DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UNIVERSIDAD DE MURCIA

UNIVERSITÉ RENNES 2

THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITÉ RENNES 2

ÉCOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Espagnol*

ET L'UNIVERSITÉ DE MURCIA

Par
Rubén PUJANTE CORBALÁN

La poésie comme « arts de la mémoire »

Le cycle de *senectute* dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda

Thèse présentée à Rennes et Murcia (Espagne) et soutenue à Murcia le 13 novembre 2020
Unité de recherche : CELLAM (EA 3206)

Composition du Jury :

Luis BAGUÉ QUÍLEZ, Chercheur « Ramón y Cajal » (Universidad de Murcia)
Laurence BREYSSE-CHANET, Professeure des universités (Sorbonne Université)
Claudio RODRÍGUEZ FER, Professeur des universités (Universidad de Santiago de Compostela)

Dir. de thèse :

Christine RIVALAN GUÉGO, Professeure des universités (Université Rennes 2)
Vicente CERVERA SALINAS, Professeur des universités (Universidad de Murcia)

UNIVERSITÉ RENNES 2 - UNIVERSIDAD DE MURCIA
École Doctorale - Arts, Lettres, Langues
Centre d'Études des Langues et Littératures Anciennes et Modernes (CELLAM - EA 3206)

La poésie comme « arts de la mémoire ». Le cycle de *senectute* dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda

La poesía como «artes de la memoria». El ciclo de senectud en la obra de Antonio Gamoneda

Thèse de Doctorat
Discipline : Espagnol

Présentée par Rubén PUJANTE CORBALÁN

Sous la direction de Christine RIVALAN GUÉGO et Vicente CERVERA SALINAS

Soutenue à Murcia le 13 novembre 2020

Composition du Jury :

M. Luis BAGUÉ QUÍLEZ
Chercheur « Ramón y Cajal », Universidad de Murcia (Examinateur)

Mme Laurence BREYSSE-CHANET
Professeure des universités, Sorbonne Université (Examinatrice)

M. Claudio RODRÍGUEZ FER
Professeur des universités, Universidad de Santiago de Compostela (Président)

A Pilar
mi fiel y primera lectora

AGRADECIMIENTOS

Antonio Gamoneda ha afirmado en numerosas ocasiones que no puede ni debe explicarse la poesía, que este sería un ejercicio absurdo, incluso una feroz o soberbia tontería. Creo que don Antonio está una vez más en lo cierto. Por esta razón no he pretendido, sin ser yo mismo poeta, interpretar plenariamente su obra. Prefiero pensar, como decía Octavio Paz del crítico, que mi cometido no ha sido el de aclarar su poética, sino el de contribuir en algún punto a acercarla al lector.

Durante este ya largo peregrinaje académico, a caballo entre Murcia y Renne , he contado siempre con el apoyo y comprensión de mis directores de tesis: Vicente Cervera Salinas y Christine Rivalan Guégo. A ellos les expreso públicamente mi profundo agradecimiento por su continua ayuda y paciencia.

Debo agradecer también a Joëlle Bisson, Pierre-Henry Frangne y la Escuela Doctoral de la Université Rennes 2 por su favorable disposición a encontrar en todo momento soluciones acordes a mis circunstancias, dando prioridad a la inve tigación en sí misma sobre ciertos imperativos burocráticos.

Junto a ellos, quisiera mencionar las voces o entidades que en una u otra medida han colaborado en el enriquecimiento de mi trabajo: Claude Le Bigot, Carmen (Ana) Palomo, Laurence Breysse-Chanet, Carlota Fernández Jáuregui-Roja , Edson Faúndez, Osvaldo Picardo, Francisco Aliseda, Amaya Bozal, Antonio Machón, José Antonio Robés, Dolores Blanco, Verónica Viñas, Carmen Rodríguez Morala, José Holguera, el Centro de Publicaciones y Programas de Promoción del Libro del Ayuntamiento de Valladolid; y muy especialmente, los magníficos ervicios de Préstamo Interbibliotecario de la Université Rennes 2 y de la Biblioteca Regional de Murcia.

Y algunos compañeros de viaje: Alberto Lucas Vicente, Raquel Jimeno, Simon Arnaud, Alexandre Roquain.

No debe faltar tampoco en estas páginas mi recuerdo a Ricardo Sáez.

Mi agradecimiento, en fin, a Amelia Gamoneda y a don Antonio, por su memorable generosidad.

Y a Pilar, dedicataria de estas páginas, por su apoyo explícito, constante, ilimitado… y por ser la música emocional de mi trabajo.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

RESUMEN

Esta investigación tiene como objeto de estudio la obra de Antonio Gamoneda, autor consagrado como una de las figuras más relevantes de la poesía española contemporánea. A pesar de que ya se han desarrollado con éxito varias tesis doctorales sobre Gamoneda, y de la cuantiosa bibliografía que sobre él existe, este trabajo aborda aspectos menos explorados hasta el momento de sus escritos, correspondientes, en concreto, al último tramo de su trayectoria o *ciclo de senectud*, al que queda circunscrito el corpus de referencia; periodo que alberga, como se constata en estas páginas, una estructura de sentido propia, claramente diferenciada del resto de edades o épocas creativas.

Entre los objetivos principales de la investigación se encuentra el de afirmar la condición pluridisciplinar e *interartística* del poeta, rasgo distintivo de Gamoneda que carece hasta ahora de enfoques específicos. Sobre la base de una poesía concebida como «artes de la memoria» —variación de uno de los emblemas más representativos del autor—, el estudio del corpus de senectud, cuyo punto de partida se sitúa alrededor de los sesenta años, con la publicación del *Libro del frío*, se articula en torno a tres grandes ejes que no solo atañen a la producción poemática: el pensamiento gamonediano, la rítmica de sus ideas —en particular, el análisis categorial del sentimiento sublime y de las transposiciones sensoriales o sinestesias— y las relaciones y analogías entre poesía y pintura, y aun otras artes.

Del primer núcleo cabe resaltar la revitalización del *pensamiento social* en el contexto de la reciente crisis socio-económica de principios de siglo, así como la irrupción del humor y la ironía en la vertiente *tanatológica* de su poesía —dominada desde sus inicios por la perspectiva de la muerte—, donde el *materialismo visionario* se acrecienta con las lecturas y fuentes de la ciencia médica arcaica, entre otras constantes de su poética senescente, como el cuestionamiento de la autoconsciencia, el enigma rige la génesis creativa o la patrimonialización de la escritura. Del segundo bloque, que se centra en dos insignias de la *semántica rítmica* gamonediana, destaca la concreción de lo *sublime-siniestro* dentro de los distintos significantes sublimes, entre los que puede también hablarse de *sublime-patético*, *sublime-extático*, *sublime-terrible* y *antisublime*, variaciones de sublimación que cuentan todas con abundantes paradigmas poemáticos; en cuanto a las transposiciones sensoriales, puede afirmarse que Gamoneda no cumple ninguna de

las tres grandes tendencias pancrónicas estudiadas por Ullmann y Doetsch, hecho que refuerza la idea de un empleo estilístico particular de la sinestesia, como se aprecia en que el sentido de la vista sea el predominante como fuente y destino del cruce intersensorial, o que con frecuencia lo sinestéstico y lo sublime se superpongan en singular síntesis expresiva (*sublime-sinestésico*). De la última parte sobresale el estudio de la plasticidad sobre la hoja impresa, en concreto la evolución del sistema de puntuación versal, y el espacio relevante que adquiere en el poema el vano o intersticio, en cuanto correlato visual del silencio y la oralización de la palabra; una *sintaxis pictórica* o *ritmo plástico* cuya tectónica dibuja asimismo el *sentido de la forma* del poema, como se constata en el análisis secuencial de *La prisión transparente*.

Este trabajo contiene además un amplio aparato bibliográfico, que incluye la relación de un detallado inventario de obras gestadas en colaboración con artistas plásticos. Cierran estas páginas varios materiales anejos, entre los que se cuentan dos largas entrevistas realizadas al poeta en 2013 y 2016.

Palabras clave: Antonio Gamoneda, poesía española contemporánea, ciclo de senectud, pensamiento poético, ritmo semántico, estética sublime, sinestesia, correspondencias interartísticas, libro de arte, ritmo plástico.

ABSTRACT

The subject matter of this research was to study the work of Antonio Gamoneda, a writer renowned as one of the most important figures in contemporary Spanish poetry. In spite of the fact that several successful doctoral theses have been written about Gamoneda, and the extensive bibliography that can be found on him, this work addresses aspects of his writing which, until now, have been less explored. Specifically, the final phase of his career, or *senectute* cycle, which includes the reference corpus is analysed. This is a period that, as can be seen here, encompasses a personal structural meaning that is clearly different to his other creative years or periods.

The main aims of the research include confirming the poet's multidisciplinary, *interartistic* nature, which is a distinctive feature of Gamoneda that, until now, has not been specifically focussed on. On the basis of poetry conceived as "*arts* of memory" — a variation on one of the writer's most iconic hallmarks — the study of the *senectute* corpus, which began when he was around 60, with the publication of *Libro del frío*, he expresses himself based on three main aspects: Gamonedan thinking, the rhythm of his ideas — particularly categorical analysis of sublime emotion and sensorial transpositions or synaesthesias — and the relationships and analogies between poetry and painting, and even other arts.

The first section points out the rejuvenation of *social thinking* in the context of the recent socio-economic crisis at the beginning of the century, and the outburst of humour and irony in the *thanatological* aspects of his poetry — dominated, from the start, by the perspective of death. *Visionary materialism* increases with texts and sources of arcane medical science, amongst others, consistent with his senescent poetry, as a questioning of self-awareness, the enigma ruling creative genesis, or the cultural heritage of writing. The second block, which centres on two trademarks of Gamonedan *rhythmical semantics*, highlights the cementing of the *sinister sublime* within the various subliminal meanings, amongst which we can also mention the *sublime of pathos, ecstasy and terror and anti-sublime* as variations on sublimation which all have profuse poetical epitomes. When it comes to sensory transpositions, it can be affirmed that Gamoneda does not follow any of the three great panchronic tendencies studied by Ullmann and Doetsch. This fact reinforces the idea of a personal stylistic use of synaesthesia, as it can be seen that the sense of

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

sight is the predominant source and destination for intersensorial transfer, or that, frequently, synaesthesia and the sublime overlap in a single expressive synthesis (*sublime synaesthesia*). The final section highlights the study of visual plasticity on the printed page, specifically the evolution of the verse punctuation system, and the important space taken by a gap, or void, in the poem, in as far as it is a visual correlation of silence and the spoken word. It is a *pictorial syntax or plastic rhythm*, whose tectonics also plot the *sense of the poem's form*, as can be seen in the sequential analysis of *La prisión transparente*.

This work also contains an extensive bibliography, including a detailed inventory of works created in collaboration with visual artists. To close, there are several attachments which include two long interviews with the poet in 2013 and 2016.

Keywords: Antonio Gamoneda, contemporary Spanish poetry, *senectute* cycle, poetic thinking, semantic rhythm, sublime emotion, synaesthesia, interartistic analogies, artist's books, plastic rhythm.

RÉSUMÉ*

Vers une vision complémentaire et interdisciplinaire de l'œuvre d'Antonio Gamoneda

Cette recherche est née de la nécessité de répondre à une série de questions portant sur un ensemble de spécificités du poète espagnol Antonio Gamoneda ; des caractéristiques essentielles qui, jusqu'à présent, n'ont pas été suffisamment prises en compte par la critique spécialisée, et qui se limitent en particulier à la dernière période de sa production : l'âge de la vieillesse ou le *cycle de sénescence*. Le caractère pluridisciplinaire du poète est l'un des points que la critique n'a pas abordé de façon satisfaisante. Dans l'abondante bibliographie sur l'auteur, ce caractère interdisciplinaire n'a pas fait l'objet d'une analyse spécifique.

Critères de sélection du corpus : le cycle de senectute

Si l'œuvre de Gamoneda est le *cours de l'âge*, comme l'a écrit Miguel Casado [EL : 573-627], il ne fait aucun doute que l'âge actuel du poète est celui de la vieillesse. Les études sur l'œuvre d'Antonio Gamoneda ne parlent pas en général d'un cycle de *senectute*, le poète se trouvant pourtant dans sa dernière période poétique, et il n'existe, à ce jour, aucun travail de recherche qui considère les textes de sénescence de Gamoneda comme un ensemble unitaire, avec ses propres caractéristiques différentes de celles des autres âges créatifs.

Dans la critique espagnole, c'est Juan Manuel Rozas qui a fait référence à cette période sous le titre précis de « ciclo de *senectute* » dans un texte de 1982, qui a ensuite été inclus dans *Estudios sobre Lope de Vega* [1990 : 73-131], en utilisant le terme latin *senectute* comme un hommage explicite à l'œuvre de Cicéron. Francisco Javier Díez de Revenga a pérennisé cette dénomination dans son essai *Poesía de senectud* [1988], dans lequel il affirme que cette dernière période représenterait un cycle en soi puisqu'elle comprend des modalités d'écriture spécifiques dans la production globale d'un poète, comme les préoccupations constantes concernant la vieillesse et le passage du temps. Edward W. Said, dans *On Late Style* [2006],

* Este resumen cumple con las formalidades previstas en el convenio de cotutela de tesis establecido entre la Universidad de Murcia y la Université Rennes 2, convenio que permite la emisión del título de doctor por ambas instituciones. Agradezco públicamente a Alexandre Roquain la revisión del texto francés. *Ce résumé est conforme aux formalités prévues dans la convention de cotutelle établie entre l'Université de Murcie et l'Université Rennes 2, convention qui permet la délivrance du diplôme de doctorat par les deux établissements. Je remercie publiquement Alexandre Roquain pour la révision du texte français.*

propose une autre désignation, analogue à « cycle de senectute » : l'*œuvre tardif*. Ce critique examine « la relation entre la condition physique et le style esthétique » [2009 : 25] d'un auteur ; style que l'on peut appeler *tardif*, ce terme —*late style*— est emprunté, à son tour, à Theodor W. Adorno.

Antonio Gamoneda a une entrée « précoce » dans les signes de la vieillesse, ce qui fixerait le début du cycle de *senectute* à soixante ans. Cette période inclurait donc toutes les œuvres élaborées à partir de 1991. Bien qu'il existe indéniablement des antécédents chez Gamoneda qui correspondent à certaines caractéristiques des mondes poétiques terminaux [CS : 25], comme nous pouvons le voir dans la quatrième et dernière section de *Pierres gravées*, c'est avec la rédaction et la publication du *Livre du froid* [1992] et, un peu plus tard, du *Livre des poisons* [1995] que le seuil de la vieillesse est manifestement franchi et que les premiers pas dans la dernière époque poétique sont entrepris, lorsque s'intensifient, se modulent et s'incorporent d'autres sujets liés au grand âge. Ces deux ouvrages sont, en effet, fondamentaux pour comprendre que ce cycle de *senectute* constitue une période particulièrement significative dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur.

Les arts de la mémoire

La contribution que le lecteur gamonédien trouvera dans ces pages s'articule, comme l'indique le titre de cet ouvrage, autour de l'idée d'une création comprise comme « *arts* de la mémoire », variante d'une des devises poétiques de Gamoneda [CS : 23]. Aussi, Gamoneda souligne que la poésie est un « art du temps » [*ibidem*], que le travail poétique se résout dans une implication du temps et de la mémoire, sans laquelle le poème ne serait pas possible. Cette notion cruciale de la poésie comme « art de la mémoire » porte en elle ce qui est peut-être le trait le plus saillant de la poésie gamonédienne : « la perspective de la mort » [RL : 152].

La variation « *arts* de la mémoire » insiste sur cette image *inter-artistique* qui configure l'œuvre de Gamoneda et sur la dimension interdisciplinaire à laquelle Gamoneda, en tant que poète, accorde une importance de tout premier plan. Bien que ce dernier fasse référence, dans ses textes, à tous les arts, y compris la danse et le cinéma, ce sont la musique, la peinture et la sculpture qui se rattachent le plus, à des degrés divers, à sa poésie. Cette étude est donc orientée vers la compréhension de l'œuvre de Gamoneda à travers le caractère véhiculaire mise en place par ces

trois *techniques* ou arts spécifiques autour de l'axe central de la mémoire qui les implique.

Sculpter la mémoire : la pensée d'Antonio Gamoneda

Si, pour Antonio Gamoneda, « la musique est l'état originel de la pensée poétique » [CS : 36 et 184 ; LR : 179], il semble raisonnable d'étudier les caractéristiques de cette pensée avant d'aborder certaines catégories clés de sa « musique de la mémoire », de son *rythme sémantique*. Cette première partie cherche donc à comprendre comment la pensée poétique gamonédienne a évolué, comment elle a été façonnée ou *modelée* ; comment cette pensée a été *sculptée* à travers les concepts essentiels de sa poétique, en soulignant les nouveautés qui ont été incorporées et assumées par le poète durant sa dernière période d'écriture. Ainsi, ce premier chapitre se veut une sorte de synthèse de son *art poétique* de *senectute* et considère la pensée de la période de la vieillesse comme spécifiquement différenciée des autres *âges* créatifs.

Il convient, tout d'abord, de souligner que la pensée de l'auteur ne se situe pas seulement dans l'œuvre poétique, mais qu'elle peut aussi être contenue dans les textes et les discours critiques qui traitent de la poésie. Ainsi, par exemple, la *pensée philosophique* —avec sa composante réflexive—- et la *pensée idéologique* —de nature éthique— peuvent se superposer à la *pensée poétique*, bien que Gamoneda ne soit pas le paradigme du poète-philosophe et qu'il ne considère pas comme légitime l'aspect de la poésie idéologisée. D'autre part, malgré son refus manifeste de pratiquer une quelconque herméneutique, il se rapproche du poète-critique au vu des textes recueillis dans *El cuerpo de los símbolos* et d'autres collaborations. L'Annexe 1 montre précisément que cette activité interprétative se développe presque entièrement pendant la période de sénescence ou à son seuil.

Dans cette porosité de la structure de la pensée, la *pensée sociale* acquiert une pertinence particulière, une concrétion dans laquelle la veine de la poésie engagée est entrelacée avec des idées aussi représentatives de la période de la vieillesse que de la *culture de la pauvreté* ; une concrétion qui resurgit aussi intensément ces dernières années, dans le contexte de la crise socio-économique, comme un reflet naturel du temps historique et du sentiment communautaire —*comunal*— auquel l'homme-poète n'est pas étranger. Le caractère revitalisé de cette tonalité de la

poésie sociale, telle que l'entend l'auteur, est très perceptible dans certaines compositions comme « Ha de llover », les poèmes publiés à part de *Las venas comunales* ou les entrées du « Diccionario apócrifo » dans sa version de *La prisión transparente* ; des textes dans lesquels le poète exprime sa considération empathique d'une « souffrance planétaire », tandis que son chant devient une dénonciation et une critique mordante —sarcastique et ironique—, en satirisant notamment trois strates principales, qui s'articulent, dans le discours poétique, en axes isotopiques souvent superposés : la responsabilité négligente de la classe politico-bureaucratique, le matérialisme vorace des pouvoirs économiques et les abus immoraux de l'establishment ecclésiastique.

La *pensée sociale* réapparaît aussi bien dans les poèmes paratextuels que dans la prose, qui conduit à la prise en compte de la culture fertile de l'écriture paratextuelle dans le cycle de la vieillesse, une modalité de nature explicative et créative que Gamoneda a consolidée dans tous ses recueils de poèmes, en l'élargissant avec sa participation à l'œuvre d'autres auteurs, et où se distingue en particulier le sous-genre du *frontispice*, dans lequel Gamoneda intercale habituellement des réflexions ou des méditations en parallèle à ses propres poèmes, avec lesquels il dialogue ostensiblement. De fait, un pourcentage significatif de mots du poète reproduits dans cet ouvrage appartient à cet autre type d'écriture paratextuelle qui tourne autour du procédé discursif révélateur de l'entretien, un genre que l'Annexe 4 contribue à enrichir en offrant deux conversations inédites.

Pour ce qui est de l'art poétique de sénescence, de l'analyse interdépendante des insignes les plus remarquables de la pensée gamonédienne, on peut conclure que le *Livre des poisons* est peut-être l'œuvre la plus importante de cette période. Gamoneda y accroît son *matérialisme visionnaire* et augmente son torrent d'images lyriques, surtout en ce qui concerne le vocabulaire issu de la science médicale archaïque ; un lexique clairement identifiable dans les recueils de poèmes postérieurs, comme dans les entrées du « Diccionario apócrifo », dont cette thèse rend compte en démêlant certaines sources de ce substrat.

Ces deux ouvrages étroitement liés —le *Livre des poisons* et le « Diccionario apócrifo »— seraient, en même temps, la matérialisation la plus visible d'une recherche de connaissances sur la mort, sur ses causes et ses conséquences, dans la mesure où ils inaugurent le grand débit *thanatologique* de Gamoneda. Le *Livre des*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

poisons peut être considéré, dans ce sens, comme une tentative de normaliser cette peur par la voix sublime et sinistre de Kratevas, de la mort horriblement belle de ses expériences. Cependant, cette résignation ne devient pas complète et produit en réalité une insatisfaction chez le poète, une passion accentuée pour *l'indifférence* et pour la *fatigue* comme corrélats d'une importante modulation vitale dans le cycle de la sénescence : le passage de la perspective à la *proximité de la mort*, dans laquelle l'écriture est envisagée non seulement depuis la fin, mais ouvertement avec une vocation d'adieu. Cette variation importante expliquerait, par exemple, l'irruption de certaines techniques inhabituelles au cours des âges précédents, comme l'ironie et sa condition humoristique, ressources qui s'entremêlent dans la version du « Diccionario apócrifo » de *La prison transparente*. Un chapitre, qui étudie la spécificité de ses différentes concrétions et processus de constitution, est dédié à ce *Dictionnaire*, comme le montre l'Annexe 2, qui sert de généalogie de ce répertoire d'entrées et de définitions.

Dans le premier volume des mémoires, *Un armario lleno de sombra* —dont le résumé narratif est repris en Annexe 3— on peut également constater une volonté non préméditée de dédramatiser le contenu douloureux de l'enfance et de la jeunesse, où la pauvreté et la faim apparaissent à travers l'humour, inversant ainsi les termes de la souffrance. En fait, l'utilisation de toute forme de comédie comme mécanisme de défense psychologique serait, selon les nombreux témoignages et preuves fournis dans ce travail de recherche, l'un des emblèmes de cette dernière partie de l'écriture gamonédienne.

Dans les dernières compositions de Gamoneda, par exemple, on remarque le recours à certains procédés ironiques, déjà anticipés dans des fragments de *Canción errónea* : la narration ou la tendance au prosaïsme, qui est influencée par l'abondance des marqueurs logico-discursifs et relationnels, les adverbes se terminant par *-mente* et des connecteurs explétifs au détriment du langage symbolico-métaphorique ; le ton familier et même vulgaire de certaines expressions ; la terminologie pseudo-scientifique et pseudo-philosophique, le néologisme et le goût du jeu de mots ou de l'équivoque et des termes étrangers ; la parenthèse digressive et son caractère dramatique marqué comme une parenthèse en soi ; toutes ces ressources, en cohérence avec la pertinence ironique des recueils de poèmes, sont liées à un répertoire de figures pragmatiques —apostrophes, imprécations, dépréciations—, qui ne doivent cependant pas être interprétées dans

une tonalité totalement frivole. En réalité, elles répondent à un conflit que le poète tente de résoudre et qui donne lieu à cette scission qui est à l'origine de tout discours ironique.

Transféré au domaine ontologique, le principe fondamental de *contradiction* qui, pour le poète, gouverne la poésie, serait à la base de la large gamme de relations qui se révèlent intensément dans sa période de sénescence : la perplexité du sujet face à sa propre *auto-reconnaissance* expérientielle —*non savoir* qui correspond à l'ineffabilité de la genèse poétique— ou l'utilisation de l'ironie et de l'humour fondés sur des mécanismes logiques d'opposition, qui, à leur tour, contredisent la poétique mise en place dans les âges précédents —dénuée de simulations et de faux-semblants—, sont des caractéristiques qui indiquent cette réduction essentielle de la contradiction poétique comme un reflet de la lutte que le sujet éprouve dans les limites les plus diaphanes de son existence ; une dialectique d'ordre métaphysique qui, paradoxalement, légitime en fin de compte la cohérence d'une des maximes de la pensée de Gamoneda : l'identification entre la vie et la poésie. Si la poésie est plus confuse, contradictoire et étrange —asymétrique— en tant qu'*œuvre tardive* à proximité de la mort, c'est parce que la conscience du poète se manifeste de manière identique, déconcertée, perplexe et incongrue, ce qui exprime en soi la contradiction d'une adaptation parfaite entre l'objet et le sujet, renforçant ainsi l'idée de la vieillesse comme « âge de l'ironie » dans les caractéristiques déterminantes du cycle de sénescence.

Chanter la mémoire : la poésie comme « musique de la mémoire »

Le lien entre le premier et le deuxième chapitre pourrait être synthétisé par cette phrase gamonédienne : « la pensée poétique est une "pensée qui chante" ». [LR : 182]. Si Antonio Gamoneda définit la poésie comme « un art de la mémoire », il n'est pas inutile d'ajouter une nuance concernant l'espèce artistique de cette poésie : la poésie de Gamoneda est singulièrement, et surtout, une « musique de la mémoire ». Sachant que pour Gamoneda « la musique est l'état originel de la pensée poétique » [CS : 36], le syncrétisme d'une *musique de la mémoire* semble naturel et nécessaire. Cette conception est celle qui régirait son processus créatif, sa cause première et son résultat poétique, représentant les clés d'une circularité rythmique dans son œuvre, étant donné que « le rythme, dans sa formule élémentaire, est la répétition » [Henríquez Ureña, 1961 : 254]. Ainsi, cette partie

centrale aborde les aspects musicaux, rythmiques, de la poésie de Gamoneda à travers son système de symétries, de ses récurrences, au-delà des éléments métriques.

Dans cette deuxième partie, l'accent est mis sur le double mécanisme rythmico sémantique essentiel du langage poétique de Gamoneda qui constitue cette « musique de la mémoire » qui semble traverser toute son œuvre, y compris le cycle de sénescence : d'une part, la sublimité ou la rencontre simultanée du plaisir et de la peur, avec ses différentes variantes et espèces ; d'autre part, les transpositions sensorielles et les formulations synesthétiques. Entre ces deux caractéristiques, il existe également des relations logiques de complémentarité, car elles sont souvent imbriquées dans leur réalisation linguistique.

Le sublime gamonédien trouve son origine dans la pensée de Jorge Pedrero, « le gardien de la neige », une figure qui donne son nom à la deuxième section du *Livre du froid*. L'importance de cette amitié dans la vie de Gamoneda est évidente : il était —il est— son « seul maître » [CS : 233]. Le poète lui doit des enseignements qui ont pris racine dans sa conscience et dans ses textes, l'un d'eux étant précisément le principe esthétique du sublime. Pedrero est une image essentielle de la pensée poétique de Gamoneda, un souvenir qui réapparaît avec insistance dans son œuvre, depuis les livres qui précèdent le cycle de *senectute* jusqu'aux poèmes les plus récents.

Il convient de noter que la perception et l'effet du sublime varient en fonction de la sensibilité, de sorte que son objectivation dans une typologie n'aspire qu'à une meilleure compréhension de ce sentiment chez l'auteur. Au vu des livres et des cas exposés, dans la panoplie de la sublimation, on pourrait distinguer deux modes d'expression : d'une part, celui de la ligne formelle ou rhétorico-stylistique, concrétisée par l'enchaînement des termes en présence (sens technico-littéraire) ; d'autre part, celui de la nature significative, selon la charge sémantique ou communicante de l'émotion (sens philosophico-ontologique).

En ce qui concerne les types signifiants du sublime, il y aurait au moins quatre types fondamentaux, avec quelques variations : 1) *Sublime-pathétique* ou rassemblement de la douleur et de la beauté, sans envisager l'idée de terreur : *Llanto en la lucidez* [EL : 375]. Une variante de ce type qui se distingue par sa récurrence est celle formée par la symbiose de la musique et de la douleur : *silba en*

las cánulas del sufrimiento [EL : 345] ; 2) *Sublime-extastique*, qui représente des états de déchaînement —ou en des termes très gamonédiens, de *extravío*, *desvarío*— comme exaltation ambivalente, à la fois lucide et mélancoliquement agréable ; une suspension ou *extase* qui se rapproche en quelque sorte de l'expérience mystique : *Es la ebriedad de la melancolía* [EL : 338] ; 3) *Sublime-terrible* ou synthèse de la beauté et de la peur causées par des objets et des forces écrasantes, qui inspirent le danger, selon la tradition théorique de Kant et Burke : *música al borde del abismo* [EL 404] ; 4) *Sublime-sinistre*, un spectre largement hétérogène de définition ardue qui implique une intensification sensible de la sublimité précédente où interfèrent des images violentes —parfois de nature expressionniste—, des images macabres, effrayantes, menaçantes ou dérangeantes qui provoquent la peur avec horreur et confusion : *Serpiente y llanto* [LV : 173]. Dans ce type, on peut distinguer le *sublime d'aversion*, dont il existe de nombreuses occurrences : *coágulos en el aire dulcemente sangriento* [EL : 367]. À ces différents degrés il faudrait ajouter l'*anti-sublime*, une réalisation qui inclurait les aspects vulgaires et comico-humoristiques, en comprenant l'*anti*-sublime également comme l'absence ou l'impossibilité de sublimation parce que les conditions propices à l'éveil du sentiment du sublime disparaissent ou restent pour la plupart réprimées.

De l'analyse du mode signifiant du sublime, on peut tirer deux conclusions générales : premièrement, il existe un certain équilibre dans l'articulation des différentes espèces de sublimité, bien qu'il y ait une propension très marquée vers le *sublime-pathétique* et le *sublime-terrible*, qui se chevauchent fréquemment dans leur formulation ; deuxièmement, cette musique de la mémoire, engendrée par la sublimation, ne possède pas de voix homogène au-delà de ses différents degrés, mais devient plus particulière au cours du cycle de *senectute* : d'abord, par le *sublime-sinistre*, notamment à partir du *Livre des poisons* —en parallèle à l'intégration du langage de la science médicale archaïque—, à l'exception précise de *Cecilia* où il n'a pas sa place en raison de sa tonalité poétique ; et plus récemment, dans la mesure où il est *anti-sublime*, comme le révèle *La prison transparente*.

Quant aux transpositions sensorielles, la synesthésie n'est pas seulement une figure rhétorique très pratiquée par les auteurs qui ont influencé Gamoneda, comme les symbolistes français, mais le reflet d'une sensibilité dans laquelle se produit une perception simultanée de sensations avec des signes d'expérience

réelle, indiquant ainsi l'incidence physiologique du phénomène, un aspect qu'il faudrait approfondir à partir d'une approche neurocognitive.

Au vu du tableau synoptique et général des transpositions [§ IV], adaptation et extension de celle conçue par Doetsch [1992 : 301] à partir des travaux d'Ullmann [1957 : 281], qui comporte ici un espace spécifique réservé à la synesthésie multiple et abstraite, on peut affirmer que Gamoneda ne répond à aucune des trois grandes tendances panchroniques du comportement des croisements sensibles. La première de ces tendances est inversée à Gamoneda, dans une relation anti-hiérarchique : sur les 42 synesthésies proprement dites qui ne sont pas sujettes à discussion, 23 au total (54,7 %) sont dirigées vers le bas, du sens supérieur vers le sens inférieur, et non l'inverse, tandis que 19 d'entre elles (45,3 %) viennent de la direction opposée, dans un mouvement ascendant. La deuxième tendance identifie le toucher comme le fournisseur dominant, la vue étant clairement chez Gamoneda le fournisseur dominant dans 19 cas (45,23%), suivie du toucher (11 cas, 26,19%) et de l'ouïe (8 cas, 19,04%), le goût et l'odorat ayant un impact marginal (2 cas, 4,76%). La troisième tendance établit le champ auditif comme le principal destinataire du transfert, alors que chez Gamoneda ce récepteur est à nouveau la vue à 18 reprises (42,85%), devant l'ouïe (14 cas, 33,33%) et le toucher (8 cas, 19,04%), avec une incidence minimale du goût (2 cas, 4,76%) et aucune de l'odorat.

Ces tendances gamonédiennes restent pratiquement identiques dans l'analyse isolée de la synesthésie multiple. Le fait que, dans la pensée poétique de Gamoneda, les croisements sensoriels ne soient pas conformes aux tendances panchroniques d'Ullmann renforce l'idée d'une utilisation stylistique particulière de cette ressource. Cependant, ces données, qui contredisent les tendances d'Ullmann, correspondent en partie aux résultats des synesthésies étudiées par Doetsch dans le contexte de la poésie espagnole, du Moyen Âge à la première moitié du XIXe siècle, où les deux premières tendances d'Ullmann [Doetsch, 1992 : 306-307] ne s'appliquent pas non plus, la vue étant également le principal fournisseur d'associations synesthétiques, au détriment du toucher. Gamoneda s'inscrit donc en quelque sorte dans la tradition hispanique de la synesthésie littéraire, complétant les analyses de Doetsch et conservant sa singularité stylistique en termes de rupture avec la troisième tendance.

Le type de transposition le plus fréquent est, par ailleurs, celui de la *vue-AUDITION* (13 cas, 30'95 %), dont l'emblème le plus récursif est *grito amarillo* [EL :

432 ; CE : 33 et 135], suivi par le transfert du *toucher-VUE* (10 cas, 23'80 %), dont l'un des paradigmes est *acaricio tu luz* [EL : 506]. L'incidence particulière du croisement haptico-visuel indiquerait une véritable caractéristique de l'œuvre et de la psyché de Gamoneda.

Par ailleurs, dans le système expressif gamonédien, la synesthésie extrasensorielle ou abstraite présente un nombre non négligeable de cas. En revanche, les lexicalisations ou les fossilisations ne sont pas courantes, de même que les fausses synesthésies ou pseudo-synesthésies, qui ne comprennent pas les synesthésies dites conceptuelles.

Enfin, la concomitance entre le croisement sensoriel et la sublimation est un fait qui peut être vérifié à la lumière des nombreuses imbrications entre les deux phénomènes esthéticorhétoriques, réunis sous la dénomination commune de *sublime-synesthétiques*. Plus d'un quart des synesthésies examinées d'une manière ou d'une autre (35 cas sur 123, 28'45 %) comportent ce type spécifique de *synesthésie sublime*, ce qui montre la pertinence de cette confluence stylistique chez le poète.

Imprimer la mémoire : le poème comme objet d'art

Dans ce cadre de la mémoire, Gamoneda considère que « l'objet d'art est un objet mémorable » [CS : 17]. Dans le cas de la poésie, en particulier, Gamoneda précise que, lui aussi, « le poème est un objet d'art » [*ibidem*]. Cette troisième partie propose l'étude des correspondances visuelles et plastiques dans la pensée de Gamoneda. La relation étroite entre la poésie et les autres arts a chez l'auteur des causes et des origines reconnaissables qui remontent au début des années 1970, lorsque, en tant que secrétaire de l'Institution Fray Bernardino de Sahagún, il a promu la salle d'art « Provincia » en 1971 et a été critique d'art de manière professionnelle dans divers périodiques, comme la revue *Tierras de León*.

Bien qu'après avoir abandonné ses obligations de critique, vers 1980, Gamoneda n'ait repris cette activité qu'occasionnellement, la collaboration entre le poète et des artistes de différentes disciplines s'est maintenue jusqu'à aujourd'hui comme conséquence naturelle du contact invétéré avec ce cercle créatif et des équivalences consubstantielles —auxquelles l'auteur a toujours cru— qui existent entre la poésie et les autres arts. De ce travail continu au fil des ans, il reste en héritage une quantité importante d'œuvres réalisées avec des artistes de tous les

genres ; une production qui n'a jusqu'à présent guère été prise en compte dans les études sur le poète, c'est pourquoi cet ouvrage présente un abondant inventaire descriptif de ces collaborations, joint à la bibliographie finale de cette thèse. De cette liste d'œuvres, on peut tirer une série de conclusions générales [§ III.2.3.3], qui montrent que ce dialogue entre les arts a augmenté quantitativement et qualitativement dans le cycle de sénescence, étant donné que 72% des quelque cent œuvres enregistrées sont de cette période, ce qui renforce ainsi la dimension inter-artistique de la figure de Gamoneda. Depuis les années 1970, le poète n'a fait qu'accroître sa participation aux catalogues et aux livres d'artistes, une progression beaucoup plus perceptible à partir des années 1990, dans les premières années de la vieillesse.

En plus de l'étude de ces œuvres, au moment d'aborder les équivalences inter-artistiques, il est important de souligner l'espace occupé par sa production critique déjà lointaine. Si le contact avec les artistes a été pour Gamoneda une cause fondamentale pour apprendre à *voir la pensée* des peintres et des sculpteurs, la lecture de leurs textes interprétatifs sur l'art contribue de manière décisive —tout comme leurs frontispices ou paratextes— à comprendre sa *pensée esthétique*, puisque celle-ci est toujours liée à sa *pensée poétique*, où elle est omniprésente. La pensée *poético-esthétique* de Gamoneda, corrélat de toute une dimension interdisciplinaire, est donc une synthèse logique qui complète avec ses implications l'analyse de la porosité de la pensée gamonédienne, conséquence naturelle de l'étude des relations entre la poésie et les arts plastiques, et l'intégration de ce que le poète lui-même appelait dans ses textes de critique la *pensée formelle*.

Dans l'étude des rapports établis entre écriture, typographie et oralité, il y a aussi dans l'œuvre du poète une *syntaxe picturale* —transposition gamonédienne [CS : 189]—, un *rythme plastique* esquissé par la distribution du verset et de ses vides, dont le cours est, au fond, comme une épigraphie de la matière poétique, un art de l'*espace de la mémoire*. Dans cette section, il convient d'accorder une attention particulière au *système de ponctuation* du vers. Cette règle marque l'évolution que Gamoneda a tracée par rapport à la ligne poétique dans ses derniers textes, où les soi-disant *points à la ligne*, conjonction de fractions et étagements, indiquent une rupture de continuité qui implique, à son tour, un relief typographique. Bien que l'utilisation de vers fractionnés et de maillons soit une technique employée par Gamoneda dans ses premières œuvres, comme *Sublevación inmóvil* et *Blues castillan*,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

à partir de *Description du mensonge*, elle n'est localisée qu'occasionnellement, en faveur d'autres canaux expressifs comme le grand verset ou les blocs lyriques. C'est dans deux recueils de poèmes représentatifs de la dernière partie du cycle de sénescence, *Canción errónea* et *La prisión transparente*, que ce système réapparaît avec la variante où la ligne brisée est combinée avec le verset majeur ou la ligne complémentaire —au moyen du signe crochet, dans *Canción errónea*—, indiquant ainsi une nouvelle progression métrique et formelle dans la poésie gamonédienne.

Bien que de manière indirecte, cette pratique donne un relief important au contour poétique, augmentant l'impact visuel de la lecture, influençant une plasticité ostensible. On peut donc dire que l'*esthétique du blanc* s'étend chez Gamoneda au-delà de la valeur phonique que le poète attribue à l'espace sans lettre —ou espace creux— comme corrélation d'un silence expressif, configurant ainsi un *rythme plastique* avec le placement des vides dynamiques, bien que cela ne soit pas vraiment synonyme d'une *poésie visuelle*.

Un texte représentatif qui nous permet d'approfondir le *rythme plastique* gamonédien de la période de la vieillesse est sans doute, par ses spécificités, *La prisión transparente*. À partir d'une séquence motivée du poème en neuf sections, on peut conclure que dans *La prisión transparente*, ce sont la dispute et le trouble internes du sujet lyrique qui montrent plastiquement le *rythme formel* du texte : alors que l'imaginaire habituelle du poète émerge dans le verset, la forme brève tend à être assymbologique, à exprimer un dynamisme de signifiants tautologiques qui se situe aux limites de l'oubli. Pour cette raison, la voix continuellement oscillante de *La prisión transparente* trouve son sens profond dans la tectonique du poème, révélant par sa structure composée de tensions que le *sens de la forme* correspond au *sens du thème*, celui de la *fable*, dont elle est la représentation graphique. Ainsi, la description de la fable requiert la *forme du mensonge*, même si cette imposture n'est qu'apparente, car, au fond, le caractère contradictoire de la poésie et du sujet lyrico-biographique y est sous-jacent. Cette analyse confirme, en somme, le statut de *La prisión transparente* comme une œuvre dissonante dans la création du poète, dont la singularité reflète parfaitement les particularités d'un *style tardif* : un *rythme visuel*, une *rythmique formelle* différenciée des précédents recueils de poèmes —inhabituelle dans la trajectoire poétique de Gamoneda—, d'une nature plastique très hétérogène qui répondrait à une « contingence du langage » [Rorty, 1991] : la tension entre le nouveau et l'ancien système expressif.

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos 7
Resumen 9
Abstract 11
Résumé 13
Tabla de abreviaturas 31

INTRODUCCIÓN:
HACIA UNA VISIÓN COMPLEMENTARIA E INTERDISCIPLINAR
SOBRE LA OBRA DE ANTONIO GAMONEDA 37

1. Las artes de la memoria 38
   1.1. Esculpir la memoria: el pensamiento de Antonio Gamoneda 41
   1.2. Cantar la memoria: la poesía como «música de la memoria» 42
   1.3. Plasmar la memoria: el poema como objeto de arte 44
2. La concreción del corpus: el ciclo de senectud 45
   2.1. La tradición de los ciclos de senectud 46
   2.2. El *yo* biográfico y el *yo* poemático: alusiones a un viejo debate 50
   2.3. El ciclo de senectud en la obra de Antonio Gamoneda 57
3. *État de l'art*: antecedentes y estado actual de la cuestión 62
   3.1. Las tesis sobre la obra de Antonio Gamoneda 64
   3.2. Otros estudios sobre Antonio Gamoneda 67
   3.3. El inventario bibliográfico y los anexos 71

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

I

ESCULPIR LA MEMORIA:

EL PENSAMIENTO DE ANTONIO GAMONEDA 77

1. ¿Las fronteras del pensamiento? 78
   1.1. Pensamiento poético y pensamiento filosófico 79
   1.2. Pensamiento poético y pensamiento crítico 83
   1.3. Pensamiento poético y pensamiento ideológico 84
      1.3.1. Sobre la poesía social 86
      1.3.2. La cultura de la pobreza 90
      1.3.3. El pensamiento *débil* y el pensamiento revolucionario 92
      1.3.4. El *pensamiento social* en la obra de Gamoneda 94
   1.4. La porosidad del pensamiento 106
2. Los materiales del pensamiento gamonediano: fuentes y referencias 108
   2.1. *El cuerpo de los símbolos* [1997] 109
   2.2. *Valente: texto y contexto* [2007] 112
   2.3. *Fonación, palabra y escritura, pensamiento poético* [2013] 113
   2.4. *Creación y revelación* [2018] 118
   2.5. Artículos y otros textos de crítica e interpretación 119
   2.6. Paratextos: notas, advertencias, avisos, preámbulos, frontispicios 121
   2.7. La entrevista como forma de desvelamiento poético 125
   2.8. Los estudios y reflexiones sobre el pensamiento gamonediano 128
3. El pensamiento de Antonio Gamoneda en el ciclo de senectud 130
   3.1. La poesía en la *cercanía* de la muerte 132
   3.2. La tanatología y el libro v(b)enéfico 135
      3.2.1. Gamoneda, Font Quer, Laguna, Dioscórides y otros 137
      3.2.2. Las entradas del «Diccionario apócrifo» 142
      3.2.3. El lenguaje de la ciencia médica arcaica 159
      3.2.4. El materialismo visionario y el símbolo 168
      3.2.5. La noción de mudanza 175
         3.2.5.1. Gamoneda, el *reescritor* 179
         3.2.5.2. El lenguaje patrimonial y las culturas simultáneas 181
      3.2.6. Tánatos y Eros, el fármaco estético 186

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3.3. *Cecilia* o la celebración de la vida en los límites de la existencia 188
3.4. La contradicción conciliadora 194
3.5. La perplejidad de la autoconsciencia 197
3.6. El «no saber sabiendo» y el *pensamiento impensado* 206
3.7. Comicidad, humorismo e ironía 214
3.7.1. Precisiones terminológicas 215
3.7.2. Antecedentes 218
3.7.3. Purgar la memoria 220
3.7.4. Ejemplos de la prensa y otros textos 231
3.7.5. «Todo lo mudará la edad ligera…» 237
3.7.6. *La prisión transparente* 254
3.7.7. *No / sé* 262
3.7.8. Otros poemas inéditos 270
3.7.9. La edad de la ironía 273

II

CANTAR LA MEMORIA:

LA POESÍA COMO «MÚSICA DE LA MEMORIA» 281

1. Memoria, música y ritmo en poesía 282
1.1. Poesía y música, música y poesía: «*ut musica poesis*» 282
1.2. La «música de la memoria», la rítmica del pensamiento 285
2. Lo sublime en la poesía de Gamoneda 291
2.1. Principales fuentes acerca de lo sublime 292
2.2. Alusiones de la crítica a lo sublime en Gamoneda 296
2.3. La sublimidad implícita en la obra de Gamoneda 301
2.4. Jorge Pedrero, el maestro de lo sublime 310
2.5. Paradigmas poemáticos de lo sublime en el ciclo de senectud 326
2.5.1. *Libro del frío* 327
2.5.2. Kratevas y el siniestro *ars moriendi* 341
2.5.3. Mudanzas de Trakl: entre lo sublime y lo siniestro 361
2.5.4. *Arden las pérdidas* 364
2.5.5. *Cecilia* 373

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

2.5.6. *Canción errónea* 378
2.5.7. *La prisión transparente* 385
2.5.8. *No / sé* 392
3. La música de la sinestesia 394
3.1. Consideraciones previas sobre la sinestesia 398
3.2. Empleo de la sinestesia en *Un armario lleno de sombra* 411
3.3. Propuesta de análisis 423
3.4. Paradigmas sinestésicos en el ciclo de senectud 433
3.4.1. *Libro del frío* 434
3.4.2. *Libro de los venenos* y «Diccionario apócrifo» 438
3.4.3. *Arden las pérdidas* 441
3.4.4. *Cecilia* 444
3.4.5. *Canción errónea* 446
3.4.6. *La prisión transparente* y *No / sé* 450

III

PLASMAR LA MEMORIA:

EL POEMA COMO OBJETO DE ARTE 455

1. Las analogías entre la poesía y las artes plásticas 457
1.1. *Ut pictura poesis*: «la poesía igual que la pintura» 460
1.2. Referencias artísticas y écfrasis en la obra de Gamoneda 463
2. Las colaboraciones con artistas plásticos 474
2.1. La Colección «Provincia» de Poesía 477
2.2. La Sala «Provincia» y la crítica de arte 482
2.3. Inventario de obras en colaboración con artistas plásticos 490
2.3.1. ¿Libros de artista, libros ilustrados, catálogos de exposición? 492
2.3.2. Clasificación de colaboraciones con artistas plásticos 498
2.3.3. Conclusiones sobre el inventario 503
2.3.4. El libro de artista como *libro híbrido* 515
3. «Sintaxis pictórica»: relaciones entre escritura, tipografía y oralidad 519
3.1. ¿Poética visual? 522
3.2. Estética de la contemplación de la muerte y sublimidad plástica 524

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3.3. Bosquejos para un «ritmo plástico» 532
3.3.1. El espacio de la memoria: la «poética del blanco» en Gamoneda ... 535
3.3.2. Indagación plástica sobre la «rítmica formal» 546
3.3.2.1. Algunos ejemplos de espacialidad simbólica 548
3.3.2.2. El «sentido de la forma» en *La prisión transparente* 553
3.3.2.2.1. Secuencia 1 554
3.3.2.2.2. Secuencia 2 556
3.3.2.2.3. Secuencia 3 560
3.3.2.2.4. Secuencia 4 562
3.3.2.2.5. Secuencia 5 564
3.3.2.2.6. Secuencia 6 565
3.3.2.2.7. Secuencia 7 567
3.3.2.2.8. Secuencia 8 568
3.3.2.2.9. Secuencia 9 571
3.3.2.2.10. La *forma de la mentira* 572

IV

CONCLUSIONES 581

V

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía de Antonio Gamoneda 613
1.1. Libros de poesía 613
1.2. Otras obras de Antonio Gamoneda 614
1.2.1. Mudanzas 614
1.2.2. Relatos 616
1.2.3. Memorias 617
1.2.4. Crítica y estudios 617
1.3. Antologías 618
1.3.1. Antologías de Antonio Gamoneda 618
1.3.2. Antologías de otros autores editadas por Antonio Gamoneda 620
1.3.3. Antologías colectivas con poemas de Antonio Gamoneda 620
1.4. Poemas exentos presentados en libros y publicaciones periódicas 624

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

1.5. Otros textos publicados en libros y revistas especializadas 631
1.6. Artículos y textos publicados en prensa 636
1.7. Prólogos, prefacios, pórticos, frontispicios, preámbulos, preliminares, liminares, epílogos, avisos, acápites, cartas y otros paratextos 637
1.8. Colaboraciones no poemáticas en obras colectivas 641
1.9. Bibliografía interdisciplinar de Antonio Gamoneda 643
1.9.1. Colaboraciones con artistas plásticos 643
1.9.2. Notas a las colaboraciones con artistas plásticos 648
1.9.3. Audiolibros y grabaciones de Gamoneda 706
1.9.4. Versiones musicadas de poemas y obras de Gamoneda 707
1.9.5. Otras colaboraciones musicales 710
1.9.6. Documentales y ediciones audiovisuales 712
1.9.7. Adaptaciones y representaciones escénicas 713
2. Bibliografía sobre Antonio Gamoneda 714
2.1. Libros y estudios 714
2.2. Traducciones 716
2.3. Monográficos y dosieres 719
2.4. Artículos, capítulos de libros y otros textos 722
2.5. Entrevistas, conversaciones y reportajes 741
2.6. Reseñas 746
3. Bibliografía de autores y obras citadas 751

VI
Anexos

1. Procedencia de los textos reunidos en *El cuerpo de los símbolos* 777
2. Genealogía del «Diccionario apócrifo» 783
3. Sumario de *Un armario lleno de sombra* 787
4. Entrevistas a Antonio Gamoneda 803
4.1. A propósito de las entrevistas 805
4.2. Primera entrevista: León, 27 de agosto de 2013 809
4.3. Segunda entrevista: León, 8 de noviembre de 2016 865

TABLA DE ABREVIATURAS GAMONEDIANAS

ALS	*Un armario lleno de sombra* [2009]
AP	*Arden las pérdidas* [2003]
BBT	«Barjola: lo bello y lo terrible» [2002]
BI	«Bibliografía en torno a Antonio Gamoneda» [2000]
C	*Cecilia* [2004]
CAP	Colaboraciones con artistas plásticos
CE	*Canción errónea* [2012]
CN	*La campana de la nieve* [2008]
CUR	*El curso de la edad. Lecturas de Antonio Gamoneda* [2009]
CRL	«Conocimiento, revelación, lenguajes» [2000]
CS	*El cuerpo de los símbolos* [1997]
E	*Edad (Poesía 1947-1986)* [1987]
EL	*Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* [2004]
FON	*Fonación, palabra y escritura, pensamiento poético* [2013]
LF	*Libro del frío* [1992]
LIM	*Antonio Gamoneda: Límites* [2007]
LR	*El lugar de la reunión: conversaciones con Antonio Gamoneda* [2007]
LV	*Libro de los venenos* [1995]
OP	*La obra poética de Antonio Gamoneda* [2003]
PEM	«Poésie, existence, mort» [2002]
PLL	«Poesía y literatura: ¿límites?» (2009 [2002])
PPE	«Presencias de la poesía europea» [2004]
PT	*La prisión transparente* [2016]
RE	*Reescritura* [2004]
SL	*Sólo luz (antología 1947-1998)* [2000]
SN	*Sílabas negras* [2006]
VTC	*Valente: texto y contexto* [2007]

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido

ELÍAS CANETTI

[Horst Vogel, trad.]

La naturaleza tiene, como todas las cosas, un límite de existencia. La vejez es el final de una representación teatral de cuya fatiga debemos huir, sobre todo y especialmente una vez asumido el cansancio

MARCO TULIO CICERÓN

[Rosario Delicado Méndez, trad.]

Quiero escribir, pero me sale espuma

CÉSAR VALLEJO

INTRODUCCIÓN

HACIA UNA VISIÓN COMPLEMENTARIA E INTERDISCIPLINAR SOBRE LA OBRA DE ANTONIO GAMONEDA

El contraargumento a este trabajo bien podría obedecer a la siguiente pregunta: ¿Por qué es necesaria una nueva tesis sobre la obra de Antonio Gamoneda? Esta investigación surge de la necesidad de dar respuesta a una serie de interrogantes que afectan a un conjunto de rasgos específicos del poeta español; rasgos esenciales que hasta el momento no han sido suficientemente valorados en el terreno de la crítica, y el ámbito académico, y que en concreto se circunscriben al último periodo de su producción: la edad de la vejez o ciclo de senectud. Huelga decir que esta tesis no aspira a desvelar todas las incógnitas que contiene la obra gamonediana ni agota sus posibilidades de estudio. La comprensión *total* y definitiva, completamente aglutinadora, de su creación es en cierta medida irrealizable. Más bien habría que pensar que todos y cada uno de los intentos de interpretación vinculados al poeta han contribuido, en algún sentido, a entender su obra.

Dentro de las perspectivas sobre las que la crítica no ha promovido una indagación satisfactoria se encuentra la condición pluridisciplinar del poeta. Este carácter *interdisciplinar*, que parece ser un rasgo distintivo de Gamoneda, carece de enfoques específicos, a pesar de la ya abundante bibliografía gamonediana. No se trata hasta hoy, ciertamente, de un terreno abonado por los estudios sobre el poeta; de hecho, constituiría lo que Vicente Huidobro llama, en el quinto canto de su *Altazor*, un auténtico «campo inexplorado». Si bien son perceptibles las huellas, símbolos y referencias —incluso explícitas— a las artes en sus poemas, la iconografía artística de la poesía gamonediana no ha sido apenas recogida hasta el momento, más allá de algunas alusiones suscitadas en artículos y otras publicaciones. Una de las menciones más sobresalientes a esta transversalidad es la que se encuentra en uno de los textos clásicos sobre su obra, *Gamoneda: una poética temporalizada en el espacio leonés*, publicado por Francisco Martínez García en 1991. Dice allí el autor, con su habitual inteligencia y perspicacia:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Gamoneda es un *poeta interdisciplinar*. Con esto quiero decir que en la poesía de *Edad* hay elementos, expresos o elípticos, que remiten a diversos dominios o territorios: tales, los del Arte, la Estética, la Belleza, muy en especial los de la Música, la Escultura y la Pintura [Martínez García, 1991: 19][1].

La cita de Francisco Martínez bien pudiera servir como planteamiento general de una tesis irrealizada antes el momento, pese al cuarto de siglo transcurrido; tesis que, en modesta medida y parcialmente —como no puede ser de otra forma—, viene aquí a desplegarse.

1. Las artes de la memoria

La aportación que el lector gamonediano encontrará en estas páginas se articula, como indica el enunciado que abre el título de este trabajo, sobre la idea de una creación entendida como *artes* de la memoria. Dicho enunciado es la variante de una de las divisas poéticas de Gamoneda que no haría siquiera falta citar *ad litteram*: que la poesía es un «arte de la memoria» [CS: 23][2]. Con ello Gamoneda quiere señalar que la poesía es un «arte del tiempo» [*ibidem*], que la obra poética se resuelve en una implicación de tiempo y memoria, sin la cual el poema no sería posible: «No podríamos temporalizar ni crear un ritmo si no tuviéramos una noción de tiempo incorporada a la expresión poética» [RL: 152]. Esta idea nuclear de la poesía como «arte de la memoria» lleva consigo el que posiblemente sea el signo más grave y definitorio de la poética de Gamoneda, la perspectiva de la muerte:

> pero nuestra memoria es siempre conciencia de pérdida. Tenemos memoria de lo que ya no está con nosotros. Y, si eso es así, la memoria nos proporciona instantáneamente la noción de nuestro curso hacia la muerte. Lo queramos o no, toda poesía se escribe desde esta perspectiva, siempre» [RL: 152].

1. A no ser que indique lo contrario, las cursivas y resaltados tipográficos pertenecen siempre a la fuente citada. En cuanto a las citas mismas, abreviaré las referencias bibliográficas en el cuerpo del texto para agilizar su localización y reducir el número de notas a pie de página, reservando éstas a una información complementaria. El año de la cita corresponde siempre a la edición manejada; señalo la fecha de la primera edición entre corchetes en la bibliografía.
2. «El arte de la memoria» es el título de uno de los artículos clave del pensamiento de Gamoneda. Fue publicado en *El Urogallo* (Madrid), 71, 1992, pp. 12-13. No pasó como tal a *El cuerpo de los símbolos* [1997], aunque allí reaparecen idénticas ideas. Véase a este respecto el «Anexo 1» que se adjunta a este trabajo.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

De todo ello puede colegirse con facilidad que, así entendida, la poesía no se corresponda exactamente, como habría cabido suponer *a priori*, con el valor de una mnemotecnia, en el sentido estudiado por Frances Amelia Yates en su espléndido *El arte de la memoria* [1966], o de la poesía como lenguaje que se caracteriza por sus recurrencias, su memorabilidad o perdurabilidad, en la línea apuntada por Roman Jakobson en «Lingüística y poética» [1960][3]; más bien sería con Henri Bergson, si hubiera que relacionar el razonamiento de Gamoneda con una tradición intelectual, con quien podría trazarse un paralelismo de ideas. Así, por ejemplo, en *Matière et mémoire* [1896]: «Si courte qu'on suppose une perception, en effet, elle occupe toujours une certaine durée, et exige par conséquent un effort de la mémoire, qui prolonge les uns dans les autres une pluralité de moments» [1946: 30-31][4]. En el fondo, todas estas perspectivas sobre la memoria, «la más seria de nuestras facultades» [CS: 141][5], no se excluyen, son de algún modo complementarias; y el mismo Gamoneda es consciente de tales concomitancias: «La poesía es un arte de la memoria incluso técnicamente —matiza el poeta—. Para que un endecasílabo resulte realmente musical, hay que tener memoria del endecasílabo anterior» [LR: 196]. El sincretismo de esta conciliación de pensamientos de distinta índole se revela en *Sublevación inmóvil* [1960], en uno de los emblemas poemáticos más reconocibles de Gamoneda:

> Cantidades de tiempo
> sitúan cantidades
> de sonido. Escucho

3. Tantas veces aludido, he aquí una cita *à propos* de Jakobson: «Esta capacidad de reiteración ya inmediata o diferida, esta reificación del mensaje poético y sus elementos constitutivos, esta conversión de un mensaje en algo duradero, todo ello representa, en verdad, una propiedad inherente y efectiva de la poesía» [1975: 383].
4. Me importa dejar constancia de una decisión procedimental. Reproduzco todas las citas de autores extranjeros siempre en versión castellana, salvo cuando no disponga para consulta de traducción publicada, como en este caso. Esta decisión no es caprichosa y ha sido fuente de un especial conflicto a la hora de citar escritores franceses, los cuales creo poder leer y comprender con meridiano dominio. Esta resolución se explica en el hecho de que, al enfrentarme a una obra teórica, siempre he experimentado una gran frustración ante aquellas citas reproducidas en su idioma original que, no acompañadas de traducción, era incapaz de entender en su literalidad. Por otra parte, quisiera señalar que no recuerdo haber encontrado ninguna mención ni de Gamoneda ni de ninguno de sus críticos a Bergson, a pesar de notables similitudes en cuanto a las ideas de ambos sobre la memoria. Sí suele hablar el poeta de «palabra en el tiempo», de Antonio Machado, muy influido éste por Bergson. Véase la primera entrevista a Gamoneda, dentro del «Anexo 4» de este trabajo [p. 855].
5. Sobre ella, escribe Hermann Hesse: «Nosotros, los poetas e intelectuales, valoramos mucho la memoria, es nuestro capital, de él vivimos» [2001: 122].

más allá de la muerte.

[EL: 68][6]

La variación *artes de la memoria* viene a incidir en esa imagen interartística de la obra de Gamoneda y en la proyección interdisciplinar que el propio Gamoneda atesora como poeta. Aunque Gamoneda se refiere en su obra a todas las artes, incluyendo la danza y el cine[7], son la música, la pintura y la escultura —como bien subrayaba Francisco Martínez— las que más interrelacionan, en diversos grados, con su poesía. «En todas las artes —sostiene Gamoneda— se da un hecho compositivo que no es demasiado distinto en una melodía, en un cuadro o en un poema. Todas son composiciones para la sensibilidad» [LR: 155]. Este estudio se orienta, pues, hacia la comprensión de la obra de Gamoneda a través del carácter vehicular que estas tres *técnicas* o artes específicas desempeñan en torno al eje central de la memoria que las implica, como muestra el poeta:

> no seríamos, por ejemplo, sensibles a una melodía sin la memoria sucesiva de sus partes. Más aún: incluso en las artes visuales, en que las partes se piensan que están instantánea y simultáneamente presentes, la percepción se da en velocísimas asociaciones memorísticas: en una simetría simple valoramos la cantidad y la morfología de uno de sus componentes *teniendo memoria* de estos mismos valores en el otro, y así se nos manifiesta su equilibrio, su complicidad estética [CS: 17][8].

6. Siempre que sea posible, citaré por la edición de *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* [§ V.1.1 {12} 2004]. Téngase en cuenta como indulgencia que, en el momento de la relectura de estas páginas, ha sido anunciada la publicación, para septiembre de 2019, de la segunda edición de *Esta luz*, la cual comprenderá dos volúmenes: el primer de ellos comportará la revisión de la edición anterior, con casos de reescritura, mientras que el segundo abarcará la producción poemática desde 2005 hasta 2019, incluyendo el *Libro de los venenos* y el inédito *Las venas comunales*.
7. La arquitectura está asimismo presente, como se aprecia en algunos poemas de *León de la mirada* [1979]. Téngase en cuenta que Gamoneda ya había consolidado su capacidad para describir espacios arquitectónicos de interés artístico en *Zamora* [1970].
8. Compárese la cita de Gamoneda con el siguiente fragmento de Henri Bergson relativo a la naturaleza del dualismo *memoria* y *espíritu* y su duración respectiva, de nuevo en *Matière et mémoire*: «la matière, à mesure qu'on en continue plus loin l'analyse, tendant de plus en plus à n'être qu'une succession de moments infiniment rapides qui se déduisent les uns des autres et par là *s'équivalent*; l'esprit étant déjà mémoire dans la perception, et s'affirmant de plus en plus comme un prolongement du passé dans le présent, un *progrès*, une évolution véritable» [1946: 248-249]. He aquí otra cita del filósofo francés que apoya esta «equivalencia de ideas» entre Bergson y Gamoneda: «Votre perception, si instantanée soit-elle, consiste donc en une incalculable multitude d'éléments remémorés, et, à vrai dire, toute perception est déjà mémoire. *Nous ne percevons, pratiquement, que le passé*, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongeant l'avenir» [*ibidem*: 167]; y también: «en même temps que notre perception actuelle et pour ainsi dire instantanée effectue cette division de la matière en objets indépendants, notre mémoire

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

1.1. Esculpir la memoria: el pensamiento de Antonio Gamoneda

Con la denominación *esculpir la memoria* pretendo[9] estudiar, en la primera parte de este trabajo, el pensamiento de Antonio Gamoneda. Considero que sería provechoso para el investigador en ciernes, pero también para el versado, contar con una síntesis que recoja las variantes y singularidades de este pensamiento en el ciclo de senectud. Las claves de este pensamiento están diseminadas, sin apariencia ni proyecto de sistematicidad, en la obra ensayística del propio Gamoneda y en sus numerosas declaraciones a críticos, académicos y reporteros bajo la forma de entrevistas y conversaciones. Algunas de ellas han sido incluso recogidas en diversos artículos o dentro de obras colectivas. Sin embargo, hasta el momento no se ha realizado una síntesis que reúna las líneas maestras del pensamiento gamonediano, su *arte poética* implícita o explícita, del último periodo creativo del poeta. Juzgo interesante y útil, por lo tanto, la posibilidad de acudir a este breve aparato crítico, sin perjuicio de que el mismo pueda ser ampliado, corregido o desautorizado en el futuro.

Esta integración, por otra parte, no es meramente accesoria, sino que se enmarca con coherencia dentro de la poética liminar de Gamoneda. El análisis del *arte poética* gamonediana contribuirá a comprender la evolución de su pensamiento y de su estética; y permitirá delimitar aquellas ideas y conceptos que son específicos del ciclo de senectud, bien porque han sufrido modulación o rectificación con el paso del tiempo, bien porque han sido asumidos por el poeta en una edad avanzada de su biografía.

El título en principio retórico de este epígrafe, «esculpir la memoria», tiene asimismo una justificación[10]. La escultura lleva aparejada la inscripción, la

solidifie en qualités sensibles l'écoulement continu des choses. Elle prolonge le passé dans le présent, parce que notre action disposera de l'avenir dans l'exacte proportion où notre perception, grossie par la mémoire, aura contracté le passé» [*ibidem*: 236].

9. Emplearé en lo sucesivo, al igual que en los agradecimientos previos, la primera persona del singular como modalidad enunciativa, evitando así el plural de cortesía, de implicaciones mayestáticas, hoy en día anticuadas, cuyo uso quizá no se justifica plenamente si no existe un signatario coautor. Utilizaré, sin embargo, un plural apelativo para atraer la atención del imaginario lector que me acompaña en estas páginas.
10. Admito la retoricidad aparente del epígrafe, si se tiene en cuenta que Gamoneda equipara la escultura a la música en virtud de una compartida oralización —fisicidad, materialismo— del lenguaje: «la palabra poética es "escultura en el tiempo" en modo muy semejante al de la música, diferenciándose de ésta en que los sonidos (la palabra física, la oralidad) cargan significados» [CS: 193]. El lector gamonediano no debe, con todo, temer motivos para el «engaño», convencido como estoy de la pertinencia de una «escultura de la memoria» en los términos en que la planteo.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

conformación de un material, que, como en un símil plástico, tiene que ver en este caso con la configuración del pensamiento. Al igual que en el acto de esculpir se realizan modulaciones en la materia hasta ir perfilando un objeto identificable o interpretable, puede decirse que el pensamiento del poeta se ha ido moldeando con el devenir cronológico y la experiencia sensorial e intelectiva. Esculpir la memoria es esculpir las ideas, los conceptos, la estética del poeta; y este *arte poética* tiene casi siempre su correlato en la poesía misma a través de emblemas poemáticos. Una anécdota apoya y ejemplifica plásticamente este proceso. Se trata de la escultura de terracota que el escultor Jesús Martínez Labrador talló de la cabeza del poeta. Así relata Gamoneda lo que experimentó cuando el artista forjaba su rostro:

> «Estoy creando la vejez…». El verano pasado me estaban haciendo una cabeza de barro. Yo veía cómo el barro iba siendo mi rostro y, en un momento dado, empecé a advertir en el barro rasgos, estigmas expresivos de la vejez. El barro era yo: sentí envejecer simultáneamente mi imagen y mi naturaleza [CS: 174][11].

De la misma manera que el rostro del poeta emergió de una sustancia indefinida y éste reconoció su envejecimiento —el paso del tiempo transfigurado en materia—, así también podría describirse la conformación progresiva de su pensamiento.

1.2. Cantar la memoria: la poesía como «música de la memoria»

El enlace entre el primer y segundo epígrafes podría sintetizarse, entre otras, con esta sentencia gamonediana: «el pensamiento poético es un "pensamiento que canta"» [LR: 182]. Si Antonio Gamoneda define la poesía como «un arte de la memoria», no creo desventurado añadir una matización en cuanto a la especie artística de dicha poesía: que la poesía de Gamoneda es singularmente y ante todo una «música de la memoria»[12]. Teniendo en cuenta que para Gamoneda «la música es el estado original del pensamiento poético» [CS: 36], el sincretismo de una *música*

11. Véase también el comienzo del documental *Escritura y alquimia* [2008], donde Gamoneda cuenta ante la cámara el asombro de cómo surgió su rostro senescente del barro modelado por las manos de Jesús Martínez Labrador. Todo aquel que haya tenido la suerte de entrar en la casa del poeta habrá reparado en que esta cabeza descansa en el suelo del patio.
12. La razón del entrecomillado se debe a que ya Ildefonso Rodríguez había reparado en ello [2008: 61 y 73]. Mi conclusión, no obstante, fue anterior a este conocimiento. He aquí, pues, otra *equivalencia de ideas*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de la memoria parece natural y necesario. En este sentido, no puedo más que acudir de nuevo al poeta y su máxima cadenciosa para justificarme:

> Comprender la escritura a través de su música, experimentar la expresión como una estructura musical es lo que coloca a la escritura y a su autor en la «especie» poética [CS: 182].

Esta concepción de la poesía como «música de la memoria» es la que gobernaría su proceso creativo, su causa primera y su resultado poemático, representando las claves de una circularidad cadenciosa en su obra, puesto que el «ritmo, en su fórmula elemental, es repetición» [Henríquez Ureña, 1961: 254]. Así, esta parte central pretende abordar los aspectos musicales, rítmicos, de la poesía de Gamoneda a través de su sistema de simetrías, de sus recurrencias. Es preciso puntualizar que estos aspectos rítmicos no se limitarían ni a la métrica —que, como tal, se difuma en los poemas del ciclo de senectud— ni a la forma acústica del lenguaje poético, sino a todos los elementos que conforman la lengua en sus distintos niveles. Se trataría, en cierto modo, de estudiar los «elementos rítmicos no métricos» [Martínez Cantón, 2011], los cuales sobrepasan ampliamente el valor reiterativo de la rima en la versificación tradicional. Esta concepción rítmica del lenguaje poético cuenta ya con una nómina relevante y asentada de fundamentos teóricos [Gili Gaya, 1993; López Estrada, 1974; Meschonnic, 2002], a la que se suma el pensamiento del propio Gamoneda: «La rítmica creará una semántica imprevisible» [FON: 28]. Parto, pues, del principio de que estas recurrencias que exceden la rima y la métrica contribuyen también a una rítmica que se relaciona forzosamente con una poética, en el mismo sentido en que José Domínguez Caparrós establecía dicha correspondencia dentro de la versificación clásica en su *Métrica y poética* [1988]. Contempladas en su sentido más lato, estas concomitancias entre «rítmica y poética» darían lugar a una mejor comprensión de la poesía gamonediana.

Más allá de hacer un análisis sistemático por niveles de la recursividad lírica, me ceñiré al examen de dos mecanismos rítmico-semánticos del lenguaje poético de Gamoneda que juzgo esenciales y que constituyen esa «música de la memoria» que parece atravesar toda su obra, incluyendo el ciclo de senectud: de una parte, la simultánea reunión de placer y temor, con sus diferentes variantes y especies; de otra, las formulaciones y metáforas sinestésicas, que con tanta frecuencia suelen

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

asociarse con las figuras de la contradicción, en especial la paradoja y el oxímoron. Entre los dos rasgos parecen darse relaciones lógicas de complementariedad que refuerzan la perspectiva de una «música de la memoria».

1.3. Plasmar la memoria: el poema como objeto de arte

Dentro de este marco de la memoria, considera Gamoneda que «el objeto de arte es un objeto *memorable*» [CS: 17]. Para el caso de la poesía, en concreto, Gamoneda especifica que, también él mismo, «*el poema es un objeto de arte*» [*ibidem*]. En esta tercera y última parte, *plasmar la memoria*, me aproximaré a una parcela de la obra de Gamoneda que, si bien ha sido aludida en ocasiones, se ha estudiado muy poco hasta el momento: la relación entre la pintura y la poesía, sobre la que el poeta tampoco ha escatimado analogías compositivas:

> Por mi relación con los pintores sé que ocurre lo siguiente: un pintor, sin demasiadas razones para ello, extiende un color sobre un lienzo. Eso es una abstracción. Y, de repente, aquello empieza a organizarse formalmente en un sentido que ya es, por ejemplo, evocación de un paisaje. ¿Cómo se ha introducido el paisaje en el color? De la misma manera que la memoria se me introduce… en las palabras [Rodríguez, I., 2008: 64].

Es bien conocida la labor que Gamoneda ejerció como crítico de arte durante largos años, con especial intensidad en la década de los setenta, por lo que no resulta descabellado preguntarse por su relación con los artistas plásticos y en qué medida este contacto ha podido influir en su pensamiento y en su lenguaje poético. Por ello, intentaré ver cómo la faceta de crítico de arte de Gamoneda ha podido reflejarse, incluso *plasmarse*, en su escritura poética, sobre todo a raíz de sus numerosas colaboraciones en los llamados «libros de artista», obras en las que se alterna la reproducción de poemas con imágenes, ilustraciones o dibujos. Prestaré especial atención a la disposición tipográfica de las líneas poéticas, en consonancia con el valor de una posible *poétique du blanc* [Christin, 2000]; es más, examinaré si la distribución de los contenidos poemáticos a través del blanco conforma también un «ritmo plástico» [Belic, 2014].

Para completar este estudio, elaboraré un inventario detallado de los libros que Gamoneda ha publicado con artistas, incluidos los llamados *plasticiens*. Podría decirse que estas obras han sido tradicionalmente marginadas por la crítica o

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

relegadas a un segundo plano. No existe, en realidad, un catálogo completo sobre estas colaboraciones, cuya edición parece haberse intensificado en el ciclo de senectud. Asimismo, estableceré una clasificación de dichos libros en función de sus peculiaridades formales y de los distintos aspectos pragmáticos que intervienen en su creación, vinculando siempre que sea posible sus especificidades con los poemarios exentos publicados por Gamoneda.

2. La concreción del corpus: el ciclo de senectud

Si la obra de Gamoneda es el *curso de la edad*[13], no cabe duda de que la edad actual del poeta es la de la vejez. La senectud es la edad crepuscular, «la edad del hierro en la garganta» [EL: 471], cuyo emblema se localiza en el último poema de *Arden las pérdidas*: «Siento el crepúsculo en mis manos» [EL: 475]; ese *sol tardío* que *pesa* en las *manos inmóviles* del poeta. En los estudios sobre la obra de Antonio Gamoneda no suele hablarse, empero, de «ciclo de senectud», por más que resulte evidente que el poeta se encuentra instalado desde hace décadas en el periodo final de su biografía, en la última de sus épocas poéticas. El mismo Gamoneda se ha referido a esta etapa como «poesía de la vejez», entendida como una «expresión de despedida»[14]. También al reflexionar sobre el legado de otros poetas, caso de José Ángel Valente, alude de esta manera a las obras finales: «Hemos de darnos cuenta de que Valente está ya ante uno de sus libros terminales, ante su *libro futuro*» [VTC: 24]; y al fijar su interés en la serie postrera de escritura, designa este tramo con expresiones como «la "escritura en los límites", la de los tiempos terminales» [*ibidem*].

Aunque hay precedentes académicos de breve mención que aluden a la tradición del ciclo, caso de la magnífica introducción que Amelia Gamoneda y Fernando Rodríguez de la Flor prepararon para la antología temática *Sílabas negras*, sin embargo, no se ha acometido hasta ahora un desarrollo concreto de las

13. Aludo, por supuesto, a la recopilación de textos publicados por Miguel Casado [CUR], que retoma el título de su epílogo a *Esta luz* [2004], la poesía reunida de Gamoneda [EL: 573-627].
14. La cita está tomada de una nota de prensa redactada con motivo del homenaje organizado por el Museo Etnográfico de Castilla y León en torno a la escritura y publicación de *Blues castellano*. Se entiende que los entrecomillados reproducen las palabras literales del poeta durante el acto: «Pese a que ya no tiene ese entusiasmo juvenil, Antonio Gamoneda acaba de publicar *La prisión transparente* (ediciones Vaso Roto), que reúne tres poemarios breves (*La prisión transparente*, *No sé* y *Mudanzas*), en los que refleja una "poesía de vejez" que es "una expresión de despedida"» [Ferreras, 2017].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

características peculiares de este ciclo creativo en la obra de Gamoneda. En la citada antología, dicen sus autores al abordar los condicionamientos del régimen franquista:

> Esos son los términos en que se desarrolla un drama de identidad (y la escritura que lo explicita), que, al fin, como hoy sabemos, se podrá presentar en la escena del mundo como (para bien o para mal) enteramente autoconstruida, a través de la integración del pasado, presente y futuro que se lleva a cabo en los libros del ciclo *de senectute*: *Libro del frío* y *Arden las pérdidas* [SN: 45].

Poco son los lugares de la crítica gamonediana, como decía, donde se explicita este ciclo que, en cierta manera, se da por sobreentendido. Expósito habla, por ejemplo, de la «edad de la vejez» [OP: 315], mientras que Palomo menciona las «postrimerías de la escritura» [LIM: 128], pero ninguno de los dos se apropia del término senectud en sus tesis; Laurence Breysse-Chanet, gran especialista francesa sobre el poeta, emplea la expresión «escritura última» [§ V.2.4. Breysse-Chanet, 2015b], análoga a «poesía última» utilizada en otros estudios; y en un texto más reciente aún, Vicente Luis Mora alude a «la última etapa de la poesía gamonediana» [§ V.2.4. Mora, 2016: 111]. En cualquier caso, no existe hasta el momento ningún trabajo que abarque las obras de senectud bajo un enfoque que las considere, en algún aspecto específico, como pertenecientes a un conjunto unitario.

2.1. La tradición de los ciclos de senectud

Si bien de todo autor podría realizarse un estudio concreto referido a sus últimas obras, no siempre es posible llevar a cabo esta tarea desde la perspectiva de la época de la vejez. Aunque las últimas obras de un escritor, o de un artista, sean las últimas obras de su vida, no necesariamente, como es obvio, son éstas obras de senectud. Existe un criterio cronológico asentado en nuestra cultura que, unido a la evolución de toda una obra, marca una distancia temporal sobre tres grandes ejes: obras de juventud, de madurez y de vejez. Al contrario de lo que cabría pensar, no se han llevado a cabo numerosos estudios que se basen en los autores que cumplen este requisito biográfico de la ancianidad, al menos en lo que a la poesía hispánica se refiere. Se trata de un campo escasamente explorado, al contrario de lo que

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

ocurre con la vejez como materia literaria o las representaciones de la vejez en la literatura[15].

Dentro de la crítica española, fue Juan Manuel Rozas quien se refirió a este periodo creativo con la denominación específica de «ciclo de senectute» en *Estudios sobre Lope de Vega*, en concreto en su capítulo «Lope de Vega y Felipe IV en el "ciclo *de senectute*"» [1990: 73-131], que fue publicado por primera vez como texto exento en 1982. Podría decirse que su testigo ha sido recogido por Isabela Martial, que ha centrado sus investigaciones en torno a las obras de Lope de Vega escritas durante este mismo periodo[16]. La preferencia en ambos casos por el término latino *senectute* es, claro está, una remisión a la raíz etimológica del término y, en particular, un homenaje explícito a la obra clásica de Cicerón.

De senectute, cuyo título original completo es en realidad *Cator Maior de Senectute*, es un breve tratado escrito por Marco Tulio Cicerón en el año 44 a. de C., a los 62 años, es decir, cuando él mismo se encontraba en el proceso de senescencia y apenas un año antes de morir. En él, Cicerón adopta el punto de vista del egregio Catón el Viejo, quien muestra a los interlocutores Escipión y Lelio los motivos por los cuales disfruta de una vejez apacible y honrosa. Fue concebido, pues, como una disertación en forma dialogada para mitigar «la inminente llegada a la vejez» [2005: 2][17], «esa edad que se hace tan gravosa» [*ibidem*: 6]. En él se exponen y rebaten cuatro causas que conllevan especial penalidad en la última edad de la vida, siendo la cuarta de ellas el tormento y la angustia experimentados ante la cercanía de la muerte, ya que «la muerte, en efecto, no puede estar muy lejos de la vejez» [*ibidem*: 66] y «siempre es inseguro en la senectud el momento final» [*ibidem*: 72]. Esta causa emerge, de hecho, como un tema recurrente en la escritura del ciclo de senectud.

En lo que se refiere específicamente a la poesía española contemporánea, algunos críticos designan el estudio de la lírica senescente como «poesía de la vejez» [Landeira, 2000], «poesía última» [Márquez, 2001], «poesía de senectud»

15. Ejemplos de este tipo de enfoques, que no se ajustan completamente al objeto de estudio de este trabajo, son: *De la vejez como materia literaria en la narrativa reciente de Doris Lessing*, de Carmen García Navarro [2003]; *Écrire le vieillir*, de Alain Montandon (ed.) [2005]; o *De la caduca edad cansada: Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, Nathalie Dartai (dir.) [2011].
16. En concreto, en su tesis doctoral *Ironie, parodie et discours obliques dans trois œuvres du cycle de senectute de Lope de Vega, La Dorotea, La Gatomaquia et Las Rimas de Burguillos* [2010]. Previamente publicó el artículo «Introducción al problema de la ironía en las obras del "ciclo de senectute" de Lope de Vega» [2006], al que haré referencia más tarde.
17. Cito por los fragmentos de la obra, en lugar de por las páginas de la edición manejada.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[Martínez Bennecker, 2008] o, más raramente, «poética gerontológica» [Wilcox, 2014][18]. Pero es Francisco Javier Díez de Revenga quien ha consolidado la denominación que aquí utilizo —la que juzgo más acertada, continuadora del epígrafe ideado por Juan Manuel Rozas— en su estudio *Poesía de senectud* [1988], el más amplio sobre la vejez como periodo poético creativo llevado a cabo en el ámbito del hispanismo. En su libro, Díez de Revenga analiza la escritura terminal de hasta ocho poetas españoles: Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Rafael Alberti. Para Díez de Revenga, esta poesía última representaría un ciclo en sí mismo que comprendería unas características propias y definitorias dentro de la producción global de un poeta:

> Al estudiar todo este importante caudal de la poesía española actual (téngase en cuenta que, sobre todo, hemos trabajado con textos de los años setenta y ochenta) nos ha sido posible explicar algunas de las soluciones que estos poetas plantean, tanto desde un punto de vista estructural-expresivo como temático-conceptual. Dicho de otro modo, hemos podido entender el sentido de determinados mundos poéticos desde el momento en que los hemos estudiado en función de su insoslayable condición de poemas de senectud [Díez de Revenga, 1988: 28].

Es más, en su estudio comparativo Díez de Revenga repara en que, al aproximarse a un grupo de poetas más o menos próximos en su cronología, es posible encontrar «una serie de reacciones comunes que han configurado, al mismo tiempo, un universo poético en el que todos coinciden» [Díez de Revenga, 1988: 25]. Quiere ello decir que los rasgos de esta poesía de senectud adquieren el valor de constantes por la frecuencia con la que aparecen en los distintos casos analizados, proporcionando una unidad de sentido en el momento de su interpretación. En concreto, Díez de Revenga señala los siguientes tópicos generales como especialmente reiterativos:

18. Y, en efecto, si el término gerontología «alude a cualquier tipo de estudio relativo al proceso de envejecer y a sus consecuencias, sean éstos estudios contemplados desde una perspectiva médica (la geriatría), biológica o social» [Ribera, 2001: 15-16], nada impide en principio que puedan contemplarse como *gerontológicos* los temas y rasgos de la poesía de la vejez. Así lo defiende el autor de este interesante artículo: «La palabra "gerontología" consiste en un prefijo, "ger-", que quiere decir vejez, y el término "ontología", que significa "el ser": es probable que cuando los seres sensibles se acerquen a su fin comiencen a sentir la necesidad de sopesar lo que han podido conseguir durante el curso de su vida» [Wilcox, 2014: 202, nota 8]. Desde esta perspectiva, cabe hablar también de un «sujeto gerontológico» [*ibidem*: 204].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> temas propios de senectud son, para nosotros, las inquietudes en torno a la edad, a la propia edad y a la vejez, en general o vista en sí mismos. Todos los temas referentes al paso del tiempo, al tiempo transcurrido, a la añoranza de tiempos pasados, adquieren un común tono elegíaco muy característico y peculiar. Las reacciones son comunes, aunque algunos disienten del conjunto cuando, por ejemplo, expresan un claro vitalismo o una defensa de la vejez como laboriosidad» [Díez de Revenga, 1988: 25-26].

Como puede apreciarse, no resulta difícil relacionar alguna de las preocupaciones señaladas por Cicerón con estos temas, en concreto con la inquietud por la edad, la consunción temporal y el acecho de la terciara parca. Evidentemente, se trata de conclusiones de valor general que en cada poeta estudiado cobran una solución con matizaciones; pero, en cualquier caso, la repetición de unos asuntos otorga ya una dimensión homogénea al estudio de los ciclos poéticos de senectud que incentiva aproximaciones similares, ya sea a grupos o conjuntos de poetas, como en el estudio de Díez de Revenga, ya sea a un poeta en particular, caso en este trabajo de Antonio Gamoneda.

Además de estas apoyaturas teóricas en el marco del hispanismo, quisiera agregar una designación análoga a la de «ciclo de senectud», la de *obra tardía*, utilizada por el crítico Edward W. Said en algunos textos sobre músicos y escritores que han sido reunidos póstumamente en *Sobre el estilo tardío* [2006]. Estos ensayos giran en torno al interés de Said por «la relación entre la condición física y el estilo estético» [2009: 25], en concreto por «el último período, o tardío, de la vida, la decadencia del cuerpo, el deterioro de la salud u otros factores que, incluso en el caso de una persona joven, dejan entrever la posibilidad de un final prematuro» [*ibidem*: 28]. La pertinencia de este enfoque estriba en que, como por su parte señalaba Díez de Revenga, lo tardío en la obra de un artista se corresponde con las particularidades de un estilo. El planteamiento de Said puede sintetizarse en estas líneas: «Me centraré en grandes artistas y en el hecho de que, cuando se acercaba el final de sus vidas, su obra y pensamiento adquieran un nuevo lenguaje, que llamaré estilo tardío» [*ibidem*]; término éste, el de «estilo tardío» —*late style*— tomado a su vez de Theodor W. Adorno, que lo empleó por primera vez en 1937 en un artículo titulado «Spätstil Beethovens»[19], sobre las peculiaridades del último

19. Incluido luego en *Moments musicaux*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 54), 1964. Traducido al castellano como «El estilo tardío de Beethoven» dentro de *Momentos musicales*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

tramo creativo del compositor alemán. Retomaré las ideas y citas de Said más adelante, en la primera parte de este trabajo, como perspectiva complementaria al estudio de Díez de Revenga.

2.2. El *yo* biográfico y el *yo* poemático: alusiones a un viejo debate

En *Poesía de senectud*, Díez de Revenga alude —consciente de que no debe pasar inadvertido— a un aspecto implícito en el estatuto teórico de este ciclo de escritura que tampoco debería soslayarse en estas páginas introductorias:

> Ha sido fundamental poner en relación la realidad material del poema creado con la propia realidad biográfica de este poeta, que indudablemente ha permitido explicar algunas de las reacciones de él mismo o de sus contemporáneos [Díez de Revenga, 1988: 28].

Este hecho conlleva, obviamente, vincular la obra con su autor, es decir, tender una línea desde la realidad autosuficiente, inmanente, del texto hasta la categoría empírica, exoliteraria, del autor biográfico**.** Este itinerario remite a una problemática metodológica que, no por considerarla consabida o superada, debería desaparecer de la reflexión de este trabajo. Al contrario, creo necesario dejar constancia de este cuestionamiento y aludir a sus distintas respuestas y posiciones para comprender los rasgos específicos de la obra de Antonio Gamoneda en el marco de su ciclo de senectud.

En efecto, a la hora de comenzar el estudio de un texto poético suele plantearse la duda de si éste debe abordarse desde una perspectiva estrictamente intratextual o si, por el contrario, tienen en él cabida elementos de naturaleza extrarreferente. Es esta una discusión que ocupa ya un viejo lugar en la Teoría de la Literatura, pero que aún hoy despierta polémica ante la disparidad de posiciones críticas. En el primer caso se trata de un posicionamiento a favor de la denominada *función reflexiva* de la lírica: «la *autorreflexividad* del discurso, su inmanencia, su decirse a sí mismo —señala Pozuelo Yvancos— ha sido rasgo que muchos autores de diferentes maneras revelan como el principal estatuto» de la poesía [2003: 217]. Desde esta actitud crítica, el poema posee una «significación de identidad inmanente, imposible de buscar fuera del poema mismo» [*ibidem*]. Se trata así de

IV, en Theodor W. Adorno, *Obra completa*, 17, Rolf Tiedemann (ed.), Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz (trads.), Madrid, Akal (Básica de bolsillo, 79), 2008, pp. 15-18.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

evitar la prolijidad con la que en poesía se tiende a identificar al *yo* poético con el *yo* existencial que ha dado origen al poema, en virtud de la expresión primopersonal que caracteriza a la lírica. Pozuelo Yvancos sintetiza la controversia en los siguientes términos:

> Aunque la lectura ingenua tradicional ha querido identificar yo = autor hombre, el principal rasgo pragmático destacado hoy por todos los autores es el que Culler llama «distancia e impersonalidad». Según la convención de «distancia e impersonalidad», el valor de los deícticos y sus efectos origina un proceso de *generalización* según el cual el yo-tú del poema no remiten a un contexto externo real, sino a una situación ficticia que otorgue coherencia a la lectura, independientemente del referente externo [Pozuelo, 2003: 221-222][20].

Con evidencia, cuando se favorece dicha perspectiva de análisis intraliteraria, asumiendo que el poema es una realidad en sí misma y que adquiere significación en su propio seno, sin necesidad de establecer relaciones externas, se margina a su vez la referencia a toda una serie de datos e informaciones de origen extralingüístico, tales como la remisión al autor empírico o real de la obra y al contexto socio-histórico de creación de la misma. La crítica se ha decantado por privilegiar el primer planteamiento, incluso en el caso de los estudios gamonedianos, donde destaca una vieja reflexión sobre «la identidad poética de Gamoneda» de Francisco Martínez García —apoyándose en las ideas de Gadamer, qua así sintetiza: «un movimiento del lenguaje (del lector) hacia lo analizado y no como su asimilación "actual"—, para quien «la experiencia literaria consistiría en la búsqueda de una verdad sin identidad, a través de técnicas de acumulación, desde la perspectiva de los predicados» [1988: V]; razonamiento que le lleva a una conclusión ineludible: «El sujeto (¿por qué no el hombre?) no tiene propiamente identidad» [*ibidem*]. No obstante, también es posible encontrar conciliaciones de ambos puntos de vista entre los grandes filólogos del hispanismo. Es el caso de

20. Ya en 1974, en uno de sus primeros trabajos sobre la lírica amorosa de Quevedo, Pozuelo Yvancos se posicionaba tajantemente a favor de un inmanentismo metodológico: «Considero agotada y sepultada la crítica literaria que atienda a más de lo que la realidad poética es por sí misma; jamás podrá explicarse ésta desde unos presupuestos biográficos que casi nunca coinciden, sino en raíces profundísimas difíciles de auscultar, con lo que las obras expresan» [1974: 70]. Como veremos, Gamoneda encarnaría una de tales coincidencias, con el añadido de una reconocible auscultación.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Amado Alonso, que al estudiar, precisamente, la lírica de Lope de Vega[21] en su célebre *Materia y forma en poesía* [1955], advierte:

> Lope documentaba en sus poesías toda su vida sentimental, de modo que su obra poética aparece como una corriente paralela a la de su vida […]. Quizá no hay otro poeta en toda la literatura universal en quien vida y poesía se muestren tan amalgamadas, tan recíprocamente condicionadas y estimuladas como en Lope de Vega. Pero este mutuo estímulo y condición en ningún caso quiere decir identidad [Alonso, A., 1965: 108].

Cuando afirma que «en ningún caso quiere decir identidad», Amado Alonso se sitúa en la línea del inmanentismo textual, dado que «el poema es una creación libre, una estructura sentimental, una arquitectura de sentido que tiene en sí sus leyes propias y su propia regulación» [*ibidem*: 111]; pero al mismo tiempo plantea uno de los grandes inconvenientes que en literatura se revelan cuando incluso la vinculación entre vida y poesía es reconocida por el autor a través de cartas, memorias y otros testimonios autobiográficos. En A. Alonso se observa de hecho un empeño continuo por argumentar en favor del recurso a la biografía como actuación legítima de análisis literario:

> Cuando un poeta halla, como Lope, en los azares acumulados de su vida el estímulo y trampolín para dar el salto prodigioso de la creación poética, entonces el comprender las alusiones que hace a su vida no sólo es una ventaja y un privilegio, sino resueltamente una necesidad [Alonso, A., 1965: 110].

Otro de los grandes filólogos de nuestra literatura, Dámaso Alonso, ya había aludido en *Poesía española* [1950] al mismo Lope y la singularidad de su caso: «En Lope se trata de un vario y casi constante trasiego de su experiencia vital a su experiencia poética; como en el vegetal, a cada hojilla, a cada partícula de su verso llega la savia, es decir, la vida. Y es como una función fisiológica normal» [1966: 572]. En la misma estela de apreciaciones, Rosa Navarro Durán defiende una cierta reconciliación o mediación entre perspectivas de estudio, con la mención explícita también a Lope —nada fortuita, pues— como la salvedad a la que aludía Amado Alonso:

21. Obsérvese que no es del todo casual la referencia a Amado Alonso y su perspectiva integradora sobre Lope de Vega, autor que ha sido clave en la tradición española del llamado ciclo de senectud, tal y como muestran los estudios de Juan Manuel Rozas.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> En la poesía de Garcilaso, de Herrera, de Quevedo, de Góngora —incluso en muchos textos de Lope, que es la excepción—, la biografía no importa, no es esclarecedora; el código condiciona la voz. En la poesía contemporánea, desde el acercamiento romántico del poeta al yo poético, puede ser esencial o puede no serlo [Navarro Durán, 2004: 94].

La necesidad de establecer vínculos extrarreferentes depende, por lo tanto, de si éstos son esenciales para comprender el texto poético, del autor considerado y del periodo o contexto socio-histórico al que éste pertenece. Esta confluencia de factores a tener en cuenta en el estudio de la lírica implica un relativismo, esto es, que no exista en realidad un método único y absoluto de aproximación a la obra poética. El método de estudio, así entendido, es un método que *se impone* al acomodarse el procedimiento a la circunstancia, convirtiéndose en cada caso en el método oportuno o adecuado de trabajo. No por casualidad Carlos Bousoño quiso comenzar el segundo capítulo de *La poesía de Vicente Aleixandre* con estas certeras palabras: «Al enfrentarnos con el estudio de una obra literaria, se adelanta hasta nosotros una cuestión previa: la del método más adecuado a utilizar» [1977a: 19]. Acomodarse a tal circunstancialidad textual se presenta como el primer requisito para llegar a la unidad de significación latente en la obra literaria. En caso contrario, la empresa hermenéutica puede que esté condenada de antemano al fracaso.

En la línea de los comentarios anteriores, me parece que este estudio, aun reconociendo que en el ejercicio crítico-filológico conviene una mirada inmanente al texto poético, debe tener en cuenta las especificidades que sobre este asunto radican en el pensamiento de Antonio Gamoneda, siendo precisamente uno de sus distintivos que «la poesía no es literatura» [LR: 186], esto es, que la poesía, al contrario que la literatura, no puede ser nunca escritura de ficción[22]. A este respecto, importa recordar las palabras del poeta:

> Yo no aspiro a decir verdades, pero para la función estética necesito de un nexo real, un correlato, un significante que tenga que ver con mi vida […]. Con todo,

22. Otra constante ésta del pensamiento gamonediano, localizable en gran cantidad de escritos, incluso en su primer tomo de memorias, *Un armario lleno de sombra* [2009]: «la poesía es y está en mi vida. En alguna ocasión, he llegado a decir que la poesía no es literatura más que accidentalmente, que se trata de una emanación de la existencia. En todo caso, entiendo que la poesía no es ficción. Dejo esto dicho para los que, no habiendo entrado, quizá, en la realidad que alberga la verdadera poesía, la identifican plenariamente con la literatura y la ficción» [ALS: 71-72].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> insisto en que yo tengo nostalgia del poema que es totalmente mentira, en el que los símbolos no arrastren vida mía consigo [Rodríguez, I., 2008: 67][23].

No en vano, este tipo de declaraciones ha llevado a Miguel Casado, crítico por antonomasia de Gamoneda, a indagar sobre dicha problemática en un representativo artículo titulado «Notas sobre poesía y autobiografía (a partir de la lectura de Antonio Gamoneda)». Dice allí Casado acerca de la peculiar conjunción entre ambas perspectivas que afecta a su obra:

> Este complejo equilibrio, la tensión entre ambas direcciones, me ocupó especialmente cuando escribí el epílogo a *Esta luz*, la poesía reunida de Gamoneda […]. Allí planteé que lo biográfico atraviesa toda su obra como corriente subterránea que sin cesar la nutre, crea estratos y tiende hilos entre sus poemas, opera como un peculiar sistema de ecos y sugerencias, de perturbaciones y luces. Y lo hace manteniendo constantemente activa esa tensión fundamental entre autonomía de texto y referencia autobiográfica [§ V.2.4. Casado, 2008b: 24].

23. Abundan las citas de Gamoneda dentro de este cauce de pensamiento; el propio Miguel Casado reproduce algunas de ellas al comenzar el artículo citado a continuación. En su discurso de recepción del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, Gamoneda admite que su escritura «intenta —no sé si lo consigue— tener un poco o nada que ver con la ficción y sí desprenderse de mí y comportarse como una emanación de mi realidad existencial» [§ V.1.6 {2} 2006: 83]. En una entrevista, Elena Pita le dice al poeta que *él es sus poemas*, a lo que Gamoneda añade: «Necesariamente. Toda mi poesía tiene una apoyatura existencial que quizá yo desconozco en el momento en el que el poema arranca» [§ V.2.5. Pita, 2007: 12]; en otra conversación, afirma: «mi poesía se corresponde o al menos intenta corresponderse con mi existencia» [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 96]. Otras frases que expresan esta misma idea son: «la poesía es una pasión indiscernible de la vida» [VTC: 19]; «Todo texto se explica biográficamente» [LR: 30]; «mi pensamiento, mi sufrimiento, mis accidentes, mis achaques, mis alegrías… Todo eso es mi vida, y lo es también la poesía» [LR: 170]; «En realidad, yo podría escribir mis memorias con mis libros de poesía, curiosamente» [LR: 131]; «hay una especie de fracaso en cuanto a la voluntad de hacer un libro en el cual no esté implicada y complicada mi vida» [LR: 80]. En correspondencia con esta última idea, donde Gamoneda aludía en concreto al *Libro de los venenos*, puede situarse esta otra: «Tengo ese lejano deseo de escribir un poema en el cual no estaría yo, un poema de pura geometría, con palabras verdaderamente frías» [Rodríguez, I., 2008: 63-64]. Y en una entrevista más reciente, leemos: «el poema es el resultado de una proyección de la vida del poeta. Si no es eso, no es nada —a mí una poesía meramente ornamental no me interesa—» [§ V.2.5. Val, 2017: 142]. Recuerdo, asimismo, esta frase —con la que termina la recopilación de entrevistas editada por Carmen Palomo— que es justamente una contestación de Gamoneda a Miguel Casado, que éste utiliza en su propio artículo como referencia. A la pregunta de qué cree haber aportado a la poesía, Gamoneda responde: «que mi pensamiento poético tenga una correspondencia muy clara, muy viva, en el orden existencial, que cada renglón "incomprensible" responda a un vivencia mía, tenga una raíz existencial» [LR: 215]. Añado, por último, la siguiente declaración del poeta: «Cuando me preguntan cuáles son los temas de la poesía, yo digo: "mire usted, el tema de la poesía soy yo". […] El tema de la poesía soy yo mismo, como hombre que contempla toda la realidad posible, tangible o intangible, objetiva y subjetiva» [Simón, 2019].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A pesar de que Casado oscila continuamente entre los dos polos de la polémica y es ambiguo en su conclusión o, al menos, en absoluto rotundo en cuanto a su punto de vista, su propuesta se podría resumir, *grosso modo* —y de forma grosera por mi parte también, quizá—, en una conjunción de las dos posiciones que, sin embargo, rechaza las dos, sin llegar a aceptarlas en ningún caso ni al unísono ni por separado:

> Ese *corresponder*, por tanto, no puede leerse como relato autobiográfico, sino como *raíz existencial*: un estatuto que se sitúa al margen —y en esto la insistencia del último Gamoneda es permanente— tanto de la representación *realista* como de la propuesta de la ficción, rechazando ambas [*ibidem*: 29][24].

Por el contrario, como hemos visto, Gamoneda sí se posiciona claramente ante la discordia. Podemos remontarnos casi cuarenta años, a su prólogo a *Temblando de palidez*, de Jacinto Santos García, donde destacaba lo siguiente de su autor: «Jacinto Santos construye sus poemas impulsado por tensiones declaradamente existenciales, es decir, ajeno a la gratuita complacencia del mero versificador que se gratifica con la propia ingeniosidad de su ejercicio» [Gamoneda, 1982: 6]. El título de dicho *prólogo*, «De lo vivencial a lo estético», es en sí toda una declaración de intenciones que sintetiza la idea de Gamoneda sobre este debate: «el lector se siente conmocionado por la intensidad de un lenguaje abierto y por la sospecha de que este lenguaje es la cobertura —yo diría que pudorosa— de un clamoroso ámbito existencial» [*ibidem*: 6-7]. Y, a su vez, el lector gamonediano identificará sin esfuerzo esa «cobertura pudorosa» de lo biográfico en la poesía que es tan representativa de su obra.

De entre los muchos lugares en los con posterioridad ha expresado su opinión al respecto, merece la pena recordar la réplica que dio a Francisco Martínez García. Nos cuenta el crítico lo siguiente: «Yo le pregunto —queriendo tener una

24. En un artículo de prensa publicado un par de años antes, el crítico resumía perfectamente el sesgo biográfico de la poesía de Gamoneda, que no resta un ápice de entidad a su obra: «Quizá la poesía de Gamoneda tenga como núcleo central la tensión entre autonomía del texto y referencia autobiográfica. Se trata de una tensión tan manifiesta como difícil de nombrar: una construcción lingüística rigurosa y autosuficiente que, a la vez, no conoce otros materiales, que los de la propia vida. Así, indagar en la memoria del poeta se hace indistinto de releer su obra; no hay en ella propiamente relato, pero sí diseminación y fragmentación de cápsulas narrativas, de figuras y personajes que reaparecen una y otra vez. Las imágenes y los núcleos emocionales del poema proceden del lugar del relato y en ellos se manifiesta la vida; sin llegar a declararse, *se muestra*» [§ V.2.4. Casado, 2006b: 3].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

respuesta más explícita a la primera de las cuestiones planteadas— si, del modo que acaba de exponer, identifica el yo que hace el poema con el yo lírico del poema. Me contesta que sí, que piensa que sí» [1991: 36]. No contento con la respuesta, F. Martínez insiste en su planteamiento, ya que no le satisface el titubeo, al considerar que no se da dicha identificación o, por lo menos, que «no es preciso que sé dé». Gamoneda argumenta por extenso y, refiriéndose al temor al futuro, a la perspectiva de la muerte que preside toda su poesía, concluye: «En esta circunstancia [la de la muerte], mi yo que escribe se identifica con mi yo lírico, textual» [*ibidem*: 37]. Lo destacable, en cualquier caso, es que esta afirmación, este hecho, no resta calidad al poema gamonediano. Por ello, cuando T.S. Eliot, al final del clásico «La tradición y el talento individual», propone «desviar el interés del poeta en dirección a la poesía», aduciendo que «muy pocos saben cuándo se expresa una emoción *significativa*, una emoción que tiene su existencia en el poema y no en la biografía del poeta» [2010: 399], el lector de Gamoneda no puede darse por aludido o interpelado, porque la segunda circunstancia no es óbice para alcanzar la emoción contenida en el poema gamonediano.

Al igual que Eliot, José Ángel Valente en *Las palabras de la tribu* [1971] achaca al intérprete del poema el ir del verso a la circunstancia exterior: «el tiro del crítico yerra cuando en vez de dirigirse al poema se dirige a la supuesta experiencia que lo ha motivado, buscando en ésta la explicación de aquél, porque tal experiencia, en cuanto susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él» [2002: 24]. Y similar es de nuevo aquí la respuesta: admitiendo que «hay una cara de la experiencia, como elemento dado, que no puede ser conocida más que poéticamente» [*ibidem*], punto en el que Gamoneda coincide con Valente, pues «el conocimiento que proporciona la poesía es un conocimiento poético» [CS: 33], en la obra de nuestro autor se da una relación intrínseca fuertemente solidaria, reconocida por él mismo, que no sustrae de autonomía y entidad al poema y permite enriquecerlo con una lectura en clave biográfica indisociable de su concreción en poesía, concreción sin embargo distinta de la realidad exterior a la que pueda referirse en modo secundario.

Para zanjar la cuestión —de la que no pretendo aquí un debate exhaustivo, sino una síntesis de posiciones relevantes, aun a riesgo de resultar obstinado—, solo quedaría por añadir que el poeta se ha mantenido siempre fiel a su convicción, que ésta sigue teniendo una absoluta vigencia en su pensamiento, como constante

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

inmutable; incluso ha conciliado explícitamente la oscilación interpretativa en la que me he detenido, consciente de la controversia poética suscitada por la inestabilidad de la balanza intrarreferencia *versus* extrarreferencia: «Yo pienso —concierta— que mi poesía, aun siendo prioritariamente autorreferente, adquiere un completo sentido cuando comporta […] un discurso inseparable de hechos interiorizados (he dicho "interiorizados", no "interiores") que han proporcionado cuerpo y carácter a mi vida» [SL: 7; § V.2.5. Sorel, 2007: 21]. Por lo tanto, esta ambivalencia, que en principio resulta contradictoria, es a todas luces coherente con el ideario de Gamoneda y como tal debería asumirse en las aproximaciones hacia su obra. Dejar al margen este objeto de discusión, por considerarlo superado o intranscendente, no acomodar los propósitos a las circunstancias, equivaldría —me permito la sentencia— tanto como a una inequidad metodológica.

2.3. El ciclo de senectud en la obra de Antonio Gamoneda

Después de este necesario recorrido por la tradición del ciclo de senectud y de haber dado respuesta a algunas de las dificultades metodológicas que éste puede plantear, no queda sino concretar el alcance preciso de esta etapa en la obra de Antonio Gamoneda. Para ello es necesario recurrir al ya aludido criterio cronológico y a la dimensión biográfica del poeta que este criterio reclama. Es en este momento cuando otra pregunta no menos espinosa se impone: ¿A partir de qué edad se franquea el arco de la vejez y comienza la andadura por el periodo de senectud? No es esta una interrogación baladí y, de hecho, no hay unanimidad en la respuesta, ya que la ancianidad ha gozado de diversa consideración a lo largo de las épocas y depende de causas variables, como recuerda Georges Minois en su *Historia de la vejez*:

> La vejez: un término que casi siempre hace estremecer, una palabra cargada de inquietud, de fragilidad; a veces de angustia. Un término sin embargo impreciso, cuyo sentido sigue siendo vago; una realidad difícil de delimitar. ¿Cuándo se llega a viejo? ¿A los cincuenta y cinco años? ¿A los sesenta? ¿A los sesenta y cinco? ¿A los setenta? Nada más vacilante que los contornos de la vejez, complejo fisiológico-psicológico-social. ¿Tiene uno la edad de sus arterias, de su corazón, de su cerebro, de su moral o de su estado civil? ¿O es quizá la mirada de los demás la que nos define un día como viejos? El único rito de transición es contemporáneo y

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> artificial: el paso a la jubilación, cuyo momento viene determinado más por obligaciones sociales que por la edad real [Minois, 1989: 11].

En tales obstáculos ya había reparado Simone de Beauvoir en su extenso ensayo *La vieillesse* [1970], uno de los más acendrados intentos por comprender lo que los estados nacionales pasaron a denominar eufemísticamente «tercera edad» a mediados del siglo pasado, según apunta a su vez Minois [1989: 16]. Así, antes de desplegar su estudio, Simone de Beauvoir apostilla: «J'ai parlé jusqu'ici de la vieillesse comme si ce mot recouvrait une réalité bien définie. En vérité, quand il s'agit de notre espèce, il n'est pas facile de la cerner» [1970: 15]. Piénsese, por ejemplo, que el criterio cronológico no es siempre un fiel reflejo del senescente ni se corresponde necesariamente con el criterio biológico-funcional de la calidad de vida, en el que pueden intervenir factores medioambientales, genéticos, psicológicos y culturales, tal y como observa la misma Simone de Beauvoir: «L'âge chronologique et l'âge biologique sont loin de toujours coïncider: l'apparence physique renseigne mieux que les examens physiologiques sur le nombre de nos années. Celles-ci ne pèsent pas du même poids sur toutes les épaules» [*ibidem*: 37]. En realidad, el criterio cronológico forma parte de uno de los mitos del envejecimiento: «la idea de que la edad de un individuo se mide por el número de años que ha vivido» [Sánchez Caro y Ramos, 1982: 4-5]. En todo caso, asumiendo que, como señala Simone de Beauvoir, la vejez es «une réalité transhistorique», en la medida en que «la condition de vieillards n'est pas la même partout ni en tout temps» [1970: 299], en nuestra sociedad suele hablarse por convención de personas de edad avanzada a partir de los sesenta y cinco años, cifra en la que se basa la Organización Mundial de la Salud para su *Informe mundial sobre el envejecimiento y la salud* [2015][25].

En cuanto a nuestros estudios de referencia, Juan Manuel Rozas fija la fecha de 1627, justo cuando Lope de Vega se encamina hacia los sesenta y cinco años, como comienzo de su ciclo de senectud, ciclo que se intensifica, por las inquietudes que plasma en su obra, a partir de 1631 y que termina con la muerte del Fénix en

25. Y por esta misma franja se decantaba la propia Simone de Beauvoir en su ensayo, donde precisa en una nota al pie de página: «Selon Hippocrate, il [el ser humano] l'atteint à 56 ans. Aristote pense que la perfection du corps s'accomplit à 35 ans, celle de l'âme à 50. Selon Dante, on aborde la vieillesse à 45 ans. C'est généralement à 65 ans que les sociétés industrielles d'aujourd'hui mettent les travailleurs à la retraite. J'appellerai vieux, vieillards, âgés, les gens de 65 ans et au-delà. Pour les autres, quand je me référerai à eux, je spécifierai le nombre de leurs années» [1970: 19, nota 1].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

1635. Para delimitar este arco temporal se basa en varios hechos biográficos relevantes: la escritura de su primer testamento, el 4 de febrero de 1627; la ceguera de su amante, Marta de Nevares, a principios de 1628; y una grave enfermedad padecida pocos meses después. Estos hechos se trasladan a sus escritos, en los que muestra una preocupación por cuestiones relacionadas con la vejez, que no solo abarcarían el tema de la muerte, sino también una lucha interna, sostenida durante los últimos años de su vida, por regirse dentro de la moral cristiana. En cuanto a Isabela Martial, inscribe su propio estudio sobre Lope en el marco cronológico acotado previamente por Juan Manuel Rozas, centrándose en el curso de los años treinta del siglo XVII, en el que los rasgos definitorios del ciclo se revelarían con mayor énfasis. Por su parte, Díez de Revenga extiende la franja cronológica hasta la edad de setenta años, desplazamiento coherente con la concepción de la vejez como «réalité transhistorique», a la que Simone de Beauvoir hacía referencia. Considero oportuno detenerme en su exposición de motivos:

> Para alcanzar los objetivos antes señalados y lograr las conclusiones que hemos referido en las últimas páginas, ha sido preciso llevar a cabo un análisis exhaustivo de toda la producción poética de los escritores estudiados a partir de una determinada fecha, que se ha fijado teniendo en cuenta varios aspectos. En primer lugar, la edad del poeta, que se ha cifrado en la mayor parte de los casos en torno a la edad de setenta años. Por otro lado se ha tenido en cuenta cuándo se producen e intensifican preocupaciones e inquietudes características de acuerdo con las atenciones temáticas señaladas. Conseguida esa fecha, se ha tratado de explicar en su totalidad el mundo poético creado por el autor a partir de ese año o de ese libro [Díez de Revenga, 1988: 27-28].

Según se desprende de los planteamientos anteriores, para delimitar adecuadamente el ciclo de senectud de un autor habría que tener en cuenta otros indicativos más allá del criterio cronológico-biológico, el cual está sujeto a variabilidad, como hemos visto. Es el caso que ejemplifica Díez de Revenga —y al que de alguna manera alude arriba— en Rafael Alberti, que en algunos poemas de *Abierto a todas horas*, publicado en 1964, cuando el poeta tiene aún sesenta y un años, refleja ya «las preocupaciones por la propia edad, la aproximación a la vejez y las mutaciones de la naturaleza» [*ibidem*: 22]. Puede decirse, en comparación con otros poetas, que «se integra pronto en esta modalidad poética de la senectud»

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[*ibidem*: 21], que «la llegada de Alberti en su poesía a las inquietudes de senectud es prematura» [*ibidem*: 22].

Al igual que Alberti, Antonio Gamoneda tiene una entrada «precoz» en las señales propias de la senescencia. Por ello propongo en principio la edad de sesenta años como inicio de este periodo en el ejemplo específico de nuestro autor. Esta edad comprendería, por lo tanto, todas aquellas obras cuya gestación se ha desarrollado a partir de 1991. Ciertamente, habría que puntualizar que la presencia de la muerte en el pensamiento poético de Gamoneda, como rasgo más representativo de los ciclos creativos finales, es reconocible desde su primer poemario —incluso en su primer poema publicado, que lleva el título de «Los muertos»—, pero no me refiero aquí a las presencias de la muerte, ni a sus imágenes poemáticas, sino a una actitud consciente ante el tiempo crepuscular, ante el comienzo de la última edad. Dice lacónicamente Gamoneda del *Libro del frío* en el «Preámbulo» a su antología *Sólo luz* [2000]:

> *Libro del frío* es —se veía venir— la escritura surgida en un tiempo en que «me siento a contemplar la muerte». Tengo poco más que decir. En todo caso y por pura cortesía, añadiré que esto se hace aún —es obvio— desde la vida y mientras se ama. No quiero añadir nada más sobre este libro [SL: 14].

De hecho, refiriéndose a la misma obra Gamoneda evoca algunos hechos biográficos que pueden haber actuado como detonantes de las postrimerías, hechos que habría que tener en cuenta siguiendo los planteamientos que Juan Manuel Rozas señalaba sobre de Lope de Vega y que pueden aceptarse aquí legítimamente, una vez aclaradas las naturales implicaciones entre vida y poesía reconocidas por Gamoneda. Explica Gamoneda a este respecto:

> Hay razones biográficas ligadas a la percepción de la muerte en términos físicos: el deterioro del cuerpo, las desapariciones de los amigos, los barruntos de la propia desaparición. Pero resulta que es un libro que termina siendo, quizá, un libro límite [LR: 80].

Y más claramente aún:

> Existen unas causas: un problema de salud fuerte, y quizás lo coherente es que hubiera sido un libro de postrimerías y que no hubiera escrito más. Es el relato de un fracaso [LR: 131].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

En este punto, no obstante, habría que precisar que la irrupción de una conciencia del ocaso, ciertamente, no se produce en Gamoneda de una manera abrupta, sino que se introduce de forma gradual y progresiva a través de esas señales fisiológicas, corporales, a las que aludía el poeta. Así, no puede negarse la presencia de antecedentes poemáticos que coinciden con algunos rasgos de los mundos poéticos terminales:

> en mi caso se trata, ya lo he dicho, de implicar placer en «la contemplación de mis actos en el espejo de la muerte» (según *Descripción de la mentira*) y, posteriormente («Siéntate ya a contemplar la muerte», en *Lápidas*, o «Ya sólo hay luz dentro de mis ojos», en *Libro del frío*), de implicar alguna forma de placer en la propia percepción de la muerte. Hablo de las tristezas corporales, de la vejez atravesando los órganos, de los avisos relativos a la desaparición de la conciencia [CS: 25][26].

Particularmente, la cuarta y última sección de *Lápidas* puede considerarse un «preámbulo»[27] en toda regla de la que será su entrada en el «territorio blanco» [EL: 317], como él mismo ha reconocido en la antología *Sólo luz*:

> Dos breves poemas finales anuncian el sentido de la escritura posterior (anuncian, en particular, el *Libro del frío*). En uno de ellos se dice: «Siéntate ya a contemplar la muerte». El otro poema —último de *Lápidas*— es tan breve que puedo y conviene reproducirlo entero. Dice así: «Edad, edad, tus venenosos líquidos. / Edad, edad, tus animales blancos». Puede entenderse que estoy avistando un tiempo y una escritura finales. Quizá fue prematuro, pero algunos motivos tenía. El asunto consiste en que me planteo, con sinceridad, al parecer errónea, algo así como unas postrimerías [SL: 13-14].

Tan solo dos años después de la publicación de *Lápidas*, en 1988, Ramón Fernández Reboiras preguntaba al poeta en una entrevista «¿cómo se prepara el

26. Sobre la escritura de *Descripción de la mentira*, reflexiona con posterioridad en los «Recortes y extravíos» de *El cuerpo de los símbolos* en un tono plenamente instalado en el ciclo de senectud: «En el libro se lee más adelante: "Después del conocimiento y el olvido, ¿qué pasión me concierne?". Todavía no sé su nombre, pero esta pasión, posterior al conocimiento y al olvido, está ya pesando en mi existencia» [CS: 179-180].
27. Carmen Palomo es quien certeramente ha catalogado como «preámbulo» —término él mismo gamonediano— esta sección de *Lápidas*: «La última parte de *Lápidas*, desde un punto retrospectivo que nosotros adoptamos con cautela, puede considerarse un bloque poético de transición entre *Lápidas* y *Libro del frío* y, en buena lógica, poética, podría incluirse como preámbulo de éste último a la manera de un "Aviso negro" (título del poema que abre el último bloque de *Lápidas*» [LIM: 132]. A pesar de las cautelas expresadas por Carmen Palomo, lo cierto es que Gamoneda explicita, en su propio «Preámbulo» a la antología *Sólo luz*, el carácter anticipatorio que los dos últimos poemas de *Lápidas* tienen para la lectura de *Libro del frío*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

periodo siguiente?», después de haber obtenido, a los cincuenta y siete años, el Premio Nacional de Poesía, a lo que respondía Gamoneda:

> No tengo un programa sino un oscuro proyecto. Estoy trabajando, poco y de modo discontinuo, en un libro que por primera vez tiene su título antes de existir: *Libro del frío*. Quiero decir que, en términos de escritura, estoy enfriando el proceso creativo. Tengo la sensación de haber cerrado con *Edad* un ciclo de cuarenta años y de tener ahora diez o quince que quizá puedan llegar a hacerse otro pequeño libro de libros» [LR: 49].

En esos momentos, Gamoneda intuye, pues, la conclusión de un ciclo y cómo comienza la gestación de otro con su *Libro del frío*. Por lo tanto, si bien los ejemplos anteriores y, en concreto, los dos últimos poemas de *Lápidas* suponen la progresiva apertura a un nuevo espacio vital, la contemplación desde el umbral de la vejez, parece que es con la escritura y publicación de *Libro del frío* [1992] y, un poco más tarde, el *Libro de los venenos* [1995] cuando se traspasa *de facto* el vano de dicho pórtico y se recorren los primeros pasos en esta última edad; cuando se intensifican, se modulan y se incorporan otras agitaciones relacionadas con la senescencia. Las aportaciones de estas dos obras parecen fundamentales para la comprensión del ciclo de senectud como un periodo especialmente significativo en el conjunto de la obra del autor, cuyo corpus quedaría ahora definido de la siguiente manera: *Libro del frío*, *Libro de los venenos*, *Arden las pérdidas*, *Cecilia*, *Canción errónea* y *La prisión transparente*, así como la serie de *Exentos III* y *Exentos IV*, las llamadas *Mudanzas*, las colaboraciones con artísticas plásticos y, en realidad, cualquier obra o texto que haya sido escrito a partir de la fecha anteriormente fijada de 1991, como la escritura paratextual, las memorias, los poemas sueltos o los inéditos de *Las venas comunales*.

3. *État de l'art*: antecedentes y estado actual de la cuestión

Una vez justificado el interés de esta tesis, dibujada en sus líneas maestras la estructura y concretado el corpus de referencia, convendría presentar una panorámica de los autores que previamente han dedicado sus esfuerzos a interpretar la obra de Antonio Gamoneda, prestando especial atención a los grandes trabajos realizados hasta el momento. Este proceder, protocolario dentro de la actuación científico-humanística, se corresponde con una técnica que en el

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

hispanismo francés se conoce —quizá no casualmente— como *état de l'art*. Desgranar, mediante una visión sinóptica, las investigaciones más significativas, los de mayor amplitud y ambición, presentadas sobre Antonio Gamoneda es el modo más efectivo de poner de relieve la contribución que pueda contener este nuevo estudio.

En cuanto a la producción crítica sobre Gamoneda, hay que partir del hecho de que, con una trayectoria plenamente consolidada a lo largo de setenta años de escritura creativa, Antonio Gamoneda es uno de los poetas mejor valorados de la actual poesía en castellano. No siempre, sin embargo, gozó el poeta de este reconocimiento[28]. Aunque hay acuerdo en que *Descripción de la mentira* [1977] es el poemario que marca un hito en su obra —poemario crucial en la poesía española contemporánea—, el hermetismo y la opacidad que en un principio los lectores detectaron en él tuvo como consecuencia una escasa repercusión[29], velo semántico que solo el paso del tiempo, con las sucesivas publicaciones del poeta, se ha encargado de transparentar paulatinamente.

Podría decirse que hay dos acontecimientos fundamentales que han aumentado el alcance y conocimiento de su poesía. El primero de ellos fue la publicación de *Edad* en 1987, libro en el que por primera vez Gamoneda reunía toda su poesía escrita hasta el momento y que le valió, en magnífica edición preparada por Miguel Casado, el Premio Nacional de Poesía el año siguiente. El segundo fue la concesión del prestigioso Premio Cervantes en 2006, galardón que insufló al poeta una dimensión popular mucho más amplia. Si bien Gamoneda siempre ha defendido la idea de que un poeta lo es con independencia de la cuestión de los premios, lo cierto es que tanto el Premio Cervantes como el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, entre otras importantes distinciones, han ayudado a difundir el nombre de Antonio Gamoneda más allá del lector especializado y el ámbito académico. A partir de entonces, de hecho, proliferaron los homenajes, actos y publicaciones relacionados con su obra, hasta dar lugar a la

28. Me refiero, por ejemplo, a su resistencia intelectual contra la ideología de la dictadura, su carácter provinciano, su voluntario aislamiento con respecto a los círculos generacionales y su cesación poética («quinientas semanas de silencio») tras el expediente de censura al que fue sometido *Blues castellano* en los años sesenta, cuestiones todas ellas que no trataré aquí más que sucintamente, pues han sido abordadas en detalle con anterioridad.

29. El poemario, no obstante, fue finalista en 1977 del Premio de la Crítica, que ganó José Manuel Caballero Bonald por *Descrédito del héroe*; y del Premio Nacional de Poesía de 1978, que ese año fue otorgado a Félix Grande por *Las rubáiyátas de Horacio Martín*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

que hoy puede considerase como una abundante bibliografía gamonediana, como se aprecia en el apartado bibliográfico de esta tesis.

Es de justicia reconocer, sin embargo, que ya desde la década de los ochenta un reducido grupo de críticos se venía ocupando de la singularidad gamonediana para rescatarla del ingrato olvido en el que a veces se había instalado. Entre ellos es imperativo citar —en merecido homenaje— a los ya nombrados Miguel Casado y Francisco Martínez García, así como a Ildefonso Rodríguez, Ángel Luis Prieto de Paula o Jacques Ancet.

3.1. Las tesis sobre la obra de Antonio Gamoneda

Las dos tesis doctorales dedicadas en exclusividad a la obra de Antonio Gamoneda son relativamente recientes y anteriores a la concesión del Premio Cervantes, lo que prueba que la calidad poética de su poesía excede este tipo de reconocimientos oficiales. Pero cierto —y extraño— es que hasta hace apenas quince años no existiera ninguna tesis doctoral consagrada a la figura de Antonio Gamoneda. No sorprende del todo esta fecha más o menos cercana si se tiene en cuenta, como apuntaba arriba, que tuvieron que pasar varias décadas para que *Descripción de la mentira* se convirtiera en una obra crucial de la poesía española contemporánea.

La primera tesis depositada como tal de la que se tiene registro es la que en 2003 presentó José Antonio Expósito Hernández con el título *La obra poética de Antonio Gamoneda*[30]. Según precisa el autor en la introducción, nació de la necesidad de suplir la ausencia de un trabajo de envergadura que comprendiera la totalidad de la obra poética de Gamoneda publicada hasta la fecha, que en aquel momento abrazaba los poemarios de *La tierra y los labios*, *Sublevación inmóvil*, *Blues Castellano*, *León de la mirada*, *Descripción de la mentira*, *Lápidas* y *Libro del frío*. Partiendo del acertado supuesto de una poesía caracterizada por un discurso recurrente en todos los niveles lingüísticos, Expósito acomete sobre dichos poemarios un estudio sistemático que concede un lugar privilegiado a los aspectos métricos y al análisis de las isotopías y *couplings* como procedimientos recursivos que proporcionan cohesión al conjunto lírico gamonediano. Asimismo, antes de examinar la

30. Bajo la dirección de José Paulino Ayuso, fue defendida en la Universidad Complutense de Madrid. Puede consultarse en línea en el Repositorio Institucional Complutense [§ V.2.1. Expósito, 2003].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

trayectoria poética de Gamoneda, Expósito dedica un breve espacio a la consideración de su pensamiento poético, en el que también contempla su evolución con el paso de los años. Sin embargo, en esta parte solo destaca unas pocas líneas clave de su pensamiento, como son la crucial estética de la muerte, la discutida pertenencia a una generación lírica o la controvertida discusión sobre los géneros literarios. Deja fuera de su corpus, por otra parte, el *Libro de los venenos* debido a las peculiaridades genéricas de esta obra[31]. Pese a ello, puede decirse que la tesis doctoral de Expósito cumple adecuadamente su cometido de aproximación general a la obra poética completa de Gamoneda publicada hasta el momento. Aunque es cierto que a lo largo de sus páginas pueden localizarse algunas erratas y datos —casi siempre extraliterarios— contradictorios, es de justicia reconocer el que quizá sea el gran mérito de su trabajo: su amplio y detallado aparato bibliográfico de publicaciones *de* y *sobre* Antonio Gamoneda, fruto de un encomiable periodo de documentación en archivos y bibliotecas. En cualquier caso, se trata de la primera tesis doctoral con repercusión sobre la poesía de Antonio Gamoneda, el primer estudio abarcador de su obra poética, y siempre le corresponderá dicho privilegio en el ámbito académico.

En 2006 Carmen Palomo García presentó la segunda tesis doctoral sobre Antonio Gamoneda en la Universidad de León[32]. En ella su autora dedica la mayor parte de su trabajo —con acierto, si se tiene en cuenta que, cuando comenzó su investigación, la tesis de Expósito aún no había sido difundida— a aquellos aspectos hasta entonces menos atendidos de la obra de Gamoneda: la prosa paródica de la *Relación de don Sotero*, la hibridación formal del *Libro de los venenos* —aparejada a las nociones nucleares de mudanza y reescritura— y los avatares de la publicación de *Blues castellano*. En este último caso, Carmen Palomo dio pruebas de su talante investigador al recuperar de los archivos de Alcalá de Henares, donde habían permanecido casi cuatro décadas ignorados, los expedientes que la censura

31. En un nota al pie, Expósito explica al respecto: «Únicamente reconocemos la tremenda dificultad de clasificar el libro más reciente de Antonio Gamoneda: *Libro de los venenos*, que fluctúa entre lo histórico, lo narrativo, lo científico, e incluso la divagación lírica» [OP: 67, nota 88].
32. Bajo la dirección de José Enrique Martínez, fue defendida el 26 de septiembre de 2006 en la Universidad de León. Obtuvo la calificación de «Sobresaliente *cum laude*» y fue publicada en 2007 con el título *Antonio Gamoneda: Límites*. El título que consta en la base de datos Teseo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, que gestiona la información de las tesis doctorales realizadas en universidades españolas, es *Antonio Gamoneda: poéticas radicales*. Recientemente ha sido digitalizada y puede consultarse en línea en el Repositorio Institucional de la Universidad de León [§ V.2.1. Palomo, 2007a].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

franquista había dictado del poemario. A pesar de que la tesis no dispone de una metodología cohesionada, su autora justifica su enfoque ecléctico en función de los materiales heteróclitos que estudia. A la vista de los resultados, parece ser un logro, más que una restricción. La alternancia entre el tono academicista y ensayístico empleados ameniza la lectura sin que las reflexiones pierdan rigor y consistencia crítica. Al contrario, la tesis se caracteriza por una escritura inteligente, aguda, extremadamente intuitiva, y contiene aportaciones tanto anecdóticas como claves que conducen a una comprensión más depurada de la poética gamonediana, en las que se aprecian también los frutos del contacto privilegiado que la autora mantuvo con el poeta durante su periplo indagador. Se trata sin duda de una obra enriquecedora, de obligada lectura y referencia en los estudios gamonedianos[33].

Además de estas dos tesis doctorales consagradas completamente al poeta, en 2015 apareció el libro *El poema y el gesto. Dactilécticas de Dante, Paul Celan, César Vallejo y Antonio Gamoneda*, publicación que sintetiza la tesis doctoral de Carlota Fernández-Jáuregui Rojas[34]. Puede definirse como un estudio comparativo basado en los principios de lo que la autora define como «dactiléctica», sincretismo de «dialéctica de gestos», según la expresión de Jean-François Lyotard. Esta «dactiléctica» proporcionaría las herramientas para profundizar en la gestualidad deíctica del poema. Al poeta español dedica la investigadora su último capítulo: «Secreta extensión: *Demonstratio ad auram* en la poesía de Antonio Gamoneda» [§ V.2.1. Fernández-Jáuregui, 2015: 237-262]. Allí defiende la idea de que en su poesía «los elementos deícticos señalan, ostensivamente, una desaparición» [*ibidem*: 246]. Este particular modo de deixis de la *demonstratio ad auram*, sería una variante —o

33. Además de estas dos tesis, existe otra inédita, que cronológicamente debería figurar como la primera: *Ambigüedad y certidumbre en las «edades» poéticas de Antonio Gamoneda*, de Margarita Merino. Fue depositada en 1999 en la Florida State University. El hecho de que permanezca aún hoy sin publicar —evidente obstáculo a su consulta— explica la nula visibilidad de este trabajo. No consta, de hecho, en la bibliografía de Expósito, aunque sí en la de Palomo [LIM: 319], quien cita clarividentes fragmentos de una entrevista al poeta acerca del *Libro de los venenos* incluida dicha tesis.

34. Según indica Carlota Fernández-Jáuregui en su artículo «Gesto verbal y poética gestual: los principios de una dactiléctica» [2013: s/p, nota 1], la tesis fue defendida en la Universidad Autónoma de Madrid el 27 de febrero de 2012, bajo la codirección de Tomás Albaladejo Mayordomo y Juan Carlos Gómez Alonso. Allí mismo indica que el título exacto del trabajo era *Poesía y deixis: hacia una poética gestual en la obra de César Vallejo y de Antonio Gamoneda*. En correo electrónico, con fecha de 22 de febrero de 2016, la autora tuvo la amabilidad de disipar algunas dudas sobre las posibles diferencias entre el contenido de la tesis doctoral y el libro publicado: «Los contenidos son los mismos; lo que cambia entre la tesis y el libro es el orden de los capítulos y la extensión, que reduje en unas doscientas páginas con la eliminación de algunas partes, pero ninguna de ellas en relación con Gamoneda» [fuente citada].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

ampliación, mejor dicho— de los tres modos de indicación que Karl Bühler identificó en el campo deíctico del lenguaje: la anáfora, la *demonstratio ad oculos* y la deixis en fantasma[35]. Para la autora, en síntesis, el espacio del poema gamonediano sería «el oriundo índice imposible del *ahí*» [*ibidem*: 256]. Aunque finalmente el poeta asturleonés cuenta con un reducido espacio en el libro, la autora demuestra en esta obra una visión plenaria de su poesía, que consigue imbricar con maestría en su planteamiento —nada habitual en los estudios gamonedianos— gracias a un asombroso dominio de la Retórica y la Estética.

3.2. Otros estudios sobre Antonio Gamoneda

Uno de los primeros estudios de entidad dedicados al poeta es el ya mencionado *Gamoneda, una poética temporalizada en el espacio leonés*, de Francisco Martínez García. A pesar de la brevedad del libro y del tiempo transcurrido, contiene reflexiones muy certeras sobre la obra de Gamoneda, obra que por aquel entonces, hacia 1991, aún no se extendía más allá de *Lápidas*. Incluso si la producción de Gamoneda se ha dilatado considerablemente en los últimos veinticinco años, la mayoría de las claves apuntadas por el autor siguen siendo válidas hoy en día. Fue, de alguna manera, un pequeño estudio precursor en la ya consolidada tradición de la bibliografía gamonediana. En él sobresalen las reflexiones sobre el tiempo y la disposición versal del poema mediante los llamados «bloques rítmicos» —aspecto este último que retomaré en la tercera sección de este trabajo—. En sus disquisiciones, además, Martínez García parte de las declaraciones del propio poeta, apuntalando el que también se ha convertido en un género clásico relacionado con Gamoneda: el diálogo o la entrevista como formas de desvelamiento poético.

En 2009, Miguel Casado, sin duda alguna el gran especialista en la obra de Antonio Gamoneda, a quien le corresponde el mérito de haber valorado la singularidad de su voz poética y rescatarla del aislamiento en el que se encontraba —el auténtico «hacedor» de Gamoneda, en palabras de Carmen Palomo—, publicó *El curso de la edad. Lecturas de Antonio Gamoneda (1987-2007)*, donde recoge catorce

35. Este sería un ejemplo del procedimiento de la *demonstratio ad auram*: «La referencia a una realidad opaca en extinción puede describirse como señalamiento deíctico de una *presente desaparición*, una posible *demonstratio ad auram* que combinaría el anclaje de las partículas de la lengua en *hypotiposis* —*aquí* del poema— con la ostensión hacia el abismo —*allí* de su disolución— para crear el espacio intermedio e inasible de indicación» [§ V.2.1. Fernández-Jáuregui, 2015: 256].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

textos de variada naturaleza, entre los que se encuentran reseñas, conferencias y reflexiones teóricas escritas para revistas académicas o monografías. La recopilación, que abarca veinte años de intensa producción crítica sobre el poeta[36], incluye la introducción a *Edad* [1987][37], texto que adopta como punto de partida cronológico del libro[38], así como el epílogo a *Esta luz* [EL: 573-627], dos aproximaciones ineludibles a la obra de Gamoneda. Como es evidente, en cuanto recopilación de textos que fueron publicándose al tiempo que aparecían los poemarios de nuestro autor, carece de un hilo conductor que los cohesione y entrelace. El propio Casado se encarga de advertirlo en su nota introductoria: «Como suele ocurrir en este tipo de volúmenes, al contenido de los textos, a sus apreciaciones críticas o propuestas de lectura, subyace una trama temporal, el poso de los años traslucidos» [CUR: 7]. A pesar de ello, en las lecturas es posible detectar siempre las interrelaciones de una interpretación minuciosa y coherente que es, también, «la historia de la recepción de la poesía de Gamoneda» [*ibidem*]. La colección tiene un enorme valor práctico, en la medida que evita al investigador consultar las diferentes fuentes en las que aparecieron —no siempre fácilmente accesibles— y se ha convertido en un libro de referencia dentro de los estudios gamonedianos[39].

Un caso similar al anterior es el de *Nueve meditaciones en torno a Antonio Gamoneda* [2014], de Armando López Castro. Contiene textos en su mayor parte inéditos[40], en los que se abordan cuestiones claves de la poética gamonediana, tales como la memoria, el símbolo, la perspectiva de la muerte, la reescritura o la reflexión teórica, temas que se acometen siguiendo la misma metodología: a través

36. En nota a pie de página, Miguel Casado establece en todos los casos la correspondencia entre el texto reunido y su primera publicación.
37. Rebautizada como «Lectura parcial de Antonio Gamoneda», contiene ligeras variaciones en los tres primeros epígrafes y, específicamente, la supresión del segundo. Su título, como todo gamonediano lector advertirá, remite a uno de los textos de crítica que Gamoneda recoge en *El cuerpo de los símbolos*: «¿Signos? (Lectura parcial de José María Navascués)» [CS: 201-213].
38. Tan solo excluye de la colección cuatro textos, aparecidos entre 1983 y 1987, todos ellos anteriores a la publicación de *Edad*.
39. Tras la edición del libro, Miguel Casado ha continuado escribiendo y publicando sobre Gamoneda, tal y como puede comprobarse en la sección correspondiente de la bibliografía de este trabajo [§ V.2.4. Casado].
40. Solo dos textos, según señala el autor, parecen haber sido publicados previamente: «Antonio Gamoneda: la poesía de la memoria», en ídem, *Voces y memoria. Poetas leoneses del siglo XX*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 151-189; y «La corporeidad musical del discurso» [§ V.2.4. López Castro, 2009a: 349-369]. A ellos habría que añadir un tercero: «Dolor y belleza en Antonio Gamoneda» [§ V.2.4. López Castro, 2009b: 115-126].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de un recorrido cronológico de las obras publicadas por Gamoneda, López Castro selecciona en cada caso un poema representativo que ilustra el planteamiento general y de él presenta un breve comentario por niveles lingüísticos en el que se relacionan los procedimientos retóricos más sobresalientes con una interpretación de sentido.

En su prefacio, López Castro defiende la raíz de una «poética de la desaparición». En torno a esta última idea, precisamente, se articula *El canto de la desaparición: memoria, historia y testimonio en la poesía de Antonio Gamoneda* [2015], de Daniel Aguirre Oteiza[41], que, a diferencia de los dos libros anteriores, sí se concibe a través de una tesis unificadora, fundamentada en concreto sobre la base de una «estética testimonial». Dicha «estética testimonial», retomada a partir de las reflexiones del propio Gamoneda, implicaría en su obra un componente ético que no perseguiría la reconciliación. Se trataría, según el autor, de un «testimonio resistente a un cierre reconciliatorio» [§ V.2.1. Aguirre, 2015: 304][42]. Con un discurso sólidamente construido, en el que cobran especial relevancia las ideas estéticas de Theodor W. Adorno, Aguirre Oteiza dirige su análisis hacia *Descripción de la mentira*, por lo que sus reflexiones no alcanzan plenamente los límites del ciclo de senectud en el que se inscribe el presente estudio, si bien es cierto que incide en algunas claves de interpretación extrapolables a nuestro corpus.

Dentro del ámbito francófono —que tanto ha contribuido a la proyección internacional del poeta—, además de los trabajos de Jacques Ancet, Jean-Yves Bériou y Martine Julia, traductores de buena parte de la obra gamonediana, ocupa un lugar destacado Laurence Breysse-Chanet, quien probablemente sea la autora

41. Casualmente, el mismo año apareció *Metáforas de la desaparición: la poesía de Antonio Gamoneda*, de Jorge Fernández Gonzalo [§ V.2.1], libro que, bajo la forma de ensayo, cumple la función de acercamiento general a la poesía de Gamoneda. Se subraya así el lugar prominente que la crítica concede al espacio de la desaparición en la obra gamonediana. Las tres obras citadas tendrían a su vez como referentes el magnífico «Ensayo sobre la desaparición. Símbolo y experiencia en Antonio Gamoneda», de José Manuel Cuesta Abad [§ V.2.4. Cuesta, 2009: 99-136]. Sobre este recursivo patrón de exégesis, habría que tener asimismo en cuenta el artículo «El sabor de la desaparición en Antonio Gamoneda», de Ángel Luis Prieto de Paula [§ V.2.4. Prieto, 2007: 67-72]; y «Para una relectura del compromiso en los años sesenta: paradoja, escritura transparente, retracción y desaparición en *Blues castellano*, de Antonio Gamoneda», de Juan José Lanz Rivera [§ V.2.4. Lanz, 2010a: 545-571].

42. Para Aguirre Oteiza, «el poema ofrece una dimensión ética en la medida en que se resiste a apropiaciones, redenciones o reconciliaciones» […]. «El singular discurso testimonial gamonediano se rige por este imperativo ético por cuanto sostiene la contradicción dialéctica definida por una memoria traumática que se opone a las apropiaciones políticas del acto de duelo» [§ V.2.1. Aguirre, 2015: 303-304].

que más producción crítica sobre Gamoneda ha generado en los últimos diez años. En sus extensos y certeros artículos ha centrado siempre su interés en las últimas obras del poeta, así como en aspectos poco estudiados, tales como su faceta de escritor de *mudanzas*, las huellas intertextuales o poemas inéditos pertenecientes al aún sin publicar libro de artista *Las venas comunales*[43]. Ha firmado, además, una memoria de investigación titulada *Redes azules bajo los párpados. Hacia el pensamiento rítmico de Antonio Gamoneda* [2019][44].

Por último, además de estos estudiosos, coincidiendo en parte con el ya comentado reconocimiento del Premio Cervantes en 2006, se ha producido sucesivamente una verdadera proliferación de publicaciones sobre Gamoneda. Mención especial merecen, en este sentido, los monográficos publicados en revistas especializadas y en la prensa —en suplementos culturales casi siempre, en este último caso—, entre los que cabe destacar los presentados en *Zurgai* [2001 y 2015], *Espacio / Espaço escrito* [2004], *Quimera* [2006], *República de las Letras* [2007], *Ínsula* [2008], *Tropelías* [2014] y, en el ámbito hispanoamericano, *Trilce* [2014][45]. Reseñable también es el ciclo *Leer y entender la poesía* [2010], que contiene sustanciosas incursiones en la obra gamonediana. Todas estas monografías son testimonio, precisamente, de cómo un nuevo grupo de críticos, pensadores, ensayistas y poetas ha aumentado en los últimos años la nómina de especialistas y minuciosos conocedores de Gamoneda, entre los que cabría citar, a mero título representativo, a Juan José Lanz Rivera, Fernando Rodríguez de la Flor, Tomás Sánchez Santiago, José Manuel Cuesta Abad, Eduardo Moga o Jordi Doce. Como puede apreciarse, sobre todo teniendo presente la proximidad temporal de algunas publicaciones relevantes, todas estas nuevas y recientes aportaciones e incorporaciones

43. Para una información precisa de estas publicaciones, remito al final del presente trabajo, donde el lector comprobará que Laurence Breysse-Chanet ocupa un destacado lugar en la bibliografía [§ V.2.4]
44. Memoria inédita presentada en 2012 en la Université Paris-Sorbonne (Paris IV) para la *habilitation* (HDR), que permite dirigir tesis doctorales en Francia. Tras ponerme en contacto con la autora e intercambiar una serie de impresiones sobre los últimos estudios aparecidos sobre Gamoneda, tuvo la amabilidad de adelantarme que su memoria debería publicarse a lo largo de 2017. Con posterioridad, Amelia Gamoneda me informó —al coincidir el 3 de junio de 2018 en el festival «Poetas» de Madrid, en Matadero, donde Gamoneda ofreció un breve recital— de que el libro estaría a punto de aparecer. Ha sido finalmente publicado a principios de 2019 en las Éditions Hispaniques [§ V.2.1. Breysse-Chanet]. La memoria ha permanecido, pues, inédita hasta muy recientemente, lo que explica que en estas páginas no aparezcan referencias concretas a su contenido.
45. Remito de nuevo a la bibliografía, donde el lector encontrará un apartado específico dedicado a las monografías publicadas en torno a Gamoneda [§ V.2.3].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

manifiestan el interés que sigue suscitando en la actualidad el entramado poético gamonediano en sus múltiples dimensiones.

3.3. El inventario bibliográfico y los anexos

Dentro de los antecedentes críticos no pueda faltar una referencia a los inventarios bibliográficos dedicados al poeta. Como ya advirtiera Carmen Palomo [LIM: 22], entre los estudios sobre Antonio Gamoneda hay dos aparatos bibliográficos que destacan por su carácter exhaustivo y meticuloso. Me refiero a la «Bibliografía en torno a Gamoneda», publicada por Calvo Vidal y Reija Melchor [2000], y la bibliografía que adjunta Expósito Hernández a su tesis doctoral [OP: 397-514]. Ambos inventarios se solapan y complementan, constituyendo una indispensable fuente de consulta y cotejo bibliográfico sobre la producción de Gamoneda en sus múltiples facetas. Con buen criterio, Carmen Palomo omitió, dada la proximidad de las fechas entre las bibliografías citadas, la inclusión en su tesis de una bibliografía que abarcara todas las publicaciones del poeta, lo que hubiera supuesto repetir innecesariamente una serie de datos que se encontraba en su mayor parte disponible en las dos relaciones bibliográficas publicadas en 2000 y 2003.

Sin embargo, ha transcurrido una década desde que Carmen Palomo sacara a la luz su trabajo y en torno a un quindenio desde la publicación de las respectivas bibliografías de Expósito y Calvo Vidal y Reija Melchor[46]. El hecho de que Gamoneda se alzara en 2006 con el prestigioso Premio Cervantes, entre otros importantes galardones, ha contribuido —como ya apunté— a acercar más su obra al lector no especializado, así como a fomentar los estudios y la producción crítica sobre su poesía. Numerosas entradas bibliográficas pueden añadirse ahora a las bibliografías citadas. De ahí que a fecha de hoy pueda señalarse una cuantiosa nómina de artículos y textos que crece considerablemente cada año en forma de libros, monográficos, reseñas, entrevistas y otras publicaciones. Se hacía, pues, necesario retomar aquí la sucesión bibliográfica con un amplio catálogo no reunido hasta el momento.

46. Otra bibliografía de referencia es la que prepararon en 2006, de forma exquisita, Rodríguez de la Flor y Amelia Gamoneda para la antología *Sílabas negras*, con motivo de la concesión un año antes del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana [§ V.1.3.1 {12} 2006: 81-94].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

El aparato bibliográfico que se incluye al final de este trabajo comienza en el año 2003 como complemento a la «Bibliografía en torno a Gamoneda» publicada en 2000 por Calvo Vidal y Reija Melchor y a la extensa relación detallada por Expósito Hernández en su tesis doctoral, inventario éste último que quedó cerrado, como advierte su autor, el 31 de octubre de 2002 [OP: 20]. Excepcionalmente, en esta bibliografía aparecen referencias anteriores a 2003 y que he identificado como no recogidas en alguna de las dos bibliografías mencionadas. Con el objeto de localizarlas con facilidad, estas entradas aparecen con el signo del asterisco al final de su entrada [*]. Aunque la mayoría de los apartados de la bibliografía comienzan en 2003 por las razones antedichas, en algunos casos he creído conveniente establecer un catálogo completo de publicaciones. Me refiero a libros tan emblemáticos como los poemarios y antologías del poeta, las traducciones a otros idiomas, sus propias mudanzas o los monográficos aparecidos en revistas y publicaciones periódicas. Similar planteamiento he seguido en las colaboraciones con artistas plásticos (CAP), que constituyen una parte específica de este estudio. Se trata aquí de inventarios que aspiran a ser clasificación de referencia, ya que en la mayoría de los catálogos específicos existen vacíos o desajustes en los datos bibliográficos. En el resto de los casos, he preferido evitar la repetición[47].

A la hora de inventariar este aparato bibliográfico en sus diversas secciones, he utilizado los catálogos y bases de datos de la Biblioteca Nacional de España (BNE), Dialnet, REBIUN (Red de Bibliotecas de las Universidades Españolas), SUDOC (Système Universitaire de Documentation) y LION (Literature Online) y su plataforma ProQuest, así como el Catálogo Colectivo de Bibliotecas Públicas de España (CCBIP), la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (BVPH) y las bases de datos del ISBN proporcionadas en su web por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España[48].

47. Por ejemplo, no incluyo los libros *Edad* y *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* entre las antologías, porque ambas recopilaciones presentan variantes, nuevos poemas o poemarios no publicados anteriormente. Por otra parte, las especificidades formales producen solapamientos que me han llevado a ubicar el *Libro de los venenos* como libro de *mudanzas*, siendo también libro poético a ojos de Gamoneda y la mayoría de la crítica, como recordaremos más tarde.

48. Con el fin de evitar otras duplicidades, que alargarían más aún la nómina bibliográfica, reenvío —como habrá observado el lector— con el signo de párrafo [§] a un lugar concreto de la bibliografía final aquellos títulos y nombres que cito en este estudio y que, por lo tanto, deberían encontrarse en el apartado correspondiente de autores y obras citadas [§ V.3], pero que, por la constitución del inventario, aparecen también en alguno de los puntos anteriores de la bibliografía, como sucede especialmente en cuanto a los libros, artículos, entrevistas y reseñas sobre Antonio Gamoneda [§ V.2] o las publicaciones del propio poeta [§ V.1]. Cuando la obra no

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Clausuran la estructura externa de esta tesis cuatro anexos de diversa naturaleza que, no obstante su disparidad, creo que enriquecen su lectura desde un punto de vista práctico e informativo. En el primero de ellos he establecido —siempre que ha sido posible— el origen de los textos ensayísticos reunidos en *El cuerpo de los símbolos*. En un principio, esta tarea estaba destinada a cuestionar la adecuación del libro dentro del ciclo de senectud, como paso previo al análisis de algunos aspectos relevantes del pensamiento poético de Gamoneda[49]. Una vez realizadas las averiguaciones, he juzgado —de nuevo a efectos prácticos— que podría ser interesante para el lector especializado, o simplemente curioso, contar con estas referencias textuales, ya que hasta el momento no habían sido recopiladas en ninguna publicación[50].

El segundo documento que incluyo anejo puede considerarse un estema o genealogía del «Diccionario apócrifo». Como en el caso anterior, sin haber planificado en un primer momento dicha tarea, es resultado de mi indagación textual sobre la obra. La consulta de los libros y revistas en las que se ha publicado este léxico me ha permitido tanto reconstruir su historia editorial como recabar una información de la que he podido extraer algunas conclusiones generales, según se verá en el apartado dedicado a su estudio. El anexo muestra, pues, la constitución cronológica de las series de términos que han dado lugar al *Diccionario*; una filiación inconclusa, como la de la propia obra, susceptible sin duda de enmienda y continuación, pero que en su estado actual puede resultar de interés en otras aproximaciones a este lexicón *sui generis*.

El tercero de los anexos presenta un sumario o resumen argumental de *Un armario lleno de sombra* [2009], el primer libro de memorias publicado hasta la fecha

esté ordenada por orden alfabético, sino por año de edición, señalaré la entrada con un número entre llaves para localizarla en su apartado. Por otra parte, Gamoneda figura en la lista de autores y obras citadas cuando su referencia es anterior al año 2003 —fecha en la que, decía, principia la extensa bibliografía adjunta— o no se halla en ningún epígrafe bibliográfico previo. En definitiva, siempre que no utilice el signo de párrafo [§], la información completa constará en autores y obras citadas [§ V.3]; en los demás casos, remitiré al punto preciso de la bibliografía.

49. *El cuerpo de los símbolos* fue publicado en 1997, pero recoge, como puede comprobarse en este primer anexo, textos que aparecieron con anterioridad.
50. Aunque la «Bibliografía en torno a Gamoneda», de Calvo Vidal y Reija Melchor, y la bibliografía de la tesis doctoral de Expósito señalan la procedencia de algunos ensayos de *El cuerpo de los símbolos*, no existía realmente una relación completa y ordenada que permitiera fijar el marco originario que en cada caso dio lugar a estos textos. Al mismo tiempo, este anexo evidencia la colaboración del autor con los diarios más prestigiosos del país, ya que gran parte de los textos aparecieron en la prensa escrita española.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

por Gamoneda[51]. Me ha parecido pertinente su inclusión por dos razones: debido a la escasa documentación que existe sobre esta obra de Gamoneda, que se limita a algunas reseñas y que no cuenta con demasiados detalles sobre su forma y estructura, a pesar de que Gamoneda utiliza en su redacción recursos antonomásticos de su poesía que vinculan la obra con el lenguaje poético, como —según veremos— las formulaciones sinestésicas; para facilitar la localización de episodios clave de la vida del autor que, como hemos afirmado anteriormente al tratar del ciclo de senectud y la discusión biográfica, pueden ser un complemento de interpretación sobre su poesía. Mi máxima ha sido, una vez más, seguir los dictados del hombre y el poeta: «La vida y la poesía son inseparables» [Montilla, 2015][52].

El cuarto y último de los anexos, el más extenso y enjundioso, está conformado por dos entrevistas realizadas a Antonio Gamoneda en su domicilio de León: el 27 de agosto de 2013 y el 8 de noviembre de 2016. Dado que en la elaboración de este trabajo he tenido muy en cuenta la información contenida en las numerosas y valiosas entrevistas concedidas por el poeta, parecía coherente que en este proceso aspirara a la revelación que suele deparar el marco dialéctico de la entrevista y la conversación, haciendo uso privilegiado de esta comunicación directa con el poeta. Lo más pertinente, desde un punto de vista intelectual, era concertar un encuentro al principio y otro al final del ciclo doctoral. Sobre otras circunstancias relativas a estos encuentros el lector encontrará unas breves consideraciones previas a su transcripción y algunas acotaciones intercaladas que proporcionarán elementos contextuales complementarios. Remitiré, en fin, a estas entrevistas a lo largo de las páginas que siguen cuando sea oportuno, dotando de cohesión al trabajo y justificando también así su inclusión como anexos.

51. Simultáneamente a la publicación de la segunda edición de *Esta luz*, en septiembre de 2019, ha sido anunciada la aparición del segundo —y último— tomo de memorias en fechas cercanas.
52. Si la poesía de Gamoneda tiene una clara y manifiesta vinculación con las experiencias y vivencias existenciales, y hemos convenido igualmente que la información biográfica puede tener un valor complementario en el estudio de la obra gamonediana, tiene sentido que su primer tomo de memorias cuente con un espacio reservado en estas páginas.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

I

ESCULPIR LA MEMORIA

EL PENSAMIENTO DE ANTONIO GAMONEDA

Si para Antonio Gamoneda, como hemos visto, «la música es el estado original del pensamiento poético» [CS: 36 y 184; LR: 179], parece razonable indagar en las características de este pensamiento antes de abordar algunas claves de lo que hemos definido como «música de la memoria». Ello contribuirá, asimismo, a la consolidación del binomio «rítmica y poética» sobre el que pivota esta tesis, esto es, al discernimiento de cómo se materializa en el papel el «pensamiento impensado» [FON: 21] que es la fuente de la imagen poética. Trataré aquí de comprender, por consiguiente, cómo ha evolucionado, cómo se ha ido conformando o *modelando* el pensamiento poético gamonediano; cómo se ha ido *esculpiendo* dicho pensamiento a través de los conceptos nodulares de su poética, haciendo hincapié en las novedades que hayan sido incorporadas y asumidas por el poeta durante su última época de escritura; en términos más precisos: me interesaré en especial por la evolución del pensamiento de Gamoneda cuando dicho progreso conlleve cambios o matizaciones apreciables en el ciclo de la vejez. Así planteado, este primer bloque pretende ser una suerte de síntesis de su *arte poética* de senescencia, contemplando el pensamiento del periodo de vejez, con sus características definitorias, como específicamente diferenciado con respecto a las *edades* anteriores. El interés de este trabajo radica, como ya anoté, en que hasta el momento esta tarea no se ha abordado de una manera concreta. El primer núcleo de este estudio vendría así a suplir el vacío crítico que existe sobre buena parte del pensamiento gamonediano, como paso inclusivo para una mejor interpretación de su poesía de senectud.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Es necesario advertir que, en coherencia con el planteamiento metodológico esbozado en la introducción —el corpus designado—, tal empresa no puede ser sino en modesta medida un compendio de ciertos conceptos nodulares del pensamiento de Gamoneda contenidos en su último tramo. El mero proyecto de confeccionar un glosario completo de los conceptos nucleares del pensamiento gamonediano rebasaría los contornos de este estudio[53]. En cuanto a los materiales de referencia, al no haber constreñido el corpus a la obra poética, como muestra el título de la tesis, la inclusión de textos no poemáticos —ensayos y textos de crítica, por ejemplo—, no incurre en contradicción operacional alguna; más aún: esta escritura de ideas, y toda la literatura de ella derivada, resultaría precisamente fundamental para explicar e ilustrar el pensamiento de Gamoneda.

1. ¿Las fronteras del pensamiento?

Ante todo, cabría preguntarse qué se entiende, en realidad, por *pensamiento poético* o, al menos, qué entiende por tal Gamoneda. ¿El pensamiento poético gamonediano se concreta únicamente en el poema o tiene también una proyección fuera del espacio poemático? ¿Forman parte del pensamiento poético las ideas y reflexiones sobre la propia poesía? Estas preguntas remiten ya de alguna manera a la vieja discusión sobre las concomitancias existentes entre pensamiento y poesía, pero las implicaciones con otras esferas y disciplinas son más amplias e intrincadas. Así, por ejemplo, ¿interrelaciona, y en qué sentido, el pensamiento poético con otras especies de pensamiento? Escritores y filósofos se han ocupado de esta misma cuestión con anterioridad y, de hecho, son numerosas las referencias teóricas que pueden ayudar a delimitar el alcance de lo que sea el pensamiento poético, incluyendo al mismo Gamoneda, quien ha abordado estas relaciones a partir del

53. «El pensamiento de Antonio Gamoneda» bien podría ser el título de una tesis en sí misma, donde podrían identificarse las principales fuentes de este pensamiento y establecer nexos comparativos con otras literaturas, así como reunir y clasificar todas las ideas y conceptos nucleares del poeta, confeccionando incluso un glosario gamonediano; sistematizando, en suma, toda la información diseminada que existe al respecto. Puede decirse que es éste un proyecto que queda por acometer, a pesar del loable glosario que Julián Jiménez Heffernan preparó con motivo de la 3.ª edición de *Descripción de la mentira* [§ V.2.4. Heffernan, 2003: 67-117]. Aunque en su glosario encontramos términos clave que pueden extrapolarse a otros poemarios de Gamoneda, el catálogo fue concebido como un referente o guía para la lectura de este poemario, obra de difícil acceso para al lector iniciático. De hecho, podría decirse que el proyecto de un glosario completo es irrealizable si se tiene en cuenta, por ejemplo, que los macrosímbolos gamonedianos se distinguen, sin entrar en una contradicción plena, por atesorar una variabilidad amplísima de sentido, tal y como ha indicado, entre otros, Carmen Palomo [LIM: 119].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

escrutinio de otros poetas. Aunque pueda resultar ésta una tarea innecesaria o de resolución taxativa desde el punto de vista de la crítica literaria, intentaré responder estos interrogantes con el fin de llegar a alguna conclusión, con el objeto de comprender con más acierto los rasgos de este pensamiento entre todas sus aristas y dimensiones, la poética de nuestro autor en el ciclo de senectud.

1.1. Pensamiento poético y pensamiento filosófico

En *La poesía del pensamiento*, Georges Steiner recuerda las interacciones —tanto las semejanzas como las divergencias— entre estos dos órdenes intelectivos citando en su prefacio una célebre frase que el filósofo Alain, pseudónimo de Émile-Auguste Chartier, escribió a propósito de Valéry: «Todo pensamiento empieza con un poema» [Steiner, 2012: 17]. Esta denominación de «poesía del pensamiento» se solapa con frecuencia con la de «poesía meditativa» o «poesía reflexiva» y, con más peligro, con la que se ha llamado «poesía metafísica» e incluso una poesía de corte «intelectual»[54]. En todas estas expresiones subyace, en cualquier caso, la estrecha relación existente entre filosofía y poesía. Ya Aristóteles, en el capítulo IX de su *Poética*, atribuía a la poesía una proyección más filosófica en comparación con la historia. Y recordemos que Percy Bysshe Shelley en *A Defence of Poetry* proclamaba hacia 1821: «The distinction between philosophers and poets has been anticipated» [1840: 11], distinción precipitada que Shelley ejemplifica con Platón, a quien consideraba esencialmente un poeta. Apuntando a una identificación plena, Miguel de Unamuno estaba convencido de que entre el poeta y el filósofo existía un vínculo fraterno, que pertenecían en su fondo a una misma especie, tal como dice en *Del sentimiento trágico de la vida*: «porque poeta y filósofo son hermanos gemelos, si es que no la misma cosa» [1967: 14]; convicción íntima que había confesado en carta al escritor uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, el 6 de mayo de 1906: «Yo no siento la filosofía sino poéticamente ni la poesía sino filosóficamente» [García Blanco, 1954: 75]. Pero en la tradición hispánica probablemente sea María Zambrano quien mejor representa esta «doble necesidad irrenunciable de poesía y pensamiento» [1996: 15]. Desde Platón a Heidegger,

54. Como aproximación general a estas confluencias en el contexto español, véase «Sobre "poesía del pensamiento" en España», prólogo a *Vivir con palabras. Poesía y pensamiento en Carlos Marzal*, de Marta Ferrari [2010: 7-26].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

desde los presocráticos a Borges, el examen de esta asociación poético-filosófica no ha cesado de suscitar reflexiones[55].

Aunque estas remisiones sean convenientes, el punto de partida habría de ser —como decía— el del propio protagonista de este trabajo. En este sentido, ¿es Antonio Gamoneda un poeta-filósofo al uso? ¿Practica una poesía de tipo meditativa o reflexiva? Ante todo, Gamoneda se define modestamente tan solo como poeta y no como hombre de pensamiento; sostiene que no es un pensador, que sus textos de reflexión no son ensayos, que sus ideas se manifiestan como meras *ocurrencias*. Asume y reconoce así esta *asistematicidad* o ausencia de método en su escritura:

> yo no soy un hombre de «pensamiento», quiero decir de pensamiento especializadamente informado y provisto de método; mi única credencial, mejor o peor conseguida, es la de poeta. Quedamos por tanto en que yo no tengo un *pensamiento* (no suena muy original pero es así), sino simples *ocurrencias*, y en que algunas de estas ocurrencias han llegado a convertirse en convicciones [CS: 9][56].

No obstante ello, todo aquel que haya hablado con el poeta sobre poesía convendrá en que Gamoneda es un hombre reflexivo y que sus respuestas, incluso si son espontáneas, requieren de un planteamiento extenso y un razonamiento apropiado, requisitos implícitos para pronunciarse sobre las más variadas cuestiones, se inserten éstas en el ámbito artístico o en otras esferas de la vida, como el campo económico, político, social o, simplemente —y en su sentido más lato—, humanístico. Del mismo modo, quien haya leído sus textos no poemáticos habrá vislumbrado sin demasiado esfuerzo un pensamiento uniforme, convincente, en el que no faltan ni argumentos de autoridad ni el poso meditado de la propia experiencia. En cuanto a la alianza entre poesía y filosofía, Gamoneda no excluye tampoco esta dualidad, a pesar de que no la reconozca en sí mismo. De hecho, su

55. Entre los autores que se han interesado por esta coalescencia, véase Vicente Cervera Salinas y su obra *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*. Dice allí Vicente Cervera: «El poeta de la Idea no canta una determinada concepción filosófica del mundo. Articula la palabra como aspiración universal. Y cree en la voz que es de todos. Y construye a partir de una palabra cuya raíz se funde con la reflexión» [2007: 19].

56. Convicción ésta que mantiene hasta hoy, como se aprecia en uno de sus últimos textos, publicado en la revista *Litoral*: «No me propongo (no puedo ni quiero) una exposición con método o pretensiones científicas; apenas me apoyaré en otra cosa que en reflexiones y experiencias poco o nada contrastadas» [§ V.1.5 {42} 2017: 120].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

amigo José Ángel Valente vendría a encarnar esta excepcional imbricación, como nos recuerda en las conferencias que le dedicó en 2004:

> es difícil encontrar en toda la poesía en lengua española un caso de más profunda subjetivación del pensamiento filosófico-reflexivo, que él supo llevar al nivel del pensamiento poético. Esta es una de las particularidades de Valente que a mí me parece más interesante y poderosa. El pensamiento reflexivo, discursivo o filosófico no es pensamiento poético y, sin embargo, Valente realiza esta conversación, lo interioriza de una manera consciente y lo convierte en pensamiento poético [VTC: 20].

Gamoneda atribuye aquí, por una parte, unas funciones específicas al pensamiento poético, al tiempo que establece una primera distinción relevante entre el pensamiento poético y el pensamiento que él denomina filosófico-reflexivo[57]. Esta separación conceptual se corresponde exactamente con otra a la que se ha referido en múltiples ocasiones y que atañe en este caso a la naturaleza del lenguaje:

> El realismo de que yo hablo no pretendo conseguirlo con el lenguaje pactado, convencional. En ese sentido, ciertamente, las palabras de los poetas no son las del diccionario. Se puede hablar de «otro» lenguaje, con toda la prudencia y relatividad que convenga [§ V.2.5. Otero y M. Díez, 2004: 24].

El lenguaje poético se contrapone así a otras formas de lenguaje, como el literario o el filosófico, que cumplirían una función informativa, conversacional o meditativa sobre la realidad exterior, al contrario que el lenguaje poético, que crea —y revela— él mismo una realidad distinta a la objetiva. Al comentar unos versos de Valente, Gamoneda evidencia esta oposición: «¿Tiene esto algo que ver con la literatura? ¿Hay aquí algo de carácter ornamental, de esparcimiento, de información o de crítica social, sea cual sea la calidad de lo que llamo literatura? No. Se trata de pensamientos distintos y hasta divergentes» [VTC: 23]. Lenguaje y

57. He aquí otro pasaje a propósito de esta distinción: «Lo que ocurre con el poeta es que se aparta de lo que pudiéramos llamar, incluso, subrayándolo, el "pensamiento razonable", es decir, el pensamiento discursivo, reflexivo, científico, informativo… Se aparta y viene a él ese otro pensamiento, cargado de sorpresas para él mismo» [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 102]. Una pronta separación entre estas dos realidades la encontramos sucintamente en las primeras líneas de *Zamora*, en detrimento en este caso de la calidad informativa: «No es posible sustituir el dato indicador por un periodo poético; correríamos el grave peligro de dejar sin apuntamiento unidades principales» [Gamoneda, 1970: 4].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

pensamiento —expresión de otra dicotomía lingüística de intenso debate entre estructuralistas y generativistas—, irían, pues, para Gamoneda de la mano —y simultáneamente, como explica en nuestra primera entrevista [pp. 856-859]—; es más, en el curso generativo de la poesía, el lenguaje y el pensamiento poéticos producirían, en consecuencia, otro tipo especial de conocimiento, el conocimiento poético, sobre el cual afirma el poeta:

> No es el conocimiento común nacido de aprendizaje o investigación; no es necesariamente el conocimiento de la realidad objetiva tal y como nos la ofrecen ahora mismo la ciencia y las tecnologías; no es, insisto, *necesariamente* el conocimiento de la realidad dada y ya conocida por otros medios, aunque pueda incluirlo [CRL, 2016: 163].

En efecto, «el conocimiento que proporciona la poesía es un conocimiento poético» [CS: 33][58] y este conocimiento poético se singulariza del conocimiento científico en el mismo sentido en que el lenguaje y el pensamiento poéticos difieren del lenguaje y el pensamiento científicos. Si extrapolamos ahora al pensamiento poético el razonamiento anterior acerca del conocimiento poético, si partimos del supuesto asumido por Gamoneda de que el conocimiento poético se distingue del conocimiento científico, aceptando que «pueda incluirlo», podría afirmarse, en idéntica analogía, que el pensamiento poético también *puede incluir* el pensamiento científico, reflexivo, filosófico —como ocurre en la obra de Valente—, aunque éste no sea necesario a su esencia, que es la de crear y revelar una realidad en sí misma, distinta de la realidad exterior y objetiva al poema. En el fondo, se trataría de hacer ostensible un hecho que legitima el comprender cualquier poema como expresión de una «poesía del pensamiento» en la que se aprecia, como señala Marta Ferrari, una «filosofía no explícita sino incorporada al decir poético» [2010: 24]. Todo poema sería así ejemplo de una poesía meditativa o reflexiva, ya que, según Heidegger, «todo lenguaje poético […] es en el fondo un pensar» [Heidegger, 2010: 244].

58. Lo declara igualmente en sus conferencias sobre Valente: «La poesía comporta también un conocimiento que, siendo también real, es desconocido e innombrable fuera de ella. Es creación y revelación» [VTC: 19].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

1.2. Pensamiento poético y pensamiento crítico

El mismo planteamiento podría hacerse extensivo al pensamiento crítico, entendiendo por éste el conjunto de una producción escrita de naturaleza reflexiva, toda una literatura interpretativa sobre la poesía y las obras de arte que el poeta ha alimentado con los años; apartado de importancia innegable en su trayectoria, aunque Gamoneda no se considere un hermeneuta[59]. Al igual que en las concomitancias anteriores, estamos ante un maridaje conflictivo que no siempre se resuelve de modo satisfactorio: «cabe pensar —sugiere Gamoneda— que el pensamiento crítico y el pensamiento poético no sean acordes y que cada uno de ellos pueda ser causa en la modificación del otro» [§ V.1.5 {11} 2005: 223]. Si José Ángel Valente personificaba con éxito la inusual conciliación de filosofía y poesía a través de un pensamiento poético integrador, Gamoneda se sirve de otro poeta, Luis Cernuda, para ejemplificar el peligro que acecha a la poesía verbalizada según los dictados del pensamiento crítico. Es en su texto «Luis Cernuda: el poeta y el crítico», cuyo título ya sintetiza esta compleja dualidad, donde Gamoneda expone su hipótesis de «la ocasional dominación del Cernuda crítico sobre el Cernuda poeta» [*ibidem*: 228]; caso *ex contrario* o suerte de aspiración frustrada de esta mutua influencia, en la medida en que el lenguaje poético de Cernuda acaba *normalizándose*, apartándose de la genuina realidad poética, por acción del pensamiento crítico:

> La intervención del crítico en el poeta (entendido que los dos residen en la misma persona), cuando el primero está provisto de muy honestos propósitos de «objetivación», puede ser causa de que el segundo asuma premisas y juicios, quizá con algún valor social o moral, de los que podrán derivarse otras premisas y juicios a favor de una «normalización» del discurso [§ V.1.5 {11} 2005: 231].

Pero que no sea «infrecuente que el pensamiento crítico de un creador conduzca […] a una racionalización de su escritura» [*ibidem*: 223] y que de hecho Gamoneda recele de la adecuación de este encuentro en Cernuda, no excluye que pueda propiciarse, aun en contados ejemplos, en otros poetas —como Valente en la

59. En su artículo «¿Poesía en los años 2000?», publicado en el primer número de *La alegría de los naufragios*, afirma tajantemente: «yo no soy un crítico» [Gamoneda, 1999: 25]. «Yo no soy, no puedo ser, un hermeneuta», advierte también en sus conferencias publicadas sobre Valente. Allí vuelve a incidir en que la única condición que le legitima para hablar de poesía es la de poeta: «Mi perspectiva de Valente viene determinada por la condición de poeta que yo, en un nivel evidentemente más modesto, ostento también» [VTC: 13-14].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

dicotomía anterior—, «con Eliot y con pocos más poetas de primera magnitud» [*ibidem*], en sus propias palabras. T.S. Eliot es, en efecto, una de las referencias constantes de Gamoneda, de quien ha tomado su ya antigua convicción de que las experiencias estéticas, incluyendo las poéticas, son «sensibles antes que inteligibles» o «inteligibles bajo condiciones de sensibilidad» [CS: 10][60].

Retomando nuestro planteamiento inicial, si aceptamos que la poesía es el pensamiento poético y que el pensamiento poético puede irradiar otras zonas del pensamiento, podremos dar por válido, siguiendo los razonamientos de Gamoneda, que el pensamiento poético pueda revelarse excepcionalmente en coalescencia con el pensamiento filosófico y el pensamiento crítico. En este último caso, la escritura de Gamoneda se caracteriza por la expresión de un pensamiento poético-crítico no racionalizado, sino íntimamente interiorizado, en el mismo sentido que vida y poesía forman para Gamoneda una raíz común o un plano indisociable. Así parece entenderlo también Laurence Breysse-Chanet, quien analiza esta misma relación intrínseca en nuestro poeta: «La tarea crítica consiste pues en el análisis discursivo del "pensamiento poético", *confundido con la escritura poética*» [§ V.2.4. Breysse-Chanet, 2016b: 74][61].

1.3. Pensamiento poético y pensamiento ideológico

En la última cita indentada, Gamoneda aludía a valores morales y sociales. Habría, en fin, que diferenciar el pensamiento poético del pensamiento ideológico[62], en el que caben, por ejemplo, los principios éticos o el ideario político, en la línea de un lenguaje normalizado o racionalizado que no alcanza *sensu stricto*

60. En todas las variaciones de este mismo pensamiento crítico suele aparecer la mención explícita a Eliot: «Dice Eliot que la generación poética consiste en la "aprehensión *sensorial y directa* del pensamiento poético" (las cursivas son mías)» [CRL, 2016: 162].
61. Se trata de otra *equivalencia de ideas*, sobrevenida tras la primera redacción de estas páginas, cuando ya había abordado esta dicotomía, y de la que puedo con gratitud dejar constancia después de que la autora me diera conocimiento de su artículo «Antonio Gamoneda, una poética desde la perspectiva de la poesía: escribir en el *temblor* vivo de un ritmo».
62. Existe en el término *crítico* un sentido que lo asimila al pensamiento ideológico en cuanto a su capacidad para poner en tela de juicio la realidad objetiva: «Sólo la rebeldía del pensamiento utópico, la rebeldía del pensamiento poético utópico […]; sólo —de acuerdo con José Luis Pardo— la rebeldía de la creación libre puede ser *crítica* y mantener valor moral frente a la existencia *dirigida*. Este es un asunto para la conciencia, pero lo es también para el lenguaje» [CRL, 2016: 165]. No resulta anecdótico que Gamoneda haya querido destacar en letra itálica las palabras *crítica* y *dirigida*. No solamente, como puede verse, el pensamiento poético puede ser crítico, sino que tendría, además, una raíz ética.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

a ser poético, tal y como apunta Gamoneda: «es difícil hacer una poesía a partir de un programa de pensamiento porque el pensamiento ideológico no se corresponde con lo que ha de ser el pensamiento poético» [PPE: 9]. «L'intellectuel n'est encore qu'un écrivain mal transformé», ha escrito con escueta impresión lapidaria Roland Barthes [1972: 26] desde una perspectiva que bien podría ilustrar nuestro caso. Por el contrario, en «La función social de la poesía» [1943] T.S. Eliot resalta la idea de que la alta escritura poética es capaz de perdurar más allá de un uso social:

> Yo diría que la cuestión de si el poeta usa su poesía para defender o atacar una actitud social no tiene importancia. Puede que malos versos se pongan en boga transitoriamente si el poeta refleja una actitud social del momento; pero la verdadera poesía sobrevive no sólo a los cambios de opinión popular sino a la extinción completa del interés en los temas que preocupaban apasionadamente al poeta [Eliot, 1992: 14][63].

Y también aquí, en realidad, puedan darse intersecciones en casos insólitos en los que una poesía ideologizada, verbigracia con contenido social, pertenecería auténticamente a la expresión poética gracias a una interiorización radical de las convicciones, como admite Gamoneda: «Es difícil, pero pueden existir poetas capaces de interiorizar las convicciones sociales y políticas hasta el punto de que éstas puedan generar poesía» [§ V.2.5. Muñiz, 2003: 11]. Así ocurriría con la poesía de Nazim Hikmet, una de las paternidades reconocidas de *Blues castellano*[64]:

> De Nazim hemos de decir que es uno de los pocos, muy pocos, poetas a los que se debe una escritura que tenga verdaderamente valor social, incluso con el componente ideológico, y, simultáneamente, tenga un indudable y rotundo valor poético. Son muy pocos los poetas capaces de hacer esto […]. En Nazim sí se da esto porque, antes de pasar a la expresividad poética, en su propia vida, ha realizado una *interiorización* radicalizada, cargadísima de sensibilidad y de amor, de ese pensamiento social. Por decirlo así, ese pensamiento ha pasado a ser indisociable de su sufrimiento y de su esperanza. Entonces, no se trata ya de programa ideológico, sino de hablar de este sufrimiento y de esta esperanza.

63. La cita podría suscribirla el propio Gamoneda. No es de extrañar, dada la consonancia teórica que siempre ha mostrado con Eliot. En el mismo ensayo, de hecho, se aprecian muchas otras ideas análogas: la poesía como forma de placer, como intensificación de nuestra conciencia y sensibilidad, como expresión intraducible, como lectura de minorías…
64. En cuanto a su influencia y las versiones —*mudanzas*— que Gamoneda hizo de este poeta turco, véase «Sobre Nazim Hikmet, los negro spirituals y mi *Blues castellano*» [CS: 81-98].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Simultáneamente, por esa «impregnación» que he señalado, permanece el valor de los contenidos sociales [PPE: 9][65].

Como puede apreciarse, lo ideológico aparece vinculado a lo social —Gamoneda habla en el fragmento anterior incluso de *pensamiento social*— y se materializaría por medios expresivos a través de la llamada *poesía comprometida*, que acaparó gran parte del panorama poético español de la posguerra, en la que Gamoneda participó también de una manera crítica, como muestra su artículo «Poesía y conciencia»[66], texto que, como bien apunta Carmen Palomo, «constituye la primera formulación teórica del autor sobre el acto de escritura» [LIM: 48][67], cuya tesis principal podría resumirse, en palabras del propio Gamoneda, del siguiente modo: «la conciencia por sí misma, sola, no hace poesía» [§ V.2.5. Agudo (ed.), 2006: 27]. Por los motivos que expone al hablar de Nazim Hikmet, Gamoneda dejó de indagar en los cauces de expresión experimentados en *Blues castellano*. El abandono de esta veta social supuso una evolución o maduración en su pensamiento poético, reconocible a partir de *Descripción de la mentira*.

1.3.1. Sobre la poesía social

Acerca de la inclusión o exclusión de Gamoneda en la *poesía social*, aunque sea éste un debate que en principio excede nuestro marco cronológico y que ha sido abordado antes en sus respectivas tesis tanto por Expósito [OP: 164 y ss.] como por Palomo [LIM: 43-72], entre otros, quisiera no obstante insertar una pequeña cala a modo de enmienda, ya que se ha cuestionado la praxis poética de Gamoneda dentro de la denominada poesía comprometida española. Afirma Miguel Casado, por ejemplo, sobre *Blues castellano*:

> Generalmente tenido por la aportación de Gamoneda a la *poesía social*, es muestra en cambio del desacuerdo con aquellos planteamientos […], por eso puede decirse que *Blues castellano* no se adscribe claramente a la poesía social: se trataría de la

65. He aquí otra cita oportuna: «Yo, en Nazim Hikmet, por ejemplo, encontré la espléndida realización de una poesía que estaba puesta en una línea de convicciones, pero esas convicciones no eran sólo una adquisición intelectual, sino que se habían interiorizado de tal manera que se llegaba, de forma simultánea, a una poesía "irremediablemente subjetiva", como diría Sartre» [§ V.2.5. Agudo (ed.), 2006: 27].
66. «Poesía y conciencia. Notas de una revisión», *Ínsula* (Madrid), 204, 1963 (noviembre), p. 4.
67. De hecho, Palomo contrasta en un interesante ejercicio las ideas de «Poesía y conciencia» con las que aparecen en *El cuerpo de los símbolos*, técnica similar a la que nosotros emplearemos más adelante.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> reflexión personal de un militante, del oscilar continuo entre la esfera privada y el compromiso, el análisis de la difícil relación de ambos, y todo ello enunciado desde la emoción y no desde la ideología, queja y no denuncia [CUR: 25-26].

Desde la introducción a *Edad*, de donde procede originalmente este fragmento, Casado ha reiterado su punto de vista con matices: «*Blues castellano* no es propiamente un libro de denuncia social», asevera, añadiendo a continuación: «pero el verdadero núcleo del conflicto es de orden personal, las contradicciones que se dilucidan son interiores a la vez que inseparablemente *sociales*. No hay dos ejes o temas o campos que se opongan o distingan: ambos se funden y son el mismo» [§ V.2.4. Casado, 2004b: 73]. Por lo tanto, que *Blues castellano* no sea *propiamente un libro de denuncia* no aparta del todo su pertenencia a una especie de poesía comprometida o, simplemente, social, en el sentido extenso que suele atribuirle Gamoneda. En otro texto, reunido en *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, Casado plantea una revisión crítica del concepto de generación del 50, señalando a propósito de la poesía social: «numerosos poetas de la misma edad no la cultivaron; y si se acercaron a su campo de problemas, como Gamoneda o Manuel Padorno, fue con nítidas diferencias *formales*» [Casado, 2005: 36][68]. Como vemos, el juicio de Miguel Casado admite gradaciones dentro de la amplitud de la discusión. En esa misma línea, quisiera enfatizar el vínculo explícito entre *Blues castellano* y el compromiso poético-social de Gamoneda partiendo, como siempre que es posible, de las palabras del propio poeta. Así, en una entrevista colectiva publicada en *Quimera* en fecha más reciente que los artículos citados de Casado, Juan Andrés García Román incide en el asunto:

> En un momento de *Blues…* dices «mi canto está mal hecho como esta verdad que está mal hecha». Como estamos en el tránsito de *Blues…* a *Descripción…*, quería preguntarte si realmente existe una patada al lenguaje socializado, la sensación de que se estaba hablando con un lenguaje culpable [§ V.2.5. Agudo (ed.), 2006: 29].

A lo que responde Gamoneda:

> Exactamente, se estaba hablando con un lenguaje «ideologizado», y ocurría que efectivamente con ese lenguaje se podían tener unas intenciones sociales magníficas, pero era muy difícil que se generase pensamiento poético. Solamente

68. Una primera versión de este artículo apareció con el único rótulo «Para un cambio en las formas de atención», dentro del espacio monográfico «Poetas del 50», en *El Urogallo* (Madrid), 49, 1990 (junio), pp. 28-37.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> en casos como el de Nazim, capaces de confundir su interioridad con esa otra pasión relacionada con la sociedad y la pelea histórica, y de no distinguirlas, puede ocurrir que el pensamiento «i-deo-lo-gi-za-do» sea a la vez pensamiento poético [*ibidem*].

Entiendo las palabras de Gamoneda en clave de crítica y, también, de autocrítica; de ahí que en *Blues castellano* su canto esté «mal hecho». Sobre la escritura y aparición de este poemario, matiza además el poeta: «yo, que sin embargo no creo haber hecho poesía *social* a la vieja usanza, no tuve necesidad ni energía ni situación que me aconsejan meter en el mismo cesto ironía y sufrimiento» [CS: 81]. En otra entrevista, explica con detenimiento cómo en *Blues castellano* hay una suerte de traslación de las ideas expuestas en su artículo «Poesía y conciencia» que le lleva a sobrepasar la poesía social del momento, sin desligarse completamente de ella. Reproduzco la cita en toda su extensión por su interés:

> En *Blues castellano* hay, efectivamente, un instinto (y digo instinto porque, quizá, no tenía muy claro si se trataba de una voluntad, de un descubrimiento o de una intuición) que consiste en pensar que los contenidos que suelen estar unidos a la poesía prosaísta, que solían coincidir con la poesía social, son importantes porque yo soy un hombre dentro de la historia y además comprometido con ella y activo en ella. Esos contenidos me interesan, pero, sin embargo, esos contenidos solos no hacen poesía. Entonces, quizá intuitivamente, traté de que hubiera una inyección recíproca de la noción musical de la poesía y de la noción histórico-realista de la poesía, de tal manera que ya no eran, a mi modo de ver, prosaísmos, pero, sin embargo, conservaba los intereses históricos, ideológicos, etc., que pudieran estar en la poesía social del momento» [LR: 77].

Gamoneda habría tenido, pues, la aspiración de profesar la poesía *social* a semejanza de Nazim Hikmet, es decir, no al modo como se cultivaba en el contexto español, «a la vieja usanza», con una circunstancia histórica explícita, contenido programático y un fin divulgativo, que reducen su expresión a una poesía *realista*. Aunque no acepte para sí propio la excepcionalidad que reconoce en Hikmet, se situaría en un intersticio original e innovador de la poesía social española, que —tampoco ha de olvidarse— fue necesaria por oposición a una poesía oficializada «fundamentada en la falsedad», «consagrada por los vencedores de la guerra civil» [CS: 172], aspecto él mismo que justifica esta opción estética, incluso si no es la más deseable: «La llamado [sic] poesía social disiente de esta conducta y sólo por ello ya

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

es una poesía legítima, lo cual no quiere decir que sea la suya una fórmula poética consistente» [*ibidem*]. Gamoneda sintetiza aquí todas estas peculiaridades:

> *Blues castellano* es el libro de un hombre «pringado», que está entre los treinta y los cuarenta y que ha hecho una pasión de lo inmediato. Sus sustancias poéticas son relatos realistas, en principio, pero están en una música aprendida en el blues; no suena a poesía social y tampoco se decantan del lado de la ironía, como sucede en importantes coetáneos más afortunados. Están rozando la *falacia patética*, «figura» grata a quienes, con toda seguridad, no conocieron realidad patética [CS: 179].

Incluso si entre todas estas declaraciones puede apreciarse alguna incongruencia, Gamoneda prevé esta posibilidad: «es difícil hacer poesía —en cualquier tiempo, en cualquier lugar, en cualquier circunstancia— que no tenga algún sentido social. Es otro problema. Sé que hago una valoración parcialmente contradictoria, pero sé que también aquí es coherente y verdad lo uno y lo otro» [CS: 172-173]. Como corolario a esta cuestión, con una perspectiva más distanciada en el tiempo sobre el tema, Gamoneda ha escrito recientemente: «A mis años, la asunción de una actitud y actividad críticas en este orden [sociopolítico], no ha dejado de ser una asignatura pendiente. Pendiente de la llamada Transición para acá, quiero decir» [§ V.1.7 {35} 2017: 11]; de donde pueden extraerse dos claras deducciones por la referencia temporal de la cita —antes de que se produjera la llamada Transición—: que, en efecto, Gamoneda se desvinculó de la llamada poesía social; pero que la practicó de forma singular, *sui generis*, en *Blues castellano*, cuyas fechas de escritura en los años sesenta —recordemos— no coinciden con el momento de su publicación debido a la acción de la censura. Quizá por todo ello *Blues castellano* sea la obra que en menor grado ha sufrido la pasión por la reescritura de Gamoneda, como testimonio de una conciencia inmovilizada, de una experiencia vital detenida e irrecuperable, de una circunstancia colectiva que el poeta no puede ajustar o calibrar a un nuevo tiempo biográfico, por ser justamente el resultado de un lenguaje que no cumplía en sí mismo un fin propagandístico, que aspiraba a la interiorización de los hechos y buscaba nuevos cauces de expresión. Luis Bagué Quílez ha resumido esta especificidad en los siguientes términos: «El libro sugiere una correspondencia biunívoca entre la experimentación formal y el compromiso ético» [2018: 127]. Similar opinión, en fin, parece expresar Carmen Palomo en el capítulo de su tesis dedicado a *Blues castellano*, donde consagra un apartado al estatuto comprometido del poemario: «Entre lo uno y lo

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

otro, entre lo deliberada e inevitablemente social y unos presupuestos que lo cuestionan, se sitúa, como veremos, *Blues castellano*» [LIM: 49].

1.3.2. La cultura de la pobreza

Más allá de la inclusión o disonancia de *Blues castellano* respecto de la poesía social, una de las aportaciones más evidentes y diferenciadas de Gamoneda al orden general de su pensamiento en el ciclo de senectud es la formulación explícita de toda una visión humanística larvada silenciosamente desde la infancia: la cultura de la pobreza. Su calado es tal que en torno a ella quiso el poeta que girase el discurso de aceptación del Premio Cervantes, leído en 2007: «Pronto se me depara la circunstancia de algo que, más que cualquier otra circunstancia o razón, ha condicionado a una y a otra, a mi vida y a mi escritura. Hablo de la pobreza» [§ V.1.5 {19} 2007: 14]. Se trata de una experiencia vital tan decisiva que, en coherencia con las naturales implicaciones entre vida y poesía de nuestro autor, adquiere el valor de un auténtico formante del pensamiento poético, el cual cabría comprender *a priori* en su vertiente ideológica: «Tengo que pensar que sí, que existe un estado pasional de pensamiento nacido en la pobreza y servido por el infortunio; un algo que, de aquí en adelante, nombraré diciendo simplemente cultura de la pobreza» [*ibidem*].

En el caso de Gamoneda, la concepción de la existencia radicada en la privación no es sino consecuencia del sufrimiento y las penalidades acarreadas durante la posguerra. Por ello, esta «cultura de la pobreza» aparece incluso mencionada —junto a su desoladora compañera, el hambre, consecuencia de aquélla— en su primer tomo de memorias. Así, al evocar los primeros recuerdos de su llegada a León, nos dice en *Un armario lleno de sombra*: «De mi espacio convecinal se desprendía la que hoy me atrevo a llamar "cultura de la pobreza", cultura a la que, en años inmediatamente posteriores, no sería desatinado mudar el nombre y decirle "cultura del hambre"» [ALS: 52][69]. Vinculada tanto a los primeros años de su vida como, por oposición, a otros poetas del cincuenta, esta *cultura*, este modo de estar y saberse en el mundo, suele ser asimismo alusión constante en sus frecuentes

69. Son varias las anécdotas relacionadas con la pobreza y su inherente humillación que Gamoneda relata en *Un armario lleno de sombra*. Véase una selección de las mismas en el «Anexo 3» de esta tesis dedicado a las memorias.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

declaraciones y entrevistas durante la última década —incluida la primera de nuestras conversaciones [pp. 841-842]—:

> En relación con mi infancia y mi primera juventud existe algo, que podríamos denominar una cierta «cultura de la pobreza», que sí puede ser un elemento diferencial (no digo favorable sino, simplemente, diferencial) en relación con mis coetáneos que, en su mayor parte, pertenecían a medios burgueses [§ V.2.5. Iglesias, 2007: 11].

De forma paralela, la cultura de la pobreza se ha convertido en un estandarte que, también para parte de la crítica, caracteriza la poética de Gamoneda, como muestran un número representativo de textos recientes dedicados en exclusiva a ella[70]. Téngase en cuenta, por ejemplo, que un elemento simbólico tan crucial en la poesía gamonediana como el frío tiene una clara correspondencia vital con esta cultura de la pobreza dentro de un ambiente en el que reinaba la penuria y donde las necesidades básicas no estaban del todo cubiertas, según nos confiesa el poeta: «en las memorias que acabo de terminar […], hay bastantes referencias al frío como algo que entra a formar parte de mi vida, y que es parte de esa cultura de la pobreza de la que hablábamos antes» [§ V.2.5. Iglesias, 2007: 11 y 13]. Y, en efecto, la pobreza y el hambre han impregnado la poesía de Gamoneda en una época en la que predominaba la escasez de alimentos y el niño escamoteaba, con su natural picardía, los elementos típicos del mundo infantil —el dulce—, como él mismo ha advertido: «Cuando digo: "Hay azúcar debajo de la noche […]", estoy rescatando materialidades de mi infancia, cuerpos reconocibles: yo robaba el azúcar» [CS: 27]. Basten, por ahora, estos apuntes para identificar uno de los rasgos del pensamiento más emblemáticos de Gamoneda en el periodo de la vejez. Como tendremos ocasión de comprobar más adelante, la fuerza e intensidad de esta insignia gamonediana nos llevarán de nuevo a una interpretación en clave estética de algunos fragmentos de su obra.

70. En concreto, «La condición obrera de Antonio Gamoneda» [§ V.2.4. Casado, 2004]; «Antonio Gamoneda o la riqueza de la pobreza» [§ V.2.4. Rodríguez Fer, 2008]; «Antonio Gamoneda: poética de la pobreza» [§ V.2.4. Rey, 2013]; o el tercer y último capítulo del libro *Contra (post) modernos*, significativamente titulado «Carencia» [§ V.2.1. Rodríguez de la Flor, 2013: 185-268].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

1.3.3. El pensamiento *débil* y el pensamiento revolucionario

Dentro de esa acepción del pensamiento crítico que se superpone al pensamiento ideológico sobresale una denuncia pública del poeta al pensamiento *débil*, expresión de un *logos* atrofiado imperante en nuestra sociedad contemporánea. Desde el convencimiento de que «la democracia se identifica con un liberalismo falaz que segrega un pensamiento programadamente *débil*» [CRL, 2016: 164], Gamoneda se apoya para reforzar esta idea en *La castración mental* de Bernard Noël [1994][71], referencia que parece haber asimilado plenamente a su pensamiento en el ciclo de senectud, incorporándolo ya en las primeras ediciones de textos de reflexión como «Conocimiento, revelación, lenguajes» [2000] y «Poesía y literatura: ¿límites?» [2002]. Para el poeta, este pensamiento *débil* no sería más que el efecto de la connivencia inmoral entre las formas de gobierno actuales y los poderes económicos, quienes *de facto* imponen una forma de pensamiento acrítico o no-pensamiento por el que Gamoneda expresa un acendrado rechazo. Así entendido, el pensamiento *débil* se identifica con la ausencia de espíritu crítico y un pensamiento único, similar al difundido por los regímenes autoritarios. En el siguiente fragmento, Gamoneda resume buena parte de este ideario:

> La democracia "interpretada" en que vivimos (me refiero al área desarrollada y, dentro de ésta, obviamente, también a España) se identifica con el liberalismo falaz que segrega un pensamiento programadamente *débil*, es decir, en rigor un no-pensamiento. Esto es verificable en la apropiación y el uso que los poderes económico y político hacen de las tecnologías informativas [PLL, 2009: 35].

Según Gamoneda, el modo de oponerse a dicha democracia falsificada detentada por los agentes financieros no se correspondería con una revolución clásica, violenta o sanguinaria[72], sino con una revolución precisamente económica

71. Publicado en español en la misma colección que *El cuerpo de los símbolos* y con prólogo de José Ángel Valente. Doy aquí la referencia completa: Bernard Noël [1994], *La castración mental* [La castration mentale], Daniel Sarasola Anzola (trad.), Madrid, Huerga y Fierro (La rama dorada, 14), 1998. Noël y Gamoneda coincidieron también en el ciclo de conferencias «La poésie, lieu de rencontre», celebrado el 27 de enero de 2007 en el Instituto Cervantes de Toulouse. Entre otras colaboraciones, Gamoneda publicó por primera vez su texto «Poesía en la perspectiva de la muerte» [CS: 23-29], en *Qu'est-ce que la poésie ?* [1995], con edición al cuidado de Bernard Noël. Véase el «Anexo 1» sobre las fuentes de *El cuerpo de los símbolos*.

72. En alusión al materialismo dialéctico y la lucha de clases, tan presente en los exergos y espacios de *Blues castellano*, ha sentenciado el poeta: «No pienso en dictaduras ya fracasadas» [§ V.2.5. Saravia y Gómez, 2016: 6].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

en la que una especie de «cultura de la pobreza» sería una forma alternativa de acción ciudadana frente al sistema capitalista y las políticas basadas en su vertiente neoliberal, propulsoras éstas de un mercado de masas y de una actitud desmedidamente consumista que deshumaniza a las personas. Así, según Gamoneda, como posible hoja de ruta:

> habería que empezar por unha culturización, por un cambio profundo dos costumes económicos. Isto significa a abolición do consumismo, aprender a vivir na que eu chamo «cultura da pobreza», minimizar o que é un falso valor —pero que é o que agora manda e ten realmente o poder—, é dicir, minimizar a importancia do diñeiro, e practicar unha economía primaria, de intercambio de servizos, de productos… [§ V.2.5. Otero, 2014: 104][73].

Frente al pensamiento *débil* Gamoneda propugna, pues, un pensamiento *revolucionario*. Recuérdese que una de las ideas más reiteradas del poeta es la convicción, abrazada por Sartre, de que si bien la poesía, irremediablemente subjetiva, no puede modificar directamente la realidad objetiva, sí tiene en cambio la capacidad de intensificar las conciencias y, por lo tanto, de operar de modo indirecto sobre el plano de los hechos. Este pensamiento está en clara consonancia con la naturaleza subversiva que Gamoneda otorga al lenguaje poético y que en los últimos años ha venido ilustrando con una cita de otro filósofo, José Luis Pardo, que encabeza, por ejemplo, el artículo «Conocimiento, revelación, lenguajes»: «El poder de la palabra para deshacer los significados establecidos es, sin duda alguna, un poder subversivo y liberador» [CRL, 2016: 159][74]. Aunque el poeta se refiere en

73. Entrevista a cargo de Eloísa Otero publicada en gallego en la revista *Luzes*, uno de los testimonios más significativas de los últimos años relacionado con la ideología del poeta, como indica su título: «Desconfío definitivamente do poder». Véase también el último párrafo de otra entrevista traducida, esta vez en francés, en la revista *Europe* [§ V.2.5. Breysse-Chanet, 2014: 261-269], así como el final de nuestra primera conversación, donde quise asimismo interrogar al poeta sobre el contexto de la entonces acuciante crisis económica [pp. 862-864].

74. La referencia a José Luis Pardo supone otra adhesión al pensamiento gamonediano en el periodo de la vejez. Además de figurar al frente de «Conocimiento, revelación, lenguajes», reaparece, entre otros textos, en «Poesía y literatura: ¿límites?» [PLL, 2009: 31 y 36] y «Gelman: una sola y primera palabra» [§ V.1.5 {26} 2008: 83]; con un razonamiento más extenso, en el artículo «Fonación articulada, palabra, escritura, pensamiento poético» [§ V.1.5 {30} 2010: 14] y el librito derivado de éste [FON: 23], así como en algunas entrevistas memorables, como «Realidad *versus* Realismo», de 2002, y «La poesía no es literatura», de 2004 [LR: 136 y 181], o, más recientemente, en la publicada en la revista *Quimera* [§ V.2.5. Saravia y Gómez, 2016: 6]. Gamoneda coincidió con José Luis Pardo en el encuentro que éste coordinó en el Círculo de Lectores de Madrid, el 7 de abril de 2000, bajo el título «Nostalgia de la ciudad: filosofía y poesía en la sociedad tecnológica», en el que también participaron José Ángel Valente, Tomás Segovia y Miguel Morey. El título de la ponencia de Gamoneda en dicha ocasión fue «¿Qué es, qué ocurre con el pensamiento poético?»

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

este caso a la potencia reveladora, creadora, de la poesía para fundar una realidad propia, en contraposición a las opciones estilísticas en las que prevalece el sentido realístico de la poesía —la corriente superrealista, hiperrealista o *minirrealista*, como gusta de calificarlas con tono socarrón nuestro autor[75]—, el sentido de un lenguaje poético revolucionario permanece igualmente implícito en dicha formulación: «Exprésao moi ben o filósofo José Luis Pardo, cando di que unha linguaxe que difire, que se opón á linguaxe establecida, ten xa nesa natureza, un valor de insurxencia» [§ V.2.5. Otero, 2014: 107]. La cita queda, así pues, engarzada —ampliando su calado— con una de las lecturas más decisivas de Gamoneda, el aludido *Orfeo negro* de Sartre: «me convenció (con el espejo de los poetas negros de lengua francesa, antillanos y malgaches) de que cuando el oprimido sólo puede expresarse en la lengua del opresor, ésta se torna una lengua revolucionaria» [CS: 98]. Lenguaje revolucionario para una forma de pensamiento necesariamente revolucionario por oposición al sistema vigente, contra el que Gamoneda reacciona no solo a través de una praxis poética reveladora de su propia realidad y en dialéctica reflexiva, sino también con algunas incursiones poemáticas en las que el valor de cierta poesía *social*, en su sentido más extenso, permanece reconocible.

1.3.4. El *pensamiento social* en la obra de Gamoneda

Lo hemos subrayado ya: Gamoneda abandonó pronto el sesgo de una poesía ideologizada, convencido del nacimiento improbable de una auténtica poesía en el seno de presupuestos y valores morales, por muy loables que estos se manifiesten; desestimó esta veta poética impregnada de ideología, dejando su pensamiento ideológico al margen de su pensamiento poético, estableciendo una nítida separación entre ambos en su práctica poética. Con todo —permítaseme la *boutade*—, Gamoneda no escapa como hombre a la naturaleza social inherente al ser humano y al sino de su circunstancia histórica. En la medida en que esto es así, en la medida en que su vida discurre en una sociedad determinada y no es ajena a un contexto dado, su poesía tampoco se desliga completamente del lazo social en el

[cfr. Amelia Castilla, «Poetas y filósofos defienden el pensamiento rebelde y el sentimiento», *El País* (Madrid), 8 de abril de 2000].

75. Comprúebese la pertinencia con la que las ideas anteriores se imbrican en la siguiente cita: «desde este "no-pensamiento", se genera una escritura cuyo valor es un valor de *mercado*, no de creación. De esta escritura desaparece obviamente el *sentido*, que se sustituye por el ingenio, el "minirrealismo" o la "novedad", que comportan atractivos dentro del tráfico mercantil» [PLL, 2009: 35].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

que ha sido creada. Nos lo recuerda en su discurso de aceptación del Premio Cervantes: «el individuo y, por tanto, el poeta, se realiza en la colectividad. Por esta indefectible circunstancia, toda poesía, aun siendo "irremediablemente subjetiva" (nos lo dice Sartre) es también siempre, en su significación última, poesía social. Puedo o no llevar consigo convicciones ideológicas» [§ V.1.5 {19} 2007: 22]. En efecto, la poesía *puede o no llevar consigo convicciones ideológicas*, pero siempre es *social* en su plena extensión. Recuérdese que, más arriba, Gamoneda hablaba incluso de un *pensamiento social*. Ello explica que, además de expresar sus convicciones en entrevistas y textos, refuljan en su obra poemática destellos de carácter sociopolítico propios de su tiempo y del entorno que le rodea.

Un caso muy significativo es el poema «El once ensangrentado», publicado en *El Mundo*, el 14 de marzo de 2004, pocos días después de los terribles atentados de Madrid del 11-M. Se trata de un texto estrófico —con agrupación predominante en cuatro versos irregulares, tendentes al endecasílabo— de tono denunciatorio, como ya preludia la cita de Lorca que Gamoneda coloca a modo de exergo, entresacada de «Nueva York (Oficina y denuncia)»[76], y que no por azar tiende un puente intertextual con los ataques del 11-S al World Trade Center. Junto al componente elegíaco de las víctimas a las que se designa fuera del anonimato, aumentando así la cercanía de la tragedia (*La dinamita incendia la mañana / y el corazón cansado de Ramón / muere noventa veces en Atocha*), sobresale la carga política y la exigencia de responsabilidades públicas, con la mención explícita de nombres propios:

> En Washington son las once. El señor Bush
> va a acostarse. Le da gracias a Dios
> porque de un país lejano y petrolífero
> salen barcos llenos de sangre.
>
> En Madrid, el Presidente del Gobierno
> piensa que hoy será un día trabajoso
> y que podría ser mucho más cómodo
> estar desayunando en las Azores.
>
> [§ V.1.4 {8} 2004: 28]

76. «[…] un río de sangre tierna. / Un río que viene cantando / por los dormitorios de los arrabales, / y es plata, cemento o brisa / en el alba mentida de Nueva york». Incluido en *Poeta en Nueva York*, este poema es un grito contra el voraz crecimiento de la urbe en detrimento de la naturaleza, tema al que también ha aludido Gamoneda en su poesía, como veremos enseguida.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Adviértase el tinte sarcástico con el que Gamoneda retrata la indolencia y avidez de la alta clase dirigente, que entronca con el dolido sentir del poeta, rematado por un distanciamiento que resalta el *pathos*, procedimiento similar al de algunos versos de *Blues castellano*:

> Tal y como están las cosas, desde ahora,
> digo yo, desde ahora en adelante,
> no va a ser posible, en Madrid y en España,
> pensar seriamente en el desayuno.

En *Canción errónea*, otro poema contiene cierta carga social y crítica ideológica. Comienza con la búsqueda de un sentimiento planetario del que suele participar el poeta y que parece recobrar de nuevo el tono de *Blues castellano*, pero con el que difícilmente se identifica ahora: «¿Es ésta la tierra? Estaba limpia bajo las estrellas» [CE: 73]. De inmediato nombra las diferencias marcadas por el decurso temporal y sus efectos negativos: «Van a pudrirse los recuerdos, va a oxidarse la nieve, hay animales muy pequeños en mis venas» [*ibidem*]. Es entonces cuando el sujeto lírico insiste en el vínculo entre la decrepitud corporal de su vejez y el tiempo histórico de la enunciación, con claras alusiones políticas y socioeconómicas:

> Por esto y por lo que concierne a la numeración de la tisis, a los tumores industriales y a la metralla en el vientre de los niños asiáticos,
>
> hay que hacer algo.
>
> Quemar, por ejemplo, los trépanos y las finanzas financieras, a causa de lo dicho y también
>
> para que la mierda no entre en las venas de nuestras madres y para que aún puedan sonreír un poco
>
> antes de morir.
>
> [CE: 73]

La «numeración de la tisis», los «tumores industriales», la «metralla en el vientre de los niños asiáticos» o el juego de palabras «finanzas financieras»[77]

77. Puede ser también una alusión a la madre y sus esfuerzos por cuadrar la economía doméstica en en los duros años de la posguerra: «pienso en mi madre y en convulsivas cifras / financieras» [CE: 110].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

inciden en la crítica hacia el neoliberalismo deshumanizador, sus consecuencias de explotación y sus conflictos sociales, que habría que situar en el contexto de la crisis económica en la que se publica el poemario. El mismo sintagma «finanzas financieras» es utilizado de nuevo en el «Frontispicio y cuerda para Pablo Javier», de *El misterio del oficio*, junto a otros términos con rasgos sémicos coincidentes relativos al poder político y económico, como el «ministrable» que por su ineptitud o corrupción merece ser colgado:

> No para que te ahorques, no. En todo caso,
> para ahorcar a un ministrable, o mejor,
> a un vetusto galán de las finanzas financieras,
> uno y otro, eso sí, pulcramente ataviados,
> condecorados y uncidos
> a su frac corporal.
>
> [§ V.1.7 {24} 2014: 9]

En estos ejemplos observamos dos rasgos poco habituales en el estilo del poeta: el vulgarismo, en el primero («para que la mierda no entre en las venas de nuestras madres»); la ironía, en el segundo («uno y otro, eso sí, pulcramente ataviados»). Ambos recursos serán en el ciclo de senectud señas de identidad de la protesta gamonediana frente a la resignación, como tendremos ocasión de analizar más adelante. En el mismo contexto de crisis socioeconómica, con idéntica sustancia crítica y sentido, habría que situar los siguientes versos que Gamoneda inserta en su «Aviso desvariado, ás veces cacofónico, para u supremo inventor Pepe Cáccamo», en la obra *Biblio-grafías*:

> Finalmente,
> he decidido sonreír yo también un instante; un diminuto instante
> muy velozmente congelado
> en un siempre; es decir, en un siempre accidental, extrapolado y,
> si posible es, excedente
> de desahucios y lágrimas, y, en todo caso,
> de los accionariados preferentes.
> Más finalmente aún, epilogal-
> mente por tanto, he decidido también templar la gaita
> y empinar el roncón indefinidamente (¡ay del caimán, del caimán amarillo!) ante
> [el rostro infeccioso
> del caníbal mayor condecorado.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[CAP {76} 2013: 5-6]

Entre otras características llamativas que comentaremos más tarde por su reiteración en el ciclo (profusión de adverbios terminados en -mente, expresiones coloquiales o neologismos con un infrecuente encabalgamiento léxico, a la manera de Fray Luis de León), sobresale una voz poemática compasiva con el sufrimiento humano, pero burlona, juguetona, que ansía el alborozo procurado por un paradójico «diminuto instante / muy velozmente congelado / en un siempre», en el que no haya lugar para «desahucios y lágrimas»[78] ni «accionariados preferentes», en alusión en este último caso al drama sufrido por miles de personas, jubiladas en su mayoría, a causa del fraude orquestado por agentes de la banca española durante la primera década del nuevo siglo. Y cómo no acordarse en esta misma línea de «la pasión de las inmobiliarias» que aparece ya en *Lápidas* [EL: 277], quizá otro rastro de pensamiento social en su poesía, de la crítica a un urbanismo voraz espoleado por el poder económico en connivencia con la clase política, que adquiere el valor de reactualizarse en el horizonte de la última burbuja inmobiliaria.

Precisamente como gesto solidario ante la fuerte recesión económica que ha marcado el cambio de centuria, Gamoneda acepta la escritura del *prólogo* para la antología *En legítima defensa. Poetas en tiempos de crisis* [2014], un auténtico manifiesto contra las deficiencias del sistema capitalista y sus nefastas huellas en la sociedad que sirve de espoleta a la voz de doscientos treinta y dos autores: «Los poetas aquí reunidos —clama Gamoneda en representación colectiva— quieren que su libro sea entendido como un acto de acusación y de protesta ante la creación de este sufrimiento» [§ V.1.7 {26} 2014: 9]. Él mismo se suma a la condena pública con un fragmento inédito de *Las venas comunales*[79], en cuyo comienzo se observan los indicios del malestar social en el momento histórico:

> Las semanas avanzan oficialmente negras,
> conducidas por ciegos y verdugos muy dóciles
>
> [§ V.1.4 {51} 2014: 121];

78. Quizá por ello tampoco sea casual el empleo en *Canción errónea* de una palabra tan en boga como *desahucio* en las fechas que rodean el poemario: «¡Qué vaciedad al fin, qué desahucio!» [CE: 140].
79. Contiene la mención final «(De *Las venas comunales*, 2012, inédito, fragmento)». La versión completa del poema fue publicada en *Quimera* (Barcelona), 355, 2013, pp. 43-47. Tiene un destinatario explícito al que se apela en el principio mismo del texto, «Juan Carlos» [Mestre], con quien Gamoneda colabora en la obra. Entre ambas versiones no hay variantes.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

fragmento que culmina con una denuncia implacable de los abusos sufridos durante la juventud en el colegio por los sacerdotes agustinos, tal y como ha relatado en varios episodios del primer tomo de memorias. Recobra para ello la antigua imagen de la *sábana negra*, tan significativamente vallejiana, gamonediana:

> Ah la sábana que,
> memorialmente hablando, entre rosarios y
> alemanes y moros, arrastré tantos días
> bajo los ojos blancos de mi madre, oliendo
> el sobaco bicóncavo, zoológico y santo
> de diecinueve padres agustinos.
> En paz
> descansen con sus devocionarios, sus forúnculos
> y sus masturbaciones.
> [*ibidem*: 122]

En su «Frontispicio para *El abrazo contrario*, de Rafael Saravia. Pudo ser texto ecuánime, pero no había con qué» [2017], frontispicio desplegado en bloques poemáticos, retoma el dramatismo de la precariedad cotidiana que sufren los ciudadanos como consecuencia del desempleo, con referencias al auxilio de las pensiones de los jubilados, las deudas hipotecarias y la ejecución de los desahucios: «Las familias, semanalmente, *juntan* las *uñas* en racimos coléricos. *Juntan uñas* y deudas; cada *uña* con su cólera, cada cólera con su deuda; la contractiva, la alimentaria o la inclemente del inquilinato» [§ V.1.7 {35} 2017: 7]. Como en los ejemplos anteriores, la reacción de Gamoneda consiste en la delación de los verdaderos agentes responsables de este desvalimiento social (del «aún no extinto esparaván inmobiliario y de la convulsión testicular del ibex» [*ibidem*: 8]), bajo la forma de una paródica intervención parlamentaria dirigida a las «señorías» de la clase política, un procedimiento similar al utilizado en el artículo de prensa «Estimado conservador» [2016], en el que predomina un tono sarcástico-humorístico esmaltado de un lenguaje de enorme densidad conceptual, según tendremos ocasión de analizar más adelante.

El aparato burocrático aparece asimismo señalado con denuedo en otro inédito de *Las venas comunales* con título «¡Ah!» [2017][80], de remisión quevediana.

80. Significativo dentro de este apartado es que el inédito haya aparecido en *Cultura y trabajo: artistas en Castilla y León* [2017], volumen colectivo editado por la Fundación Ateneo Cultural «Jesús

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

En el siguiente fragmento puede observarse la superposición de tres isotopías que ya podríamos calificar de recurrentes tanto en poemas como en paratextos del último lustro: la esfera gubernamental («subalternos políticos», «presidencias blancas», «subsecretarios muy dóciles»), el sector bancario («arpegios bursátiles», «plusvalía») y el estamento clerical («sodomitas eclesiásticos»), cuyos contubernios son causa de padecimiento social, como muestran los «ministerios engalanados con suicidas colgantes», nueva indicación de la amenaza al desahucio que sufren «los inquilinos humanos», epíteto que subraya el desenlace trágico al que en ocasiones se ve abocado el arrendatario como respuesta extrema a una estructura político-económica despersonalizada. Veamos, pues, un fragmento:

> Nos vigilan subalternos políticos vinculados a presidencias blancas, asistidas éstas por subsecretarios muy dóciles.
>
> Ah de las presidencias,
>
> ah de los subsecretarios, ah de los subalternos.
> Correlativamente,
>
> ah de los arpegios bursátiles y de los sodomitas eclesiásticos y de los ministerios engalanados con suicidas colgantes, ah
> de los inquilinos humanos.
>
> Pensándolo bien, pensándolo,
> ah de los viernes y de los domingos y de la [congregación
> de plusvalía y llanto.
>
> [§ V.1.4 {68} 2017: 65]

En otro paratexto inusualmente extenso —para una vasta obra poética de Carlos Aurtenetxe publicada en dos tomos, hecho al que quizá también alude el paréntesis del título, además de al carácter «enajenado» del texto: «Discurso extraviado (quiso ser frontispicio ecuánime) bajo *La locura del cielo*» [2015]—, Gamoneda se sirve de la imagen de un jinete, imagen que figura en la poesía del homenajeado —procedimiento habitual de nuestro autor dentro de este

Pereda» de Comisiones Obreras de Castilla y León. Otra versión del poema, con algunas variantes, fue publicado el mismo año en el quinto número de la revista de poesía contemporánea *21veintiúnversos* [§ V.1.4 {69} 2017: 11-12], con la siguiente mención final: «(De *Las venas comunales*. Próxima publicación)».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

subgénero—, y lo imbuye de una tristeza universal, como si se tratase de ese *planto* planetario que, una vez más, incide irremisiblemente en su biografía, aun en su circunstancia de sujeto gerontológico marcado por el cansancio existencial, tan característico de *La prisión transparente* y los inéditos de *Las venas comunales*, cuya composición debemos considerar en paralelo si nos atenemos a la cronología y las coincidencias estilísticas[81]:

Llora el llanto de todos y todos lloran en su llanto:
lloran los
[ancianos sirios
y los consejeros de las multinacionales enfermas;
lloran
los coadjutores, y los sacristanes
democráticos;
lloran
los proxenetas y los nurasantara que tejen
sus propios,
respectivos sudarios
sobre la ceniza indiferente
de los desiertos asiáticos;
lloran
las más hermosas niñas balkánicas prostituidas en Occidente;
lloran
las eminencias, y las excelencias,
y los sodomitas
eclesiásticos;
llora también mi corazón dividido, mi corazón, a su vez,
inútilmente
cansado.
[§ V.1.7 {30} 2015: s/p]

Localizamos de nuevo la denuncia gamonediana en los ejes isotópicos de la clase política, el poder económico y la estructura eclesiástica, en este caso con la

81. Compárese, por ejemplo, el final del fragmento entresacado del frontispicio a *La locura del cielo* con el final del inédito «¡Ah» de *Las venas comunales*, en la versión de la revista *21veintiúnversos*: «ah también, ah ya a su vez de mi corazón insumiso, / pertinazmente amarillo, inútilmente / cansado» [§ V.1.4 {49} 2017: 12]. Por su parte, en *La prisión transparente* [2016] la fatiga es un sentimiento reiterado. Representativo de ello son las dos últimas líneas del poema: «Estoy / muy cansado» [PT: 39].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

peculiaridad de que llegan a superponerse («los coadjutores, y los sacristanes / democráticos», «las eminencias, las excelencias, / y los sodomitas / eclesiásticos»). De hecho, la visión de un mundo plagado de injusticias, en el que con rubor hay cabida para la guerra («los ancianos sirios»)[82], la inmoralidad de los servidores del capitalismo («los consejeros de las multinacionales enfermas»), el clientelismo político («los coadjutores y sacristanes democráticos»), la explotación infantil («los proxenetas y los nurasantara»), la trata de blancas («las más hermosas niñas balkánicas prostituidas en Occidente») y los abusos del clero («los sodomitas eclesiásticos»), no es sino una extrapolación de los propios sedimentos biográficos que el poeta ha plasmado en su obra y que cíclicamente reaparecen. Por ello quizá podemos hablar realmente en estos ejemplos poemáticos de contenidos sociales que carecen de función programática y que sobrepasan el valor informativo del lenguaje, aproximándose así a la interiorización o subjetivación de la que nos hablaba el poeta páginas atrás.

El largo poema «Ha de llover», publicado en el libro de artista *Extravío en la luz* [CAP {63} 2008], muestra a la perfección este engarce entre elementos vitales de Gamoneda y hechos pertenecientes al tiempo histórico actual; poema éste que requeriría de un estudio en sí mismo tanto por la entidad que le otorga su extensión como por el hecho de que haya sido publicado en diferentes revistas y monográficos, implicando casi siempre reescritura[83], sin que no obstante haya pasado a la edición de un poemario exento[84]. «Ha de llover» nace de una

82. Las referencias al mundo islámico en constante conflicto continúan en «Palabras de amor insumisas para mis hermanos árabes», frontispicio poemático destinado a la obra colectiva *Palabras para Ashraf* [§ V.1.4 {65} 2016: 33-35], homenaje en apoyo al poeta palestino Ashraf Fayad, que fue condenado a muerte en 2015 por apostasía tras la publicación de su poemario *Instrucciones en el interior* [Al-Ta'limât bil-dâkhil] [2008], pena que se le conmutó en 2016 por ocho años de prisión y ochocientos latigazos.
83. Conozco siete versiones publicadas de este poema, cuya cronología de escritura debería aproximarse a la siguiente (proporciono una referencia simplificada, que puede completarse en la bibliografía adjunta): 1) revista peruana *Fórnix* [2008]; 2) monográfico de la revista chilena *Trilce* [2008]; 3) monográfico de la revista *Minerva* del Círculo de Bellas Artes de Madrid [2008]; 4) libro *Leer y entender la poesía* [2010], fruto del Curso de Verano de la Universidad de Castilla-La Mancha dedicado a Gamoneda en 2008; 5) libro de artista *Extravío en la luz* [2009]; 6) libro *Poetas con Valente* [2010]; 7) libro *De la realidad y la poesía* [2010], al cuidado de Clara Janés. En todas las versiones hay variantes tanto léxicas como tipográficas. Las versiones 1 y 2 contienen bastantes cambios entre sí y con respecto a las demás; las versiones 3, 4 y 5 son casi coincidentes; las versiones 6 y 7 comportan pocas variaciones y suponen una última reescritura a la versión base de *Extravío en la luz*.
84. No fue incorporado a *Canción errónea*, en donde sí reaparecieron los otros cinco poemas que componían *Extravío en la luz*. Véase también el artículo «Desde los "balcones incesantes" de la memoria. *Extravío en la luz* de Antonio Gamoneda, 2008» [§ V.2.4. Breysse-Chanet, 2012].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

circunstancia muy concreta, ya que fue escrito para la Exposición Internacional de Zaragoza de 2008, cuyo lema central de convocatoria era el agua. En torno a esta divisa Gamoneda construye, sin embargo, un poema en nada anecdótico en el que son reconocibles algunos de los rasgos que acabamos de señalar en otros ejemplos, como se observa en el siguiente bloque por el léxico que interrelaciona la política, la administración, la banca y la precariedad de los arrendatarios, más marcada esta última en la variante «propiedad *de la luz*» de las dos primeras versiones del poema —cito por la última versión, publicada en 2010—:

> Ha de llover en las letrinas
> notariales hasta que aparezcan los títulos
> de la propiedad mortal y de la tristeza hipotecaria
> y cien cartas de amor de Francisco Franco[85].
>
> [§ V.1.4 {31} 2010: 59]

En este otro bloque vuelven a encadenarse términos religiosos y económicos:

> Ha de llover, sí, pero no han de olvidarse
> los manantiales del dolor[86] ni las acequias
> secretas de los monasterios ni
> la humedad de las sociedades anónimas.
>
> [*ibidem*: 60]

Obsérvese asimismo cómo la lluvia es invocada en forma de ritornelo hasta que finalmente *llueve* sobre los sujetos poemáticos, al igual que *lloraba* el jinete en el frontispicio a *La locura del cielo* en lo que parece ser un paralelismo compositivo entre los dos textos. Pero la verdadera particularidad del poema radica, como decía antes, en su capacidad para entremezclar la experiencia biográfica —ligada a la recuperación de la denominada memoria histórica— con el contexto reciente, actualizándose —y ampliándose— así su interpretación e incidencia para el lector. «Ha de llover» es, por lo tanto, un poema de circunstancia intemporal, si la paradoja sirve para su definición; una luctuosa canción de denuncia histórica extemporánea, una demoledora balada pretérita y presente en el que los temas

85. Señalo en cursiva las variantes en *Fórnix* [§ V.1.4 {18} 2008: 10] y *Trilce* [§ V.2.3 {27} 2008: 73]: «Ha de llover en las *grandes* letrinas / notariales hasta que aparezcan los títulos / de propiedad *de la luz* y de la tristeza hipotecaria / y *las* cartas de amor de Francisco Franco».

86. Solo hay en este fragmento una pequeña variante en *Extravío en la luz* [CAP {63} 2008: 73] y el resto de versiones (la distingo de nuevo en letra itálica): «los manantiales del *odio*». Se trata, pues, de un cambio en la reescritura posterior del poema.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

comunales no restan intensidad a la impronta de los símbolos. De alguna manera lo ha explicado con las palabras precisas el escritor Antonio Muñoz Molina en una sentencia que bien podría aplicarse aquí por analogía: «Una novela no necesita estar llena de sermones ideológicos para dar cuenta de las injusticias sociales» [Muñoz, 2019a: 19][87]. Incluso aceptando que para Gamoneda literatura y poesía no son equiparables, no afecta dicha distinción al fondo del asunto: la poesía no requiere, en efecto, de alegatos ni de discursos electorales para conmocionar o convulsionar la sensibilidad o la conciencia. Y «Ha de llover» ratifica este planteamiento.

Como colofón a este apartado del *pensamiento social* en la obra de Gamoneda, me permito subrayar una obviedad que excede los paradigmas poemáticos: que la implicación comunitaria sigue formando parte de la vida cotidiana del poeta. Aunque se trata de una actitud ante el mundo coherente con el curso de su vida, no deja de ser destacable que el poeta, ya octogenario, mantenga su compromiso cívico. Testimonio de ello son tanto los artículos de prensa como los actos reivindicativos con los que respalda su pensamiento[88]. Citaré tan solo dos ejemplos de escritura. En el primero, «El manifiesto ya no es razonable», publicado en *El País* el 30 de junio de 2008 [§ V.1.6 {8} 2008], Gamoneda se vio obligado a reprochar al diario *El Mundo* la utilización tendenciosa de una causa lingüística sobre la que se había pronunciado favorablemente días antes: el «Manifiesto por la Lengua Común», que pretendía defender el uso vehicular del castellano en España en el marco de un debate político protagonizado por Gobierno, oposición parlamentaria y autonomías históricas. En el segundo, «Carta muy abierta al alcalde de León», difundida en *Diario de León* el 22 de enero de 2014 [§ V.1.6 {16} 2014], se oponía al proyecto de modernización de la emblemática plaza del Grano leonesa aprobado por la administración local, en contra del sentir colectivo que abogaba por su recuperación como espacio abierto sostenible de convivencia; un asunto que, bajo su aparente trivialidad, para Gamoneda se relacionaba en el fondo «con la

87. Apenas dos semanas más tarde, Muñoz Molina retoma esta idea: «Leo novelas muy militantes escritas ahora y me da la impresión de que los personajes son portavoces de las ideas de sus autores o maniquíes articulados para la repetición de consignas. No tengo nada contra las ideas. Hay novelas magníficas que están llenas de ellas. Pero si lo que uno quiere, respetablemente, es difundir un manifiesto, es más práctico hacerlo a cara descubierta» [Muñoz, 2019b: 15].

88. Mencionaré un único caso, muy reciente: Gamoneda participó en la manifestación del 15-N, manifestación del 15 de noviembre de 2018 «Por el futuro de León». Fue además el encargado de leer, en la plaza de San Marcos, un manifiesto en el que reivindicaba la reindustrialización de León y un cambio efectivo del modelo político actual.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

sensibilidad y con la fibra sentimental de muchos, de un número, también mayor, representativo en suficiencia, de quienes en León convivimos», hasta el punto de aceptar el papel de intermediario de la voz colectiva[89].

Evidentemente, toda participación ciudadana o muestra de opinión conlleva una contrapartida, el riesgo de la exposición enjuiciadora y el vilipendio desde posiciones contrarias, por lo que Gamoneda ha sido igualmente objeto de apreciaciones negativas en los medios de comunicación, a las que de hecho encontramos alusiones en uno de los artículos citados, «El manifiesto ya no es razonable», donde aclara: «yo no estoy contra Vds. [*El Mundo*]. Tengo —pero prácticamente no mantengo— algún recuerdo de que acogieron expresiones, insultantes o casi, referidas a mi persona o escritura, pero lo mismo ocurre con el medio que publica este texto [*El País*] y, desde mi carácter y mi lejanía provinciana, ¡pelillos a la mar!» [§ V.1.6 {8} 2008]. A título ilustrativo —y con el interés de su perspectivismo—, quisiera reseñar a este respecto la columna de opinión «Los demonios de Gamoneda», de Luis Sánchez-Moliní, publicada en *Diario de Sevilla* el 27 de enero de 2017. Allí el articulista tacha al poeta de utópico por censurar una democracia falsificada al servicio del poder económico y el consumismo, un ideario con el que ya nos hemos familiarizado: «Entre la ingenuidad infernal de los poetas y la humana avaricia de los banqueros no se debe dudar nunca: hay que optar por la segunda» [Sánchez-Moliní, 2017], llega a afirmar el autor del artículo, recordándole a Gamoneda que la utopía justificó la muerte de noventa millones de personas tan solo en el siglo XX.

Más allá de la discrepancia en las ideas, y a la vista de nuestro análisis, parece que el valor poético del pensamiento social de Gamoneda prevalece por sí mismo sobre cualquier fin propagandístico, discusión doctrinal o afán de protagonismo. Si me he demorado en este punto ha sido debido a la necesidad procedimental de desarrollar mínimamente este contenido, por otra parte poco tratado por la crítica, quizá en parte porque un buen número de los ejemplos citados pertenecen al subgénero del frontispicio; un subgénero que cuenta con menor visibilidad, pero

89. Por ello aclara en el texto: «no le escribo sólo por iniciativa mía, sino estimulado por un no pequeño grupo de escritores y artistas plásticos» [§ V.1.6 {16} 2014]. Debido a la ausencia de respuesta de las autoridades políticas, este artículo tuvo su continuación en «Segunda carta "muy abierta" al alcalde y a la corporación municipal leonesa», publicada el 11 de enero de 2017 en el mismo *Diario de León*, con el propósito de denunciar el proyecto de obras del Ayuntamiento de León [§ V.1.6 {19} 2017].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

que adquiere una entidad relevante, como hemos visto, ya que nos revela semejanzas con la escritura poemática y, al mismo tiempo, una matización y complementariedad de ideas y conceptos en el poeta.

1.4. La porosidad del pensamiento

A tenor del largo recorrido previo, dentro del pensamiento *sensu lato* habría que distinguir adecuadamente distintas especies de pensamiento, que se corresponderían con la función del lenguaje empleado. El mismo poeta alude a esta configuración general del logos ordenada a través de *conjuntos* de pensamiento: «lo que más me urge es aclarar lo que yo pienso que pueda ser ahora mismo la poesía, y entrar después en la averiguación de lo que ocurre con el pensamiento en sentido amplio, y dentro de éste, con el pensamiento poético» [PLL, 2009: 31]. Pero si una división del pensamiento podría aceptarse desde el punto de vista operacional, el pensamiento no se compondría de *cámaras* o compartimentos estancos ni entre ellos cabría señalar fronteras nítidas, sino que se producirían interrelaciones o solapamientos entre sus diferentes órdenes, siendo sus líneas tan difusas que se diluyen en una interpenetración o porosidad continua, trasladable también al ámbito material de las escrituras, puesto que lenguaje y pensamiento interactúan simultáneamente para el poeta. Así, el pensamiento poético, «entendido éste, en su sentido más amplio, como pensamiento creador» [§ V.1.5 {42} 2017: 122], no sería una sección constreñida ni aislada, según hemos podido analizar en casos precisos en los que este pensamiento se entrecruza —sin perder su naturaleza diferenciada— con el pensamiento reflexivo o filosófico, el pensamiento crítico y el pensamiento ideológico.

En cuanto al pensamiento crítico, en particular, no se trata de encuadrar al poeta en la tradición de los poetas especulativos, que se sirven del propio poema como espacio crítico[90]. Más bien habría que tener en cuenta que en la producción poemática de Gamoneda puedan identificarse constantes de su pensamiento sobre las que ha reflexionado en forma de ensayo o artículo. Breysse-Chanet incidía justamente en esta asociación entre pensamiento crítico y pensamiento poético tan característica de Gamoneda: «Por eso, en su "pensamiento crítico" convergen textos

90. Veremos, no obstante, que en su último poemario, *La prisión transparente* [2016], hay cierto viraje hacia esta dirección, hecho que parece estar relacionado con las especificidades del ciclo de senectud.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

críticos de Antonio Gamoneda sobre sí mismo, sobre poetas cercanos o no, textos centrados en el pensamiento poético, y ecos de su escritura poética: una misma *confusión luminosa*, en la superación del combate cernudiano» [§ V.2.4. Breysse-Chanet, 2016b: 74]. Ello explica que esta imbricación dé lugar a emblemas poéticos que ejemplificarían esta correspondencia biunívoca, entre los cuales pueden localizarse auténticos paradigmas fundacionales de dicho pensamiento. El arte poética de Gamoneda, las ideas definitorias del pensamiento gamonediano, tendrían, así, sus propias concreciones poemáticas. Ya vimos que la poesía como arte de la memoria y en la perspectiva de la muerte tienen su expresión poemática en *Sublevación inmóvil*: «Cantidades de tiempo / sitúan cantidades / de sonido. Escucho / más allá de la muerte» [EL: 68]; pero en *Descripción de la mentira*, por ejemplo —siguiendo la línea cronológica de publicaciones—, el concepto clave de *hermetismo* emergería bajo la forma de otra insignia: «Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros» [EL: 222]; y allí mismo hallamos el emblema de la poesía como *vaticinio* y ese «no saber sabiendo» de Juan de Yepes al que tanto suele aludir Gamoneda y que luego comentaré con más detalle: «No creo en las invocaciones, pero las invocaciones creen en mí» [EL: 173][91].

Si retomáramos, en definitiva, algunas de nuestras preguntas iniciales (si el pensamiento poético gamonediano se concreta únicamente en el poema o tiene también una proyección fuera del espacio poemático; si forman parte del pensamiento poético las ideas y reflexiones sobre la propia poesía), de todo lo expuesto podríamos abrigar la idea justificada de que el *pensamiento poético* contendría, o podría contener, el *pensamiento crítico*, de la misma manera que puede albergar el *pensamiento social*, como hemos comprobado en este último caso con ejemplos concretos y recientes que nos han servido para intuir ya algunos rasgos de la lírica de senectud. En lógica contrapartida, puesto que este pensamiento crítico puede llegar a ser poemático, las meditaciones, ensayos o textos reflexivos en los que subyace el pensamiento crítico son en cierto sentido expresión también del *pensamiento poético* del autor pese a que se refleje en soportes no poemáticos, como resultado de esa *confusión luminosa* que destacaba Breysse-Chanet.

91. Aunque he citado ejemplos que no entran dentro del ciclo de senectud (los que pueden ser considerados como paradigmas poemáticos fundacionales, expresión primera de un pensamiento poético clave), prestaré especial atención, como ya he advertido, a las constantes e inflexiones de pensamiento que se encuentran en la poesía del periodo de la vejez.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

2. Los materiales del pensamiento gamonediano: fuentes y referencias

Ahora bien, otra cuestión procedimental que habría que afrontar al caracterizar el pensamiento gamonediano consiste en determinar claramente cuáles son los textos que actúan como base de este pensamiento y si éstos se ajustan al periodo de senectud que acota el marco de estudio de este trabajo. Hago advertencia de que no ahondo en las fuentes del pensamiento gamonediano, que son pocas e identificables en su mayoría y que se han convertido en una constante en las reflexiones de Gamoneda. En nuestras dos entrevistas —en especial, la segunda [pp. 914-915]— revisitamos algunas de ellas, como Simone Weil y *La condición obrera* o Karl Marx y el materialismo histórico. A otras fuentes, como Sartre y su *Orfeo negro*, ya he aludido antes. Más adelante precisaré las referencias exactas de otros autores recurrentes del pensamiento del poeta. Perspectiva complementaria sería la de trazar relaciones indirectas entre el pensamiento de Gamoneda y otros autores y poetas, como podría ser el caso de la poesía como operación alquímica, en paralelismo con Rimbaud, o la *música de las letras*, con respecto a Mallarmé, por citar dos nombres que tienen además en común la veta simbolista, tan grata a Gamoneda[92]. En este mismo caso de la *equivalencia de ideas*, podría incluirse la poesía como «creación y revelación» [CRL, 2016: 161], otra insignia que parece tener un fuerte vínculo con *El arco y la lira* [1956] de Octavio Paz[93], autor que Gamoneda suele mencionar en su prosa de ideas. En definitiva, a la hora de acotar estos materiales partiré sobre todo de los textos que actúan para el lector crítico como fuentes para aproximarse y comprender el pensamiento explícito o implícito de Gamoneda. Debido a que las ideas —u *ocurrencias*, como gusta de calificar modestamente el poeta— relacionadas con el pensamiento gamonediano están diseminadas en un abanico de materiales considerable, propongo a continuación una panorámica crítica o recorrido general por los títulos que, dentro del eje cronológico del ciclo de senectud, destacan por su especial contribución a este apartado.

92. Pienso, también, en cuanto al papel nuclear del ritmo, en Gerard Manley Hopkins y su *sprung rhythm* o «ritmo de brote» [1974: 92].
93. Recuérdese que uno de los capítulos de *El arco y la lira* lleva por título «La revelación poética».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

2.1. *El cuerpo de los símbolos* [1997]

Si hubiera que identificar una obra de inexcusable referencia en la que Antonio Gamoneda expone las líneas maestras de su pensamiento, esa sería sin duda —por su extensión y por la valiosa información que contiene— *El cuerpo de los símbolos*. En ella el poeta presenta sus «doctrinas de los hechos estéticos» [LR: 80], una selección de sus escritos de crítica y reflexión más representativos, entre los que encontramos textos relacionados con la poesía y las artes en general; una especie de compendio de su arte poética y de sus ideas estéticas, una recopilación de artículos cuya dimensión no solo atañe, por lo tanto, a la concepción poética, sino que se extiende a consideraciones sobre las demás artes, dentro de las cuales sobresalen las artes plásticas y, en especial, la pintura y la escultura. Dicha integración artística es a todas luces coherente con el planteamiento de este trabajo. Por este motivo no puede causar asombro que Gamoneda defienda que «el poema es un objeto de arte» [CS: 17].

Ahora bien, *El cuerpo de los símbolos* no es una obra unitariamente ideada o que se articule con estricta cohesión. Sus materiales no obedecen a una sistematicidad ni método indagador general, razón por la cual en el libro tienen cabida textos de distinta naturaleza, en donde hay espacio tanto para el cuestionamiento más acendradamente poético como para las anécdotas biográficas y las circunstancias relacionadas con la escritura de las obras. Sobre el carácter de miscelánea crítica que definiría el libro, advierte Gamoneda en sus «Avisos y cautelas» introductorios:

> Los textos reunidos en las páginas que siguen tienen una procedencia diversa y hasta accidentada; fueron, en su día, artículos o conferencias ocasionales y reaparecen aquí recortados en algunos casos y brevemente anotados en otros. No estamos, pues, ante un libro unitariamente concebido y desarrollado; la articulación que presenta tiene que ver únicamente con proximidades temáticas o analogías parciales [CS: 9].

Esta declaración obliga a cuestionar el origen de los materiales reunidos. Si bien *El cuerpo de los símbolos* apareció en 1997 —dentro, pues, del arco cronológico que incluye la obra de senectud—, los textos incluidos en el libro fueron escritos y publicados en su mayor parte con anterioridad, sin que hubiera —como señala el poeta— un proyecto previo de libro ensayístico. Quiere ello decir que, *a priori*, la

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

fecha de 1997 no puede considerarse en sentido estricto como criterio cronológico sino a título orientativo, por cuanto la obra recoge materiales que fueron concebidos y escritos tiempo atrás, sin propósito común deliberado. Este inconveniente operacional se acrecienta debido a que *El cuerpo de los símbolos* no especifica ninguna noticia contextual sobre las fechas y circunstancias de escritura de los textos reunidos. Sin embargo, es posible rastrear en su mayor parte sus orígenes gracias, en gran medida, a la relación bibliográfica que establece J.A. Expósito en su tesis [OP: 417-456], que a su vez parece apoyarse en la «Bibliografía en torno a Gamoneda» inventariada por Jesús Calvo Vidal y Francisco Javier Reija Melchor en el año 2000.

Dado que esta parte inicial del trabajo aspira a una sistematización del pensamiento gamonediano, con fines prácticos decidí recabar esta información y vincularla, en la medida de lo posible, con los títulos de las secciones y epígrafes de *El cuerpo de los símbolos*, completando con mayor precisión, en muchos casos, la información proporcionada por las dos bibliografías antes mencionadas. En coherencia con una finalidad pragmática, creo que esta síntesis puede tener cierta utilidad para aquellos investigadores interesados en la escritura de pensamiento del poeta, al tiempo que permite delimitar los textos que cronológicamente se circunscriben al periodo de la vejez. A estos efectos, pues, el «Anexo 1» de esta tesis («Procedencia de los textos reunidos en *El cuerpo de los símbolos*») supone un intento —inconcluso, por desgracia— de identificar el origen de los ensayos, con el objeto de precisar la fecha exacta o aproximada en la que estos se concretaron por escrito o se publicaron[94].

De la presentación sinóptica del anexo puede deducirse que la mayor parte de los textos que se recogen en *El cuerpo de los símbolos* fueron escritos en un intervalo muy próximo a la fecha de publicación. Del total de los veintiocho textos reunidos que conforman el libro, distribuidos en siete partes o capítulos[95], hay

94. Como es evidente, en casi ningún caso las fechas —años— de producción escrita coinciden con las fechas de publicación. No obstante, la variación temporal entre una y otra práctica es reducida y no supone una diferencia considerablemente significativa. Algunos textos se transcriben tal y como aparecieron originalmente, mientras que otros —al igual que ocurre con sus poemas— son sometidos a reescritura. Por otra parte, el hecho de que el título de un ensayo haya cambiado en la recopilación de ensayos no es necesariamente un indicativo de su reescritura.

95. A estos veintiochos textos habría que añadir los «Avisos y preámbulos», así como la quinta sección, compuesta de un total de veintiocho «recortes y extravíos» más un último apunte escrito exprofeso para cerrar la serie, es decir, exactamente igual al número de textos reunidos en el libro más la introducción, hecho cuanto menos curioso, haya o no intencionalidad en esta coincidencia.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

cinco[96] cuya procedencia y datación no ha podido ser efectuada; de los veintitrés restantes, cuyo origen sí ha podido precisarse, veinte fueron escritos y publicados en los años noventa, la mayoría en fechas próximas a la edición del libro: cuatro de ellos en 1991 (todos artículos de prensa) y cinco en 1996 (tomando como referencia la fecha de escritura). En cuanto a los únicos tres textos que antecederían al ciclo de senectud, dos se sitúan en sus inmediaciones (1988 y 1989); el otro, correspondiente a 1980, excedería claramente su cronología, siendo la única excepción en este sentido[97]. Como explicación a este último hecho habría que tener en cuenta que, aunque Gamoneda comienza su actividad como articulista en 1970 para *Tierras de León*, colaboración que se intensifica desde 1971 hasta 1988 y que se restringe a pequeñas reseñas locales, no es hasta finales de los ochenta cuando empieza a publicar con cierta regularidad sus textos de crítica en otras revistas y en la prensa.

A pesar de las indeterminaciones, a la vista de estos datos puede concluirse que *El cuerpo de los símbolos* recopila en su mayoría textos producidos en el periodo de senectud o que se ubican en sus umbrales. Por lo tanto, puede aceptarse en su conjunto como obra plenamente representativa del pensamiento de este periodo. Incluso teniendo en cuenta los casos que se sitúan —o podrían situarse— fuera del ciclo, no debería soslayarse el hecho de que el poeta decidiera publicar una antología de textos críticos en la época de senectud. Ciertamente, cabe la posibilidad de que esta empresa tenga su germen en circunstancias y propuestas editoriales, pero en cualquier caso ello no excluye el deseo de reunir una serie concreta de ensayos ya escritos, una ambición que cabría relacionar con las especificidades definitorias de los marcos creativos finales. Un afán de recopilación podría vincularse, en efecto, con una propensión a la síntesis, aunque ambas prácticas (reunión y síntesis) no sean exactamente las mismas.

96. Estos cinco textos sobre los que no se anota una remisión son en su mayoría muy breves y parecen ser fragmentos de una conferencia o artículo más amplio. En el anexo están marcados con el signo [?] y se corresponden con los números 1, 21, 23, 24 y 27, siendo los cuatro últimos textos pertenecientes a la sexta parte.

97. Se trata de «¿Signos? (Lectura parcial de José María Navascués)» [CS: 32-39]. Posteriormente volveré a aludir a este texto, ya que la excepción de artículo situado en la afueras del ciclo supone un ejemplo claro de evolución conceptual en el pensamiento gamonediano. En general, estas disonancias pueden dar buena cuenta de la evolución de las ideas del poeta que tanto nos interesa estudiar.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

2.2. *Valente: texto y contexto* [2007]

El libro *Valente: texto y contexto*, al que ya he aludido, es ante todo un homenaje al poeta gallego, uno de los pocos integrantes de la promoción del 50 —junto con Claudio Rodríguez— con quienes Gamoneda mantuvo contacto y afinidad poética[98]. La obra se publicó en 2007, pero conviene tener en cuenta que reúne cuatro conferencias que fueron dictadas entre el 15 y el 18 de noviembre de 2004 en la Universidad de Santiago de Compostela, en el marco de las actividades académicas organizadas por la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, coincidiendo con el LXXV aniversario del nacimiento de Valente. Más tarde, como explica Gamoneda en nuestra primera entrevista [pp. 839-840], la Cátedra propuso al poeta la publicación de un libro; publicación que pudo llevarse a cabo gracias a la generosidad de uno de los asistentes al ciclo, que transcribió las cuatro intervenciones que él mismo había grabado *in situ*, ya que Gamoneda no conservaba nota alguna de las conferencias. La obra se divide en cuatro capítulos o secciones, en correspondencia con las ponencias impartidas en 2004: «El pensamiento poético de Valente», «Valente y sus coetáneos», «Valente y yo mismo» y «Lectura comentada de poemas de Valente». A pesar de que el libro funciona como un estudio plenamente dedicado a Valente y de que Gamoneda no guarda en alta estima esta colaboración —«no es un libro del cual debas fiarte mucho», me advirtió en nuestro primer encuentro—, en él sobresalen observaciones y reflexiones que, como hemos visto, forman parte del propio pensamiento de Gamoneda y que son igualmente testimonio de la evolución del mismo. Se trata, de hecho, de una obra que suele citarse con cierta frecuencia en el círculo gamonediano, lo que de algún modo le otorga un lugar de referencia entre la crítica.

98. Véase a este respecto el artículo «Historia de una amistad: correspondencia entre José Ángel Valente y Antonio Gamoneda» [Valladares, 2014]. Por otra parte, la consonancia poética entre ambos se aprecia en una serie de textos póstumos firmados por Gamoneda: «Memoria de Valente», publicado en *ABC* (Madrid), el 11 de noviembre de 2000; «Valente: de la contemplación de la muerte», que abre el dossier que *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicó a Valente en junio de 2000, año de su desaparición; y «Valente: vida, muerte, pensamiento poético», contribución a un ciclo de conferencias celebrado en Almería en 2010 con objeto del décimo aniversario de su muerte, publicado en 2011 en *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, volumen editado por José Andújar Almansa y Antonio Lafarque. A ello habría que añadir la participación de Gamoneda en otros actos, homenajes y recitales, como el que recoge *Poetas con Valente* [2010], de nuevo editado por la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

2.3. *Fonación, palabra y escritura, pensamiento poético* [2013]

Indagar en el pensamiento de Antonio Gamoneda implica otra dificultad: el que dicho pensamiento siga siendo susceptible de ampliación, enmienda y progreso. No solamente se trata, por lo tanto, de poner de manifiesto tal contingencia operada en el pasado, sino de asumir que en dicha línea prospectiva aún existe una permeabilidad crítica. Su pensamiento continúa, en efecto, cincelándose en la actualidad con la incorporación de nuevas fuentes e influencias. De hecho, Gamoneda ha pensado en publicar una especie de continuación de *El cuerpo de los símbolos*, donde incorporaría, precisamente, algunas correcciones al mismo[99]. Huelga afirmar que estas rectificaciones serían de gran valor dentro del planteamiento de este trabajo, puesto que permitirían delimitar con mayor precisión la evolución de su pensamiento. Este proyecto, sin embargo, aún no se ha concretado[100].

Hasta que dicho propósito se materialice, el librito *Fonación, palabra y escritura, pensamiento poético* vendría a enmendar y completar algunas ideas desarrolladas en *El cuerpo de los símbolos*. Este brevísimo volumen tendría su redacción primaria en la ponencia con la que Gamoneda abrió el VIII Congreso de Escritores de España organizado por la ACE (Asociación Colegial de Escritores de España), que tuvo lugar en León del 29 de septiembre al 4 de octubre de 2008 y en cuyo transcurso se

99. Existe una segunda edición de *El cuerpo de los símbolos*, publicada en México, en el año 2007, que no parece contener modificaciones en los textos de ningún tipo. Se trataría, pues, de una reedición sin cambios en el contenido [§ V.1.2.4 {1} 2007}.

100. En las dos entrevistas que forman el último anexo de este trabajo hay referencias a este proyecto, que parece remontarse a varias años, a juzgar por lo que ya afirmaba el poeta en una conversación colectiva del año 2006 [pp. 825 y 911-912]. En ella, Tomás Sánchez Santiago evoca su valiosa actividad crítica y sus reflexiones sobre poesía: «eres uno de los poetas que más ha escrito, no digo en extensión, pero sí en intensidad, sobre pensamiento poético, en *El cuerpo de los símbolos*, con una necesidad de dejar las cosas claras». A estas observaciones, responde el poeta: «Me hablan de editar eso ampliado con alguna cosa más que tengo, reescribir el libro en parte, y con añadiduras»; y sobre el estado del proyecto, precisa: «Mira, no, yo ahora apenas estoy escribiendo, tengo preocupaciones serias, de otro tipo, la vida que se echa encima, y lo que tira además son las memorias, es lo que quiero acabar, y luego no sé lo que haré» [§ V.2.5. Agudo (ed.), 2006: 32]. Poco después, en otra entrevista, Gamoneda ofreció algunos detalles más de este proyecto: «*El cuerpo de los símbolos*, en estos momentos, puede que haya duplicado sus páginas, pero con un perfecto desorden y sin un plan premeditado todavía. Aparecen algunos capítulos monográficos de poetas como Cernuda, Claudio Rodríguez, pero no muchos. De alguna manera va a estar más centrado en el curso generativo de ese lenguaje no razonable de que antes hablábamos, y simultáneamente se tratará sobre si ese lenguaje no razonable es, también, un arte de la memoria. No creo que vaya a desdecir lo que anteriormente he dicho en *El cuerpo de los símbolos*, y sin embargo, si hace falta, me desdeciré» [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 105].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

celebró también el III Congreso de Literatura Leonesa. La versión impresa de esta comunicación apareció como «Pensamiento y poesía»[101] en 2008 en el número 110 de *República de las Letras* (revista editada por la ACE), un especial que recogía las contribuciones a dicho congreso, cuyo lema era «Pensamiento y literatura». Una versión ampliada del texto fue publicada en 2010 en el número 118 de la misma revista, con el título «Fonación articulada, palabra, escritura, pensamiento poético» [§ V.1.5 {30} 2010: 9-17], claro antecedente ya del tratadillo posterior editado en 2013.

El librito en sí se divide en dos partes, la primera de las cuales recae sobre la idea de una hipotética asociación entre primitivismo y poesía, la relación entre el lenguaje y el pensamiento, el ritmo y las especificidades del proceso mental suscitado por la creación poética. La segunda parte del libro es una *addenda* que se ocupa de trasladar, a través de un recorrido histórico, los planteamientos teóricos anteriores, restringidos a épocas primitivas, al ámbito de la poesía castellana desde sus orígenes hasta nuestros días. La obrita es, en definitiva, una muestra perfecta de cómo Gamoneda ha seguido asimilando o modelando algunas ideas sobre el pensamiento poético, e ilustra un dialogismo con aspectos ya reseñados en *El cuerpo de los símbolos*, transcurrida más de una década desde su publicación.

Por otra parte, el hecho de que existan tres versiones publicadas del mismo texto entre 2008 y 2013 permite indagar en el proceso de concreción escritural de las ideas llevado a cabo por el autor, ejemplo claro de la modulación y precisión del pensamiento gamonediano a lo largo de un periodo de tiempo próximo. Llama especialmente la atención que en la versión de 2008 aparezca un párrafo relativo a las fuentes de pensamiento que ha sido suprimido en las publicaciones posteriores, quizá porque se trata de referencias habituales que con frecuencia reaparecen en sus artículos (Sartre, Paul Valéry, Aristóteles, Eliot, Käte Hamburger y Rubén Darío), si bien Valéry, Hamburger y Darío son nombres que no gozan, de forma explícita, de tanta visibilidad en su prosa de ideas y tampoco suelen ser destacados

101. En el programa del congreso, el cual se adjunta al número de *República de las Letras* en el que se publicó el texto, la ponencia de Gamoneda aparecía con el título «Poesía y pensamiento». Sin embargo, en las primeras líneas del artículo —transcripción de la ponencia— puede leerse: «el título no puede ni debe ser otro que "Pensamiento y poesía", y así figura en mis papeles» [§ V.1.5 {25} 2008: 13]. Por lo tanto, ha de suponerse que la inversión en los términos del título, tal y como figura en el programa del congreso, debió de ser un error de anotación. Hago esta aclaración por el papel que equivocadamente pueda atribuirse al orden de los constituyentes del enunciado a la hora de cotejar las distintas versiones del texto.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

por la crítica especializada en el poeta. Por ello comporta cierto interés la reproducción y comentario subsiguiente de este fragmento en el que Gamoneda ilustra sus razonamientos con citas literales de otros autores; citas que referenciaré y que —convendría subrayarlo— funcionan como argumentos con los que refuerza su punto de vista debido a la «escasa autoridad» —así lo dice en este mismo texto— que a veces se adjudica, pero que en el fondo actuarían en el marco de una *equivalencia de ideas* ocasional con respecto a las *ocurrencias* del propio Gamoneda, tal y como las expresa en *El cuerpo de los símbolos*, por ejemplo. He aquí las aludidas menciones y citas literales:

> Sartre: «La poesía es irremediablemente *subjetiva*». Paul Valéry: «El primer verso nos lo *regalan* los dioses». Aristóteles: «La poesía pertenece a un *género que carece de nombre*». Eliot: «poesía es aprehensión *sensorial* y directa del pensamiento». Kate Hamburger: «… (se trata de) un fenómeno que conlleva la vivencia (…) de hallarse ante una (…) realidad por muy irreal que pueda ser su (…) enunciado …», «(la especificidad de la poesía) (…) transforma la realidad objetiva en realidad vivencial subjetiva …», «… (No ha de entenderse el "lenguaje poético") como (…) "lenguaje literario" (…), *sino como un lenguaje que crea* …». Rubén Darío: «Existe una *rítmica de las ideas*» [§ V.1.5 {25} 2008: 18].

La cita de Sartre —ya lo he anticipado al tratar de la poesía como lenguaje revolucionario— pertenece a su *Orfeo negro* [Orphée noir], un estudio que el filósofo francés escribió en principio como prefacio para la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, editada por el poeta y político Léopold Sédar Senghor en 1948[102]. La frase ilustra la limitación de la naturaleza subjetiva de

102. Véronique Porra, que ha indagado en las representaciones de este mito, indica que Sartre lo publicó el mismo año en la revista *Les Temps Modernes*, 37, pp. 577-606; y al año siguiente en su recopilatorio de artículos *Situations III*, París, Gallimard, 1949, pp. 229-286 [Porra, 2012: 441, nota 2]. En su artículo «Luis Cernuda: el poeta y el crítico», Gamoneda cita en nota al pie la edición que manejó como lectura: Jean Paul Sartre, *El negro y su arte*, Buenos Aires, Deucalión, 1956 [§ V.1.5 {11} 2005: 224, nota 1]. Ya en «Poesía y conciencia» aparecía en nota al pie como *Orfeo negro, Poesía y revolución* [Gamoneda, 1963: 4, notas 3,4 y 5]. En su tesis, Expósito menciona también la obra como *Orfeo negro, poesía y revolución* [OP: 168]. En realidad, «Poesía y revolución» (pp. 43-49) es el título del segundo epígrafe de los siete que, bajo el título *Orfeo negro*, completan el ensayo de Sartre —no dividido en apartados en el original— y que contiene las referencias habituales de Gamoneda; ensayo que a su vez forma parte de *El negro y su arte*, libro que incluye también en sus primeras páginas el trabajo de Bertrand Wolfe «El negro danzarín y cantor» (pp. 7-34), que no obstante en el índice aparece con el título «Éxtasis en negro». La siguiente sería, creo, la referencia más precisa de la edición en castellano: «Orfeo negro» [Orphée noir], en Jean-Paul Sartre [1948], *El negro y su arte*, Bernardo Guillén (trad.), Buenos Aires, Deucalion (Todo lo nuevo, 8), 1956, pp. 35-106. Sobre la lectura crucial de esta obra por parte de Gamoneda, véase la información que refiere Palomo en su tesis [LIM: 85].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

la poesía a la hora de interferir directamente en los hechos objetivos, aunque pueda, de modo indirecto, intensificar la conciencia, idea ésta que Gamoneda ha reiterado sin vacilaciones a lo largo del tiempo. Sirva de ejemplo de la fortaleza con la que el poeta se ha mantenido fiel a esta convicción el siguiente testimonio, de fecha reciente: «Directamente y a efectos sociales, [la poesía] no sirve para nada en una sociedad como la nuestra. Ya lo decía Jean Paul Sartre» [Jiménez, 2019]. En la edición en castellano de *Orfeo negro* que debió de manejar Gamoneda, puede leerse: «es preciso que la poesía siga siendo irreductiblemente subjetiva» [Sartre, 1956: 45][103].

La frase de Valéry es una alusión al origen del poema y la palabra poética, que para Gamoneda estaría relacionado con una causa rítmico-musical del todo impremeditada y espontánea, en lugar de la inspiración, como sugiere irónicamente el poeta francés. Se trata de otra insignia de su pensamiento, aunque la mención recurrente que en los últimos años ilustra esta génesis no sea la de Valéry, sino la de San Juan de la Cruz y su «no saber sabiendo», verso del que hablaré más tarde. Reproduzco las palabras exactas de Valéry en francés, que se localizan en «Au sujet d'*Adonis*» [1920], texto que sirvió como proemio a una edición del poema *Adonis* de Jean de La Fontaine, recopilado luego por Valéry en el primer volumen de *Variété* [1924], donde reúne sus ensayos y textos teóricos: «Les dieux, gracieusement, nous donnent *pour rien* tel premier vers; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don» [Valéry, 1957: 482].

Aristóteles y su *Poética* es sin duda una de las constantes del pensamiento gamonediano en lo que atañe al ritmo como aspecto fundamental de la poesía y la debatida cuestión de los géneros literarios. Aparece tanto en los textos que conforman *El cuerpo de los símbolos* como en los artículos posteriores y gran parte de sus declaraciones, como en nuestras entrevistas [pp. 811 y 917]. La cita se encuentra al inicio de la obra, en el primer capítulo: «el arte que imita sólo con meras palabras y con los metros, bien sea combinándolos entre sí, o bien empleando uno de los dos tipos, por el momento, sigue sin nombre» [Aristóteles, 2006: 34].

103.En la edición francesa: «il faut que la poésie demeure subjective par quelque côté» [1948: XIII].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

El caso de T.S. Eliot, otra de las menciones recurrentes de Gamoneda, merece cierta atención. A través de él apoya su convencimiento de que las experiencias poéticas son «antes sensibles que inteligibles» o «inteligibles bajo condiciones de sensibilidad» [CS: 10]. En nuestras dos entrevistas [pp. 829 y 918], Gamoneda nombra como fuente *Función de la poesía y función de la crítica*, obra que ha influido decisivamente en la conceptualización del poeta y cuya primera traducción al castellano estuvo al cuidado de Jaime Gil de Biedma en 1955[104]. Sin embargo, esta cita en concreto de Eliot no parece encontrarse allí —al menos en su forma literal[105]—, sino en el ensayo «The Metaphysical Poets»[106], donde Eliot precisa, al tratar de dos poetas meditativos: «In Chapman especially there is *a direct sensuous apprehension of thought*, or a recreation of thought into feeling, wich is exactly what we find in Donne» [Eliot, 1934: 286][107]. La misma frase la utiliza Gamoneda, por ejemplo, en *Valente: texto y contexto* [VTC: 67-68]. Y el propio Valente la cita en su artículo «Luis Cernuda y la poesía de la meditación»[108].

En cuanto a Käte Hamburger, la larga cita deslavazada se correspondería con otra de las ideas clave que ya hemos comentado: «la poesía no es ficción» [ALS: 71-72]. Esta expresión lapidaria y fundamental adquiere pleno sentido en la dicotomía relativa a la diferencia que existe entre el lenguaje poético y el literario, correlato asimismo de dos realidades distintas. La referencia a Hamburger parece tener su fuente en *La lógica de la literatura* [1957], por lo que indica Gamoneda en «Luis Cernuda: el poeta y el crítico» [§ V.1.5 {11} 2005: 231, nota 11]; referencia ésta a Hamburger que la crítica no suele prodigarse en subrayar. Sostiene, por ejemplo, la

104. T.S. Eliot [1933]: *Función de la poesía y función de la crítica* [*The Use of Poetry and the Use of Criticism*], Jaime Gil de Biedma (ed. y trad.), Barcelona, Seix Barral (Biblioteca breve, 103), 1955.

105. No recuerdo haberla localizado, aunque en algunas partes de la obra Eliot expresa una idea muy similar, a propósito por ejemplo de los poetas románticos: «Parece que Shelley poseía en grado extremo el don poco frecuente de aprehender apasionadamente las ideas abstractas» [Eliot, 1999: 126].

106. «The Metaphysical Poets», en *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber, 1932. El ensayo apareció antes como «Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler», en *The Times Literary Supplement* (Londres), el 20 de octubre de 1921. Para una versión castellana del ensayo, véase «Los poetas metafísicos», en T.S. Eliot, *La aventura sin fin*, Andreu Jaume (ed.), Juan Antonio Montiel (trad.), Barcelona, Lumen (Palabra en el tiempo), 2011, pp. 73-93.

107. Cito por la 2.ª edición, revisada y ampliada. La cursiva es mía.

108. Publicado en «Homenaje a Luis Cernuda», Jacobo Muñoz y J.L. García Molina (eds.), *La caña gris* (Valencia), 6-8, 1962 (otoño), p. 34. Recogido luego en *Las palabras de la tribu* [Valente, 1971: 127-143]. Valente anota al pie la procedencia de «The Metaphysical Poets» y consigna en el texto su traducción entre comillas: «recordemos también que otra de las notas señaladas por Eliot en la poesía de los metafísicos es "una aprehensión sensorial directa del pensamiento o una recreación del pensamiento en sentimiento"» [*ibidem*: 136].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

autora: «Ni la poética de los géneros ni la interpretación de obras particulares han dado cabida hasta ahora al hecho de que literatura dramática y narrativa nos transmiten una vivencia de ficción, de "enajenación de realidad", mientras que ése no es el caso de la lírica» [1995: 24][109].

La última de las anotaciones tiene como protagonista a Rubén Darío, autor que en parte constituye el germen de la sensibilidad poética de Gamoneda, si se acuerda que el poemario firmado por su padre con el que aprendió a leer, *Otra más alta vida*, fue concebido al abrigo de una estética modernista de evidentes resonancias rubenianas. Recuérdese que Gamoneda escribió un prólogo para una edición de *Prosas profanas*[110]. Probablemente parafrasea aquí la *melodía ideal*, la música de las ideas, de las «Palabras liminares» —título que Gamoneda suele dar a sus propios paratexos— de este mismo poemario, donde leemos:

> Y la cuestión métrica? Y el ritmo?
> Como cada palabra tiene una alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de las ideas, muchas veces.
>
> [Darío, 1901: 49]

2.4. *Creación y revelación* [2018]

El 15 de abril de 2018, día del LXXX aniversario del fallecimiento de César Vallejo, la Universidad César Vallejo de Trujillo (Perú) invistió a Antonio Gamoneda con el título de Doctor Honoris Causa. Con motivo de este reconocimiento, Gamoneda impartió una serie de conferencias y protagonizó varios conversatorios y recitales: tras el acto de investidura, el poeta dictó la ponencia «Formación, lenguaje, rítmica, escritura, la palabra poética. César Vallejo»[111]; el 19 de abril clausuró el ciclo de conferencias «Vallejo Inolvidable en la

109. Desde esta concepción, Gamoneda y Hamburger se oponen a las ideas expresadas por Nietzsche a través de Zaratustra, quien justifica así la mentira de la poesía: «Suponiendo que algún día dijera en serio que los poetas mienten demasiado, tendría razón. Nosotros mentimos demasiado. Poquísimas son las cosas que sabemos y aprendemos demasiado mal. Luego, es indispensable que mintamos» [Nietzsche, 1973: 124].

110. Dice allí, por ejemplo, Gamoneda sobre la vigencia del poeta nicaragüense: «Rubén no comporta un modelo para la poesía de nuestra hora, pero, en la suya y en la joven madurez de *Prosas profanas*, nos proporciona indicadores de altísimo grado a los efectos de discernir el "sí" y el "no" a los movimientos históricos de la poesía» [Gamoneda, 1998a: 20].

111. Véase «UCV entrega honoris causa a poeta Antonio Lobón», *La República* (Lima), 16 de abril de 2018. Entre otros actos, el 19 de abril Gamoneda participó en un conversatorio anunciado con el título «Fonación, escritura, palabra y ritmo en la poesía de César Vallejo».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Poesía Universal» con la charla «Vallejo en España». Resultado de dichas intervenciones durante su estancia en Perú fue *Creación y revelación* —dos rasgos clave de la poética gamonediana muy tratados en textos posteriores a *El cuerpo de los símbolos*—, libro editado en abril 2018 con tirada de 700 ejemplares por la Universidad César Vallejo. Además de estos trabajos de reflexión inéditos, la obra incluye antiguos poemas dedicados a Vallejo y el discurso de recepción del Premio Cervantes 2006, así como fragmentos inéditos del segundo tomo de memorias y una tercera versión de *La prisión transparente*[112].

2.5. Artículos y otros textos de crítica e interpretación

Decía antes que el hecho de que *El cuerpo de los símbolos* sea una obra de pensamiento que no se ajusta a un programa y método preconcebidos justifica en parte el que pueda acometerse una clasificación de los ensayos y las ideas que en ellos se desarrollan, precisamente porque estos adolecen de cierta sistematicidad y se caracterizan por presentar numerosas zona de intersección y repeticiones, como reconoce el propio autor:

> Quien de aquí en adelante me siga, podrá advertir que estas ocurrencias dan frecuentemente en recurrencias, quiero decir que las hay que se repiten, incluso sin daño en la literalidad. Esta machaconería procede de mis limitaciones, por una parte (he intentado aliviarla pero vi que sufría la ilación de cada pieza aislada), y también de la existencia, en mi opinión, de una misma realidad —y de situaciones existenciales— que suelen proclamarse y entenderse distintos [CS: 9-10].

A pesar, pues, de la recopilación, en el libro hay una evidente dispersión de ideas —esa tendencia a las *machaconerías* de la que habla el poeta—, a la que habría que sumar la dispersión de estas mismas ideas, y otras complementarias o de distinto signo, en otro tipo de materiales, como los artículos y textos de crítica e interpretación publicados en revistas especializadas y libros, textos que muchas veces han sido leídos previamente como charla, ponencia o conferencia en el marco

112. Tuve conocimiento de esta publicación a través de una breve reseña de *Faro Gamoneda*, la magnífica bitácora dedicada al poeta a cargo de la periodista y escritora Eloísa Otero. Por desgracia, no me ha sido posible acceder a un ejemplar de la obra, que a día de hoy no se encuentra disponible ni a la venta en ninguna plataforma comercial ni para consulta en el catálogo de ninguna biblioteca española o francesa. Consúltese la entrada del blog de Eloísa Otero en el siguiente enlace: <https://farogamoneda.wordpress.com/2019/02/15/creacion-y-revelacion-un-libro-de-textos-de-gamoneda-sobre-cesar-vallejo-publicado-en-peru/>.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de un congreso o un seminario que han sido organizados, como suele ser habitual en estos casos, en torno a un tema común o en homenaje a otro autor. De hecho, Antonio Gamoneda ha ejercido profesionalmente la crítica durante décadas, con especial intensidad la relativa a las artes plásticas en los años setenta, como veremos en la tercera parte de este trabajo. En el ciclo de senectud ha simultaneado también la creación poética con la escritura de este tipo de materiales, de entre los que cabría destacar por su contribución los siguientes textos[113]:

- «Conocimiento, revelación, lenguajes» [2000, 2016]
- «Las lágrimas de Claudio» [2000, 2004]
- «Poesía y literatura: ¿límites?» [(2000) 2002, 2009]
- «Barjola: lo bello y lo terrible» [2002]
- «Poesía, existencia, muerte» [2002, 2001-2003, 2004]
- «Presencias de la poesía europea» [(2003) 2004]
- «Luis Cernuda: el poeta y el crítico» [(2002), 2005]
- «Gelman: una sola y primera palabra» [2008]
- «Valente: vida, muerte, pensamiento poético» [(2010) 2011]

De entre todos ellos, podría decirse que «Poesía y literatura: ¿límites?» [2002] es una síntesis perfecta, con alguna ligera variación —véase, *evolución* del pensamiento—, de las ideas más importantes que Gamoneda desarrolla en la introducción («Avisos y cautelas») y la primera parte de *El cuerpo de los símbolos*. La variación se refiere a las líneas sobre el pensamiento poético —líneas más precisas aquí, en este artículo—, así como al actual contexto socio-histórico, ejemplificado en la noción de *pensamiento débil* que ha impulsado el neocapitalismo económico, con dos referencias de pensamiento añadidas, o una actualización al mismo, que ya he reseñado: *La castración mental* de Bernard Noël y la alusión al filósofo José Luis Pardo.

Conviene recordar que Gamoneda continúa asistiendo a seminarios, congresos y reconocimientos públicos en los que participa con una charla o conferencia. En algunos casos, estas intervenciones se recogen posteriormente en actas o monográficos, como muestra el anexo que recopila las fuentes de *El cuerpo*

113. Indico entre corchetes las sucesivas ediciones y entre paréntesis la fecha de lectura, cuando se trata de una ponencia o comunicación, datos sobre los que se ofrece mayor precisión en la bibliografía final del autor [§ V.1.5].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de los símbolos. Teniendo en cuenta la cantidad de comunicaciones leídas por Gamoneda en los últimos años de la que da testimonio la prensa local, la tendencia general hoy, no obstante, es que queden sin editar, pese a la excepción del antes reseñado *Creación y revelación*. Algunos títulos de estas ponencias por ahora inéditas dejan entrever una relación directa con textos ya publicados, que el poeta sigue así perfilando en cada ocasión («La palabra poética: su naturaleza y funciones»[114] o «El lenguaje poético: creación y función social»[115]); en otros contextos, los rótulos anunciados sugieren aportaciones más enriquecedoras o novedosas dentro de la prosa de ideas de nuestro autor, preparadas expresamente para el marco de la comunicación («Función y pensamiento poéticos en la narrativa de Julio Cortázar»[116]). Como es lógico, que permanezcan por el momento sin publicar no significa que no sean susceptibles de serlo en el futuro, quizá en la esperada continuación de *El cuerpo de los símbolos*.

2.6. Paratextos: notas, advertencias, avisos, preámbulos, frontispicios…

Al igual que ocurre en el caso de otros muchos escritores —pienso en un ejemplo clásico en la tradición hispánica, el de los prólogos de Cervantes—, Gamoneda ha cultivado la escritura paratextual en sus distintas variantes. Con la denominación de paratexto me refiero, como es obvio, a la noción definida por Gérard Genette en *Palimpsestos* [1982] y desarrollada después en *Umbrales* [1987]. Según Genette, la paratextualidad sería una de las cinco categorías relacionadas con el fenómeno de la transtextualidad, es decir, «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» [1989: 9-10]. En un primer acercamiento al término, Genette considera como paratexto:

> título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de páginas, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas [sic], que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede

114. Leída el 27 de agosto de 2014 en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, con motivo de su investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad Autónoma del Estado de México.
115. Leída el 15 de noviembre de 2016 en la Casa de Cultura de Aranda de Duero (Burgos).
116. Leída el 25 de noviembre de 2016 en el Paraninfo «Enrique Díaz de León» de la Universidad de Guadalajara, durante la estancia del poeta en México para asistir a la XXX Feria Internacional del Libro de Guadalajara, que tuvo lugar del 26 de noviembre al 4 de diciembre de 2016.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende [Genette, 1989: 11-12][117].

En este tipo de textos, que destacan por la posición estratégica que ocupan en el libro, Gamoneda suele ofrecer una valiosa información al lector: datos biográficos, anécdotas relacionadas con las circunstancias de escritura, aclaraciones de contenido, etc. Son, en cualquier caso, fuentes primarias que forman parte de lo que Genette denomina específicamente *peritextos*[118].

Gamoneda comienza a introducir esta literatura explicativa tímidamente en sus primeros poemarios con la nota a la primera edición de *León de la mirada* [1979], a la que seguirán los avisos a su segunda edición [1990]; la nota previa, sin título, a la primera edición de *Blues castellano* [1982]; y la nota final, también sin título, a *Lápidas* [1986]. Con las «Advertencias» de *Edad* [1987], esta escritura ocupa un lugar más prominente, que acaba consolidándose en el ciclo de senectud, donde sobresalen los apuntes que proporciona en el clarividente «Preámbulo» a la antología *Sólo luz* [2000], la nota a *Pavana impura* [2000] y los «Avisos y explicaciones» a su poesía reunida en *Esta luz* [2004], así como los que presenta en algunos poemarios exentos: la «Noticia» del *Libro de los venenos* [1995], la nota final a la 2.ª edición de *Libro del frío* [2000], la «Nota final del autor» a *Arden las pérdidas* [2003], las «Advertencias» a *Reescritura* [2004], la breve «Nota del autor» a *Sublevación inmóvil y otros poemas* [2006] y *Cecilia y otros poemas*[119], las «Notas y confidencias» de *Canción errónea* [2012] y las «Confidencias y avisos» de *La prisión transparente* [2016], sin olvidar los «Avisos y cautelas» de *El cuerpo de los símbolos*, ya mencionados, o los «Avisos y preámbulos» de la traducción de *Herodías* [2006], de Stéphane Mallarmé, firmada en coautoría con Amelia Gamoneda[120]. Como puede inferirse del título de algunos ejemplos anteriores, existe por parte del poeta una explícita intención de acto confesional en esta práctica discursiva que apuntaría

117. Posteriormente, Genette define la noción de paratexto como «aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público» [Genette, 2001: 7].
118. Acerca de esta primera categoría paratextual, señala Genette en *Umbrales*: «Un elemento de paratexto, si es un mensaje materializado, tiene necesariamente un *emplazamiento* que podemos situar por referencia al texto mismo: alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas. Llamaré *peritexto* a esta primera categoría espacial, ciertamente la más típica» [Genette, 2001: 10].
119. En la 2.ª edición [2007], que reúne por primera vez las cuatro secciones de la serie *Exentos*.
120. Habría que señalar, asimismo, las antologías de su poesía preparadas por críticos y académicos en las que Gamoneda escribe un escueto texto introductorio, caso del preámbulo a la antología editada por Ángel Luis Prieto de Paula en 2002 [§ V.1.3.1 {6} 2002: 7-8].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

hacia el mejor entendimiento del lector y, sobre todo, el mejor entendimiento consigo mismo[121].

Mención aparte merece la escritura paratextual de Gamoneda que se inserta en la obra de otros autores. Suelen ser ediciones de obras completas o antologías en las que simbólicamente firma, generalmente por encargo, un paratexto inicial o final. Estas colaboraciones se han multiplicado en el ciclo de senectud, dando lugar a un catálogo extenso de paratextos concebidos bajo diversas denominaciones: prólogo, prefacio, pórtico, preámbulos, preliminares, liminares, aviso, acápite, frontispicio o epílogo [§ V.1.7]. De entre estas denominaciones, la más común, la de prólogo, requiere un comentario específico por imbricarse con singularidades en el pensamiento del poeta. Como ha dejado dicho en varias ocasiones, Antonio Gamoneda rehúye la escritura de prólogos: «aborrezco la palabra prólogo», anota entre paréntesis justamente al final del preámbulo a la antología *Sólo luz* [SL: 16]. También comienza Gamoneda, de forma resolutiva, el preámbulo de la citada antología de Prieto de Paula haciendo referencia a este asunto: «No me gusta la palabra prólogo. Pónganla por su cuenta en otro sitio los amables editores si la consideran imprescindible» [§ V.1.3.1 {6} 2002: 7]. Aunque en nuestra segunda entrevista también abordamos este punto [p. 866], valga aquí esta temprana explicación acerca del recelo a la tarea del prologuista, en su «prólogo» a *Montaña y río*:

> No siento grandes devociones por la literatura prologal, si se entiende, al modo académico, que prólogo es «discurso antepuesto al cuerpo de una obra para explicar su finalidad». O para avalar a sus autores o editores, añado yo. ¡Buena necesidad de avales tienen unos y otros! Las personas (las físicas y las jurídicas) valen por lo que son y por lo que hacen; me limitaré, pues, al arte tautológico de decir lo que las tales hacen y son. En cuanto a mí prefiero titular «preámbulo» a lo que estoy haciendo, sin excluir la acepción de «digresión impertinente» [§ V.1.7 {1} 1987: 5].

Se entiende, pues, que gran cantidad de estos escritos figuren como *preámbulos* y otras rúbricas. No obstante, pese al expreso rechazo del término, parece que algunas editoriales aún insisten hoy en día en resaltar los paratextos del

121. Fuera de la producción poemática y del ciclo de senectud, quisiera señalar un antecedente de esta escritura paratextual: los «Avisos y salutaciones» de *Zamora* [1970: 4], guía turística en la que Gamoneda hace gala de un ameno tono cervantino.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

poeta con el título genérico y popularmente aceptado de prólogo. Y el mismo Gamoneda reconoce haber pasado por alto esta regla personal en alguna ocasión: «este es el único prólogo que he aceptado escribir en, quizá, quince años», matiza entre paréntesis en sus «palabras preliminares» a *Último naipe*, poesía completa de José Antonio Gabriel y Galán [§ V.1.7 {17} 2011: 18]; o, más recientemente, en su «prólogo atípico» a *Poéticas del malestar: antología de poetas contemporáneos*, donde deja constancia de su *equívoco*: «No soy prologuista y no me advierto aupado en las solvencias que conviene lucir a un desempeño prologal […]. Acabo de escribir unos convencionales pretextos y vaciedades "literarias". He respondido a un impulso también convencional y "vacío". Me he puesto a escribir y he escrito. Tendría que borrarlo, pero no, lo dejo. Vale como constancia de error» [§ V.1.7 {36} 2017: 11-21].

Al margen de estas contradicciones —que el poeta asume y reclama por derecho, como el ser poético y humano que es—, el caso del frontispicio es, quizá, el más original de estos cauces expresivos al tratarse de un término exclusivamente adoptado por el poeta con el fin de introducir la obra de otro autor o autores[122]. Se trata de una palabra que alude a la ecdótica y las distintas partes materiales que conforman la edición de un libro. En su segunda acepción, el *Diccionario de la lengua española*[123] define frontispicio como «página de un libro anterior a la portada, que suele contener el título y algún grabado o viñeta». La remisión al aspecto paratextual de esta práctica de escritura es, pues, evidente. Estos frontispicios pueden adquirir a veces forma completamente epistolar[124] o poemática —como en algunos ejemplos anteriores acerca del *pensamiento social*— o presentarse solo en parte como poema[125]. Normalmente, el poeta homenajea en ellos al autor, cuenta al lector cuál ha sido o es su relación con él y comenta algún pasaje de su obra en concreto, aunque otras veces simultanea su discurso con expresiones o versos del homenajeado en cuestión, diferenciando este intertexto con letra bastardilla y explicitando el procedimiento mediante una nota a pie de página. Así, en el

122. Algunas alusiones a los frontispicios, así como a la ideación de prólogos, forman parte de la segunda entrevista realizada al poeta que se incluye en el cuarto anexo de este trabajo [p. 866].
123. A no ser que indique lo contrario, cito siempre por la 23.ª edición [RAE y ASALE, 2014]. Abrevio también en lo sucesivo como *DLE*.
124. Un ejemplo perfecto, vinculado en este sentido con la reticencia hacia la tarea de prologuista antes reseñada, es la «Carta (sin fecha) a Antonio Pereira pidiéndole disculpas por no haber escrito un prólogo», en *Todos los cuentos*, recopilación de la narrativa breve del escritor leonés, una de las amistades más antiguas del poeta [§ V.1.7 {20} 2012: 15-21].
125. Así ocurre con su «Frontispicio para Ilse Aichinger», sobre el cual Gamoneda considera, en nota al pie, que «lleva consigo alguna voluntad poemática» [§ V.1.7 {15} 2011: 11].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

«Frontispicio y cuerda para Pablo Javier» de *El misterio del oficio*, de Pablo Javier Pérez López, leemos tras la firma:

> En este frontispicio, las palabras y frases que aparecen en cursiva pertenecen a Pablo Javier. En algún caso, pueden haber sido mínimamente alteradas. Los entrecomillados remiten a Fray Luis de León y a su poema dedicado a Francisco Salinas» [§ V.1.7 {24} 2014: 10].

Este tipo de concreción paratextual donde el autor yuxtapone los discursos y voces es muy específica del ciclo de senectud y parece relacionarse con las singularidades creativas del periodo. Durante el proceso de escritura, además, Gamoneda acostumbra a intercalar espontáneamente apuntes que entroncan con sus constantes de pensamiento[126]. Ello parece indicar que esta producción no debería marginarse por las referencias complementarias que ofrece al curioso lector especializado. Trato de este modo de reivindicar una modalidad que hasta el momento no ha recibido demasiada atención por parte de la crítica. Por esta razón, y en coherencia con mi propuesta, seguiré extrayendo en adelante citas representativas del pensamiento poético de Gamoneda procedentes de sus paratextos, tal y como ya he hecho en otros puntos de este trabajo.

2.7. La entrevista como forma de desvelamiento poético

En relación de complementariedad con respecto a los artículos y paratextos anteriores —fuentes todas ellas primarias, es decir, escritas de propia mano del poeta y susceptibles, por lo tanto, de ser seleccionadas para la posible continuación de *El cuerpo de los símbolos*—, constituyen otra fuente de valor, aunque intermediaria, las entrevistas y declaraciones del poeta. Téngase en cuenta que Genette las considera también formas paratextuales, en la medida en que implican una intención y responsabilidad del autor, a las que da el nombre concreto de

126. Como muestra, véase el «Frontispicio, si lo es, para un libro que escribió, si lo escribió, Agustín Fernández Mallo, poeta y viviente, dicen», en *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida (1998-2012)* de Agustín Fernández Mallo [§ V.1.7 {28} 2015: 15-19]; o, entre los más recientes, su «Frontispicio y recado, provisto con numerosos adverbios en "mente", que se hace a los/las poetas de la llamada Escuela Poética de Albacete a ningún efecto», para *El peligro y el sueño. La escuela poética de Albacete (2000-2016)*, antología preparada por Andrés García Cerdán [§ V.1.7 {32} 2016: 13-17]. Los títulos de estos frontispicios, largos y llamativos, ilustran también una propensión cavilosa, casi *desvariada*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

epitextos[127]. En palabras de Genette: «todos los mensajes que se sitúan, al menos en principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros). A esta segunda categoría la bautizo, a falta de un término mejor, *epitexto*» [2001: 10]. Genette subraya además la importancia de esta categoría paratextual en contra de una marginalidad crítica injustificada: «el rechazo *in fine* a todo lo que bautizo como "epitexto" es sin duda particularmente arbitrario, ya que los futuros lectores toman conocimiento de un libro gracias, por ejemplo, a una entrevista al autor» [*ibidem*: 8-9].

Y, en efecto, así suele ocurrir en el caso de nuestro autor. Antonio Gamoneda ha concedido numerosas entrevistas a lo largo de su vida. Tanto es así que, en los estudios gamonedianos, puede hablarse de todo un subtipo paratextual. En este marco es particularmente valiosa la ya citada obra de Francisco Martínez García, *Gamoneda: una poética temporalizada en el espacio leonés* [1991], estudio que incluye una larga y densa conversación entre el crítico y el poeta, la cual puede considerarse como la obra primigenia en este subgénero de la entrevista en torno a Gamoneda. De hecho, en la introducción que realiza el poeta a la versión transcrita del encuentro —un *peritexto* del *epitexto*, podría decirse, según Genette—, Gamoneda deja constancia de su asombro ante el fructífero resultado: «allí había ocurrido algo; un algo que convertía la vieja y larga conversación en un novedoso modelo de crítica creativa» [Martínez García, 1991: 9]. Lo que señala *a posteriori* el propio Gamoneda con estas breves —pero significativas— palabras es precisamente el provecho y la utilidad del proceso indagador que había tenido lugar en la dialéctica mantenida entre los interlocutores, que concibieron la entrevista, más que como un simple interrogatorio, como una conversación de ramificaciones progresivas, abiertas a nuevas disquisiciones. Repara en ello también el crítico-entrevistador, Francisco Martínez García, quien intercala esta advertencia justo antes de transcribir la conversación:

> Entienda, pues, el lector lo que sigue como una suerte de meditación pública sobre la poesía de Gamoneda, sometida a un ejercicio reflexivo en el que las cosas

127. Aunque la noción de paratexto suele identificarse casi plenamente con lo que Genette ha denominado peritexto, lo cierto es que el paratexto «se compone empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas» [2001: 8]. En cualquier caso, para Genette «peritexto y epitexto comparten exhaustivamente el campo espacial del paratexto» [*ibidem*: 10].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> van surgiendo unas de otras, sin un esquema previo rígidamente organizado […]. El lógico y normal esfuerzo de reflexión no esquivada —al revés, activísimamente estimulada y asimilada— irá enriqueciendo, como espero, ante todo, la reflexión misma, y, luego, los frutos progresivamente arracimados del ejercicio reflexivo [Martínez García, 1991: 15].

De las palabras de Francisco Martínez se desprende, por lo tanto, el alcance prospectivo de la entrevista como actividad crítica. En una línea similar se sitúa el libro *El lugar de la reunión: conversaciones con Antonio Gamoneda* [2007], editado por Carmen Palomo tras la defensa de su tesis doctoral. Es una magnífica recopilación de un total de veinte conversaciones —o entrevistas, en función de las especificidades de la comunicación establecida entre los interlocutores— realizadas entre 1988 y 2005[128]. Este arco temporal da buena cuenta de la dimensión práctica que implica la selección, tal y como precisa la autora: «estos textos, que recogen conversaciones mantenidas a lo largo de casi veinte años, aportan puntos de vista inéditos, difíciles de rastrear en otro lugares» [LR: 7-8]. Por otra parte, la amplitud cronológica en la que se desarrollan las conversaciones muestra tanto la coherencia del poeta en sus planteamientos a lo largo de los años como la paulatina gradación en la tonalidad de determinados conceptos o ideas operada con el paso del tiempo. En su «preámbulo» —denominación, como hemos visto, totalmente gamonediana—, Carmen Palomo subraya esta característica:

> El compendio de este material disperso nos proporciona, en primer lugar, una visión global del autor acompasada con la publicación, en el año 2004, de su poesía reunida: *Esta luz*. A este momento de recapitulación se pueden superponer las entrevistas para descubrir la coherencia radical que, en este caso, sustenta el proceso lento de la búsqueda poética [LR: 8].

Esa «búsqueda poética», a la que aspiran tanto autor como lector, queda perfectamente reflejada en la dialéctica en que la se enmarca la entrevista como como forma de desvelamiento, como indagación altamente reflexiva y fructífera llevada a cabo por entrevistador[129] y poeta, pues en algunos intercambios

128. De las veinte entrevistas, tres fueron realizadas en los años ochenta (en 1988 en los tres casos, concretamente), siete se concedieron en los años noventa y diez corresponden a los años 2000. Todas las conversaciones, por lo tanto, se produjeron en el ciclo de senectud o en sus umbrales. Por otra parte, Carmen Palomo informa de que la selección de entrevistas se cerró en septiembre de 2006.

129. La condición del entrevistador fluctúa entre varios perfiles y de ahí quizá que Gamoneda se haya lamentado a veces del resultado del ejercicio de la entrevista. Eloísa Otero y Víctor M. Díez

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

admirables comporta una importante consecuencia: suponen para el propio poeta una revelación, un autoconocimiento poético[130]. El encuentro dialéctico —llámese entrevista, llámese conversación— se convierte así en paradigma de cómo pueden resolverse ambigüedades terminológicas en el estudio de un autor determinado, estableciendo líneas canónicas en la interpretación de su obra. Por este motivo, dentro del planteamiento de esta investigación, he querido contribuir modestamente a esta ya asentada tradición de las entrevistas a Gamoneda con dos encuentros con el poeta que han aspirado, con independencia de su éxito a fracaso, a clarificar algunos aspectos de su pensamiento.

2.8. Los estudios y reflexiones sobre el pensamiento gamonediano

Ciertamente, no puede afirmarse que el pensamiento del poeta no haya sido abordado con anterioridad. Hay algunos artículos que se centran en cuestiones conceptuales del pensamiento gamonediano, si bien suelen limitarse a zonas muy concretas de su arte poética, como la especificidad del símbolo o la perspectiva de la muerte[131]; incluso en las dos tesis íntegramente dedicadas a Gamoneda estos

advierten esta reticencia: «Suele "refunfuñar" también contra las entrevistas, quizá contra esa deformación que practican los medios de comunicación cuando entran en diálogo con un escritor o artista»; a lo que responde Gamoneda: «Claro, porque la entrevista, al pasar al terreno de la información mediática… impone una reducción al lenguaje, y entras en el lenguaje vaciado, normalizado, afectado por ese poder de que hablábamos antes. Puedo ver buena voluntad en el periodista, pero el mecanismo se come la buena voluntad del entrevistador y del entrevistado» [§ V.2.5. Otero y M. Díez, 2004: 26]. Carmen Palomo distingue en su recopilación de entrevistas tres tipos de entrevistador, con las que coincido en lo esencial, sin perjuicio de que se establezcan interrelaciones entre ellos: críticos y traductores, periodistas y amigos y personas cercanas al entorno personal del poeta. Para el caso de los periodistas, subraya este hecho no menos cierto: «Quizá no esté de más recordar el tedio que debe de suponer para cualquier persona responder una y otra vez a las mismas preguntas» [LR: 10].

130. Un ejemplo preclaro de conversación en la que Gamoneda modula o afina sus declaraciones durante la dialéctica del encuentro es la realizada por Ildefonso Rodríguez en 1991. Incluida con el título «Una conversación con Antonio Gamoneda» en *El lugar de la reunión* [LR: 83-108], apareció publicada por primera vez en 1993 en la obra colectiva *Antonio Gamoneda* [Doncel (ed.), 2008: 61-85].

131. Algunos artículos publicados en los últimos años en los que se tratan aspectos concretos del pensamiento gamonediano son «Hacia un estudio del *emphasis* en la obra poética de Antonio Gamoneda» [§ V.2.4. Arbillaga, 2014: 32-38], «Formas del irracionalismo poético en la poesía de Antonio Gamoneda» [§ V.2.4. Barrajón, 2010: 117-134], «Antonio Gamoneda: la poesía en la perspectiva de la muerte» [§ V.2.4. Blesa, 2009: 13-33], «La condición obrera de Antonio Gamoneda» [§ V.2.4. Casado, 2004b: 71-83], «Notas sobre poesía y autobiografía (A partir de la lectura de Antonio Gamoneda» [§ V.2.4. Casado, 2008b: 23-41], «Ética y estética de lo impuro en la obra de Antonio Gamoneda» [§ V.2.4. Castrillón, 2008: 6-8], «Ensayo sobre la desaparición. Símbolo y experiencia en Antonio Gamoneda» [§ V.2.4. Cuesta, 2009: 99-136], «Sobre la causa impulsiva en la inspiración de Gamoneda» [§ V.2.4. García Berrio, 2014: 76-91], «Mística de lo

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

conceptos no se recogen en una dimensión amplia y variada, sino que aparecen según una restricción muy precisa o se alude a ellos mediante referencias puntuales y, en cualquier caso, con un alcance casi siempre muy reducido. José Antonio Expósito, por ejemplo, antes de analizar la trayectoria poética de cada uno de los poemarios que forman parte de su corpus de estudio, dedica una primera parte de su trabajo al pensamiento poético de Gamoneda, pero sus observaciones se circunscriben básicamente a la discusión sobre los géneros literarios, el provincialismo del poeta y su polémica adscripción a la llamada generación del 50. Carmen Palomo, por su parte, dedica un breve epígrafe a las reflexiones teóricas de Gamoneda, en particular a los artículos «Conocimiento, revelación, lenguajes» y «Poesía, existencia, muerte», en los que evoca sucintamente elementos como el irracionalismo, el hermetismo y el símbolo. Por el contrario, Palomo sí ofrece un mayor desarrollo acerca de la distinción entre poesía y literatura, es decir, entre el lenguaje poético como revelación y el lenguaje informativo o conversacional y la prevalencia de éste último en la tendencia «minirrealista» de la actual poesía española. Igualmente, comenta con detalle, como ya he reseñado, el artículo «Poesía y conciencia» en la marco de la poesía social y su dimensión ética en *Blues castellano*. Y se ocupa, sobre todo, de la reescritura y las mudanzas —a estas últimas consagra todo un capítulo—, dos prácticas del pensamiento que Gamoneda ha ido incorporando progresivamente en los últimos años y a las que Expósito no reserva espacio alguno, sobresaliendo así en su tesis como un enfoque novedoso.

Por otro lado, Armando López Castro trata esta vertiente reflexiva que acompaña a la labor creativa del poeta en «Creación y reflexión», noveno y último capítulo de sus *Nueve meditaciones sobre Antonio Gamoneda*. Realiza un recorrido sistemático por los textos en los que Gamoneda ha reflejado parte de su pensamiento («Poesía y conciencia», «El lacrimal de César Vallejo», «Conocimiento, revelación, lenguajes», «Las lágrimas de Claudio», «Hablo con Blanca Varela», «Poesía y literatura: ¿límites?», «Poesía, existencia, muerte», «Luis Cernuda: el poeta y el crítico», «Presencias de la poesía europea», *Valente: texto y contexto*), así

inmanente y estoicismo: acerca de "El libro del frío", de Antonio Gamoneda» [§ V.2.4. Llera, 2013: 10-13], «La poética de Antonio Gamoneda: el referente esotérico» [§ V.2.4. Machín, 2009: 239-271], «Conceptos de vanguardia en Antonio Gamoneda» [§ V.2.4. Pujante, 2016], «La poesía de Antonio Gamoneda: reflexiones sobre su sintaxis de la quiebra, su estética de la verdad y su falta de ironía» [§ V.2.4. Rey, 2010: 87-116], «Antonio Gamoneda: poética de la pobreza» [§ V.2.4. Rey, 2013: 35-48], «Antonio Gamoneda, el reescribidor» [§ V.2.4. Santiago, 2009: 120-123] y «Habitar la palabra. Poiesis y razón ética en Antonio Gamoneda» [§ V.2.4. Vicente, 2007: 306-314].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

como la colaboración en la revista leonesa *Espadaña* y la referencia a algunos textos que forman parte de *El cuerpo de los símbolos*. En este minucioso resumen, sin embargo, no se agrupan las nociones sistemáticamente, por lo que la evolución conceptual de dicho pensamiento no resulta evidente.

También Daniel Aguirre-Oteiza, en el tercer y último capítulo de *El canto de la desaparición*, somete a escrutinio una parte de la producción crítica del poeta. En este caso, se trata de un estudio más pormenorizado y concreto del pensamiento de Gamoneda, en el que Aguirre-Oteiza focaliza la atención sobre tres textos cuyas ideas comunes resultan esenciales para argumentar a favor de una estética testimonial gamonediana: «Poesía y conciencia», *Echauz: la dimensión ideológica de la forma* y «Barjola: lo bello y lo terrible».

En síntesis, puede decirse que, aunque tanto Expósito como Palomo aluden con frecuencia al pensamiento del poeta, y otros autores han mostrado asimismo interés por aspectos generales o específicos del material crítico de Gamoneda, en estos ejemplos no suelen esquematizarse las constantes de este pensamiento ni se han reflejado suficientemente sus variaciones en el decurso temporal. Como es lógico, una mayor diferencia cronológica, una mayor amplitud en el eje de referencia, permite una mejor visión sinóptica y contrastiva tanto de hechos como de ideas. Y, no obstante, uno de los estudios más certeros en este sentido sigue siendo el del reiteradamente citado Francisco Martínez García, *Gamoneda: una poética temporalizada en el espacio leonés*, cuyas reflexiones sobre el tiempo lírico —los tiempos del poema y los tiempos del poeta—, anotadas en 1991, fueron objeto de debate en el segundo de mis encuentros con el poeta [pp. 915-917]. De todo ello, en suma, se desprende la conveniencia de presentar un tratamiento de las ideas gamonedianas y de su poética como la que presento en las páginas siguientes.

3. El pensamiento de Antonio Gamoneda en el ciclo de senectud

Qué duda cabe de que resulta arduo determinar la génesis de las ideas gamonedianas; ideas que quizá estaban latentes en el pensamiento del poeta —como la respiración del versículo de *Descripción de la mentira*, que emergió tras varios años de silencio poético—, hasta que surgió la ocasión de plasmarlas por escrito o compartirlas abiertamente con motivo de una conferencia o una conversación. Ejemplo de esta dificultad para señalar cómo se gestan dichas

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

enseñas es la entrevista publicada en el especial de «Filandón» de 1988, en la que Gamoneda parece bien no haber perfilado aún —esa es mi impresión, al menos— algunas ideas de su poética, bien haberlas definido de forma poco nítida e incluso confusa[132]. Ello apunta a esa indeterminación temporal en la que nacen estas constantes y el inconveniente de clasificarlas y datar cuándo se incorporan al periodo de senectud, sobre todo cuando se ubican en un intersticio muy próximo al umbral del ciclo[133]. Pese a tales reservas, esta tarea puede abordarse en algunos casos. Un ejemplo en el que se deja constancia de cómo ha evolucionado el pensamiento de Gamoneda lo encontramos en una nota a pie de página a la segunda edición del artículo «Conocimiento, revelación, lenguajes», publicado originalmente en el año 2000 y reeditado en 2016 en la revista *Guaraguao*. La nota, responsabilidad de los editores, incide en este aspecto de la permeabilidad o progreso de las ideas gamonedianas que pretendo subrayar en este trabajo: explica al lector algunas diferencias conceptuales que con el paso del tiempo se han impresionado en su pensamiento, diferencias que se remiten al librito ya comentado *Fonación…* Se establece así una especie de dialogismo dentro su propia escritura crítica:

> Desde el momento de publicación de este artículo hasta el presente el autor ha reelaborado considerablemente sus ideas respecto al origen del lenguaje y su relación con la poesía y el pensamiento. Se invita al lector interesado en este desarrollo a acudir a *Fonación, palabra y escritura, pensamiento poético* [CRL, 2016: 170, nota 2].

Antes de comenzar este estudio quisiera señalar asimismo que las características que selecciono a continuación —los que desde mi punto de vista perfilan un pensamiento y poética de senectud— quizá podrían agruparse en varios núcleos de reflexión. Por razones obvias ya comentadas, por una cuestión de método, operacional, que no permite una disociación tajante del pensamiento gamonediano, prefiero plantear las notas de esta poética en disposición no tanto jerárquica como entrelazada. Quiero evitar así una presentación en la que

132. Por ejemplo, extrañamente, en esta entrevista de 1988, Gamoneda parece decir que la poesía es ficción, sin distinguirla así de la literatura, como ha defendido luego tantas veces: «la poesía suele tener un terreno adecuado en el sufrimiento. Si un poeta conjura sus demonios, o va conviviendo con ella a través de esa mentira que es la poesía…» [Algorri, 1988: III].

133. Recuérdese que uno de sus textos de pensamiento fundacionales, «El arte de la memoria», es del año 1992.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

predomine la inconexión de algunas ideas, que podrían correr el riesgo de quedar expuestas, utilizando el término orteguiano, como *compartimentos estancos*. No deben, pues, contemplarse los siguientes rasgos como epígrafes aislados, sino como una gradación interdependiente de nociones con puntos concomitantes, donde se producen lógicas imbricaciones que a veces dan también lugar a inevitables solapamientos en la escritura.

3.1. La poesía en la *cercanía* de la muerte

Al abordar las modulaciones del pensamiento de Gamoneda en el ciclo de la vejez habría que considerar en un primer momento, dentro de una posible jerarquía de ideas, aquella que ostenta el carácter más profundo de su poética: *la perspectiva de la muerte*, paradigma que da título a uno de los textos clave de *El cuerpo de los símbolos* [CS: 23-29]. Allí, Gamoneda afirma, por ejemplo: «pienso sinceramente que el conjunto de mi poesía no es otra cosa que el relato de cómo voy hacia la muerte» [CS: 26]. Esta perspectiva marca tanto la obra como la vida del poeta, reflejo de ese continuo indivisible que es para él la existencia y la poesía. El hombre se siente así determinado en su devenir vital por el miedo, el cual domina toda su creación: «Yo soy un hombre que escribe desde el miedo», le confesaba a Francisco Martínez en su memorable conversación [Martínez García, 1991: 32][134]. «He gastado mi juventud ante una tumba vacía», leemos por ejemplo en el poema que abre «Claridad sin descanso», de *Arden las pérdidas* [EL: 461]. Este horizonte del sufrimiento o desasosiego por la desaparición está no obstante al servicio poético de una función estética que genera placer, traduciéndose así en distintos emblemas poemáticos, algunos de los cuales han sido incluso identificados por el propio Gamoneda:

> en mi caso se trata, ya lo he dicho, de implicar placer en «la contemplación de mis actos en el espejo de la muerte» (según *Descripción de la mentira*) y, posteriormente («Siéntate ya a contemplar la muerte», en *Lápidas*, o «Ya sólo hay luz dentro de mis ojos», en *Libro del frío*) [CS: 25].

Como ya vimos en la introducción, para el poeta esta perspectiva es también indisociable del *arte de la memoria*. En consecuencia, es lógico que Gamoneda reúna

134.«Sí, Paco, mi cable conductor es el temor», le reitera allí mismo, más adelante, a Francisco Martínez [Martínez García, 1991: 37].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

ambas ideas en un sincretismo fundacional: «la poesía es arte de la memoria en la perspectiva de la muerte» [CS: 26]. Ahora bien, esta premisa inaugural, que articula de principio a fin la obra gamonediana[135] y que el poeta ha repetido con insistencia durante toda su vida, se ha visto modificada por el mero decurso temporal, de tal manera que, en el periodo de senectud, implica una intensificación, una inmediatez respecto a tal perspectiva: contemplada antes la muerte con mayor o menor distancia, la poesía resulta ahora, desde la vejez, una poesía en la *cercanía* de la muerte. Consciente de la reducción que se ha operado en la amplitud de esta óptica, el poeta ha advertido este cambio, como puede comprobarse en la segunda de nuestras entrevistas: «Yo siempre he estado (y esto es una frase que te la sabes tú), he escrito y he vivido en la perspectiva de la muerte. Bien. Es cierto. Pero ahora no es perspectiva, es cercanía» [p. 869]. De hecho, esta percepción de inminencia se remonta prácticamente a una década, como se aprecia en una entrevista anterior, de 2007, donde el poeta ya se refería explícitamente a esta acentuación al sentir «la disposición personal hacia la cercanía de la muerte» [§ V.2.5. Pita, 2007: 14].

La proximidad de la muerte, consecuencia del paulatino proceso de envejecimiento, parece haber modificado la actitud del poeta frente a la muerte misma: «uno se siente avanzar físicamente hacia la muerte, y en mi caso —apostilla Gamoneda— esa disposición ha entrado en una mayor serenidad» [*ibidem*]. Parece ser esta una actitud recurrente en el ser humano, a juzgar por algunos testimonios escritos. Se encuentra enunciada en *De senectute* de Cicerón: «Siempre ha sido necesario un final, y, como sucede en los brotes de los árboles y en los frutos de la tierra, tras su madurez oportuna, el sabio casi ajado y caduco, debe aceptar con serenidad su propio final» [2005: 5]. Otros escritores coinciden con esta disposición de ánimo, entre ellos Hermann Hesse, quien, como Gamoneda, se planteó unas postrimerías prematuras, según se deduce de la recopilación de textos titulada en castellano *Sobre la vejez*, que se abre con una reflexión anotada a los cuarenta y tres años. En uno de los fragmentos, apunta por ejemplo Hesse: «Tarea de la ancianidad es hacer frente a los padecimientos y la muerte» [2001: 39]. En otro pasaje, fechado en 1952, Hesse es más explícito en cuanto a esta avenencia relacionada con el

135. Según Gamoneda: «mi poesía estuvo siempre en la perspectiva de la muerte» [CS: 24]. Y así lo ha confirmado: «En el año 51 yo hablo de la muerte ya. Yo tenía veinte años […]. Yo digo en el año 51: "el sabor a muerto de mi lengua". Estoy experimentado la muerte. Y vivo de manera distinta, pero vivo en camino, incluso poéticamente, hacia la muerte. Por eso, la poesía es el relato de cómo se va hacia la muerte» [Martínez García, 1991: 43].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

decoro ciceroniano: «Un anciano que odia y teme la vejez, que odia los cabellos blancos y la cercanía de la muerte, no es digno representante del estadio de su vida […]; para cumplir como anciano su destino y estar a la altura de su tarea, hay que ponerse de acuerdo con la vejez y con todo lo que comporta, hay que decirle sí» [*ibidem*: 54-55]. Véase cómo Hesse menciona la *cercanía de la muerte*, ya patente desde los setenta y cinco años en los que vierte su meditación. Todos sus apuntes son coherentes con el mismo talante de resignación. Dos años después, aún escribirá:

> Para nosotros, los ancianos, la realidad ya no es la vida, sino la muerte; no la aguardamos ya desde fuera, sino que sabemos que habita en nosotros. Cierto que nos defendemos contra los achaques y dolores que su proximidad nos trae, pero no contra ella misma, y si nos guardamos y cuidamos algo más que antes lo hacemos con ella a nuestro lado, sabiendo que está en nosotros y con nosotros, ella constituye nuestro aire, nuestro cometido y nuestra realidad [Hesse, 2001: 84].

La modulación de este horizonte ligado a cierta conformidad con el final de la existencia parece revelarse asimismo en la poética de Gamoneda, en coherencia con el pensamiento del poeta, que en nuestra segunda entrevista sugería: «hay un mecanismo íntimo mío, y parece ser que manifiestamente poético, también, que ya funciona desde la segura cercanía» [p. 917]; y en términos más explícitos aún: «si cambian los datos existenciales realmente decisivos, parece que algo puede ocurrir en la poesía» [p. 869]. Y, en efecto, puesto que «cercanía no es perspectiva» [p. 917], los sentimientos predominantes en los versos del autor parecen haberse mitigado en el ciclo de senectud sobre la base, al menos, de cierta resignación: «la ira o el miedo ante el error han ido haciéndose, con los años, más soportables[136]. No es una aceptación, pero lo parece y supongo que algo se notará en mi escritura» [§ V.2.5. Saravia y Gómez, 2016: 9]. Cabe preguntarse ahora de qué modo el poeta puede haber llevado a cabo dicha atenuación, si puede en efecto considerarse como tal —si Gamoneda, como aconsejaba Hesse, dice *sí* a la vejez y la cercanía del deceso— y cuáles son las estrategias que pueda haber utilizado —consciente o inconscientemente— en su aproximación a la cercanía de la muerte.

136. En este sentido, recuerdo de nuevo la atingencia entre el periodo de senectud y sus implicaciones biológico-cognitivas, como subraya Schopenhauer: «en la medida en que la vejez disminuye las capacidades mentales, también disminuyen las pasiones que causan tormentos» [Schopenhauer, 2009: 100].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3.2. La tanatología y el libro v(b)enéfico

Gamoneda es «un animal que se siente morir desde que nace» [Martínez García, 1991: 44] y lleva consigo esta rémora desde su nacimiento como ser humano y como poeta. Si la poesía de Gamoneda es el relato de cómo avanza hacia la muerte en cuanto hombre, el trayecto que lleva a la vejez parece conllevar un conocimiento más profundo de la mortalidad fruto de la propia experiencia, como deduce Edgar Morin en *L'homme et la mort*: «L'avant-garde de la mort, c'est le vieillissement, et de ce fait, connaître le vieillissement, c'est aussi connaître la mort» [197:6 334]. Este silogismo se cumple a la perfección en el caso de Gamoneda. Así, sobre su aprendizaje de la ancianidad, apunta en su pórtico a los poemas finales de Nâzim Hikmet:

> Estabas en un error: *la muerte* no *se ha vuelto loca*
> y yo estoy muy ocupado: estoy aprendiendo *a envejecer*
> y tú lo has dicho: este *es el oficio más difícil del mundo*.
>
> [§ V.1.7 {9} 2008: 9][137]

Envejecer implica, por lo tanto, *aprender* y el conocimiento que proporciona este proceso atañe directamente a la contemplación de la muerte y la concepción que se tiene de ella. Podría decirse que la progresiva sapiencia acerca de la desaparición construye en su devenir una auténtica *tanatología*[138]. Partiendo de la raíz misma de la palabra, procedente de las formas griegas *thanatos* y *logos*, la tanatología podría definirse a grandes rasgos como un tratado o discurso racional sobre la muerte. El *DLE* ofrece dos acepciones que se corresponden con esta fuente etimológica:

1. Conjunto de conocimientos médicos relativos a la muerte.
2. En medicina legal, estudio de los efectos que produce la muerte en los cuerpos.

Ambos significados se aplican con precisión a la obra de Gamoneda, en la que los testimonios más claros de este nexo entre instrucción y muerte son el *Libro de los*

137. Como suele ser habitual en el subgénero del frontispicio gamonediano, el poeta entremezcla sus palabras con citas textuales en letra itálica del autor homenajeado. De esta manera, se funden en un único discurso dos niveles de representación, que para Gamoneda forman un sentido unitario con su propio pensamiento.

138. Tomo el término de Edgar Morin, quien lo utiliza en el cuarto y último capítulo de la obra citada. Aunque no recuerdo que se haya utilizado expresamente respecto a Gamoneda, desde mi punto de vista, la *tanatología* representa fielmente el pensamiento de nuestro autor.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

venenos, con la sórdida sombra de Kratevas en su red intertextual, y el aún inconcluso «Diccionario apócrifo»; pero la tanatología gamonediana rebasaría en el fondo estos dos títulos, diseminándose en la línea versal de toda su producción, que el poeta ha plasmado en particular durante las últimas décadas con acendrado afán autodidacta. No en vano, ha afirmado Gamoneda: «Se escribe, parcialmente, el mismo libro» [§ V.2.5. Otero y M. Díez, 2004: 23]. Pues bien, este mismo libro tanatológico en el que discurre omnipresente el *memento mori* sería el libro v(b)enéfico. La alternancia gráfica que se pone en juego con esta escritura no manifiesta sino el equívoco entre los homófonos antitéticos *venéfico* y *benéfico*, homófonos que tanto autor como crítica han destacado numerosas veces: si el étimo de la primera forma está relacionado con lo deletéreo y mortífero, puesto que precisamente reenvía al pernicioso veneno, el de la segunda subraya su componente balsámico y salutífero, en un sentido similar al de la ambivalente voz griega de *pharmakon*. Así, el libro *venéfico* trataría de la irremediable desaparición, mientras que el libro *benéfico* sería la expresión material de la poesía como experiencia estética placentera, incluso dentro de la insoslayable perspectiva de la muerte. Como anotó en una reseña Miguel Casado, «venenos y remedios tejen su batalla permanente en torno a la mortalidad» [1996: 117], imprimiendo a la obra ese sello definitorio de «sostenida *poética de la muerte*» [*ibidem*]. En nuestra segunda entrevista, apuntaba sobre esta reversibilidad semántica el propio Gamoneda:

> Pero, claro, ¿qué les pasa a las sustancias dañinas y a las benéficas? ¿Qué les pasa? Pues que están relacionadas con la vida y con la muerte. Y con la muerte. Con la enfermedad, con el placer, con el sufrimiento. Eso está en las sustancias. Entonces, el esfuerzo dentro de la abstracción que supone la comunicación de una experiencia, de un fragmento existencial o sentimental, aquí está también presente, pero está oculto en cierto modo en la sustancia, porque las sustancias están a favor de la vida o de la muerte; o de la vida y de la muerte [p. 895].

Ahora bien, dentro de este dúplice enfoque tanatológico, ¿con qué objeto el poeta se interesa por los conocimientos relativos a la mortalidad y los efectos que ésta produce en el cuerpo? ¿Sería para Gamoneda una forma de aceptar la muerte o de ajustarse a ella, como intuíamos, o más bien un intento de eludirla —de burlarla— a través de la escritura, incluso si la letra del texto alude a la muerte misma? Para contestar a esta pregunta, será necesario primero abrir un largo

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

capítulo que escudriñe y nos permita comprender los rasgos esenciales del libro v(b)enéfico y la tanatología gamonediana.

3.2.1. Gamoneda, Font Quer, Laguna, Dioscórides y otros

La inquietud por la muerte y sus implicaciones estéticas, lo que hemos acotado como tanatología en su doble vertiente de tósigo y antídoto, tendría una relación directa con el interés de Gamoneda por la ciencia médica arcaica, los tratados naturales, los códices de botánica, la farmacopea y la toxicología. Si hubiéramos de retrotraernos a la intrahistoria de esta cadena de afinidades, deberíamos evocar un capítulo biográfico que tiene su origen en la infancia y que el poeta denomina «cultura de las pastillas», cuando a una edad temprana se reveló como un «chiquillo oscilante entre la vida y la muerte» [ALS: 86] que debía guardar reposo diario de dos horas en un sillón de mimbre:

> un hecho real y continuado a lo largo de toda mi vida desde niño, desde muy niño, es la relación diaria con las pastillas. Incluso se convierte en algo que también entra en la vida con un valor aproximado al que pueda tener la comida, el descanso o la relación amorosa […] la cultura de las pastillas está en mi vida. Y, bueno, eso se interioriza y se vuelve hacia causas histórico-literarias, es decir, en mi caso entra en la ciencia médica arcaica […] la lectura de la ciencia médica arcaica, para mí, está poéticamente vinculada a algo que, sí, pertenece realmente a mi vida, a la pequeña cultura de la pastilla, de las pastillas diarias… [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 106-107].

La «pasión por la química» [LV: 11] es, por lo tanto, un hecho vital, interiorizado, que ha acompañado desde la niñez al poeta y que acabó adquiriendo una entidad poética con las lecturas de la ciencia médica arcaica, «en la que nombrar una sustancia ya no es una denotación científica, porque se trata de sustancias que ya pertenecen al terreno de la extrañeza» [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 106]. Con la obra *Plantas medicinales* [1962], de Pío Font Quer, Gamoneda dio un salto cualitativo en su aproximación a los antiguos textos medicinales. Este copioso volumen de botánica, cuyo orientativo subtítulo es *El Dioscórides renovado*,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

fue el que le llevó a Pedacio Dioscórides Anazarbeo y Andrés Laguna, fuentes principales, entre otras[139], del *Libro de los venenos*:

> Yo di con Dioscórides de Laguna a través de un sólido tratado, relativo a las plantas medicinales, cuyo autor es Pío Font Quer. Las citas que éste hace de Laguna no me proporcionaron mucha ciencia, pero sí avisos de una escritura cuya materia era, ciertamente, catalogación comentada de los vegetales, según sus virtudes salutíferas o maléficas, pero con la añadidura de una incandescente virtud estética, que trascendía de la noble prosodia renacentista [CS: 122][140].

El llamado *Dioscórides* de Laguna, es decir, *De materia medica* de Pedacio Dioscórides de Anazarba o Anazarbeo (siglo I), traducido y anotado en lengua castellana por el doctor Andrés Laguna en el siglo XVI como *Acerca de la materia medicinal, y de los venenos mortíferos*, y en concreto el Libro VI, titulado «Acerca de los venenos mortíferos, y de las fieras que arrojan de sí ponzoña», sería la piedra angular, la obra clave que actúa como subtexto principal no solo del *Libro de los venenos*[141], sino en realidad de la extensa veta tanatológica que recorre la obra de Gamoneda en su ciclo de senectud, hasta tal punto de que podemos formular la hipótesis de que todo un léxico de filiación *naturalista* y *materialista*, ya existente en la poesía de Gamoneda, se amplía con nuevos imaginarios y símbolos que irrigan muy singularmente su producción de la vejez. Pero este planteamiento no debe inducirnos a equívoco: más que un trasvase de términos del *Libro de los venenos* a poemarios posteriores, habría que contemplar dicha traslación a partir de la crucial lectura de la versión castellana de Laguna (1499-1560), «médico de cámara del emperador Carlos V» —también galeno de los Papas Paulo III y Julio III en Roma—, «filósofo y humanista célebre», «uno de los hombres que más sobresalen

139. Gamoneda enumera, «por puro vicio» —entiéndase léxico-semántico—, «todos los autores principales» que recuerda [LV: 14-15], entre los que destaca Plinio y su *Naturalis historia* como uno de los más citados en sus propias anotaciones.

140. Pese a esta confesión de la que el poeta ha dejado constancia por escrito, la literatura crítica no se ha prodigado a la hora de vincular el *Libro de los venenos* con Pío Font Quer, ya sea porque Gamoneda es muy sucinto en su mención, ya sea porque su nombre no aflora en la mayoría de sus textos o declaraciones sobre el tema. Por este motivo, en nuestra segunda entrevista quise interrogar al poeta sobre esta lectura [pp. 896-898], a partir de la cual Gamoneda habría comenzado, en el pórtico del ciclo de senectud, a satisfacer su curiosidad por los efectos de las sustancias venenosas, ampliando su repertorio relativo al materialismo visionario.

141. Así reza su título completo, que Gamoneda imprime en toda su extensión en su libro [LV: 14]: *Libro de los venenos. Corrupción y fábula del Libro Sexto de Pedacio Dioscórides y Andrés Laguna, acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña.* De la versión de Laguna he proporcionado, pues, el título abreviado.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

en la república de las letras», que así figura en *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas* [S/A, 1791: s/p], cuya traducción de la *Materia medicinal* de Dioscórides gozó de amplísima difusión durante el Renacimiento y aun más tarde, como atestiguan sus numerosas reediciones[142]. En efecto, la traducción vernácula del *Dioscórides* por Laguna, con sus apostillas propias y una expresión deslumbrante y exótica para el lector posmoderno y extracontemporáneo, es probablemente el influjo poético más determinante que haya recibido el poeta tras su temprana inmersión en el poemario de su padre —con el subsiguiente descubrimiento del lirismo y la extrañeza del lenguaje—, el impacto de la obra de César Vallejo y las decisivas aproximaciones a los grandes simbolistas franceses. No en vano, Gamoneda reconoció en la presentación de un *Un animal oculto*, diálogo *intermedial* con el artista Andrés Moro[143], la influencia humanística en su obra de la lengua e imaginario de Dioscórides y Laguna[144], «una visión poco menos

142. La primera edición fue publicada en Amberes en 1555. Tras la muerte de Laguna, en Salamanca aparecieron hasta cinco ediciones (1563, 1566, 1570, 1584 y 1586). Durante el siglo XVII, en Valencia se editaron otras seis (1626, 1635, 1636, 1651, 1677 y 1695) y una en Barcelona (1677). En 1733, Francisco Suárez de Ribera, médico de cámara de Felipe V, reeditó en Madrid la obra de Laguna, añadiendo a su vez sus propios comentarios (con reediciones en 1752, 1763 y 1783). Sobre las ediciones del *Dioscórides* de Laguna, véase Font Quer [1962: XIII-XIV], Hernando [1982: 86-87], Folch [1983: XIV-XV] y Miguel Alonso [1999: XCV]. Se observará entonces que entre estos autores, y muchos otros, hay disparidad: las ediciones de 1584, 1626 y 1695 no figuran en todos, y aun se citan otras de existencia más dudosa que tampoco se ha podido certificar. Incluso la edición madrileña de 1733 consta como de 1732 en Hernando y Folch, si bien esta fecha es bien visible en la portadilla del ejemplar de la BNE consultable en la Biblioteca Digital Hispánica. Fue la edición salmantina de 1566 a la que tuvo acceso Gamoneda en formato «malamente facsimilar» [CS: 124-125] a cargo del Instituto de España (1968-1969). Con el libro en las manos, se comprende la crítica de Gamoneda: la reproducción se presenta casi como una burda fotocopia en blanco y negro del original, cuyas hojas no ocupan la página completa, dejando un antiestético marco blanco alrededor. Posteriormente se han publicado varias ediciones facsimilares de mejor factura, que contribuyen a la revalorización del legado de Laguna que tanto reclamaba Gamoneda: en 1983 (Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia [1566]), 1991 (Madrid: Consejería de Agricultura y Cooperación de la Comunidad de Madrid [1555]), 1994 (Barcelona: MRA [1566]), 1996 (Valencia: Roig [1677]), 1999 [Madrid: Fundación Ciencias de la Salud [1566]), 2009 (Salamanca: Caja Duero [1566]) y 2010 (A Coruña: Órbigo [1570]). Casi todas las ediciones reproducen la de 1566, «el texto que puede considerarse el más completo de los *Dioscórides* de Laguna […] en la que además de corregirse erratas de la primera edición de Amberes de 1555, se recogen pequeñas adiciones que debió [sic] dejar escritas Laguna» [Nota sin firma y sin número de página a la edición facsimilar de 1983].

143. Acerca de esta colaboración, véase el inventario de obras con artistas plásticos [CAP {61} 2015]. La mutua fascinación que Laguna ha ejercido en Gamoneda y Moro ha dado lugar recientemente a otra exposición del artista que, con el título *TRIACA. Dioscórides - Laguna - Gamoneda* [2019], ha sido también editada como libro [CAP {93} 2019].

144. Salvando las indudables distancias, Gamoneda atribuye esta misma condición de humanista que conjuga lo científico y lo poético a Luis Sáenz de la Calzada, pintor surrealista y médico de profesión. Así lo dice en el prólogo a *Pequeñas cosas para el agua*, edición póstuma de un poemario inédito de Sáenz de la Calzada escrito entre 1952 y 1953: «Es la primera y más notable una

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

que cósmica», que le ha procurado «una genial sabiduría» [Aguilar, 2016]; una cultura en la que lo científico ha caído en claro desuso, pero cuyos referentes primitivos y prácticamente olvidados se interrelacionan con sus componentes lingüístico-acústicos para proporcionar al lector actual una experiencia estética insólita:

> El universo sensible de Laguna creaba conocimiento a partir de hechos naturales o imaginarios —él se inclinaba más por los naturales— que ciertamente eran poesía. Pero Laguna no era poeta. Y tampoco lo intenta. Era un magnífico escritor. Genial. Y por eso deja adivinar que su *mundo* científico es *poético*, que *suscita* poesía [§ V.2.5. Val, 2017: 143].

Por lo tanto, más que como una migración del lenguaje del *Libro de los venenos* a su poesía ulterior, habría que concebir la influencia de Laguna como el epicentro de una producción con la que Gamoneda, como sostiene Palomo [LIM: 227-228], reacciona contra su propia visión poética, marcada por el estallido de la escritura de *Descripción de la mentira*, extendiendo y matizando así su registro poético-simbólico. No cabe duda, ciertamente, de que el *Libro de los venenos* es una creación capital en la producción de Gamoneda y que emerge como un hito en su periodo de senectud. Resulta un lugar común, dentro de la literatura crítica que existe en torno al *Libro de los venenos*, afirmar que es una obra no ajustable a taxonomías y reducciones genéricas. Desde su publicación, las primeras recensiones y artículos resaltaron este rasgo y la fascinación de una creación asombrosa. Recordemos

riqueza desusada de vocabulario acuñado por la medicina, la biología, la química y la farmacopea, incluso, y activado en términos de alta legitimidad poética» [Gamoneda, 1996b: 14]. Aunque no cita a Andrés Laguna, de alguna manera alude a él cuando afirma: «quizá en las posibilidades poéticas de este repertorio se dan los indicios del talante profundo de Calzada, ése que me apetece entender como una forma actualizada de humanismo: la perspectiva estética y la perspectiva científica son una y la misma» [*ibidem*]. Recuérdese que la primera edición del *Libro de los venenos* se publica un año antes de este prólogo. Gamoneda proporciona en él incluso un breve inventario de términos científicos que aparecen en la poesía de Sáenz de la Calzada, tras el que señala: «Es, bien a la vista está, esta abundancia tallada sobre una disciplina concreta, abundancia que, con total seguridad, no se da pareja en ningún otro lírico, la que —ya está dicho— singulariza el lenguaje de Calzada, pero lo que conmociona estéticamente es su capacidad para que un léxico cuyas áreas semánticas están originalmente cargadas de objetividad, se nos dé convertido a la más radical subjetividad, es decir, llevado al extremo de sus posibilidades paradójicas» [*ibidem*: 14-15]. No sólo vuelven a estar aquí implícitas las consideraciones sobre Laguna, sino que bien podrían aplicarse ahora sus propias palabras a su poesía posterior, como una especie de anticipación inconsciente. De hecho, otra equivalencia poética entre Sáenz de la Calzada y Gamoneda es César Vallejo: «si en Calzada es reconocible la huella legitimada de un poeta concreto, éste no es otro que el neomodernista, postvanguardista y, al fin, inclasificable, César Vallejo» [*ibidem*: 15].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

algunas de estas apreciaciones: «experimento (entre la arqueología y la vanguardia)» [Villena, 1995: 10], «libro insólito» [§ V.2.6. Sanz, 1995: 12], «libro inclasificable» [Montagut, 1995: 73], «gran homenaje a la imaginación en libertad» [Suñén, 1996: 21], «libro múltiple y complejo» [Casado, 1996: 114; CUR: 92], «*rara avis* de nuestras letras recientes» [García Jurado, 1997: 394], «artefacto retórico *sui generis*» [LIM: 239] o «ejemplo maestro respecto de la unión de la ciencia médica y la estética» [§ V.2.4. Lin, 2016: 162][145].

Más allá de su carácter heteróclito e incatalogable, muy pronto también algunas voces defendieron el valor poético de la obra, tantas veces cuestionado: «libro de poesía incontaminada» [Méndez, 1995: 12], «de extraña poética, que fue antaño familiar» [García Gual, 1995: 18], «libro, exquisito, raro, innumerable […], un solo y único relato, a condición de que se entienda como relato poético» [Rodríguez, I., 1997: 212 y 213], «obra por entero poética» [Balcells, 1998: 233] o «tratado admirable de somatología poética» [§ V.2.4. Cuesta, 2009: 112]. Los estudios recientes y el propio Gamoneda, como hemos visto, contemplan ya sin objeciones el *Libro de los venenos* dentro de la especie poética. Si en un principio no figuró representado en *Esta luz*, esta decisión debe entenderse tanto a su naturaleza híbrida como a razones editoriales, como se lee en los «Avisos y explicaciones»: «no tiene acomodo en esta poesía reunida por su extensión y porque, en contra de mi opinión —que no está sola y ello me consuela—, su pertenencia al género poesía —yo creo poco en los géneros— es, dicen, discutible» [EL: 12][146]. Pese a que el libro no se adscriba a las convenciones del género, para Gamoneda no hay duda de que la obra presenta un lenguaje preñado de poeticidad: «Mi versión de *Libro de los venenos* consistió en adulterar el discurso convirtiéndolo, en exclusividad, al lenguaje poético» [LR: 206]. Ello muestra una vez más que estamos ante un poeta que sobrepasa los límites genéricos —«yo creo poco en los géneros», apostillaba líneas arriba—, precisamente porque parte del convencimiento de que todos los géneros son poéticos; o dicho en otras palabras: que la poesía irradia todos los

145. Algún juicio adverso se cuenta igualmente junto a las reseñas elogiosas del libro. Léase un fragmento de «El desafío de Acebal», crítica publicada en *La voz de Asturias* el 23 de noviembre de 1995: «Es posible que este *Libro de los venenos* defraude a la mayoría de los lectores precisamente por su indefinición genérica. Habrá algún incauto que lo considere como un conjunto de poemas en prosa, o en esa semiprosa a la que nos ha acostumbrado Gamoneda desde *Lápidas*. Pero no hay nada de eso. Es un absurdo tratado pseudocientífico, y como tal debe leerse, creo yo. Hacerlo pasar por literatura, no deja de ser un error» [García Martín, 1995: 37].

146. Como muestra de esta consolidación de perspectivas, la nueva edición de *Esta luz* contendrá en el segundo volumen (1995, 2005-2019) el *Libro de los venenos*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

géneros[147]. Como justo reconocimiento a esta convicción que subraya la identidad poética de la obra, en un número considerable de antologías posteriores se han incluido entre sus páginas fragmentos del *Libro de los venenos*[148].

Todas estas notas no solo indican que, dentro de la línea tanatológica que atraviesa el único libro que parece reescribir Gamoneda, el *Libro de los venenos* ocupa un lugar central como «larga metáfora relativa a la muerte» [§ V.2.5. Otero y M. Díez, 2004: 32], sino que anticipan que es una obra compleja y singularísima en la trayectoria del poeta: si *Descripción de la mentira* es el poemario que despliega el estilo enérgico de Gamoneda en una época de madurez y *Libro del frío* supone la mayor depuración formal de dicho estilo al final de la edad consolidada y en el pórtico de senectud, el *Libro de los venenos* adquiriría la consideración de obra cumbre que distingue más decisivamente todo el periodo de la vejez, pues veremos cómo esta impronta lingüística esencial reaparece con variaciones en los versos de los poemarios posteriores del autor —reconfigurando, por ejemplo, la segunda edición de *Libro del frío*— y, con mucha mayor evidencia, en el llamado «Diccionario apócrifo», que estudio a continuación.

3.2.2. Las entradas del «Diccionario apócrifo»

Paralelamente a la escritura del *Libro de los venenos*, Gamoneda selecciona, como materia derivada de las mismas fuentes de la farmacopea antigua, una serie de bloques de lenguaje agrupados en torno a palabras referentes, similares en apariencia —solo en apariencia— a una definición. Son los términos que

147. Con cierta osadía, en nuestro segundo encuentro me atreví a emplear el término *transgenericidad* para referirme a este rasgo definitorio de su poesía. Gamoneda se mostró reticente al academicismo de la palabra [p. 925]. Admito que mi propuesta necesita de una mayor reflexión, que aún hoy no soy capaz de plasmar en estas páginas. Sin embargo, en parte estoy convencido de que la obra gamonediana se ajusta fielmente a esta especificidad transgenérica.

148. En *Lengua y herida*, editada por Vicente Muleiro en Buenos Aires, se cuentan hasta veintiséis fragmentos [§ V.1.3.1 {8} 2004: 175-197]; en la *Antología poética* de 2006 al cuidado de Tomás Sánchez Santiago se insertan seis extractos, que reaparecen en la 2.ª edición [§ V.1.3.1 {10} 2013: 183-189]; también en *Sílabas negras*, preparada por Fernando de la Flor y Amelia Gamoneda, se recopilan cuantiosas tiradas en la antepenúltima sección, titulada «Fármaco» [SN: 371-406]; o en *Ávida vena*, con selección de Miguel Casado [§ V.1.3.1 {11} 2006: 123-130]; así como en la reducida *Antología mínima*, donde aparecen cuatro fragmentos [§ V.1.3.1 {13} 2007: 41:-45]. El audiolibro *Antonio Gamoneda. Antología y voz* contiene igualmente un pasaje, «Del dorycnio» [§ V.1.9.3 {4} 2007: 87]; incluso en antologías a otras lenguas, como *Dieses Licht. Eine Anthologie 1947-2005*, versión alemana —reducida— de *Esta luz*, se decidió en este caso ampliar el repertorio original con la incorporación de cuatro segmentos pertenecientes al *Libro de los venenos* [§ V.2.2 {20} 2007: 141-152].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

constituyen las entradas de un «diccionario relativo a la ciencia médica arcaica», que en adelante abreviaré como «Diccionario apócrifo» o *Diccionario*. Como en el caso de los recetarios y manuales medicinales a los que remite el *Libro de los venenos*, estos fragmentos y términos ya no cumplen una mera función informativa; se han preñado de valor poético y proporcionan una experiencia estética avalada por su fascinante «musicalidad», por su «materialismo», en lugar de satisfacer *sensu stricto* un conocimiento científico. Así lo explicaba Gamoneda en su lectura del 25 de abril de 2001 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, recogida luego en *La campana de la nieve*:

> En mi aventura con la ciencia médica arcaica de Dioscórides y su interpretación renacentista por Andrés Laguna, todavía me han quedado algunas cosas colgando que me han llevado a unos textos fragmentarios que yo no sé cómo llamar. Y como no sé cómo llamarlos, he dado en decir que son entradas de un diccionario a propósito de la ciencia médica arcaica. […] Voy a dar cuatro o cinco muestras de estos colgantes de mi aventura con el lenguaje científico arcaico, que yo, claro, pienso que ya no representa verdades científicas. Pero en la misma medida en que deja de representar verdades científicas, se ha cargado estéticamente y representa verdades poéticas [CN: 43-44].

En un principio, este *Diccionario* fue anunciado en 1996 como una obra exenta, inédita e incompleta, que debía titularse *Fábulas, sustancias, límites*, según consta en un librito que transcribía un recital poético celebrado en Palma de Mallorca y que incluía la lectura de cuatro de estos fragmentos. Con la denominación genérica de «sustancias, límites», fueron apareciendo en diversas publicaciones periódicas más términos y pronto el título provisional fue reorientándose hacia la ordenación de un diccionario innominado, como se indica —en alusión a Aristóteles y ese género sin designación, que es lo poético— en la nota introductoria a la exigua antología *Cuaderno de octubre*: «Las cuatro últimas piezas son entradas de un diccionario que carece de nombre» [CAP {37} 1997: s/p]. En una de las series de «sustancias, límites», publicada en la revista *La alegría de los naufragios* en 1999, figura entre paréntesis la primera mención completa al diccionario bajo el rótulo «De un diccionario relativo a ciencia médica arcaica», expresión que se consolida como título en la antología *Sólo luz* [2000], al cuidado del propio poeta. En su indispensable «Preámbulo», Gamoneda comenta, entre otras informaciones, el origen de su escritura y el descarte de aquel primer letrero efímero:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Aquí doy muestra de textos que empezaron a existir y acumularse hacia 1993. Con ellos podríamos entrar otra vez en divagación a propósito del olvido de los géneros. La muestra sale de una serie bastante más amplia, que aquí llamo "diccionario" (tenía otro título provisional, pero se me está volviendo dudoso) por el simple hecho de que se organiza sin otra pauta que la alfabética. No creo que estos textos puedan ser llamados poemas y, como dije antes, es asunto que no me preocupa. Buena parte de ellos nació desprendiéndose —con variantes— de un libro mío —y de Dioscórides, y de Laguna— que es el titulado *Libro de los venenos* [SL: 15].

El *Diccionario* adquiere en *Esta luz* [2004] la consideración de «mudanza» —de la que trataré más tarde— y de obra hasta el momento inédita, pese a las varias publicaciones sueltas. Allí Gamoneda lo presenta con un título más acotado: «Notas para un diccionario apócrifo», cuya adjetivación subraya más que su carácter ecléctico y «corrupto» de las lecturas en las que está inspirado, su apropiación de las fuentes mismas, hasta el punto de que confiesa como técnica compositiva la del recorte o *collage* [EL: 12]. Esta atribución espuria queda resaltada también, por último, en el largo epígrafe informativo con el que figura en *La prisión transparente* [2016]: «Plinio, Dioscórides y otros. Entradas para una diccionario apócrifo de sustancias, venenos, phisiologías y aflicciones».

No me interesa en este punto ni analizar ni siquiera enumerar las fuentes del *Diccionario* —no afirmo que no contengan interés, sino que no las juzgo útiles aquí—, salvo en lo estrictamente necesario. Como ya he dicho, coinciden en general con las del *Libro de los venenos* y ya han sido, por lo demás, destacadas por la crítica y, sobre todo, identificadas por el propio Gamoneda [EL: 11; LV: 12-15]. Al poeta tampoco parece preocuparle demasiado este aspecto dada tanto su concepción de la autoría —de la que también hablaré más adelante— como la simplificación de dichas fuentes operada en *La prisión transparente*, donde apostilla a propósito del indeterminado «y otros» que reza en el subtítulo del *Diccionario*: «quién sabe quiénes y cuántos serán los otros» [PT: 13].

Más me incumbe, por el contrario, otra labor filológica consistente en reconstruir el *stemma* o genealogía de las publicaciones de esta serie, cuya historia editorial he sintetizado arriba a modo de acercamiento. Sobre la base de los trabajos de Expósito [OP: 357-358] y Palomo [LIM: 208], en el «Anexo 2» propongo una cronología ampliada de estas definiciones, completada a partir de algunas obras

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

que no constan en sus bibliografías de referencia y de los datos aportados por las publicaciones posteriores de Gamoneda que no habían podido ser recogidos en aquellos inventarios. Aunque he podido consultar de primera mano todas las obras en las que aparecen estas entradas, la genealogía que adjunto habrá de ser en cambio forzosamente parcial —como el propio *Diccionario*—, debido sobre todo a dos causas: a la más que probable intuición de que estos términos se encuentren diseminados en otros textos no catalogados en el anexo; y a las sucesivas prolongaciones a las que pueda seguir siendo sometida la obra. En el citado «Preámbulo» a *Sólo luz*, Gamoneda dejaba testimonio de esta última vacilación: «No sé cuándo esta serie, parcialmente inédita, querrá cerrarse» [SL: 15]. Lo cierto es que, a la vista de las versiones del *Diccionario*, no puede afirmarse que, quince años más tarde de aquella incertidumbre, éste se aproxime a una relación cerrada.

La presentación sinóptica de este «Anexo 2» nos ofrece la posibilidad de extraer algunas conclusiones sobre el *Diccionario* y sus diferentes manifestaciones. Ante todo, se observa una reducción significativa del catálogo: de los ciento ocho términos de *Esta luz* a los cuarenta y ocho de *La prisión transparente*, una merma exacta de sesenta palabras, equivalente a más de la mitad del conjunto anterior, que quizá cabría interpretar en principio como cierta propensión a la síntesis. Cierto es que reducción o síntesis no tienen por qué contradecir un posible cierre de la serie, si bien las lagunas que deja entrever la ordenación alfabética refuerzan esta impresión de obra aún inconclusa. En efecto, llama especialmente la atención el abrupto salto que se aprecia en las tres últimas entradas: de *dorycnio* a *víbora*, entre una letra asociada al inicio y otra al final del abecedario, solo consta una entrada intermedia (*humores*).

El carácter variable de la serie tendería asimismo a confirmar su inestabilidad. Entre las cuarenta y ocho entradas de *La prisión transparente*, se cuentan veintiséis incorporaciones (*abrótano*, *adormidera*, *agalla de ciprés*, *agárico negro*, *albayalde*, *algalia*, *almástiga*, *anhélito*, *ántrax*, *aristoloquia*, *artemisa*, *bálsamo*, *basilisco*, *benjuí*, *bernacha*, *bofes*, *bubas*, *bupestre*, *cámara*, *castor*, *cencro*, *cinabrio*, *cinamomo*, *clyster*, *coloquíntida* y *dorycnio*), más de la mitad, con respecto a *Esta luz*, y entre éstas solo encontramos dos términos (*agárico* y *ántrax*) en las publicaciones anteriores —de las que tengo conocimiento, al menos—, el primero de ellos además en forma compuesta adjetivada (*agárico negro*), diferenciándose de la simplificación de otras ocurrencias. Dentro de estas integraciones habría que señalar que *adormidera* figura con su variante *papáver* en

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

versiones previas [SL: 155; EL: 546], si tenemos en cuenta el epígrafe del *Libro de los venenos*: «Del licor de papáver o adormidera, llamado meconio y opio» [LV: 83]. Lo mismo ocurre, de hecho, con *meconio* [EL: 545] y *opio* [SL: 155; EL: 546], que se incluían sueltas antes y no reaparecen como entrada propia en *La prisión transparente*, donde leemos en la acepción de *adormidera*: «Se le nombra *papáver cornudo* y de su flor se deducen el *meconio*, la *morfina* y el *opio*, sustancias que comunican, reunidos como si de un solo accidente se tratase, la muerte y el placer» [PT: 98][149]. Este aspecto nos lleva al *Diccionario* como «obra tautológica» tal y como la contempla Palomo [LIM: 206], si bien creo más pertinente hablar de retroalimentación o autoseñalamiento cuando en la enunciación de un término se menciona otro, encartado o no en el mismo listado —pudiendo reenviar a versiones anteriores—, una práctica frecuentísima en el *Diccionario* que entronca a su vez con el concepto de *intratextualidad*, en virtud del cual «retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico» [Martínez Fernández, 2001: 152][150]. Es asimismo reseñable el ingreso de *basilisco*, *bupestre* —variante de *bupreste*, metátesis mediante— *cencro* y *dorycinio*, que constan por primera vez en el *Diccionario* de *La prisión transparente*, pero que ya se encontraban como capítulo aparte en el *Libro de los venenos*. Toda esta cuantiosa irrupción puede considerarse, en principio, resultado de la tenaz lectura de la ciencia médica arcaica, que hasta hoy sigue interesando y subyugando al poeta, de lo que sería clara muestra la publicación de estas mudanzas en *La prisión transparente*, apuntando otra vez a la condición inacabada y provisional de la lista. En cuanto a las veintidós entradas que subsisten de *Esta luz* —entre las que incluyo *dipsada* y *víbora*, a pesar de la oscilación de número al singular en detrimento del plural—, hallamos en el estema una enumeración de coincidencias que por su alta recursividad pueden ya denominarse, en conclusión momentánea, emblemáticas

149. Similar es el caso de *tinnitus* en el *Diccionario* de *Esta luz*, que había aparecido antes como *acúfenos* —del que se puede considerar un sinónimo— en la serie «Memoria, Sustancias, Límites», publicada en *Unión libre. Cadernos de vida e culturas* [1997: 165], y en «Sustancias, Límites. (Léxico)», en *Rencontres avec Antonio Gamoneda* [2000: 19]. Véase el «Anexo 2».

150. Un ejemplo propiamente de este tipo lo encontramos en *La prisión transparente* entre *azogue* y *cantáridas*. Leemos en *azogue*: «A sus daños se ha de acudir con los mismos remedios que se usan para los que disponen las *cantáridas* […]. También es razón que si las patas y alas de la cantárida, machacadas y puestas en lamedor, sanan de su propio veneno infundido, sanen asimismo de las afrentas del azogue» [PT: 108]. Además de remitir a *cantáridas*, en esta otra entrada encontramos la misma fórmula: «si el daño se da, su remedio no es otro que el instruye Asclepíades, a saber: los pies y las alas de las propias cantáridas, todo ello envuelto y machacado y hervido» [PT: 116].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

del *Diccionario* y de la gramática gamonediana: *acónito*, *áspid*, *azogue*, *azufre*, *beleño*, *betónica*, *ceraste* y *cicuta*.

Como puede apreciarse en las citas, la relación del *Diccionario* con el *Libro de los venenos* es tan obvia y directa que la mayoría de los epígrafes que conforman los capitulillos del *Libro de los venenos* han pasado a constituir antes o después, en sus diferentes versiones, las entradas del *Diccionario*. Este no es sino un ejemplo evidente, pues en los demás casos en los que no se da esta relación explícita entre epígrafe del *Libro de los venenos* y entrada del *Diccionario* persiste la vinculación entre ambas obras a través de un diseminado léxico compartido.

La reconstrucción —incluso parcial— de la genealogía y sus componentes nos permite plantearnos otras cuestiones. Por ejemplo, ¿qué términos gozaron del beneficio de la prolijidad, finalmente perdido en *La prisión transparente*? Con hasta seis ocurrencias: *anamnesis* y *menstruo*; con cinco: *cianuro*, *epilepsia*, *espícula*, *Kufra* y *tumores blancos*; con al menos cuatro: *cólera*, *fresno*, *glándula*, *micelio*, *mumia*, *pastinaca*, *sal*, *sardonia*, *sardos* y *vernix*. ¿Y qué entradas han sufrido una vida efímera? Con dos ocurrencias (quizá más): *astrágalo*, *brionia*, *cáncer*, *cirene*, *coccidio*, *cólera asiático*, *enjundia*, *ephémero*, *espinalbo*, *espino blanco*, *gangrena*, *hydra*, *ixia*, *melancolía*, *miel heraclea* —aunque *heraklea* aparece tres veces—, *scytal*, *síncope*, *torcaz*, *trago-scorpio* y *vermis*; con una sola presencia constatada en las series anteriores a *Esta luz*: *amanita muscaria* y *cauterio*; y con un solo término, recluido exclusivamente en *Esta luz* (un total de cuarenta y dos): *alegría*, *Alejandro*, *ancianos*, *arsénico*, *azafrán*, *azucena*, *cáncer*, *cardenillo*, *cerussa*, *cianosis*, *ciervos*, *cintoria*, *culantro*, *digital*, *disentería*, *eléboro*, *espíritus*, *faloides*, *frenesí*, *gamones*, *hormigas blancas*, *iboge*, *Kratevas*, *lengua de buey*, *llanto*, *mandrágora*, *meconio*, *meninges*, *napelo*, *peyotl*, *phalangios*, *prostático*, *salamandra*, *sármatas*, *sífilis*, *sístole*, *smilax*, *sufino*, *tinnitus*, *vértigo* y *visión*. ¿Qué entradas preliminares, en fin, no reaparecen ni en *Esta luz* ni en *La prisión transparente*? Son *ephemera rara avis*, por lo menos, *acúfenos* —si bien *tinnitus* se incluye en *Esta luz*—, *cirene*, *Exógenos* —aunque *exógenas, causas*, en *Rencontres avec Antonio Gamoneda*—, *glándula* y *micelio* —pese a sus cuatro ocurrencias previas—, *solimán-Khis* —pese a tres presencias—, *espino blanco* y *cauterio*.

Respecto a la semántica de los términos, Palomo ya abordó esta tarea en su escrutinio del *Diccionario* como aproximación al *Libro de los venenos* [LIM: 204-

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

218][151]. Esta autora es prácticamente la única que ha estudiado el *Diccionario* como obra autónoma, más allá incluso de su relación con la obra de Dioscórides. Por este motivo, me ceñiré a su posible régimen poemático y a las novedades que comporta la serie en *La prisión transparente*, cotejando en lo esencial las reescrituras o variaciones de una misma definición. Así, en lo referente a la agrupación léxica de las entradas, el extenso epígrafe con el que allí se presentan estas mudanzas alberga en su fin una enumeración cuatrimembre de estructura paralelística («sustancias, venenos, phisiologías y aflicciones»), con un marcado contraste: el título incide claramente en la naturaleza negativa de dos términos (venenos, aflicciones) y es ambivalente en cuanto a los otros dos (sustancias, phisiologías). Ahora bien, ¿cuáles son los términos *venéficos* y cuáles los *benéficos*? ¿Cuáles prevalecen en el conjunto? ¿Por cuáles se decanta Gamoneda en *La prisión transparente*? Es difícil ser exactos en esta cuestión por esa doblez de las voces del *Diccionario*, que por norma general suelen comprender tanto efectos nocivos, tóxicos, como beneficiosos, curativos, cuando no sus remedios o antídotos. Si atendemos al orden vegetal y animal que comportan los referentes, el *Diccionario* podría esquematizarse en torno a cuatro categorías (indico con un signo menos o más el valor ponzoñoso-aflictivo o benigno-paliativo, aunque a veces pueda discutirse su interpretación, debido a algún componente negativo o positivo en el cuerpo de la entrada):

- VEGETAL: *abrótano* (+), *acónito* (+/-), *adormidera* (+/-), *agalla de ciprés* (+), *agárico negro* (+), *ajenjo* (+), *áloe* (+), *ámbar* (+), *aristoloquia* (+), *artemisa* (+/-), *bálsamo* (+), *beleño* (+/-), *benjuí* (+), *bernacha* (-), *betónica* (+/-), *bupestre* (+/-), *cicuta* (+/-), *cinabrio* (+), *cinamomo* (+), *coloquíntida* (+) y *dorycnio* (+/-).
- ANIMAL: *alacrán* (+/-), *algalia* (+), *almizcle* (+), *amphisbena* (+/-), *áspid* (-), *basilisco* (-), *bofes* (+/-), *bupestre* (+/-), *cantáridas* (+/-), *castor* (+), *cencro* (-), *ceraste* (+/-), *cinamomo* (+), *dipsada* (-), *díptero* (-) y *víbora* (+/-).
- SUSTANCIAS: *acónito* (+/-), *agalla de ciprés* (+), *albayalde* (+/-), *algalia* (+), *almástiga* (+/-), *almizcle* (+), *bálsamo* (+), *cinabrio* (+) y *cinamomo* (+), incluyendo *azogue* (+/-), *azufre* (+/-) y *cadmia* (+) como elementos o materias naturales.

151. Como ella misma escribe: «En un sentido ingenuo, el diccionario, como cualquier otro, podría considerarse como obra de apoyo, de introducción a la enmarañada red textual tejida en *Libro de los venenos*» [LIM: 205]. Por mi parte, he preferido contemplar el *Diccionario* tras el *Libro de los venenos* por dos razones: su escritura nace simultánea al *Libro*, desprendiéndose de éste y de las mismas fuentes, como había declarado Gamoneda; sus primeras publicaciones, aun las sueltas, son posteriores a la edición del *Libro de los venenos* [1995].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

- PHISIOLOGÍAS: *anhélito* (+), *ántrax* (-), *apostema* (-), *bubas* (-), *cámara* (-), *carbunclo* (-) y *humores* (+/-), incluyendo la práctica del *clyster* (+).

De esta presentación podemos volver a inferir algunas conclusiones. La mayoría de los términos tienen un origen vegetal, formado por un conjunto de yerbas, flores, árboles y plantas; casi a la par se sitúan las entradas del orden animal, con presencia de arácnidos, anfibios y reptiles, de entre los que sobresalen las serpientes, mencionadas hasta en siete clases[152]. Como puede observarse, en los grupos se dan también varios solapamientos: algunas sustancias son de origen vegetal y suelen tomar su nombre de la planta de la que se extraen (*acónito*, *agalla de ciprés*, *bálsamo*, *cinabrio*, *cinamomo*), mientras que otras proceden de un animal (*algalia*, *almizcle*); en el caso de *bupestre*, con él se designa tanto a una hierba como a un coleóptero. En cuanto al efecto negativo (deletéreo, tóxico o lesivo) o positivo (sanador, reconstituyente o lenitivo) de los referentes, se aprecia cierto equilibrio entre ambos polos en la categoría animal, predomina el beneficioso entre las sustancias y los asociados al mundo vegetal y, en cambio, hay una clara prevalencia de los padecimientos entre las *phisiologías*. A pesar de la polisemia de los enunciados, puede afirmarse, siendo quizá este dato significativo en la poética gamonediana, que en el conjunto del *Diccionario* de *La prisión transparente* sobresale la potencia *benéfica* de las realidades implicadas.

Aparte de todas estas consideraciones sinópticas —que contienen un valor meramente aproximativo—, más nos concierne el carácter genérico de las entradas y su admisible o no condición poemática, aunque a Gamoneda no le preocupe en absoluto este debate. Recordemos lo que esgrimía en el «Preámbulo» a *Sólo luz*: «No creo que estos textos puedan ser llamados poemas y, como dije antes, es asunto que no me preocupa» [SL: 15]; «creo que no alcanzan a ser poemas», había anotado antes en una entrevista de 1996 [LR: 81]. Veinte años después, la duda se ha intensificado en el autor, pero decantándose hacia el lado afirmativo. Acerca de su intención compositiva y del tratamiento de las palabras, dice en *La prisión transparente*: «El lenguaje que yo he querido activar; las posibilidades poéticas de un lenguaje extraviado. Este pudiera ser el único asunto del ¿poemario? Quizá»

152. Estos ofidios son *amphisbena*, *áspid*, *basilisco*, *cencro*, *ceraste*, *dipsada* y *víbora*. El lector gamonediano sabrá perfectamente que la serpiente es una de las imágenes recurrentes en la obra del poeta. Todas se hallan en el Libro VI de Dioscórides. Téngase también en cuenta lo que dice el poeta en nuestra primera entrevista sobre este símbolo, asociado al imaginario de Jorge Pedrero, «el vigilante de la nieve» [pp. 843-844].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[PT: 13]. En su estudio, Palomo había calificado el estatuto de las entradas de *Esta luz* como de «farragosa cuestión» [LIM: 209]. En realidad, puede considerarse que todas aquellas definiciones breves se refieren en algún modo a los poemas de Gamoneda, que no hay distinción entre algunos versículos o hiperversículos y estos enunciados, en los que el encabezado actúa como título. La intensa compacidad de las entradas propicia por sí sola un fuerte valor evocador, hermético, que las hace merecedoras de la calificación de auténticas «notas poemáticas». Palomo ya había señalado con acierto la semejanza entre algunas entradas del *Diccionario* y ciertos poemas de «Frío de límites» [LIM: 214]. No sólo coincido en la apreciación, sino que la hago extensible a otras secciones del *Libro del frío* y obras posteriores, como *Arden las pérdidas* y *Cecilia*. Si realizamos, por ejemplo, el escrutinio formal de las notas del *Diccionario* de *Esta luz*, evidenciaremos una métrica reconocible similar a la que Laurence Breysse-Chanet había determinado en *Libro del frío* [§ V.2.4. Breysse-Chanet, 2009b: 171-176]. Sin ser en este caso una pauta general, estos patrones sí se revelan con frecuencia como la faz más visible de una rítmica subyacente, ya sea ésta trabada de manera intuitiva o deliberada por el arte del poeta. Se identifican así medidas tradicionales de nuestra lírica, respetando las sinalefas o enlaces vocálicos y otras licencias[153]. Como primera muestra, el enunciado de *cianuro* oculta un endecasílabo:

> Hie-de-la␣ex-ha-la-ción-de-los-sui-ci-das.

En la siguiente entrada, descubrimos en *cicuta* dos alejandrinos, si sumamos una sílaba métrica adicional por ser de acentuación oxítona la última palabra:

> Cua-ja-la-san-gre␣y-su-ru-mor-ce-sa␣en-los-o-í-dos.|Es-ve-loz-y-si-len-cio-sa␣en-la-sen-da␣ar-te-rial.

En *cólera asiático* desnudamos un primer enunciado compuesto de un heptasílabo y un eneasílabo, coincidiendo con la pausa sintáctica, más un alejandrino final:

> So-bre-las-he-ces-blan-cas,|las-ma-ri-po-sas-a-ma-ri-llas.|Las-ma-dres-a-ban-do-nan-a-los-a-go-ni-zan-tes.

153.Para proceder a esta tarea, selecciono entradas en posiciones próximas que resaltan el hecho de que no estamos ante meras casualidades aisladas.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Y la escansión de *faloides* nos enseña que esconde otro alejandrino:

> Los-hon-gos-na-cen-de-la-co-rrup-ción-del-ro-cí-o.

Este parecido poemático no es solamente formal, sino también tonal y simbólico. Leamos, por ejemplo, la siguiente tirada:

> Sobre las heces blancas, las mariposas amarillas. Las madres abandonan a los agonizantes.
>
> Si la hiel y la sangre se juntan en las venas, ves grandes llamas en tus sueños.
>
> Pesa su orina como mercurio y sus gemidos se depositan en las sombras.

Cada uno de los segmentos se corresponde con un artículo completo del *Diccionario* de *Esta luz*, en concreto *cólera asiático*, *humores* y *prostático*, respectivamente. Creo no incurrir en ninguna excentricidad al afirmar que así expuestas, desgajadas de su contexto y bajo anonimia, podrían casar como versículos de un poemario sin despertar perplejidad en el lector gamonediano, hasta el punto de que lo mismo podrían leerse como tres piezas independientes, sin relación entre sí, que —subrepticiamente por mi parte— como una unidad de sentido. Realzando esta afinidad poemática, el acostumbrado lector sabrá además identificar sin esfuerzo un léxico familiar: *madres*, *agonizantes*, *hiel*, *sangre*, *venas*, *sueños*, *mercurio* y *sombras*, más el cromatismo recurrente (*blancas*, *amarillas*). De hecho, la gramática de Gamoneda sería uno de los puntos clave de la semejanza entre el *Diccionario* y otras secciones poéticas, como también había señalado Palomo: «cada definición se sostiene en una armazón poética estrechamente emparentada con la lengua y la retórica gamonediana» [LIM: 213]. Además del léxico que cita esta autora —relacionado en parte con el materialismo visionario, la música del lenguaje—, muestra de ello es que los verbos *acudir*, *arder*, *cesar*, *cundir*, *enloquecer*, *hervir* y *prender*[154], formas expresivas emblemáticas de Gamoneda, ocupen un lugar destacado en las definiciones. Igualmente, Palomo ha destacado la incursión de «personajes» (suicidas, madres de los agonizantes, diabéticos…) que

154. Por número de ocurrencias: /cundir/ en *azufre*, *carbunclo*, *coccidio*, *hydra* y *pastinaca*; /enloquecer/ en *ancianos*, *beleño*, *betónica* y *quelonios*; /hervir/ en *azufre*, *cerussa*, *sardonia* y *vitriolo*; /arder/ en *amanita muscaria*, *arsénico*, *carbunclo* y *peyotl*; /cesar/ en *Alejandro*, *ceraste* y *tinnitus*; /acudir/ en *amphisbena* y *Kratevas*; y /prender/ en *espícula* y *solatro*. No se trata, pues, de apariciones aisladas. Nótese que en algunas entradas incluso se combinan dos de estos verbos, como en *azufre* (/cundir/ y /hervir/) y *carbunclo* (/cundir/ y /arder/).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

aluden a biografía del poeta, huella de un «subjetivismo testimonial, de carácter autobiográfico» [LIM: 216]. Al producirse en modo sincrético, superpuesto o alusivo, este aspecto propicia una lectura que sobrepasa la denotación, activando un simbolismo que genera a su vez extrañeza y polisemia, lo que permite contemplar el conjunto de entradas como un diccionario simbólico-biográfico, como cualquier otra obra poemática de Gamoneda. Si aún no resultasen satisfactorias estas correspondencias de métrica, tono, contenido biográfico y simbolismo, podríamos confrontar algunas entradas de la serie de *Esta luz* con poemas breves de otras obras:

> KUFRA. Oyes la agonía de pequeñas bestias escondidas en grietas calcinadas. En la noche, las lágrimas se convierten en piedras de sal bajo los párpados.

Y en «Pavana impura», del *Libro del frío*:

> La inexistencia es hueca como las máscaras y su visión es lívida, pero tú oyes el grito de las madres del agua y acaricias los ojos que vieron la inexistencia [EL: 357]

> TUMORES BLANCOS. Sobre el furor de las carnes crecidas y las llagas húmedas, la ceniza de bestias silenciosas en cuyas venas arde el cobre y su respiración es azul.

Y en «Frío de límites», del *Libro del frío*:

> Tienden paños estériles, vierten líquidos en el marfil enfermo.
>
> Un animal de luz cunde debajo de tu piel. Bajo los cánulas
>
> hierve, azul, el acero [EL: 395]

> PRÉSBITA. Ves los rostros perdidos en la luz: hiel de gallina bajo los párpados. El amarillo entra en ti a través de las lágrimas.

Y en *Arden las pérdidas*:

> Hallé mercurio en las pupilas,
>
> lágrimas en las maderas, luz
>
> en la pared de los agonizantes [EL: 446].

> NANACATL. Todas las cosas están ordenadas y suspensas, hay música en tu pensamiento y nadas en la luz, pero es negra tu última sonrisa [EL: 546].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Y en *Cecilia*:

> En tus labios se forman palabras desconocidas
>
> y lo invisible gira en torno a ti suavemente [EL: 492].

Y también allí:

> Estaba ciego en la lucidez pero tú has hecho girar la locura.
>
> Todo es visión, todo está libre de sentido [EL: 496].

Todos ejemplos en los que se respeta, para una mayor analogía, la forma hiperbreve el poema, pero que podríamos trasladar a segmentos de composiciones más amplias, como esta de *Canción errónea*, que comienza así:

> Hierve el rocío bajo los árboles y la lluvia es negra sobre los muros y las amapolas. [CE: 73]

Ahora bien, si las observaciones anteriores son relativas al *Diccionario* de *Esta luz*, ¿qué decantación poemática se ha llevado a cabo en las «mudanzas» de *La prisión transparente*? Recojamos el guante lanzado por el poeta. ¿Estamos *quizá* ante un *poemario*? Antes había señalado cierta tendencia a la síntesis en cuanto al número de entradas y, no obstante, es evidente que éstas se han expandido considerablemente en el espacio de la escritura en *La prisión transparente*. He aquí una disonancia significativa que convendría analizar con el objeto de comprender la categoría de la última entrega del repertorio. En efecto, en las versiones previas las definiciones compartían una enunciación condensada, que no sobrepasaba, por ejemplo, las cuatro líneas en *Esta luz*. No olvidemos que en *Esta luz* las entradas figuran como *notas*. Tal y como bien apunta Palomo [LIM: 205], esta denominación sugería una presentación provisional, propia de un estadio de composición inacabado; inacabado, hemos de inferir, no ya por el número de términos, sino respecto a la extensión de cada entrada, pues en *La prisión transparente* han sido todas ampliadas por extenso. ¿Se aproxima así formalmente el *Diccionario* a la narratividad del *Libro de los venenos*? En este intersticio parece radicar parte de la singularidad de la nueva presentación del *Diccionario*.

En su última versión, el relato de las entradas se aprecia en el uso repetitivo del verbo *ser* en tercera persona del singular que encabeza la definición, forma verbal típica de los lexicones y glosarios ya empleada en el *Diccionario* de *Esta luz*,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

pero que se generaliza ahora al principiar una veintena de las cuarenta y ocho entradas[155]. Se refuerza además esta narración con fórmulas tales como «Se le dice» y sus variantes «Se dice» o «Así se dice», «Se llama y «Se le nombra», que no se hallan en las series anteriores. Las referencias explícitas a las fuentes favorecen a su vez este discurso a caballo entre la fábula y la descripción científica: «Dice Dioscórides» [PT: 106], «Dioscórides prescribe» [PT: 122], «Valerio dice» [PT: 118], «Así lo certifica Lucano» [PT: 121] o «Plinio sostiene» [PT: 123], entre otras. Cada tirada suele concluir también con una anécdota o comentario personalísimo, como destacaré después. Todos estos elementos están, según vemos, elididos en las muestras previas y provisionales del *Diccionario*. Digo bien elididos, ya que *a posteriori* puede colegirse que las definiciones estaban allí descontextualizadas, del mismo modo que algunos pasajes de *Descripción de la mentira* se presentaban en *Lápidas* como notas que dirimían en parte la complicación de lectura, el aparente hermetismo, el simbolismo opaco y plurivalente, que es una de las esencias del lenguaje de la poesía: «La imprecisión de la palabra poética —defiende Gamoneda— es justamente uno de sus valores. La palabra poética puede y debe significar infinitas cosas, no tener sólo la significación del diccionario. Es imprecisa y simultáneamente polisémica» [§ V.2.5. Val, 2017: 145]. Realicemos ahora nosotros un *ejercicio de comparación* entre una entrada anterior del *Diccionario* y su réplica extensiva, tal y como se presenta en *La prisión transparente*. Entonamos en *Esta luz*:

> DIPSADAS. Viven en la sed. Encerradas en círculos de betónica, enloquecen con el vapor de la yerba y las hembras se despedazan entre sí [EL: 543].

Y leemos en *La prisión transparente*:

> DIPSADA. Abunda en las cercanías de los mares africanos con la apariencia de la *víbora* si no reparamos en su más larga corpulencia. Tiene tan sólo dos colmillos y su ser particular es que VIVE EN LA SED, que es mucha la salazón de su carne. Así lo certifica Lucano, que relata de un soldado que, mordido de la *dipsada*, no sucumbió a su ponzoña, sino a su extremado permanecer sitibundo por más que bebiese cántaros de agua. Mil años después, el remedio fue averiguado, ya que, herido de esta serpiente, don Francisco de Boadilla, Cardenal Amplísimo de Mendoça y Obispo de Burgos, bebió agua de una fuente que mana salada de cierto ribazo cismontano, y, por la fuerza homeopática de los semejantes, el agua

155. Tengo también en cuenta los casos en los que sigue a algún circunstante, como en la definición de *áloe*: «En su abundancia es árbol corpulento» [PT: 103].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> le trajo la sanidad. Las *dipsadas* que son ENCERRADAS EN CÍRCULOS DE BETÓNICA ENLOQUECEN CON EL VAPOR DE LA YERBA Y LAS HEMBRAS DE DESPEDAZAN ENTRE SÍ, resolviendo de esta manera secretos odios bestiales [PT: 121].

En el texto de *La prisión transparente* he marcado en letras versalitas las coincidencias con su antecesor, que son plenas, si exceptuamos la variación de número en el término que actúa como título. El mismo procedimiento se observa en casi todas las entradas que subsisten en la última entrega del *Diccionario*, es decir: la mayoría de sus enunciados aparecen diseminados en el nuevo cuerpo textual, como hemos visto en el ejemplo. Hay con frecuencia cambios morfológicos, pero solo unas pocas entradas se han desdibujado prácticamente por completo en su literalidad, como sucede en *beleño*, caso significativo al ser ésta una voz recurrente —emblemática— en la genealogía del glosario.

De este ejercicio comparativo podemos añadir que en *La prisión transparente* el lector familiarizado con la poesía gamonediana reconoce el *Diccionario* como una obra simbólico-biográfica en una vertiente mucho más explícita. Por ello, la aparente relación de unos vocablos más o menos extraños o ajenos a los diccionarios de uso en disposición tediosamente alfabética se desvela ahora en la lectura como concreción no tan disímil, por ejemplo, a los bloques de *Lápidas*. En efecto, si la condensación de las entradas recordaba la fuerza de ciertas tiradas poemáticas, como las que conforman la sección «Frío de límites» en *Libro del frío* o algunos poemas breves de *Cecilia*, el ensanche textual sitúa cada bloque en una mixtura que *a priori* remite tanto a los comentarios de Gamoneda a la obra de Dioscórides y Laguna en el *Libro de los venenos* como a la lírica de la tercera sección de *Lápidas*. En el *Diccionario* de *La prisión transparente* encontramos un caso que muestra claramente este simbolismo-biográfico de corte explícito, ampliado. Mientras que en *Esta luz* observamos en esta entrada una condensación que implica una enorme sugestión simbólica, similar de nuevo a un poema de *Frío de límites*:

> Si la hiel y la sangre se juntan en las venas, ves grandes llamas en tus sueños [EL: 544];

en *La prisión transparente* este simbolismo, sin dejar de ser en primera instancia opaco, se torna translúcido a la vista de la biografía del poeta:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Si el sobrante humor de la hiel, que es la cólera, se junta con la sangre transitiva en las mismas venas, son de ver, por parte del afligido, grandes llamas y semejanzas de tormenta y de innumerables cuchillos que algunos días se disponen en máquinas y ruedas, y que se acercan en los sueños, y así es y el durmiente enloquece hasta que le despiertan sus propios gemidos. Es también creencia numerosa que dándose esta misma confusión de humores, algunos, siempre varones, hayan visto la gigantesca figura de sus madres condenadas por adulterio de su castidad, y las grandes madres hacen incesantes clamuras y aplastan con el pie izquierdo a pequeños demonios que a ellas se atreven, pero nada de esto está certificado [PT: 122].

Su contenido reenvía a distintos pasajes de *Un armario lleno de sombra* que pueden localizarse fácilmente en el «Anexo 3» de este trabajo. Así, la tormenta alude al verano de 1943 y la expedición a Cantamilanos [ALS: 193-197], en la que el joven Gamoneda quedó arrobado por la belleza terrestre del paisaje. Y la imagen de los cuchillos remite a un sueño verídico [ALS: 116-118], del que Gamoneda aporta además una posible explicación en las memorias, al relacionarlos con la letra de una canción infantil inspirada en el martirio de santa Catalina de Alejandría [ALS: 118-121]. En el mismo sueño aparece la figura de una madre gigantesca que también se menciona en la entrada y que es trasunto de la madre viuda del poeta (condenada por el «adulterio de su castidad»); figura capital que es encarnación de la sublimidad, como veremos después, en la medida en que inspira amor y temor. Aunque la enunciación en tercera persona trata mínimamente de enmascarar estas referencias, «el afligido», «el durmiente», es por supuesto Gamoneda, que trata de marcar una distancia formal con respecto a imágenes simbólicas ya poetizadas de forma recurrente en su obra[156], pero que al mismo tiempo son un nexo *intratextual* con su producción poemática.

De hecho, a pesar de las presencias biográficas y el simbolismo enigmático, la tonalidad de las voces no es idéntica en *La prisión transparente*: no sólo emergen entremezcladas con las fuentes de la ciencia médica, sino que el autor ha enfatizado una dimensión ostensiblemente humorística, a la que contribuyen las fórmulas diegéticas que he mencionado antes y que a veces pueden leerse en clave paródica o incluso autoparódica, como se aprecia en el fragmento anterior («algunos,

156. En *Esta luz* leemos en *humores* una entrada cuya condensación implica una enorme sugestión simbólica, similar de nuevo a un poema de *Frío de límites*: «Si la hiel y la sangre se juntan en las venas, ves grandes llamas en tus sueños» [EL: 544].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

siempre, varones» o «pero nada de esto está certificado»), clave de lectura que más tarde analizaremos. Cierto es que el *Diccionario* de *La prisión transparente* conserva el realce del materialismo de las palabras, de la «gloriosa fonación» [PT: 13] y su potencia simbólica, incluso una rítmica apreciable, pero en esta transformación amplificativa se pierde la intensidad con la que antes brotaba cada caudal del *Diccionario* en las series previas, al tiempo que el aditivo de lo risible provoca una operación —alquímica— que le otorga un estatuto *transgenérico* distintivo. Diríase una vuelta de tuerca más a la hibridación del *Libro de los venenos*.

Dentro de este recorrido por el engranaje del *Diccionario*, tal y como nosotros lo hemos contemplado, en relación con lo que Genette llama la architextualidad genérica de una obra [1989: 9 y 13], ¿es, en suma, poemático el *Diccionario*? En cuanto al repertorio de *Esta luz* y las series anteriores, incluso sin haber entrado en un cotejo absoluto, creo haber aducido pruebas suficientes de ello, corroborando la lectura de Palomo como un «diccionario poético-enciclopédico» [LIM: 206], pero hubiera bastado con el simple argumento de que el poeta haya querido incluirlas en su poesía reunida, concediéndoles por defecto estatuto y consideración poemática. Si me he permitido detenerme en la versión de *Esta luz* es debido a que este procedimiento era necesario para contrastar la evolución del *Diccionario* y porque que el propio Gamoneda había expresado en el «Preámbulo» a *Sólo luz* una primera desconfianza a la hora de identificar los enunciados como poemas.

Respecto a las entradas de *La prisión transparente*, este mero planteamiento del volumen editorial como unificador genérico de su contenido resulta deficiente: el *Diccionario* se presenta en una obra de por sí heteróclita, ya que reúne tres libros, dos de ellos, *No / sé* y el propio *Diccionario*, en forma fragmentaria o inconclusa. Recordemos, asimismo, que el poeta había mostrado su duda sobre esta cuestión del *Diccionario* como *poemario*. Lo específico de la duda, precisamente, es que deja la puerta abierta tanto a la afirmación como a la negación. Lo que indica el *quizás* con el que Gamoneda respondía a su interrogante era esta inseguridad sobre una razón genérica que, como sabemos, no le obsesiona. Una apreciación de Gamoneda sobre el carácter misceláneo de *La prisión transparente* vendría a inclinar la balanza hacia su brazo negativo. En una reciente entrevista, Iván Gonzálo [sic] Rodríguez pregunta al poeta: «¿Por qué se han publicado las *Mudanzas* en este volumen cuando no existe una correlación con las dos secciones previas?». Responde así Gamoneda:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Por error. No tenía que haberlas publicado. Pero mi momento era ese: tenía *Prisión transparente*, tenía los otros poemas, tenía mudanzas y lo junté todo. Hay una cierta realidad y no sé si honestidad en comunicar eso. Ahora, como concepto de libro es un error. La noción y la idea que se tiene de un libro es mucho más unitaria y las mudanzas no tenían que haber estado allí [Rodríguez, I.G., 2018].

Por otra parte, después de haber comentado algunas características formales y materiales de esta última versión del *Diccionario*, hemos comprobado que su enunciación se asemeja al *Libro de los venenos*, como el mismo Gamoneda señala en sus «Confidencias y avisos» a *La prisión transparente*: el *Diccionario* continúa «una larga metáfora ya iniciada en mi *Libro de los venenos*; inevitablemente, con la muerte en su fondo […] y, obviamente, también, con el placer, el sufrimiento y los fracasos, transitorios; con la vida transitoria» [PT: 14]. En este sentido, el término *dipsada* es un caso claro —como hemos comprobado en nuestro análisis comparativo— del *Diccionario* como ampliación o prolongación de aquella obra, ya que no figura como capítulo aparte en el *Libro de los venenos*, al igual que la mayoría de términos que se incorporan a la serie. Ahora bien, si para Gamoneda el *Libro de los venenos* es material poético, tal y como defiende en el preámbulo a *Esta luz*, ¿por qué, entonces, no habría de serlo esta última versión del *Diccionario*, de la que asumimos que es una continuación? «Farragosa cuestión», podríamos ahora añadir reactualizando la respuesta de Carmen Palomo sobre el *Diccionario* de *Esta luz*, que nosotros hemos tratado aquí de dilucidar con más elementos. Hemos anticipado asimismo que lo que resultaba enigmático por su síntesis y omisión en las entradas de *Esta luz* revela en *La prisión transparente* matices imprevisibles de exageración, parodia e ironía. Si, como afirmaba Palomo sobre la serie de *Esta luz*, «el diccionario se nos entrega principalmente como un relato de terror carnal plagado de muerte y enfermedad» [LIM: 218], en *La prisión transparente* estaríamos ante una lírica *sui generis*, una nueva hibridación en la obra del poeta en la que primaría el relato paródico-humorístico con una asumida intención pragmática propia del ciclo de senectud, como subrayaré más adelante: la de desdramatizar la enfermedad y la muerte[157].

157. Como en otros casos de la producción marginal de Gamoneda, del «Diccionario Apócrifo» no existe apenas literatura crítica. En el momento de la revisión de este trabajo, con estas páginas ya escritas y consolidadas en su versión final mucho tiempo atrás, quisiera añadir la noticia de una reciente ponencia sobre el *Diccionario* a cargo de Guillermo Aguirre Martínez, presentada con el título «Mescolanza genérica y fermento narrativo en la obra de Antonio Gamoneda: *Para un*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3.2.3. El lenguaje de la ciencia médica arcaica

Una vez tratados el *Libro de los venenos* y el *Diccionario*, podríamos retomar ahora la hipótesis de si este léxico compartido se ha incrustado o intensificado en los poemas del periodo de senectud, como rasgo específico de las obras que integran este corpus. ¿Qué lugar ocupan, por ejemplo, las palabras *acónito*, *áspid*, *azogue*, *azufre*, *beleño*, *betónica*, *ceraste* y *cicuta*, que hemos denominado emblemáticas del *Diccionario* por su recurrencia? ¿Las encontramos en el tramo de la vejez en número significativo? ¿Aparecían ya tal vez en las obras anteriores al ciclo, constituyendo en realidad una gramática uniforme? Tres de ellas sobresalen por sus ocurrencias poemáticas. Leemos *acónito* en *Descripción de la mentira*:

> Esto fue cuando, atraído por el acónito, penetraste en sus cámaras [EL: 196];

azogue, en *Canción errónea*:

> No es un lugar. Es semejanza. Como yo mismo
> en los espejos donde
> el azogue enloquece [CE: 119];

y *azufre*, en *Descripción de la mentira*:

> Asediado por un azufre que no podías soportar en los alimentos [EL: 195][158];

en *Lápidas*:

> y hay azufre en las tazas donde debiera hervir la misericordia [EL: 230];
>
> Los rebaños desprendidos de la mesa cardan ácidas hierbas bajo un friso de azufre [EL: 269];

y en *Cecilia*:

> No es el grito de los pájaros más allá de las sombras
> ni el temblor del azufre en la quietud de la tormenta.
>
> [EL: 505]

diccionario apócrifo de sustancias, venenos, phisiologías y aflicciones». La comunicación fue leída el 6 de febrero de 2020, dentro del III Congreso Internacional de Literatura Actual de Castilla y León, cuyo tema general era «Narrativas (hiper)breves y transmedia».

158. Tanto *acónito* como *azufre* aparecen en *Descripción de la mentira* en una posición cercana, dentro de la misma secuencia, la que alude al «vigilante de la nieve».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Por el contrario, *beleño*, *betónica*, *ceraste* y *cicuta* no parecen hallarse en ningún poema. ¿Debemos, entonces, descartar la hipótesis del supuesto trasvase del lenguaje de la ciencia médica arcaica más allá del *Libro de los venenos* y el *Diccionario*? Con valor orientativo, estos datos no facilitan aún una respuesta contundente. Sin duda sería necesario un análisis más preciso con herramientas de lingüística de corpus para refrendar o rechazar este supuesto. La sospecha de dicha transfusión sigue mientras tanto al acecho, aunque tan solo sea en forma de sospecha intuitiva. Convendría recordar que la sexta sección del *Libro del frío*, «Frío de límites», se incorpora en el año 2000 con la segunda edición del poemario, a partir de su publicación exenta en el libro de artista *¿Tú?* [CAP {40} 1998], fruto de la colaboración con el pintor Antoni Tàpies; colaboración que también fue editada en francés como *Froid des limites* [§ V.2.2 {7} 2000], siendo dicho título el que pasó casi idéntico en castellano a la versión ampliada de *Libro del frío* y que Gamoneda incluyó antes en su antología *Sólo luz* [SL, 2000: 159-174]. Esta *adenda* a la obra, como la define Gamoneda [SL: 16], es por lo tanto posterior cronológicamente a la escritura del *Libro de los venenos*; o dicho en otros términos: entre las dos primeras ediciones del *Libro del frío*, 1992 y 2000, si sitúa «Frío de límites» [1998], cuyo nacimiento es posterior a la redacción del *Libro de los venenos* [1993-1994] y las primeras anotaciones del *Diccionario*[159]. Por lo tanto, si existe una emanación del léxico de la ciencia médica arcaica hacia el resto de la obra de Gamoneda, habría que comenzar por indagar en las piezas que componen «Frío de límites». Como hemos advertido, algunas entradas del *Diccionario*, hasta las series de *Esta luz*, son similares a otros segmentos poemáticos en forma, tono y simbolismo. Lo mismo ocurriría, de hecho, en cuanto al lenguaje. Así, «Frío de límites» se abre con los siguientes versos:

> Como la cólera en el hígado se ocultan en sí mismas las palabras ciegas. Hay
>
> nudos negros en tu lengua. No
>
> hay esperanza ni sonido.
>
> [EL: 385]

159. Gamoneda proporciona las fechas de composición de sus obras en *Esta luz*. Las notas del *Diccionario* empezarían a concretarse a partir de 1992-1993: 1992 según *Esta luz* y 1993 si se tiene en cuenta la cronología de *Sólo luz*. En cuando al *Libro de los venenos*, aunque no figura en la poesía reunida, en la *Antología mínima* [§ V.1.3.1 {13} 2007] consta el intervalo que indico como referencia.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

La corporeidad de las imágenes no solo se aprecia en los *nudos negros* de la *lengua*, sino muy en especial en la comparación que principia el bloque: «como la cólera en el hígado». Al igual que la mayoría de términos emblemáticos del *Diccionario*, podrá argüirse que «cólera» e «hígado» no son tampoco ajenos a la retórica gamonediana. No obstante, después de habernos familiarizado con el glosario apócrifo, y gracias a la consulta del «Anexo 2», no puede pasarse por el alto el hecho de que estas dos voces contengan una significación muy específica radicada en la ciencia médica arcaica: *cólera* constituye entrada propia del *Diccionario*, con su variante *cólera asiática* —y *Asia colérica* en otros repertorios, como el de *Sólo luz*—, y reaparece además en *ajenjo*, *apostema*, *cintoria* y *meconio*. Estamos, pues, ante un término ambivalente que, aparte de su acepción como sentimiento equiparable a la *ira*, abstracción tan gamonediana, se refiere a la enfermedad y su relación con la bilis. Y, en efecto, junto a ello resulta significativo que *cólera* albergue en el *Diccionario* la palabra «hígado» en su propia definición: «Mana de la hiel que reposa bajo el hígado» [EL: 542]. Al tratarse éste de un órgano donde confluyen sustancias y humores que resultan fundamentales para el funcionamiento del cuerpo, su presencia en el *Diccionario* es en alto índice recursiva: en *alegría*, *cantáridas*, *espíritus*, *sífilis* y *sufino*. Estos sentidos son los que se superponen en el inicio de «Frío de límites» como consecuencia de los subtextos y autores de la ciencia médica arcaica que operan en *Libro de los venenos* y el *Diccionario*. Anteriormente a «Frío de límites», es la presencia de la *ira* la que prevalece sobre la de *cólera*, que aumentará su visibilidad en las obras posteriores[160]. Lo mismo ocurre con «hígado», infrecuente hasta entonces en la poesía de Gamoneda, y que emerge otra vez en «Claridad sin descanso», el último vano de *Arden las pérdidas*:

160. Como antecedente, solo he encontrado *cólera* una vez en *Descripción de la mentira*: «Es otra complexión, es otra cólera la que me concierne» [EL: 180]. Por el contrario, *ira* está ya en *Sublevación inmóvil* («látigos de ira» [EL: 50]), en *Descripción de la mentira* («la ira de sus madres» [EL: 185], «la ira de tu espíritu» [EL: 205], «no hay erección en los residuos de la ira» [EL: 205]) y en *Lápidas* («la ira más allá de los ríos» [EL: 279]), si bien se recrudece muy especialmente ya en el ciclo de senectud en *Libro del frío* («pienso en la lluvia y en las distancias atravesadas por la ira» [EL: 309], «la canción de la ira» [EL: 325], «pájaros que volaban entre la ira y la luz» [EL: 337], «tu pensamiento es sólo recuerdo de la ira» [EL: 344], «ésa es tu madre dentro de la ira« [EL: 374], «el que encendía árboles con sus manos expertas en la pobreza y la ira» [EL: 379] y en *Arden las pérdidas*, dando título a la segunda sección («Creo en la ira» [EL: 432], «la pureza de la ira» [EL: 441]. Tras la dulcificación de *Cecilia*, donde se silencia, también en *Canción errónea* con renovado vigor, como muestran las reduplicaciones («Hay ira en las grisallas» [CE: 82], «La última / pasión: / la ira. / Mi juventud, mi madre, mi salvación: / la ira» [CE: 86], «No / hay más que una / ira cansada. / Sólo / una ira cansada» [CE: 118], «Creo en la ira», por dos veces [CE: 141].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Piensas la desaparición. Acaricias
> la tiniebla cerebral, bajas al hígado calcinado por la tristeza.
>
> [EL: 471]

La fisicidad de la vejez, tan característica de esta época como periodo de decadencia corporal, se muestra aquí como un espacio orgánico similar al de los alambiques del alquimista que representa en su recorrido el desgaste vital: de la *tiniebla cerebral*, presagio de la «desaparición del pensamiento» [EL: 470], al *hígado calcinado* por los humores de la melancolía y la acción de los recuerdos. Y si en «Frío de límites» la cólera, como una afección, se ocultaba en el hígado, en *Canción errónea* encontramos una imagen equivalente con la alusión al «vigilante de la nieve», Jorge Pedrero: «Vi a la pobreza ocultarse en tu hígado, la multitud de los viernes y tu locura ardiendo en el hospital de Nerva» [CE: 33]. Más sintomático aún es otro poema de *Canción errónea* dedicado al argentino Juan Gelman, donde confluyen de nuevo ambos términos y sus acepciones, *cólera* e *hígado*, potenciados en el límite temporal de la vejez:

> No
> estaba solo en el corazón: la cólera
> envejecía en el hígado.
>
> [CE: 59]

Los *topoi* de este lenguaje en «Frío de límites» gozan, pues, de un valor excepcional en la obra de Gamoneda como engarce clave en la producción posterior de esta retórica farmacológica y medicinal. Otra de sus estancias poemáticas podría funcionar perfectamente como nota del *Diccionario*, al menos en la sucesión de sus tres primeras cláusulas:

> Nada en tu espíritu, atraviesa la tiniebla arterial, silba en la fístula blanca de tu corazón.
>
> No tiene rostro ni memoria en ti.
>
> [EL: 390].

En el primer versículo destaca la lexía *tiniebla* —emblemática por su repetición en Gamoneda— asociada a *arterial*, otra imagen físico-corpórea cuya connotación se yuxtapone a la dilogía de *fístula*, que alberga tanto el sentido de instrumento musical, resaltado por el verbo *silba*, como el de conducto dérmico-

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

orgánico, con el que consuena *corazón* más allá de su alcance sinecdótico[161]. Todo el encadenamiento de dualidades entre lo corporal y lo inmaterial como expresiones que atañen en su conjunto a la ciencia antigua se subraya en el significado de *espíritu*, que en plural aparece como artículo del *Diccionario* [EL: 543].

Veamos ahora otros ejemplos de esta irrigación en el último tramo del ciclo de senectud, continuando por la tercera sección de *Arden las pérdidas*, «Más allá de la sombra», que procede de otra colaboración plástica, esta vez con Bernardo Sanjurjo, donde este lenguaje es especialmente palpable. Leemos en el último de los diez poemas entonces inéditos: «Sombra *y cinabrio en mi corazón*. Han entrado *en mis venas*. / Ahora es mortal *la púrpura*» [CAP {48} 2002: 40]. En letra itálica he marcado los fragmentos que pasaron al poemario, coincidentes en general con un sentido físico-fisiológico, como los «líquenes fertilizados», las «arterias minerales», los «huesos ocultos» o las «invisibles médulas», combinaciones que en este diálogo entre pintura y poesía comparten una imaginería naturalista. De hecho, en otra edición de artista publicada el mismo año y firmada con Amaya Bozal, «Memoria volcánica», hay también sedimentos del lenguaje procedente de la ciencia médica arcaica o términos que incluso pertenecen a las entradas del *Diccionario* (sílice, azufre, agárico); y sobresalen otros relacionados con el materialismo visionario del poeta («médulas hirvientes», «causa mineral», «basalto horadado», «venas minerales», «cuarzo»), entre los que fluctúa otra vez el recuerdo a Jorge Pedrero, caso del primer poema:

> En la violencia horizontal recobro
> la memoria volcánica.
>
> En vidrios ácidos, en sustancias coléricas
> pongo mi vida.
>
> Esta es mi negación en el silencio
> y en la pena arterial. Estoy naciendo
> otra vez a la ira.
>
> [CAP {49} 2002: s/p]

El dolor del recuerdo se expresa como «pena arterial» y la *ira* ante la pérdida de Pedrero se yuxtapone a las «sustancias coléricas» y los «vidrios ácidos», clara

161. Palomo ya había comentado esta polisemia de *fístula*, idéntica a la de *cánulas* en otros poemas, en su análisis del *Libro del frío* [LIM: 137, nota 13].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

alusión a la profesión de Pedrero, elementos que confluyen en un materialismo visionario. Pero quizá sea *Canción errónea* uno de los libros exentos en los que con mayor recurrencia se reconoce el poso de este lenguaje científico-arcaico. Leamos, en primera lugar, el comienzo de un poema de *Canción errónea*, publicado como «Un equívoco» en *Extravío en la luz* [CAP {63} 2008: 55-61]:

> Amo mi cuerpo; sus vértebras hendidas
> por aceros vivientes, sus cartílagos
> abrasados, mi corazón ligeramente húmedo
> y mis cabellos enloquecidos
> en tus manos.
> Amo también
> mi sangre atravesada por gemidos.
>
> Amo la calcificación y la melancolía
> arterial y la pasión del hígado
> hirviendo en el pasado y las escamas
> de mis párpados fríos.
>
> Amo el estambre celular, las heces
> blancas al fin, el orificio
> de la infelicidad, las médulas
> de la tristeza, los anillos
> de la vejez y la influencia
> de la tiniebla intestinal.
> Amo los círculos
> grasientos del dolor y las raíces
> de los tumores lívidos.
>
> Amo este cuerpo viejo y la sustancia
> de su miseria clínica.
> [CE: 27-28]

Sobresale aquí un campo léxico de términos relacionados con el cuerpo y la biología que trazan una isotopía de la degradación corporal ligada a la decrepitud de la vejez: *cuerpo*, *vértebras*, *cartílagos*, *corazón*, *cabellos*, *sangre*, *calcificación*, *hígado*, *escamas*, *párpados*, *estambre celular*, *orificio*, *médulas*, *tiniebla intestinal*… Esta prosopografía de un «cuerpo viejo» en patente deterioro contiene tal detallismo

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

fisiológico que sin cierto rubor podría calificarse de *naturalismo poético* en el sentido zoliano, al tiempo que recuerda las descripciones de las *Memorias de Adriano*[162]. Como puede observarse, el repertorio imbrica metafóricamente el macrocontexto semántico de la senectud con el campo técnico de la medicina. Así lo muestran las asociaciones «cartílagos abrasados», «médulas de la tristeza», «anillos de la vejez» y, en modo paradigmático, «miseria clínica», síntesis que, frente a lo que cabría interpretar de su interrelación, posee un valor general positivo destacado en el conjunto por la anáfora versal «Amo», que articula cada uno de los bloques anteriores en un conato del sujeto textual por aferrarse a la corporeidad, incluso a sus manifestaciones de irreversible decrepitud: «Ahora / he de amar mi propia muerte / y no sé morir», se lee por ello al concluir el poema. Lo interesante en este caso es que se nos presenta un retrato del senescente donde se identifican voces que remiten al *Diccionario* y la ciencia médica arcaica: algunas de ellas forman parte de la gramática gamonediana[163], lo que subraya la idea de que las entradas del *Diccionario* están entreveradas de una retórica común al resto de obras poéticas; pero otras son más específicas y señalan al lexicón apócrifo muy directamente, como el propio término *sustancia*, que subtitula la serie, y *melancolía arterial*[164], *heces blancas*[165] y *tumores lívidos*[166]. De hecho, en *Canción errónea*, poemario de la cúspide

162.«Amo mi cuerpo», segmento inicial del poema, remite literalmente a esta obra, en la que el declive del cuerpo a causa de la enfermedad en la vejez, la proximidad de la muerte y los auxilios de la medicina consuenan con los versos de Gamoneda. He aquí el pasaje en cuestión, traducido por Julio Cortázar: «El ojo de Hermógenes sólo veía en mí un saco de humores, una triste amalgama de linfa y sangre. Esta mañana pensé por primera vez que mi cuerpo, ese compañero fiel, ese amigo más seguro y mejor conocido que mi alma, no es más que un monstruo solapado que acabará por devorar a su amo. Haya paz… Amo mi cuerpo; me ha servido bien, y de todos modos no le escatimo los cuidados necesarios. Pero ya no cuento, como Hermógenes finge contar, con las virtudes maravillosas de las plantas y el dosaje exacto de las sales minerales que ha ido a buscar a Oriente» [Yourcenar, 1988: 7]. Tal intertexto no parece fortuito, ya que Gamoneda ha recomendado las *Memorias de Adriano* como lectura estival. Véase Esteban-Infantes [2019: s/p].

163.Del campo léxico antes enumerado, *cuerpo*, *corazón*, *sangre*, *hígado*, *escamas*, *párpados* y *médulas* se localizan en los enunciados del *Diccionario* de *Esta luz*. La mayoría de estas palabras no son tanto distintivas del glosario como en general del lenguaje recursivo del poeta, aunque su contenido sémico fisiológico les concede a veces una visibilidad prolija en las entradas. He aquí las ocurrencias: «cuerpo» en *acónito*, *amanita muscaria*, *epilepsia*, *napelo*, *vermis* y *víboras*; «corazón» en *azafrán*, *ciervos*, *Demóstenes*, *digital*, *eléboro*, *espinalbo*, *gangrena* y *sístole*; «sangre» en *cicuta*, *coccidio*, *disentería*, *espinalbo*, *humores* y *vitriolo*; «hígado» en *alegría*, *cantáridas*, *cólera*, *espíritus*, *sífilis* y *sufino*; «escamas» en *torcaz*; «párpados» en *ictericia*, *Kufra*, *papáver* y *présbita*; y «médulas» en *carbunclo*.

164.Tiene su propia entrada *melancolía* en el *Diccionario* [EL: 545] y se encuentra también en la definición de otros términos, como ocurre en *ciervos*, *enjundia* e *ictericia*.

165.Aparecen las «heces blancas» en *cólera asiático* y *solatro* [EL: 542 y 548].

166.Una variante, *tumores blancos*, constituye artículo del *Diccionario* [EL: 548]. Desgajado del sintagma, «tumor» se localiza en *almizcle*, *cáncer* y *espícula* (en plural, en *cardenillo* y *meninges*).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de la vejez, parecen concurrir más rastros de esta ósmosis lingüística ligada a la degeneración física, verbigracia este fragmento de un poema que, con el título «Madera», fue publicado primero en la revista *Turia* [§ V.1.4 {36} 2011-2012: 85-87]:

> Qué difícil oficio amar sin desearlo, anudar el acero, advertir la belleza del
> [animal que llora y sobrevive en vísceras privadas de esperanza,
> ver a un anciano que anda y no sabe hacia dónde y su esfínter sangra lentamente
> [sobre la nieve.
>
> Este hermano invernal, ¿soy yo mismo huyendo de mi juventud?
> Advierto
> aceites cautelosos, y cansancio, y espinas; su acícula extremada
> sobre mis ojos.
> [CE: 23]

Como en el poema anterior, se reconoce una estética de la degradación corporal típica de la vejez, la edad *invernal*, en la utilización de vocablos fisiológicos que, en contraposición a la época de la juventud, adquieren aquí un cariz negativo («vísceras», «esfínter» que sangra); vocablos a los que se yuxtaponen otros de origen vegetal («aceites», «espinas», «acícula») muy frecuentes en los tratados de botánica y plantas medicinales, fuentes también del *Diccionario* y el *Libro de los venenos*. Leamos ahora, en sucesión cronológica, el siguiente fragmento de *La prisión transparente*, entresacado del libro *No / sé*, donde quizá de una manera más clara se distingue la interpenetración léxica de estas dos obras en la poesía posterior:

> ¿Viene alguien a la sed
> de las serpientes?
>
> Las serpientes
> se han ido.
> Han
> terminado su trabajo la scytal ciega, la dulcísima víbora, la amphisbena materna.
> [PT: 58]

La *dulcísima víbora* (bivalente como animal venéfico, pues «la dulcísima carne de la víbora es harto medicinal» [PT: 123]) y la *amphisbena materna* («es bestia maternal que acude al llanto de los menores muchachos, y su amor se torna

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

sublime en el cuidado de sus propios hijuelos» [PT: 104]) se localizan ambas en la versión del *Diccionario* de *La prisión transparente*, mientras que la *scytal ciega* forma parte del listado de *Esta luz* («Tiene potencia femenina y es serpiente ciega» [EL: 547], aunque en *La prisión transparente* se menciona en comparación con la *amphisbena*, ejemplo de esa intratextualidad intrínseca al *Diccionario*: «Su mordedura no es mortal pero sí venéfica y pareja en efectos a la de la fiera *scytala*» [PT: 104]. Como ya sabemos, los rasgos de estos ofidios figuran descontextualizados en el fragmento anterior, propiciando así el simbolismo. De hecho, quisiera subrayar —anticipar— que en algunos de estos casos la imagen de la sierpe está asociada a la categoría estética de lo sublime y ello con independencia de que esta voz, la de lo sublime, sea explícita —raramente es utilizada por Gamoneda, por cierto—, como ocurre asimismo en la definición de *víbora* de *La prisión transparente*: «El macho, que como la hembra tiene los ojos sublimados y encendidos» [PT: 123]; asociación ésta que no juzgo caprichosa, puesto que —como ya he anotado— la serpiente es una imagen ubicua en la obra de Gamoneda y evoca el magisterio y recuerdo de Jorge Pedrero, «el vigilante de la nieve».

Sin haber sido éste un análisis exhaustivo en su extensión, sí ha pretendido serlo en el rigor de su tratamiento como constatación de la evidencia intuitiva, tantas veces señalada por la crítica, de que este léxico y sus imágenes se incardinan en toda la producción del poeta, constituyendo así una peculiaridad del ciclo de senectud por su afluencia e intensidad. Sirva, pues, este breve recorrido para confirmar que el lenguaje aprendido de Dioscórides, Laguna, Plinio y *otros* en relación con la ciencia médica arcaica, los recetarios de otros tiempos, los tratados medicinales clásicos y los manuales de la farmacopea antigua actúan directamente como intertexto en la obra de Gamoneda y que, a partir de su máxima concreción en el *Libro de los venenos* y el proyecto aún abierto del *Diccionario*, ha irrigado el resto de su poesía, dotándola de una huella reconocible[167].

167. Obviamente, podrían aducirse más casos de este transvase de términos y conocimientos de la ciencia médica arcaica. Por ejemplo, en un poema de *Canción errónea* dedicado a la nieta del poeta: *Cecilia me habla así con se lengua rosada, tan parecida a la de las viborillas azules que inoculan un insomnio feliz* [CE: 113]; o en «Claridad sin descanso», de *Arden las pérdidas*, donde se localizan bloques que comparten las notas del *naturalismo poético* gamonediano, con el aditivo, además, de tonalidades sublimes e irónicas: *Después advertí la belleza de ciertas úlceras y, en el tejido arterial, las tuberías que comunicaban el placer y la muerte* [EL: 469]; *un día, se manifestó la melancolía cableada del corazón al intestino* [ibídem].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3.2.4. El materialismo visionario y el símbolo

Relacionado con la ciencia médica arcaica adquiere un lugar prominente en el pensamiento del poeta una idea a la que ya he aludido en varias ocasiones y que merece ahora un espacio específico: el *materialismo visionario*. Resulta curioso que, siendo uno de los rasgos distintivos de la poética gamonediana, la crítica apenas lo haya glosado, al menos de forma explícita, en los términos acuñados por el propio poeta. Expósito no alude a este materialismo —recordemos que en su tesis no estudia el *Libro de los venenos*—, ni tampoco Palomo, si bien ésta, como ya he dicho, dedica un completo capítulo a la obra y sus voces dialogísticas, prestando especial atención a la farmacopea toxicológica[168]. Tan solo muy recientemente Ching-Yu Lin ha reparado en la relevancia de esta noción, consignándole un apartado en su artículo sobre el *Libro de los venenos* [§ V.2.4. Lin, 2016: 168-172][169]. Esta escasez de comentarios induce a pensar que se trata de una característica del ciclo de senectud; característica pareja al interés por los recetarios y los tratados medicinales, aunque, como veremos enseguida, el materialismo visionario en sí implicaría una dimensión más amplia que la relativa a la medicina antigua. En cualquier caso, la vinculación entre este materialismo y el conocimiento acerca de la farmacología es evidente, como se señala en la segunda de nuestras entrevistas, en la que a mi pregunta: «¿siempre ha tenido una natural inquietud por los recetarios, los tratados, de la ciencia médica arcaica?», Gamoneda precisó: «Sí, pertenecen al materialismo visionario» [p. 896][170].

Antes de proseguir, convendría preguntarse qué hemos de entender exactamente por materialismo visionario. A diferencia de otros casos, estamos ante

168. Habla, muy apropiadamente, de un *materialismo fisiológico* a propósito de don Sotero [LIM: 262], emparentado en cuanto a las sustancias con el materialismo visionario.

169. Artículo sin duda interesante, con apreciaciones certeras con las que coincido, sigue las pautas ya identificadas por Ildefonso Rodríguez acerca de la sonoridad del discurso gamonediano: «La clave de poetizar la escritura taxonómica reside esencialmente en un contexto repleto de musicalidad» [§ V.2.4. Lin, 2016: 170]. No obstante, disiento en cierta medida de la tesis y conclusiones de la autora: por una parte, tiendo a desconfiar de cualquier interpretación de esta obra que apunte a motivos históricos, como una posible alusión al «tumor de la dictadura franquista» [*ibidem*: 174]; por otra, aunque sea evidente que *el Libro de los venenos* contenga en su descripción una base fenomenológica y —en cuanto a su carácter pseudocientífico— epistemológica, su raíz más profunda reclamaría más bien un enfoque metafísico-ontológico, esencial al ser, conectado con la perspectiva de la muerte. Intentaré aquí, en definitiva, ofrecer un comentario más amplio y didáctico sobre lo que sea el *materialismo visionario*.

170. En otra entrevista, leemos: «sigo leyendo a autores grecolatinos, de la ciencia médica… No sé, quizá tenga que ver con mi "materialismo visionario"» [§ V.2.5. Otero y M. Díez, 2004: 28].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

una expresión que no cuenta con una definición nítida por parte de Gamoneda. Ni siquiera en el reportaje que el periódico *ABC* le consagró con motivo de la concesión del Premio Cervantes, que cuenta con la significativa entrada «Más que un soñador, yo soy un materialista visionario», hallamos precisiones, más allá de esta autodefinición que actúa como título [§ V.2.5. Demicheli, 2007: 84-85]. Una de las pocas explicaciones que ha ofrecido al respecto la encontramos en la larga e interesante conversación que mantuvo con Eloísa Otero y Tomás Sánchez Santiago, publicada en 2008 en *Campo de Agramante*. Allí, los entrevistadores cuestionaron al poeta sobre una «innegable pasión química por los mecanismos orgánicos» [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 107], a lo que replicó Gamoneda: «Pero creo que eso pertenece a mi materialismo visionario. Es decir, a la incógnita de la química puesta en relación con la naturaleza, sí, que no llega a ser un hecho practicable». En este atisbo de explicación habría dos puntos esenciales para clarificar y simplificar el sentido de lo que sea «materialismo visionario». El primero de ellos sobre el que quiero llamar la atención es el concerniente a la naturaleza, cuya continuidad semántica con el término *materialismo* es ostensible, tanto como el lugar que ocupa el medio natural en la obra de nuestro escritor. Baste recordar lo que me contaba en nuestro segundo encuentro, sobre la primera sección del *Libro del frío*, «Geórgicas», potenciando así el paralelismo con el hipotexto de Virgilio:

> Todos los que vivíamos en el Crucero estábamos en relación con la naturaleza y con la agricultura, y con la ganadería; y nuestra vida y nuestros juegos, y nuestros paseos, todo estaba en relación con la naturaleza. Entonces, no hace falta mucho poderío imaginario para que mi escritura se sitúe en esa relación de mundo fronterizo [p. 901].

Y, en efecto, la aclaración resulta casi innecesaria, ya que el lector gamonediano repara pronto en una querencia en cuanto a la naturaleza; querencia arraigada desde la niñez, como se aprecia asimismo en las anécdotas del primer tomo de memorias. Todo el que haya entrado en el despacho del poeta habrá advertido igualmente una serie de testimonios de este entorno rural, limítrofe con la ciudad: libélulas, alacranes, serpientes, mariposas… Sobre la presencia de estos animales disecados, comentaba Gamoneda en otra entrevista: «Es que tengo nostalgia de la naturaleza […]. En el patio tengo un par de arbolillos, algo es algo […]. Yo, que no soy coleccionista de nada, de vez en cuando me compro un insecto o unos minerales. Es pasión por los vestigios de la naturaleza, una forma de rodear de

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

residuos de vida a los libros» [§ V.2.5. Combarros, 2011]. El materialismo incumbe, pues, a la naturaleza y, dentro de ésta, abarca tanto a seres vivos como seres inanimados (minerales, corporeidades y sustancias), que actúan a veces en concreción metonímica. Toda la poesía de Gamoneda esta saetada de estas presencias, en especial el *Libro de los venenos* y el *Diccionario*, como ya sabemos.

Vinculado con la presencia *real* —biográfica y poemática— de la naturaleza, el segundo punto clave de la breve definición anterior atañe al significado de «la incógnita de la química […], que no llega a ser un hecho practicable». Es aquí donde Gamoneda parece reenviar al aspecto *visionario* del materialismo. Veamos en primer lugar qué entiende el poeta por «visionario». En la entrevista de Amelia Iglesias incluida en el monográfico de *Minerva*, Gamoneda establece una equiparación entre el materialismo y la actitud mística, ésta última asociada con frecuencia a su poesía:

> entiendo que la presencia de los hechos físicos en la poesía es generadora por, y a veces ella misma genera, una noción que diríamos «visionaria». La mística a la que tú te refieres está más en esa actitud, en ese comportamiento visionario del poeta en relación con los elementos que están de manera objetiva y física en la vida [§ V.2.5. Iglesias Serna, 2007: 10].

El «comportamiento visionario» de Gamoneda, tal y como él mismo lo describe arriba, estaría ligado a la idea del símbolo, uno de los ejes del pensamiento del poeta[171]. Podría decirse incluso que el símbolo es el núcleo de la experiencia estética gamonediana. Y así lo revela de algún modo el título cuidadosamente elegido para su recopilación de ensayos: *El cuerpo de los símbolos*. La primera definición de símbolo que propone allí Gamoneda es la siguiente: «todo es símbolo; todas las formas de lenguaje artístico son de naturaleza simbólica» [CS: 11]. Adviértase que lo simbólico no afecta tan solo a lo poético, sino a todas las manifestaciones artísticas en las que, como veremos en otra parte, también puede estar presente la poesía. Ejemplo de ello es el artículo «Lectura parcial de José María Navascués», homenaje al escultor publicado originalmente en el número inicial de la revista *Los Cuadernos del Norte* [§ VI.1 {25} 1980: 32-39]. Este texto, al que se refirió Gamoneda en nuestra primera entrevista [p. 821], merece una pequeña glosa en cuanto a su título, ya que fue incluido en *El cuerpo de los símbolos* con tan

171. Acerca del símbolo gamonediano, véase el excelente «Ensayo sobre la desaparición. Símbolo y experiencia en Antonio Gamoneda», de José Manuel Cuesta Abad [§ V.2.4. Cuesta, 2009: 99-136].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

solo una leve pero significativa variante, al anteponerle una breve pregunta: «¿Signos?» [CS: 201-213]. Al final de esta última versión, el poeta inserta una posdata con la que aclara el motivo de la interrogación, que no es otro que el de señalar la diferencia terminológica que en *El cuerpo de los símbolos* marca entre signo y símbolo[172], diferencia que no existía en la escritura del artículo, donde ambos conceptos resultaban simplificados. Señala en dicha nota Gamoneda:

> La noción de símbolo puede haberse diferenciado para mí en este tiempo (entre quince y veinte años), mientras que, en los días de la redacción del texto, estaba en situación de promiscuidad con la del signo. ¿Se trata, pues, de una incongruencia de fondo o sólo de una mutación en el lenguaje? Dejo al caritativo lector el trabajo de resolver —de resolverme— estas incógnitas [CS: 213].

De hecho, una década más tarde, en la entrevista de Francisco Martínez, aún utiliza con el mismo sentido indeterminado la palabra *signo* en un comentario a uno de los versículos de *Descripción de la mentira*: «"El ganado de vientre pasa sobre la nieve". No niego que estoy sea un signo» [Martínez García, 1991: 31]. Con *El cuerpo de los símbolos* Gamoneda deshace finalmente este equívoco en favor de la imagen del símbolo, como se aprecia en un texto de pensamiento posterior, «Poesía y literatura: ¿límites?», publicado por primera vez en 2002, donde esta distinción se consolida: «El símbolo no es un signo, no es un convenio intelectual, *es él mismo una realidad* [PLL, 2009: 31][173]. Lo notable en este caso no es que, como teme el poeta en su apostilla, nos encontremos ante una incongruencia, sino que estamos frente a un ejemplo preciso y consciente de mutación o modulación de su lenguaje y pensamiento dentro del ciclo de senectud.

El materialismo visionario estaría vinculado a la noción del símbolo, a la potencia simbólica del lenguaje y a componentes naturales experimentables, en la medida en que, al igual que el símbolo gamonediano, contiene un fuerte

172. En sus «Avisos y cautelas», afirma: «la inclinación a entender que "signo" y "símbolo" son sinónimos me parece artificiosa, aunque yo mismo pueda haber caído alguna vez en esta sinonimia equívoca. El signo es el resultado de una convenio; *el símbolo* (al menos el símbolo de la especie que a mí me interesa) *es él mismo una realidad*» [CS: 11].

173. Qué duda cabe de que, desde el punto de vista lingüístico, signo y símbolo no son realidades equiparables. Dice Fernando Lázaro Carreter sobre el *símbolo* en su *Diccionario de términos filológicos*: «Algunas veces este término ha sido usado como sinónimo de *signo*. Saussure rechaza tal identificación, "porque el símbolo tiene por carácter no ser nunca completamente arbitrario, no está vacío: hay un rudimento de vínculo natural entre el significante y el significado. El símbolo de la justicia, la balanza, no podría reemplazarse por otro objeto cualquiera: un carro, por ejemplo". De ahí que se dé a veces el nombre de signo simbólico al *signo motivado*» [1998: 369].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

componente biográfico relacionado con «los elementos que están de manera objetiva y física en la vida» [§ V.2.5. Iglesias Serna, 2007: 10]. La presencia de estos hechos físicos, materiales, concita una dimensión simbólica, *visionaria*, que no obstante no se experimentan en el plano real, circundante, sino en la irrealidad de la realidad poética. Recordemos la definición que Carlos Bousoño ofrece de la *visión* como forma simbólica en su *Teoría de la expresión poética*: «atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto» [1970: 177-178][174]. A ello se refiere probablemente Gamoneda con «la incógnita de la química puesta en relación con la naturaleza […], que no llega a ser un hecho practicable».

Esta intersección se comprende mejor cuando Gamoneda habla de la naturaleza simbólica de la poesía interrelacionando los hechos orgánicos del materialismo visionario con las especificidades del símbolo: «es posible que exista una especie de malicia poética, en virtud de la cual quieres que ese hecho, físico y orgánico incluso, se convierta en símbolo. Aspira a que tenga carga simbólica conocida o desconocida» [§ V.2.5. Agudo (ed.), 2006: 31]. Más explícito aún es Gamoneda en la siguiente declaración: «con el símbolo ocurre algo muy curioso y es que, a veces, es símbolo de algo que se desconoce. Otra posibilidad —y esto coincide con la alusión a los elementos corporales y materiales, con la fisicidad que se mueve en mi poesía— es que el símbolo se simbolice únicamente a sí mismo» [§ V.2.5. Iglesias Serna, 2007: 10]. El contenido corporal, natural, físico, del *materialismo visionario* excita, pues, una valencia simbólica, con todas las singularidades atribuibles al símbolo, es decir, como una subespecie simbológica. Por ello no es de extrañar que, al referirse al «Diccionario apócrifo», Gamoneda afirme: «intento levantar de los hechos físicos y químicos alguna forma de poesía» [LR: 81].

Sin embargo, páginas atrás había anunciado que el materialismo visionario no se corresponde únicamente con las sustancias de la ciencia médica arcaica. Tampoco obedece en esencia solo a ese interés de Gamoneda por la naturaleza que siempre ha acompañado al poeta y que tiene su origen en la niñez. En el fondo, implica también la *concepción materialista* que Gamoneda posee de la poesía, esto es, su dimensión material, física, verbal, oral, con independencia de que ésta quede

174. El término «visión» es también una de las entradas del *Diccionario* y apunta a la coalescencia entre lo material y lo inmaterial: «Se forma con átomos de un espíritu luminoso. Quienes sufren el mal sagrado tienen miedo de la luz. La hiel devuelve la claridad a los ojos de los ciegos» [EL: 549].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

relegada al silencio en la escritura. Así lo dice en *El cuerpo de los símbolos*: «Yo tengo una concepción materialista de la poesía, en cierto modo. Se qué construyo objetos con un material físico, con una oralidad que, por convención, se ha hecho silenciosa en el papel» [CS: 180]. El *materialismo visionario* sería, pues, esa capacidad de la palabra para suscitar asociaciones simbólicas a partir de un cuerpo musical enérgico, subyacentes en cuanto a la sonoridad y sus imágenes poéticas derivadas. A ello alude sin duda Gamoneda cuando comenta:

> El lenguaje es básicamente oralidad (no obsta el silencio de la escritura o la memoria de la palabra, es decir, su existencia únicamente intelectual) y la oralidad es física. La composición poética, es decir, la composición del lenguaje en el tiempo fortalece (la hace estéticamente sensible) esta consistencia física que, por otra parte, es inseparable de la significación [CS: 24].

Estamos, en consecuencia, frente a un materialismo del que emana su manifestación visionaria, que se ha trabado con el lenguaje arcaico, cuya forma infrecuente, extraña, se ha cargado de poeticidad. A este materialismo que actúa como base parecía referirse el poeta en nuestra segunda entrevista, cuando precisaba: «todos estos libros de los venenos y ahora este diccionario apócrifo y tal, pues ¿qué hay en él? Hay sustancia que tiene una correspondencia con mi materialismo más o menos visionario, pero en origen materialismo» [p. 895]. Se trata, por decirlo de algún modo, de un *materialismo primario* u *originario*. Por todo ello, es lógico que dicho materialismo pueda identificarse con anterioridad a la aparición del *Libro de los venenos* o de su irrigación a otros poemarios, fuera en cualquier caso de los límites del ciclo de senectud. Ya Nicolás Miñambres, en un artículo publicado en el suplemento «Filandón» del *Diario de León*, con motivo de la concesión del Premio Nacional de Poesía en 1988, realizaba una lectura de *Descripción de la mentira* a partir de lo que Miguel Casado y Carmen Palomo, entre otros críticos, han calificado como calidades matéricas de la poesía gamonediana. Miñambres anticipa esta interpretación relacionada con el materialismo visionario del poeta, subrayando la prominencia de un léxico de «terminología química» que, a priori, «no es la más apropiada para empleos poéticos. Y, sin embargo… abunda en *Descripción de la mentira*» [1988: VIII]. Así, Miñambres observa que en la obra «tiene un papel principalísimo la terminología relacionada con elementos químicos y minerales, en su doble manifestación de elementos inertes o en proceso de

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

dinamismo o destructivo» [*ibidem*]. En su artículo de prensa resalta estos términos en negrita, que resumo a continuación: alquitrán, mercurio, asfalto, pelambre, aceite, pómez, linazas, hiel, ácido, yodo, polución de alheña, lacre, níquel, liendre, morfina, cornezuelo, óxido, grasa, resina, etc. El lector versado sabrá identificar algunas de las palabras que forman parte del repertorio sabido del poeta; incluso él mismo ha contextualizado el lugar que en la infancia ocupaban algunas de estas materias en *Un armario lleno de sombra*. El glosario preparado por Julián Jiménez Heffernan para la 3.ª edición de *Descripción de la mentira* [§ V.1.1 {2} 2003: 72-115] deja al descubierto otros solapamientos físico-fisiológicos, ampliando la relación de Miñambres[175]: acebo, aceite, ácido, acónito, alquitrán, arándano, asfalto, aulagas, basalto, belladona, calificación, cardenillo, corromper, corteza, culebra, destilación, escamas, estambre, excrementos, fermentación, fruto, hiel, hierba, infección, légamo, linazas, liquen, llaga, membrana, metal, miel, nódulo, óxido, saúco, sustancia, veneno, vientre, vinagre. Algunos de estos términos, como *acónito* y *beleño*, forman parte tanto del *Libro de los venenos* como de las entradas del *Diccionario*, precisamente por las concomitancias de este materialismo con el lenguaje de la medicina antigua.

En la línea de las observaciones de Nicolás Miñambres sobre *Descripción de la mentira*, este materialismo primitivo remitiría a Saint-John Perse, una de las paternidades del poemario reconocidas por Gamoneda. Eduardo Moga ha evidenciado este vínculo *materialista* entre los dos poetas: «Al léxico de Perse relativo a los oficios, las instituciones jurídicas, la marinería, los minerales y la vegetación, corresponde el vocabulario rural de Gamoneda […]. Ni uno ni otro vacilan en incorporar el lenguaje de la ciencia a sus versos» [§ V.2.4. Moga, 2006: 54]. En su sentido más depurado, el materialismo visionario, no emergería, por lo tanto, en el ciclo de senectud: «siempre, creo, ha funcionado alguna forma de materialismo en mi poesía» [LR: 125], ha anotado Gamoneda; pero este materialismo sí que se desplegaría con intensidad en este periodo por mediación de la ciencia médica arcaica y la incorporación de otras voces que amplifican su vertiente de imágenes, como la lectura de Pío Font Quer y el *Dioscórides* de Laguna. Se trata, en definitiva, de una integración connatural, pareja a la indagación del poeta sobre las potencias del lenguaje de la medicina antigua, a la fruición

175.También Expósito había reparado, ampliándolo, en este repertorio de términos que conforman una de las vetas más reconocibles de *Descripción de la mentira* [OP: 273].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

experimentada por la «música de los diccionarios» [LR: 124] y el interés por las sustancias v(b)enéficas que conforman el amplio caudal tanatológico de su obra.

3.2.5. La noción de mudanza

Hay en el carácter dialogístico del *Libro de los venenos*, en su pluralidad de voces y trama intertextual, un aspecto implícito que, pese a ser formal, no me resisto a contemplar ni desvinculado de este capítulo ni del ciclo de senectud por su implicación estructural dentro de la vertiente tanatológica. Me refiero a la cuestión de la autoría, que ha sido objeto de reflexión por parte de Gamoneda, hasta el punto de que tanto el *Libro de los venenos* como las «Notas para un diccionario apócrifo» —de Plinio, Dioscórides y otros— tienen la consideración de *mudanzas*, como sabemos. Con este término, tomado del poeta portugués Herberto Helder, se reconoce de alguna manera la entidad autónoma de aquel texto que es sin embargo la superposición de dos o más discursos, casi siempre sin distinciones tipográficas, que dan por simbiótico resultado un nuevo texto. Antes de recoger este préstamo, Gamoneda había utilizado el de *corrupción* en el mismo sentido; y así figura de hecho en el encabezado del subtítulo del *Libro de los venenos*, en clara sintonía con la materia de la obra. En la «Noticia» paratextual, explica a este respecto: «tengo que declarar "corrupción" porque yo he desviado la lengua de Laguna al profundizar en su *rhythmica*». Aún anteriormente Gamoneda se había referido a esta práctica como *violación* en un poema de reescritura, «Violación y nota», publicado en la revista *Turia* en 1991, cuya apostilla reproduzco completa por haber pasado inadvertida para la crítica[176]:

> En general, aborrezco los experimentos literarios, pero me atrae salvajemente la reescritura, la penetración de textos sin más fin que el de conducirlos a otra corporeidad despreciando el sentido y demás accidentes. Lo he hecho en dos o más ocasiones con poemas ajenos, y Miguel Casado, que suaviza su autoridad con la ironía, definió cada actuación como un «atentado». Acatamiento, por mi parte.
>
> Violador relapso, esta vez les ha tocado a mis propios poemas. Eran tres. Fracasados, a mi modo de ver. La feroz turbina los ha destrozado y convertido en lo que arriba queda escrito. Renuncio a explicarme. Añado únicamente que esta nota tiene que ver con la perversión y la sinceridad [§ V.1.4 {2} 1991: 70].

176. Creo no equivocarme al afirmar que el poema no aparece en ninguna bibliografía, al menos en ninguna de las de referencia, como la de Expósito o Calvo Vidal y Reija Melchor.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Adviértase la coalescencia de *violación* no solo con el hecho de «mudar», sino también con el de reescribir. Lo cierto es que la crítica apenas ha reparado en el precedente de *mudador-reescritor* como *violador*, a pesar de que Gamoneda recupera esta acepción en los «Avisos y explicaciones» a *Esta luz* como uno de los tres rasgos comunes a la producción de mudanzas y los poemas reescritos, es decir, aplicable a un texto propio o con otra paternidad: «En estos poemas y en los cinco apartados de *Mudanzas*, se dan, me parece, las misma tres notas: "violación", más o menos rompedora, de un texto anterior mío o ajeno, creación y *collage*» [EL: 10].

Baste esta prehistoria léxica como primera aproximación. No es mi intención detenerme demasiado en el conjunto de *mudanzas*, que ya ha sido estudiado por Palomo [LIM: 185-204], aunque como paso previo a donde quiero llegar resultarán obligadas algunas referencias más, que servirán a su vez de ampliación respecto a los análisis anteriores sobre el tema gracias a los nuevos materiales publicados por nuestro autor en los últimos años; sí me demoraré, en cambio, en lo que supone de específica esta modalidad de la *mudanza*, quizá menos atendida en cuanto a su definición. Los «Avisos y explicaciones» a *Esta luz* nos sitúan otra vez en el contexto de la adopción del pensamiento de Helder:

> He utilizado ya la palabra *mudanza*. Hallé la noción, que no será exclusivamente de él, en Herberto Helder, en sus *Poemas mudados para portugués*, y no creo haber sesgado malamente el sentido, tanto si me fío del diccionario de su lengua como si atiendo a piezas «mudadas», cuyo antecedente sitúa Helder en poemas sioux o náhuatl, por ejemplo, o a la versión del «Israfel», de Poe, en la que contempla otra de Mallarmé y Artaud [EL: 11].

Además del *Libro de los venenos* y las entradas del *Diccionario*, Gamoneda ha cultivado esta forma de versión en poemas de Nazim Hikmet, los cantos negroamericanos del *blues* y el *spiritual*, Mallarmé y Trakl, reuniéndolos primero en *Esta luz* y luego en *La prisión transparente*, con la añadidura aquí más reciente de Nezahualcóyotl y el propio Helder[177]. En realidad, este término de la *mudanza* es una elusión de lo que por lo general se acepta como traducción, actividad de la que reniega Gamoneda haciendo suya una convicción compartida por otros muchos poetas, que conciben la poesía como intraducible. No es que en este caso se perciba al *traductor* como un *traidor* del espíritu o esencia original de la obra, como el tópico

177. En cambio, en las «Mudanzas» de *La prisión transparente* no se incluyen los poemas de Nazim Hikmet ni los cantos negroamericanos.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

juego de palabras paronímicas *traduttore, traditore* denuncia en italiano, sino que esta tarea se torna imposible en cuestión de poética, debido a que tan importante como el significado es el significante, esa faz sensible, cargada de sonoridad, de materialidad, que se desvirtúa forzosamente en otra lengua, perdiendo así su efecto prístino, desdibujando además un ritmo irrecuperable. Sobre su indisposición a las traducciones de esta especie, dice Gamoneda en «La creación poética: radicación, espacios, límites»:

> El lenguaje (que es la materia de la poesía) se organiza siempre en términos locales. La poesía nace y muere en una sola lengua: la propia. La poesía no se puede traducir. Las traducciones son meramente informativas; explican lo que dice el poema pero ya no son el poema, a no ser (se dan casos) que, con aprovechamiento parcial de significaciones, se haga otro poema en otra lengua, poema que puede tener ciertos valores de equivalencia, con su antecesor, pero nunca valores de igualdad. Es otro hecho poemático con otra localización; es otro hecho poemático fundamentado en otro valor local o, lo que es lo mismo, en otro lenguaje [Gamoneda, 1998b: 116][178].

Si bien la poesía «no se puede traducir», en todo caso su traductor debe tener, más que unos conocimientos técnicos, una sensibilidad que propicie una clara distancia respecto a un simple valor informativo, como a juicio de Gamoneda ocurre con la traducción de las obras completas de Walt Whitman preparada por Eduardo Moga, que él mismo reseñó en prensa, subrayando: «las traducciones de poesía se manifiestan "inválidas" si no es poeta muy cierto quien las hace» [§ V.1.6 {17} 2014: 41]. A pesar incluso de este beneplácito, con la noción de *mudanza* Gamoneda pretende alejarse de cualquier rasgo impropio que la traducción de la clase poética pueda entrañar, puesto que *mudar* no es en realidad un sinónimo de *traducir* caprichosamente abrazado por el poeta. En sus «Confidencias y avisos» a *La prisión transparente*, Gamoneda es consciente de que es necesario una mayor indagación sobre la palabra: «Pero *mudanzas*, ¿qué mudanzas, qué significo con mudanza?», se pregunta [PT: 11]. «Urge, me parece, que lo diga», añade. He aquí la explicación:

178. Sobre esta cuestión se refirió también en nuestra primera entrevista: «yo tengo miedo a las traducciones […]. Cuando la traducción no consigue ser en la segunda lengua un poema, sino que es una versión léxica, literal, informativa, es un texto informativo únicamente del cual normalmente han sido desplazadas las cargas poéticas, porque las cargas poéticas normalmente se dan en una lengua y no en otra» [p. 828].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Helder dijo tan sólo que «mudaba al portugués» poemas nacidos en otras lenguas. No me parece muy buena la explicación de Helder; la encuentro incompleta o desviada; […] Creo que Helder hacía bastante más que una traducción. Hacía lo que yo pretendo hacer ahora y aquí: habiéndome apropiado de un poema, partir de él para escribir *otro* poema. (Es, pienso, imposible que si ciertamente éste *otro* se alcanza, sea, ya en otra lengua, *el mismo*, aunque, obviamente, no habría podido existir sin su antecedente. Sin duda, los poemas de Helder tienen y mantienen analogías con sus antecedentes. Sin duda, son también *otros*. […] Con base en una voluntad cuyo carácter cabe deducir de lo que digo y de lo que no digo de Herberto, yo hago lo que puedo para llegar al *otro* poema [PT: 11].

Esta visión del hecho de traducir se equipara, pues, al proceso creativo, como defiende parte de la traductología: «Si el acto de lectura es un acto de creación, ¿por qué no lo va a ser también la traducción?», se pregunta igualmente Gamoneda [§ V.2.5. Otero y M. Díez, 2004: 29]. Un ejemplo de cómo el poeta se apropia del texto, convirtiéndolo en *otro*, se aprecia en el caso de *Herodías* de Mallarmé, en la que los *mudadores*, Amelia y Antonio Gamoneda, explican en sus «Avisos y preámbulos» cómo llevaron a cabo su tratamiento del original francés: «perseguimos la sustancia semántica y poética más allá de las correspondencias léxicas y sintácticas […], la creación de datos sensibles y de "enigmas" equivalentes», es decir, más allá de la «mera transferencia idiomática», evitando una «versión informativa» [§ V.1.2.1 {5} 2006: 12], escriben los signatarios en auténtica declaración de *mudatología*[179]. El ejemplo de Mallarmé es especialmente emblemático, ya que ha pasado por las manos de Antonio y Amelia Gamoneda a lo largo de un periplo de dos décadas: desde su primera aproximación formal en 1994 hasta su versión definitiva en 2006[180], acercándose así en la amplitud temporal al dilatado proyecto inconcluso del propio Mallarmé.

A pesar de que el término *mudanza* es de asimilación más o menos reciente, en lo esencial Gamoneda lleva comulgando con este credo estético desde principios de los años sesenta[181], si nos atenemos a la cronología de su poesía reunida en *Esta luz*,

179. Otro poema de Mallarmé mudado por Antonio y Amelia Gamoneda, «La siesta del fauno», es percibido por el poeta, en cambio, como «más *traducido* y menos "mudado"» [PT: 12].

180. Los primeros fragmentos del poema aparecieron en 1994 en la revista *El Signo del Gorrión*. Una primera edición exenta se publicó, en tirada no venal, en 1996, que fue luego ampliada en 2004 para el bloque de mudanzas de *Esta luz*. Una segunda edición revisada, exenta y bilingüe, apareció por último en 2006 [§ V.1.2.1 {5}].

181. Como muestra de cómo en este caso los planteamientos del poeta se han mantenido coherentes en el tiempo, basta con rescatar algunas de las escuetas palabras que antepuso a su versión de los

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

que recoge la casi totalidad de esta práctica entre 1961 y 2003, completada en 2016 en *La prisión transparente*[182]. Ciertamente, este extenso arco temporal de más de cincuenta años que comprende el conjunto de mudanzas modera el que pueda afirmarse que la *mudanza* sea un rasgo específico del ciclo de la vejez, si bien el término en sí se incorpora como tal en este periodo y se trata de una modalidad cuya cultivo de nuevo se acrecienta en las últimas décadas, en especial a partir de la publicación del *Libro de los venenos*.

3.2.5.1. Gamoneda, el *reescritor*

Tal intensificación sucede con una de las prácticas de la mudanza a la que ya me he referido: la de reescribir; una pasión que se reserva sin condiciones: «me atrae salvajemente la reescritura» [§ V.1.4 {2} 1991: 70], había apuntado en su nota relativa a la *violación* de los textos, que en aquella ocasión no atañía a la modificación de los poemas ajenos, sino a los propios. Reescribir es, en efecto, también mudar. Al compartir los mismos rasgos, es comprensible que los poemas reescritos hubieran podido formar parte, a juicio de Gamoneda, de la sección de mudanzas de *Esta luz* [EL: 10], aunque es en la edición exenta de *Reescritura* [2004], publicada el mismo año que la poesía reunida, donde finalmente figuran estas versiones[183]. Allí mismo, Gamoneda cuestiona la naturaleza de esta reescritura: «¿Son estos poemas resultantes aquellos que fueron en su origen? No me atrevo a pensar que sean otros, pero tampoco que, "en el fondo", sean los mismos» [RE: 5]. He ahí, de hecho, a qué se debe esa «voluntad de reiterarme, de reescribir indefinidamente» [§ V.2.5. Otero y M. Díez, 2004: 24], de la que hace gala el poeta, pues el proceso de reescritura se llevaría a cabo, precisamente, porque el poeta ya no se reconocería de igual modo en el poema debido a que las circunstancias

cantos negroamericanos, publicados en 1965 en la revista leonesa *Claraboya*: «Las peculiarizaciones de vocalización, las corrupciones de lenguaje, se ha preferido orillarlas; nos parecía pueril intentar equivalencias de este aspecto en la traducción castellana» [§ V.1.2.1 {2} 1965: 27]. Aunque acepte entonces la etiqueta convencional del traductor, se observa en el fondo la uniformidad con el pensamiento expresado en torno a *Herodías*, cuarenta años más tarde, de dar prioridad a «la sustancia semántica y poética más allá de las correspondencias léxicas y sintácticas», que son las que *sensu stricto* convierten en inviable cualquier conato de traducción.

182. En ambos libros se encuentra toda la producción de mudanzas de Gamoneda, salvo —creo— algún poema suelto de Yvon Le Men y Jean-Yves Bériou.

183. Por estos motivos, el librito *Reescritura* se incluye en el apartado bibliográfico de *mudanzas* [§ V.1.2.1 {8} 2004], donde también se hallan el *Libro de los venenos* y el «Diccionario apócrifo».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

existenciales no son las mismas. Sobre este asunto, me explicó el poeta en la segunda de nuestras conversaciones:

> pero es que un arbolín no reniega de sí mismo por crecer y no se parece a como era hace cinco años! No te digo si es un árbol centenario, como este que ahí aquí. Pero es que… ¿Ves? Son cosas que a mí me parece que son muy sencillas. No son originalidades mías. No, no. Un poeta que… *Un poema se publica y ahí está para…* ¿Cómo que ahí está? Pero yo tengo mi número de células, mi no-sé-qué… No tiene nada que ver con cuando lo escribí; y tampoco lo tiene que ver el análisis químico del aire que respiro. Y mi poema, ¿por qué? Pero si una lápida tampoco es la misma, si la van a erosionar el tiempo, el agua, los líquidos, si va a ser transformada; y si no le da el tiempo y el agua y parece que no hay erosión, la va a erosionar el acto de comprensión del lector, de quien la lea ahora y el que la leyó antes. No es el mismo [§ VI.4.3].

Así pues, la actualización del circunstante o sujeto biográfico se realiza primero en el proceso lectura y, en el caso de que el poeta experimente la necesidad de reconfigurar la potencia simbólica del lenguaje, se produce la reescritura. En este sentido, la reescritura sería una reactualización del símbolo en un nuevo anclaje circunstancial en el que el creador necesita identificarse. Por ello, para Gamoneda no estamos ante meros poemas corregidos o un protocolario ejercicio de revisión estilística, sino ante «una mudanza parecida a la que sucede en los seres vivos» [RE: 6][184]. Se trata de una actividad que lo distingue del común de los poetas, puesto que para él las versiones finales no son segmentos fosilizados e inertes, invariables en su expresión definitiva: «en mí las primeras versiones no son las que mandan», comentaba en nuestro primer encuentro [p. 823][185]. Gamoneda lo ilustra con otras imágenes biológicas: «Ocurre que mi *respiración* se ha modificado y que quiero *respirar* el poema con mi naturalidad de ahora» [CS: 8]. Esta visión orgánica del poema que se acomoda indeterminadamente a la circunstancialidad del creador, a la *respiración* del presente, se vincula con la idea de obra abierta o en continuo progreso, pero, al mismo tiempo, con su envés complementario de obra inacabada: «Tengo la sensación de que todos mis poemas permanecen inconclusos», ha afirmado Gamoneda, consciente de esta particularidad [§ V.2.5.

184. Parece haber aquí una alusión a Pío Font Quer, quien utiliza en este otro sentido biológico el término *mudanza* en su obra *Plantas medicinales* [1962: LXXXVIII].

185. Lo decía con cierto pesar al recordar el dilema que se le presentaba en la tachadura de los poemas destinados a la edición de artista de *Las venas comunales*, poemas que habían sido escritos en los dibujos originales de Mestre. Retomaré este tema más adelante.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

García, 2014]; un aspecto éste de la indefinición que ya había advertido María Zambrano dentro de la fragilidad de la poesía: «la unidad lograda del poeta en el poema es siempre incompleta; y el poeta lo sabe y ahí está su humildad: en conformarse con su frágil unidad lograda» [Zambrano, 2006: 22]. Así, el impulso hacia la reescritura sería también un acto de inconformismo nacido de la necesidad de *respirar* el nuevo poema.

Gamoneda es, por lo tanto, un *reescritor*[186] por naturaleza. Sin embargo, es lógico que la reescritura, como mudanza, se intensifique solo en la vejez, donde el poeta vierte una mirada retrospectiva más abarcadora sobre sus poemas anteriores, ya que en la obra más reciente, en la perspectiva de una misma edad, no suele producirse una desafección tan radical en el autorreconocimiento poemático: «Con los últimos libros hago mucha menos reescritura. Pero con poemas escritos hace cuarenta o cincuenta años surge un trabajo que es casi de destrucción» [§ V.2.5. Otero y M. Díez, 2004: 25]. Este trabajo que llega a ser destructivo —en algunos casos, los poemas se desdibujan sobremanera—, contribuye, en cambio, a alimentar ese único libro que parece escribir Gamoneda, y así lo reconoce en una entrevista al hablar de *Edad* [1987], donde comienza a incorporar sus variantes desde el umbral de la senectud: «Yo empiezo a entender ahora que no he escrito más que un libro a lo largo del tiempo» [Algorri, 1988: II]. Reescribir es reposicionar, recalibrar, la vida, o una reactivación de la conciencia; más aún: reescribir, como leer, *es vivir dos veces*[187], una forma de revivir, de unificar dos conciencias que son unitarias pese al desajuste temporal, de pervivir más sentidamente a través de la intensificación de la poesía.

3.2.5.2. El lenguaje patrimonial y las culturas simultáneas

Junto a la noción de mudanza corre paralela una idea que también se ha afianzado en el pensamiento de Gamoneda durante las últimas décadas, hasta alcanzar, desde mi punto de vista, una entidad nuclear por la dimensión de su calado. Me refiero a la concepción patrimonial de la escritura. Como decía páginas

186. Aludo aquí a un texto de Marifé Santiago Bolaños, de título «Antonio Gamoneda, el reescribidor», publicado en la obra homenaje *El río de los amigos* [§ V.2.1. Saravia (ed.), 2009: 120-123], aunque por mi parte prefiero emplear el término *reescritor* para enfatizar el matiz intrínsecamente creativo de esta actividad poética.

187. «Leer es vivir dos veces» es el lema que Gamoneda propuso para los actos del Día Internacional del Libro de 2007 [Demicheli, 2007].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

atrás, la polifonía del *Libro de los venenos*, su declaración de fuentes consignada en la «Noticia» de la obra [LV: 12-15] —al mismo tiempo larga e imprecisa, ya que, como confiesa el poeta, revela «tratados o citas de enésima mano, procedentes de más autores de los que soy capaz de manejar con algún método» [LV: 14]—, comporta ese carácter de *hibridación de la autoría* propio también de la mudanza ya advertido en la versión de *Herodías* [§ V.1.2.1 {5} 2006: 10]. Constata este hecho Gamoneda al hablar en una entrevista del libro: «En cuanto a la autoría, siendo cierto que la mitad de las palabras en él escritas están tomadas de autores grecolatinos y, en modo principal, de Andrés Laguna, estoy muy tranquilo. Entro, como tantas veces se ha hecho en la historia, en un entendimiento patrimonial de la escritura» [§ V.2.5. Otero y M. Díez, 2004: 32]. A este concepto nos referimos en nuestra segunda conversación [pp. 898 y 921] y sobre él se ha pronunciado en otras ocasiones:

> Vivimos en el mismo siglo, en el mismo planeta, en el mismo lenguaje, hay una cierta condición patrimonial, también, en virtud de la cual yo me puedo imitar a mí mismo, corregir a mí mismo y también apropiarme de lo otro, con tal de que ciertamente sea capaz de interiorizarlo, de llevarlo a la subjetividad. Es decir, autoría, sí, pero los componentes de esa autoría no entiendo que sean obligatoriamente individuales. Pueden estar otros autores; por ejemplo, en mi *Libro de los venenos* hay tiradas de Laguna que yo las siento tan mías como las que son propiamente mías. He podido transformarlas más o menos, pero se trata de una confusión que me interesa en el sentido más profundo de la palabra «confusión», es decir, que lo tuyo pueda ser mío… Además, hay un fenómeno parecido en la lectura, ¿no? El lector se convierte en un creador simultáneo [§ V.2.5. Agudo (ed.), 2006: 33].

Esta concepción de la autoría tiene incluso sus antecedentes en el pensamiento del poeta. Podemos retrotraernos a los preámbulos del ciclo de senectud, a la entrevista con Luis Algorri del especial de «Filandón» de 1988, donde muy claramente expresa ya esta idea: «Hay gente que nos modifica y que son uno mismo también. Es gloriosamente inevitable que la voz de un poeta sea una voz patrimonial, una voz que algo tiene de colectivo, de múltiple» [Algorri, 1988: III]. A pesar de este precedente, se trata de una noción que se vigoriza en la edad de la vejez. Transcribo, de nuevo en toda su amplitud, otra reflexión del poeta más próxima en el tiempo, intercalada en una carta a Clara Janés, en *Variables ocultas*, con fecha del 16 de enero de 2010, en la que alude a los exergos de *Blues castellano*:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Brevemente, te diré algo, ya ahora, de las citas, salvo «placer sin esperanza», las otras dos se me escapaban. A pesar de la cursiva. No; lo que ocurre es que las has hecho tan tuyas, que mi lectura no lograba desprenderlas de tu lenguaje, tuyas son, pues, aunque las compartamos y, como tuyas, adquieren otro valor y otro sentido que como mías. Yo me quedo con la honra de que se hayan suscitado en ti. Hasta me gustaría que su origen permaneciese «secreto», patrimonial, lo que comporta un rango superior al de la autoría singular. No harás esto, lo sé, porque la contemporaneidad literaria ha promulgado una deontología (?) que no siempre ha regido pero que tú respetas [§ V.1.7 {12} 2010: 147].

No es de extrañar, en consecuencia, que ya en la «Noticia» al *Libro de los venenos* Gamoneda dejase constancia de su «descreimiento respecto del problema de la autoría» [CN: 42] y anticipase una disensión de esa supuesta «deontología» literaria: «Por lo que a mí concierne, despreciando prejuicios aún vigentes sobre la originalidad y la autoría de las obras literarias, he entrado en el texto con crueldad de enamorado, completando su doctrina como mejor he sabido» [LV: 14]. Nos hallamos frente a una interpretación *sui generis* de la autoría, entre revolucionaria o transgresora y, no obstante, de signo clásico, ligada en la Retórica a figuras como la *imitatio*, *periphrasis*, *retractatio* y *amplificatio*, esta última en el sentido de *dilatatio materiae* o ampliación de materiales [Lausberg, 1983: 53]. Es evidente que nuestro concepto moderno de autoría no se corresponde con el de la Antigüedad grecolatina o la Edad Media. De ahí que el poeta defienda su perspectiva autoral no sólo en lo que atañe a los clásicos, desmarcándose de lo que en sentido estricto puede entenderse en otros casos como plagio:

> El *libro de los venenos*, el cincuenta por ciento como mínimo, se lo reparten Aristóteles [sic] y Andrés de Laguna, y el resto quizá sea mío de una manera un poco derivada, y en otros textos ocurre otro tanto. Bueno, pues ni Dioscórides ni Laguna me van a reclamar nada de momento, pero puede que otros lo hagan en el futuro [CN: 42].

De algún modo, Gamoneda parece reclamar una reapreciación o regresión positiva de la idea de autor en la línea de esa *voz patrimonial*, «que algo tiene de colectivo». Otros poetas han expresado juicios similares al reivindicar la condición universal del lenguaje como patrimonio inmaterial de la humanidad, sin paternidad reconocida, por la que cada palabra escrita o pronunciada evoca

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

forzosamente una pluralidad incontable de voces anónimas antecesoras. Félix Grande, por ejemplo, gustaba de repetir:

> El lenguaje es, quizás, la única invención humana verdaderamente democrática. Miguel de Unamuno dijo: «Tened fe en las palabras, porque ellas son cosa vivida». Las palabras son, realmente, criaturas vivas; llevan viviendo milenios y, precisamente por ello, hay que acercarse a ellas muy respetuosamente. Hay que tomar conciencia de que cuando pronunciamos palabras estamos resucitando a millones personas, a un sinfín de gente anónima que les dio su sentido mucho antes que nosotros. «El lenguaje, como las palabras, nace en una fuente remota del sentir colectivo», escribe Luis Rosales[188].

Estas palabras de Félix Grande, que entroncan —creo— con las ideas de Gamoneda, puedan llevarnos incluso a la conformidad subyacente que pueda existir respecto al denominado estructuralismo genético de Lucien Goldmann, perspectiva que contempla a la colectividad o sujeto colectivo como verdadera autora de la obra literaria, incluida aquí también, sin distinciones de lenguaje, la poesía. Esta línea interpretación no habría de ser del todo ajena al pensamiento marxista asumido por el poeta en épocas anteriores[189].

No obstante, Gamoneda es consciente de la necesidad de reconocer la *factualidad* de la autoría en determinados contextos: «Yo pienso que la autoría es un hecho real», ha matizado sin ir más lejos [§ V.2.5. Agudo (ed.), 2006: 33]. Ejemplo de ello es la cautela adoptada en la escritura paratextual del frontispicio poemático, donde —como ya precisé— suele incorporar citas o fragmentos del autor homenajeado entre su propio discurso; una relación intertextual vinculada de

188. La cita es una paráfrasis de las palabras de Félix Grande anotadas por mí mismo durante una ponencia que el poeta impartió en Murcia, el 3 de mayo de 2005. Me consta que solía reiterar estas frases, en especial la de Unamuno, ya que tuve ocasión de volver a escuchárselas en la misma ciudad al año siguiente, en un encuentro compartido con Luis Alberto de Cuenca.

189. Admito el riesgo de esta observación, si bien creo que hay cierta base común entre el estructuralismo genético y el pensamiento de Gamoneda en la cual habría que profundizar. Escribe, por ejemplo, Goldmann en *Recherches dialectiques* [1959]:

> Si la pensée est une création individuelle sans attaches *essentielles* avec le reste de la vie sociale et de la réalité, on ne voit pas très bien au nom de quel critère on aurait le droit d'émettre un jugement de valeur et d'affirmer que la pensée de Kant est plus philosophique que celle de Jacobi ou celle de Descartes plus philosophique que celle de ses professeurs de la Flèche.
> Tout au plus peut-on, dans cette hypothèse, se réclamer de deux critères: l'originalité et l'influence. Mais cette dernière est un fait *social* qu'il s'agit d'ailleurs d'expliquer à son tour, et l'originalité nous mènerait à des extravagances sur lesquelles il est inutile d'insister ici [1967: 29-30].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

alguna manera con su concepción de la mudanza y que en este caso distingue sobre el papel con el recurso de la tipografía itálica, explicitando además esta superposición de autorías en nota al pie. Así, observamos esta técnica en el «Frontispicio para Donald Wellman, pastor de las aguas primitivas», de *Remando de noche: la poesía de Donald Wellman*, al tiempo que inserta una valorización de la naturaleza creativa de la tarea del traductor: «Este "frontispicio" tiene una doble y hasta una triple autoría; las palabras y frases en cursiva pertenecen al libro de Donald Wellman traducido por Francisca González Arias» [§ V.1.7 {29} 2015: 13]. En su frontispicio a *La locura del cielo,* de Carlos Aurtenetxe, es aún más prolijo:

> Las palabras o frases en cursiva anteriores al primer asterisco capitular, corresponden, en parte (*cavalo morto, hortos hipotecados…*), a breves citas del poeta brasileño Ledo Ivo. Las restantes son expresiones en portugués del autor de este frontispicio. Posteriormente, es también cursiva la consabida cita de Shakespeare. En adelante, las frases y palabras en cursiva supondrán únicamente presencia literal de textos de Carlos Aurtenetxe. Cabe que en algún caso esta presencia sea mínimamente alterada por conveniencias sintácticas u ortográficas, y también en razón de intereses del sentido, inseparables de su contexto. Asimismo, pueden darse muy breves elipsis o addendas en alguna frase tomada de Aurtenetxe, y esto será también atendiendo a la pertinencia del discurso poético» [§ V.1.7 {30} 2015: s/p].

Adviértase también como muy probable que este nivel de detalle se aproxime a alguna forma de ironía, ya que Gamoneda no renuncia a la *alteración* —corrupción, violación— de las citas, aunque sea mínima; ironía que se justifica sobre todo si tenemos en cuenta su firme consideración de un lenguaje patrimonial y sus objeciones con respecto a la idea de autoría. Por otra parte, si Gamoneda defiende esta noción patrimonial de la escritura, no resulta extraño que pueda incluso abstraer su concepto al puro pensamiento en lo que, de hecho, ha llamado con frecuencia *culturas simultáneas*. Con esta expresión y otras análogas, como *sensibilidades simultáneas* [LR: 147], Gamoneda señala directamente no ya a la intertextualidad que pueda existir en la mudanza ni a las influencias explícitas de la literatura —ni aun las inconscientes, como las reminiscencias o el fenómeno de la criptomnesia—, sino a la inevitable contingencia de que el fondo de un pensamiento o idea, verbalizado o no, haya habitado con anterioridad en otra época y espacio, con la probabilidad remota de una conexión entre ambos

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

escenarios: «las mismas convicciones, pueden estar en Oriente en el siglo XI y en León en el XXI. Son las *culturas simultáneas*. El pensamiento no es fijo para una época. Se mueve» [§ V.2.5. Val, 2017: 141], sostiene Gamoneda. En otra entrevista desarrolla más lo que entiende por este tipo de *equivalencias*, que no son ajenas a la poesía:

> De lo que se trata es de que hay culturas simultáneas, no en el tiempo, sino que en el siglo XVIII o en el XXI, me da igual, una etnia que todavía está arrinconada no sé dónde, está reproduciendo la cultura que hace 1200 años había en otra etnia de otro continente. La está reproduciendo porque está suscitada por necesidades, por pulsiones análogas y hay cierta equivalencia. Es lo que ocurre en términos antropológicos entre esas dos culturas que yo llamo simultáneas, no en el tiempo. Ocurre en poesía también. Es muy extraño que todo lo que dice un poeta no lo haya dicho nadie. Es un lenguaje universal y todos estamos sacudidos por las mismas y por parecidas, y si no son las mismas, son equivalentes, la palabra equivalencia es bastante justa. Pueden ser disímiles pero tener una función, un valor equivalente. […] Y la poesía es así, es al fin y al cabo un lenguaje universal, es algo que la especie humana se dice a sí misma por boca de algunos y eso tiene que repetirse [§ V.2.5. Serrano, 2015].

Ya en su prólogo a la edición de *Prosas profanas* de Rubén Darío, Gamoneda se había referido a cómo el lector puede «encontrar muy numerosas y, a veces, difícilmente increíbles "simultaneidades" en lenguas, culturas y autores temporal y espacialmente muy alejados entre sí» [Gamoneda, 1998a: 11]. Debemos admitir con el poeta que las *equivalencias de ideas* o *equivalencias de pensamiento*, expresiones que yo mismo he utilizado varias veces en este trabajo, se producen constante y naturalmente en todos los campos de estudio. En todas estas citas se aprecia además una estrecha relación entre lo que Gamoneda denomina culturas o sensibilidades simultáneas y lo que entiende por condición patrimonial de la escritura, en especial en lo que a la poesía como «lenguaje universal» se refiere; formas ambas del pensamiento del poeta muy poco atendidas y valoradas por la literatura crítica que pueden considerarse como específicas del ciclo de senectud.

3.2.6. Tánatos y Eros, el fármaco estético

Aunque resulte aún precipitado afirmarlo, ni siquiera tras el amplio recorrido por el cauce tanatológico del poeta —que nos ha aportado y subrayado varias

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

claves que nos permiten comprender su pensamiento de senectud—, me inclino a anticipar que la aproximación de Gamoneda a las fuentes de la ciencia médica arcaica y la escritura de ella derivada se relacionan no solo con un mayor conocimiento de la realidad ineludible de la muerte, sino —paradójicamente— con un deseo implícito de afrontarla con desfachatez, cara a cara y desnudo de prejuicios; una osadía que quizá no es ostensible en las edades anteriores, donde la perspectiva de la muerte domina la creación desde el temor absoluto. Eduardo Moga ha sintetizado este *modus scribendi* de manera magistral: «Sus versos son, pues, en primer lugar, conciencia de la muerte y, después, exorcismo de ésta» [§ V.2.4 Moga, 2006: 55]. Desde esta óptica, el libro v(b)enéfico, cuya expresión más emblemática sería el *Libro de los venenos*, se convierte en un lenitivo ante la muerte, el fármaco estético en el que se convocan las sustancias en su bivalencia perniciosa y curativa. Y, así, exorcizar la muerte —para proseguir la imagen de Eduardo Moga— es también potenciar su negación, convocar la vida:

> Yo no pienso sentarme a esperarla [la muerte] en absoluto. Una cosa es que arrastre un cansancio existencial, como digo en algún poema, y otra que ansíe desaparecer. No tengo ganas de morir. Cada vez menos. Trabajar me agrada, la vida me entretiene. De cualquier cosa, del vuelo de un pájaro, saco gusto [§ V.2.5. Val, 2017: 137].

De aquí que Gamoneda no termine en realidad de aceptar estoicamente la idea de la desaparición; más bien lo opuesto, ya que la rechaza incluso desde la supuesta serenidad aportada por la vejez: «La presencia de la muerte puede suscitar todo tipo de reacciones. En mi caso, no estoy desinteresado por la vida. Al contrario. Mi preparación para la muerte consiste en *olvidar* la muerte y crear una falsa indiferencia» [§ V.2.5. Val, 2017: 155]. Si «el olvido es una especie de autoprotección» [§ V.2.5. Arias, 2012: 534], cuando Gamoneda proclama en sus poemas que su pasión es la indiferencia o el olvido, habría de entenderse el olvido o indiferencia hacia la muerte, como estrategia intelectual-vital no solo para prepararse o enfrentarse a ella, sino para sentir con mayor intensidad la vibración de la vida. A ello me refiero con el epígrafe que remata este breve apartado de transición: Tánatos y Eros, la pulsión no excluyente entre contrarios que solo es posible en poesía, variante invertida del título de una colaboración con el pintor Álvaro Delgado [CAP {44} 2000], pues, en efecto, la obra de Gamoneda no solo posee una manifestación dolorosa, mortuoria, elegíaca, sino también vigorosa,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

vital, entusiasta; una nada desdeñable, por ejemplo, expresión del amor de la que son testimonios secciones completas de algunos poemarios, como «Pavana impura» en *Libro del frío*, pero muy en especial, por su conformación exenta y breve, el canto amoroso de *Cecilia*.

3.3. *Cecilia* o la celebración de la vida en los límites de la existencia

En el tránsito hacia la cercanía de la muerte el poeta matiza su actitud ante la mortalidad como consecuencia de haber vivido, de haber llegado a un punto vital que era incierto desde la lejanía: «Hierba de soledad, palomas negras: he llegado, por fin; éste no es mi lugar, pero he llegado», leemos en *Libro del frío* [EL: 313], emblema poemático de este itinerario experiencial. En el caso de Gamoneda, para quien —como sabemos— vida y poesía son indisociables, tales modulaciones no pueden sino reflejarse irremediablemente en su obra, pues «si cambian los datos existenciales realmente decisivos —recordemos—, parece que algo puede ocurrir en la poesía». Este aprendizaje ligado al propio devenir de la vida depende, como es lógico, de acontecimientos y diversas circunstancias ajenas a la voluntad del sujeto. Es lo que ocurre con la venida al mundo de su nieta *Cecilia* en 1998[190], presencia que da título a un libro[191] que ocupa un espacio inusitado en su obra completa, convirtiéndose en una *rara avis* gamonediana: *Cecilia* no sólo es, con sus treinta poemas, el poemario más breve del autor[192], sino que tiene la singularidad de resaltar en el ciclo de senectud por su tono *disonante*, de marcado carácter celebrativo por la llegada al mundo de un ser querido en el espacio de las postrimerías, como nos dice el mismo Gamoneda: «*Cecilia* trata del encuentro de un ser que viene de la inexistencia a la existencia con otro que está yéndose de la existencia y tiene la inexistencia cercana» [LR: 192]. Con su publicación en 2004, la inusual energía de *Cecilia* aumenta su calidad de excepción en la medida en que Gamoneda no se había considerado antes un poeta «festivo», como es percibido

190. Cecilia nació el 18 de julio de 1998, según dato aportado por el propio poeta en su frontispicio a *Ya nadie se llamará como yo*, de Agustín Fernández Mallo [§ V.1.7 {28} 2015: 18].

191. Evitaré aquí prolongar el debate, ya abordado en la introducción de este trabajo, sobre la interpretación extrarreferente a partir de datos biográficos. En el poemario, por otra parte, hay índices lingüístico-pragmáticos que permiten entenderlo como una enunciación anciano-filial.

192. No tengo en cuenta, pues, secciones de otros poemarios que se han publicado en algún momento en edición exenta y que luego pasaron a integrarse en un conjunto mayor, caso de «Pavana impura», «El vigilante de la nieve» o «Claridad sin descanso».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

por ejemplo Saint-John Perse, con quien se han señalado algunas semejanzas formales en *Descripción de la mentira*[193]:

> Es un poeta que me entusiasmó, y la crítica ha relacionado mi escritura de hace veinte o veinticinco años, o más, con la manera de hacer y de entender de Saint-John Perse. Pero hay una diferencia, que creo que los críticos no han subrayado suficientemente: Saint-John Perse es un poeta de celebración y yo hago el relato de un fracaso existencia y hasta de un fracaso histórico» [§ V.2.5. Muñiz, 2003: 11][194].

Por ello Gamoneda marca una diferencia tonal con respecto a la *chanson* de *Anabase* adjetivando su *canción* como *errónea*, modo de acentuar ese sentimiento de «fracaso existencial»; y por ello la escritura de *Cecilia* —que es paralela a la de *Arden las pérdidas*, según la cronología de *Esta luz*— no mostraría una verdadera reconciliación con la vida o expresión de júbilo, sino una apariencia de conformidad: «La alegría, exactamente, no, aunque está cerca —matiza Gamoneda—. En *Cecilia* hay una falsa recuperación de la existencia que actúa como si fuese verdadera» [§ V.2.5. Fuentes, 2007: 16]. Estas declaraciones nos recuerdan que, a pesar de que el lector lo reconoce como un canto vitalista, el poemario está constreñido también, como el resto de la obra gamonediana, por el peso de la muerte. El asombroso equilibrio de esta conjunción y su despliegue de tensiones es uno de los rasgos definitorios de *Cecilia*, como ha advertido Sánchez Robayna: «asistimos aquí a un nuevo cuestionamiento, aquel mediante el cual el dolor y la herida se transmutan en hilo de esperanza ante la gran cadena del ser» [§ V.2.6. Sánchez Robayna, 2006: 81]. De hecho, por su cuidado clamor celebrativo modulado desde el pesar ante la cesación, podría decirse que *Cecilia* coincide en cierta medida con el lugar que para Gamoneda ostenta en su poesía reunida *Blues castellano*, del que ha manifestado: «aunque transporte dolor y desfallecimiento, quizá sea un libro *positivo*, en el sentido de conceder mayor presencia a la gravedad

193. Acerca de Saint-John Perse y su influencia en *Descripción de la mentira*, comenta Gamoneda: «hace no menos de treinta años, recibía yo una revista de Sao Paulo en la que Drumont d'Andrade traducía a Saint-John Perse. Aquello quedó latiendo durante ese silencio mío de muchos años. Aquello y la lectura de los negros en lengua francesa, sobre todo Leopoldo Sedar-Senghor o Aymé Cesaire… Todo está en *Descripción de la mentira*. Y también el existencialismo, y algún surrealismo… [Algorri, 1988: III].

194. Eduardo Moga sí ha señalado, por el contrario, una similitud menos festiva entre Perse y Gamoneda al examinar la obra de ambos al trasluz de los rasgos de una épica sensible: «La poesía épica es, pues, cosmopolita, explosiva y jubilosa; sus mundos son anchurosos, suntuarios y expansivos. Lo que no implica que omitan el dolor y la muerte: hablan del amor, sí, pero también del sufrimiento; no son plebeyamente *optimistas*» [§ V.2.4. Moga, 2006: 56].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de la vida que a la oquedad de la muerte» [SL: 10]. *Cecilia* es asimismo una obra *positiva*, aunque mantenga el decorado del *memento mori*, pues la angustia existencial desencadenada por la cercanía de la muerte, caracterizadora de una atalaya poética de senectud, coexiste en el *yo* poemático con un irrefrenable sensualismo, insuflado por la presencia vivificadora del *tú* lírico. De esta manera se produce una yuxtaposición de sensaciones contrapuestas, un contraste entre la inquietud, intensificada por la perspectiva mortuoria, y una renovada ansia juvenil, derivada de la feliz inocencia asentada en el ser amado[195].

Como ya había puesto de relieve Díez de Revenga en su trabajo, la pesadumbre vital, la carga pesimista con la que el sujeto enunciador afronta los límites de su existencia, se ve suavizada en ocasiones por un entusiasmo que es síntoma de un repentino rejuvenecimiento anímico en el *yo* lírico. Así lo ha señalado con respecto a los mundos poéticos terminales de Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y Rafael Alberti. Acerca de Vicente Aleixandre advierte, por ejemplo: «Quizás la más viva de las aportaciones a todo este conjunto de poesía de senectud sea su gran elegía de la juventud […], el contraste entre jóvenes y viejos que está presente en otros poetas [Gerardo Diego], se agudiza en Aleixandre» [1988: 20]; y sobre Rafael Alberti: «Alberti afirma su inquebrantable vitalismo, su aprecio a la juventud y a la fuerza de la sangre» [*ibidem*: 24]. Pero el caso más significativo, por su casual similitud con la propia situación existencial de Gamoneda, lo constituye la última poesía de Miguel de Unamuno. Díez de Revenga llama la atención sobre un hecho que no parece anecdótico por las consecuencias que conlleva en la escritura del poeta: a partir del nacimiento de su nieto, Unamuno plasma en su obra terminal una serie de reflexiones sobre las mutaciones de la naturaleza, reflexiones que tendrían, pues, como detonante —por coincidencia cronológica— la llegada a la familia, y al mundo, de una nueva vida:

> Muy pocos días, apenas dos meses después de cumplir Unamuno los sesenta y cinco, el día 24 de noviembre de aquel año, el poeta deja familiar constancia en su *Cancionero* del bautizo de su primer nieto […] que evoca en una bella canción con el motivo poético de la media luna como cuna del niño que ese día se bautiza. Pero lo más interesante, aparte de la obligada consignación de estos raros motivos

195. En otro lugar [§ V.2.4. Pujante, 2015: 77-94] he estudiado la estructura de sentido de *Cecilia* y su filiación con la tradición amatoria y los mundos poéticos terminales, enfoque con el que coinciden críticos como Cuesta Abad, para quien el libro es «uno de los más fascinantes cantos de amor y muerte de nuestra moderna tradición lírica» [§ V.2.1. Cuesta, 2017: 159].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> de ternura del viejo, ya abuelo […] inicia el poeta una serie de canciones en las que las diferentes mutaciones de la naturaleza revelan su movimiento y paso del tiempo [Díez de Revenga, 1988: 38].

Según concluye Díez de Revenga, a raíz de esta realidad, Unamuno lanza una mirada en derredor que le lleva a considerar la caducidad de los elementos naturales, materializando un acusado contraste: el comienzo de una existencia, la de su nieto, y la proximidad a su fin de otra, la suya misma, como en el caso de Gamoneda. Este «extraño accidente, la aparición de un pequeño ser en el cual te sientes vivir» [§ V.2.5. Fuentes, 2007: 16], define una relación anciano-filial o *aviolidad* [§ V.2.1. Cuesta, 2017: 168] muy poco común en poesía e imprime otra coloratura a la luz vacía de la vejez que en el espacio poemático se resuelve en una presencia ambivalente de fuerzas, una lucha dialéctica entre la preocupación inherente a la finitud corporal, de un lado, y la fruición imbuida por la irrupción de un nuevo ser con la que se tamiza la tristeza y el sufrimiento con visos de alegría y felicidad, de otro. Este estado espiritual llega al *yo* poemático, por tanto, a través del *tú* lírico, impulsándole ese renovado regocijo que expresa de forma exaltada e incluso, a veces, enajenadamente. De hecho, es habitual que ambos sentimientos, la inquietud y su consiguiente tono elegíaco, y el vitalismo y su consecuente entonación celebrativa, cohabiten en un mismo espacio enunciador, concentrando dicha ambivalencia en una tensión de mayor intensidad[196]. Así sucede, por ejemplo, en el penúltimo poema de la obra:

> Yo estaré en tu pensamiento, no seré más que una sombra imprecisa;
>
> habré existido en un instante en que la alegría y la piedad ardían en tus ojos.
>
> Pero también quiero permanecer desconocido en ti.
>
> Desconocido. Simplemente envuelto en tu felicidad.
>
> Tú distraída en tu luz y yo apenas viviente en ella, y así, imperceptiblemente amado, esperar la desaparición.

196. En el artículo al que he aludido [§ V.2.4. Pujante, 2015], traté de indagar en la especificidad estructural de *Cecilia*, definida por la constante dialéctica del binomio *luz* / *sombra*, que en los contextos que conforman la estructura de sentido de la obra, la poesía amorosa y la poesía de senectud, se presentan en interacción connotativa de positividad y negatividad, revelando un haz poli-isotópico o isotopía compleja en la que ambos polos llegan a superponerse, dotando a los versos de una sensible tensión poética. Esta isotopía cromática, o isotopía del claroscuro, se inscribiría en la tendencia a tales ejes que en su tesis Expósito ya había analizado en poemarios anteriores de Gamoneda, como el *Libro del frío* [OP: 315-346].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Aunque quizá estamos ya separados por un hilo de sombra y
>
> cada uno está en su propia luz
>
> y la mía es la que tú vas abandonando.
>
> [EL: 509]

Como puede apreciarse desde una primera lectura, se trata de una de las composiciones más ilustrativas de esta estructura de sentido incardinada en la poesía de senectud. Así lo evidencia su marcada dualidad fluctuante entre la vida y la muerte, patente en la relevancia de una oscilación temporal entre el futuro («Yo estaré»), el pasado («Habré existido») y el presente («Pero también quiero permanecer»), a la vez que en las agrupaciones semánticas formadas por pares como alegría / instantaneidad, felicidad / desaparición, correlatos respectivamente de ese júbilo y de esa zozobra existencial que son claves en *Cecilia*, hasta el punto de conformar una dimensión insólita en Gamoneda, como bien ha advertido Cuesta Abad: «*Cecilia* es tal vez el poema donde Gamoneda llega más lejos en su indagación del lenguaje poético como experiencia *en perspectiva de la muerte* precisamente por ser el poema en el que se celebra la vida con mayor exaltación y con una pasión transida de gozo y de querencia» [§ V.2.1. Cuesta, 2017: 167].

Quizá nadie haya expresado más certeramente con menos palabras la singularidad de esta obra que Jacques Ancet: «*Cecilia* est une parenthèse heureuse dans l'œuvre sombre et tourmentée d'Antonio Gamoneda» [§ V.2.4. Ancet, 2006b: 7]. Ya en el título del prefacio a su propia traducción, «La disparition y la douceur», sintetiza Ancet con maestría la dialéctica gamonediada que aparece desplegada en *Cecilia*, cuyos treinta poemas «ne font qu'un seul poème» [*ibidem*: 8], como es también un único y largo poema *Descripción de la mentira*. En efecto, en medio de la alegría renovada por la vida, «l'angoisse du vieillissement ne quitte pas le poète», dando lugar a una composición articulada sobre la base de un binomio antitético y complementario: «c'est précisément cette tension nos résolue sur laquelle lumineusement, douloureusement, il s'achève qui fait las forcé de ce poème, de ce très beau chant à la vie à travers le sentiment aigu de sa disparition» [*ibidem*: 10]. Pero si la presencia de Cecilia tiñe de alborozo el pesimismo y el dolor del poeta, no supone, sin embargo, una capitulación en cuanto al miedo a la muerte, sino una atenuación de sus potencias temibles, cierta resignación respecto a la mortalidad que siempre ha obsesionado a Gamoneda:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Alguna vez he dicho que la aparición de mi nieta Cecilia me reconcilió con la vida, y eso no es exactamente verdad[197], pero sentirme vivir en esa criatura es un fenómeno que sólo se puede experimentar en la vejez, y que trae consigo no una reconciliación ni pacificación del temor a la muerte, pero sí una cierta conformidad con el hecho mortal [§ V.2.5. Pita, 2007: 14].

En otro lugar, casi una década después, Gamoneda mantiene dicho punto de vista al hablar sobre *Canción errónea*:

> referir mis actos, mis conceptos, mi sentimentalidad, mi entender todo —incluso lo bello y lo placentero— como un sinsentido, como un error: ¿para qué un viaje que consiste en «ir de la inexistencia a la inexistencia»? En fin, secundariamente puedo decirte que la ira o el miedo ante el error han ido haciéndose, con los años, más soportables. No es una aceptación, pero lo parece y supongo que algo se notará en mi escritura [§ V.2.5. Saravia y Gómez, 2016: 8-9].

El hito biográfico que para todo hombre supone alcanzar la vejez no elimina, por lo tanto, el miedo a la muerte, pero lo esmalta de resignación y se naturaliza ante la evidencia del sinsentido de existir, cuyo extremo más acusado acaba traduciéndose en la negación de *Canción errónea*: «ir / de la inexistencia / a la inexistencia» [CE: 28], «todo se explica en el no ser» [CE: 35]. Este nihilismo existencialista, cuya emblema es el poema inicialmente titulado «Un equívoco» [CE: 27-29][198] que califica de truncado este canto de senectud, este encontrarse entre «dos falsas eternidades» que ya constaba en *Cecilia* [EL: 497] y antes en *Arden las pérdidas* [EL: 465], caracteriza la totalidad del siguiente poemario a pesar de la avenencia a la finitud, viéndose asimismo amplificado por el hastío vital en *La prisión transparente*, que convierte el vano de salida de la vejez en la edad del cansancio y el olvido y en una acendrada «pasión por la indiferencia» [EL: 464][199].

197. Lo declaró en entrevista a Jordy Ardanuy en 2005, recogida luego en *El lugar de la reunión*: «He encontrado en ese libro una especie de provisional reconciliación con la vida» [Palomo, 2007(a): 192].

198. Sobre este poema, ha confesado Gamoneda: «Prácticamente lo que hice en esos últimos versos del poema es una repetición de las conclusiones del existencialismo. Se vive y se sabe que va a morir, y todo ello carece de sentido. ¿Por qué? Más o menos es lo que viene a decirse ahí sin que yo haya querido hacer filosofía». Esta cita fue suprimida en la versión impresa de la entrevista a la que pertenece [§ V.2.5. Villuendas, 2019], pero persiste en la versión en línea: <https://www.abc.es/cultura/libros/abci-antonio-gamoneda-no-puede-intentar-comprender-poesia-como-si-fuera-201906090051_noticia.html>.

199. Ciertamente, la indiferencia es un tema recursivo de la poesía gamonediana que no caracteriza solo el ciclo de senectud. Ya en *Descripción de la mentira* se anuncia la potencia de este sentimiento:

3.4. La contradicción conciliadora

Como vemos, en torno al ciclo de senectud se van acumulando adjetivaciones a lo largo de nuestro recorrido que parecen discordantes en el pensamiento de Gamoneda: ¿el poeta adquiere con su escritura una mayor lucidez o confusión? ¿La poesía es un arte de la memoria o se convierte en un instrumento del olvido? ¿Busca en su obra el conocimiento o reniega de él? Si suponemos que el poeta, por ejemplo, ha aspirado a un mayor acercamiento de lo que le es oculto o ignoto, como el saber acerca de los venenos mortíferos, especie de preparación contra la muerte para arrostrarla sin dramatismo, ¿por qué entonces parece proclamar también una abierta indiferencia en sus últimos poemarios? Se pregunta, por ejemplo, Edward W. Said en uno de sus ensayos: «¿qué hay de lo tardío no como armonía y resolución, sino como intransigencia, dificultad y contradicción no resuelta?» [Said, 2009: 29]. En el fondo, no resulta sencillo tratar de disipar estas dudas debido a la constante oscilación que se produce en los versos del poeta. No debe causar asombro incluso la anulación de estas ideas, pues estamos ante antinomias típicamente gamonedianas, como nos recuerda nuestro autor: «Yo no tengo una visión de cómo va a ser mi próxima escritura, aunque es posible que sea más pacífica. Pero en la poesía rige también como fuente la contradicción, entonces, de vez en cuando, aparecerá también el poeta iracundo» [§ V.2.5. Pita, 2007: 14]. Así, la conformidad con el hecho mortal apacigua el miedo, sin que éste llegue a desaparecer del todo, de la misma manera que el sentimiento de la ira emerge del inconsciente para anegar cualquier posible mitigación de los temores o los demonios del pasado, llegando incluso al exabrupto y el rechazo más explícito de resignación, como en el «Frontispicio para *Hace triste* de Jordi Virallonga»:

> *La indiferencia está en mi alma. Es la vejez de la misericordia* [EL: 214]. En *Lápidas* el sujeto poético ve «la espalda de la indiferencia» [EL: 268]. Y en *Libro del frío* éste se sitúa «en el extremo de la indiferencia» [EL: 393]. Pero es en *Arden las pérdidas* donde se asume como credo: *Ahora / mi pasión es la indiferencia* [EL: 431], *Ya / no hay más pasión que la indiferencia* [EL: 464]. En todo caso, esta visión se afianza en *Canción errónea*, ante la cercanía de la muerte: *sufro / también de indiferencia* [CE: 12], *nada estorba ya a la indiferencia. / Definitivamente, me he sentado / a esperar la muerte / como quien espera noticias ya sabidas* [CE: 13-14], *Ahora / sumergido en la indiferencia, / desprecio / el agua y la sed y desprecio / la esperanza* [CE: 140]. Allí, el sujeto deviene transitivamente *indiferente* [CE: 101] y la cuestión de la existencia o la inexistencia a su vez «es indiferente» [CE: 120 y 135-136]. También se matiza y modula esta *pasión* en una cita intratextual, en el estado contemplativo del paisaje natural de la isla de la Palma: *Si este instante se extendiese hasta cubrir mis asuntos y mi pasión fuese realmente la indiferencia* [CE: 129]. Lo mismo cabría apuntar sobre «la pasión de la inutilidad» [CE: 110], ya enunciada en *Descripción de la mentira* [EL: 218]: *Yo vi la luz de la inutilidad* [EL: 221]; también prefigurada en *Lápidas*: *Qué cansancio ser dos inútilmente* [EL: 298], *la pureza de las palabras inútiles* [EL: 240].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

no conocemos nuestro lugar porque no es
un lugar; se trata sólo de una puta mierda.
[§ V.1.7 {14} 2010: s/p];

o también en su «prólogo desvariado»:

No es justo.
En mi opinión, somos nosotros
quienes habríamos de arder y, por cojones,
celebrar ya la inexistencia.
[V.1.7 {11} 2009: s/p]

Este tipo de neutralización es la que se da en el par de conceptos *olvido* y *memoria*: «En el fondo —confiesa el poeta—, no creo en el olvido. Es una contradicción, pero la contradicción es un mecanismo generador de poesía. Contradictoria, claro» [§ V.2.5. Fuentes, 2007: 16]. Y la contradicción, en perfecta correspondencia gamonediana, forma también parte del hombre, puesto que si el hombre es contradictorio, el poeta lo es asimismo, según consta como emblema ya en *Descripción de la mentira*: «La contradicción está en mi alma» [EL: 220].

La contradicción como principio poético es sin duda una de las constantes más ostensibles del pensamiento gamonediano a tenor de las declaraciones y referencias teóricas en las que el poeta alude a su auxilio para dirimir cualquier achaque de incoherencia: «El principio de contradicción que yo pienso que habita en la médula de la poesía me lleva a textos contradictorios» [CN: 50]. El lector de su obra no tarda en percibir este rasgo poemático, muy apreciable, por ejemplo, en *Cecilia* a causa del encuentro de tensiones contrapuestas al que antes hemos aludido. Aunque este principio ha sido asimilado por la crítica[200] y, ciertamente, se encuentra enunciado ya en una edad anterior al periodo de la vejez tanto en textos poemáticos —lo hemos recordado mediante el emblema de *Descripción de la mentira*— como ensayísticos, en los últimos años Gamoneda ha intensificado sus referencias a esta clave identitaria, incorporando también argumentos de autoridad a su pensamiento. Así, en *El cuerpo de los símbolos* hallamos numerosas puntualizaciones relativas al hecho contradictorio que habita en el poema, entre

200. Ildefonso Rodríguez ha escrito precisamente a propósito de *Cecilia*: «En la dialéctica de la vida, de pura contradicción que alimenta toda la poesía de Antonio, el hecho de ver renacer lo nuevo en el tronco familiar y sanguíneo es rememorar también las desapariciones y las pérdidas» [§ V.2.4. Rodríguez, I., 2006: 83].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

ellas: «la poesía es *lenguaje paradójico* […], *lleva consigo, como componente natural, la contradicción*» [CS: 32]. La letra itálica remite a una nota al pie en donde se menciona *Contrariedades del sujeto* [1993][201] de Carlos Piera, el autor predilecto de Gamoneda a la hora de ilustrar el contrasentido implícito al lenguaje poético tanto en sus textos de pensamiento [CRL: 167] como en sus entrevistas: «La contradicción es un impulso generador de la poesía. La contradicción, la duda, la paradoja…» [§ V.2.4. Muñiz, 2003: 11].

Esta contradictoriedad no es para Gamoneda pura pirotecnia verbal, sino un mecanismo que encierra profundísimas realidades, como recuerda Manuel Durán en un clásico artículo de *Ínsula*, «Poesía y paradoja», en el que rastrea las huellas de esta figura de pensamiento en la cultura occidental: «La paradoja, basada no en un juego de palabras, sino en una oposición radical a las apariencias, al sentido común, nos lleva, con frecuencia, más allá de la lógica de las apariencias» [1958: 11]. Piénsese que para Gamoneda la función estética fundamentada en el placer y el sufrimiento es, en el fondo, una «bella contradicción» [CS: 72]; una *contradicción conciliadora* que nosotros podríamos, en remisión prospectiva, considerar como *sublime* y que ilustra la complejidad con la que a veces tropieza el intérprete a la hora de discernir la evolución de la poética gamonediana, la cual se inserta en la tradición de una «lírica de la paradoja» [Cervera, 1996: 65-77]. En Gamoneda, tal lírica implica una lógica poética basculante, imprevisible, que crea su propia y novedosa lógica causal**.** En *La prisión transparente*, por ejemplo, el lector percibe la contradicción en el hablante lírico a lo largo de todo el procedimiento poético-discursivo, un antagonismo que Gamoneda asume como condición natural del poeta y del hombre:

> Yo un buen día digo que el pensamiento es inútil y a la media hora pido que reflexionemos[202]. Es un admitir: «Voy a seguir en la inutilidad». La contradicción

201. En concreto, el artículo «Contradicción y "lógica poética"», en coautoría con Roberta Ann Quance [1993: 79-96], publicado también en Luis Fernández Cifuentes (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Akal (Fundamentos), 2005, pp. 211-226. Una frase similar del mismo texto es «la contradicción es un procedimiento típico de la expresión lírica» [Piera y Quance, 1993: 76].

202. Gamoneda desvela en esta entrevista la procedencia de este «Reflexionemos» [PT: 19], que se reitera en «Pero / reflexionemos» [PT: 23, 26 y 28]: «El reflexionemos ése está tomado de Shakespeare». En concreto, son palabras del usurpador rey Claudio a Laertes en *Hamlet* (Acto IV: Escena VII), del momento en que urden el plan de matar al príncipe con una espada envenenada: «Reflexionemos más sobre esto… Examinemos qué ocasión, qué medios serán más oportunos a nuestro engaño» [Shakespeare, 2003: 214]. Este *reflexionemos* de *La prisión transparente* es el contrapunto irónico de *agonicemos*, con el que se concluyen los fragmentos primero y quinto de

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> es intrínseca al bicho. Es, además, un mecanismo creativo. «Es que usted es contradictorio». En función de esta contradicción, el sinsentido del poemario no es completo; coexiste con pinceladas de positivismo: «Yo, asumiendo que soy contradictorio —estaría bueno que no lo fuera— me inclino normalmente a hablar de *sinsentido*. Roto por la limosna de momentos de amor al lado de una persona amada. O sea, puedo pensar lo uno y lo otro. Caben las dos cosas: un poco de sentido y sinsentido [§ V.2.5. Val, 2017: 153].

En efecto, si «el conocimiento derivado de la poesía se declara paradójico» [CS: 33], no debe desconcertarnos el hecho de que la *La prisión transparente* esté plagada de contrasentidos: *simultáneamente niego y afirmo; simultáneamente, / nada es verdad y todo es cierto* [PT: 29]; por el contrario, debe maravillarnos la reunión sincrética de contrarios, que tanto propugnan la necesidad de pensar como reniegan de dicha facultad, aspiración ya anticipada en *Arden las pérdidas* («la desaparición del pensamiento» [EL: 470]) o *Canción errónea* («Lo deseable sería, / efectivamente, no tener pensamiento» [CE: 16]). Se trata en lo substancial de una antítesis que afecta a la definición ontológica del sujeto, a su radical reconocimiento, que sobrepasa el aparente despliegue de simetrías conceptistas y finalidad lúdica para adentrarse en el ámbito paradójico-metafísico [Cervera, 1996: 70]. Afirma justamente Carlos Piera que «áquel que enuncia lo contradictorio es contradictorio él mismo, es decir, pone él mismo en tela de juicio su identidad» [Piera y Quance, 1993: 81]. Y es este cuestionamiento el que puede llevar al poeta a la máxima duda, al desconcierto de su propia mismidad, como veremos a continuación.

3.5. La perplejidad de la autoconsciencia

En sus «Advertencias» a la edición de *Edad*, Gamoneda definía *Descripción de la mentira* como un «canto de perplejidad» [§ V.1.1 {7} 1987: 70]. Él mismo no sabe exactamente a qué se refiere con dicha expresión: «No sé muy bien por qué, pero lo

No / sé: «agonicemos simplemente, / agonicemos» [PT: 44 y 51]. Aparece asimismo en uno de los inéditos de *Las venas comunales*, publicado en la revista *Espacio Laical* [§ V.1.4 {59} 2015: 39]. Lo encontramos también en «La siesta del fauno», de Mallarmé [*Réfléchissons*...], que Antonio y Amelia Gamoneda han versionado, mudanza que se incluye en el mismo poemario [PT: 81]. Ya hemos identificado otras posibles remisiones textuales, como las *Memorias de Adriano* en *Canción errónea* (otra en este libro es el poema que principia «Recuerdo al príncipe atormentado por Hidetora» [CE: 19], cuyo germen es la película *Ran* de Akira Kurosawa), pero no es habitual que Gamoneda se valga conscientemente de la intertextualidad en su poesía, gesto que quizá podría explicarse en el marco de las especificidades del ciclo de senectud.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

digo» [*ibidem*]. Dentro del contexto mínimamente explicativo en el que se sitúa la cita, parece que Gamoneda alude a la perplejidad que supuso la escritura impulsiva del poemario, «de corrido en poco más de un año», tras un largo silencio de «quinientas semanas» [*ibidem*]. Cuenta así Gamoneda en la antología *Sólo luz* la anécdota —el hito biográfico-poemático—, resaltando entre comillas la experiencia del trance: «Paseaba yo por el soto de Boñar […] cuando "se me aparecieron" unas pocas palabras poseídas por una causa musical» [SL: 11-12]. Esta perplejidad cuenta además con su propio emblema poemático en *Descripción de la mentira*, ya citado páginas atrás: «No creo en las invocaciones, pero las invocaciones creen en mí» [EL: 173]. No escapará ya al lector iniciado que el nombre *perplejidad*, y su palabra primitiva *perplejo*, reaparecen en la poética y el pensamiento de Gamoneda en este mismo sentido. Por lo tanto, más que como perplejidad hacia lo que rodea al poeta y el mundo circundante; más que esa capacidad de admirarse ante la realidad para cantarla, tan propia de la poesía, Gamoneda apunta al curso generativo que da lugar al poema, al inescrutable impulso musical que desencadenada el discurso lírico.

No saber a ciencia cierta el origen de la poesía y no saber explicarla —digo bien «explicar», no «interpretar»— son dos *posiciones* que no tendrían por qué igualarse forzosamente como miembros de una misma ecuación, si bien suelen ser *proposiciones* equivalentes para algunos poetas. Aunque Gamoneda ha demostrado con creces una holgada capacidad para compartir sus ideas-ocurrencias acerca de la poesía y su propia obra, es también una constante en sus declaraciones la convicción de que él no puede explicar su poesía; es más, que la poesía no debe explicarse, puesto que «la explicación de la poesía a veces lo que produce es la destrucción de la poesía» [§ V.2.5. Arias, 2012: 534]. Y así puede comprobarse en nuestra primera entrevista, donde dejó dicho: «explicaciones, no, en el sentido más hasta etimológico de la palabra, es decir, explicar, sacar lo que está encerrado» [p. 843]. Quizá por este motivo en la presentación de *La prisión transparente* que tuvo lugar en la Librería Cervantes de Oviedo, el 17 de enero de 2017, el poeta se mostró reticente a la hora hablar de sí mismo, esto es, de su poesía: «Hoy, yo tendría que hablar de mí mismo, pero no, y no es por buenos principios, es porque no sé». Reconoció que, en realidad, «el poeta no sabe de sí mismo casi nada» [Fernández-Pello, 2017]. De alguna manera, el vallejiano *no sé* que da título al segundo poemario de *La prisión transparente* se enmarca en esta línea de incomprensión, de

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

desconcierto, como una nota que pudiera coincidir con las actitudes de las poéticas terminales. De hecho, con el decurso temporal la perplejidad ante la génesis creadora parece haber oscilado hacia la interioridad del ser, hacia el *no saberse uno mismo*, hacia la perplejidad de la propia consciencia, la única existencia de la que podemos tener certeza, a juicio de Bergson:

> La existencia de que estamos más seguros y que conocemos mejor es indiscutiblemente la nuestra, porque de todos los demás objetos poseemos nociones que pueden juzgarse exteriores y superficiales, mientras que a nosotros mismos nos percibimos interiormente, profundamente [1977: 7][203].

La cita de Bergson queda en tela de juicio ante la *perplejidad de la autoconsciencia* de Gamoneda, una idea de la que está persuadido y que reitera con denuedo en los últimos años. Con ella me refiero al conocimiento de sí mismo o *autorreconocimiento* que todo ser humano percibe de forma reflexiva. Esta perplejidad tiene que ver con el asombro inexplicable que despierta en el poeta el hecho de la conciencia de uno mismo: «Es una casualidad que no entiendo, la de estar dentro de mí» [Piquero, 2017], afirma el poeta, repitiendo una obsesión que ya compartiera en nuestra segunda entrevista, en noviembre de 2016:

> resulta que yo, que veo muy natural que estés ahí sentado, sin embargo, no me explico que yo esté dentro de mí. Es también otra sorpresa. No se entiende eso. Pero ¿a santo de qué? Bueno, ahí está Rubén, sí. Bien. Le veo, no hay duda. ¿Y yo qué…? ¿Cómo yo estoy…? [p. 922].

Con independencia de que esta confusión haya inquietado al poeta desde mucho tiempo atrás —como de hecho parece mostrar un verso de *Descripción de la mentira*: «Esta perplejidad es la conciencia» [EL: 220]—, en el ciclo de senectud se aprecia una intensificación de esta duda relativa a la *mismidad*, a la «condición de ser uno mismo», según el *DLE*. Encontramos igual pensamiento, por ejemplo, en paratextos en los que predomina un tono metacrítico y que son simultáneos a la escritura de *La prisión transparente*, donde a su vez dejará constancia el poeta de la misma desconcertante pregunta. Así, en un artículo homenaje al editor Nicanor Vélez, puede leerse: «Es ciertamente difícil comprender la desaparición, comprender el *no ser*; casi tan difícil como la comprensión del *ser*; del *ser*, sobre

203. Cito en este caso a Bergson por la edición española de *Memoria y vida* [Bergson: Mémoire et vie], de Gilles Deleuze. El fragmento, en concreto, está entresacado de *La evolución creadora* [1907].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

todo, *en nosotros mismos*, del *ser "yo en mí"*. Cuánta extrañeza» [§ V.1.5 {35} 2014: s/p]. Como vemos, la perplejidad del autorreferente se deduce de lo incomprensible de la existencia objetiva y la perspectiva de la desaparición. De forma idéntica, utilizando prácticamente las mismas palabras, Gamoneda expresa la misma cavilación —en modo divagador, otra sintonía paralela al discurso de *La prisión transparente*— en el frontispicio poemático a la poesía reunida de Agustín Fernández Mallo —*Efe Eme*, en el fragmento que sigue—, publicado solo un año más tarde:

> ¡Cuánta extrañeza! Cósmica o espiritualmente hablando —es un decir— estimo ininteligible esa mínima inteligencia que digo: ser en sí mismo (puede verse que me atrae el balbuceo ontológico, una afición inútil, estimo), porque
>
> Efe Eme, yo cualquiera, ¿en sí mismo? Ininteligible, ininteligible [§ V.1.7 {28} 2015: 16].

Este desconcierto de la *mismidad* o *ipseidad*, paradigma de la vejez gamonediana, cuenta también con su análogo emblema poemático. Se localiza ya en *Arden las pérdidas*, donde leemos: *¿Soy yo quien mira con mis ojos?* Y también: *¿Estoy en mí y peso sobre la tierra? Es extraño* [EL: 470]. Tal extrañeza —citada en los dos paratextos anteriores— de estar en uno mismo es, precisamente, la perplejidad de la autoconsciencia, presentada retóricamente mediante una *dubitación* [Mayoral, 1994: 288]. Por ello Gamoneda se ha referido sin tapujos al poemario *No / sé* como el resultado de «la perplejidad de un anciano, de alguien que se pregunta qué coño hace aquí» [Piquero, 2017: s/p]. En coherencia con el desarrollo interno que suelen tener las obras de Gamoneda, no resulta casual que este cuestionamiento aparezca al final de *Arden las pérdidas*, como engarce hacia nuevos posicionamientos poemáticos, pues en *Canción errónea* la duda sobre la autoconsciencia renace: *¿es que alguien está llorando en mí?* [CE: 15]; *¿quién es ciego en mis ojos?* [CE: 53]; *Pero ¿quién soy yo en esta / muchedumbre desollada?* [CE: 86]; *¿Quién soy yo, dónde estoy?* [CE: 89]. De hecho, ya aquí la *dubitación* se imbrica con el parco ritornelo del «no sé», anticipando el siguiente poemario:

> ¿Quién soy yo, dónde estoy? ¿Es mi cuerpo
> parte en la niebla?
> No
> hay nada en la niebla.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

¿Estoy
ausente de mí mismo?
No sé.
Sospecho que, ciertamente, mi pensamiento
no está en mí.
¿Soy yo
vida viviente?
No sé.
[CE: 89]

No se trata de una simple coincidencia, ya que una serie de composiciones próximas, que desde el punto de vista estructural se localizan en la segunda mitad de *Canción errónea*, se interrelacionan mediante el cruce de ambos procedimientos: el cuestionamiento y la respuesta indecisa. Así, en el siguiente poema, uno de los «poemas con nombre»[204], el sujeto lírico-biográfico introduce una pregunta similar, vinculando su estado existencial con los símbolos del pasado —el *lauro* y las *glicinias*, imágenes de su materialismo visionario— en un intento de explicación que no es capaz de resolver: *Y yo, / ¿estoy yo en mí? ¿Qué hago yo en este instante? ¿Estoy mirando el lauro y las glicinias inmóviles? / No / sé. Realmente, / no sé* [CE: 91]. En gradación cronológica, recobraremos este pensamiento en *La prisión transparente*, ahora con el subrayado de la letra itálica, como especie de autocita, ya recurrente para el poeta:

204. Dedicado a la memoria de Ángel Campos Pámpano, autor del texto «Pasión y luz de Antonio Gamoneda» [CAP {31} 1994: 39-40]**.** Campos Pámpano dirigió la revista hispano-lusa *Espacio / Espaço escrito* editada en Badajoz, que consagró un monográfico doble en 2004 a Gamoneda y al poeta portugués António Ramos Rosa (números 23 y 24). Fallecido el 25 de noviembre de 2008, la revista *Espacio / Espaço escrito* le homenajeó con un último número extraordinario en noviembre de 2009 (números 27-28), donde Gamoneda publicó la versión original del poema incluido en *Canción errónea*, con forma de epístola poemática. El texto ha aparecido también muy recientemente en otro homenaje póstumo a Pámpano —con motivo del décimo aniversario de su fallecimiento— coordinado por Suso Díaz y publicado por la Editora Regional de Extremadura: *En el vuelo de la memoria. Antología para Ángel Campos Pámpano*, con la siguiente mención final: «(Ángel Campos Pámpano. Canción errónea. 2012. Versión II. 2018)» [§ V.1.4 {72} 2018: 57-60]. Esta segunda versión contiene variantes, aunque no afectan al bloque poemático relativo a la perplejidad. Las variantes se relacionan, en cambio, con la supresión de marcadores discursivos tales como «sin embargo», «extrañamente», «en fin» o el paréntesis, es decir, rasgos predominantes en *La prisión transparente*. ¿Quiere ello decir que Gamoneda está modulando de nuevo su voz poemática con la reescritura, distanciándose así del tono inmediatamente anterior? Una comparativa entre la tercera versión de *La prisión transparente* —en *Creación y revelación* [2018]— y la última —en el segundo volumen de *Esta luz* [2019]— ayudaría a dilucidar esta cuestión.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Ahora mismo, ya digo, por hacer sin hacer, por hacer algo,
me estoy haciendo, como siempre, la misma pregunta.
Es
una pregunta inexpugnable, indiferente
a todas las respuestas.
Me concierne
su inutilidad:
¿Por qué
yo soy yo precisamente
en mí?

No
Sé.
[PT: 27]

Y más recientemente aún, en el poema titulado «Profecía y lamento ecológico del doctor Andrés de Laguna» que sirve de pórtico a *TRIACA. Dioscórides - Laguna - Gamoneda*, segundo *diálogo* con el artista Luis Moro, reaparece esta arraigada fijación en un largo versículo: *Están cardando lana sangrienta y los recentales se detienen ante los pastos. ¿Soy yo quien mira con mis ojos?* [§ V.1.4 {74} 2019: s/p]; perplejidad en la que insiste allí mismo, más adelante, siempre en forma interrogativa: *¿Estoy yo en mí y peso sobre la tierra?* Aunque en esta ocasión la pregunta retórica queda en parte quebrantada por la respuesta inmediata del propio sujeto lírico, quien apela al silencio del lector como estrategia para eludir el recordatorio de la cercanía de la muerte, en una muestra más del temor al deceso y resistencia a la mera resignación: «No me lo digáis. Tengo miedo. / Están llegando los insectos a mi corazón» [*ibidem*].

Como veremos más tarde, además de la consonancia temática, los recursos utilizados por Gamoneda en los poemas de *Canción errónea* que preludian el tono de *La prisión transparente* son idénticos: predominio de marcadores discursivos que otorgan reflexividad a los enunciados, coloquialismo, profusión de adverbios terminados en *-mente*, recurrencias fónicas, neologismos y oposición o dialéctica entre símbolos recursivos y nuevas imágenes cotidianas, del terreno científico-

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

técnico o incluso vulgares. Algunos de estos rasgos se aprecian en otro poema de *Canción errónea*, que de nuevo concierta la perplejidad y la *nesciencia*[205]:

> Simultáneamente,
> pienso en mi madre y en convulsivas cifras financieras.
> Simultáneamente,
> considero mi error y se da en mí
> una química negra.
> ¿Soy yo
> materia vertebrada y
> materia pensativa?
> No
> sé.
> Desde hace tiempo,
> descanso en la tiniebla dúplice y,
> de vez en cuando, digo
> dos palabras, dos, sólo dos
> con certidumbre:
> *no sé*.
> [CE: 110]

Al igual que en *La prisión transparente*, fragmentos como éste de *Canción errónea* dejan entrever un sistema retórico basado ante todo en recurrencias fonético-morfológicas y no tanto semántico-simbólicas, como en los libros anteriores: la epífora de «simultáneamente» —en posición escalonada, aspecto visual que no se aprecia en la edición en papel, acortada en la página por un corchete, aquí suprimido gracias al alargamiento del versículo, que deja emerger la forma original concebida por el poeta—; la rima interna de las vocales tónica y postónica en «convulsivas cifras financieras», en la que se ve implicada también la marca del plural; la anáfora en «materia», indicio de un paralelismo sintagmático de naturaleza dualista que se refiere al cuerpo frente al intelecto; el *parómeon* [Mayoral, 1994: 62] o repetición de la misma consonante al inicio de varios versos (*d*esde, *d*escanso, *d*e, *d*os); la reduplicación del mismo grafema en «dos palabras, dos, sólo dos», favoreciendo la aliteración de la vocal *o*, a la que se suma el énfasis del adverbio; y, por supuesto, el insistente *no sé* —resaltado en letra itálica por

205. Término que tomo de Francisco Calvo Serraller, quien con gran tino lo emplea en su reseña de *La prisión transparente*, publicada en *El País* (Madrid), el 14 de febrero de 2017, p. 26.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Gamoneda—, que remata el poema como un lacónico estribillo, creando una nueva contradicción conciliadora: «con certidumbre: / *no sé*». Esta *nesciencia* tan característica de *La prisión transparente*, de nuevo anticipada hasta tres veces en la última sección de *Arden las pérdidas* [EL: 466], resurge, sin necesidad de mayor espera, en el siguiente poema de *Canción errónea*: «No sé. / Elementalmente no sé. // Estoy / muy cansado». La bisagra entre ambos poemarios queda patente, además de en las repeticiones y disposición de los elementos lingüísticos, en el cansancio del sujeto enunciador y la vacilación contradictoria, que abre asimismo *La prisión transparente*:

> Estoy cansado.
> Cansado de mí mismo; de mi enemistad conmigo mismo.
> o de vivir, o de no
> vivir, no
> sé.
> [PT: 17]

Lo encontramos otra vez hacia el centro del poema, con una intensificación adverbial: «Estoy cansado, / seriamente cansado» [PT: 30]; y no casualmente como corolario final del mismo, con una nueva variación de intensidad: «Estoy / muy cansado» [PT: 39]; en la misma forma, de hecho, y en la misma posición de cierre que en otro brevísimo poema de *Canción errónea*, adscrito con vocación explícita a un ciclo lírico terminal auspiciado por el símbolo de «la última luz»:

> Luz.
> Ha de ser
> la última luz.
> Estoy
> muy cansado.
> No
> recuerdo mis pasos.
> Ya
> he llegado.
> No sé
> adónde.
> Estoy
> muy cansado.
> [CE: 37]

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

En este estadio poemático, el sujeto lírico-empírico no puede conocer aún hacia dónde se dirigen sus pasos, su lugar de destino o aposento de descanso. No será hasta que haya atravesado por el proceso introspectivo-divagatorio de *La prisión transparente* cuando obtenga una respuesta momentánea:

> Yo,
> yo mismo en mí,
> yo era,
> yo soy
> la prisión transparente.
>
> Estoy
> muy cansado.
> [PT: 38-39]

Hasta entonces —y a falta de una nueva progresión—, el hablante poético-existencial se ha revelado como confuso de su autoconsciencia. Así, a la pregunta: «¿El paso del tiempo confiere al estilo y a las ideas —o sea, a la persona— sabiduría o confusión?», Gamoneda responde rotundamente en una entrevista: «Confusión». Y se explica: «Sí, porque lo que creías que era sabiduría se va a hacer puñetas. Lo que tienes es más *lucidez*, ojo. Pero esa lucidez te proporciona *confusión*. Por lo dicho: lo que creías que era verdad se te va cayendo de las manos» [§ V.2.5. Val, 2017: 155]. La confusión se inserta, pues, en la *lógica* de la contradicción y en la perplejidad del autorreconocimiento. De hecho, si retomamos la cita inicial de Bergson y la completamos con la continuación natural de su pensamiento, llegaremos a una conclusión próxima a la poética gamonediana: «¿Qué comprobamos entonces? ¿Cuál es, en este caso privilegiado, el sentido preciso de la palabra "existencia"? [1977: 7], plantea Bergson tras su aserto de la existencia subjetiva. Pues bien, si Gamoneda experimenta perplejidad ante la autoconsciencia, tiene pleno sentido que su poética haya evolucionado hacia un cuestionamiento de la existencia, que desemboca en una negación de la misma: «Ir / de la inexistencia / a la inexistencia» [CE: 28], un intersticio metafísico imposible del vivir frente al no-vivir que ya había anticipado en su prefacio a la edición francesa de *Don de l'ébriété*, de Claudio Rodríguez:

> C'est une évidence qui ne me laisse pas indifférent: vivre, ne pas vivre. Deux faits difficiles à comprendre qui, cependant, surviennent dans la contigüité. Vivre: un

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> étrange accident entre l'inexistence et l'inexistence. Ne pas vivre: un non-état, inconcevable, puisqu'il faut penser depuis l'existence [§ V.1.7 {10} 2008: 7];

clara evolución del pensamiento del autor que comienza a contemplar los límites de su finitud: «Existencia que advierte de la inexistencia»[206]. De ahí el nihilismo propio de sus últimas obras, exaltado en la obstinada reiteración del adverbio «no» en *La prisión transparente*: «No hay existencia / ni inexistencia» [PT: 45].

Si esta perplejidad del autorreconocimiento parece ser distintiva de este último periodo creativo y se revela en el poema con expresiones de titubeo, vacilación o incapacidad para responder interrogantes fundamentales, ocasionando modulaciones en *la pensée* del poeta, aún hay un alcance de la *nesciencia* que quisiera diseccionar, ya que, como ya he apuntado, el «no sé» ontológico corre paralelo a una especie de confusión o desconcierto que atañe a la generación del poema o curso generativo de la poesía, otra de las claves del pensamiento gamonediano que considero insoslayable en este estudio.

3.6. El «no saber sabiendo» y el *pensamiento impensado*

Para Gamoneda, la creación poética procede de lo desconocido, asemejándose en parte al vaticinio en su génesis. Así, el poeta-vate experimentaría el advenimiento poético en una especie de «trance adivinatorio» [CS: 31], suerte de furor o arrebato que tradicionalmente se ha relacionado con lo numinoso, el estro o inspiración, según escribe Platón en su *Ion o De la poesía*: «la musa inspira a los poetas», afirma Sócrates en el diálogo platónico, añadiendo luego: «No es mediante el arte, sino por el entusiasmo y la inspiración, que los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas. Lo mismo sucede con los poetas líricos» [Platón, 1871: 175]. Recordemos también la frase de Valéry empleada irónicamente para ilustrar este origen misterioso de pretensiones divinas: «El primer verso nos lo *regalan* los dioses»[207].

206. Son palabras de su reseña a *El fulgor*, la antología poética de José Ángel Valente que publicó en prensa bajo el título «Coherencia, fulgor» [Gamoneda, 1998c: 24].

207. Pocos autores han osado expresar su experiencia de la inspiración con tal detalle como este apasionado parlamento de Nietzsche en su *Ecce homo*. Reproduzco el fragmento en toda su extensión, ya que el lector sabrá reconocer no solo una similitud con la génesis de *Descripción de la mentira*, sino con otras ideas estéticas de Gamoneda: «¿Tiene alguien, a finales del siglo XIX, un concepto claro de lo que los poetas de épocas poderosas denominaron *inspiración*? En caso contrario, voy a describirlo. Si se conserva un mínimo residuo de superstición, resultaría difícil rechazar de hecho la idea de ser mera encarnación, mero instrumento sonoro, mero *medium* de

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Durante largos años Gamoneda verbalizó esta capacidad intuitiva vacilante entre lo *divino* y lo *adivinatorio* en los siguientes términos: «Yo no poseo mi pensamiento hasta que me lo hace sensible/inteligible mi propia escritura, o, dicho de otra manera: *sólo sé lo que digo cuando ya está dicho*» [CS: 26]. Esta expresión, resaltada en letra itálica en *El cuerpo de los símbolos*, tiene cuantiosos antecedentes y coincide en lo esencial con la visión de otros poetas, como José Ángel Valente, para quien «todo momento creador es en principio un sondeo en lo oscuro» [Valente, 2002: 22][208]. En el caso de Gamoneda, resulta difícil localizar la piedra angular de esta máxima, su forma primigenia, y tal vez lo más pertinente sea admitir que se trata de un pensamiento larvario, latente en la conciencia del poeta, más allá de que haya empleado una fórmula precisa para referirse a él en una fecha determinada. A pesar de ello, propongo rastrear sus orígenes y observar cómo se ha matizado, modulado o amplificado dicha noción con el tiempo.

En la entrevista incluida en el «Filandón» de 1988 con motivo de la concesión del Premio Nacional de Poesía, Luis Algorri preguntó al poeta: «¿Cómo se escribe, Gamoneda»; a lo que éste respondió: «Mira, la respuesta no puede ser una receta o una fórmula… si tal cosa existe, es desconocida incluso después de que se la utiliza»; y más adelante, añadía: «las palabras se producen en la oscuridad, en la ignorancia. Es una tensión que depara algo inesperado, algo que en cierto modo

> fuerzas poderosísimas. El concepto de revelación, en el sentido de que de repente, con indecible seguridad y finura, se deja *ver*, se deja oír algo, algo que lo conmueve y trastorna a uno en lo más hondo, describe sencillamente la realidad de los hechos. Se oye, no se busca; se toma, no se pregunta quién es el que da; como un rayo refulge un pensamiento, con necesidad, sin vacilación en la forma —yo no he tenido jamás que elegir. Un éxtasis cuya enorme tensión se desata a veces en un torrente de lágrimas, un éxtasis en el cual el paso se precipita involuntariamente y otras se torna lento; un completo estar-fuera-de-sí, con la clarísima consciencia de un sinnúmero de delicados temblores y estremecimientos que llegan hasta los dedos de los pies; un abismo de felicidad en el que lo más doloroso y sombrío no actúa como antítesis, sino como algo condicionado, exigido, como un color *necesario* en medio de tal sobreabundancia de luz; un instinto de relaciones rítmicas que abarca amplios espacios de formas —la longitud, la necesidad de un ritmo *amplio* son casi la medida de la violencia de la inspiración, una especie de contrapeso a su presión y a su tensión… Todo acontece de manera sumamente involuntaria, pero como en una tormenta de sentimiento de libertad, de incondicionalidad, de poder, de divinidad… La involuntariedad de la imagen, del símbolo, es lo más digno de atención; no se tiene ya concepto alguno; lo que es imagen, lo que es símbolo, todo se ofrece como la expresión más cercana, más exacta, más sencilla. Parece en realidad, para recordar una frase de *Zaratustra*, como si las cosas mismas se acercasen y ofreciesen para símbolo […]. Esta es mi experiencia de la inspiración; no tengo duda de que es preciso remontarse milenios atrás para encontrar a alguien que tenga derecho a decir "es también la mía"» [Nietzsche, 1979: 97-98].

208. Cito a Valente como una nueva muestra de afinidad poética con Gamoneda. Bastaría confrontar *El cuerpo de los símbolos* y *Las palabras de la tribu* para detectar en ambas obras un buen número de consonancias de pensamiento.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

pertenece al azar. Pero es que se trata de un azar inducido…» [Algorri, 1988: II]. Así pues, en dicho momento, a las puertas del ciclo de senectud, Gamoneda no utiliza aún los enunciados que constan en *El cuerpo de los símbolos* ni —por lo que se deduce de la lectura completa de la entrevista— parece haber perfilado otras de sus ideas más idiosincráticas, aunque puede identificarse un mismo pensamiento subyacente, es especial en la expresión *azar inducido*.

No obstante, en otra entrevista publicada apenas unos días antes en el *Diario de Galicia*, el 19 de junio de 1988, Gamoneda se muestra mucho más preciso: «Pessoa decía: "Yo no tengo pensamiento, tengo palabras". Antes de conocer esta cita, yo dije: las palabras dicen lo que yo no sabía, mis palabras dicen lo que yo no sabía» [LR: 56]. La cita de Pessoa no gozará, con todo, de un asentamiento completo en la psique del poeta, que seguirá retomando la idea bajo la forma de un iterativo «no sé» en dos entrevistas claves, ambas del año 1991. La primera de ellas, de Francisco Martínez García: «yo parto de un no sé, que ni siquiera me lo digo, pero yo parto del no saber qué ni cuándo ni cómo. ¿Qué me ocurre? Que, a lo mejor, después sí sé algo, después de que lo he escrito: por lo menos sé lo que sé; antes no lo sé…» [Martínez García, 1991: 48]. La segunda, de Ildefonso Rodríguez, donde ofrece diferentes variaciones del mismo pensamiento: «Pero es que yo no sé las cosas hasta que me las dicen las palabras. Y son pocas, naturalmente» [Rodríguez, I., 1991: 64]; y poco después: «Yo no sé, yo me he visto delante de una cuartilla en blanco y he escrito una línea, casi al azar; debe haber una pulsión pero yo no sé hacia dónde va [*ibidem*]; y también: «no sé en lo que me he metido, y este no saber no es ningún misterio glorioso, es una pura duda» [*ibidem*: 78]. Se consolida así la expresión que se recoge en *El cuerpo de los símbolos* en algunos paratextos clave, como el preámbulo a su antología *Sólo luz* [SL: 12], o en conversaciones posteriores reunidas en *El lugar de la reunión*, donde en entrevista del año 1998 con José Antonio Martínez Reñones, leemos: «El poeta no sabe lo que va a decir hasta que lo descubre en sus propias palabras. Es el vaticinio, el vate» [LR: 19-20]; y en entrevista del año 2004 con Rodolfo Häsler: «El poema nace en el espacio de un pensamiento que se desconoce. El poema nace de un pensamiento que, en mi caso, no lleva consigo reflexión ni planificación […]. Dicho de una

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

manera más simple: en la generación del poema, yo no sé lo que pienso hasta que no me lo dicen mis propias palabras» [*ibidem*: 175-176][209].

209. Nótese la semejanza con una conocida frase atribuida a W.H. Auden: *¿Cómo puedo conocer lo que pienso hasta que no veo lo que digo?* La cita se ha convertido en un material mostrenco, ya que se reutiliza constantemente en la literatura crítica hispánica sin indicar la obra de la que procede ni cuestionar su paternidad. Por esta razón, y contraviniendo en parte la concepción patrimonial de la escritura en la que cree Gamoneda, me permito abrir un largo excurso en esta nota con el fin de identificar su origen, reconstrucción que quizá pueda tener cierto interés para el crítico que quiera referenciarla en su bibliografía. Auden, en efecto, la menciona en el prólogo a *La mano del teñidor y otros ensayos* [*The Dyer's Hand and other essays*], pero en realidad reproduce una cita de E.M. Forster. Al hablar de la inspiración (*Muse*) y la capacidad de jugar con las palabras (*Dame Philology*), Auden considera que lo crucial para un joven poeta es cautivar primero a esta «Dama Filología» como indicio de un estilo original —se opone así, añado, a lo que Sócrates observa en el diálogo platónico *Ion*—: «A poet has to woo, not only his own Muse but also Dame Philology, and, for the beginner, the latter is the more important. As a rule, the sign that a beginner has a genuine original talent is that he is more interested in playing with words than in saying something original; his attitude is that of the old lady, quoted by E.M. Forster: "How can I know what I think till I see what I say?". It is only later, when he has wooed and won Dame Philology, that he can give his entire devotion of his Muse» [Auden, 1962: 22]. Aunque Auden no lo explicita en ningún momento, la cita de Forster pertenece al capítulo quinto de *Aspects of the Novel*, donde el novelista inglés comenta un pasaje de *Les Faux-monnayeurs* de André Gide: «Another distinguished critic has agreed with Gide —that old lady in the anecdote who was accused by her nieces of being illogical. For some time she could not be brought to understand what logic was, and when she grasped its true nature she was not so much angry as contemptuous. "Logic! Good gracious! What rubbish" she exclaimed. "How can I tell what I think till I see what I say?". Her nieces, educated Young women, thought that she was passée; she was really more up to date that they were» [Forster, 1927: 152]. Véase que hay una variación respecto a la versión de Auden: el verbo *tell* figura en lugar de *know*. La cita de Forster tendría además otro antecedente en *The Art of Thought*, interesantísima obra de Graham Wallas —inédita en castellano— publicada un año antes que *Aspects of the Novel* de Forster. Allí, Wallas reflexiona sobre la dificultad de materializar en palabras el proceso del pensamiento, sobre todo en el caso del poeta, es decir, en un sentido que apunta directamente al evocado por Gamoneda: «In the case of a poet, this danger is increased by the fact that for the poet the finding of expressive words is an integral part of the more or less automatic thoughtprocess indicated by Intimation. The little girl had the making of a poet in her who, being told to be sure of her meaning before she spoke, said, "How can I know what I think till I see what I say". A modern professed thinker must, however, sooner or later in the process of thought, make the conscious effort of expression, with all its risks» [Wallas, 1926: 105-106]. Como vemos, Wallas no se refiere a la anécdota de la anciana contada por Forster y citada luego por Auden, sino a la de una niña que, como un poeta, se pregunta por el significado de sus palabras antes de hablar. A pesar del hilo intertextual de esta genealogía, la cita que goza de reconocimiento en castellano es la que se atribuye a Auden. La encontramos con esta rúbrica, por ejemplo, en «Conocimiento y comunicación» de Valente, incluido en *Las palabras de la tribu* [Valente, 1971: 7; 2002: 23], así como al comienzo de un monográfico sobre Echauz de Miguel Fernández-Braso [1977: 7] publicado apenas un año antes del estudio de Gamoneda sobre el pintor, monográfico que el poeta cita en su propio libro [CAP {8} 1978: 8]. No estoy sugiriendo que estas obras actúen como subtexto del pensamiento de Gamoneda, si bien Valente y Echauz son dos nombres propios de la enciclopedia gamonediana y la posibilidad de una reminiscencia inconsciente es del todo plausible en nuestro autor. Valga, en cualquier caso, como una nueva *equivalencia de ideas*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Si la cita de Pessoa no llegó a convertirse en un emblema del pensamiento gamonediano, otro intertexto ha alcanzado con el tiempo la categoría de insignia recurrente. Me refiero al paradigmático «no saber sabiendo», que Gamoneda toma de la poesía mística de San Juan de la Cruz, tan propensa a formulaciones paradójicas y oxímoros. Juan de Yepes intercala esta idea en unos versos que pertenecen a las «Coplas de el mismo, hechas sobre un éxtasis de alta contemplación», que siguen a su conocida *llama de amor viva*. Allí, este «no saber sabiendo» se repite con insistencia en seis de las ocho estrofas, con la variación sinonímica de un «no entender entendiendo», a la que hará asimismo alusión Gamoneda en sus escritos y declaraciones. He aquí la sexta copla, una de las más representativas:

> Este no saber sabiendo
> es de tan alto poder,
> que los sabios, arguyendo,
> jamás le pueden vencer;
> que no llega su saber
> a no entender entendiendo,
> toda sciencia trascendiendo.
>
> [Cruz, 1995: 26-27]

Así, el confuso deslumbramiento de la vía mística, que ilustran los significativos versos que principian el poema («Entréme donde no supe, / y quedéme no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo»), se asimila al asombro de la generación poética, en donde el balbuceo sanjuancruciano («era cosa tan secreta, / que me quedé balbuciendo») se equipara al impulso o dictado inescrutable de la poesía, que para Gamoneda tiene su causa, su «elemento desencadenante y conductor», en una *razón musical* [CS: 32].

Si juzgo especialmente representativa esta analogía es porque Gamoneda no la ha asumido en su arte poética, al menos de un modo explícito, hasta hace relativamente poco. No recuerdo haber encontrado la cita literal, por ejemplo, en ninguno de los textos de *El lugar de la reunión* [2007], libro que, como ya señalé, recopila conversaciones y entrevistas que tuvieron lugar entre 1988 y 2005. Si escrutamos los artículos de pensamiento más recientes del poeta —aquellos que enumeré anteriormente como señeros del último tramo del ciclo de senectud—, veremos que en la primera edición de «Conocimiento, revelación, lenguajes» [2000]

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

no aparece ninguna fórmula relativa al origen del poema; en cambio, en la conferencia «Poesía y literatura: ¿límites?», leída en el XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, celebrado en León entre el 25 y 28 de octubre de 2000, publicada como artículo en 2002 —y reeditado luego en 2009—, sí se localiza una alusión directa a este pensamiento, aunque sin mención expresa aún a los versos de Juan de Yepes: «en poesía, yo sólo sé, sólo soy consciente de lo que pienso cuando me lo dicen mis propias y ya escritas palabras» [PLL, 2009: 32].

La primera referencia al verso de San Juan de la Cruz de la que tengo constancia es una entrevista de Luis Muñiz publicada en *La Nueva España* en 2003, con motivo de la edición de *Arden las pérdidas*: «La estructura, el desarrollo de un poema, no obedece nunca a un programa, sino que es un proceso de excitación de lo oculto. Esto no es ninguna "boutade". Se trata de un "no saber sabiendo" que va a manifestarse» [§ V.2.5. Muñiz, 2003: 11]. Un año después, el 28 de junio de 2004, en la charla introductoria a su lectura de poemas en la Residencia de Estudiantes de Madrid, publicada luego en *La voz de Antonio Gamoneda*, retoma la cita, explicitando ahora su paternidad: «Dentro del proceso de creación poética, yo no conozco mi pensamiento mientras no me lo dicen mis propias palabras. Salvando las infinitas distancias, este desconocimiento, este "no saber" mío, podría entenderse próximo al "no saber sabiendo" de San Juan de la Cruz, nada menos» [§ V.1.9.3 {2} 2004: 13]. El mismo año la aplica a la poesía de José Ángel Valente y sus concomitancias con una especie de «mística negativa» [VTC: 23], según leemos en *Valente: texto y contexto*: «No estoy hablando de relaciones con la divinidad, pero sí de una tensión alucinatoria que hace perceptible y sensible lo que no existe fuera de esta alucinación lúcida. Esta, quiérase o no, es una experiencia y es, simultáneamente, un "no saber sabiendo"» [VTC: 21][210]. A partir de entonces, la cita se hace recurrente. La encontramos en el discurso de aceptación del Premio Cervantes 2006 [§ V.1.5 {19} 2007: 16]; y reaparece en numerosas entrevistas: en la revista *Minerva*, por ejemplo, con la variación de ese «entender no entendiendo», perteneciente al mismo Juan de Yepes [§ V.2.5. Iglesias, 2007: 13]; y en *Campo de Agramante*: «Yo creo que la aparición del lenguaje se da en función […] de un pensamiento preexistente del que el poeta no es plenamente consciente. Nadie lo ha dicho mejor que Juan de Yepes: se trata de "un no saber sabiendo"» [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 103].

210. Téngase en cuenta, como ya advertí, que *Valente: texto y contexto* se publicó en 2007, pero que reúne cuatro conferencias de Gamoneda que fueron dictadas entre el 15 y el 18 de noviembre de 2004 en la Universidad de Santiago de Compostela.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Gamoneda quiso incluirla incluso en un pasaje de las memorias, *Un armario lleno de sombra* [2009], donde precisamente resume algunas de las constantes de su pensamiento: «estoy seriamente prendido y convicto del "no saber sabiendo" y del "entender no entendido" de Juan de Yepes» [ALS: 73]. Y así se convierte en una referencia habitual —*naturalizada*— del poeta, que llega a los últimos años, como muestra una entrevista publicada en *Nayagua*: «Aquí tengo que volver a mi tópico de siempre que es acudir a Juan de Yepes o San Juan de la Cruz, si prefieres: la poesía es un *no saber sabiendo*: sabes pero no sabes que sabes» [§ V.2.5. Castrillón, 2013: 188]. Sobresale igualmente en el apartado paratextual, en coherencia con esa actividad paralela que ya hemos subrayado, como en las «Palabras preliminares» a *Último naipe*, la poesía completa de José Antonio Gabriel y Galán: «No soy plenamente lego en lo que a poesía concierne, pero hace bastante tiempo que me he aferrado al "no saber sabiendo" y al "entender no entendido" de Juan de Yepes» [§ V.1.7 {17} 2011: 18]; o el *prólogo* a los cuentos de Antonio Pereira: «Yo, porque no puedo ni debo hacer otra cosa, me he apuntado al "no saber… sabiendo", al "entender no entendido"» [§ V.1.7 {20} 2012: 19].

A pesar de este uso ya reiterado en diversas declaraciones y textos, dentro de los cuales ocupan un lugar significativo el discurso del Premio Cervantes y las memorias, podría afirmarse que la plena asimilación de la cita al pensamiento gamonediano se produce cuando se codifica en su propia escritura reflexiva. En este caso, las referencias ineludibles son los artículos de la revista *República de las Letras* «Poesía y pensamiento» [2008] y «Fonación articulada, palabra, escritura, pensamiento poético» [2010], bases del librito *Fonación, palabra y escritura, pensamiento poético* [2013], especie de enmienda a cuestiones tratadas en *El cuerpo de los símbolos*, como ya hemos comentado. En el artículo de 2008, transcripción de la conferencia homónima leída el mismo año, leemos: «El proceso del pensamiento poético que estoy intentando relatar no es otra cosa que el *"no saber sabiendo"*, que dijo, mejor que nadie y para siempre, San Juan de la Cruz» [§ V.1.5 {25} 2008: 18]; y en la versión ampliada de 2010: «Algo dije, hace ya páginas, del "no saber". No había, no hay, novedad. Se trata del "no saber sabiendo" que decía Juan de Yepes […]. "No saber sabiendo". Eso es todo, y se dice, como puede verse, en tres sencillas y poderosas palabras» [§ V.1.5 {30} 2010: 17][211]; palabras éstas últimas que constan

211.Pocos páginas antes, afirma también: «el poeta sabe aunque no sepa que sabe» [§ V.1.5 {30} 2010: 14].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

sin modificación alguna en la obrita de 2013 [FON: 26][212]. No obstante, en este segundo artículo Gamoneda introduce como homología propia al «no saber sabiendo» la expresión *pensamiento impensado*, oxímoron que recuerda otra paradoja ya empleada antes, «alucinación lúcida», mencionada líneas arriba en el libro sobre Valente, con la que Gamoneda subraya «un lenguaje interior, mínimamente o nada deliberado, que […] brota rítmicamente» [§ V.1.5 {30} 2010: 13; FON: 21]. Este *pensamiento impensado* es, por lo tanto, otra extensión de la misma idea, conclusión lógica ya anunciada en los enunciados previos: «Llegan, como impensadas, unas pocas palabras que me incitan a un desarrollo cuyos límites desconozco» [CS: 26]. Este hecho indica de nuevo que nos encontramos ante un emblema latente, en estado larvario, ya intuido por el poeta, como puede comprobarse en la alusión anterior a un «pensamiento preexistente» [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 103] identificable con este *pensamiento impensado*, plenamente incorporado en los últimos años al discurso teórico de Gamoneda, según se aprecia en algunas declaraciones recientes: «El poeta (hablo de mí pero creo que también de otros muchos, si no es de todos): no sabe lo que sabe hasta que no se lo dicen sus propias palabras escritas, lo cual no significa que no lo sepa o que aparezcan por casualidad; se trata de un pensamiento impensado pero activo, subyacente» [§ V.2.5. González, 2016: 69][213].

El lector habrá advertido, además, que la formulación paradójica de estas insignias poéticas («no saber sabiendo», «pensamiento impensado», «alucinación

212. En esencia es el mismo texto con algunas diferencias que afectan a la adición o supresión de párrafos, localizadas fundamentalmente entre las páginas 15-17 del artículo de 2010 y 25-27 del libro de 2013.

213. Gamoneda ha repetido en fechas cronológicamente cercanas su idea de que la poesía «es una especie de pensamiento impensado, algo que subyace en el interior del poeta» [§ V.2.5. Wiesner, 2014]. El mismo año, en su artículo «Voy a escribir a Nicanor sin él. No sé qué voy a escribir», retoma su hallazgo: «No sabía ni sé qué escribir y di, agarrado por un pensamiento o algo parecido (un pensamiento impensado, larvario, en el mejor —y en el peor— de los casos)» [§ V.1.5 {35} 2014: s/p]. También en su breve «Poética», condensada para el ciclo *Dilluns de poesia*: «La poesía se escribe en la perspectiva de la muerte, lo quiera o no el poeta. En modo más preciso: vivir es un accidente; extraño, incomprensible, pero sucede. Su único sentido, si alguno tiene, consiste en ir de una inexistencia a otra inexistencia. En modo universal, la poesía, sabiéndolo o no el poeta, es testimonio de esta extrañeza. Tal testimonio procede del pensamiento impensado (subyacente), rescatado por un impulso rítmico, connatural a la especie humana, que genera y revela las «primeras palabras» y determina su consistencia estética. Supongo que mi poesía se atiene a estas premisas» [§ V.1.3.1 {18} 2015: 7]. Y, en fin, en un encuentro poético celebrado en León junto al poeta venezolano Rafael Cadenas, Gamoneda recordó que la poesía es «algo que brota de la experiencia, siendo su territorio el de un pensamiento impensado que aflora por un impulso rítmico generador de la palabra que, a su vez, está dotada de significación» [S/A, 2016].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

lúcida») entronca con el principio unificador de contradicción que hemos realzado páginas atrás. Por ello no resulta extraño que Gamoneda haya vinculado expresamente ambas ideas: «Carlos Piera dice que la contradicción es un hecho generador de poesía. Yo no me paro a analizarlo. Echo mano de Carlos Piera y de San Juan de la Cruz: por una parte la contradicción, por otra parte un *no sé*» [§ V.2.5. Castrillón, 2013: 188].

Así pues, este «no saber sabiendo» y su equivalente «pensamiento impensado» son una clara incorporación tardía en el pensamiento del poeta; incluso si en su fondo ilustran una idea recurrente del autor, expresada antes en otros términos, bien puede decirse, en definitiva, que son un caso preciso de matización conceptual de las ideas sobre poesía de Gamoneda, cuyas implicaciones son connaturales a otras constantes de su pensamiento, pues parece que a la *nesciencia* poética —ejemplificada en el «no saber sabiendo», genesíaca contradicción conciliadora— se superpone la *nesciencia* metafísica en el ciclo de senectud, en la época del *se(r) nesc(i)ente*, en la perspectiva —valga aquí la retórica del sincretismo— del *senescente*, que debemos concebir como tiempo del «no saber» instalado en su plenaria contrariedad de *confusión luminosa*. Dentro de esta lógica poético-metafísica, no debe extrañarnos más que la edad de la vejez implique rasgos insólitos.

3.7. Comicidad, humorismo e ironía

Una de las enseñas características del estilo de Gamoneda en las estancias anteriores al periodo de senectud es la ausencia en su poesía de comicidad, humorismo, ironía y otras formas de lo risible. Estos recursos no aparecen, al menos, en la obra de Gamoneda en los mismos términos que se manifiestan en otras poetas de su promoción. La razón de esta renuencia hacia los procedimientos irónicos y las posturas estéticas de aquellos supuestos «compañeros de viaje» las ha esgrimido Gamoneda en el contexto ya comentado de la poesía social española de los años sesenta:

> Yo pienso que la ironía era una forma de elegancia dentro de una conducta afectada por alguna doblez (sin llegar a la falacia), significativa de buen gusto y de una cierta entereza. Era, además, útil para expresar el resentimiento hacia la clase en que se había nacido, sin necesidad de salir de ella y conservando su estilo.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Mi caso no fue así. Yo era (perdóneseme el léxico arqueológico) un proletario; lo era, en cualquier caso, en los años en que escribo el *Blues* y en los veinte anteriores que le dan contenido. La ironía no pertenecía al estilo de mi clase [CS: 81-82].

La perspectiva de Gamoneda acerca de la ironía alude a la contradicción que en el espacio del poema se produce entre vida y poesía, contradictoriedad que el poeta no puede resolver o *conciliar* y que le lleva a descartar el tono irónico, pues la disimulación que exige la ironía la hace incompatible con la correspondencia vital que identifica su pensamiento poético. Por este motivo el poeta siempre ha mostrado recelos hacia la moda de lo posmoderno y la poesía *minirrealista*, tendencia que ha mantenido a distancia con verso de hierro y contundente crítica. Sin embargo, hemos señalado que la duda, la confusión, el cansancio, la indiferencia, la inestabilidad y la contradicción, en suma, caracterizan la edad de los límites y que estas notas son precisamente un correlato de los cambios operados en la estructura psíquica del poeta. Recordemos una vez más las palabras de Gamoneda: «si cambian los datos existenciales realmente decisivos, parece que algo puede ocurrir en la poesía». ¿Sería, entonces, plausible la evolución del pensamiento del poeta en esta línea irónico-humorística en el tramo desde el cual se percibe con intensidad la cercanía de la muerte? Ya hemos intuido, de hecho, algunos destellos de este cambio en páginas anteriores. Exploremos, pues, si las representaciones de lo cómico, desterradas del espacio del poema gamonediano, afloran en la obra de senectud, en qué medida estuvieron ya presentes en algunos textos, cuáles pueden ser las causas específicas de esta irrupción y cómo pueden trasladarse a la interpretación de nuestro trabajo.

3.7.1. Precisiones terminológicas

Antes de continuar esta indagación, convendría detenerse en la estrecha relación semántica que une los conceptos de comicidad, humorismo e ironía. Estamos frente a términos de dificultosa conceptuación que tienden a utilizarse como sinónimos, como apuntara en su magnífico ensayo «Concepto del humor» Julio Casares: «aún subsiste una lamentable confusión de conceptos entre lo simplemente cómico o festivo, lo irónico, lo satírico y lo específicamente humorístico» [2002: 174]. Así, en su artículo titulado «El humor» [1927], Freud subraya que «el placer humorístico nunca alcanza la intensidad del que se obtiene en lo cómico o en el chiste, nunca se desfoga en risa franca» [1992: 161], mientras

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

que para el gran filólogo y lexicógrafo español «el humor es la interpretación fundamental y trascendente de lo cómico» [Casares, 2002: 175], siendo su nota distintiva la compasión, una comprensión indulgente de la que carece lo cómico, puesto que «lo cómico y la emoción sentimental se excluyen recíprocamente» [*ibidem*: 176]. De similar criterio es Bergson, quien en su en su clásico *La risa* [1900] escribe: «Lo cómico, para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón» [1973: 16]. Dentro de estas concomitancias, Casares propone una separación nítida de lo cómico y lo humorístico:

> el disfrute de lo cómico en sus formas elementales resulta de un proceso casi intuitivo que no exige colaboración ulterior por parte del sujeto, contrariamente a lo que se observa en la interpretación humorística, para la cual, a más de una predisposición subjetiva poco frecuente, es necesario cierto esfuerzo de colaboración del individuo en el que participan las facultades intelectuales y afectivas [Casares, 2002: 183].

Así lo entienden también otros autores que han profundizado en estas estrechas concomitancias, como el gran dramaturgo italiano Luigi Pirandello, quien en su obra *El humorismo* [1908] considera que «es propio de la reflexión humorística provocar el sentimiento de lo contrario» [1968: 201], como el dolor o la amargura que se suman a la sonrisa, propiciando ternura, piedad y conmiseración, una complicidad que es ajena al puro chiste cómico. Este rasgo de contrariedad señalado por Pirandello extiende el dominio del humor hasta los confines de lo irónico en los que ambos se solapan, pues «la ironía y el humor, aunque definidos de manera distinta, se presentan como extremos de un mismo continuo, el contraste» [Rodríguez y Bagué, 2012: 424][214]. Si no resulta evidente deslindar lo humorístico de lo cómico, más ardua tarea consiste en diferenciar la ironía del humor, pues de nuevo «el polimorfismo del fenómeno consiente que se haga sinónimo de ironía a un amplio juego de sentidos» [Ballart, 1994: 359]. Yerra en este punto Casares al considerar la ironía «meramente una figura retórica», «un simple recurso expresivo» [2002: 185], ignorando la pluralidad de aristas que alberga la ironía como figuración transversal, óptica desde la que la contempla Pere Ballart:

214. Estos autores llevan a cabo un análisis del humor y la ironía desde el punto de vista pragmático a partir del modelo de H.P. Grice. Así, «la ironía es una violación, ostensible y contextual, de la máxima de cualidad» y el humor, «la sustitución de un marco semántico activado por otro» [Rodríguez y Bagué, 2012: 423]; o en síntesis: «mientras que la ironía se relaciona con la negación, el humor se corresponde con la sustitución» [*ibidem*: 412].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

«La integración dinámica de cuantos rasgos contiene la ironía no permite definirla como un simple tropo» [1994: 360]. Vladimir Jankelevitch, en su célebre libro *La ironía* [1936], nos recuerda que ésta «tiene en cuenta mil matices que la burla somera ni siquiera ve» [1983: 142].

Por su parte, en *El chiste y su relación con lo inconsciente* [1905], Freud incide en el hecho de que «el humor puede aparecer fusionado con el chiste u otra variedad de lo cómico» [1991: 220], como en el *chiste humorístico*, a pesar de que por regla general «el humor se sitúa más cerca de lo cómico que del chiste» [*ibidem*: 221], mientras que Jankelevitch diserta sobre lo específico de la *ironía humorística*, que no necesariamente ha de ser cómica [1983: 150]. Tales encabalgamientos muestran lo sinuoso que resulta deslindar conceptos tan profundamente relacionados, por más que, como advierte Freud, un intento de definir uno de estos fenómenos tenga que proporcionar noticia de aquellos con los que mantiene estrecha familiaridad [1991: 216].

No debe extrañar, por tanto, que en las páginas que siguen estos términos se presenten intercomunicados, incluso superpuestos, ya que no pretendo diferenciar los casos específicos pertenecientes a una u otra especie ni ahondar en cuestiones terminológicas y teóricas, que podrían extenderse a sus relaciones con el sarcasmo, la sátira, la parodia y otras modalidades afines[215], sino examinar el presunto papel de este tipo de procedimientos en el ciclo de senectud, procedimientos que adquieren un singular relieve por contraste a las edades precedentes en los que son inusuales[216]. Con todo, de estas consideraciones previas quisiera extraer al menos

215. He aquí una distinción entre ironía, sátira y parodia aportada por Ballart, a partir de Linda Hutcheon, que servirá de referencia en las páginas que siguen, teniendo ante todo en cuenta que, como precisa el autor, «en la práctica su mixtura puede ser enrevesada»: «La ironía es, así, un fenómeno claramente *intratextual*, que en el seno del universo de ficción creado por el escritor goza de una absoluta libertad, pudiendo llegar a convertirse en el engranaje que mueve la gran máquina de la obra. La sátira, por su parte, opera siempre con ánimo desvalorizador, consecuencia directa de la naturaleza *extratextual* de sus motivaciones, que hallan cabida en el mundo libresco sólo como pretexto para una crítica que busca trascender lo literario. La parodia, en definitiva, vuelve a presentar, como la ironía, un acusado carácter de molde artístico que puede ser colmado en respuesta a muy diferentes fines; lo que la distingue de aquélla es, sin duda, su mecanismo, que descansa de modo casi exclusivo en las relaciones *intertextuales*, a través de la cita y de la alusión de unos discursos a otros. Con todo, la estructura dual característica de la parodia —que abraza tanto al texto aparente como al sugerido— acerca mucho esta modalidad a la ironía, cuyas figuraciones suelen superponerse a intenciones paródicas» [Ballart, 1994: 422-423].

216. Ofrezco aquí como complemento una serie de definiciones técnicas entresacadas de Freud: «El placer del chiste nos pareció surgir de un *gasto de inhibición ahorrado*; el de la comicidad, de un *gasto de representación* (investidura) *ahorrado*; y el del humor, de un *gasto de sentimiento ahorrado*. En

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

alguna concreción: que el humor y la ironía parecen ser formas más complejas en relación con lo cómico y que a su vez tienen un sustrato común de comicidad, siendo en el fondo variedades de lo cómico [Freud, 1991: 166 y 216][217]; que el humor implica un componente afectivo más que intelectual, al contrario que lo cómico [Casares, 2002: 176]; que la ironía no siempre es forzosamente cómica, pero puede revelarse como variedad del humor [Casares, 2002: 185; Jankelevitch, 1983: 150]; que el humor suele mostrar como huella reconocible una «ruptura de las expectativas creadas en el destinatario» [Rodríguez y Bagué, 2012: 423]; y que humor e ironía son dos «mecanismos contrastivos» [*ibidem*: 434], que pueden implicar tanto contrariedad como contradicción.

3.7.2. Antecedentes

El hecho de que Gamoneda no se haya caracterizado por ser un poeta irónico no excluye que haya cultivado el humor u otras formas de comicidad en determinados momentos de su trayectoria. Quienes conocen al poeta y le han leído desde sus comienzos literarios sabrán que tras la imagen de hombre circunspecto que suele proyectar respira un lector que disfruta de la amenidad de la literatura y que él mismo ha realizado tiempo atrás incursiones en el género del humorismo o ha esmaltado de agudas anécdotas algunos textos de prosa. Piénsese en *Zamora* [1970], guía turística concebida como crítica descriptiva del arte románico donde, más allá de la escritura meramente informativa, se deslizan finos apuntes humorísticos de tono cervantino que entretienen la lectura, sin duda razón por la cual esta obra alcanzó un notable éxito editorial, como indican las hasta ocho reimpresiones que se hicieron de ella en casi veinte años. En narrativa, un género

estas tres modalidades de trabajo de nuestro aparato anímico, el placer proviene de un ahorro; las tres coinciden en recuperar desde la actividad anímica un placer que, en verdad, sólo se ha perdido por el propio desarrollo de esa actividad» [1991: 223]. En cuanto a la ironía, comenta Freud: «Su esencia consiste en enunciar lo contrario de lo que uno se propone comunicar al otro, pero ahorrándole la contradicción mediante el artificio de darle a entender, por el tono de la voz, los gestos acompañantes o pequeños indicios estilísticos —cuando uno se expresa por escrito—, que en verdad uno piensa lo contrario de lo que ha enunciado. La ironía sólo es aplicable cuando el otro está preparado para escuchar lo contrario, y por ende no puede dejar de mostrar su inclinación a contradecir [*ibidem*: 166-167].

217. Aunque Casares también sostiene que «no se concibe el humorismo sin un substrato de comicidad» [2002: 186], parece desmarcarse del juicio de Freud cuando observa que el humorismo «no es, como vienen sosteniendo los filósofos, una variedad de lo cómico, sino un fenómeno estético más complejo, un proceso anímico reflexivo, en el que entra como materia prima e inmediata el sentimiento cómico en cualquier de sus múltiples formas» [*ibidem*: 175-176].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

atípico del autor, es referencia indispensable la *Relación de don Sotero*, relato paródico-grotesco que ha sido diseccionado por Carmen Palomo en su tesis y que en breve retomaremos debido a su relevancia como antecedente. En cuanto a la obra poemática, habíamos dejado constancia de que no puede ponderarse lo irónico como un rasgo emblemático de la lírica de Gamoneda, al menos desde los planteamientos estéticos defendidos por el autor; pero, ciertamente, dada la amplitud conceptual que venimos comentando, alguna especie de ironía puede identificarse en poemas que anteceden al periodo de la vejez. Me refiero al valor irónico de la autoalusión, un mecanismo intertextual que encontramos ya en el primer poema de *Blues castellano*, donde se citan unos versos de *Sublevación inmóvil*. Antonio Candau ya estudió este fenómeno en «Antonio Gamoneda: la conciencia y las formas de la ironía» [1994]; una línea de investigación en la que no me detendré aquí y que sería interesante proseguir con el objetivo de detallar cada una de estas autorreferencias, pues Gamoneda ha continuado insertando fragmentos poemáticos pertenecientes a otros libros, por ejemplo en *Canción errónea* [CE: 24-25] y *La prisión transparente* [PT: 28-29]. En este último poemario, en especial, el poeta aglutina en un mismo pasaje hasta tres citas reconocibles por el distintivo tipográfico de la letra bastardilla, siempre con la intención de modificar, renegar u oponerse a un pensamiento poético previo, propiciando una lectura irónica que queda potenciada por la distancia enjuiciadora del tiempo.

Además de este recurso de la autocita, uno de los escasísimos ejemplos del que quizá pueda desprenderse una relación poética con lo irónico en las edades que se sitúan fuera del ciclo de senectud se encuentra en un poema de *Lápidas* en el que se alude a la muerte de un cordero negro con el que jugaba el poeta en su tierna infancia. En la conclusión del poema aparece cierto *humor negro* debido a la ironía que resulta del hecho de que la desaparición repentina del cordero esté ligada a la alimentación de los miembros de la familia, incluyendo al propio niño. Reproduzco el poema completo para apreciar este pequeño matiz irónico-humorístico:

> Eran días atravesados por los símbolos. Tuve un cordero negro. He olvidado su mirada y su nombre.
>
> Al confluir cerca de mi casa, las sebes defendían sendas que, entrecruzándose sin conducir a ninguna parte, cerraban minúsculos praderíos a los que yo acudía con mi cordero. Jugaba a extraviarme en el pequeño laberinto, pero sólo hasta que el

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> silencio hacía brotar el temor como una gusanera dentro de mi vientre. Sucedía una y otra vez; yo sabía que el miedo iba a entrar en mí, pero yo iba a las praderas.
>
> Finalmente, el cordero fue enviado a la carnicería, y yo aprendí que quienes me amaban podían decidir sobre la administración de la muerte [EL: 258].

El poema muestra el recurrente tema de la naturaleza en la poesía de Gamoneda, que será explícitamente homenajeado en la primera sección de *Libro del frío*, cuyo título, «Geórgicas», remite a la obra homónima de Virgilio. Pero el poeta no se conforma aquí con presentar cierto bucolismo, que de algún modo reafirma la imagen del cordero, sino que contrapone la inocencia del niño que se deja extraviar por los prados a la experiencia turbadora del conocimiento de la muerte, bajo la forma de esa singularísima reunión de placer y temor que está en la entraña profunda del poeta y, en consecuencia, en su poesía misma: «yo sabía que el miedo iba a entrar en mí, pero yo iba a las praderas». Junto a ello, un resquicio de ironía parece aflorar —mínimamente, es cierto— en el bloque que cierra el poema. Quizá no se trate de una ironía buscada; quizá sea un brote inconsciente que surge tan solo, y discutiblemente, en la recepción del poema. En todo caso, si impresión irónica, y jocosa, hay durante un instante fugaz, parece quedar neutralizada por la hondura de la enseñanza que le sigue: «Finalmente, el cordero fue enviado a la carnicería, y yo aprendí que quienes me amaban podían decidir sobre la administración de la muerte».

3.7.3. Purgar la memoria

Este mismo suceso poetizado en *Lápidas* reaparece en la prosa, en la escritura memorialística de *Un armario lleno de sombra*[218]:

> Yo salía con el cordero, muy advertido de que no podía alejarme. Deambulaba jugando a extraviarme y cuidando al mismo tiempo de que el extravío no fuese excesivo; sólo hasta sentir un poco de temor.
>
> […]

218. Allí sabemos que *Tiquín* era el apelativo cariñoso del animal, nombre de apreciable resonancia asturleonesa que no se menciona en el poema de *Lápidas* porque el poeta dice haber olvidado su nombre. Véase el fragmento 38 de las memorias, según el sumario que se presenta como tercer anexo de este trabajo.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> El cordero desapareció de casa. Si preguntaba por él se me contestaba con evasivas. Supongo que yo también comí carne de *Tiquín* [ALS: 76 y 78].

Lo reseñable de esta comparación es que si bien en el poema la ironía puede quedar atenuada por el calado de la experiencia de la muerte, en las memorias dicha hondura desaparece por el carácter de la suposición y da lugar a una mueca que sí puede considerarse distinguidamente irónico-humorística. En realidad, a diferencia de lo que ocurre en la obra poética, no son infrecuentes las notas y pinceladas de ironía en las memorias de Gamoneda. Parece como si el poeta sintiera la necesidad de liberar de su pensamiento una veta irónica, ausente hasta el momento en la poesía. Y así, de hecho, lo explica en las primeras páginas del libro, cuando Gamoneda refiere un primer episodio humorístico:

> Poco tienen que hacer aquí estas notas sobre antepasados laterales. O quizá sí; quizá tienen alguna relación con una formación elemental de mi conciencia y con las apariencias de la que yo llamo «cultura del hambre». Hay además en mí una estrangulada vena humorística que las reclama [ALS: 25].

Gamoneda confiesa esta actitud tras relatar la anécdota de cómo sus tías segundas le ofrecieron, en los años de la posguerra miserable, una solitaria ensaimada como merienda. Las tías contemplaron, hambrientas y en silencio, cómo el joven se comía el dulce:

> Allí me estuve hasta que mis tías volvieron procesionalmente con un plato en el que lucía el desamparo de una solitaria ensaimada. En silencio, felices y hambrientas, permanecieron en pie en torno a mí. Cuando terminé la ensaimada, mis tías celebraron el trance aplaudiendo con escandalosa alegría [ALS: 25].

La escena, no exenta de patetismo, tiene una marcada e intencional tonalidad cómica, caricaturesca en el retrato de las familiares, interpretación que Gamoneda, como hemos visto, reconoce. Especialmente curioso, por otra parte, es el hecho de que la mayoría de estas ironías estén relacionadas con la comida o la alimentación, como se deduce de los dos ejemplos anteriores. Al indagar en la producción prosística de Gamoneda puede apreciarse que hay una clara inclinación a unir este plano semántico alimenticio con el tratamiento humorístico, cuyos antecedentes se remontan a una de las pocas experiencias de Gamoneda como narrador: la *Relación de don Sotero*. Carmen Palomo ya identificó esta afinidad al analizar magistralmente

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

en su tesis doctoral la dimensión paródica del relato [LIM: 255-293][219]. Allí considera, precisamente, que la *Relación de don Sotero* sería «la extensa mancha resultante de la sangría de esa vena» [*ibidem*: 256] estrangulada y humorística, y a la que aludía que en sus memorias Gamoneda. Pues bien, según los indicios anteriores parece que la presión ejercida sobre dicha vena habría ido reduciéndose, dando lugar a un torrente sanguíneo que fluye con fuerza en el ciclo de senectud del poeta. Veamos otro ejemplo entresacado de las memorias que apunta hacia la misma dirección que la historia de *Tiquín*, si bien ahora la anécdota está precedida por la descripción de una de las escenas enmarcadas en la estética de la contemplación del sufrimiento, en particular la agonía y la muerte de una paloma ocasionadas por el repartidor principal, don Ángel, en el desván de la casa del Crucero:

> Don Ángel cerró la mano izquierda y, con la paloma prisionera, deslizó la derecha bajo sus alas y apretó fuerte y largo hasta parar su corazón. La paloma abrió dos veces el pico con una amplitud desesperada; luego dejó caer la cabeza sobre los nudillos replegados. Uno de sus ojos, cristalizado, la córnea roja rodeando la pupila inmóvil, no cesaba no mirarme.
>
> No volví a subir al desván con don Ángel, pero aquella noche chupé concienzudamente un hueso. Yo sabía que era un hueso de la paloma grande [ALS: 91].

El final es análogo al del cordero, pero introduce una simple e importante variación: la conciencia de nutrirse del animal en el acto mismo de alimentarse, conciencia que en el pasaje del cordero se dio solo a posteriori. Al mismo tiempo, el empleo del adverbio «concienzudamente», que prolonga el modo placentero con que se realiza la acción, marca la impresión humorística. Cabría empezar a preguntarse si esta resurgida propensión prosística al humor, vehiculada a través del campo léxico-semántico del sustento alimenticio, no podría nacer de una necesidad de desdramatizar la cultura del hambre la pobreza, que en los penosos

219. Aunque muy conocida dentro del círculo gamonediano, la *Relación de don Sotero* parece haber gozado de una escasa repercusión. Además del análisis de Carmen Palomo, tan sólo dos breves reseñas se hicieron eco del texto: Ildefonso Rodríguez publicó en *El diario montañés* «La presión sobre los límites. Dos cuentos de Antonio Gamoneda» [1998: 66]; diez años antes, José Enrique Martínez publicó en *Diario de León* «Don Sotero se mira "en el espejo de la muerte"» [1988: IX]. En esta última, el crítico y profesor, en su breve pero incisivo comentario, no dejaba lugar a dudas sobre la calidad humorística de la obrita, que por entonces solía analizar con sus estudiantes: «con don Sotero mis alumnos se divirtieron y caminaron desde la risa más inocente a la solemne carcajada» [*ibidem*].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

años de la posguerra hubo de sufrir en primera persona el poeta. El propio Gamoneda había dado, en cierto modo, una pauta de interpretación en las memorias al justificar la inclusión de anécdotas risibles, como el episodio ya comentado de la ensaimada. Decía —recuerdo— allí: «quizá tienen alguna relación con una formación elemental de mi conciencia y con las apariencias de la que yo llamo "cultura del hambre"» [ALS: 25]. Hay, de hecho, más anécdotas de tonalidad humorística en las memorias relacionadas con la vianda y la nutrición. Así, solo dos páginas después del suceso de la ensaimada, Gamoneda cuenta cómo conoció, «poco después de terminada la guerra civil», a las ricas tenderas que proporcionaban crédito a su abuela materna para su negocio de tejidos:

> Las conocí en ocasión inolvidable: me invitaron a comer. Sirvió la mesa una camarera provista de guantes blancos. Mi deslumbramiento se desgració a causa de un plato de escurridizos espárragos, novedad para mí inmanejable [ALS: 27].

La imagen metafórica de unos «escurridizos espárragos» contribuye al efecto risible que la anteposición del adjetivo subraya, así como el empleo coloquial del verbo «desgraciarse». Otra imagen, la de los «guantes blancos» de la camarera, cumple un propósito semejante al enlazar con el «deslumbramiento» producido por la pulcritud y distinción de la escena. Como puede observarse, Gamoneda no relata estos pasajes con solemnidad ni ahonda en el sentido penoso del hambre, aunque éste actúe como referencia y descargue comicidad irónica por contraste, sino que deja emerger conscientemente el humor. El hecho de que la comida constituya un recuerdo «inolvidable» es asimismo significativo, del mismo modo que los espárragos suponen una «novedad» inimaginable para el joven, un manjar «inmanejable» —otro término con intención cómica—, una delicia *immangeable* para el niño que pasaba hambre y que no estaba acostumbrado ni a las atenciones del servicio doméstico ni a encontrar en la mesa platos tan «extravagantes» como los espárragos.

Por otra parte, este «humor alimenticio» o «nutricional» a veces destila, como hemos visto, ciertos tintes negros. Es también el caso del episodio que tiene lugar en la casa del capitán Fernández Navas y su esposa Nice, vivienda que estaba situada frente a la cárcel de León. Gamoneda y su madre fueron invitados a la casa para celebrar la «entronización de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús». La invitación incluía una «merienda de chocolate y bizcochos». En un determinado momento, la anfitriona advirtió por la ventana un «grupo de presos esposados que

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

subía las escaleras» de la cárcel. Con estos elementos, Gamoneda cuenta en las memorias:

> Aquella noche yo soñé con los presos. Eran muchos más que los que había visto por la tarde. No entraban por el acceso de Puerta Castillo pero desaparecían para que fuesen llegando otros. Nice estaba de espaldas, asida a las cortinas. De vez en cuando, se volvía hacia nosotros y nos bendecía con un hisopo. Su madre, doña Nicéfora, hundida en un enorme sillón, reía continuamente pero su risa no se oía. Yo tomaba tazas de chocolate. Una tras otra [ALS: 134].

Parece, en efecto, que aquí el humor actúa de la misma manera en la que funciona el humor negro —también llamado humor *patibulario*, denominación quizá más acorde con el ejemplo—, según aludía antes Gamoneda; no porque entre los presos ocurra un hecho dudoso o groseramente divertido, sino por la ruptura de expectativas que se produce al final del sueño[220], donde el lector no espera, quizá, la presencia de este «humor culinario» ante la gravedad de la escena presidiaria[221].

220. Ciertamente, hay que tener en cuenta que es éste un ejemplo muy distinto a los anteriores por tratarse de un sueño. Soy consciente de los peligros que pueden entrañar las interpretaciones oníricas y me abstendré de otras reflexiones. Conviene recordar que Gamoneda ha criticado en alguna ocasión la práctica hermenéutica de los sueños —en la primera entrevista que se incluye como anexo, sin ir más lejos [p. 814]—, si bien concede a los sueños la misma importancia que cualquier otro hecho biográfico: «Los sueños y los semisueños son parte nada secundaria de mi vida» [ALS: 235]. Por otra parte, Gamoneda no es del todo ajeno al lenguaje del psicoanálisis. Sobre la escritura de las memorias y de cómo afloran recuerdos olvidados, explica en una entrevista: «Había algunos que estaban en mí y en todo momento podía referirme a ellos, pero después se produjo un fenómeno —creo que el psicoanálisis lo llama «asociación libre»— que consiste en que, al referirme a un recuerdo y al expandirlo en la escritura, fueron surgiendo otros» [Iglesias, 2007: 8]. No estaría de más recordar que Gamoneda ha padecido fuertes depresiones que ha paliado con la ayuda de especialistas. Así, en sus memorias, al ojear una vieja fotografía escolar, nos dice de uno de sus compañeros de la infancia: «Manuel Díez y Díez, mi psiquiatra más que particular (su jubilación me ha convertido en poco menos que su único paciente al que, además, no cobra), que lleva al pie de treinta años peleando con mis depresiones» [ALS: 174].

221. Me permito reproducir una anécdota que muestra el humor de Gamoneda, aunque la anécdota no esté extraída de su escritura, sino de una entrevista: «Con Panero realmente no hablé nunca… Yo sostengo la teoría de que lo maté, por algo que ya he comentado alguna vez. Lo cierto es que Leopoldo Panero falleció de un ataque fulminante momentos después de fallar un premio que gané yo mismo y en cuya comida Leopoldo bebió lo suyo y se excitó defendiendo mi poema. Mi poema que, deliberadamente, estaba hecho a imagen y semejanza de los suyos. Por eso digo que lo maté yo» [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 100-102]. Gamoneda refiere la misma anécdota, aunque con menos tintes de humor negro, en otra entrevista [LR: 28]. Habría que pensar que la anécdota es, por cronología, susceptible de aparecer en el segundo libro de memorias.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

¿Estaría, entonces, Gamoneda tratando de trastocar en materia risible, a través de la narración, la cruda realidad de los difíciles años de su infancia? Parece que la hipótesis cobraría cierto fundamento al rastrear en la memoria del poeta y recordar una de sus lecturas de la primera juventud, de la época en la que vivía en la casa situada en el barrio del Crucero. Me refiero al libro conocido como el *Picadillo*, que hasta el momento ha pasado totalmente inadvertido para la crítica. En sus memorias, Gamoneda dice de esta obra que es «un manual de cocina escrito con buen humor y alternancias, me parece recordar, de castellano y gallego, en el que no faltaban las recetas en verso» [ALLS: 169]. Ya había una mención a esta lectura en «Los libros que se me aparecieron»[222], texto perteneciente a *El cuerpo de los símbolos* [CS: 59-75], en donde, al igual que en el fragmento de las memorias, se reproducen algunos versos del manual:

> estaba el *Picadillo*, libro de cocina ingeniosísimo, en castellano y en gallego, del que recuerdo incrustaciones poéticas como ésta: «Dicen muchos que no es broma / Que a Santo Tomás de Aquino / Alta inspiración le vino / En alas de una paloma. / No os sorprenda, pues, que al fin / De tanta meditación, / Llegue a mí la inspiración / Dentro de un calabacín» [CS: 67][223].

El manual de recetas se titula en realidad *La cocina práctica*, siendo «Picadillo» el pseudónimo de su autor, Manuel María Puga y Parga, abogado, político y gastrónomo gallego (1874-1918). Puga y Parga comenzó a firmar con el alias de «Picadillo» en sus columnas de *El Noroeste*, diario de Gijón en el que colaboró largos años y de donde proceden, de hecho, muchos de los textos incluidos en su manual de cocina. Éste se publicó en 1905, en La Coruña, con prólogo de Emilia Pardo Bazán, con quien el autor mantuvo una relación de amistad. El libro gozó de

222. Este texto de *El cuerpo de los símbolos* fue publicado originalmente como «Aquella primera pasión de la lectura» [§ VI.1 {7} 1995: 69-81]. La procedencia de este texto de *El cuerpo de los símbolos* no aparece ni en bibliografía de Calvo Vidal y Reija Melchor [2000] ni en la bibliografía de la tesis doctoral de J.A. Expósito [2003].

223. Los versos citados en *El cuerpo de los símbolos* y en las memorias difieren en algunas, muy pocas, palabras. La versión que coincide con la segunda edición del manual de cocina, que tomo como referencia [Puga, 1908: 62-63], es la que aparece en *El cuerpo de los símbolos*. En *Un armario lleno de sombra*, en cambio, se lee (señalo las variantes de las versiones en cursiva): «Dicen *libros y* no es broma / que a Santo Tomás de Aquino / alta inspiración le vino / en alas de una paloma. / No *les extrañe* que al fin / de tanta meditación / *venga* a mí la inspiración / dentro de un calabacín» [ALS: 169]. Cito las diferencias anecdóticamente, observando al mismo tiempo que, como puede apreciarse, la métrica de los octosílabos no se ve alterada por los cambios, manteniéndose la simetría entre las dos redondillas y hasta el esquema acentual de los versos. Si hay alguna laguna en la escritura de las memorias, el poeta ha continuado, y completado, intuitiva y perfectamente la música original del poema.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

un gran éxito, del que dan testimonio sus numerosas ediciones y reimpresiones, las primeras de ellas corregidas y aumentadas. Lo primero que llama la atención al consultar el libro es que no se trata de un manual de cocina corriente. En él su autor hace gala, como escribía Gamoneda («manual de cocina escrito con buen humor», «libro de cocina ingeniosísimo»), de un estilo acendradamente irónico y socarrón; y contiene, en efecto —como también observaba Gamoneda—, algunos poemas en gallego, inclusiones que concuerdan, por lo tanto, con el hecho de que Puga y Parga —asociación nominal de por sí humorizante que parecía predestinado a la socarronería— fuese oriundo de Galicia[224].

Pero ¿por qué nos detenemos en este en apariencia irrelevante manual de cocina, que no merece más que unas pocas líneas en las memorias y ensayos del poeta y que ni siquiera la crítica ha citado de soslayo? Por un lado, el hecho de que se mencione en la obra de Gamoneda —en dos de sus libros— es de por sí plenamente significativo. Algún valor, sin duda, debe de tener para que haya sobrevivido al olvido, Gamoneda lo haya recordado en sus escritos e incluso sea capaz de citar de memoria los mismos versos. Por otro lado, no será fruto de dislate el que puedan ya desprenderse algunas asociaciones entre la hipótesis anterior y las características definitorias del *Picadillo*: la cocina y el humorismo, ingeniosamente reunidas en el heterónimo periodístico del autor. El alias «Picadillo», en efecto, busca pretendidamente un equívoco, él mismo jocoso, en su disemia: por una parte, el picadillo es, según el *DLE*, «cada uno de los distintos

224. En concreto, los versos que cita de memoria Gamoneda pertenecen a la receta «Calabacines guisados». En la segunda edición de la obra, corregida y aumentada, fechada en 1908, el título de esta receta aparece marcado con un asterisco, señal con la que el autor identifica las fórmulas culinarias que no figuraban en la primera edición. Así lo explica al lector en su «Advertencia»: «en esta segunda edición ofrezco una serie de recetas nuevas, todas ellas experimentadas también. Para distinguirlas con facilidad de las ya publicadas en la otra edición, llevarán las nuevas este signo * al lado de sus respectivos títulos». Quiere ello decir que el libro que llegó a Gamoneda no pudo ser el de la primera edición de 1905, que sí incorporaba varias recetas de calabacines, pero no la de los calabacines guisados. En el catálogo de la Biblioteca Nacional de España se pueden identificar las siguientes ediciones del manual: 2.ª ed. 1908 (La Coruña, Tipografía de El Noroeste, 477 págs.), 4.ª ed. 1913, 7.ª ed. (La Coruña, Litografía e Imprenta Roel), 8.ª ed. «notablemente corregida y aumentada» (La Coruña, Litografía e Imprenta Roel, 510 págs.), 9.ª ed. (Madrid, Ediciones Españolas, 223 págs.), 11.ª ed. 1944 (La Coruña, Ed. Roal, epílogo de José Pan de Soraluce), 12.ª ed. 1961 (Santiago de Compostela, Galí), 13.ª ed. 1963 (Santiago de Compostela, Galí), 14.ª ed. 1966 (Santiago de Compostela, Galí, 379 págs.), 15.ª ed. 1972 (Santiago de Compostela, Galí), 16.ª ed. 1981 (Santiago de Compostela, Galí). Existen asimismo reediciones recientes en El Correo Gallego [1992], Everest Galicia [2001], Boreal [2009], Arenas [2010] y Hércules [2014]. Esta diferida vida editorial da cuenta de un auténtico éxito en la recepción del libro, tenido aún hoy en día popularmente como un manual de referencia de la cocina del norte de España.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

platos compuestos por diversos ingredientes muy troceados»; por otro, alude al sentido humorístico del término culinario, que la sufijación en *-illo* tiende a subrayar en castellano. No habría que olvidar tampoco que esta anfibología gastronómica está igualmente contenida en el verbo *picar* del que deriva el sobrenombre, como bien recoge el refranero popular: «Quien se pica, ajos come»[225]. Parece que el manual de cocina habría sido concebido, podría decirse, sobre la base del clásico *deleitar aprovechando*, que une la enseñanza y *provecho* de la lectura con su amenidad y entretenimiento[226].

Si quisiéramos retomar el planteamiento anterior, a saber, la subversión que, por medio de la escritura narrativa, Gamoneda parece llevar a cabo de algunos recuerdos y estados dolorosos de su infancia en torno a la cultura del hambre y la pobreza, la hipótesis adquiere pleno sentido al leer las últimas líneas que Gamoneda dedica en sus memorias al *Picadillo*:

> Yo no había oído hablar del humor negro pero el libro funcionaba en mí como lo hace el humor negro; volviendo del revés la realidad: el libro hablaba de comida y yo pasaba hambre [ALS: 170].

En estas palabras habría que subrayar una doble ironía: la primera es una ironía situacional, impuesta por las circunstancias, patente en el hecho de que el libro de cocina ejerciera un efecto consolador para el niño que se veía obligado a pasar hambre, volviendo así «del revés la realidad»; la segunda se revela por la distancia temporal y un cambio de enfoque que permite la comprensión de un «humor negro» soterrado, inconsciente, del cual Gamoneda hace uso para dar él

225. El Centro Virtual Cervantes (CVC), en su sección de refranero multilingüe, explica a propósito de esta paremia: «Se aplica a quien en una conversación interviene de repente, descubriendo que se siente aludido. El sabor fuerte y picante del ajo sirve para referirse a la resignación que debe tener quien se resiente por algo que se censura de modo casual o general, seguramente por estar involucrado en ello» [Instituto Cervantes, 2017]. De ahí que exista, por ejemplo, una modalidad específica de jota conocida como la «jota de picadillo», que el *DLE* define de la siguiente manera: «jota en la que dos cantantes o un grupo de cantantes enfrentados, generalmente hombres frente a mujeres, cantan por turno atacando y replicando, en tono jocoso, al adversario». Por otra parte, según el *DLE*, la expresión «hacer picadillo a alguien» también remite en su sentido figurado a la comida: «Destruirlo o dejarlo en muy mala situación desde un punto de vista físico, anímico o social». No obstante, la práctica de Parga y Puga no parece corresponderse con la pragmática agresiva de este último dicho.

226. Esta información vendría a completar, en cierta medida, el análisis y la interpretación realizadas por Carmen Palomo sobre la *Relación de don Sotero*. El *Picadillo* actuaría como hipotexto del relato; es más, podría decirse que don Sotero, amante de la buena cocina hasta límites insufribles, encarna la condición, como personaje, de un «Picadillo» totalmente grotesco.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

mismo la vuelta a la situación aflictiva soportada en la niñez. Por lo tanto, podría decirse que en los pasajes anteriores de las memorias tematizados por el campo semántico de la comida habría cierta voluntad de desdramatizar, de «reírse», de las circunstancias penosas, de invertir los términos del sufrimiento a través del humor.

¿Quiere ello decir, entonces, que Gamoneda estaría empleando el humor como una especie de mecanismo psicológico defensivo? A este respecto, parece evidente que en nuestros días hay un acuerdo tácito popular sobre los beneficios terapéuticos del humorismo como medio defensivo. Para fundamentar esta idea y sobrepasar el mero ámbito de las creencias comunes, me permito recordar que Sigmund Freud ya identificó esta potencia benéfica del humor en su obra *El chiste y su relación con lo inconsciente* [1905][227]. Es allí donde, al analizar los procesos psíquicos que intervienen en los fenómenos lingüísticos del chiste y lo cómico, indaga también en la naturaleza de lo cómico humorístico, señalando que «el humor puede concebirse como la más elevada de esas operaciones defensivas» [Freud, 1991: 221]. La idea que defiende Freud es que, ante una situación causante de sufrimiento, puede desprenderse humor si la compasión habitual operada en este tipo de situaciones se inhibe, si el sujeto que debiera padecer ha dejado, en realidad, de conceder importancia a dicha situación desfavorable, mostrando así una indiferencia. Freud llama a este proceso «ahorro de compasión» [*ibidem*: 218] y lo considera «una de las fuentes más comunes de placer humorístico» [*ibidem*], mecanismo muy propio, por ejemplo, de Mark Twain, de cuyos pasajes literarios se sirve para ilustrar sus argumentos. En realidad, Freud subraya que el humor puede asimismo ocasionarse por un ahorro de otros afectos como el enojo o el dolor. Lo fundamental, en cualquier caso, es que concurra un «desplazamiento» de afectos [Freud, 1991: 220]; y es aquí donde precisa sus virtudes reparadoras:

> Alguna noticia sobre el desplazamiento humorístico se obtiene si se lo considera bajo la luz de un proceso defensivo. Los procesos de defensa son los correlatos psíquicos del proceso de huida y tienen la misión de prevenir la génesis de un displacer que proceda de fuentes internas [Freud, 1991: 220].

227. En sus notas a esta obra Freud menciona también el caso del humor negro (*Galgenhumor*, en alemán, también traducido como «humor del patíbulo») especie humorística que hemos vinculado con Gamoneda. Lo ilustra con el siguiente ejemplo: «El reo, en el momento en que lo llevan para ejecutarlo un lunes, exclama: "¡Vaya, empieza bien la semana!". […] Lo mismo si el reo, en camino al cadalso, pide un pañuelo para cubrir su cuello desnudo, no vaya a tomar frío» [1991: 216-217].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

En el desplazamiento del displacer, que Freud denomina «gasto de sentimiento ahorrado» [Freud, 1991: 223], se generaría un efecto placentero operado por el humorismo, un procedimiento que Gamoneda parece trasladar a sus apuntes memorísticos relacionados con las penalidades de la cultura de la pobreza y del hambre soportados durante la niñez de la posguerra española. De hecho, Freud se aventura —como, por otra parte, es habitual en su método— a vincular este mecanismo con la infancia:

> Hasta es imaginable que de nuevo la conexión con lo infantil ponga a su disposición los recursos de esta operación. Sólo en la vida infantil hubo intensos afectos penosos de los cuales el adulto reiría hoy, como en calidad de humorista ríe de sus propios afectos penosos del presente. La exaltación de su yo, de la que da testimonio el desplazamiento humorístico —y cuya traducción sin dura rezaría: «Yo soy demasiado grande (grandioso) para que esas ocasiones puedan afectarme de manera penosa»—, muy bien podría él tomarla de la comparación de su yo presente con su yo infantil [Freud, 1991: 221].

Si bien es cierto que los ejemplos analizados en las memorias se sitúan en la edad infantil y juvenil del poeta, dentro del marco temporal que comprende el primer tomo de su escritura autobiográfica, nada en principio impide pensar que Gamoneda pueda utilizar los mismos mecanismos defensivos respecto a otros hechos dolorosos de su vida relatados en los siguientes volúmenes memorialísticos, correspondientes a las edades sucesivas[228]. Lo interesante, sin embargo, es que esta remisión, la contemplación lejana de sucesos arduos de la infancia, implica una distancia temporal y una experiencia adquirida que el periodo de la vejez cumple con creces.

Estos planteamientos parecen verse igualmente ratificados en el breve artículo «El humor» [1927][229], donde Freud retoma y amplía[230], más de dos décadas

228. En nuestra segunda entrevista, Gamoneda me adelantó que en su segundo tomo de memorias —anunciado con el título *La pobreza*— sigue apareciendo el humor, en este caso dentro del ámbito profesional [p. 907]. Tiene sentido que así sea por los mismos motivos, como estrategia defensiva ante la contemplación de una época especialmente penosa, como recuerda en *El cuerpo de los símbolos* [CS: 105]: se trataría de desdramatizar ya no la cultura del hambre y la pobreza, propias de la infancia, sino la alienación del trabajo en un contexto que continuaba siendo opresivo por las circunstancias políticas.

229. La edición de las obras completas de Freud que manejo, de emisión argentina, emplea sistemáticamente como innovación las palabras *inconciente* y *conciente*. Por este motivo, el título del estudio de Freud sobre el chiste aparece con esta forma sincopada, no recogida aún por la RAE, en la bibliografía final.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

después, los apuntes sobre el fenómeno humorístico esbozados en *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Pese a los años transcurridos, Freud se mantiene coherente en sus presupuestos:

> Con su defensa frente a la posibilidad de sufrir, [el humor] ocupa un lugar dentro de la gran serie de aquellos métodos que la vida anímica de los seres humanos ha desplegado a fin de sustraerse de la compulsión del padecimiento [Freud, 1992: 159].

Ello subraya, una vez más, la fuente terapéutica y defensiva del humor como ganancia o imposición placentera ante el rechazo a una realidad que generalmente es desfavorable o adversa para el propio humorista, tal y como se revela en los episodios referidos en las memorias. Una frase lapidaria de Freud aúna la esencia de este mecanismo que se rebela contra el abatimiento: «El humor no es resignado, es opositor» [1992: 158].

No habría que insistir más en estas mismas ideas y en la obra de Freud. Las citas y ejemplos aportados parecen satisfacer los términos del planteamiento inicial. No obstante, para reforzar esta perspectiva, cabría preguntarse si es posible identificar ejemplos de distinta naturaleza en los que se utilice este mismo enfoque y que corroboren esta idea, es decir, donde el poeta transfigure las circunstancias gravosas de su vida a través del tono humorístico como especie de medio psicológico defensivo. Lo cierto es que hay otros pasajes irrisorios en las memorias

230. Entre las nuevas aportaciones que Freud plasma en «El humor», habría que señalar su indagación acerca de su creador, el humorista, ya que éste suele ser el mismo destinatario del humor, sin que opere la necesidad de que un tercero reciba el efecto humorístico: «Entre las variedades de lo cómico, el humor es la más contentadiza: su proceso se contempla ya en una persona, la participación de otra no le agrega nada nuevo» [1991: 216]. En cualquier caso, «lo esencial es el propósito que el humor realiza, ya se afirme en la persona propia o en una ajena» [1992: 162]; por tanto, la finalidad del humor no quedaría alterada, es decir: «alguien dirige la actitud humorística hacia su persona propia para defenderse de ese modo de sus posibilidades de sufrimiento» [1992: 159]. Por otra parte, Freud se pregunta: «¿en qué consiste la actitud humorística, por la cual uno se rehúsa al sufrimiento, pone de relieve que el yo es indoblegable por el mundo real, sustenta triunfalmente el principio de placer, pero todo sin resignar, como lo hacen otros procedimientos de igual propósito, el terreno de la salud anímica?» [1992: 159]. Su respuesta atañe a la figura el superyó, que se presenta como la mayor incorporación de «Sobre el humor» con respecto a las notas de *El chiste y su relación con lo inconsciente*: «la persona humorista debita el acento psíquico de su yo y lo traslada sobre su superyó» [1992:160]; «en una determinada situación la persona sobreinviste de pronto a su superyó y a partir de este modifica las reacciones de yo» [1992: 161]; «*el humor sería la contribución a lo cómico por la mediación de superyó*» (el subrayado es de Freud) [1992: 161]; «mediante el humor el superyó quiere consolar al yo y ponerlo a salvo del sufrimiento» [1992: 162]. Consigno estas conclusiones sin aplicarlas al caso de Gamoneda por considerar que entran en un terreno específico que excede los límites de esta investigación.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

que no se relacionan con la comida[231], así como otros apuntes cómicos fuera de su escritura memorialística.

3.7.4. Ejemplos de la prensa y otros textos

Es frecuente encontrar este tipo de comentarios cuidosamente intercalados en sus textos de crítica y en sus columnas periodísticas, por lo general a través de entrecomillados o paréntesis. En el caso de la prensa, un ejemplo digno de atención, por estar completamente escrito a base de humor e ironías, es el que lleva por título «Del fervor abstracto a lo vocal», publicado en *ABC* el 19 de agosto de 1994[232]. En este texto el poeta habla de cómo sus preferencias musicales cambiaron repentinamente con la aparición prematura, en los años sesenta, de su sordera y las molestas interferencias acústicas asociadas. Así comienza el texto: «Mis relaciones con la música andan por dos diversos hemisferios; he de considerarlas en el antes y después de sus acúfenos»[233]. De la música de Bach, Brahms y Bela Bartok —y adviértase que esta enumeración es ya un ejemplo de humorismo, al sustituir a Beethoven por Bartok en la canónica serie triádica de músicos alemanes cuyo apellido empieza por la letra be—, de la música de estos tres grandes compositores pasó entonces a escuchar la más primaria música vocal, como sugiere el título. Así expresa en el artículo la causa de esta reorientación y su bronco lamento:

> Con los días se hacen los años y, en modo que me pareció súbito, me encontré en un cuarenta por ciento menos de virtud auditiva y con los registros sentimentales agitados. ¡A la mierda con las finuras de la cámara! (Perdón: es sólo un decir). De repente, me vi enganchado por la música vocal y así sigo [Gamoneda, 1994: 34].

231. Otros lugares relacionados con el humor en las memorias pueden ser los siguientes: la anécdota de Carlota, tía segunda de la madre de Gamoneda, justo después del referido episodio de la ensaimada [ALS: 25]; la descripción, propia de una humor más bien grotesco, de una joven que formaba parte del espectáculo de los húngaros [ALS: 55]; el desfile del «entierro de la sardina» y su deslucida protagonista [ALS: 58]; los relojeros, hermanos enanos, y su destreza manual acorde a su estatura [ALS: 95]; la curiosidad del joven Gamoneda por la sexualidad de las hijas de doña Marina y la reprobación de ésta durante una lección de geografía [ALS: 102]; el humor grotesco de los zapatos que Gamoneda hubo de utilizar de niño para ir al colegio, zapatos retocados de su abuela [ALS: 190]; y el humor caricaturesco, carnavalesco, de los curas Manolón y Nicolasón durante sus frecuentaciones tabernarias [ALS: 200].

232. El texto se ajusta plenamente a la cronología delimitada por el ciclo de senectud.

233. Recuerde el lector la concurrencia de este término médico-fisiológico en la genealogía del «Diccionario apócrifo».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Véase cómo el improperio exclamativo utilizado se atenúa con una disculpa que, no obstante, e irónicamente, no excusa su uso explícito, motivado sin duda por una descarga de frustración. Más adelante, al identificar sus preferencias dentro de esta música vocal, Gamoneda vuelve a hacer un comentario irrisorio. Tras enumerar sus querencias principales dentro de esta melodía primaria, menos «fina», y al mencionar el flamenco, el tango, la milonga y el fado, concluye el poeta con un ejemplo más que no puede pasar inadvertido para el lector: «y, por mis muertos y para siempre, el jazz sin excesos culturales: el blues y el espiritual (mi madre es Mahalia Jackson y la mujer de mi vida Billie Holiday)» [Gamoneda, 1994: 34]. El lector de Gamoneda reconocerá inmediatamente las influencias musicales que se recogen en *Blues castellano*, poemario al que se refiere más adelante: «Hay un libro mío que se titula "Blues castellano", y no es otra que, en lo formal, una aproximación al arte negroamericano de la reiteración, y, en cuanto al sentido, mayor fidelidad aún: un canto de protesta y consolación para ayudarme a andar por el mundo» [*ibidem*]. Este último fragmento, que expresa una declaración ética y es una especie de síntesis del artículo «Poesía y conciencia» [1963], contrasta con el uso previo de la exageración a través de dos comparaciones irreales («mi madre es Mahalia Jackson y la mujer de mi vida Billie Holiday»). La tendencia a la hipérbole y la inverosimilitud son dos rasgos eminentemente cómicos cuyo fin balsámico sería trastocar la realidad y subvertir los efectos de la adversidad personal, de la misma manera que los poemas de *Blues castellano* suponen una consolación para «andar por el mundo». No hará falta insistir en el artículo, que está saetado de espacios irónicos, de términos coloquiales y de una entonación ponderativa, para darse cuenta de que Gamoneda se ríe de su propia desgracia, de la nefasta suerte de haber desarrollado prematuramente una fuerte sordera. No solo, además, libera una bilis risible con su humor, sino que asume su desdicha priorizando los beneficios adquiridos: «Se trata, pues, de una hermosa reconciliación a través de voceríos mayormente primarios» [*ibidem*]. La resignación con que acepta esta tara física y la sobrelleva solo es entendible, de nuevo, en la perspectiva de una estrategia psicológica defensiva, la cual le permite valorar el aspecto positivo que conlleva un infortunio, como en la aquiescencia —diríase— del dicho popular «no hay mal que por bien no venga». Por ello, dice Gamoneda sin más hacia el final de la última columna: «Y todo así, muy en plan misericordioso con la sordera y atento a las benéficas tecnologías del "compact" y la eficacia auricular» [*ibidem*]. Y aún concluye el artículo con otro comentario en consonancia con la línea burlona que lo

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

preside: «Pero, ¡cuidado!, no vaya a ver engaño: que nadie me toque —para mal— a Juan Sebastián Bach» [*ibidem*]. De nuevo, una forma de aunar las dos modalidades musicales practicadas, el consuelo benéfico derivado de la adversidad de la sordera.

Parece obvio, por lo tanto, que esta comicidad se da y se intensifica en el ciclo de senectud y, más precisamente, dentro del género narrativo o de la escritura no asimilada al lenguaje poético, más allá del valor terapéutico que pueda llevar aparejada. Si bien es cierto que entre sus antecedentes habría que situar la *Relación de don Sotero* y que ésta se publica con anterioridad a los límites del ciclo crepuscular, en los años ochenta[234], constituye hasta entonces una especie de *rara avis* aislada, sin demasiados precedentes reseñables. Sería en las memorias y en otros textos del periodo liminar donde podrían identificarse más fragmentos con algún sentido humorístico. Más reciente, por ejemplo, es la columna periodística «Estimado conservador», publicada en «El País Semanal» el 25 de septiembre de 2016, donde Gamoneda continúa esta tendencia irónica, la socarronería se hace más explícita aún y la mofa preside el texto de principio a fin. En este caso, no obstante, es una burla casi siempre sarcástica que lanza sus dardos hirientes al destinatario ficticio, el «estimado conservador»: el poeta no se ríe aquí de sí mismo, sino de la administración y los poderes públicos y su ineptitud para gestionar adecuadamente la vida de los ciudadanos, al tiempo que pasa revista a la sociedad española en todos sus niveles: clase política, poder económico, estamento religioso y desfavorecidos por la ineficiencia del sistema. Se trata, pues, de un texto satírico que se solapa con la parcela del pensamiento ideológico, pues el título alude a un estereotipo político-social: el del ciudadano conservador que se opone al progresista, clásica dicotomía de la cultura española; si bien en su anfibología se refiere también al conservador del Museo al que se dirige el inspector que rubrica la carta —inspector que el poeta también parodia—, tal y como indica la entradilla del artículo: «El poeta leonés firma esta misiva del inspector principal al funcionario del museo de la información versátil y de las "variétés "nacionales» [§ V.1.6 {18} 2016: 6]. Por este tono crítico que se superpone al humorístico, el texto

234. En su primera versión, del año 1980, el relato carecía de título y contenía numerosas erratas. Después ha reaparecido, debidamente expurgado, en distintas ediciones: en 1985, en 1986 y, más recientemente, en 2014 [§ V.1.2.2 {3}]. Anterior aún a esta vida editorial es la escritura del relato, que Carmen Palomo sitúa a finales de los sesenta o principios de los setenta, basándose en una nota a pie de página que el autor colocó en la primera edición del texto, donde informaba que éste había sido «escrito hace diez o doce años» y de que «iba para relato semilargo» [LIM: 256].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

remite en cierto sentido al célebre «Vuelva usted mañana» de Larra. De hecho, el supuesto inspector encabeza su correspondencia advirtiendo al funcionario que no estaba en su lugar de trabajo: «Ayer visité su diabólica juguetería, que algo tiene de tal su Museo. No estaba usted desempeñando» [*ibidem*]. Le desidia del superior, y por ende del sistema en el que ocupa un puesto de responsabilidad, queda patente en la absoluta falta de reprensión: «No se preocupe. Dispuse Inspección Ordinaria Preventiva» [*ibidem*]. Esta indulgencia prepara el terreno para una retahíla observaciones ingeniosas del poeta.

Estilísticamente, «Estimado conservador» es un artículo de una comicidad opaca, entre conceptista y gongorina —si aceptamos que no hay incongruencia en la comunión de dos escuelas que en el fondo son más complementarias que incompatibles—, difícil de desentrañar en determinados lugares. Diríase que el texto está escrito en clave enigmática, por su densidad y complejidad semántica, con palabras y frases cortas casi inconexas, que aparecen para el lector como fogonazos de una ironía a veces solo intuida, más que comprensible. El evidente aspecto lúdico de su lenguaje no es, por lo tanto, del todo translúcido en su sentido, aunque sí se atisbe su intención y significación esencial. Los varios latinismos de los que se vale Gamoneda oscurecen el texto[235], pero junto a los muchos cultismos son en realidad uno de los cuantiosos recursos cómicos que funcionan por contraste, entre ellos el juego de palabras por rectificación: «Ministros Clínicamente Coléricos (subrayado a Cínicamente, digo, Clínicamente)»; «Si no tiene mucho que hacer, venga un día a rezar, perdón, a regar, quería decir, a regarme la finca»; paranomasias: «información versátil» por «bursátil»; aliteraciones «En fin, mi buen Operario probable, qué oprobio el trabajo, ¿verdad?»; coloquialismos: «Estoy al loro»; arcaísmos: «Otrosí»; neología por sincretismo: «"Electrodomesticados Españoles"»; ambigüedades causadas por signos ortográficos: «"un aire corrupto en hora menguada [se está] trabajando [al Ejecutivo]"»; «Don Camilo; centenario hodierno sería. En su paz(o) esté». La nómina es amplísima y su análisis

235. Quisiera destacar *futurorum prudentia*, forma abreviada de *memoria preteritorum, futurorum prudentia*, de Cicerón, que curiosamente se localiza en *De senectute* y que podría traducirse como «la memoria pertenece al pasado y la prudencia se refiere al futuro». Otro latinajo acortado es *indocti discant*, de *indocti discant, et ament meminisse periti* (apréndanlo los ignorantes, y recuérdenlo los entendidos), frase falsamente atribuida a Horacio. El resto de locuciones latinas resaltadas son *ad cautelam*, *ad interim* y *deo gratias*, además de la palabra *nihil* y la invención o «aberración lingüística», según consta en el texto, *decanna stulta* destinada al estamento eclesiástico.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

pormenorizado excedería la mera constatación de impresiones risibles que pretendo poner de relieve. Lo que sí me interesa destacar, dentro del marco fictivo de la misiva, son unas palabras finales del inspector, que podemos considerar como trasunto del poeta: «Pude terminar. *Deo gratias*. Sonriente, incluso. Es sano sonreír. De aquí en adelante, voy a sonreír hasta en las audiencias del Caníbal Mayor Condecorado. Es confidencia» [*ibidem*][236]. En efecto, de algún modo Gamoneda nos confiesa el valor lenitivo del humor ante las amargas decepciones de la vida.

Si «Estimado conservador» puede interpretarse como una caricatura del sistema burocrático propio de las sociedades modernas, que velan por una democracia falsificada o pseudodemocracia, como suele calificar el poeta, y un estado de la cuestión o revisión de la sociedad española del momento en todos sus niveles, satirizando sus defectos, su tono consuena con el de otro texto escrito en fecha próxima, el frontispicio a *El abrazo contrario*, de Rafael Saravia [2017], que ya interpretamos como una parodia de la clase política bajo la mascarada de una intervención parlamentaria. En este paratexto de estética *conceptista*, quevediana, Gamoneda vuelve a recurrir a los mismos procedimientos enjuiciadores: formulación irónica, carácter burlesco, reduplicaciones coloquiales («Espeluznante, espeluznante»), similicadencias («tributos y frutos»), enálages («turnante monclovita incierto»), latinismos (*ad verecundiam ad usum*, *in puris naturalibus*, *sine die*, *item*, este último quizá un guiño erudito a la *Historia natural* de Plinio, donde se emplea con frecuencia). La comicidad sobresale en el uso de un registro hiperbólicamente culto que, dentro del marco parlamentario, parodia la nada transparente jerga de la clase política. Este lenguaje elevado se superpone también a otro llano o se aplica a un referente vulgar, creando un contraste de claro efecto risible, un desvío retórico que veladamente cumple la función de improperio eufemístico: «¡que nos contubernian las hipóstasis! ¡Échenle gónadas, por favor!» [§ V.1.7 {35} 2017: 8], ejemplo de chiste o comicidad verbal por dislocación de vocablos, si seguimos a Julio Casares [2002: 180-182]. Otras veces el vulgarismo emerge sin atenuantes, como en el fragmento inmediatamente posterior, donde la ironía se produce por la contradicción que supone que el acto de disculpa sea asimismo grosero: «Pido disculpas a la cámara: me he encabronado innecesariamente» [§ V.1.7 {35} 2017: 8].

236.El *caimán* —amarillo— y el *caníbal mayor condecorado* de «Estimado conservador» aparecen ya en el frontispicio poemático para Pepe Cáccamo [CAP {76} 2013: 6] como símbolos negativos —caricaturescos, fabulísticos— del poder.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A diferencia de «Estimado conservador», con el que comparte la sátira social en términos perplejamente eruditos, en este frontispicio Gamoneda adjunta una larga nota final que contribuye a desvelar su intención de denuncia y vituperio de la clase dirigente; en su afán esclarecedor, incluso pone nombre a algunas de las figuras retóricas que emplea y reconoce el fin terapéutico de estos medios expresivos: «como en cualquier especie zoológica, se aprestaron en mí mecanismos defensivos: alogicidades más o menos surrealistas, tintes oscuros, cláusulas irónicas… Todo ello con un cierto aire dramático; dramático de farsa» [*ibidem*: 11]. La dramatización a la que alude Gamoneda se refiere a la modalidad enunciativa del texto, que, concebido como una crítica política y dirigido a conspicuas «señorías», podría ubicarse ficticiamente en el marco de una sesión parlamentaria. Digo bien «ficticiamente», en coherencia con la elección del término *farsa*, si bien Gamoneda deslinda, con suma tristeza, las fronteras entre lo imaginario y los hechos reales: «¿Farsa? Sucedió. No sé si lo lamento. Pero sí sé que tengo que decir otro algo más. Si en la farsa hay burla, la burla es para mí antes que para nadie» [*ibidem*: 12]. Con ello el poeta vuelve a dejar claro, ahora en modo explícito, su necesidad de «burlarse» ante todo de sí mismo para desdramatizar la realidad, dentro de ese «mecanismo defensivo» que él mismo cita y que hemos convenido ya como una característica de su obra en prosa en este último tramo de producción escrita. Sin embargo, a Gamoneda también le importa, en contraste con su actitud autoirónica, expresar el máximo respeto por los indefensos, por los damnificados, y por ello concluye así su nota: «con quien no hay burlas, ni voluntad de que las haya (no se concibe ninguna buena conciencia de la que pueda surgir tal voluntad) es con los seres humanos —aludidos por mí— que soportan una dictadura económica muy mal encubierta» [*ibidem*]. Dirime con este apunte ético cualquier malentendido que la sorna haya podido despertar en el lector —excepción hecha de los sujetos que son ridiculizados con tono sardónico—, subrayando ante todo la condolencia y el componente piadoso que parece indispensable a su humorismo[237].

237. El humorismo de Gamoneda, ya sea sarcástico, autoirónico o de otra modalidad, aparece en más textos de prosa y crítica que no puedo detenerme a comentar, una vez examinados como muestra algunos ejemplos que refuerzan nuestro planteamiento. En particular, recomiendo al lector el texto «Troyanología de urgencia», incluido en la colaboración colectiva *A Troya. Materiales para una representación a través de las tragedias de Eurípides* [§ V.1.5 {31} 2010: 73-81]. El título es ya indicativo de la utilización lúdica del lenguaje en un escrito en el que no faltan personajes pintorescos y anécdotas realmente jocosas acerca de la visita del poeta al taller de interpretación y su asistencia a la representación teatral. El «Frontispicio (quebrado, obviamente) para la poesía

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3.7.5. «Todo lo mudará la edad ligera…»

Ya hemos comprobado cómo la comicidad y sus diversas variantes se consolidan en el ciclo de senectud, pero hasta el momento solo podemos afirmar que la ironía y el humor brotan en la prosa y no en la obra poética, según el criterio ético-ideológico enraizado en lo que Gamoneda denominada «cultura de la pobreza», que tiene en cuenta el sufrimiento padecido y contemplado en su entorno social; criterio de base sociológica al que habría que sumar como convicción poética una de las consignas del pensamiento gamonediano a la que hemos hecho referencia: «la poesía no es literatura» [LR: 186]. Según esta máxima, la literatura se caracterizaría por su naturaleza fictiva en contraposición a la escritura poética, que para Gamoneda no puede ser sino «una parte de la vida, una emanación de la vida» [*ibidem*: 146]. Por este motivo, en la poesía no puede haber un falseamiento o corrupción del sentido de la existencia tal y como es percibido por el poeta. Gamoneda ilustra este principio poético con un magnífico ejemplo de tachadura condenada al olvido, un fragmento en el que se había intuido el engaño:

> En un texto anterior del «Vigilante de la nieve» escribí: «La yerba venenosa que hacía abortar dulcemente a las enamoradas pobres». Me gustó, pero era falso. Yo no aspiro a decir verdades, pero para la función estética necesito un nexo real, un correlato, un significante que tenga que ver con mi vida. Aquello era literatura y desapareció. Con todo, insisto en que yo tengo nostalgia del poema que es totalmente mentira, en el que los símbolos no arrastren vida mía consigo [Doncel (ed.), 2008: 67].

Por el contrario, en la *Relación de don Sotero* la parodia y el humorismo pueden desarrollarse sin límites porque, como texto de ficción, pertenece a la categoría literaria. Así se comprende que Gamoneda, en la nota introductorio a la edición de

(inquebrantable, a mi juicio) de Luis Miguel Rabanal» [§ V.1.7 {27} 2015: 7-12] es otro buen ejemplo de paratexto en el que abundan coloquialismos, juegos de palabras e ironías. No me resisto, por último, a reproducir la nota que Gamoneda introduce al final de su frontispicio para *Hace triste*, de Jordi Virallonga: «Nota exclusivamente preparada para doctorandos y hagiógrafos. Antonio Gamoneda escribió este frontispicio en el tren Alvia León-Madrid Chamartín de las 12, 47 hs., Clase Preferente, Plaza 05[A], del día 16 de marzo del año 2010, en razón y causa del libro *Hace triste*, de Jordi Virallonga. Las palabras y frases que aparecen en cursiva pertenecen a la *op. cit, et auctoritas ídem.*» [§ V.1.7 {14} 2010: s/p]. La nota no solo es una parodia —sintámonos interpelados— del trabajo minucioso del investigador, sino un ejercicio profundamente irónico si se tiene en cuenta el estilo coloquial, incluso vulgar, con exabruptos explícitos, del paratexto poemático, gobernado por la indiferencia. En efecto, al poeta debían de preocuparle muy poco en el fondo los doctorandos y hagiógrafos en aquel preciso momento de hastío existencial.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Los Cuadernos del Norte, advierta al lector de lo siguiente: «¿Qué hace un escritor de tan severas trazas como yo en un escrito como éste? Aquí circula la impostura. Sea» [Gamoneda, 1985: 74]. Una advertencia similar aparecía en el *Libro de los venenos*, considerada por Gamoneda —según consta en el subtítulo— como «corrupción y fábula», en alusión a su carácter inventivo: «yo he hecho obra de ficción inmoderada al pensar los venenos en los cuerpos y los espíritus» [LV: 12]. Quiere ello decir que la naturaleza ficticia del libro radica en que éste trata de materias no experimentables por el autor, dándose una disociación entre vida y poesía. No obstante, como sabemos, la vida contaminó finalmente la fábula, transformándola en poética:

> Con el *Libro de los venenos* pretendía hacer un libro de una relativa frivolidad y el libro se volvió contra mí. Es un libro que ni siquiera pretende ser poemático, me parece que a veces lo es, y, sobre todo, mi vida, aunque yo no lo pretendía, sigue estando, según lectores muy de fiar, implicada en él. Por lo tanto, hay una especie de fracaso en cuanto a la voluntad de hacer un libro en el cual no esté implicada y complicada mi vida. Pero ese fracaso no anula la voluntad [LR: 80].

El planteamiento que retomo ahora es si la «edad ligera», el tiempo irrefrenable, puede haber mudado también el pensamiento gamonediano en su vertiente poemática. Valiéndome como intertexto del pie garcilasiano que figura aquí como epígrafe, propongo continuar esta investigación con dos de las llamadas *mudanzas*, el *Libro de los venenos* y su apéndice del «Diccionario apócrifo», especies de híbridación entre narratividad y estética poética en los que, por su carácter de fábula, resultan más probable las incursiones de comicidad en alguna de sus variedades.

En este sentido, el *Libro de libro de los venenos* puede ser contemplado también como un «experimento literario-curativo» [Lin, 2016: 174]. Su placer estético, fundamentado en la fruición ocasionada por la fisiología de los significantes y las imágenes poéticas del materialismo visionario, se ve implementado por la cabida del humor como instrumento lingüístico-cognitivo, una coalescencia que sería del todo coherente con la «inclinación narrativa» de la obra, que permite que pueda leerse como una «disforme novela», según palabras de Gamoneda [LV: 11]. Al igual que en el caso de la *Relación de don Sotero*, Palomo ya identificó esta singularidad, ya resaltó sucintamente la presencia del humor en el *Libro de los venenos* [LIM: 233-235], un rasgo que tampoco había pasado inadvertido entre las

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

reseñas de la crítica, en las que se evocan ciertos signos de comicidad: «inventiva —que en sí misma posee gracia y humor—», había señalado Sanz Villanueva [§ V.2.6. Sanz, 1995: 12], «giros de grueso humor cervantino», Ildefonso Rodríguez [1997: 215]; aunque es lógico que el complejo entramado intertextual y la indefinición genérica de la obra despierten dudas sobre las intenciones del autor, como se aprecia en Luis Antonio de Villena, quien a pesar de percibir el libro como un «juego lingüístico», matice que «aparentemente, Gamoneda no se ríe, no juguetea», sino que «hace poesía fantástica, sentenciosamente, en sobria y sabia prosa poética» [Villena, 1995: 10]. Y, sin embargo, bajo su apariencia de sobriedad, la risa se desprende de sus páginas sin contradicción, pues el mismo Laguna, que actúa como modelo textual explícito, intercala algunas anécdotas graciosas en sus anotaciones a Dioscórides. Léase si no este consejo de Laguna a «los príncipes y los ricos y los caudalosos» con el fin de evitar la traición por envenenamiento:

> Importa mucho tener un buen cocinero, conocido de largos tiempos y aprobado por incorrupto, pues la vida del señor cuelga de la bondad y diligencia de éste, quien habrá de ser también limpio y delicado en su oficio para que tenga todos los vasos e instrumentos de la cocina relucientes, y el techo debajo del cual se guisa libre de hollín y de telarañas, porque del descuido de esto suelen suceder graves inconveniencias, como la desgracia que, en Florencia, soterró en día y medio a un convento entero de frailes, sólo por una enconada araña que cayó en la olla e inficionó cuanto en ella se contenía [LV: 38].

Debido a que Palomo cita en su trabajo algunos magníficos ejemplos de humorismo en el *Libro de los venenos* que se localizan en la segunda parte de la obra [LIM: 226, nota 32], extraeré tan solo, como anverso complementario, algunos fragmentos de la primera[238]. Hay pasajes, por ejemplo, en los que la voluntariedad de crear la mueca cómica queda patente a través de indicios lingüísticos, como el uso de un marcador textual que anticipa el cambio en la modalidad discursiva: «Por cierto que es admirable la ocurrencia del castor al que en Nuzhat persa llaman perro de aguda y perro póntico: cuando se siente perseguido de los cazadores, con los dientes se arranca los testículos, que abandona, comprando así la vida» [LV: 27]. Percibimos aquí que este humor se relaciona además con lo genital y la sexualidad, como en este otro párrafo donde la subordinada concesiva señala la inflexión tonal

238.Palomo menciona un pasaje especialmente irrisorio relativo a Alejandro Magno, que Gamoneda remata así: «Ninguna incógnita, sin embargo, debe reducir la honra de este rey casi divino, capaz como fue, de derrotar a los escitas afligido por la diarrea» [LV: 44].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

del autor: «También desconozco los poderes de la tierra sigillata y de los compañones de oso, aunque he oído decir que la grasa de éstos la usaban las meretrices asturianas para embellecer la garganta» [LV: 52]. Lo corroboran otros comentarios, incluso si solo se intercala un fugaz contraste irónico al enumerar las potencias del eléboro y del veratro: «En modo contrario y según la opinión antigua, las mujeres vírgenes que por otra causan desatinan, pueden sanar con sus raíces puestas en miel» [LV: 90]. Y junto al humor sexual sobresale el humor escatológico con el que está emparentado: «El agárico, hongo que se manifiesta en Agárica, es útil contra el dolor de riñones y las ventosidades histéricas» [LV: 31].

En otras ocasiones, en cambio, la ironía es sutil y se aprecia con acritud entre los relatos de Kratevas, como en la anécdota de la anciana a la que «trataba con dulzura sin más interés que el de hacerle probar algunas substancias» [LV: 79], apunte próximo al humor negro, teniendo en cuenta las sórdidas prácticas del médico y botánico; o descuella en ellos el humorismo *patético*, por así llamarlo, en la historia del «esclavo imbécil», en quien Kratevas quiso experimentar las propiedades mortales del phárico hervido y su antídoto: «De todo ello no quedó más que la imbecilidad probada del menesteroso a quien todos ofendían. Éste, al ser de noche, se retiraba a un establo y, abrazado a un buey blanco, gemía durante horas el nombre de su madre» [LV: 87]; o se aprecia un humorismo resignado, «sin esperanza», en la suspicacia con la que Gamoneda expresa la improbable virtud de la yerba artemisa: «es fama, más difícil de creer aún que el negocio de los caminantes, que, molida y tomada a la par, engendra amor y benevolencia entre los hermanos atravesados por el rencor» [LV: 92].

Con todo, diríase que el humorismo del *Libro de los venenos* las más de las veces resulta indirecto o involuntario, pues para el lector moderno radica en su mayor parte en los efectos inverosímiles propios de la pseudociencia antigua. Así, Gamoneda comenta: «La tapsia se parece a la cañaheja; conviene al asma y devuelve el cabello a los tiñosos; también, si creemos a Dioscórides, restituye el capillo a los circuncisos incompletos» [LV: 30]; o añade acerca del unicornio: «en el Physiologo Griego, consta que hace inofensivas las aguas envenenadas trazando con el cuero sobre ellas la señal de la cruz» [LV: 46]. Pero lo mismo ocurre, en realidad, con Laguna: «También se puede hacer, de la limadura del unicornio, un círculo sobre una mesa, y poner en medio de él una víbora o una araña muy enconada, las cuales se estarán sin moverse y como pasmadas en el centro, sin

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

allegarse a la circunferencia, si el unicornio es exquisito» [LV: 46][239]. La verdad pseudocientífica, al dejar de ser prescriptiva en nuestro tiempo, adquiere visos flagrantes de extravagancia por sus remedios disparatados —escenas de auténtica estética del absurdo—, y Gamoneda dialoga constantemente con esta visión estrafalaria de la medicina.

Esta superposición de discursos es, en el fondo, una de las claves genéricas del «Diccionario apócrifo» en la versión de *La prisión transparente*, suerte de prolongación del *Libro de los venenos*. Aun con el riesgo de acometer una lectura demasiado transversal, analizaré, dentro del marco intertextual de la obra, estos rasgos irrisorios en una entrada específica con un fin meramente mostrativo, sin la intención de excluir o anular la esencia polifónica y sintética de las voces del *Diccionario*. El fragmento perteneciente a la *dipsada*, que reproduje páginas atrás, nos servirá a la perfección a tal propósito. Sin duda el lector se percataría de su acusado tono irónico. Así, cuando leemos de la *dipsada* que «vive en la sed y mata con la sed, que es mucha la salazón de su carne», la apostilla explicativa suscita cierto aire risueño, si bien esta amenidad se encuentra ya en Laguna, cuyo estilo es a su vez *utile dulci*, como Horacio aconseja en su *Epístola a los pisones*, pues en sus anotaciones a la obra de Dioscórides puede leerse en el Libro II (capítulo XVI: «De la víbora»):

> Las dipsadas, que quiere decir Sedientas, son una especie de víboras, que se hallan a la orilla de la mar Africana, todas manchadas de negro: de las cuales así la carne, como la mordedura, engendra inexpugnable sed, a causa que ellas mismas son muy saladas [1570: 133][240].

239. En esta anotación de Laguna se da una apreciable concentración de este tipo de efecto cómico: «el zafiro también se oscurece puesto sobre la tetilla siniestra del que bebió un veneno mortífero» [LV: 46]; y un poco después: «Suelen los grandes señores, sintiéndose atosigados, hacer abrir un gran mulo y, después de haber vomitado, meterse en él, y allí, con el gran calor, sudar toda la ponzoña» [LV: 47]; o en otro lugar, por ejemplo: «Se tiene pues en este caso por remedio excelente la borrachera, y, así, conviene a los pacientes darles a beber vino en gran cantidad para que duerman largo tiempo» [LV: 75]. En otros casos, como el remedio que propone «a los que bebieron gran cantidad de opio», la comicidad parece claramente buscada, moralizantemente disuasoria: «Conviene, pues, fregar a éstos con paños ásperos todo el cuerpo; tirarles de la barba, de las orejas y de las narices; provocarles estornudos con pólvoras fuertes; echarles ventosas; atarles los miembros y untarles el cuerpo con aceite de castoreo» [LV: 85].

240. Cito siempre por la edición de Salamanca de 1570, consultable en la Biblioteca Digital Hispánica del portal de la Biblioteca Nacional de España. Presento los fragmentos sin grafías arcaizantes, que en nuestro caso no aportan ningún interés al análisis, pero respetando en lo posible la sintaxis original.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

La anécdota del cuerpo salado de la dipsada, como su semejanza con la víbora, está pues en Laguna, pero Gamoneda reelabora su contenido con *divertimento*, presentándolo con originalidad, sin limitarse a reproducir las frases del humanista segoviano. La lectura humorística lleva aparejada, por lo tanto, una dificultad pragmática: la de discernir el discurso de Gamoneda de las fuentes que operan en su confección, ya que, al igual que el *Libro de los venenos*, esta versión del *Diccionario* está saetada de *personajes* históricos y remite a la traducción de Laguna de la obra de Dioscórides, entre otros autores que también están ya presentes en los propios comentarios de Laguna. La superposición sin distintivos tipográficos de las voces del *Diccionario* conlleva a su vez el riesgo de apreciar humor en formas léxicas que resultan extrañas por su desuso para el lector actual. Esto puede ocurrir, por ejemplo, con la palabra *sitibundo*, que en el texto citado se aplica a un soldado herido por la sierpe que, en lugar de morir a causa de la mordedura del animal, lo hizo de sed insaciable por efecto de tan salado reptil. Diríase que, dentro de la anécdota cómica, *sitibundo* propicia *por se* una sonoridad jocosa: la gradación de vocales agudas se enfatiza —como una explosión— en la carga acentual, justo antes de proyectarse hacia una vocal más abierta. Si quisiéramos disentir de los presupuestos del fonosimbolismo, habríamos de admitir que su forma se acerca más a lo risible que a lo serio o grave, a pesar de su aflictivo significado. Y no obstante, si acudimos al Dioscórides comprobamos que Laguna utiliza el término en una de sus traducciones a Pedacio Dioscórides Anazarbeo. Leemos en el Libro VI (capítulo XLVIII: «De la Dipsada»):

> A la mordedura de alguna Dipsada sobreviene luego hinchazón extendida, y una sed tan inextinguible e intensa, que no se pudiendo matar jamás, continuamente atormenta. Porque aunque beban hasta reventar los pacientes, en acabando de beber, quedan tan sitibundos, como si desde el principio no hubiera bebido gota [Dioscórides, 1570: 606].

Podría decirse que *sitibundo* es ejemplo de esa materialidad acústica que fascina a Gamoneda, que tanto implica ahora fruición estética como comicidad y que se intensifica en la versión del poeta, siguiendo lo que refiere Lucano: el soldado herido por la *dipsada* muere en realidad debido a «su extremado permanecer sitibundo por más que bebiese cántaros de agua». La anécdota adjudicada a Lucano aparece también en Laguna, quien en otra de sus anotaciones añade de la dipsada que a su mordedura sigue «una sed tan intensa, que ninguna

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

fuerza de humor basta para vencerla, o domarla; y así Lucano hablando de cierto soldado mordido de ella, dice que no murió de otra cosa, sino de inexpugnable sed» [Dioscórides, 1570: 608]. Aunque Gamoneda vuelve a reelaborarla con una imagen de cuño propio, una hipérbole similar se encuentra en otra de las fuentes reconocidas del *Diccionario*, la *Historia natural* de Plinio, «el primero entre sus iguales» [LV: 14]. En la versión castellana de Gerónimo de Huerta —que, según sabemos, manejó Gamoneda [EL: 11]—, leemos sobre las *dipsas* —que así consta en la traducción— en uno de los comentarios a la obra de Plinio hechos a la manera de Laguna: «Síguese de su mordedura un arder dentro del cuerpo intolerable, y una sed, que de ninguna suerte se apaga, aunque se beban los ríos» [Plinio, 1602: 268 r.][241]. Entre beber *cántaros de agua* y beber *ríos*, Gamoneda ha atenuado la hipérbole, infundiéndole no obstante un ritmo más marcado a la expresión. La red intertextual de esta sola entrada del *Diccionario* es, según vemos, suficientemente vasta para afianzar ya algunas conclusiones, pero aún podemos seguir deshilando el texto a través del humor.

Al igual que *sitibundo*, las atribuciones de «don Francisco de Boadilla, Cardenal Amplísimo de Mendoça y Obispo de Burgos» pueden concitar *a priori* la sonrisa del lector por exageración de los méritos —o incluso, retorciendo el sentido, por ironía de la constitución física— a través del uso del superlativo, puesto que don Francisco de Mendoza y Bobadilla, que así consta en *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas* [S/A, 1791: s/p], tuvo el honor de acumular en vida distintas órdenes eclesiásticas. Y, sin embargo, de nuevo en la obra de Laguna aparece este egregio prelado en los mismos términos que en el *Diccionario*: en la tabla final de nombres castellanos aparece como «Don Francisco de Bovadilla cardenal Amplísimo» [Dioscórides, 1570: 631]; y en el Libro I, capítulo XI, leemos además un inciso encomiástico a su figura protectora, pues Laguna fue médico a su servicio: «al Ilustrísimo y reverendísimo Cardenal de Mendoza (debajo de cuya sombra y amparo se fabrican estos nuestros trabajos)» [*ibidem*: 84]. No hay, por lo tanto, en principio ironía deliberada en estas fórmulas de tratamiento en Laguna, ya que, como ha estudiado Andrzej Zieliński, en castellano el sufijo *-ísimo* se consolida como italianismo en los siglos XV y XVI, la época de Laguna, cuando «se

241. Cito de nuevo por un ejemplar consultable en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España. Trato de realizar una transcripción literal, sin alterar en lo posible la sintaxis de la versión, pero adaptando la ortografía al castellano actual. El fragmento está entresacado del Libro VIII, dedicado a los animales terrestres (capítulo XXXIX: «De víboras, caracoles y lagartos»).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

convierte en indicador sociolingüístico de la clase alta de una sociedad sumamente jerarquizada y con gusto por lo ceremonial y lo ritual» [Zieliński, 2015: 4], como muestra el énfasis iterativo del segundo de los ejemplos arriba citados («al Ilustrísimo y reverendísimo Cardenal»). Cuestión distinta es que, al reproducir las mismas fórmulas honoríficas que Laguna —fórmulas por lo demás lexicalizadas y epitéticas durante el siglo XVI en el ámbito de la jerarquía eclesiástica—, Gamoneda no solo esté apropiándose de este discurso, sino además *parodiando al propio Laguna*; o que en su reapropiación descontextualizada del discurso, el lector le conceda a su vez una interpretación hiperbólico-humorística, al desconocer el *amplísimo* uso de estas formas deferenciales en el primer siglo áureo, que para Zieliński dio lugar a toda una «isimomanía» [*ibidem*].

Así ocurriría, por ejemplo, con el empleo de *mayormente*, que aparece con frecuencia en las entradas del *Diccionario* [PT: 103, 104 (2), 111, 117], recursividad que se advierte sobre todo en la acumulación de tres entradas consecutivas (*áloe*, *ámbar* y *amphisbena*). En el español actual, este adverbio tiene connotaciones coloquiales. Aunque el *Diccionario de la lengua española* no añade ninguna nota diastrática en su definición, en la que solo consta como sinónimo de «principalmente» y «especialmente», el *Diccionario de uso del español* de María Moliner sí precisa entre paréntesis «más bien pop.» [Moliner, 1998: 303], observación que coincide con la del *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, de Manuel Seco: «El empleo de este adverbio es de nivel popular» [Seco, 1998: 289]. Este matiz no solo lo percibe el lector contemporáneo, sino que a él se suma una implicatura cómica, como de chiste verbal, que su recurrencia en el texto no hace más que consolidar. La pregunta que podemos hacernos de nuevo, en primer lugar, es si estamos ante un rasgo irrisorio del estilo de Gamoneda o si pertenece al lenguaje de Laguna. Pues bien, *mayormente* no aparece en las anotaciones de Laguna, pero sí en las de Gerónimo de Huerta a la *Historia natural* de Plinio. En su traducción, publicada en 1602, el médico y filósofo Gerónimo de Huerta incorpora —a la manera de Laguna— sus propios comentarios a la obra de Plinio, entre los que destacan numerosas ocurrencias de este adverbio, que debe interpretarse como un estilema del traductor[242]. Inferimos que a principios del siglo XVII este término no parece contener connotación popular alguna, tal y como hace

242. Reproduzco una breve muestra de este uso por parte de Gerónimo de Huerta en su anotación sobre la víbora, del mismo libro y capítulo que la anterior cita de la *Historia natural*: «Son sus ojos bermejos, mayormente cuando se enoja» [Plinio, 1602: 266 v.].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

pensar su definición neutra, sin indicadores de registro, en el *Diccionario de autoridades*, connotación que sí se proyecta en la actualidad[243]. Podemos suponer como mera hipótesis que en su lectura de la traducción castellana de Plinio, consciente del valor humorístico que hoy en día entraña *mayormente* y de su insoslayable uso reiterativo, Gamoneda potencia dicha intensión significativa en el «Diccionario apócrifo». Y esta mimetización, desde el punto de vista pragmático, supone al mismo tiempo una forma de parodia al implicar un efecto cómico.

Debemos deducir, por lo tanto, que Gamoneda no solo homenajea las fuentes de la ciencia médica arcaica, sino que las parodia, como hemos visto en las versiones de Dioscórides y Laguna a las que continuamente superpone su discurso. Si en este punto retrocedemos a la que quizá sea la obra primigenia en esta genealogía de citaciones, *Plantas medicinales* de Pío Font Quer, cuyas páginas llevaron a Gamoneda al *Dioscórides* —recuérdese el subtítulo: «El Dioscórides renovado»—, encontraremos en su introducción un capitulillo que comienza con un pie muy llamativo: «Parodiando a Laguna». Dice así Font Quer: «Parodiando a Laguna, hoy también podríamos decir que muchas y excelentísimas medicinas debemos de tener cuando tantos y tantos remedios hemos arrinconado, como el romero, desaparecido o poco menos de nuestras oficinas de Farmacia, y refugiado en las herboristerías» [1962: XCI]. Aunque el discurso paródico es mínimo y se localiza en las dos primeras líneas, éste es apreciable en dos rasgos: el uso del sufijo *-ísimo*, que nosotros ya hemos comentado, y el tono ponderativo de ciertas repeticiones. El hecho de que Font Quer escriba asimismo su obra en un estilo ameno, tamizado de juegos de palabras y anécdotas graciosas[244], debe interpretarse

243. Aunque cualquier castellanohablante podrá confirmar esta impresión, para desechar toda duda de subjetividad reproduzco un comentario sobre los adverbios en -mente que Santiago de Mora-Figueroa y Williams, marqués de Tamarón, suscribió en el diario *ABC* en el año 1985: «los hay pésimos (como *obviamente*), los hay malos y los hay hasta graciosos. Entre estos últimos podríamos incluir dos de los más antiguos, viejas palabras venidas a menos en la sociedad, rancios términos que hoy suenan paletos, pero no cursis: *mayormente* (el Manual de Estilo de TVE dice que «es poco elegante y debe evitarse»; Cervantes no siguió este consejo del Sr. Calviño) y *mismamente*» [Tamarón, 1985, p. XV]. Con este sentido cómico parece utilizar Gamoneda el adverbio ya en el artículo «Del fervor abstracto a lo vocal» [1994], un texto que hemos interpretado y cuya publicación coincide con el proceso de escritura del *Libro de los venenos*.

244. Escribe, por ejemplo, en la misma entradilla en la que parodia a Laguna: «¿quién se acuerda ya de aquel sistema de curar que consistía en tocarle a uno el trigémino? Tuvo gran éxito popular hará unos treinta años. Se decía de gente que se empeñaba el colchón no por ir a los toros, que esto era ya viejo entonces, sino para que un especialista procediera a aquellos toques en el trigémino, que a modo de panacea eran capaces de sanar poco menos que todos los males» [1962: XCI]. En general, el estilo literario de Font Quer —que califica al mismísimo Dioscórides de «gran

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

como otro indicador de las intenciones de Gamoneda: convertir su pasión por los textos medicinales antiguos en un ejercicio humorístico en el que tanto parodia las fuentes de la ciencia médica arcaica como a sí mismo, subvirtiendo sus propias «Notas para un diccionario apócrifo». Veamos un fragmento extraído del carbunclo en el que Gamoneda parodiaría a Laguna y los despropósitos de la pseudociencia:

> No está plenariamente probado, pero algunos dicen ser más resolutivo hacer en torno al apostema, con tal de que no se haya dado en partes secretas, tres cruces profundas y, en surtiendo la sangre quemada, amasarla con sangre fresca de la madre carnal del doliente y dejar que, consumiendo una y otra, el sol haga postilla de las dos, la cual se desprende y descubre la sanidad del daño [PT: 116].

La formulación introductoria, exenta de argumento alguno de autoridad, marca claramente la intención paródica, como en otras entradas del *Diccionario*: «de lo que no hay segura predicción» [PT: 99], «Es de creer» [PT: 99], «No está probado, aun siendo voz popular» [PT: 100], «Dice el parecer popular» [PT: 112], «pero nada de esto está certificado» [PT: 122]; enunciados que siempre se yuxtaponen a un entorno cómico, contraponiéndose al saber reconocido de los antiguos, que forman el ingente hipotexto de la obra: «Theodoro certifica» [PT: 98], «Dice Dioscórides […] y todavía Plinio nos dice» [PT: 106], «instruye Asclepíades» [PT: 116], «si bien Valerio dice» [PT: 118], «Así lo certifica Lucano» [PT: 121], «Dioscórides prescribe» [PT: 122], «Plinio sostiene […]. Otrosí, Isidoro es del parecer» [PT: 123]. Segmentos que suponen, en general, los contornos más informativamente asépticos del *Diccionario*.

Hay otros muchos casos similares a *mayormente* o *sitibundo* de esta complicación pragmática a la hora deslindar el discurso o la verdad pseudocientífica de lo cómico. Citaré tan solo dos ejemplos en los que creo que la apreciación es común a cualquier observador actual: *pasmar* y *despachar*. Cuando leemos del acónito: «Tocados con sus pétalos, los escorpiones se pasman» [PT: 97], sentimos un impulso hilarante, ya que *pasmar* se equipara en castellano a asombrar y, además, «se usa en tono más informal y atribuyendo también carácter más informal a la misma acción y al suceso que la causa», también en su forma pronominal [Moliner, 1998: 595]. La misma impresión experimentamos al conocer que, entre los resultados de la picadura del áspid, se halla el *pasmo universal*: «Los

lumbrera médica» [*ibidem*: XII]— es admirable, depurado, ingenioso en su expresión y realmente divertido.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

mordidos sienten gran estupor, paz excesiva de sus miembros y un gravísimo sueño, tras el cual vienen el pasmo universal y la muerte reciamente agonizada» [PT: 107]; igual que los peligros de otro ofidio, el basilisco: «Las aguas en que haya bebido comunican hidrofobia seguida de pasmo universal» [PT: 110], donde la hipérbole aumenta la comicidad. Sin embargo, silenciaremos aquí toda torpeza hermenéutica al añadir que el verbo *pasmar* deriva de *pasmo*, una «parálisis pasajera causada por un enfriamiento» [Corominas y Pascual, 2007: 419], es decir, una afección fisiológica que, según el *Diccionario de la lengua española*, también hace referencia a la «rigidez y tensión convulsiva de los músculos», similar al tétanos, y que se ha dividido antiguamente en pasmo universal o general y pasmo particular, enfermedad animal otrora muy frecuente en España [Rozier, 1801: 430-432]. Este sentido de *pasmo* y *pasmar* es el que, mayormente, se utiliza en el «Diccionario apócrifo», el que es común en las anotaciones de Laguna y aparece ya en el *Libro de los venenos* y los comentarios de Gamoneda [LV: 35, 85], pero otrosí no escapará el contenido disémico de la palabra y de la asociación «pasmo universal» como metáfora humorística que alude a la muerte, donde la perspectiva tanatológica se entrecruza con la veta cómica.

Esta misma intersección pragmático-semántica se produce con el verbo *despachar*, que en sentido figurado equivale a matar o quitar la vida, como se precisa el *Diccionario de autoridades* [RAE, 1726-1739], donde además se ilustra esta acepción con Laguna[245]. Con este sentido figura en numerosas ocasiones en el *Libro de los venenos* [LV: 34, 41, 51, 71] y en *La prisión transparente*: «Todo ello no impide que existan cerastes domésticos y mansos que pastan la lombriz en los corrales, y con éstos se atreven las hembras salvajes, que los llevan al amor y luego los despachan con la sustancia que traen en su lengua y en su cola» [PT: 118]. Como en el caso de *pasmar*, con el tiempo *despachar* ha adquirido un aspecto coloquial que no se anota en el *Diccionario de autoridades* y que sí añade el *Diccionario de la lengua española*, matiz que Gamoneda parece aprovechar cuando dice de la apostema: «podrán darse en el apostemado hasta diez escrúpulos del bulbo asado del azucena, que si el afligido despacha no será por causa probada del inocente bulbo, sino por descuido o torpe reparación de cualquiera otro suceso maligno». El entorno sintáctico en el que se inserta aquí *despachar*, a todas luces irónico por

245.Recuérdese la reivindicación de Gamoneda sobre la aportación del médico segoviano a la lengua española: «Laguna es, quizá, el autor que más contenido léxico ha proporcionado al *Diccionario de autoridades*» [CS: 130].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

mecanismo de contraste entre la inocuidad de la azucena y la supurada apostema, intensifica el valor cómico de esta forma verbal, modo de desdramatizar el rigor de la mortalidad, de burlarse, llanamente, de la muerte.

De todo lo dicho se demuestra la complejidad de separar el humorismo de Gamoneda dentro de un entramado polifónico en el que, a diferencia del *Libro de los venenos*, han desaparecido las marcas tipográficas que diferencian los distintos niveles textuales. A pesar de ello, el cotejo de las fuentes nos orienta a la hora de discernir dónde se encuentra la originalidad del poeta, su propia contribución. Así, dejando a un lado el suceso del soldado atribuido a Lucano, llegamos a saber que Laguna relaciona la mordedura de una serpiente con el cardenal Mendoza en el Libro V (capítulo LIII: «De la cura común a la heridas de las fieras que arrojan de sí ponzoña») [Dioscórides, 1570: 612] y que esta anécdota ya se incluía en el penúltimo capítulo del *Libro de los venenos*, del mismo nombre, de donde cito el pasaje de Laguna transcrito por Gamoneda en el que se menciona al religioso:

> No muchos años después, habiéndose retraído un charlatán de éstos al palacio del ilustrísimo y reverendísimo Cardenal Mendoza, le rogué que delante de su señoría reverendísima hiciese alguna prueba notable de sus serpientes. Por satisfacer mis ruegos, aplicó una muy enconada víbora a la lengua de un perrillo pequeño, el cual, súbito, en siendo mordido, se hinchó como una bota, y feneció sin poder más gañir. Tras lo cual se aplicó la misma serpiente a la tetilla izquierda y se hizo una mordedura ligera, aunque no muy denegrida, la cual se curó luego con cierto ungüentillo verde que me pareció ser el aceito laurino. Este ejemplo servirá para aclarar lo que declaramos: que toda la ponzoña de aquella fiera se embebió en la lengua del gozque y quedó la víbora sin facultad. Queriendo yo persuadir al tacaño que se aplicase otra víbora de refresco a su propia lengua y después se curase, me dijo que no paría más su madre [LV: 210].

En la historia referida, el cardenal Mendoza no es el protagonista de la picadura, como se presenta en el *Diccionario*, sino un testigo de cómo un charlatán muestra sus artificios para eludir los efectos dañinos del veneno de una víbora —y no de una dipsada, si bien ya sabemos que ambas son semejantes—, sin que en consecuencia se aluda en momento alguno al poder curativo del agua de una fuente, que Gamoneda relata en su entrada como remedio descubierto por el cardenal «mil años después» [PT: 121]. Esta otra anécdota se cuenta en el Libro V del *Dioscórides* (capítulo XII: «Del Agua Marina»), donde se menciona una fuente

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de Tongres —Tongeren en flamenco—, cerca de Lieja, que tenía esta potencia sanadora:

> En Tongres ciudad de Francia, mana una fuente insigne, que centellea con infinitas ampollas: la cual tiene un sabor de herrumbre, dado que no se siente hasta la fin del brebaje. Bebida el agua de tal fuente, purga los cuerpos, despide las tercianas, y resuelve la piedra […]. Entre otras personas que se hallaron bien con el agua de esta fuente, y que la dieron más crédito, fue una y muy señalada, el Ilustrísimo, y Reverendísimo Señor, Don Francisco de Bovadilla, Cardenal de Mendoza, y Obispo de Burgos: el cual después de haber probado en balde cien mil remedios contra un cierto mal de riñones, que de luengo tiempo le consumía, en comenzando a beber de aquella saludable agua, comenzó luego a disparar guijarros, y a sentirse sano: por donde él fue el primero que la posta méritamente a Roma como a preparadora de su salud [Dioscórides, 1570: 513-514].

Laguna refiere que el cardenal fue el primero en llevar esta agua a Roma, al haber superado con ella su afección renal, pero no hay rastro en la historia de mordedura ni de sierpe cualquiera. Existe, no obstante, un vínculo elíptico entre esta fuente y la sed mortal del sitibundo picado por la dipsada, ya que Laguna agrega, entre los efectos benéficos de esta agua, el de ser adecuada para los hidrópicos, que al ingerirla acaban al fin por saciar su sed, eliminando el excedente del cuerpo[246]. Por consiguiente, puede decirse que pervive cierta relación de consecutividad entre las anécdotas, pero parece claro que Gamoneda abigarra los dos relatos, el de la mordedura y el de la fuente, de tal forma que fabula su propia aportación con un tono claramente humorístico, del que no hay duda en el comentario final de la entrada, que reproduzco de nuevo:

> Mil años después, el remedio fue averiguado, ya que, herido de esta serpiente, don Francisco de Boadilla, Cardenal Amplísimo de Mendoça y Obispo de Burgos,

246. He aquí la anotación de Laguna: «Tres leguas de la ciudad de Lieja, llamada de los Latinos Leodio, se ve una salubérrima fuente, la cual tiene admirable virtud contra los dolores antiguos de ijada: contra toda suerte de opilación: contra el mal de vejiga y riñones: y principalmente contra la hidropesía: por donde los hidrópicos deberían irse a curar a ella desde el cabo del mundo: visto que con lo que tanto desean, que es beber hasta no poder más, allí se deshinchan y convalecen: por cuanto el agua de aquella fuente pasa por alguna vena de marcasita, o de acero (como se conoce de su sabor) y es de sutilísimas partes, por razón de las cuales no se detiene nada en el vientre, sino por mucho que el hombre beba, luego se orina todo: de manera que con lo que en otras partes enferman y mueren, con aquello cobran allí salud» [Dioscórides, 1570: 513]. Tal y como explica a continuación Laguna, esta fuente situada cerca de Lieja es la misma de Tongres, de la que ya dio noticia Plinio, no habiendo sido fundada aún la ciudad de Lieja en tiempos de éste.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> bebió agua de una fuente que mana salada de cierto ribazo cismontano, y, por la fuerza homeopática de los semejantes, el agua le trajo la sanidad [PT: 121].

La ubicación de «cierto ribazo cismontano» preludia ya el tono irónico con el que se cuenta cómo sanó el cardenal gracias a «la fuerza homeopática de los semejantes», puntilla anacrónica que, en el marco de los autores y el contexto citado, cabe atribuir en consecuencia únicamente a Gamoneda. Es entonces cuando se desvela en toda su energía una lectura paródica acerca de los supuestos y discutidos beneficios de la homeopatía, considerada en la actualidad por buen número de detractores como una pseudociencia en boga; parodia de la que cabría inferir una absoluta desconfianza por parte de Gamoneda y que resalta el recelo con el que, desde la edad de la vejez, se examinarían las propuestas homeopáticas. Notas como ésta, de hecho, son las que dirigen la interpretación del lector hacia una clave humorística que va más allá de las ocurrencias más reconocibles, invitando a un sondeo profundo de los hipotextos. Así, aún podemos añadir un último y sutil apunte risible con el que termina el bloque:

> Las *dipsadas* que son encerradas en círculos de betónica enloquecen con el vapor de la yerba y las hembras de despedazan entre sí, resolviendo de esta manera secretos odios bestiales [PT: 121].

Como vimos en la confrontación de las entradas, este es el segmento que en mayor proporción subsiste en *La prisión transparente*, hasta la pausa sintáctica de la coma, donde se añade una cláusula que no consta en el *Diccionario* de *Esta luz*. La imagen cómica de las víboras hembras que se enfrentan encarnizadamente «resolviendo de esta manera secretos odios bestiales» remite a uno de los comentarios de Gamoneda del *Libro de los venenos*:

> Vuelven una y otra vez Dioscórides y Laguna a disputar sobre las serpientes y en ello no debe verse causa maniática, sino espejo del odio y el miedo que media entre los hombres y estos animales desde que se encontraron sobre la tierra. Los libros sagrados hablan ya del encono que se tienen [LV: 205].

El tono de este fragmento y el que Gamoneda advierta al lector que no debe observar «causa maniática» entre los dos sabios nos lleva a su vez a percibir el humor en el *Libro de los venenos*. En efecto, bastará con seguir leyendo el mismo

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

comentario sobre la rivalidad de las serpientes para apreciar en la expresión una sentida ironía por parte de Gamoneda:

> Por otros lados viene también la enemistad, y es que los varones, siglo tras siglo, han pensado que las serpientes ambicionaban la virginidad de sus hermanas y también que los hacían cornudos, como se puede leer en el Libro Cuarto de los Macabeos y en el Talmud, en el cual llega a aconsejarse que las mujeres copulen con su esposo delante de la serpiente para que ésta se desengañe [LV: 205].

La construcción de la larga frase, los giros del lenguaje y la combinación de las palabras evidencian el tono humorístico de lo comunicado y el significado ridículo de algunas antiguas creencias, cuyo colofón más sensible es que la serpiente *se desengañe* de toda ambición. Se trata sin duda de un recurso pragmático de Gamoneda para convertir al lector en cómplice de su ingenio, del mismo modo que Laguna deleita a su destinatario histórico con breves notas agudas. Tan solo habría que recuperar el pasaje del charlatán y la mordedura de la víbora que se escenifica ante el cardenal Mendoza para constatar este deseo de entretenimiento también en el Laguna del siglo XVI: «Queriendo yo persuadir al tacaño que se aplicase otra víbora de refresco a su propia lengua y después se curase, me dijo que no paría más su madre» [LV: 210]. Cláusula esta última que funciona como chiste en toda regla y que, si bien Laguna reproduce como palabras ajenas en estilo indirecto, deja entrever en su literalidad el registro vulgar del hablante y su baja condición social con el presumible fin de suscitar la risa del receptor.

Baste este análisis exhaustivo para demostrar que la red de intersecciones del *Diccionario* es inabarcable. En el fondo, identificar con denuedo a qué autor corresponde cada anécdota no resta entidad a la obra, máxime teniendo en cuenta la concepción de Gamoneda sobre la autoría y que tanto Laguna como Dioscórides se inspiran en otras fuentes. La huella humorística del *Diccionario* es patente por sí misma, desde breves apuntes irónicos: «en el verídico ajenjo no hay servicio alguno para los chantres» [PT: 99]; hasta notas de humor sexual: «En el acto venéreo, el algalia proporciona supremo deleite si se ungen con el los dos asistentes, pero ello ha de hacerse con prolijidad y esmero de los recíprocos amantes, que así serán el uno en el otro con mayor vehemencia» [PT: 101]; pasando de nuevo por la escatología: «rompe [el áloe] las cámaras de sangre que se dan en los intestinos agraviados por heces ácidas, lo cual es de mucha gratitud a la hora de hacer cámara, mayormente si el obrante es varón acaudalado o noble» [PT: 103]; el más

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

fino humor rústico: «Hay querella sobre si el *rebeco* de los peñascos cantábricos, entendido caprino, tenga, sin pena de su pobre cornamenta, la misma virtud que el supremo *alce*» [*ibidem*]; o anécdotas descabelladas: «Todo lo cual debe hacerse mejorando el remedio del triste carpintero genovés que se libró del alma, más tarde que de la sangre, queriendo librar el ántrax con tenazas hurtadas a su oficina» [PT: 105]. No hay entrada, en mayor o menor extensión, en la que no rezume la comicidad de una u otra índole.

El lector apreciará, por otra parte, que este tipo de comentarios suelen ser el remate de un artículo del *Diccionario*, aspecto estructural que orienta la localización e interpretación humorística del pasaje junto a determinadas marcas discursivas que ya hemos subrayado, pero algunos anacronismos y datos ayudan a reconocer igualmente la aportación personal de Gamoneda, como los que indican un componente de crítica. Véase este fragmento en el que se intuye de nuevo el pensamiento social con alusiones a la precariedad de los jóvenes y la ironía con la que plantea la indiferencia de un ser supremo:

> y por estas discordias de anhélitos y espíritus, ciertos doctores avaros de ciencia o de conciencia, han permitido que dolientes pasajeros retornasen a la madre, que así ha de entenderse la tierra, sin mayor necesidad en delante de los unos ni de los otros, si no es de la misericordia divina, que bien pudo serles remisa o estar retenida por otros cuidados [PT: 105].

Como ocurriera en los ejemplos de poemas en los que se revela *lo social*, la iglesia es una de las instituciones que más sufren el ataque de la sátira en el *Diccionario*, como se observa en el final del siguiente párrafo, donde la negación y el adjetivo «desventuradas» resaltan el pensamiento irónico del autor en disonancia con el ideario católico:

> Con su nombre [artemisa] se honran algunas mujeres, que lo es de lo diosa Diana, dicha también Artemisa, quien, por amor y voluntario deseo, reveló a los humanos los poderes de la yerba y por ello dio en considerarse opulenta y sagrada, no siendo en las desventuradas tareas abortivas que nuestra Madre la Iglesia abomina [PT: 107].

La religión es, en efecto, uno de los ámbitos que gozan del humorismo irónico de Gamoneda. Éste puede ser mordaz y corrosivo en su censura o ridiculización

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

satírica[247], como en el ejemplo anterior, o puede estar tenuemente marcado por una simple flexión morfológica, como el parodiado superlativo: «santísima pomada», «santísimos bálsamos» [PT: 105 y 109]. En este otro comentario las potencias sanadoras del dogma religioso son descritas con escepticismo, asimilándose a cualquier otra superchería pseudocientífica: «raramente se pierde [la melancolía] a no ser en la oscuridad de los monasterios donde el doliente cree haber visto moverse la mano de Dios». Tampoco los poderosos se libran de los dardos satíricos en las entradas, en las que se lee entre líneas el drama de los desahucios en el contexto de la crisis económica, que tanto reaparecía en versos emblemáticos del pensamiento social: «será prudente, aun mediando el bálsamo, guardarse de frenéticos, que los hay que saltan a las venas yugulares de sus deudos aun estando éstos adobados con muy sublimes y odoríficos bálsamos» [PT: 109]; otras veces es finamente irónico en cuanto a las diferencias de clase, un tema recurrente tanto en Laguna como en Gamoneda: «Ésta es potencia que los cirujanos y protomédicos conservan secreta para solo beneficio de los muy nobles» [PT: 100]; y también: «el valeroso *almizcle*, que los físicos tienen en subida estima atendiendo al precio del placer que depara a los sentidos de los príncipes y de otros varones eminentes» [PT: 102-103].

La vis cómica de Gamoneda en el *Diccionario* de *La prisión transparente*, su capacidad para concitar risa y sonrisa por mecanismos sutiles o perplejidad es, en definitiva, amplísima, sin que no obstante contenga carácter gratuito: cumple una función terapéutica, catártica o liberadora, *purgativa*, como en el resto de escritos —memorísticos o periodísticos— en los que brota, y se complementa en muchos casos con un fondo crítico-ideológico, que se interrelaciona con los rasgos de su pensamiento social, donde la ironía, la sátira y la parodia se entremezclan en un substrato común. Veamos, por fin, si esta tendencia irriga asimismo la obra poemática más reciente.

247. No me resisto a reproducir *in extenso* uno de estos pasajes en los que la crítica se entremezcla con un humor escatológico digno del mejor Quevedo: «Se dice también cámaras a las que se manifiestan en el intestino que fluye líquido en exceso con parecer amarillo, y éstas han de restañarse con la ceniza de *linaloé*, o con el licor del *bálsamo*, o con alguna de las sustancias que hacen servicio en mundificar, cuidándose el individuo de que se le injieran en el sieso y aun de que se le aproximen, ciertas hechiceras que procuran confundir los espíritus de tales cámaras a fin de que se resuelvan contrarios los que envuelven los deseos y las exhalaciones fétidas, y el desdichado dé en ofrecerse a bujarrones extranjeros y sea perseguido por tribunales apostólicos y civiles, ambos a dos inmisericordes» [PT: 115]. Dentro de la tautología del *Diccionario*, este pasaje se relaciona con la entrada *clyster*, de una coprología igualmente hilarante [PT: 120].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3.7.6. *La prisión transparente*

Antonio Gamoneda confesaba en nuestra segunda entrevista que por primera vez la ironía tenía cabida en su obra más reciente [p. 869]. Es imposible saber si esta nueva veta poética se convertirá en una constante o si, por el contrario, el poeta decidirá rechazarla, posibilidad que el autor consideraba como probable. En cualquier caso, en el libro de *La prisión transparente* —que aún no había sido presentado en el momento en el que tuvo lugar nuestro segundo encuentro— puede apreciarse ya una injerencia clara tanto de lo irónico como de otros procedimientos insólitos en la poesía de Gamoneda. Hay, en efecto, un cambio explícito y —lo que quizá es más notable— consciente de su actitud lírica. En el primero de sus tres poemarios, el que le da título, el sujeto poemático introduce este viraje de pensamiento en el mismo inicio, tras contemplarse, como tantas veces antaño, ante el espejo:

> Hoy,
> algo más tarde, viendo,
> desconociendo
> mi rostro en el espejo: mis ojos inmóviles,
> mi piel oxidada y la turbia
> tempestad de
> mis cabellos,
> he
> pronunciado una
> sola sílaba.
> *No*.
>
> Una sílaba sola.
> [PT: 17]

Esta negación monosilábica, ya anticipada en *Canción errónea*[248], que se resalta tipográficamente en cursiva, tiene el valor de toda una declaración de intenciones, puesto que el sujeto poético va a *fabular*: «He / preparado a tal fin algunas / fábulas» [PT: 19]. La fábula implica una narración de hechos de naturaleza fictiva, es decir, un relato engañoso. En su quinta acepción, el *DLE* precisa de *fábula*: «Relación falsa, mentirosa, de pura invención»; y en la sexta: «Ficción artificiosa con que se

248.Compréndelo: / no existe más que una palabra verdadera: / *no* [CE: 21].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

encumbre o disimula una verdad». Téngase asimismo en cuenta que, en coherencia con sus planteamientos, el término fábula da título a una de las escasas incursiones ficticias del escritor, la *Fábula de Pieter*; y no en vano, como advierte Gamoneda en las «Confidencias y avisos» de *La prisión transparente*, también aparecía como subtítulo en la primera versión de este largo poema: «En el original, la portadilla de esta segunda [versión] presentaba un subtítulo parentizado, (FÁBULAS Y EXTRAVÍOS), que ya no está pero que rescato aquí por si tuviera alguna utilidad o significación. Lejos de mí la feroz tontería que es el intento de explicar la poesía» [PT: 9]. Aunque Gamoneda rehúye las explicaciones, la anotación orienta ya al lector sobre la naturaleza de la obra y su significado esencial. De alguna manera, el poeta va a dejar de lado la veracidad de los hechos, el relieve de la verdad, cuya trascendencia le resulta ahora «insignificante» y «mínima», y acometerá la empresa de la fábula, de la «falsedad», que juzga ahora «indispensable». Para ello, tratará de rechazar —renegar— explícitamente el lenguaje hasta entonces aprendido y bautizará el advenimiento de esta nueva expresión como un «día inverso», como el nacimiento de una nueva voz, una especie de *antivoz*:

> Pero hoy no.
>
> Hoy
>
> es un día inverso, aniversario innúmero de mi vejez.
>
> [PT: 25]

Esta técnica se sitúa en las antípodas de lo que habíamos visto que para Gamoneda había de ser la poesía. Debemos, por lo tanto, considerar la hipótesis de que esta actitud se emparenta de modo directo con la edad de senectud, edad que en el poema ya introducían las imágenes y signos de la vejez contemplados en el espejo antes de pronunciar la negativa «*No*». Ahora bien, dentro de la estructura de sentido del periodo de la vejez, ¿cuáles serían las motivaciones que llevan al poeta a reaccionar contra su retórica y la tradición de toda su poesía anterior? Si nos atenemos a la temática de *La prisión transparente*, observamos que la consecuencia más aguda del envejecimiento es el cansancio y, por este motivo, el poema se abre con esta simple aserción: «Estoy cansado» [PT: 17]. Este cansancio existencial tiene a su vez como efecto la indiferencia, la fe en la inutilidad de las preguntas y el *no sé* de sus respuestas, un *no sé* que, en sus múltiples variantes visuales —unas veces en caída vertical, otras en caída diagonal y otras en la misma línea—, se repetirá hasta en veinte ocasiones. El poeta expresará un repudio hacia su lenguaje usual a causa

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de estos sentimientos que, si bien ya estaban presentes en otros poemarios, ahora se experimentan agudizados al haberse producido una intensificación de la perspectiva de la muerte, sentida ahora como cercanía.

Uno de los recursos irónicos más sorprendentes que vigorizan el alejamiento respecto de la estética acostumbrada es el empleo del neologismo, figura bastante insólita en la trayectoria poética de Gamoneda. De algún modo, su incorporación ratifica la corrupción del lenguaje anterior, la aniquilación de la gravedad de los significados en favor del juego de los mismos. Así, en *La prisión transparente* encontramos el término «teotóntico», el que probablemente sea uno de los primeros neologismos poemáticos de Gamoneda:

> Vuelvo, pues, al asunto;
> a la teotóntica teoría
> de la eternidad.
> [PT: 26]

Este neologismo idiolectal, creado por la superposición del étimo griego de la divinidad y el descalificativo «tonto» en analogía con el lenguaje científico, a semejanza, por ejemplo, del adjetivo «cuántico», un sincretismo, pues, de un demiurgo absurdo o carente de sentido, este neologismo, decía, no es el único identificable en el poema. Muy pocas líneas después, el poeta calificará de «mínima cosmicidad» la causa de su nacimiento. No pasará inadvertido que esta llamativa enálage se establece a partir del adjetivo «cósmico» y una típica flexión nominal, la acabada en *-idad*, que puede además interpretarse como una paranomasia *in absentia* de «comicidad» para acentuar tanto lo incomprensible de la existencia como su sinsentido; idea ya expresada en otros textos por Gamoneda, como en el frontispicio que escribe a la poesía reunida de Agustín Fernández Mallo, donde hace hincapié en estas mismas observaciones —y de hecho la concordancia semántica entre los neologismos, así como la similitud entre el estilo y el tono del poemario con el fragmento entresacado del frontispicio, presuponen una escritura simultánea o muy próxima en el tiempo—. Un último caso de neologismo o enálage puede ser el del adjetivo, también de naturaleza tecnificada, «digitálico», utilizado dos veces en el siguiente fragmento en cursiva, que enseguida analizaremos como autocita inédita:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> *En La Palma, en septiembre, está el aire poblado por el suave perfume de las adelfas salvajes y la luz acontece. El perfume acudía digitálico, húmedo, descifrando el salitre, a tu respiración, hembra mía indistinta, corazón digitálico, hembra mía indistinta de las adelfas, hembra mía frutalmente indistinta, por fin, de ti misma* [PT: 36].

El adverbio «frutalmente» —otra enálage— vuelve a incidir en la concepción de un lenguaje inusual concebido como juego[249]. Esta cita nos permitirá plantear la hipótesis de una práctica intratextual parcialmente reconocible, perteneciente a un corpus sin publicar pero introducido ahora en la obra poética. Los apuntes que en ella se suministran nos proporcionan una clave de lectura. Si acudimos de nuevo a la producción paratextual del poeta —que, como sabemos, es una fuente de valiosa información— reconoceremos algunas de las implicaciones extratextuales a las que se hace referencia en el poema. En su frontispicio a la recopilación completa de los cuentos de Antonio Pereira, escribe Gamoneda:

> Estoy demorándome un par de semanas en la isla de La Palma. Vacaciones de trabajo (vacaciones trabajadas, quiero decir). He venido para esconderme y parece que lo estoy consiguiendo. Aunque tenga el que llaman «móvil», la perfección de mi sordera me libera de llamadas. Estoy, pues, correcta y felizmente incomunicado, escondido, para mayor seguridad, en un enorme jardín con palmeras de todos los continentes, arropadas por vegetación que, entre corpulenta y mezquina, resulta innumerable: el inmenso *ficus dinámico*, con las torturadas raíces al aire; la *araucaria excelsa*, que lo es; el *croton*, rojo, interminablemente aciculado; la *streptizia virginae*, que también y mejor le dicen «la flor del alba», con siete pétalos llameantes y uno azul; las adelfas salvajes, que nocturnas, sueltan un aliento a mujer limpia y fresca… Yo qué sé. Ramajes hay de tierras que yo creía que no existían más que en las novelas [§ V.1.7 {20} 2012: 17].

Así, en *La prisión transparente* el poeta evocaría los elementos naturales de este jardín palmero —cuya descripción demuestra la maestría de un autor versado en tratados de botánica—, donde destacan «las adelfas salvajes» que traen con su aroma el recuerdo y el olor de la amada, ya que por la noche «sueltan un aliento a mujer limpia y fresca…». Aquí recobramos, dentro de la cita, la constante

249. Habría que remitir este uso del neologismo y la enálage a la vanguardia hispanoamericana y dos lecturas mayores de Gamoneda, como son Huidobro y Vallejo. De Huidobro bastaría con aludir al cuarto canto de su *Altazor*; en cuanto a Vallejo, recordemos tan sólo unos versos de un poema plagado de dobles sentidos, «Un Pilar soportando consuelos…», de *Poemas humanos*, en los que son evidentes las semejanzas con el anterior adverbio gamonediano: *este dedo en capilla, / corazónmente unido a mi esqueleto* [Vallejo, 2006: 237].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

gamonediana del gusto por dibujar poéticamente la naturaleza. De hecho, no habría que olvidar que el título *La prisión transparente* alude a un pasaje de la infancia del poeta, el sillón de mimbre en el que de niño debía permanecer durante dos horas diarias como reposo, después de haber sufrido una pleuresía; sillón que en realidad era un «espacio magnético», donde «la inmovilidad se lograba creando simultáneamente una tensión» [ALS: 86]. Veamos cómo el niño escapaba de ese espacio deleitándose en la contemplación vegetal, cómo Gamoneda describe las plantas que tenía entonces a la vista:

> El sillón de mimbre estaba instalado en la cercanía de las plantas mayores (había otras alineadas en la repisa de la galería en que apoyaban los marcos de la zona baja de la cristalera): sobre un taburete amplio, la hortensia que nunca dio flores; en la camilla, la planta de cristal, que traslucía la sombra de mis dedos colocados detrás de los tallos; en dos maceteros pequeños, las begonias vellosas, de hojas grandes, extendidas sobre tierra ligeramente estercolada, en las que el verde o el gris se resolvían en azules y violetas limitados por bordes cárdenos [ALS: 86-87].

Sin embargo, el origen del título no se corresponde con esta anécdota biográfica, según aseguró el poeta en nuestra segunda entrevista [pp. 876-877]; o, en todo caso, el sentido preciso de «la prisión transparente», como prisionero de sí mismo próximo a la desaparición, no tendría nada que ver con esta lectura, a pesar de la literalidad del intertexto. Volvamos, pues, al jardín de *La prisión transparente* para tratar de identificar alguna de las claves de lectura entremetidas. Una referencia a la isla se encuentra en el mismo libro de este poemario, en la última versión del *Diccionario apócrifo*, donde se dice a propósito de la bernacha: «las vivientes son de muy bello y doble colorido, rojas y azules a la manera de la flor *strelitzia* que se cría en la isla de la Palma, que en tal isla yo he visto sus pares pedúnculos azules, más un tercero con el color de llama» [PT: 112]. La representación primopersonal del enunciador («que en tal isla yo he visto») no pasa inadvertida en el sentido de que Gamoneda estima conveniente compartir con el lector su experiencia botánica personal, una relación directa con el lugar. Tenemos alguna noticia acerca de las motivaciones que llevan a Gamoneda a ese jardín de La Palma. A pesar del aparente aspecto superficial de estos datos, considero oportuno entrelazar la información extrarreferente con la realidad textual, como defendí en la introducción de este trabajo. Este cruce quizá aporte luz a ciertas zonas oscuras del poemario.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

En 2014 Gamoneda ofreció estas declaraciones en Santa Cruz de La Palma, donde inauguró un ciclo de tertulias sobre una exposición antológica del artista Facundo Fierro: «En La Palma me siento bien y hace un par de años me entró el capricho de escribir un libro de poemas sobre el jardín» [Medina, 2014]. Ahora sabemos que este jardín se relaciona con la actividad creativa de Gamoneda. El jardín es, en concreto, el de la Hacienda San Jorge de Los Cancajos, lugar que el poeta ha nombrado literalmente en su escritura paratextual, según leemos de nuevo en el frontispicio a la poesía reunida de Fernández Mallo:

> Si se diera o diese la circunstancia epicúrea de que charlásemos en jardines, si los hubiera o hubiese, esperando a Epicuro o no, le contaría a Efe Eme que en la Hacienda San Jorge (Isla de La Palma, Municipio de los Cancajos), comprobé, si comprobación hubo, cómo un pájaro africano, azul y cautivo dormía con los ojos abiertos. No es lo mismo pero se parece [§ V.1.7 {28} 2015: 17].

En primera lugar, comprobamos con este fragmento que estamos, como todo el paratexto del que está entresacado, ante un *discurso extraviado* en plena consonancia con el tono de *La prisión transparente*, lleno de repeticiones y vacilaciones cómicas («si los hubiera o hubiese, esperando a Epicuro o no») próximas al sinsentido («comprobé, si comprobación hubo»), que se remata además con una impresión propia del humor absurdo («No es lo mismo pero se parece»), si se tiene en cuenta la causa que ha motivado la reflexión de Gamoneda: un verso de Fernández Mallo que reza *¿beben agua los peces?* Este estilo se asemeja al de otros paratextos de fecha cercana y refuerza la idea de que en el ciclo de senectud la escritura poemática y sus preocupaciones sobrepasan el mero espacio del poema. Sobre el jardín de La Palma y la concepción de este nuevo poemario, leemos además en un artículo de opinión publicado el mismo año, en 2015:

> Gamoneda viene con frecuencia a La Palma, siempre con su mujer. Me comentó que el de ellos dos, es un amor de muy jóvenes, que lo primero que le llamó la atención de ella fue su larga cola del pelo cuando era casi todavía niña. Se alojan, siempre, en la Hacienda San Jorge, en donde escribe un libro, que le ocupa todo el día, sobre la vegetación que hay en ella [Jiménez Amaro, 2015].

El autor del artículo reproduce las siguientes palabras de Gamoneda a continuación del fragmento citado: «Miguel, este libro me trae loco, estoy escribiendo hasta las tres de la madrugada». Teniendo en cuenta estas noticias,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

podríamos formular la hipótesis de que los cinco fragmentos en letra cursiva que giran en torno al tema del amor son recortes de este poemario en curso, aún inacabado o sin publicar. Existen referencias que refuerzan esta suposición. Por un lado, hay una semejanza entre las circunstancias de escritura de *La prisión transparente* y este poemario inédito: en el primero, Gamoneda nos confesaba en la segunda entrevista haber trabajado hasta la exasperación más de treinta versiones [p. 892], lo que de alguna manera parece haber influido en el tono divagatorio e irónico-crítico del poema; en el segundo, el poeta reconoce seguir un camino similar: el libro le «trae loco» y en él trabaja hasta bien entrada la madrugada, si bien es cierto que la creatividad nocturna es una práctica habitual de Gamoneda. En cualquier caso, el poeta pudiera haber entremezclado ambos discursos y para ello es evidente que debe haber considerado razones de peso que justifiquen esta elección.

Sabemos también que este jardín palmero está en la génesis de uno de los poemas de *Canción errónea*, según ha confirmado el poeta: «Llamó también la atención el hecho de que Gamoneda reconociera que uno de los poemas publicados en su obra *Canción errónea* estaba inspirado en La Palma» [S/A, 2014]. En efecto, en un poema de *Canción errónea* son reconocibles las imágenes que reaparecen en *La prisión transparente* u otras que aluden a la isla: «un temblor de palmeras», «las arenas volcánicas», «espinas vivientes», «el perfume de las adelfas salvajes», «frutos esféricos, así como el término «digitálico» [CE: 129][250].

Por otro lado, conocemos que el poeta acude siempre con su esposa al jardín palmero, jardín que, dada su abundante y variada vegetación, cumpliría el papel de un *locus amoenus*. Es en este sentido en el que habría que entender el «amor colgado de tus primeras trenzas» [PT: 32], imagen que se centra en la larga cabellera de la amada[251], origen de la pasión amorosa, y en esta línea habría que

250. Significativo es que este poema sea uno de los últimos del libro. No resulta casual tampoco, pese a lo que afirme el poeta en sus «Notas y confidencias» en cuanto a la «ausencia de ordenación», que suceda al dedicado a Román Hernández, escultor canario que construyó un *Armario de luces y sombras* a semejanza del armario biográfico de Gamoneda [CAP {73} 2011].

251. Con respecto al cabello de la amada, en el artículo de opinión reproducido arriba en cita indentada ya nos informaba su autor de que a Gamoneda «lo primero que le llamó la atención de ella fue su larga cola del pelo cuando era casi todavía niña». Estas largas trenzas, de las que el poeta aún se siente «colgado», también aparecen en los fragmentos octavo y noveno del segundo poemario del libro, *No / sé*, con mención incluso explícita del nombre real de la esposa: «¿Por qué están / anudadas aún en mí las pretéritas trenzas de María de los Ángeles, entendida / amada y amante?» […] «Qué hacen aún anudadas en mí esta pretéritas / trenzas?» […] «Ven, en tal caso, ven / María de los Ángeles, con / tus difuntas trenzas, a ser posible. / Ven» [PT: 54-55]; «Dije sus

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

considerar las recurrentes prosopopeyas de la «alondra», que recuerdan al *Cántico espiritual* y las *Canciones entre el Alma y el Esposo* de San Juan de la Cruz, una de las mayores influencias poéticas de Gamoneda. No obstante, de nuevo aquí se observa una clara ironía en las apelaciones: lo mismo se acentúa el simbolismo y la espiritualidad de la amada como *alondra* que su carnalidad como *hembra mía*. Quizá estos extremos graviten sobre San Juan de la Cruz y otra de las grandes paternidades reconocidas por Gamoneda, César Vallejo.

Como vemos, en *La prisión transparente* hay un uso abundante de la cita, que habría que interpretar como una forma más de ironía teniendo en cuenta el contraste de registros. En el poemario, la letra *bastardilla* cumple la función de fijar y distinguir con claridad sus límites. Pero dentro de la cita habría que establecer una diferenciación entre la que se corresponde *ad literam* con un pasaje poemático anterior, en cuyo caso el propio *yo* lírico se encarga casi siempre de explicitar esta remisión; y la cita autointertextual o intratextualidad, según el término empleado por José Enrique Martínez en su estudio *La intertextualidad literaria* [Martínez Fernández, 2001: 151], una práctica habitual de Gamoneda, según ha confesado él mismo: «me robo a mí mismo de otros libros también, pero lo olvido todo» [CN: 47]. En este último caso, como hemos visto, la cita tiene en *La prisión transparente* la apariencia de una intertextualidad intrínseca a la propia poesía de Gamoneda, aunque no puede identificarse su literalidad en ninguna obra precedente, dado el carácter inédito del poemario que parece actuar como hipotexto. No es, por lo tanto, propiamente una autocita —o podría decirse que es una suerte de autocita condicionada, para no negar su función—, aunque ya hemos defendido que es plausible que adquiera este estatuto y hemos enunciado una hipótesis sobre su procedencia. Incluso podemos considerar, a la vista de los años transcurridos tras el inicio de este proyecto, que el poeta no publique finalmente el que podemos denominar «Poemario de La Palma» y que las citas de *La prisión transparente* sean una forma de preservar fragmentos de la obra, sobre la cual Gamoneda ha expresado cierta inseguridad en cuento a su conclusión: «hay que decirlo aunque luego se me caiga de las manos, hace un par de años que me entró en capricho de hacer un pequeño libro sobre el jardín de la Hacienda San Jorge» [S/A, 2014].

trenzas. / ¿Por qué están aún anudadas carnal, crudamente / a mí?» [PT: 55]. Recuerde el lector que la imagen típicamente amorosa del cabello aparece en el poema que abre *La tierra y los labios* [EL: 15], cuyo destinataria, ha reconocido Gamoneda, era «una niña de 13 años, María Ángeles Lanza, mi mujer» [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008a: 5].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Comoquiera que sea, el poeta parece querer insertar en el poema un discurso ajeno o autónomo, diferenciado por la letra itálica, que forma a su vez parte del propio texto, lo que de alguna manera contribuye a una polifonía poemática. Y, como ya hemos subrayado, todas estas citas, hasta un total de cinco fragmentos, aluden a la relación amorosa, el gran tema que subyace entre el cansancio, la indiferencia y la inutilidad, porque la intensidad del amor persiste pese a ellas en la edad de la vejez como un triunfo frente al absurdo de la existencia; al tiempo que entroncan con otro de los grandes intereses de siempre del poeta, acrecentado en el ciclo de senectud: el imaginario naturalista y el conocimiento de la botánica.

3.7.7. *No / sé*

No / sé, el segundo de los poemarios que componen el último libro de Gamoneda, es en parte una continuación del tono irónico-reflexivo sobre el que hemos visto que se construye *La prisión transparente*. El mismo título, y su frecuente mención, actúa como engarce entre las dos obras: hasta en veinte ocasiones aparecía, con sus variantes tipográficas, en *La prisión transparente*, y nueve son sus ocurrencias ahora, más dos formulaciones impersonales como «no se sabe». Además de las diferentes disposiciones que adquiere en los poemas, Gamoneda prefiere presentar su título verticalmente, en distintos niveles, razón por la que habría que separar el adverbio del verbo mediante una barra versal cuando se cita en la escritura. Gamoneda afirma en sus «Confidencias y avisos» que con esta impronta no busca un efecto visual ni una «"agudeza" tipográfica» [PT: 10], sino más bien cierta fidelidad a como se le presentan estos dos términos en su pensamiento.

A primera vista, *No / sé* carece como poema de la cohesión de *La prisión transparente* al tratarse de un libro compuesto de fragmentos, entre los que habría espacios de indeterminación, como señalan los corchetes con puntos suspensivos con los que se abre y se cierra la serie. Hay asimismo corchetes intercalados, siempre por pares, que jalonan un total de doce tramos poemáticos. El hecho de que los fragmentos no se presenten en páginas distintas indicaría que entre estas omisiones hay una clara intención de continuidad extraviada —o una suma de «extravíos», siguiendo la práctica de *La prisión transparente*—, como sobre todo marca el uso de cada primer corchete, que cumple la función del *punto y aparte* gamonediano: cae justo debajo de la palabra anterior, en clara vocación ilativa con

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

el discurso precedente. No estamos, por lo tanto, ante varios poemas aislados —al margen de que puedan leerse como tales—, sino frente a un solo poema, como puede serlo *La prisión transparente*, que tendría, sin embargo, una factura eventualmente inacabada.

Al igual que *La prisión transparente*, *No / sé* se inscribe dentro de la temática de de la vejez y del cansancio existencial por ésta ocasionado, haciéndose así explícita su remisión al contexto biográfico del ciclo de senectud. De hecho, el poemario comienza «advirtiendo» las sustancias propias de esta «edad», en analogía a los primeros versos de *La prisión transparente*, en los que el sujeto lírico percibía su envejecimiento en la imagen del espejo:

> En la advertencia de mi edad encurtida por líquidos finales,
> bebo el zumo carnal que aún se desprende
> del ayer y me dispongo
> al no ser o, no sé, al ser perdido
> en el jamás.
> [PT: 43]

Otras referencias explícitas a la edad, la vejez y la ancianidad intensifican la semántica de esta perspectiva cronológica: «Ayer, / ciego en los pernios de mi edad a punto / de no ser edad» [PT: 45-46]; «Efectivamente, / ya he olvidado los agudos peldaños y los ángulos rectos / de la vejez» [PT: 48]; «Hay ocasiones / en que un anciano, no sé, cualquiera, yo mismo, / se orina mientras sueña» [PT: 50]. En este mismo sentido funcionan, además, los dos paratextos iniciales: «Edad, edad, tus venenosos líquidos», cita del propio Gamoneda perteneciente a *Libro del frío*; y una frase de la editora Jeannette L. Clariond: «Es que he de "morir antes de nacer"?», que recuerda a T.S. Eliot y su «En mi principio está mi fin» [*In my begining is my end*], que abre «East Coker» [1940], de *Cuatro cuartetos*. No considero arbitraria ni gratuita la alusión a Eliot, pues en el poema a veces se intuyen ciertos giros y repeticiones semejantes a los de la *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*. Así, por ejemplo, se cierra el primer fragmento: «Entretanto, / agonicemos simplemente, / agonicemos» [PT: 44]; reiteración que reaparece al final del quinto fragmento: «Como tengo ya dicho, / agonicemos simplemente, / agonicemos» [PT: 51]. Hablar de Eliot en la poesía española supone también de alguna manera hablar de Jaime Gil de Biedma. Las poéticas de Gil de Biedma y Gamoneda, que habían sido

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

siempre distantes y antinómicas, ahora parecen encontrarse en una asombrosa intersección gracias al uso de la ironía.

Si temáticamente la vejez actúa como marco de referencia vital tanto en *La prisión transparente* como en *No / sé*, en este segundo poemario el cansancio de la existencia propio de la ancianidad se ve modulado por los sentimientos de agonía, melancolía y llanto. La actitud del poeta ante este drama de senectud seguirá siendo, no obstante, irónica, alejada y despreciativa. Se servirá para ello de los mismos recursos paródicos: coloquialismo, letra cursiva y, sobre todo, un mayor uso del paréntesis con valor digresivo, que marca una enorme distancia crítica con respecto al lenguaje anterior. La incapacidad para responder las grandes preguntas del ser humano, relativas por ejemplo a la eternidad, que se concibe como una «eternidad vacía», acrecienta las posibilidades de esta poesía conceptuada como juego; y así consta en la primera acotación parentética del poema: «le ponen / tropos a la eternidad. Está bien, juguemos: soy / un simple ciudadano; un simple / ciudadano mortal» [PT: 43]. Y nuevamente el rechazo explícito hacia la palabra sabida, hacia los símbolos aprendidos, se realiza evidenciando la naturaleza del lenguaje como un ornato que resulta insuficiente, indiferente, en la única realidad del «no ser»:

> No hay cédula de lo que no es aunque lo tengan certificado, por ejemplo, la serpiente ciega y el ruiseñor extraviado en su propio canto (ornamento, ornamento). No hay cédula y no hace falta; no ser es una realidad razonable.
>
> [PT: 44]

La reduplicación «(ornamento, ornamento)» resalta la animadversión retórica hacia los símbolos de «la serpiente ciega y el ruiseñor extraviado en su propio / canto», los símbolos del pasado en los que el poeta ya no se reconoce, puesto que han perdido su razón de ser; o mejor dicho: porque carecen de importancia en el no ser. En el segundo fragmento no hay acotaciones irónicas, si bien el poeta utiliza la anécdota de una fiesta celebrada en un jardín para enfatizar la banalidad de las apariencias («la farsa renuente», «la tenaz parodia», la mascarada, términos todos que remiten a la dramatización) y reafirmar la nueva contradicción entre el existir y el no existir: «No hay existencia / ni inexistencia. / La fiesta es / únicamente la epifanía inversa, la tenaz parodia del ser y del no ser» [PT: 45]. El procedimiento irónico se perpetúa en el tercer fragmento, el más largo de toda la serie poemática,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

pero deja entrever una modulación con respecto a *La prisión transparente*. A partir de aquí el poeta bregará con su poética aprendida, la buscará infructuosamente: subirá al desván de la infancia sin encontrar las palomas, buscará en los dormitorios y llamará, sin obtener respuesta, el refugio y la protección de la madre. Ante la idea de eternidad, el poeta reacciona otra vez con un comentario aparte, entre paréntesis, y expresiones coloquiales y lexicalizadas:

> (Hay
> mucha, demasiada eternidad; anda suelta; es
> una peste doméstica).
> [PT: 46]

La ironía también se acentúa al congregar las sustancias nobles de la ciencia médica arcaica con los fármacos de la ciencia actual: «no había láudano en los dormitorios, / ni un miserable *diazepán*» [PT: 46]; ironía que además se resalta en la cursiva de la escritura incorrecta, informal, del término *diazepam*. Ante esta búsqueda sin éxito del lenguaje aprendido, el poeta descarga su frustración llorando y, advirtiendo lo indecoroso de este hecho, apostrofa al lector y se disculpa por su incorrección:

> (No es lo correcto. Disculpen).
>
> Estaba
> tranquilamente llorando, cuando, mira por dónde,
> se me apareció
> un sueño:
> *Soñaba yo que soñaba* etcétera[252].
> (En realidad no fue así, no sé por qué digo esto, parece una canción y lo es, pero
> no fue así. Disculpen).
> [PT: 47]

El coloquialismo («mira por dónde»), la cursiva junto al impreciso «etcétera», con el que ser renuncia a concretar el significado del sueño, y otra intervención

252. Otra autoalusión, posiblemente al poema de título «Madera», publicado en la revista *Turia* en 2011 [§ V.1.4 {36} 2011: 85-87] y recogido con variantes en *Canción errónea* [CE: 23-25]. Entre las variantes se observa precisamente la supresión del verbo «soñaba», que se repite tres veces en el comienzo. La eliminación de este ritornelo inicial en *Canción errónea* y la autocita desvirtuada —y en letra itálica— de *La prisión transparente* refuerzan al matiz irónico de la autoalusión como medio para oponerse a los significados anteriores.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

entre paréntesis con una nueva disculpa son recursos insólitos en Gamoneda que ahora, como puede verse, se han convertido en una constante. En la continuación del fragmento el poeta describe los elementos del sueño por medio de su acostumbrado lenguaje, ante el que vuelve a reaccionar, para disculparse luego irónicamente: «(Hipérbaton / amarillo. Disculpen)». Pero en medio de este juego crítico se intuye un drama hacia el que el lector aún no sabe si el poeta actúa paródicamente para restarle seriedad:

> Efectivamente,
> ya he descendido los agudos peldaños y los ángulos rectos
> de la vejez; olvidado la púrpura
> en los últimos
> cimacios.
> Me asiste una inaceptable
> sabiduría; la inversa.
> [PT: 48]

Parece, pues, que no solo hay una reacción contra el lenguaje aprendido, sino una desaparición del mismo como consecuencia de la avanzada edad (la «inaceptable sabiduría», el olvido de la púrpura), causa de este desdén y aborrecimiento retórico, y que el poeta adopta, ante la imposibilidad de adueñarse de las palabras, la actitud de desaprender como mecanismo defensivo, dando por resultado esta nueva poética irónica y reticente. El cuarto fragmento, no obstante, es el paradigma de la inconformidad, el de la recuperación de los símbolos y el desentendimiento de las nuevas prácticas. En los dos siguientes fragmentos el poeta renuncia a un último acto de contrición alevosa, a la apariencia de la salvación eterna («no hay dios / que merezca la pena» [PT: 50]), duda de la información que percibe a través de los sentidos, aunque también desiste de la utilidad de seguir planteando preguntas («El asunto carece / de importancia» [PT: 51]), dejando otra muestra de insurrección poética a través del lenguaje vulgar y conversacional, como ya viéramos en *La prisión transparente*:

> Algunos te mandan,
> simplemente,
> a la mierda.
> Ya.
> [PT: 52]

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

El séptimo fragmento destaca por su entonación irónica, a la que contribuye la reproducción en cursiva de extranjerismos con los que el poeta parece incrustar un toque de falsa sofisticación, dada la manifiesta desconfianza que a continuación expresa hacia las nuevas tecnologías y el mundo digital. Obsérvese que el poeta comienza desdoblándose, refiriéndose a sí mismo en tercera persona, un procedimiento típicamente irónico:

> Ha venido el poeta con su *skype* y he asistido al traspunte
> de las doctoras lejanas.
> Asistí con mi *cunca*.
> Trascendía *le parfum de l'Éthiopie et le frisson*
> *de l'eau de vie*.
> Trascendía.
> [PT: 53]

El fragmento puede ser calificado como poema de circunstancia, ya que el poeta se sirve de la anécdota de una taza de café frío para columbrar la presumible agonía que le esperaba en el camino hacia la desaparición: «Me dispongo / a una impecable / agonía» [PT: 54], aserción que puede considerarse como una variación taxativa de «Me dispuse / a una fraternidad sin esperanza» de *Blues castellano* [EL: 109]. El poema es otro ejemplo de estética innovadora en el seno de Gamoneda y, dado lo anecdótico del tema, próximo en parte al *minirrealismo* que tanto ha criticado el poeta, cabría interpretarlo en clave paródica. Resurge también aquí el asunto amoroso, que no se había manifestado desde *La prisión transparente*, para cerrar el poema con un tono de asumida inutilidad por el futuro: «No / te molestes, amor mío, / en calentar / el café» [PT: 54]. La amada será, precisamente, la protagonista de los fragmentos octavo y noveno, siendo este último uno de los más irónicos de la serie. Se trata de una parodia metalingüística en toda regla, ya que el poeta pone al servicio de la relación amorosa un repertorio de términos que configura un campo léxico sobre el lenguaje, utilizado a su libre antojo en asociaciones inverosímiles, incidiendo de nuevo en el uso lúdico de la lengua. Así, encontramos «fonéticamente pensando», «aliteraciones carnales» y «temibles fonemas» —en referencia a la repetición del sonido dental de la letra te en la serie de preguntas «¿Ternura? ¿Tortura? ¿Tú?» [PT: 56]—, «frenética ortografía», «Dímelo sustantivamente», «epéntico», «espantoso hiato», «sintaxis» y hasta otro

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

neologismo: «ven infinitivamente», derivación de «infinitivo» creado por analogía a «sustantivamente», paranomasia y equívoco, quizá, de «infinitamente».

En los tres últimos fragmentos, sin embargo, se opera un cambio sustancial en el contenido poemático. En el décimo fragmento, que parece también dirigido a la amada («nadadora indecisa»), reaparecen los símbolos del lenguaje aprendido: las aguas intransitivas, las hebras ardiendo, los sarmientos, la luz, la fusión de lo abstracto y lo concreto («Piensa la conducta de las llamas»). ¿Son acaso los restos del lenguaje anterior, que se resiste a desaparecer, o más bien es lo que el poeta aún puede recordar y escribir? Por eso quizá leemos: «Mira los / restos / de tu existencia» [PT: 58]. En el undécimo fragmento se acentúa esta pugna entre el pasado y el presente. El poeta pregunta por uno de sus símbolos predilectos, asociado en su obra a la figura del «vigilante de la nieve», las serpientes; pero las serpientes «se han ido» y de nada sirve su invocación de ecos quevedianos («Ah de las serpientes» [PT: 58-59]). Lo relevante, en cambio, es este giro poético y la acumulación de los antiguos símbolos sobre los que ya no actúa una actitud enjuiciadora. En el último fragmento retornan los pájaros, otra de las imágenes habituales de Gamoneda que había desaparecido de la nueva poética, como retorna también la mención del padre. El poeta se compara y compara a su padre con los «pájaros giratorios», acrecentando la nostalgia sobre el «ayer»:

Cuánto ayer
sostenido en mis venas

y en las venas del padre
insumiso, ambos semejantes
a los que digo pájaros
giratorios.
[PT: 59]

A decir verdad, la imagen de los pájaros ya había reaparecido en el cuarto fragmento, un poema breve que no debe pasar inadvertido, puesto que en él irrumpen con fuerza los antiguos símbolos, «los antiguos pájaros», los «viejos cuchillos», la «luz del pasado»: el color amarillo, la resina, los límites, el verano, la madera, la ebriedad, el vértigo, los líquidos. El lenguaje adquiere relieve simbólico-metafórico y las acotaciones e ironías desaparecen. Como el silencio vulnerado tras quinientas semanas en *Descripción de la mentira*, la potencia del lenguaje parece

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

haber advenido inesperadamente: «El silencio se corta / con viejos cuchillos». Puede apreciarse claramente el paralelismo con el anterior fragmento citado:

> Cinco
> pájaros repiten el trance giratorio de aquéllos, de los antiguos
> pájaros.
> Cuánto ayer en mis venas.
> [PT: 49]

Este regreso de los pájaros en el último fragmento, cuya musicalidad y melancolía se realza con la paranomasia «incesantes ausentes», no puede ser más significativo, pues cerrando el círculo que el título trazaba con el poemario anterior, el poeta termina identificándose con el «habitante / de la prisión» transparente, cual pájaro «giratorio» encerrado en su jaula. Así concluye el poema:

> Soy análogo a pájaros que no vuelan pero vuelan. Digo los
> incesantes ausentes.
> Parecen
> y me parezco a aquél, al habitante
> de la prisión; libre y encarcelado; ebrio efectivamente
> de sí mismo.
> No
> digo más.
> Estoy
> olvidando.
> [PT: 60]

Este final, este «Estoy olvidando» parece dar una pauta definitiva de interpretación, confirmando que, al menos aquí, en *No / sé*, más que una reacción contra el lenguaje aprendido, lo que se produce en realidad es un olvido inevitable de este lenguaje a causa de la vejez. Por ello quizá el poeta se resiste y lucha en los últimos fragmentos por no desentenderse de él y por ello reaparecen destellos de este lenguaje sobre el que ya no ironiza, puesto que aspira de alguna manera a recuperarlo al sentir una profunda nostalgia. Téngase en cuenta que la melancolía y el llanto son dos emociones que en *No / sé* se suman al cansancio existencial de *La prisión transparente*, como puede leerse en el tercer fragmento:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Algo cansado, con cierta
melancolía, me puse, por hacer algo,
tranquilamente
a llorar.
[PT: 46-47]

En coherencia con este planteamiento, con esta melancolía hacia la poética practicada, en la conclusión del poemario se aprecia una mayor densidad simbólica paralelamente a una atenuación del lenguaje conversacional y el discurso crítico-reflexivo, reduciéndose, por ejemplo, de modo considerable el uso de los conectores y relacionantes textuales, los adverbios terminados en -mente y la repetición del «no sé», que se suprime por completo en los tres últimos fragmentos. En síntesis, el lenguaje poético se depura, como un último intento apasionado de escritura, y ocasiona un marcado contraste con el resto de fragmentos y el primer poemario.

No habrá escapado tampoco al lector gamonediano que este «no sé» que da título al libro es la negación vallejiana por antonomasia. Concebidos como un «no saber», los espacios de imprecisión poemática puede que simplemente quieran resaltar la incapacidad para concluir el poema; puede, en efecto, que sean lagunas de pensamiento que el poeta «no sabe» cómo completar. Así entendido el poema, su apariencia actual sería su forma final, puesto que el poeta habría querido subrayar conscientemente su fracaso creativo con el recurso tipográfico de los corchetes y los puntos suspensivos. ¿No es esta, en el fondo, otra ironía más de la vejez? Decía el desaparecido escritor norteamericano David Foster Wallace que «la ironía es la canción del prisionero que llegó a amar su jaula» [Burn (ed.), 2012: 96]. Como el «pájaro giratorio», ¿estaría Gamoneda aprendiendo a aceptar su propia jaula, su prisión transparente, su olvido? Este es el conflicto que entraña *La prisión transparente* y *No / se*.

3.7.8. Otros poemas inéditos

Hay en *No / sé* un fragmento, el quinto[253], que se relaciona con un poema suelto y sin título publicado por Gamoneda en 2015-2016[254], cuya primera línea

253. Apareció con diversas variantes también exento en al menos dos colaboraciones: sin título en la revista *Análisis* [§ V.1.4 {61} 2015: 51-52] y como «Perfección de lo desconocido» en *Bajo las raíces* [§ V.1.4 {57} 2015: 61-63], en ambos casos vinculado al primer fragmento de *No / sé*, con el que está

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

versal es «Qué abundancia de vértigo», línea que se encuentra literalmente en *No / sé* [PT: 50]. Este inédito es mucho más largo, parece ser una ampliación de la quinta sección del poemario y destaca, en concreto, por su variabilidad en las voces enunciativas: se abre con el habitual uso contextualizador de la tercera persona del singular («Era costumbre / el resplandor de los cuchillos») y pasa casi inmediatamente al sujeto primopersonal («Por mi parte, yo», «como digo»), pero el hablante poemático se objetualiza a través de la impersonalidad («se dice, todavía, / que algunos ancianos singulares se orinan»)[255], que se modula luego en primera personal del plural: «Pues bien, / si así es, / agonicemos, simplemente, / agonicemos», interpelación reconocible *ad literam* en la conclusión de los fragmentos primero y quinto de *No / sé* [PT: 44 y 51]; y finalmente se desdobla, en un procedimiento típicamente irónico, apostrofándose a sí mismo: «Dejémoslo. / Abandona ya tú, quien seas, tus manos excesivamente hermosas». Este poema más extenso funciona como una suerte de síntesis de *No / sé*[256] y en él se advierte el mismo pensamiento poético, expresado por los mismos recursos, que ya hemos comentado en este poemario y *La prisión transparente*. Pero entre las desemejanzas destaca la añadidura de una mención parentética:

> Por exquisita
> veleidad, cabría
> agonizar envueltos en música (Monteverdi,
> por ejemplo), es decir, en un manto
> vibratorio, plegado sobre los restos de nuestro corazón, o sobre los restos
> de lo que quede de nosotros si,
> efectivamente,
> queda algo.
>
> [§ V.1.4 {64} 2015-2016: 129]

claramente cohesionado, pues los dos concluyen de la misma forma taxativa: «agonicemos simplemente / agonicemos» [PT: 44 y 51]. Lo *desconocido* también es asunto reconocible en *No / sé* tanto en el primer fragmento: «Permanezca pues lo desconocido en su no ser desconocido» [PT: 44] como en el quinto: «Más allá o más acá, / ha de estar, / si es que está, / lo desconocido» [PT: 50], nueva muestra de su dialogismo.

254. En *Turia: Revista Cultural* (Teruel), 116, 2015 (noviembre)-2016 (febrero), pp. 128-130.

255. Se reconoce esta misma imagen en *No / sé*: «Hay ocasiones / en que un anciano, no sé, cualquiera, yo mismo, / se orina mientras sueña» [PT: 50].

256. Puede, también, que el quinto fragmento de *No / sé* sea una reducción o versión sesgada de este poema, posibilidad que no descartaría ni la cronología de publicación ni la fragmentariedad que marca el uso de los corchetes en todo el poemario.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Si el tono irónico preside todo el segmento por operación contrastiva (cesar, «agonizar», por voluntad caprichosa o «exquisita veleidad», con placer artístico, musical, en un «manto vibratorio» que ya no es *sábana negra*, imagen jactanciosa que se opone a la triste mortaja que ha de envolver el cuerpo, si algo queda tras la inexistencia, como matiza escéptica y socarronamente la dudosa condición), si hay, como digo, una patente ironía que la pausa entre paréntesis potencia y con la que el sujeto lírico se burla de nuevo del rigor de la muerte, un final de abrupta comicidad implora los acordes de Monteverdi en el deseo de desaparecer gozosamente:

> Cesemos,
> pues, en la gramática
> de los epitafios. Seamos
> congruentes:
> aquella edad
> no fue más que un error, un silencio
> ahora despojado
> de sí mismo.
> Que alguien
> avise, por favor,
> a Monteverdi.
> [*ibidem*: 130]

Aunque la significación antifrástica que posee *No / sé* en contradicción con la tradicional poética gamonediana es manifiesta, ahora se produce una ruptura discursiva más ostensible por medio de un recurso que era ajeno al poeta: el de un cierre con sorna. Este poder consolador de la música es un tema del que ya hemos tratado en el artículo «Del fervor abstracto a lo vocal» [1994] y sobre el que hay otras incursiones poemáticas, como en el también inédito «Farsa y elegía» [2017][257], donde reaparece el mismo verso («Qué abundancia de vértigo») y que de hecho puede considerarse a su vez como refundición y prolongación de este anterior poema, por las numerosas intersecciones que presenta. Allí es Mozart, en lugar de Monteverdi, quien ejemplifica esta capacidad reconfortante de la melodía clásica frente a la muerte, siempre con un aire irónico: «Mozart pasando discretamente sobre los restos del hígado». El paralelismo es obvio en el contraste significativo, en la interposición del paréntesis, incluso en su textualidad («que avisen a Mozart»):

257.Publicado en la revista *L'Estació* (Ciudad de México / Barcelona), 8, 2017 (verano), s/p.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> En otro orden, aun sabiendo que es natural en la farsa, me solivianta, como sabes, que sean tantos (sin contar los imbéciles) los que se reconfortan decorándola (a la muerte, me refiero). Tiran el dinero y las lágrimas.
>
> Te recomiendo que no entres en sus costumbres. En cuanto a mí, y sólo por cortesía,
>
> que avisen a Mozart.
>
> O unas flores, no hallándose a Mozart (Mozart podría no haber estado nunca en sí mismo; si fue viviente, lo sería en la música).
>
> [§ V.1.4 {73} 2017: s/p]

En los inéditos de *Las venas comunales* se aprecia una línea de continuidad con esta tendencia autocrítica que subraya el carácter *farsario* de la existencia y la inutilidad de un tono *elegíaco*. Recordará también el lector algunos fragmentos de estos poemas sueltos en los que sobresalía el pensamiento social del autor y algunos versos pertenecientes a frontispicios poemáticos donde ya se intuían los indicios de un lenguaje inusual horadado de sátira, parodia o ironía; una ironía que en muchos ejemplos cabría reinterpretar ahora, por su carga social, inculpadora y crítica, como ironía *trágica*, que «no excluye la intención catártica» [Rodríguez y Bagué, 2012: 428], su función purgativa. Hasta la publicación en forma de libro o reunión íntegra de estas piezas sueltas en algún formato y en su versión —parcialmente— final, quedará pendiente de análisis su articulación en la estructura de sentido del ciclo de senectud, si bien *a priori* parece concurrir en ellos la mayoría de los componentes irónico-humorísticos que hemos señalado.

3.7.9. La edad de la ironía

Antonio Candau consideraba que el momento de escritura de *Descripción de la mentira* correspondía a una «edad de la ironía» [1994: 83]. Aunque resulte ahora evidente la enmienda transcurridos los años, más bien habría que señalar que la vejez gamonediana es la edad donde con mayor resonancia tiene cabida el discurso irónico. Si la senectud es la edad crepuscular, «la edad del hierro en la garganta» [EL: 471], cuyo emblema se localiza en el último poema de *Arden las pérdidas*: «Siento el crepúsculo en mis manos» [EL: 475] —ese *sol tardío* que *pesa* en las *manos inmóviles* del poeta—, la senectud sería también esa *edad de la ironía*. Al menos, de todos los casos anteriores parece deducirse que, en la obra de Gamoneda, la ironía

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

y el humor se revelan con mayor ímpetu en el periodo de senescencia. ¿Podríamos considerar, en alguna medida, la ancianidad como época proclive a las ironías? Isabela Martial confirmaría esta identificación en su artículo sobre Lope Vega. Allí se pregunta, al estudiar las circunstancias de los últimos años de vida del Fénix:

> ¿Qué forma de discurso hubiera sido más apropiada para Lope de Vega, solo y derrotado en los años 1630? […] La ironía es pues un concepto capaz de dar cuenta de la evolución del Fénix, y por consiguiente un concepto clave para quien se interesa por el ciclo de senectute [Martial, 2006: 325].

Si se piensa en las particularidades que conlleva la vejez, en los paralelismos, por ejemplo, que suelen establecerse con su extremo biológico-cronológico, la infancia[258], es comprensible que sea una fuente constante de contrastes acusados, de tensiones marcadas entre la sabiduría adquirida con el tiempo y la degradación sufrida por el cuerpo a través del mismo devenir. Una ebullición continua de adiciones y sustracciones[259]. Como consecuencia de los cambios abruptos, es *lógico* que esta edad dé lugar a contradicciones sorprendentes. No hay que olvidar el factor más desencadenante: la llegada a los umbrales, la percepción cercana del deceso. El mismo Gamoneda se ha percatado de esta tendencia a los cambios en la escritura de las postrimerías. En su libro sobre Valente, dice del poeta gallego: «En los límites, Valente se concedió a sí mismo el derecho a una suprema contradicción, a una actitud última de esperanza» [VTC: 23]. Por más que sea cierto que la perspectiva de la muerte haya acompañado siempre a Gamoneda, la reducción de esta atalaya, su asimilación a una inminencia, no puede sino modificar la concepción de esta perspectiva y entrañar con ella mudanzas sustanciales. María Zambrano, en su *Filosofía y poesía*, plantea la cuestión en unos términos que no son del todo ajenos a estos efectos: «El que dice que "la filosofía es una preparación para la muerte", abandona la filosofía al llegar a sus umbrales y pisándolos ya casi, hace poesía y burla. ¿Es que la verdad era otra?» [2006: 19]. Si el filósofo reacciona con «poesía y burla» en los aledaños de la muerte, ¿qué no hará el poeta? La pregunta retórica que lanza Zambrano parece incluso formulada por el propio Gamoneda. La encontramos casi idénticamente al final del *Libro del frío*:

258.En palabras del escritor sirio Adonis: «la vejez es otro tipo de infancia» [Cruz, 2019b: 33].

259.Habría también que relacionar la aparición prematura de una sordera parcial con la precocidad en el planteamiento de unas postrimerías, como uno de esos motivos a los que el poeta ha aludido en alguna ocasión: «Quizá fui prematuro, pero algunos motivos tenía» [SL: 14].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Este placer sin esperanza, ¿qué significa finalmente en ti?
>
> ¿Es que va a cesar también la música? [EL: 404]

La respuesta de Gamoneda es una indagación que se concreta en especies de comicidad donde humor, ironía, sátira y parodia se entrecruzan con un mismo fin, aliviar el peso gravoso de la existencia, pues como otras veces hemos leído con Freud: «El yo rehúsa sentir las afrentas que le ocasiona la realidad; rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento, se empecina en que los traumas del mundo exterior no pueden tocarlo, y aún muestra que sólo son para él ocasiones de ganancia de placer» [1992: 158]. Se comprende así en toda su amplitud que la poesía tenga una potencia alquímica al ser capaz de convertir en placentera la materia dolorosa y el miedo a la cesación. El acto de escritura deviene en este sentido terapéutico[260], en la medida en que éste supone «cierto autoconocimiento», «una forma de autoanálisis» [§ V.2.5 Martín y Morchón, 2015: 42] que proporciona los mecanismos de resistencia frente a los demonios internos; una estrategia de la que es consciente el poeta:

> si la finalidad de los objetivos estéticos es la creación de alguna forma de placer y ese placer intensifica nuestras vidas, en la medida en que la poesía es también creación de objetivos estéticos cuya materia es el lenguaje, podría convertirse en una fórmula «defensiva» [§ V.2.5. Iglesias, 2007: 15].

Aunque ya no deberían quedar dudas sobre el uso humor como *sustancia preservadora*, si seguimos contrastando el pensamiento de Freud con el de Gamoneda solo afianzaremos este paralelismo. Afirma Freud: «El humor es un recurso para ganar el placer a pesar de los recursos penosos que lo estorban; se introduce en lugar de ese desarrollo de efecto, lo remplaza» [Freud, 1991: 216]; y escribe Gamoneda a propósito de la obra de Pepe Monteserín: «Organizar el lenguaje como lo hace Pepe Monteserín, encubriendo a veces con humor y agilidad luminosa una cierta gravedad existencial, es un acto poético en su consistencia fundamental» [§ V.1.7 {8} 2007: 10].

260. Fernando R. de la Flor y Amelia Gamoneda entienden el *Libro de los venenos* como «razón terapéutica» dada la «radicalización del poder de las palabras para indagar o ponerse "en la perspectiva de la muerte"» [SN: 59-60]. También el poeta ha declarado que el acto de escribir le ha proporcionado ayuda en momentos depresivos [Villuendas, 2019: 57].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Ya en la nota a su *Relación de don Sotero*, en la versión publicada en *Los Cuadernos del Norte*, Gamoneda confesaba el subterfugio: «la astucia del escritor es siempre una: pone a hervir las palabras y ésta es su forma de dar coba a la muerte» [§ V.1.2.2 {3} 1985: 74], es decir, engañar ilusoriamente a la muerte por la *boca*[261], en este caso con el artificio del lenguaje. En este texto de carácter narrativo Gamoneda no solo desdramatiza el sufrimiento ocasionado por el hambre y la pobreza durante la posguerra, sino también y sobre todo la propia muerte. Adviértase, además, como anota José Enrique Martínez en una reseña del relato aparecida en *Filandón*, que mientras «los demás mueren, él [don Sotero] transmigra» [Martínez Fernández, 1988: IX], es decir, que el protagonista consigue pervivir en la tierra a través de la sucesión de su consciencia, no acabando así de desaparecer. De alguna forma, con don Sotero Gamoneda materializa en la ficción el viejo sueño de la inmortalidad, el cual ha obsesionado al ser humano desde el mito sumerio de Gilgamesh. El poeta, pues, vence a la muerte ineluctable en la fantasía de la narración y lleva a cabo esta victoria mediante el humor, riéndose, mofándose de la severa portadora de la guadaña; ajuste de cuentas necesario y *ad hoc*, ya que contra la muerte nada se puede en vida, a no ser precisamente trabajando.

Y la ironía, como variante del humorismo, es uno de los mecanismos propicios para tal propósito, pues, como afirma Jankelevitch: «La ironía nos inmuniza contra la decepción» [1983: 143]. La complejidad de esta actitud irónica estriba en el empleo consciente de la misma y en su finalidad autocrítica como medio para catalizar fuertes tensiones existenciales, al igual que ocurre en otros poetas españoles coetáneos. Al estudiar la poesía de Ángel González, Douglas Benson ha hecho hincapié en cómo «la ironía ha sido frecuentemente una técnica para mostrar las limitaciones de las posturas exageradas por medio de los diferentes hablantes que adopta» [1981: 578]. Estas palabras podrían trasladarse al caso insólito de *La prisión transparente* y *No / sé*, donde hemos visto que hay una dialéctica constante entre el lenguaje aprendido y una nueva voz que suele actuar como parodia de la obra anterior, así como una recreación en la forma de los significantes que puede vincularse con las prácticas vanguardistas. Señala acertadamente Benson sobre esta estrategia poética:

261. Me permito la licencia de esta metátesis paronímica, de imagen especular, entre *coba* y *boca*, ligada al contenido del relato de don Sotero, donde la comida adquiere entidad protagonista en paralelo con la muerte.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> El elemento de autoparodia que existe en la obra de muchos poetas modernos no es sino el esfuerzo de resolver elementos irreconciliables que estos poetas no pueden omitir de su investigación del mundo si son serios en ella. Cuando el lector experimenta esta autoparodia puede ver que el poeta no habla de una perspectiva pueril, que sus añoranzas neorománticas [sic] existen a pesar de su conocimiento objetivo del mundo y de sí mismo. Y por eso las añoranzas son mucho más creíbles [*ibidem*: 579].

Coincidiendo con las observaciones de Benson acerca de Ángel González, Styliani Voutsa percibe en la ironía de Gil de Biedma «un personaje desdoblado que está en disputa consigo mismo» [2014: 18]. Si entre Gamoneda y Gil Biedma, uno de los estandartes de la llamada promoción del cincuenta que más se caracterizó por el uso de la ironía, había existido una brecha poética ostensible, algunos de los procedimientos utilizados ahora por Gamoneda coinciden con los del grupo del cincuenta. Este anacronismo es el que Edward W. Said considera en la obra de un artista como *estilo tardío*, estilo que se manifiesta como desvío o disonancia, revelando un lenguaje nuevo en su actitud ante la mortalidad, generalmente irónico: «Tal y como dijo Adorno sobre Beethoven, el estilo tardío no admite las cadencias definitivas de la muerte; sino que la muerte se aparece de un modo refractado, como ironía» [Said, 2009: 48]. En Gamoneda, este *estilo tardío* parece obedecer a esa pugna continua que es consecuencia de la incapacidad para dar una respuesta satisfactoria a las inquietudes inmediatas del poeta[262]. Pero como ha expresado magistralmente Jankelevicth: «Humorizar es ironizar mirando a lo lejos y más allá; es reorientar la conciencia, por un camino complejo, hacia su inasible verdad» [1983: 153].

262. En su mapa de la poesía española contemporánea, Gamoneda menciona a Gil de Biedma, a quien tilda precisamente de irónico, y a Ángel González: «También fallecidos, cuentan Gil de Biedma, inteligente, irónico, promotor —*marketing* confesado— de la llamada "Generación del 50", y Ángel González, que asume con frecuencia la expresión del "dolorido sentir" [Otero, 2014: 107]. A este último, compañero asturiano, se ha referido en muchas otras ocasiones, por ejemplo: «Poemas míos escritos entre 1953 y 1966 pueden concordar, sin relación directa, con los primeros libros de Ángel González (*Áspero mundo*, *Sin esperanza*…), participar, quizá, de análogas fuentes. Pero él publica estos libros en 1956 y 1961, y yo en 1960 y 1982. En su día, no parece existir relación (no me importaría decir "filiación") simultánea…» [LR: 36-37].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

II

CANTAR LA MEMORIA

LA POESÍA COMO «MÚSICA DE LA MEMORIA»

Dentro del eje vertebrador de este trabajo, el de una poesía como *artes de la memoria*, la convicción de que para Gamoneda «la música es el estado original del pensamiento poético» nos ha llevado primero al estudio de dicho pensamiento y de sus rasgos constitutivos en el marco de la vejez. Ello nos ha permitido contemplar cómo se forja esta poética de senectud y comprender sus especificidades. Es ahora el momento de abordar el nódulo central de esta tesis, lo que denominé la «música de la memoria». Recordemos que para Gamoneda «el pensamiento poético es un "pensamiento que canta"» [LR: 182]. Por ello, al asumir que la poesía es un «arte de la memoria» señalé que podía colegirse una concreción en cuanto a su especie artística: que la poesía es esencialmente una «música de la memoria». Con esta premisa pretendo estudiar, en su ciclo creativo último, el sistema de recurrencias semánticas gamonedianas, es decir, la rítmica de sus ideas, el ritmo de su pensamiento. Si bien es verdad que algunos de los rasgos de su pensamiento tratados en la primera parte conforman también esta melodía —piénsese en la tonalidad tanatológica o la potencia contradictoria de la poesía—, con la «música de la memoria» nos encontramos ante notas que constituyen toda una estética, una visión singular de la poesía que parece identificar y diferenciar la voz de Gamoneda de otros autores coetáneos o de la tradición lírica castellana. Me refiero a dos modos poéticos que ya anuncié en la introducción —cada vez más lejana— de este trabajo: por un lado, la relación implícita del poeta, muy poco estudiada hasta ahora, con la sublimidad y las diferentes formas de lo sublime, núcleo vertiginoso y constante de su obra que parece entrañar también variaciones en el ciclo de senectud; por otro, la reiteración de las imágenes sinestésicas, que por su fisonomía pueden tender —como hipótesis— asimismo hacia la sublimación, subrayando el horizonte estético superpuesto y compartido de ambas figuras.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

1. Memoria, música y ritmo en poesía

Como ya sabemos, Gamoneda reserva un papel relevante a la música en su concepción de la poesía como un «arte de la memoria». Ello es debido al lugar que ocupa en la temporalización del discurso poético, en el que actúa como conductor de sentido en el decurso de los significantes. Así lo explica el poeta: «en la composición de la palabra en el tiempo, sea cual sea el procedimiento, hay siempre una música que puede ser buena, mala y hasta imperceptible. Las formas tradicionales, incluyendo el verso libre, son estereotipos, convenciones que sirven para crear un cuerpo musical pero, más allá del estereotipo, el poeta puede sacar de su lengua "sílabas" musicales» [CS: 180]. En la imbricación de la música con la memoria, este pasaje de *El cuerpo de los símbolos* nos sirve también para anticipar una discusión común en la poesía moderna acerca de la rima y el ritmo, de la calidad musical que recae sobre ambas opciones estilísticas. Por ello, quisiera trazar un breve recorrido por perspectivas complementarias que me ayudarán a consolidar la idea de una «música de la memoria»: por una parte, la unión que tradicionalmente ha existido en las artes entre poesía y música; por otra, la prevalencia por la composición ritmada frente a la rimada tanto en nuestro autor como en la lírica vigesimosecular, lo que me permitirá detenerme con más pausa en lo que puede considerarse, entre otras denominaciones, como una *semántica rítmica* o *rítmica del pensamiento*, idea clave para la comprensión de la estética que subyace en la sublimidad y las visiones sinestésicas de la obra de Gamoneda.

1.1. Poesía y música, música y poesía: «*ut musica poesis*»

Cualquier poeta habrá percibido el sugestivo vínculo que existe entre su arte y la música desde los comienzos mismos de su afición poética; en idéntica contrapartida, todo músico habrá intuido la coalescencia de intereses que ejerce su práctica con el lirismo. Este término, lirismo, reenvía precisamente al origen compartido de una misma sensibilidad, cuando el bardo encarnaba *de facto* la figura del poeta-cantor, cuya imagen cultural más representativa quizá sea la del mito de Orfeo: «La estrecha asociación de la música con la poesía ya es un lugar común. Comparten fecundas categorías de ritmo, fraseo, cadencia, sonoridad, entonación y medida. La "música de la poesía" es exactamente eso. Poner letra a una melodía o poner música a un texto constituyen un ejercicio de materia prima común» [Steiner,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

2012: 15-16]. Como apunta Francisco López Estrada, «canto y poema se funden en la canción» [1974: 33]. No en vano Tomás Navarro Tomás fundó las bases de su modelo de métrica bajo la convicción de que «el ritmo del verso es considerado sobre el mismo principio que el de la música o el canto», confirmando de alguna manera la creencia popular de que «el verso es una frase cantada» [Navarro Tomás, 1972: 27 y 31].

Si nos fijamos en el caso de Antonio Gamoneda, percibimos que su poética no es una excepción a esta tendencia. Hemos tenido ocasión de comprobarlo al aludir al curso generativo de su poesía y el *pensamiento impensado*, en el que cobra un emplazamiento clave por su carácter detonador la llamada *razón musical*. Recordemos de nuevo la frase que en el fondo actúa como zócalo de este apartado: «el pensamiento poético es un "pensamiento que canta"» [LR: 182]. Ya en «Poesía y conciencia», su primer artículo de reflexión importante, Gamoneda expresaba esta noción, convertida así en referencia fija de su ideario: «Eso creo yo: que *la poesía es canto, no expresión bella*. Canto. Es decir, *otro* lenguaje que el común. Lenguaje potenciado, síntesis intuida de sonido y significado por la que la palabra alcanza *otro* grado de representación» [Gamoneda, 1963: 4]. Dice asimismo Gamoneda: «yo concibo el poema como una estructura musical» [Martínez García, 1991: 45]. Para el poeta es tal la deuda con la música que la poesía vendría a ser la «pariente pobre» de aquélla [§ V.2.5. Fiaño, 2015: s/p]. Abundantes son los ejemplos gamonedianos en esta línea y tiempo tendremos de seguir rescatándolos.

Esta armónica asociación, que el propio Gamoneda nos confirma con su experiencia, parece haber existido, en efecto, siempre. En algunas épocas, incluso, ha gozado de una consideración privilegiada, pues «música y poesía se han dado unidas en determinadas situaciones de la historia de la literatura» [López Estrada, 1974: 33]. El simbolismo como escuela, con su aspiración a un arte totalitario —arte totalmente integrador— sería uno de estos paradigmas señeros[263]. Mallarmé, en su conferencia anglosajona «La música y las letras», se sumaría a esta síntesis:

> olvidemos la vieja distinción entre la música y las letras, que no es más que una partición, deliberada, del caso primero, para su reencuentro ulterior: una,

263. En *Ut musica poesis: modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, de Florent Albrecht [2012], obra cuya inversión de la fórmula clásica funciona aquí como epígrafe, se analiza este «musicalismo» prominente de la poesía, lugar relevante para los grandes poetas del simbolismo francés, quienes concebían el poema como un auténtico objeto musical-poético.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> evocadora de prestigios situados en este puno del oído casi abstraído de la visión, convertido en entendimiento; que, espacioso, concede al pliego de imprenta un alcance igual [Mallarmé, 2010b: 205][264].

«Je fais de la Musique», había escrito el mismo Mallarmé con una mayúscula enaltecedora en carta a Edmund Gosse del 10 de enero de 1893. De hecho, dada la concepción poético-musical que le caracteriza, no es tampoco casual que Gamoneda haya reconocido en su poesía un influjo simbolista: «A partir de *Descripción de la mentira* gravitan sobre mí los poetas del simbolismo francés» [Pujante, 2014: 132], entre los que habría que situar en primer término a Mallarmé y Rimbaud. Es curiosa y significativa, además, la prevalencia en el poeta de este simbolismo francés sobre la propia tradición hispánica:

> Tengo la sensación, sin grandes seguridades, de que en mí haya pesado más esta tremenda serie francesa de poetas, más incluso que la poesía en castellano, aunque mi amor, por ejemplo, por César Vallejo sea tremendo y por García Lorca. Es verdad. Es cierto. Es posible que me sienta así como más identificado, más cercano, con esta tradición que más o menos puede englobar el simbolismo [Pujante, 2014: 132][265].

264. Cito el texto de Mallarmé incluido en *Matemática tiniebla: genealogía de la poesía moderna*, magnífica recopilación de ensayos a cargo de Antoni Marí (2010), quien suscitó esta reacción de Gamoneda, tras haberle enviado el libro: «has hecho mi autorretrato: estoy ahí en todas partes» [Rodríguez Marcos, 2011: 39]. El propio poeta publicó una reseña de este libro en el suplemento «Culturas» de *La Vanguardia*, el 28 de septiembre de 2011 [§ V.1.6 {12} 2011: 12-14].

265. Otro nexo entre poesía y música en la obra de Gamoneda son las menciones de algunos poemas, que aparecen al final de la *composición* entre paréntesis y en letra itálica, un gesto de «honda filiación juanramoniana y machadiana» [§ V.2.4. Breysse-Chanet, 2015b: 13]. Esta costumbre entronca directamente también con la obra de Debussy —colaborador a su vez de Mallarmé para la versión musical de *L'Après-midi d'un faune*, poema mudado en español por Antonio y Amelia Gamoneda—, cuyos preludios para piano no constan de un título en el encabezado, sino a su fin y en modo parentético con el objeto de no condicionar la transmisión de *impresiones* en el intérprete. Recientemente, Stephen Walsh ha publicado una biografía, *Debussy. A painter in sound* [2018], que ya en el subtítulo explicita además la marcada relación del músico con la pintura. Más evidente parece esta remisión interartística cuando parte de estas menciones, sobre todo en *Sublevación inmóvil* y *Lápidas*, tienen precisamente como motivo piezas y autores musicales. Dicha práctica parece señalar que esta información —al igual que en Debussy— es tan solo indicativa y no un archilexema de contenido, función esta última que suele cumplir el rótulo poemático [García Berrio y Hernández Fernández, 1988: 64-66]. Quizá por esta misma razón Gamoneda ha tendido con el tiempo a *destitular* sus poemas. Piénsese, por ejemplo, en los títulos de *Sublevación inmóvil*, que persisten en la edición de *Edad*, pero que desaparecen en *Esta luz*; o en aquellos poemas sueltos que se publican por primera vez en revistas o colaboraciones con artistas plásticos, cuyo título casi siempre se suprime en los poemarios o antologías en los que posteriormente se recogen con sus respectivas variantes (y donde habría que considerar como variante misma, por lo tanto, la eliminación del título).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

También en T.S. Eliot, otra de las citas recurrentes de Gamoneda, encontramos está visión unificadora en su magnífico ensayo «La música de la poesía», donde, valiéndose de las equivalencias entre las artes que tan queridas son a Gamoneda, dice del oficio de poeta: «Está obligado, como el escultor, a ser leal al material con que trabaja; con los sonidos que él escucha debe hacer su melodía y armonía» [Eliot, 2009: 257]. La relación entre poesía y música vendría a ser, pues, un tópico asumido en nuestra cultura del que no habría que desconfiar, siempre que no se pretenda una plena asimilación de ambas manifestaciones o una falaz interpretación de la poesía a partir de instrumentos teóricos propiamente musicales[266].

1.2. La «música de la memoria», la rítmica del pensamiento

La «música de la memoria» alude intrínsecamente a un fenómeno de repetición; y en la raíz de la repetición, en su recursividad, se encuentra la potencia engendradora del ritmo. Podemos recordar de nuevo la sentencia lapidaria de Henríquez Ureña: «Ritmo, en su fórmula elemental, es repetición» [1961: 254]. Samuel Gili Gaya ofrece una definición casi análoga, aunque explicitando la importancia del factor temporal: «*ritmo* en su más amplio sentido, es la repetición en el tiempo de ciertos fenómenos (apariencias)» [1993: 64]. En esta misma línea, observa Francisco López Estrada que «al encontrarnos con que existe un fenómeno que se desarrolla en el tiempo en forma reiterativa, puede aplicarse a él la condición general del ritmo» [1974: 29]. Por este factor iterativo, la «música de la

266. Ejemplo de ello es la crítica de Joaquín Moreno Pedrosa a los estudios del poeta Antonio Carvajal, los cuales se fundamentan en una clara transferencia del lenguaje musical a la poesía, advirtiendo que «la medida, la acentuación y el ritmo de una composición musical se basan en criterios absolutamente diferentes a los que rigen para el verso, y que el uso de los mismos términos para uno y otro caso sólo resulta aceptable como vaga analogía» [Moreno Pedrosa, 2014: 115]. También López Estrada ha introducido objeciones razonables a esta homología: «La relación, pues, resulta fácil, pero en último término lo que vale, cuando se está del lado literario, es la palabra con la doble vertiente (significado y significante), y su condición "musical" cuenta sólo dentro de la limitación de las impresiones acústicas del lenguaje; si éstas se potencian con una melodía, ya se sobrepasa la melodía estricta, aun cuando sirva sólo para intensificar el efecto emocional de la "letra". La melodía entonces es un vehículo artístico de la poesía, pero no vale por ella ni la sustituye. De ahí que, dejando fuera el caso de la "letra cantable", la comparación del ritmo del lenguaje con la música pueda hacerse en forma condicionada, aun cuando los fundamentos del ritmo como principio general sean análogos» [López Estrada, 1974: 33-34]. En efecto, habría que tener en cuenta que «no existe verso "musical" sin que medie alguna concepción general de su significado o, al menos, de su tono emocional» [Wellek y Warren, 1985: 188].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

memoria»[267] está ligada también de alguna manera al «arte de la memoria» que tan magistralmente recuperara Frances Amelia Yates en su obra homónima: «Este arte enseña a memorizar valiéndose de una técnica mediante la que se imprimen en la memoria "lugares" e "imágenes". Por lo común, se la ha clasificado como "mnemotecnia"» [1974: 7].

Si la memoria se genera gracias al tiempo, a una acumulación temporal, a su vez ésta convoca al tiempo en su manifestación. Se produce así con la memoria una presencia reduplicada del tiempo, una repetición temporal en cuyo principio también está la entraña del ritmo. La memorabilidad, el hacerse memorable, según Jakobson, es justamente una de las cualidades que posibilitan el recuerdo o transmisión del mensaje poético a través de recurrencias acústicas, como las producidas por la rima en la métrica tradicional. Pero es evidente que el ritmo es mucho más que los viejos «versos mnemotécnicos» provistos de rima de la versificación clásica: «Por más que la rima se base por definición en una repetición regular de fonemas o grupos fonémicos equivalentes, sería una simplificación trasnochada tratar el ritmo sólo desde el punto de vista del sonido» [Jakobson, 1975: 362 y 377][268]. En sus célebres «Reflexiones sobre el *vers libre*», T.S. Eliot pondera el valor, y el riesgo, de escribir poesía sin rima al tener que concertar el poeta la música de las palabras:

> Prescindir de la rima no es un salto hacia la facilidad; por el contrario, impone una tensión mucho más severa. Al eliminar el eco confortante de la rima, queda de manifiesto de modo más inmediato el éxito o el fracaso en la elección de las palabras, en la estructura de la frase, en el orden […]. Eliminada la rima, fluye de la palabra mucha música etérea que hasta entonces había crepitado inadvertida en

267. Aparte de Ildefonso Rodríguez, con quien coincido en la expresión «música de la memoria» [2008: 61 y 73], consigno a título meramente informativo la referencia de un libro que adopta también la fórmula como título: *La música de la memoria*, de Xavier Güell [2015]. El libro parece recoger anécdotas de los grandes compositores románticos alemanes. Según la información que proporciona la editorial sobre la obra, el título evoca una cita de Óscar Wilde: «la música es el arte más cercano a las lágrimas y a la memoria».

268. Convendría distinguir el verso, que ha gozado de unánime privilegio en el pasado, del ritmo, puesto que el verso tendría su razón en este último. Dice, por ejemplo, Navarro Tomás: «al verso se le considera, en su estructura sonora, como mero producto del ritmo, independiente del papel accesorio y omisible de la medida silábica, de la rima y de la estrofa» [1972: 25]. Y si bien el modelo musical de Navarro Tomás constriñe el ritmo a la métrica en un «principio de periodicidad» que es su base esencial, no deja de atribuirle cierta elasticidad: «La ley natural del ritmo es orden y compás, aunque estos términos se apliquen con amplio y flexible sentido» [1973: 383].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> los dilatados espacios de la prosa. Proscrita toda rima, muchos poetastros perderían su peluca [Eliot, 1967: 251].

Hoy en día no hay discordancia en este punto; sobre él existe un amplio consenso ya fuertemente arraigado en los estudios contemporáneos: «Simplement, la métrique n'est qu'une des variantes dans la multiplicité des *organisations du mouvement de la parole*» [Dessons y Meschonnic, 2008: 27], es decir, del ritmo[269]. También Gamoneda ha querido hacer distinción explícita entre el mero ritmo del metro y el ritmo en su sentido mayor:

> De lo que concluimos que en la composición verbal, sea cual sea, hay una música siempre. Y que las formas tradicionales, incluyendo el verso libre, son estereotipos, convenciones que sirven para reforzar determinado atractivo musical o para la memorización; parece ser que el poeta, sin necesidad de estereotipos, pudiera o debiera sacar de su lengua valores musicales, es decir, datos de composición musical [Rodríguez, I., 2008: 75].

Y también:

> Debo añadir que la verdadera tradición no consiste en repetir modelos musicales sino en continuar la que es inacabable variabilidad. La métrica, por ejemplo, no es más que un momento de esa variabilidad [CS: 181][270].

Y además:

> Aquello de Eliot, siempre subyace una rítmica —bueno, él dice métrica—: una rítmica, una frecuencia, unos datos musicales y unos datos significativos. La palabra en su función poética es la implicación de un discurso musical y un discurso significativo; eso vale también para un soneto, pero es mucho más amplio [LR: 109].

Se distancia, pues, claramente el poeta de la versificación clásica en favor de una concepción rítmica de la poesía. Sobre los versos y la métrica tradicional, añade por ejemplo Gamoneda: «Yo también lo hice en mi juventud. Pero no es más que

269. En otros términos: «la notion classique, métrique, est insuffisante. Elle entretient une notion fausse du vers, en privilégiant le schéma sur le discours» [Dessons y Meschonnic, 2008 : 32].

270. No deben confundirse estas declaraciones de Gamoneda con una actitud reticente hacia la tradición: «Estoy seguro de que muchas veces dentro de mi rítmica van a aparecer endecasílabos, metros tradicionales. Por eso no niego ni cuestiono los viejos moldes formales» [CS: 197]. Ello demuestra una vez más que la visión poética de Gamoneda es integradora.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

una normativa aplicada a un hecho que fundamentalmente es sensible y estético». Siempre hay, por lo tanto, una música subyacente, desconocida del propio poeta, imbricada así con el *pensamiento impensado*: «un poema aparentemente libre, como una pintura de Pollock, aparentemente libre, lleva consigo esa matemática oculta» [§ V.2.5. Val, 2017: 148]. Para Gamoneda no hay duda de la condición indispensable del ritmo en poesía: «*las significaciones poéticas son creadas por la rítmica*» [FON: 21][271].

Más allá de la simple repetición fónica, Jakobson establece su famoso principio de equivalencias basándose no casualmente en una nueva analogía con la música: «Sólo en poesía, con su reiteración regular de unidades equivalentes, se experimenta el tiempo de la fluencia lingüística tal como ocurre —citando otro modelo semiótico— con el tiempo musical» [1975: 361]. Es en esta justificación donde se entiende la existencia de una rítmica que no queda coartada al plano fonético-fonológico de la lengua, sino que se extiende al resto de niveles lingüísticos, dando lugar, por ejemplo, a una rítmica entrañada en correspondencias semánticas. Así, Gili Gaya afirma lo siguiente:

> La reaparición de percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerdan, tiene sin duda un valor estético. Con esto queda dicho que el ritmo del lenguaje no es indispensable que sea acústico, fonético, basado en la repetición de acentos o agrupaciones de sonidos. Revivir ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos a lo largo del poema, puede producir efectos de recurrencia tan densos como los que se obtienen con la rima, los pies y los acentos fijos [Gili, 1993: 64].

La «música de la memoria» conlleva esa precisa *música del pensamiento*, una rítmica de las ideas: una rítmica *ideal* que implica a las significaciones y expande una «memoria de pensamiento». No se trata aquí, empero, exactamente del *ritmo de pensamiento* al que se refiere Amado Alonso: «Ritmo de pensamiento será aquel cuyas variadas sensaciones corporales están provocadas por la marcha del pensamiento idiomático»; pues en cuanto a una rítmica de ideas, precisa: «para ser exactos, no existe un ritmo de ideas; hay ritmo ocasionado por las ideas, de naturaleza fisiológica, y de origen espiritual» [Alonso, 1965: 264-265][272]. Aunque

271. Perspectiva con la coincide de nuevo la crítica: «le rythme ne puisse être dissocié de la signification des discours, puisque la signification dépend de ce qui, dans un texte, organise le langage par la mise en relation de toutes ses composantes» [Dessons y Meschonnic, 2008: 6].

272. No obstante, esta concepción de Amado Alonso sí se relaciona con otro aspecto fundamental de la poesía de Gamoneda, el de la poesía como emanación de la vida: «Se sabe que la emoción estética modifica sutilmente los valores de la tensión arterial y del ritmo cardíaco, así como la

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

«ritmo de pensamiento» y «ritmo de ideas», incluso «ritmo de sentido» o *ritmo semántico*[273], son expresiones que convienen aquí perfectamente y a las que se les podría dar uso intercambiable, Amado Alonso concita una serie de componentes que en principio no serían esenciales de lo que cabría entender por «rítmica *ideal*», según las palabras de Gamoneda:

> Aquí hay que contar también con la «otra rítmica» que antes apunté, con la rítmica «ideal», es decir, con la rítmica que concierne a la manera de articularse las significaciones, la que comporta temporalización, es decir, memoria de pensamiento. Y esta rítmica y la del cuerpo musical han de integrarse, y por ello son dos estructuras musicales —la sensible y la de las significaciones— las simultáneamente activas en el lenguaje artístico [CS: 50].

Ya vimos en la primera parte de este trabajo que esta rítmica se relaciona con la «melodía ideal» de Rubén Darío: «yo entiendo, con Rubén Darío —apostilla Gamoneda—, que existe también una música y una música de las ideas» [PLL, 2009: 32]. El poeta emplea expresiones similares en las que descansa la misma comprensión, como «rítmica de pensamiento» [CS: 89] y «pensamiento rítmico» [FON: 21], que en el fondo coinciden con una semántica rítmica que no es exclusiva del discurso poético, como se deduce de la siguiente observación de Gamoneda sobre la lectura de *El jinete polaco*, la novela de Antonio Muñoz Molina: «Leí la primera parte y sentí la rítmica inteligible, el cuerpo musical. Esto comporta una temporalización que tiene que ver con la cadencia física del discurso y con las fracciones alternantes del modo y la imaginería» [CS: 48][274].

conducta de las endorfinas, que son, al parecer, los neurotransmisores interactivos en relación con los episodios de placer y defensa ante el dolor, y están presentes también en los actos de generación/creación» [CS: 25].

273. En un interesante artículo, Helena Usandizaga defiende esta denominación en lo que, aplicado a textos poéticos, se correspondería en parte con lo que en sus ensayos de arte Gamoneda ha llamado el *sentido de la forma*. Esta autora define el *ritmo semántico* como «la manifestación —rítmica en el poema— de la actitud del enunciador hacia su enunciado, y, por supuesto, también hacia el enunciatario y hacia sí mismo» [Usandizaga, 2003: 657]. En el modo como lo concibe Usandizaga, dentro de la «tensividad» que se acumula en el poema por la imbricación de pausas y preguntas, la noción de *ritmo semántico* podría trasladarse a la interpretación que, tras un análisis secuencial, propongo de *La prisión transparente* en la tercera parte de este trabajo.

274. La rítmica es en el fondo común a todo tipo de textos, con independencia de su estatuto genérico: «le rythme ne peut être localisé dans tel ou tel genre de discours, et que tout texte, par conséquent, est rythmique» [Dessons y Meschonnic, 2008: 4]. Y ello afianza la convicción de que en el *Libro de los venenos*, por ejemplo, se aprecie la vibración poética en su prosa aparente.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Si acudimos de nuevo al dialogismo con la escuela simbolista, advertiremos que en «La música y las letras» Mallarmé sintetiza el tema de su ponencia en torno a la siguiente conclusión: «que la música y las letras son ciertamente la cara alternativa, aquí extendida hacia lo oscuro, centelleante allá, de un fenómeno único que yo llamé Idea» [2010b: 206][275]. Por la misma época, Hans Larsson señala en *La logique de la poésie* una confluencia similar: «Le rythme assortit les représentations» [1919: 178][276]. Sobre esta concordancia recaen las propuestas teóricas que defienden una aproximación al significado del texto poético por medio del ritmo: «l'écoute du rythme comme sémantique du discours» [Dessons y Meschonnic, 2008: 39], puesto que «le rythme, loin d'être étranger à la signification des œuvres, en est la condition première» [*ibidem*: 15]. «Música de la memoria» y «memoria de pensamiento» son, pues, conceptos equiparables a través de la temporalización, de su frecuencia, de la presencia de una rítmica, entendido así el ritmo como «producto temporal y dinámico» [Navarro Tomás, 1973: 15].

Veamos ahora más específicamente esta «rítmica propia del pensamiento poético» [PPE: 7], la «semántica imprevisible» [FON: 28] creada por la rítmica, la temporalización, en suma, de esta «música de la memoria» en el ciclo de senectud, a través de la sublimidad y los entrecruzamientos sinestésicos, recursos rítmicos no métricos que pueden enmarcarse en la «serie de elementos susceptibles de generar ritmo que son no constitutivos del verso, pero que […] contribuyen al ritmo y la musicalidad» [Martínez Cantón, 2013: 21][277] y que, de hecho, parecen ser auténticos constructores de lugares memorables en la poesía de Gamoneda. Parto aquí de la hipótesis de que el análisis de la estructura de un mecanismo rítmico-semántico, como pueden serlo en un sentido extenso las transposiciones sensoriales e imágenes sublimes, permitirá no solamente una mayor comprensión de su

275. En la citada carta a Edmund Gosse, precisa: «Employez *Musique* dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique» [Mallarmé, 1998: 807].

276. Obra publicada por primera vez en sueco en 1899. Cito por la edición francesa, ya que aún hoy permanece inédita en castellano.

277. Martínez Cantón se lamenta con razón de la marginalidad rítmica de estos elementos: «Se comentan algunos de estos mecanismos rítmicos en análisis estilísticos de textos, pero raro es el estudio que les otorga entidad propia y los estudia como decisivos en el ritmo y la musicalidad del poema». [2013: 13]. Además de coincidir en la apreciación, añado que no solo deben considerarse dentro del poema, sino en rangos más abarcadores, como poemarios, etapas de producción u obras completas, según el sentido lato de la noción de ritmo sobre la que ya he argumentado y que defiende la misma autora: «Entendido el ritmo de una manera amplia, podríamos verlo en cualquier proceso temporal aunque fuera discontinuo» [*ibidem*: 21].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

incidencia en el contexto del poema y obra donde se revela, sino sobre todo una significación profunda del mismo vinculada al pensamiento del autor en un marco textual más vasto, como es el periodo creativo de la vejez.

2. Lo sublime en la poesía de Gamoneda

Si, como recuerda Domínguez Caparrós, los formalistas rusos subrayaron «la importancia que tiene la rima para crear sentido», así como que de «la sonoridad de la rima depende también el sentido» [2010: 104-105], trazando así un puente entre métrica y poética, con mayor motivo habría que considerar el papel del ritmo como generador de significado, en adecuación a las observaciones anteriores. Este estudio de una *semántica rítmica* en Gamoneda está, por lo tanto, vinculado a la poética, por lo que no puede resultar extraño que se relacione además con una estética subyacente.

Así, uno de los ejes poético-rítmicos de la obra gamonediana se articula sobre una turbadora convergencia de emociones que puede reducirse en su esencialidad a un binomio de semas positivos y negativos, dando por resultado una potencia de amplia e intensa proyección imaginativa: el sentimiento de lo sublime. Como en cualquier intento de dictamen, ardua es la concretización de la sublimidad. Ante todo, conviene diferenciar el sentido estilístico del filosófico, siendo este último el que nos interesa en mayor medida, más allá de la mera y general caracterización técnico-literaria del concepto[278]. Gianni Carchia apunta a su alcance *ultraestilístico*, trascendente: «Sublime es, en efecto, el tender hacia "algo más que artístico" de la obra dentro de su propia inmanencia, o bien el trascenderse de la forma desde lo íntimo de su constitución» [Carchia, 1994: 117 y 120]. Baldine Saint Girons subrayaría más aún esta misma entidad, enfatizando su dualismo: «Lo sublime me atrapa y me confunde, me aferra y me aterra. Dicho de otra manera: me trasciende y, precisamente por eso, me "sublimiza"» [Saint, 2008: 22]. Sentiríamos, pongamos por caso, lo sublime «cuando lo bello nos inmoviliza —impresión tan gamonediana— en su paraíso» [Saint, 2008: 21]. Dentro de las distintas formulaciones con las que se expresa este *pathos*, la causa de sublimación, que puede propiciarse tanto de objetos estéticos como morales o intelectuales, giraría en torno a una mezcla novedosa de placer y displacer, siendo motivos de esta

278. Este sentido retórico es el que se recoge en la tercera acepción del *DLE*: «Dicho del estilo: Dotado de extremada nobleza, elegancia y gravedad».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

paralizante displicencia el dolor o el temor; o en palabras del propio Gamoneda aplicadas a la pintura de Barjola, encontraremos esta conmoción, esta «tensión dinámica que anima la idea de lo sublime» [Carchia, 1994: 13] en la síntesis asombrosa —en su sentido más burkiano— de «lo bello y lo terrible» [CAP {52} 2002: 11-15].

Parto, pues, de la convicción de que estos opuestos asociados despliegan, por su acusada y continua periodicidad, una rítmica de pensamiento que comporta además una auténtica estética enraizada en la vasta tradición de lo sublime —de fuertes ramificaciones en el Romanticismo—, y de la intuición de que esta sublimidad tiene, entre sus tipos o especies, variantes que la singularizan en el periodo de la vejez, a la vez que distinguen originalmente la voz poética de Gamoneda dentro de la lírica castellana.

2.1. Principales fuentes acerca de lo sublime

«La historia de lo sublime es tan antigua como la filosofía», se apresta a puntualizar Baldine Saint Girons en su monografía *Lo sublime* [Saint, 2008: 17][279]. No es mi intención exponer aquí una descripción exhaustiva de autores y obras, ya que dicha tarea excedería los límites del presente trabajo, que no pivota tan solo sobre la noción de sublimidad. Sin embargo, es necesario señalar las principales fuentes en las que se ha abordado lo sublime como categoría estético-filosófica y por ello mencionaré algunos autores indispensables a los que haré referencia a la hora de estudiar la sublimación poética de Gamoneda, en especial: el tratado *Sobre lo sublime*, atribuido a Longino; Edmund Burke y su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* [1757]; Immanuel Kant y sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* [1764], cuyas ideas retoma más tarde en su *Crítica del juicio* [1790]; y Friedrich Schiller y sus ensayos *de* y *sobre* lo sublime.

En Longino —el «más grande de todos» los contribuyentes originales de la sublimidad, para Saint Girons [2008: 18]— encontramos que lo sublime se relaciona en general con un estilo, con su sentido retórico: «lo sublime es como una elevación

279. La versión en castellano es traducción de la italiana *Il sublime* [2006]. La edición original francesa lleva por título *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours* [2005] y, aunque no difiere en lo substancial de la italiana y española, contiene algunos epígrafes suprimidos en estas: un poema final de la autora («Hymne au sublime») y un índice onomástico, además de incluir todas las notas al final y presentar una bibliografía ordenada por capítulos («Bibliographie raisonnée»).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

y una excelencia en el lenguaje» [Longino, 1979: 148]. Si bien Longino no solo considera esta «reunión de emociones» [*ibidem*: 167] como un modo estilístico excelso, pues en su tratado ensalza también los versos que inspiran verdadero temor y peligro y que son, por esta grandeza, asimismo bellos y provocan placer en el oyente o lector[280], su idea de lo sublime dista aún de formulaciones más depuradas y precisas: «existen pasiones —matiza, por ejemplo— que no tienen nada que ver con lo sublime y que son insignificantes, como los lamentos, las tristezas y los temores» [*ibidem*: 158-159]. Como veremos, estas emociones sí serían susceptibles, en mayor o menor grado, de causar sublimación, y de hecho las reencontraremos en una propuesta categorial. Pese a ello, los comentarios de Longino sobre los procedimientos de expresión de lo sublime son ciertamente útiles, en especial en lo relativo a la selección, acumulación y superposición de las palabras implicadas.

Si Longino es el gran precedente clásico de lo sublime, Edmund Burke es uno de los hitos en la matización del concepto durante la modernidad. Podría decirse que a él se debe la incorporación radial de *lo terrible* —ya intuida por otros autores— como haz poderoso de sublimidad. En la primera parte de su indagación, define lo sublime en los siguientes términos: «Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir» [Burke, 2014: 79], siendo para este autor las ideas dolorosas más intensas que las deleitosas. Y puesto que, según Burke, «hay placer y dolores de naturaleza positiva e independiente», puede hablarse de lo sublime como *dolor delicioso* o *dolor positivo*. A pesar de su estilo sobrio y poco ameno, es innegable la contribución de Burke al concepto, quien además proporciona gran cantidad de imágenes de objetos sublimes, sobre los que volveré más adelante.

Por su parte, Kant asienta la idea de que lo sublime suscita complacencia, como lo bello, provocando lo *sublime-terrible* —ya definido por Burke—, que puede

280. Ya Nicolas Boileau, en el prefacio a su versión francesa del *Traité du sublime*, había percibido la repercusión del concepto en Longino: «Il faut donc savoir que par sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent le style sublime, mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots; mais le sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut être dans le style sublime et n'être pourtant pas sublime» [*apud* Carchia, 1994: 115-116].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

considerarse como un «placer negativo». En sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* [1764], Kant establece, en realidad, distintas especies de sublimación: «Este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror o también de melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero lo llamo *sublime-terrible*, a lo segundo lo *noble* y a lo tercero lo *magnífico*» [Kant, 2015: 36]. El talente didáctico de Kant se aprecia en esta obrita en los numerosos ejemplos útiles de contraposición entre lo sublime y lo bello: «Las altas encinas —dice— y la sombra solitaria en el bosque sagrado son *sublimes*, las plantaciones de flores, setos bajos y árboles recortados, haciendo figuras, son bellos» [Kant, 2015: 35]. Por ello afirma que «lo sublime *conmueve*, lo bello *encanta*» [*ibidem*: 36]. Es en la primera parte de su posterior *Crítica del juicio* [1790] donde Kant aborda una analítica más ambiciosa de lo bello y lo sublime, distinguiendo entre lo sublime *matemático*, atinente a la magnitud, y lo sublime *dinámico*, referido a la fuerza. Quisiera señalar que, para Kant, en la sublimidad intervendrían también la tristeza o la soledad profunda y habría una correspondencia de estos sentimientos sublimes y bellos con determinados temperamentos, correspondencia que se comprende en virtud de las inquietudes morales del filósofo. Esta relación que, según Kant, existiría entre lo sublime y ciertos valores, como la amistad, no parece nada anecdótica, sino más bien significativa en el caso de Gamoneda.

En cuanto a Schiller, éste desarrolla sus reflexiones sobre la sublimidad en dos ensayos titulados *De lo sublime* [1793] y *Sobre lo sublime* [1801][281]. Sus ideas hay que entenderlas en dialogismo con las de Kant y Burke, las cuales serían en cierto modo una ampliación de éstas, sin que por ello sea imposible identificar aportaciones originales de gran utilidad para el estudio de lo sublime. En un primer tiempo, Schiller distingue lo sublime *teórico* de lo sublime *práctico*: el primero tendría que ver con la imposibilidad que tiene nuestra imaginación de reproducir un objeto inabarcable, mientras que el segundo se referiría a un peligro que pone en riesgo nuestra existencia. «El mar en calma —ilustra Schiller— es un buen ejemplo de lo teóricamente sublime. El piélago agitado por la tempestad, por lo prácticamente sublime» [Schiller, 1992: 76]. Por ello, el componente esencial para generar una sublimidad de tipo práctico es el espanto y el temor, que convierte a

281. Existe una breve pero magnífica edición de Aullón de Haro que recoge estos dos interesantes ensayos, que citaré de primera mano [Schiller, 1992].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

una realidad en temible. Así, «la naturaleza es prácticamente sublime únicamente cuando es *terrible*» [*ibidem*: 81], hasta el punto de que «cuando la sensibilidad no percibe el objeto como realidad terrible, no es posible sublimidad alguna» [*ibidem*: 81]. En un segundo momento, Schiller añade una diferenciación más interesante al considerar, dentro de la sublimidad práctica, lo sublime *contemplativo* y lo sublime *patético*: el primero contiene implicaciones morales y supone la contemplación de la causa del sufrimiento, transformando el objeto contemplado, como el abismo, en una idea temible; el segundo, en cambio, conlleva la representación del sufrimiento en sí mismo, esto es, un *dolor simpatético* expresado en estas palabras: «La idea del sufrimiento ajeno, unida a la emoción y la conciencia de la libertad moral interior, es *sublime patéticamente*» [*ibidem*: 97]. Esta sublimidad patética cobraría una amplísima repercusión en la obra de Gamoneda, pues, de un modo que refleja la idiosincrasia poética gamonediana, afirma Schiller: «Únicamente en la desgracia es posible exhibir una actitud sublime» [*ibidem*: 88].

Estos son los cuatro puntales sobre los que apoyaré mi análisis y su consiguiente categorización. Huelga recordar que lo sublime cuenta con una extensa historiografía, pues prácticamente todos los grandes pensadores —con la salvedad quizá de Kierkegaard— han meditado sobre este fenómeno: de Platón a San Agustín, de Plotino a Herder o de Nietzsche a Adorno existe una evolución en el tratamiento del concepto que es paralela a la historia del pensamiento[282]. Entre los grandes teóricos de la sublimidad habría que destacar asimismo a Joseph Addison y *Los placeres de la imaginación* [1712], el francés Silvain con su *Traité du sublime* [1732] y Giambattista Vico y su *Ciencia nueva* [1744][283]. Como se aprecia en

282. Remito al interesado lector a dos estudiosos que ofrecen una panorámica general y actualizada sobre lo sublime, además de realizar una aportación personal al fenómeno: por un lado, la ya citada Baldine Saint Girons, autora también del voluminoso *Fiat lux. Une philosophie du sublime* [1993]; por otro, Pedro Aullón de Haro y *La sublimidad y lo sublime* [2006], obra esta última a la que recurriré a la hora de citar distintos pasajes ilustrativos sobre la sublimidad. Al final de su amplio estudio, Aullón de Haro sostiene, por ejemplo, que la nueva era cibernética y postindustrial está cambiando el estatuto de lo sublime, ya que la relación del hombre con la naturaleza se ha trastocado: ahora es la naturaleza la que se encuentra en peligro frente a la acción del hombre, y no al contrario.

283. En la serie de los cuatros autores fundamentales de lo sublime, Saint Girons da mayor relevancia a Giambattista Vico en detrimento de Schiller: «Los filósofos o teóricos más originales de lo sublime, aquellos que concedieron a lo sublime no sólo un papel central sino, alguna que otra vez, específico, no son más de cuatro: Longino, Vico, Burke y Kant» [Saint, 2008: 17-18]. Por mi parte, aludiré escuetamente a Vico y su *Scienza nuova*, magna y fascinante obra cuya tercera y definitiva versión fue publicada en 1744, poco después de la muerte de su autor (la primera y segunda edición datan, respectivamente, de 1725 y 1730). Para Vico, por ejemplo, las sentencias

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

la mayoría de la nómina de autores, la filosofía alemana, en concreto, ha contribuido decisivamente a ensanchar la reflexión sobre el concepto de sublimidad. Schelling, Hegel y Schopenhauer dedicaron también sus esfuerzos a examinar este fenómeno estético. No pasará, pues, inadvertido el anclaje de lo sublime entre los filósofos y creadores románticos, hasta el punto de que asociarlo con el Romanticismo vendría a ser incluso un lugar común[284]. No es descabellado, en este sentido, postular que en la obra de Gamoneda, deudora de lo sublime, la estética romántica gravita con fuerza.

2.2. Alusiones de la crítica a lo sublime en Gamoneda

Como ya he sugerido, mi interés por lo sublime nace de la escasa atención que se le ha prestado explícitamente a esta categoría en la obra de Gamoneda. Si bien parece haber un acuerdo unánime entre la crítica al identificar esta conjunción de placer y dolor o temor como uno de los centros vertiginosos de su poética, son escuetas tanto las menciones como los ejemplos que se refieren a este rasgo definitorio desde una perspectiva aglutinadora. Revisemos, en primer lugar, algunos antecedentes alusivos. En «La música de la oscuridad. Antonio Gamoneda», Esperanza Ortega subraya el lugar decisivo que en el imaginario del poeta cobra desde sus inicios la asociación de dolor y belleza, sin olvidar la mediación que la presencia amorosa opera entre ambas cualidades:

> A todos los lectores de Antonio Gamoneda nos ha estremecido alguna vez —¡tantas veces!— un escalofrío ante el profundo dolor de sus versos, cuando estamos inermes, mecidos por su belleza envolvente. En uno de los sonetos amorosos de *Sublevación inmóvil* él mismo nos explica cómo aspira a *hallar súbitamente / origen de dolor a la belleza*. Así pues, belleza, amor y dolor discurren por el mismo cauce ya desde sus primeros poemas [§ V.2.4. Ortega, 2005: 103].

La congregación simultánea de «belleza y dolor» puede considerarse como una de las múltiples variaciones o rostros de lo sublime lírico y, en este sentido, el juvenil verso de *Sublevación inmóvil* [EL: 55] cobra el valor de un temprano emblema poemático. En otro punto Esperanza Ortega insiste en esta síntesis:

poéticas sublimes deben ser «sentimientos revestidos de grandísimas pasiones […] que despiertan el asombro» [Vico, 1995: 67]. Tal vendría a ser la «sublime adecuación» [*ibidem*: 411].

284. Recuérdense estos versos de Leopardi, como ejemplo emblemático de sublimidad romántica, de su poema «L'infinito»: *e il naufragar m'è dolce in questo mare*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

«Placer, belleza y dolor son, en consecuencia, los tres componentes de su indagación poética» [§ V.2.4. Ortega, 2005: 107][285]. Sobre estos mismos términos de «dolor y belleza» incide por su parte Miguel Casado. Hacia el final de su artículo «Notas sobre poesía y autobiografía (a partir de la lectura de Antonio Gamoneda)», enumera algunas marcas del llamado «vigilante de la nieve» —veremos más adelante que, con su habitual acierto, Miguel Casado establece esta conexión no por casualidad—, una de las insignias de la obra de Gamoneda:

> Lo que ahí se va diciendo del personaje —desplegado con un esquema tonal de biografía legendaria, casi de *vidas de santos*, pese a su fragmentarismo y la casi omisión de la anécdota— viene a ofrecer fundamentación a las principales opciones que distinguen este mundo poético: el tiempo abismado y sin flujo, la innominada pasión existencial, el peso decisivo de lo espectral dentro de la vida, la poética *sublime* que sintetiza dolor y belleza («cantor de las heridas»), pobreza e intensidad. *El vigilante de la nieve* da apoyo a todas las posiciones del poeta, como si se convirtiera en su referente trascendente [§ V.2.4. Casado, 2008b: 38]

Tampoco azarosamente Casado destaca la palabra *sublime* en cursiva, jugando con el equívoco de la doble interpretación que adquiere el término en su contorno expresivo. Por un lado, puede referirse perfectamente al sentido retórico de la voz, a la tercera acepción, ya citada, que consta en el *DLE*. Lo sublime vendría así a adjetivar adecuadamente la poética gamonediana. Por otro lado, lo *sublime* se condensaría como paradigma en «el dolor y la belleza», sugiriéndose el peso de una tradición estética, iniciada con Longino, en la que se sustentaría el binomio. Las dos lecturas del pasaje de Casado son válidas, sin que de ninguna de ellas se desprenda un desarrollo posterior ni otras referencias teóricas[286].

285. Quisiera hacer constar que esta reunión de placer y dolor es a su vez muy característica de César Vallejo, uno de los grandes referentes poéticos de Gamoneda, como sabemos. Sería, de hecho, una de las aristas de lo que en otro lugar he llamado «vallejiano sentir» [Pujante, 2016]. Comienza así uno de los *Poemas en prosa*: «Entre el dolor y el placer median tres criaturas, / de las cuales la una mira a un muro, / la segunda usa de ánimo triste / y la tercera avanza de puntillas; / pero, entre tú y yo, / sólo existen segundas criaturas» [Vallejo, 2006: 195].

286. En *La palabra sabe (y otros ensayos sobre poesía)*, Casado alude también al rasgo sublime de la poesía de Aníbal Núñez en su texto «Belleza triste del símbolo», rótulo que remite a un poema del propio Núñez titulado «La belleza arrebata las palabras que intentan proclamarla», de su libro *Cuarzo*. En este ensayo, Casado hace la siguiente observación, que bien podría valer para Gamoneda: «*Belleza*, *hermosura* son términos que Aníbal Núñez reiteradamente usa. Y son términos cuyo desplazamiento del debate estético en favor de otros más especializados, como *sublime*, ha presidido la constitución del arte moderno» [Casado, 2012: 226]

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

El sintagma empleado por Esperanza Ortega y Miguel Casado, «dolor y belleza», actúa precisamente como título de la séptima de las *Nueve meditaciones sobre Antonio Gamoneda* que escribe Armando López Castro[287]. En ella, aparecen dos menciones expresas a este rasgo en las primeras páginas, una a lo sublime y otra a la sublimidad [§ V.2.1. Castro, 2014: 227], y dos más en la antepenúltima página, en este último caso bajo la forma que sigue:

> Cuanto más cerca se está de la experiencia estética tanto más se busca refugio en el dolor, que es siempre previo a la belleza. Su proximidad constituye la esencia misma de lo sublime, que recorre toda la tradición clásica, desde Longino hasta Kant, y que, a partir de Rilke, se identifica con lo terrible de una realidad difícil de soportar, según los conocidos versos de la décima *Elegía* [§ V.2.1. Castro, 2014: 257].

Reproduce entonces el final de la primera de las *Elegías de Duino* de Rilke, versos que, por otra parte, ha utilizado anteriormente el mismo Gamoneda en varios de sus textos de crítica, como veremos más tarde. La técnica que utiliza López Castro en este capítulo es similar a la empleada en el resto de sus meditaciones: en torno a la ambivalencia del par «dolor y belleza» recorre los poemarios por cronología —hasta *Arden las pérdidas*—; de entre ellos selecciona unos versos y los acompaña luego de una breve apostilla. Ciertamente, en la conclusión marca un vínculo claro, y sucinto, con lo sublime y cita dos fuentes fundamentales en este sentido, Longino y Kant, aunque no establece más conexiones con la tradición de la sublimidad estética.

En «Mística de lo inmanente y estoicismo: acerca de "El libro del frío", de Antonio Gamoneda», José Ignacio Llera aborda, como indica el título de este artículo publicado en *Ínsula*, el componente estoico del pensamiento poético gamonediano, cuya máxima expresión vendría a ser la «fraternidad sin esperanza» de *Blues castellano*. En su texto, Llera postula para la obra de Gamoneda un misticismo de naturaleza primitiva o «mística inmanente», en la línea del «éxtasis blanco» sobre el que había escrito Jacques Ancet en su prólogo a la segunda edición del *Libro del frío*. A lo largo de este recorrido, Llera se detiene en el análisis de la

287. Aunque en su libro López Castro no lo indica, esta meditación se publicó en un principio como «Dolor y belleza en Antonio Gamoneda», en *Salina: Revista de Lletres* (Tarragona), 23, 2009, pp. 115-126.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

«ebriedad de la melancolía» [EL: 338] y es ahí cuando emerge el sentido de una posible sublimación:

> cuando Kant trata de definir el sentimiento de lo sublime patético (*Schreckhaft-Erhabeue*) en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* alude a «cierto horror o melancolía» […]. Gamoneda descubre, al reinterpretarlo, el límite de lo sublime, una razón que no puede elevarse hasta lo infinito porque tiene los pies heridos. Con posterioridad, cuando Kant vuelva sobre esta noción en su *Crítica del juicio* matizará lo sublime como desgarro de la imaginación, y percibirá —alojándolo ya no en la grandeza o conmoción de un objeto, sino en el sujeto— un movimiento de atracción y repulsión que califica de *placer negativo*, en la línea del horror delicioso (*delightful horror*) al que se había referido Edmund Burke en su *Philosophical Enquiry* (1757). Teniendo en cuenta todo esto, me pregunto si no habría que contextualizar en esa tradición el «placer sin esperanza» de Antonio Gamoneda, ligándolo además a la corriente estoica [§ V.2.4. Llera, 2013: 11].

Como vemos, Llera plantea una correspondencia entre el estoicismo y lo sublime en ese «placer sin esperanza» —emblema que titula uno de los artículos de Miguel Casado [§ V.2.1. Casado, 2009: 121-129] y del que, en efecto, apreciaré su alcance estético más tarde—, aunque sin ahondar en sus posibilidades, a pesar de la pertinencia de una impresión de la especie sublime en «ebriedad de la melancolía». Menciona, sin embargo, a dos autores mayores de la sublimidad, Kant y Burke, y congrega dos conceptos nucleares de sus respectivas ideas sobre el fenómeno: el «placer negativo» y el «horror delicioso». Se trata de una aportación valiosa en la medida en que las intuiciones acerca de una poética de lo sublime en Gamoneda siguen en parte el trazado de estas caracterizaciones, como constataremos más adelante.

Por último, Daniel Aguirre Oteiza, en las conclusiones implícitas de su libro *El canto de la desaparición* [2015] —que, como ya hemos dicho, pivota en torno a *Descripción de la mentira* y la afirmación de una «estética testimonial» que se distinguiría por implicar una dimensión ética carente de reconciliación—, atrae por primera vez la posibilidad de una «estética de lo sublime», que entraría en contradicción con dicha «estética testimonial». El pie de apoyo de su reflexión es, justamente, la melancolía a la que hacía referencia Llera:

> En la melancólica resistencia al cierre o conclusión del duelo que entraña este lenguaje cabe detectar el riesgo de una paralizante estética de lo sublime. Sin

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> embargo, la dialéctica gamonediana entre placer y dolor […] activa asimismo en el crítico la conciencia de los peligros subyacentes a la tentación de superar el trauma mediante el duelo o sumergirse en él mediante la melancolía [§ V.2.1. Aguirre, 2015: 302].

Contra este enfrentamiento estético no encontramos apoyos teóricos sobre lo sublime ni ejemplos relativos a la dialéctica del «placer y dolor». Mi punto de vista es, de hecho, que no hay tal riesgo ni parálisis en la sublimidad, tal y como sugiere Aguirre Oteiza; que esta «estética de lo sublime» es patente en la poesía de Gamoneda y que constituye una de las potencias rítmico-imaginativas más perceptibles de su obra.

A modo de recapitulación, podemos observar cómo en los ejemplos anteriores lo sublime está presente de varias formas en los estudios gamonedianos: bien no se explicita (Ortega), bien se sugiere ambiguamente (Casado), bien se menciona de forma expresa, vinculándose con una tradición previa, aunque no se aportan datos de contraste y diferenciación que singularicen el fenómeno (López Castro y Llera), o bien incluso se trae a colación cuestionando su adecuación estética (Aguirre Oteiza)[288]. De entre todos los textos anteriores, el estudio de mayor envergadura es sin duda el de López Castro, pero aun en este caso parece necesario ampliar y matizar el calado de la sublimidad gamonediana[289].

288. Sin duda habrá otras alusiones a la sublimidad en la literatura crítica u observaciones menos explícitas dentro de esta línea de comprensión, como la que transcribo de Tomás Sánchez Santiago, entresacada de su ensayo *Felicidad bajo manteles ásperos: la escritura vital de Antonio Gamoneda*: «toda manifestación de pensamiento existencial contiene una dosis de esperanza en el sentido de la búsqueda de un resplandor, del resplandor de la nada, como dice Alfonso Sastre hablando de Samuel Beckett, una luz hacia la que se encamina quien sabe que profundizar en lo real hasta las últimas consecuencias conlleva un añadido estético que ya crea ánimo en el que escribe y, en consecuencia, en el que después leerá aquello. O, para decirlo con esa palabra que Gamoneda ha usado siempre al hilo de estas variaciones sobre lo terrible, hay en ello un *"placer implicado"*» [§ V.2.1. Sánchez Santiago, 2015: 9-10].

289. Quisiera dejar constancia en este punto de una reivindicación. La reivindicación no es otra que la de justificar en este trabajo un capítulo sobre lo sublime a sabiendas de que otros autores han identificado previamente este rasgo. Debe tenerse en cuenta que el artículo de José Antonio Llera data del año 2013, que el texto de López Castro, si bien apareció en una revista en 2009, pertenece a un libro publicado en 2014, y que el estudio de Aguirre Oteiza salió a la luz en 2015. Estos precedentes son, por lo tanto, muy cercanos en el tiempo los unos a los otros y fueron apareciendo, como es lógico, durante el curso de mi propia investigación, cuando ya había percibido la relevancia de esta estética y considerado su emprendimiento. Lo mismo puede decirse del artículo de Miguel Casado «El vigilante de la nieve» [2010]. Se trata de otra de esas «equivalencias» a las que ya me he acogido con anterioridad. Al contrario de lo que ocurrió en otros casos parecidos, aquí decidí continuar con mi hoja de ruta debido a que, como ya he

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

2.3. La sublimidad implícita en la obra de Gamoneda

Un aspecto especialmente llamativo es el hecho de que Gamoneda no se refiera nunca a la sublimidad de manera directa ni en su obra poética ni en sus textos de reflexión, hasta tal punto de que solo recuerdo haber encontrado una ocurrencia del término en una cita en itálica autoalusiva de uno de los primeros poemas de *Canción errónea*, publicado antes con el título «Madera» en la revista *Turia* [§ V.1.4 {36} 2011-2012: 85-87]: *Recomiendo por tanto / la más sublime indiferencia. / Importa sólo / agonizar con cierta / dulzura* [CE: 25]. En el contexto nihilista del poemario, es un preludio del tono subversivo de *La prisión transparente*. No puede ser casual, en todo caso, que la imagen de «agonizar con cierta / dulzura» reúna los rasgos de la sublimidad, uno de los sellos identificativos de su música de la memoria.

Sin embargo, sí son frecuentes las asociaciones de términos que entrañan lo sublime en la obra prosística, sobre todo en lo que respecta a otros autores. Dice, por ejemplo, del fraile leonés Bernardino de Sahagún: «Sahagún se encontró unos "textos" que, consagrados en la actividad azteca, punzaban en la suya proporcionándole placer y terror» [CS: 133]. Gamoneda explica la causa de esta atingencia: «En su escritura existe un lamentable desgarramiento: el discurso científico —y poético— está trabado por el temor de Dios […] y por una sincera voluntad de ortodoxia» [*ibidem*]. Dejando aparte su valoración como «lamentable», ese desgarramiento es lo que ocasionaría en Fray Bernardino de Sahagún una actitud estética sublimada.

Es en las obras pictóricas donde a menudo el poeta identifica trazos sublimatorios. No puede ser causa de extrañeza esta afinidad, ya que el cromatismo de la expresión pictórica, con su pugna de luces y sombras y la práctica del claroscuro, favorece lo sublime estético, aspecto del que se han ocupado también los teóricos[290]. Como ya apuntaba Kant, «La noche es *sublime*, el día es *bello*» [2015: 35] y del destacado contraste lumínico de ambas imágenes suele nacer una «pacificación de elementos antagónicos» [Martínez García, 1991: 47], «la suave

repetido, creo que lo sublime gamonediano puede —y debe— afirmarse, concretarse y distinguirse en la trayectoria del poeta.

290. Además de las artes plásticas, lo sublime también se ha percibido en las artes no figurativas, como la música, especialmente en el Romanticismo alemán. Véanse, por ejemplo, los capítulos séptimo y octavo de *Lo sublime*, de Baldine Saint Girons [2008: 181-249].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

dialéctica de las luces y las sombras» [CS: 226]. El texto clave para indagar en una estética de lo sublime es el que dedica al pintor extremeño Juan Barjola: «Barjola: lo bello y lo terrible» [CAP {52} 2002: 11-15]. Como tendremos ocasión de recordar en la tercera parte de este trabajo, Barjola es uno de los artistas con los que más ha *dialogado* Gamoneda. Con él firma dos de los libros más significativos entre sus colaboraciones plásticas, *Tauromaquia y destino* [1980] y *Mortal 1936* [1994], y sobre él también ha escrito otros textos de interpretación[291]. En «Barjola: lo bello y lo terrible», Gamoneda analiza la «estética testimonial»[292] del pintor [BBT: 12], de la que le importa subrayar lo siguiente:

> es la gestualidad formal o la deformidad desbordante; la luz endurecida sobre un amarillo o la profundidad cenicienta de las obras «negras», o la trabazón mortal de cuerpos difícilmente descifrables. Esto es lo que duele en nuestros ojos, lo que determina la condición *terrible* de los cuadros de Barjola [BBT: 14].

Estas palabras de carácter general tienen el referente específico de la imagen de un «caballo agonizante» pintado por Barjola. La adjetivación *terrible* aparece en letra cursiva y a Gamoneda le urge aclarar esta distinción tipográfica. Por eso explica justo a continuación (reproduzco todo el fragmento, pese a su amplitud, por considerarlo de singular interés):

> El adjetivo «terrible» aparece en letra bastardilla. No es por capricho ni causa menor. Lo que yo intento es aproximarme a la pintura de Barjola a través de aspectos sensibles, sí, valorando éstos como un primer plano del hecho artístico (el que le confiere calidad, altísima calidad), pero quiero hacerlo acompañado de una noción cuya paternidad no me pertenece. Dice Rainer María Rilke al comienzo de la primera de sus *Elegías del Duino*: «… porque lo bello no es más que el comienzo de lo terrible, ese grado que todavía podemos soportar…». Hay en este fragmento poemático una trabazón emocional y conceptual que podría

291. En concreto, «Forma y sentido de la forma», publicado en *Artistas en la galería «Maese Nicolas»* [CAP {6} 1977: s/p] y «Barjola: la forma del miedo», en el catálogo de exposición *Barjola* [CAP {13} 1980: 5-6], además de los dos textos de crítica que acompañan a las serigrafías del pintor en *Tauromaquia y destino*: «Tauromaquia y destino» y «Tauromaquia y forma» [CAP {12} 1980: 30-35 y 38-67], así como «Barjola: sentido de la forma y repertorio iconográfico» [CAP {53} 2002: 9-15]. Ya en 1980, en «Tauromaquia y destino», alude Gamoneda a la sublimidad de los cuadros de Barjola: «su estética, los pronunciamientos de la sensibilidad, la búsqueda de la belleza, serán inseparables del horror que, en definitiva, entró en sus ojos entonces» [CAP {12} 1980: 32].

292. Daniel Aguirre Oteiza tiene muy en cuenta las ideas que Gamoneda plasma en «Barjola: lo bello y lo terrible» a la hora de defender una estética testimonial gamonediana [§ V.2.1. Aguirre, 2015: 262-272].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> ceñirse a la pintura de Barjola como si de su piel se tratase: lo bello es el comienzo de lo terrible; lo terrible está incardinado en la belleza; la belleza no es una máscara colocada sobre el sufrimiento. La ciencia cierta que Barjola nos enseña es que, en la forma de lo terrible (en alguna otra ocasión no he dicho «terrible», sino «temible» y he hablado, incluso, de «la forma del miedo») existe algo que nos *salva* de su propia crueldad [BBT: 14].

Vemos que Gamoneda relaciona *lo terrible*, una de las sensaciones que Burke y Kant —entre otros, como Addison— sitúan dentro de lo sublime, con Rilke[293]. La crítica ha vinculado a Rilke con lo sublime y el mismo Rilke utiliza el término en varios de sus escritos, como en una de sus últimas obras, la colección de poemas compuestos en francés *Vergers*. Allí canta que «lo sublime es un comienzo»:

Le sublime est un départ.
Quelque chose de nous qui au lieu
de nous suivre, prend son écart
et s'habitue aux cieux.

La rencontre extrême de l'art
n'est-ce point l'adieu le plus doux ?
Et la musique: ce dernier regard
que nous jetons nous-mêmes vers nous !

[Rilke, 1978: 54]

Pero en ningún momento Gamoneda explicita una posible estética de lo sublime siquiera cuando se refiere a Rilke, pese a que «lo terrible está incardinado en la belleza» no deje lugar a dudas para la interpretación; lo mismo sucede en otro texto sobre Barjola publicado el mismo año: «Considero que éste [«Metamorfosis»] es uno de los cuadros más terribles y alucinantemente hermosos entre los que componen la exposición» [CAP {53} 2002: 13]. Si a nuestros ojos, y a los de otros críticos a los que hemos aludido, resultan naturales estas implicaciones basándonos en los fundamentos con los que la tradición filosófica se ha pronunciado acerca de

293. Gamoneda menciona también a Rilke al comienzo de «Presencias de la poesía europea»: «Yo hubiera querido que fueran mis contemporáneos Rimbaud, Mallarmé, Rilke (que se escapa por poco)»; en el mismo texto vuelve a nombrarlo al tratar de Claudio Rodríguez: «En la poesía de Claudio Rodríguez pueden advertirse huellas de otros poetas grandes: de Fray Luis, también de Rimbaud… No está ausente la interrogación visionaria de Rilke» [PPE: 5 y 14]. Véase cómo el fragmento de la elegía que Gamoneda utiliza como ejemplo poemático es el mismo que López Castro cita al final de su meditación sobre el dolor y la belleza.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

lo sublime, ¿hemos de pensar que Gamoneda rehúye por algún motivo la asunción y uso del término? ¿Evita el poeta un correlato entre su convicción de una belleza incardinada en lo terrible, al estilo de Rilke, y la sublimidad? Más bien habría que pensar que la referencia de Rilke ilustra perfectamente el pensamiento poético-estético de Gamoneda y que éste se sirve de ella para establecer un paralelismo implícito, como ocurre con otros autores cuya intertextualidad ya hemos comentado. De hecho, el mismo verso de Rilke reaparece en otros textos de interpretación pictórica. Ya en 1979, en «Sobre Luis Sáez», apuntaba Gamoneda con palabras que expresan el sentido de lo sublime artístico:

> esta pintura es insufriblemente hermosa. La fealdad y la oscuridad han sido los fáciles servidores de la expresividad trágica. Reportaron —a veces con gran nobleza, es cierto— otra manera de ruptura con la luminosidad y la compostura clásicas. La obra de Luis Sáez, repito, es insufriblemente hermosa, inexplicablemente trágica: esa luz implicada en la vitalidad del color, esa belleza estatuaria de los cuerpos torturados, esa redondez frutal de las vísceras hibridadas, esos mecanismos impecables… La intensidad de la comunicación que proporciona los hechos artísticos, quizá se origina en un diálogo de contrarios. Hay una dialéctica difícilmente explicable en los subterráneos de la creatividad. La eficacia de la comunicación estética consiste, quizá siempre, en excitaciones simultáneas de la sensibilidad y la conciencia. En la parcela de la plástica, es necesario gozar visualmente de una forma para que, esta misma forma, en un orden de percepción intelectual, suscite el descubrimiento de una significación quizá espantosa. Con palabras que me parecen íntegramente aprovechables, decía Rilke que «lo bello no es más que el comienzo de lo terrible». Opino que, en la obra de Luis Sáez, esto es realmente lo que sucede [CAP {10} 1979: s/p].

Veinte años después, Gamoneda retoma sus impresiones sobre el mismo pintor en «Viaje a la cumbre de Luis Sáez», actualizándolas, pero sin desvirtuar el sentido primigenio de sublimidad entrañada en las imágenes del artista: «Luis materializó simultáneamente el dolor y la hermosura, convirtió definitivamente el sufrimiento en arte» [CAP {41} 1999: 14]; pondera un estilo que parte de «la conciencia de una creación artística fundamentada en el sufrimiento» [*ibidem*: 14], aplicable también a su propia poesía; y señala como rasgo fundamental de su obra «la estremecedora belleza de sus espacios» [*ibidem*: 17], proporcionando ese *placer negativo* que Kant atribuye a lo sublime, o ese *dolor positivo* al que se refiere Burke. Cita, además, a Rilke, como en el texto de 1979: «Recordé las palabras de Rilke que

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

refieren el sentido de toda germinación: "… lo bello no es más que el comienzo de lo terrible"» [*ibidem*: 12].

Aun antes de estos dos escritos, en una breve reseña publicada en *Tierras de León* sobre el pintor Luis Sáenz de la Calzada —de quien ya hablé en la primera parte esta tesis—, Gamoneda se refiere a «la mágica complementariedad de lo bello y lo terrible» [Gamoneda, 1976: 43]; y en uno de sus estudios artísticos más relevantes, *Echauz: la dimensión ideológica de la forma*, leemos el siguiente apunte: «quizá pueda permitirme ya una inspección menos técnica, testificar libremente —yo también— sobre la suma de belleza y horror que Echauz pone en mis ojos y en mi conciencia» [CAP {8} 1978: 15], percibiendo en las formas pictóricas esta sublimidad plástica de *lo horrible*, sublimidad que retomaré en otra parte. Dice allí mismo: «De un "optimismo" formal (pureza de color, equilibrio compositivo) y un pesimismo crítico, la síntesis no puede ser otra que la siguiente: la belleza participa del sufrimiento; y, también: la belleza plástica es una dimensión de la representación pictórica del sufrimiento» [*ibidem*: 8], inscribiéndose así en la tradición de *lo sublime patético* de Schiller [Schiller, 1992: 99]. Al igual que en el caso de otros poetas —como Octavio Paz—, observamos en Gamoneda una clara correspondencia entre su pensamiento crítico-estético y su pensamiento poético, en ideas enunciadas en sus ensayos de arte y plasmadas también en su obra poética, como aquí respecto a lo sublime, aun sin suscribir nunca el término[294].

Fuera del género de la reseña de arte, encontramos muchos más ejemplos que pueden sin ningún rubor calificarse de propios y tipificadores de lo sublime. Así, en su primer volumen de memorias Gamoneda habla de un suceso «simultáneamente bello y espantoso», capaz de deparar esa *conmoción deliciosa* con

294. Dentro de lo sublime pictórico quisiera referirme a Rosendo García Ramos, «Sendo», uno de los artistas con los que Gamoneda ha colaborado en ediciones de obra gráfica [CAP {9} 1979]. La exposición «Silencio en el bosque quemado», celebrada del 14 de diciembre de 2018 al 5 de enero de 2019 en el Teatro Gullón de Astorga, reunió una retrospectiva de cuadros paisajístico de Sendo con textos de Antonio Gamoneda y otros escritores como Antonio Colinas, Julio Llamazares, Manuel Rivas y Juan Carlos Mestre. Lo interesante aquí es que los cuadros de Sendo plasman la desolación del paisaje natural devastado por la acción del fuego. Sendo inició esta serie en 2013, después del incendio acaecido en Castrocontrigo (León), en el verano de 2012. Sobre esta colección, ha declarado Sendo: «Los clásicos aportaron una estética de la belleza con normas y cánones que han servido para ayudar a componer, pero no eludieron crear obras a partir de hechos tristes y desastres desagradables: las crucifixiones, los martirios, las batallas y desastres de la guerra han sido fuente de inspiración, véase Velázquez, Goya, Gericoult [sic], Picasso, los dadaístas, etcétera» [Fernández, F., 2018]. Como puede apreciarse, para ilustrar dicha estética utiliza la expresión «la belleza del caos», claramente entroncada con la sublimidad.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

la que Hume define lo sublime [*apud* Aullón, 2006: 102]. Lo relata a colación de los gritos de «la viuda loca», tal y como su madre y su madrina la llamaban; alaridos nocturnos de una vecina que el poeta escuchaba de niño en su casa leonesa del Crucero, hacia finales de 1936 o principios de 1937, ya iniciada la contienda civil:

> Varias veces, siempre en la noche, ocurrió algo que aún mantengo al borde de lo increíble; algo simultáneamente bello y espantoso; cuando comenzaban los gritos de la viuda loca, el canario que, en nuestra galería, cuidaba el repartidor general, se despertaba y rompía a cantar. Lo hacía durante mucho tiempo. Luego, también el canario se quedaba dormido [ALS: 74].

El efecto que producía esta concurrencia de emociones no puede ser más sublime:

> Yo tenía miedo, pero, en la sucesión de las noches, los gritos llegaron a tener en mí el valor de una terrible canción de cuna que inducía mi sueño con la regularidad de su repetición [ALS: 74].

La estética del sufrimiento —como en la obra pictórica de Luis Sáez y Echauz— se entremezcla con la estética de lo sublime; «algo simultáneamente bello y espantoso», una «terrible canción de cuna»: miedo y placer concertándose en un deleite temeroso. Una versión de esta sublimidad aparece esbozada en otro texto de prosa que puede considerarse como el último de los escasos relatos escritos por Gamoneda, de título «Collar fenicio de oro y cornalina», publicado por primera vez en *Voces en el museo* [2009]: «Cuando la cornalina habla se hace visible el relato del sufrimiento que, en tiempo lejanamente vencido, era causado por la reunión imposible de un navegante hermoso y gigantesco y una mujer luminosa en su palidez» [§ V.1.2.2 {4} 2010: 118]. La figura de este navegante «hermoso y gigantesco» es de por sí sublime, de un *sublime matemático* al decir de Kant, referido a la magnitud o dimensión, puesto que es sublime lo «*absolutamente grande*» [Kant, 1991: 187], como la madre gigantesca que aparece en uno de los semisueños de las memorias [ALS: 116]; pero la sublimidad de esta imagen queda además intensificada por ser generadora del sufrimiento en su «reunión imposible» —otra *bella contradicción*— con «una mujer luminosa en su palidez».

En realidad, el paradigma clásico de esta sublimación resultante del encuentro asombroso entre belleza y temor sería el *exultare cum tremore didici* o «alegrarse con temblor» de San Agustín [Aullón, 2006: 28], que encontramos en el

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Libro VII de sus *Confesiones*, al comienzo del capítulo XXI, donde el santo de Hipona se refiere al sentimiento que halló en la lectura de los libros sagrados:

> Así, pues, cogí avidísimamente las venerables Escrituras de tu Espíritu, y con preferencia a todos, el apóstol Pablo. Y perecieron todas aquellas cuestiones en las cuales me pareció algún tiempo que se contradecía a sí mismo y que el texto de sus discursos no concordaba con los testimonios de la Ley y de los Profetas, y apareció uno a mis ojos el rostro de los castos oráculos y aprendí a alegrarme con temblor [Agustín, 1979: 298] [295].

Esta expresión, que considero como tópico agustiniano de la sublimidad, ha de entenderse como antecedente claro de las modernas ideas de Burke y Kant, y así lo ha advertido García Gibert: «¿Y no es esto una definición estética de lo *sublime*, más allá —o, mejor dicho, más acá—, de la numinosa sensación religiosa a la que hace referencia?», se pregunta Gibert, concluyendo luego: «Y es que la emoción a la que parece aludir San Agustín tiene más que ver con el concepto estético de sublimidad que elaboraría el romanticismo, retomando las reflexiones que sobre la distinción entre lo bello y lo sublime habían realizado en el segundo tercio del siglo XVIII autores como Edmund Burke o Enmanuel Kant» [Gibert, 2002]. De hecho, la fórmula agustiniana estaría vinculada con esa imagen de una instancia divina terriblemente bella que en la Biblia es a un tiempo tanto misericordiosa y compasiva como vengativa y temible[296]. Como recuerda Schiller: «Representada como poder capaz de abolir nuestra existencia […], la Divinidad es dinámicamente sublime» [Schiller, 1992: 87]. San Agustín emplea, además, variaciones de este pensamiento en otros lugares de sus confidencias, por ejemplo en el Libro X:

> Este es el fruto de mis confesiones, no de lo que he sido, sino de lo que soy. Que yo confiese esto, no solamente delante de ti con secreta alegría *mezclada de temor* y

295. Como es lógico, la forma castellana de este latino *exultare cum tremore didici* varía según las diferentes traducciones: en la versión de Alfredo Encuentra Ortega, leemos «aprendí a *saltar de gozo con temblor*» [Agustín, 2010: 370]; en la de Eugenio de Zeballos: «y esto me enseñó a leerlos con alegría mezclada de temor y respeto» [Agustín, 1793, vol. 1: 91-92]; y en la de Pedro de Ribadeneyra: «comencé a *alegrarme en vos con temor*» [Agustín, 1617: 243].

296. A ello apuntaría Alfredo Encuentra Ortega en su versión de la obra de San Agustín al indicar como fuente del *exultare cum tremore didici* el Libro de Salmos, en concreto el segundo canto del salterio. Y, en efecto, en la llamada «Biblia del Cántaro» de Cipriano de Valera, revisión de la conocida como «Biblia del Oso» —traducida al castellano por Casiodoro de Reina en 1569 —, leemos: «Servid a Iehova con temor: y alegraos con temblor» [Valera (ed. y rev.), 1602: fol. 164]; o en latín, siguiendo el texto de la Vulgata: *Servite Domino in timore, et exultate ei cum tremore* [Torres (ed. y trad.), 1832-1835, vol. 3: 8, *Sal* 2: 11].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> con secreta tristeza mezclada de esperanza, sino también en los oídos de los creyentes hijos de los hombres, compañeros de mi gozo y consortes de mi mortalidad, ciudadanos míos y peregrinos conmigo, anteriores y posteriores y compañeros de mi vida» [Agustín, 1979: 394].

La pertinencia de la cita se observará en que San Agustín siente otro grado de sublimidad: «tristeza mezclada de esperanza» o *maerore cum spe*. ¿No es acaso esta fórmula una inversión semántica del gamonediano «placer sin esperanza» del *Libro del frío* [EL: 404], reiterado dos veces en *Arden las pérdidas* [EL: 466], mudanza asimismo del emblemático «fraternidad sin esperanza» de *Blues castellano* [EL: 109]? Esta variante de la estética de lo sublime giraría en torno a la conjunción de tristeza o dolor y placer; efusión simultánea de aflictivo alborozo que podría calificarse de *sublime andrómaco* o *sublimidad andromáquica*, pues su emblema o símbolo cultural sería el homérico «entre lágrimas riendo», que retrata el gesto de Andrómaca al despedirse de Héctor. Al final del Canto VI de la *Ilíada* [vv. 482-485], escribe Homero:

> *Tras hablar así, en los brazos de su esposa puso*
> *a su hijo, y ésta lo acogió en su fragante regazo,*
> *entre lágrimas riendo. Su marido se compadeció al notarlo*
>
> [Homero, 2000: 125][297].

De nuevo en sus memorias, Gamoneda evoca esta sincronía de sensaciones al recordar la «música del amanecer», la salmodia rítmica que, en el verano de 1937, llegó progresivamente a sus oídos —y poco a poco fue desapareciendo— procedente de una procesión que se dirigía a la vecina parroquia de San Francisco

297. En el capítulo XVII de *La Regenta*, Clarín ya alude a esta relación implícita que existe entre la historia de Andrómaca y lo sublime: «Anita, al oír este familiar lenguaje, casi jocoso, del magistral, con motivo de cosas tan grandes y sublimes, sintió lágrimas y risas mezcladas, y lloró riendo como Andrómaca» [Clarín, 1989: 480]. Aunque en su novela Clarín utiliza con frecuencia la palabra sublime referida al estilo, según la tradición de Longino, no parece desconocer la amplitud del término tal y como lo entendían los pensadores alemanes del Romanticismo, movimiento que Clarín ridiculiza constantemente en su obra. Véase como ejemplo de esta sublimidad unida a los estados de ánimo, tan romántica, el siguiente pasaje de Álvaro Mesía, quien en voz interior dice a propósito de Ana Ozores: «He notado que esta mujer enfrente de la naturaleza, de la bóveda estrellada, de los montes lejanos, al aire libre, en suma, se pone seria como un colchón, calla y se *sublimiza*, allá a sus solas» [*ibidem*: 430]. Toda la oración está plagada de imágenes que Kant y Schiller vinculan en sus textos con lo sublime (grandiosidad de la naturaleza, inmensidad de la noche, solemnidad del silencio y el retiro). Nótese asimismo que Clarín se cuida de resaltar el verbo en cursiva, signo inequívoco con el que, además de marcar una forma neologística, se transluce una intención caracterizadora.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de la Vega, episodio poetizado como el «rosario de la aurora». La *música* fue creciendo y entrando en la casa de Gamoneda a través de las ventanas, que habían permanecido abiertas durante la noche para mitigar el calor estival: «Así era el sonido del amanecer. La rendija entre las dos hojas ventanales había aumentado en su claridad y la música se alejaba dejando en mí una sensación —un silencio que aún pertenecía a la música— que contenía tristeza y placer» [ALS: 80][298].

Teniendo en cuenta los ejemplos de las memorias y las alusiones en los textos de crítica, lo sublime no solo estaría presente bajo formas poemáticas en la obra de Gamoneda; es más, fluctuaría en su poética por encima de toda concreción textual: por un lado, lo sublime aparece en la confluencia del goce estético que conlleva la poesía incluso en la contemplación del sufrimiento, esa «bella contradicción» —*contradicción conciliadora*— o «increíble reunión de estas potencias, placer y sufrimiento» [CS: 72], que el poeta sintió en la lectura de *Crimen y castigo*, por ejemplo, y que no en vano Burke identifica en su indagación al advertir que el dolor «puede ser una fuente de lo sublime o dar lugar a ideas de placer» [Burke,

298. Estamos otra vez ante fragmentos no poemáticos, si bien Gamoneda rememora este hecho existencial a la manera poética y con los atributos plenos de la sublimidad. No en vano Gamoneda ha reconocido que en su prosa memorialística persiste el lenguaje poético, pues éste es una dimensión más de su vida que no puede, por lo tanto, ser ajena a la escritura autobiográfica. Decía a este respecto en una entrevista acerca de *Un armario lleno de sombra*: «Las memorias han tenido varias reescrituras. En principio eran una acumulación denotativa de hechos. Ahora he dado en pensar que el pensamiento poético es también una realidad, y entonces, si son memorias, la ausencia del pensamiento poético es lo que puede falsificar las memorias. No puedo ponerme lisamente informativo como yo pensaba en un principio. Ahora creo que están escritas más cerca de cómo puede ser mi escritura normal, que es la única que sé hacer» [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 111]. Y así lo reivindica en el último fragmento de las mismas: «Escribir este libro, ajeno a ficción aunque en algún momento haya podido ser tomado por el pensamiento poético […], es en mí, lo quiera o no, una forma de existir; no puede falsificar la realidad biográfica: es parte de ella» [ALS: 236]. Ello explica que encontremos los rasgos de lo sublime en las memorias, así como numerosas sinestesias —al final de la anterior cita, sin ir más lejos—, según tendremos ocasión de ver más adelante. Por otra parte, este cambio de perspectiva vuelve a indicarnos una modulación de su pensamiento. Veamos lo que en concreto decía sobre la escritura de sus memorias un par de años antes en otra entrevista: «tengo la sensación de estar escribiendo de una manera muy seca, muy directa, muy objetiva, aunque la objetividad incluye la subjetividad, porque las cosas se han transformado en mí […]. Pero no hay mucho de eso, porque ya te digo que se trata más bien de la narración de hechos, con toda la sequedad posible» [§ V.2.5. Agudo, 2006: 32]; y tan solo un año después: «En las memorias, se trata se trasladar a la escritura una situación, no me atrevo a decir objetiva, pero sí se intenta rehuir la conversación en pensamiento poético, porque las memorias siempre pretenden ser informativas, pretenden poner en sucesión y en un orden de significación los hechos de la vida […]. En lo que a mí respecta, en las memorias se trata, como decía antes, de desnudar los hechos» [§ V.2.5. Iglesias, 2007: 8].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

2014: 85-86][299]; por otro, vendría a ser la raíz de la «perspectiva de la muerte», esto es, la conciencia de que el tiempo se consume y del viaje ineluctable hacia la desaparición que para el poeta implica miedo, al tiempo que se escribe una poesía que intensifica la propia conciencia:

> La experiencia de la emisión —o la recepción— de la poesía, *intensifica* mi vida y yo vivo esta intensificación como una forma de placer. Esta intensificación y este placer son independientes de la significación: la poesía fundamentada en el sufrimiento genera también placer.
>
> El placer es, según esto, la causa y la finalidad de la poesía. Ésta es un hecho «alquímico»: transustanciación de las significaciones, incluidas las derivadas de sufrimiento, en experiencias de placer [CS: 24-25].

Lo sublime tiene así que ver también, metafóricamente, con la operación alquímica de la poesía, con la transubstanciación o transformación de sustancias semánticas. La sublimidad sería, pues, una imbricación lógica de la fruición poética dentro de ese miedo a la muerte que gobierna toda la trayectoria de Gamoneda desde sus primeros pasos. Por ello lo sublime constituye una auténtica estética que se sitúa en la generación de la poesía misma y de ahí que, en consecuencia, adquiera concreciones poemáticas que se relacionan con dicho sistema interiorizado de valores artísticos, como en la definición de *adormidera* del «Diccionario apócrifo», donde la *bella contradicción* se formula en modo pseudocientífico: «Se le nombra *papáver cornudo* y de su flor se deducen el *meconio*, la *morfina* y el *opio*, sustancias que comunican, reunidos como si de un solo accidente se tratase, la muerte y el placer» [PT: 98]. Lo que podría plantearse ahora, teniendo como referente el marco de la lírica de senectud, es si el viraje natural hacia una poesía en la cercanía de la muerte condiciona, modifica o particulariza en algún grado esta estética de lo sublime. Intentaré dar respuesta a esta cuestión tras el análisis de los paradigmas radicados en lo sublime.

2.4. Jorge Pedrero, el maestro de lo sublime

Antes de ello, considero necesario y fundamental dedicar un amplio espacio a desentrañar la causa de esta sublimidad en la obra de Gamoneda. Tengo la

299. Y añade Burke: «Es sobre todo según este principio, que la poesía, la pintura y otras artes conmovedoras, transmiten sus pasiones de un pecho a otro, y que, a menudo, son capaces de injertar cierto placer en la desgracia, la miseria y la propia muerte» [Burke, 2014: 86].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

convicción de que lo sublime gamonediano halla su origen en el pensamiento de Jorge Pedrero, «el vigilante de la nieve», figura que titula y protagoniza la segunda sección del *Libro del frío*[300], del que ha dicho: «es un personaje, un ser humano, está en mi biografía, en mi memoria, y hay unos hechos que están unidos a ese personaje y a mí; todo eso sería la sustancia del capítulo» [LR: 113]. De las circunstancias biográficas de este «obrero del vidrio, pintor y suicida» [CS: 229] no sabemos demasiado[301], aparte de lo que sobre él ya relató Gamoneda en el capítulo homónimo que, no por casualidad y con un alto grado de «simbolismo», aparece al final de *El cuerpo de los símbolos*. De su muerte no tenemos detalles, ya que Gamoneda siempre se ha mostrado elusivo en cuanto a su suicidio[302], más allá del hecho de que Pedrero «no pudo soportar su propia lucidez» [CS: 233]. La trascendencia de esta amistad en la vida de Gamoneda es evidente: él fue —él es— su «único maestro»[303]. A él le debe el poeta enseñanzas que arraigaron en su conciencia y en su lírica. Una de ellas sería justamente el principio estético de lo sublime.

Es de justicia reconocer ahora que Miguel Casado, quizá el mejor conocedor de la obra de Gamoneda, ya estableció antes esta conexión. En el ya mencionado artículo «Notas sobre poesía y autobiografía (a partir de la lectura de Antonio Gamoneda)», Casado remite al lector a otro ensayo que en esos momentos se

300. Hecho sin duda significativo es que esta sección apareciera como edición exenta tras la primera publicación del *Libro del frío* [§ V.1.1 {9} 1995].

301. También lo ha descrito como «hombre vitalista, pintor de olvidado talento, comunista y suicida» [§ V.2.5. Iglesias, 2007: 11].

302. En el segundo tomo de memorias aparecerá Jorge Pedrero, como me confirmó el poeta en nuestro segundo encuentro. En esta misma entrevista traté de indagar en las enseñanzas de Pedrero, evitando siempre no importunar al poeta con preguntas gratuitas [pp. 907-911]. No puedo imaginar el dolor que sintió Gamoneda cuando tuvo conocimiento de la muerte de su maestro. Andrés Sorel, en su libro *Iluminaciones*, una biografía novelada de Gamoneda, refiere que fue uno de los momentos más difíciles de su vida: «Y el día que le perdió, lloró, lloró como nadie sabe cómo se puede llorar hacia dentro, y hasta cuándo van a durar las lágrimas» [Sorel, 2008: 193]. Añado una nota más, a sabiendas de que pueda ser tachada de impúdica: creo que el suicidio de Pedrero fue causado por envenenamiento, quizá por ingesta de alguno de los ácidos con los que trabajaba: «Los perros olfateaban su pureza y sus manos heridas por los ácidos», leemos en *Libro del frío* [EL: 326]; y en *El cuerpo de los símbolos*: «recuerdo que los perros olfateaban sus manos cuando los acariciaba» [CS: 231]. Tampoco puedo evitar pensar en la concomitancia que este hecho pueda tener simbólicamente con el *Libro de los venenos*. La causa de su muerte no se ha dicho nunca y también muchas veces en la obra de Gamoneda. El ácido prúsico, por ejemplo, cobra un especial relieve en su poesía. Quizá solo haya que confrontarse con el «Diccionario apócrifo», con la entrada de *cianuro*: «Hiede en la exhalación de los suicidas». Una de las variantes de este artículo del *Diccionario* es aún más precisa: «Es pureza en la exhalación de los suicidas. (Las fotografías arden en sus manos inmóviles)» [SL: 153].

303. «El hombre que más me han influido», ha declarado en otra ocasión [§ V.2.5. Combarros, 2011].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

encontraba en prensa y que se publicó en 2010: «El vigilante de la nieve». En este texto Casado rastrea las huellas de este emblemático protagonista de la poesía de Gamoneda, al que identifica en el citado capítulo final de *El cuerpo de los símbolos*, en *Descripción de la mentira* y en *Libro del frío*. El crítico acierta con su intuición al considerar que aquí no estamos «ante un personaje más, ante una anécdota cualquiera» [§ V.2.4. Casado, 2010: 151]; y por primera vez se vincula al «vigilante de la nieve» con una estética de lo sublime:

> La serie de poemas que crece en torno a este personaje viene a ofrecer fundamentación a las principales opciones del mundo poético de Gamoneda: el tiempo abismado y sin flujo, la innominada pasión existencial, el peso decisorio de lo espectral dentro de la vida, la poética *sublime* que sintetiza dolor y belleza, pobreza e identidad. El *vigilante de la nieve* fundamenta y da apoyo a todas las posiciones del poeta, como si se convirtiera en su referencia trascendente [§ V.2.4. Casado, 2010: 158].

Repite esta asociación más adelante, tras comentar algunos versos: «Están en el fondo las poéticas históricas de lo *sublime*, tal como Gamoneda empieza a emularlas desde *Sublevación inmóvil*» [*ibidem*: 160]. Al igual que Miguel Casado, parto del convencimiento de que lo sublime se arraiga en Gamoneda gracias al magisterio de Jorge Pedrero. Establecido este nexo previamente, sería necesario completar las certeras intuiciones de Casado, ampliando el calado de esta figura en el conjunto de la obra gamonediana. No hay más que examinar la descripción que de Jorge Pedrero realiza el poeta para ratificar estas impresiones. Ya en su retrato reaparece esta sublimidad intrínseca al personaje: «Tenía los ojos claros, con una claridad como la que podría producirse en la reunión de acero y lágrimas» [CS: 230]; lo reitera al contar la anécdota que dio lugar al apelativo de «vigilante de la nieve»: «Me miró con sus ojos puros y temibles (ya lo he dicho: semejantes a la reunión de acero y lágrimas)» [CS: 233]. Gamoneda pone asimismo de relieve el carácter contradictorio de sus actos, *bella contradicción* en la que suele inscribirse la formulación binaria de lo sublime:

> Se expresaba con actos —contradictorios, muchas veces— o con breves y llanas parábolas que hacían sensible, por ejemplo, la fertilidad de cuerpos femeninos —en él estaba la cultura popular andaluza— y el placer ante la cadenciosa suavidad de pequeñas serpientes entre hierbas húmedas; o la belleza de un poco

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> de azafrán sobre azulejos blancos; o la tristeza de los rostros bajo la luz del carburo [CS: 232].

Entre las enumeraciones reconocemos de nuevo palabras clave de lo sublime: «miedo», «placer» y «belleza», al igual que los adjetivos «puro» y «temible» que dibujan su contorno, combinados metafóricamente en la «reunión de acero y lágrimas», así como la imagen de la serpiente —imagen de alta rentabilidad sublime—, conectada, pues, con la biografía de esta indispensable figura. En la misma línea, cuenta Gamoneda del carácter lacónico de Pedrero: «Jorge, sin salir del silencio (un silencio temible, como lo era también su enorme ternura), era nuestro maestro» [CS: 230]. Pocos ejemplos como el de un *silencio temible*, que implica por otra parte afecto en su ternura, condensan de manera tan magistral la polaridad de lo sublime. No en vano es frecuente que Kant y Schiller se refieran al silencio prolongado y profundo como causa de sublimidad. De hecho, dentro de los objetos morales que alcanzan esta categoría, Kant comprende la amistad en términos de sublimación[304], relacionándola a su vez con lo popular, rasgos ambos que convergen en la maestría del «vigilante de la nieve». Estas conjunciones ambivalentes se aprecian también en el ámbito práctico, en las enseñanzas de Pedrero, que Gamoneda sintetiza del siguiente modo:

> Me enseñó a ver, si existía, la serenidad pictórica en un rostro torturado, o la sombra azul y el drama de los sarmientos en las viñas abrasadas por el frío, o el valor musical de un gemido, o a silbar la melodía de la ira. Aún vivo en estas enseñanzas [CS: 233].

¿No está acaso *la serenidad pictórica del rostro torturado* en «la espantosa dentadura del caballo agonizante» [BBT: 15] de los cuadros de Barjola que repercute en un placer estético; o «la melodía de la ira» en «el cantor de las heridas»? Ciertamente, Gamoneda «aún *vive* en estas enseñanzas», que tienen múltiples concreciones poemáticas. Y de ahí que Pedrero sea su «único maestro» [CS: 233]. Por otra parte, además de la segunda sección del *Libro del frío* a la que da título «el vigilante de la nieve», sabemos por Miguel Casado que es el rostro en

304. Afirma Kant: «La amistad guarda en sí principalmente el carácter de lo sublime» [Kant, 2015: 40]; y también, en cuanto al hombre de carácter melancólico: «La *amistad* es sublime y por eso propia de su sentimiento» [*ibidem*: 56]; y del silencio: «La locuacidad es bella, el silencio pensativo, sublime» [*ibidem*]. Por su parte, Schiller señala asimismo el vacío y el silencio como proclives a la sublimidad: «Un silencio profundo proporciona a la imaginación completa libertad y alienta las expectativas de que ha de ocurrir algo terrible» [Schiller, 1992: 93].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

torno al cual gira la novena secuencia de *Descripción de la mentira*, la que comienza «Las hortensias extendidas en otro tiempo decoran la estancia más arriba de mi cuerpo» [§ V.2.5. Casado, 2010: 152], donde lo sublime se reconoce, por ejemplo, en pasajes como «siéntate con dulzura en el medio o al borde las ruinas» [EL: 198]. Pero en su artículo Casado no alude a otros lugares en los que «el vigilante de la nieve» aparecería; centra su análisis, como hemos dicho, en *Descripción de la mentira*, *Libro del frío* y el último texto de *El cuerpo de los símbolos*, sin concretar ejemplos de otros poemarios.

Jorge Pedrero aparece también en el primer tomo de memorias, incluso si por la cronología de los hechos referidos no le corresponde ese lugar. En el fragmento 67 de *Un armario lleno de sombra*, Gamoneda introduce uno de sus acostumbrados saltos temporales reminiscentes, en este caso hacia adelante. Interrumpe su relato, en el que describe su paseo hasta Trobajo con el señor Martín, porque lo considera imperioso, una actuación ineluctable: «Aquí, tengo que abandonar los recuerdos lejanos; tengo que atraer hacia mí la memoria de circunstancias que se dieron veinte y treinta años después de aquella caminata a Trobajo. No es obligado en este libro; es, incluso, improcedente, pero ni quiero ni puedo evitarlo» [ALS: 142]. Es una anticipación o prolepsis de Jorge Pedrero, cuya vivienda se encontraba en Trobajo. El poeta aprovecha para dibujar de nuevo el retrato del «vigilante de la nieve»:

> Por allí mismo, unos metros a la izquierda o a la derecha del lugar donde yo había forzado una parada, habría de estar —quizá entonces ya estuviese— la casa, poco más que chabola, que fue vivienda leonesa de Jorge Pedrero, «el vigilante de la nieve», mi amigo necesario y maestro único, obrero del vidrio, pintor de ignorada calidad, comunista en años (los últimos cuarenta, los cincuenta, los primeros sesenta) en que los comunistas, presuntos o comprobados, si caían, pasaban normalmente por la tortura —sé de casos de tortura, que podríamos llamar preventiva o preparatoria, anteriores al interrogatorio. Jorge, finalmente, creando en mí el más desolado vacío que hasta ahora he sufrido, adquirió la condición de suicida [ALS: 143].

Esta inevitable pausa narrativa, fuera del tiempo lógico de las memorias, subraya la envergadura de la amistad que existía entre Gamoneda y Pedrero, como se aprecia otra vez en la tonalidad panegírica de las palabras del poeta («amigo necesario y maestro único», cuya muerte causa «el más desolado vacío»). De los

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

datos aportados en este concreto pasaje de las memorias puede deducirse que el suicidio de Pedrero tuvo lugar en la década de los sesenta, deducción que recientemente he podido confirmar gracias a un texto de *Tierras de León*, revista de la Diputación Provincial de León en la que Gamoneda comenzó a colaborar a finales de los años sesenta, cuando abandonó su asfixiante trabajo en el banco y asumió los servicios culturales de la Diputación Provincial. Gamoneda pasó a ser un colaborador habitual de la revista a partir de 1971, como autor de una memoria semestral de la actividad de la Sala de Arte «Provincia», cuya creación había impulsado el propio Gamoneda ese mismo año, una vez asumido su nuevo cargo como secretario de la Institución «Fray Bernardino de Sahagún»[305]. Aún sin desempeñar este puesto, en una de sus primeras participaciones en *Tierras de León*, firmada solo con sus iniciales «A. G.», Gamoneda publica en el número 10, de 1969, unas «Nuevas páginas con tristeza» dedicadas a la memoria Jorge Pedrero. Ese año de 1969 hubo de ser muy doloroso para el poeta, puesto que en el número anterior ya se habían publicado unas «Páginas con tristeza» —de ahí la matización del nuevo título— con motivo del fallecimiento de don Antonio González de Lama y el pintor Luis Gago, dos amistades de su círculo artístico-literario a quienes menciona en nuestra segunda entrevista [pp. 907-909], precisamente a propósito de Jorge Pedrero. Se lamenta así Gamoneda en el primer párrafo de su necrológica:

> Pocos meses después, hemos de acudir a una titulación semejante cuando la muerte ha llegado para otro artista, quizá menos conocido, pero, también quizá, no menos —¿quién sabe del más y el menos?— hondamente inscrito en el hecho creador: Jorge Pedrero se ha ido de la vida; faltará, para siempre ya, de una tierra que le ignoró tanto como él la amaba [Gamoneda, 1969: 111].

Proporciona, a modo de obituario, algunos datos sobre su vida que después ha ido suministrando en otros textos y que ya nos resultan familiares:

> Jorge Pedrero no vino al mundo en León; le nacieron [sic] en Nueva York y los primeros años de su vida se repartieron entre Norteamérica y el sur de España. Cuando, muy joven, llegó a nuestro León, se desencadenó en él la más seriamente comprensiva actitud que León, sus tierras —su áspera, difícil y hermosa materia—, hayan, quizá, despertado en pintor alguno [*ibidem*].

305. De esta actividad como crítico de arte de las obras expuestas en la Sala «Provincia» tendré ocasión de hablar brevemente en la tercera parte de este trabajo.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

En su esquela de dos páginas, Gamoneda centra la atención en los rasgos artísticos de la obra de Pedrero, sin explicitar apenas más circunstancias sobre su vida, salvo que ésta, «marcada por el trabajo mal pagado y la enfermedad, no le dejó cuajar en pintor numeroso y celebrado» [*ibidem*: 112]. Y termina así su recuerdo:

> Hemos sobrepasado, no sin intención, la demarcación propia de una reseña necrológica. Pedrero se preocupó muy poco de exhibir su pintura; la vivió tensa y solitariamente, él, un hombre obsesionado por la solidaridad. Las circunstancias de su vida y la frialdad de quienes pudieran haber favorecido su acercamiento al público, nos le dejaron [sic] en un casi desconocido. El 8 de noviembre de 1969[306], se interrumpieron definitivamente, los sufrimientos, la bondad y la breve, desconcertante, *verdadera* pintura de Jorge Pedrero [*ibidem*].

¿Comenzaría aquí realmente el silencio poético de Gamoneda, que se prolongaría durante quinientas semanas hasta la escritura de *Descripción de la mentira*, que destella a finales de 1975, coincidiendo con la muerte del dictador Franco, en un noviembre entonces de liberación? No pretendo entrar en disquisiciones estrafalarias. En cualquier caso, no cabe duda de que la fecha estaría plagada de significación en la cronología de Gamoneda.

Antes de recuperar poéticamente la figura de Pedrero en *Descripción de la mentira* —como he dicho, Miguel Casado lo identifica como protagonista de la novena secuencia del poemario—, Gamoneda contribuyó a rendirle un merecido homenaje como artista en la exposición «Cuatro pintores leoneses fallecidos»[307], celebrada del 22 de enero al 10 de febrero de 1974 en la Sala de Arte «Provincia», exposición que «aunque apartándose un tanto de la actualidad en sentido estricto, constituyó un interesante experimento de recuperación para el conocimiento público de unos pintores cuya obra ofrece un interés mucho mayor que el que suponía la estimación lograda en vida por los autores» [Gamoneda, 1974: 72]. Gamoneda ayudaba así a enmendar en parte el olvido en el que habían caído

306. Es la primera vez que encuentro la fecha exacta de la muerte de Pedrero. No recuerdo, al menos, haberla localizado en otro documento o que el poeta la haya mencionado en ningún texto o declaración. Quisiera añadir que aún no conocía esta efeméride cuando el poeta me acordó el 8 de noviembre de 2016 para nuestra segunda entrevista. El hecho de que se haya dado esta coincidencia de fechas y de que el poeta me hablara precisamente ese día del magisterio de Pedrero ha sumado un emotivo simbolismo al recuerdo de este encuentro.

307. Los otros tres pintores protagonistas de la muestra fueron Demetrio Monteserín, Cecilio Burgo-Gar y Luis Gago.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

injustamente estos artistas y, en particular, Jorge Pedrero[308]. En su memoria sobre la actividad de la Sala «Provincia» publicada en el número 19 de *Tierras de León*, Gamoneda dedica varias páginas a los protagonistas de esta retrospectiva[309]. Recupero íntegramente la hermosa reseña que escribe en recuerdo a Pedrero, sobre la que añadiré algunos comentarios:

> Pedrero fue un prototipo, un receptor dramático de algo que está sucediendo: nuestro tiempo no es tiempo de arte; lo que nos domina históricamente —la masificación, la técnica, los valores objetivos— es el enemigo vencedor del arte. La sociedad tolera, como una superfluidad halagadora, las componendas conscientes o inconscientes de «sus artistas», pero el arte ya no es una dimensión humana necesaria. Pedrero asumió esta contradicción y, naturalmente, perdió. La asumió en el nivel que fundamentalmente se producía: en el nivel de la conciencia. Por eso sus cuadros son pocos y desiguales, aunque alguno de ellos contenga el hermoso y terrible signo de lo que acabo de decir.
>
> En la exposición podemos ver algunas de sus obras de juventud. Son paisajes seriamente amables. Podría haber seguido perfeccionando esta veta sencilla y hubiera entrado en vías de discreto éxito y de estimación por parte del gusto reinante. Estos cuadros no me interesan para lo que quiero decir; no representan la opción final de Pedrero. Me voy a fijar sólo en los que, convencionalmente, han recibido los títulos «Loma» y «A través de la ría».
>
> He asistido en varias ocasiones, a la conmoción que el primero de los citados producía en los hombres a los que considero particularmente sensibles. No conocían el autor. Su reacción —en muchos casos eran también pintores— consistía en prescindir de apreciaciones «especializadas», relativas al oficio y cosas por el estilo. Se abandonaban a la sugestión de unas huellas gestuales, a la

308. No en vano, su reseña necrológica publicada en *Tierras de León* trataba de reivindicar la memoria de Pedrero debido a la desidia con la que los medios de comunicación habían obviado su muerte. Así reprobaba entonces públicamente este comportamiento Gamoneda: «En el caso de Jorge Pedrero, no podemos —aunque bien quisiéramos— excluir un punto de indignación: su muerte no consiguió suscitar ni la más escueta nota de quienes, por conocimiento y dedicación diaria a la información, realizan la crónica menuda de la vida —y de la muerte— sobre la tierra leonesa» [Gamoneda, 1969: 111]. Rosa María Olmos Criado, con su tesis doctoral *Las corrientes informalistas en León* [2009], ha contribuido asimismo a reparar parte del olvido artístico que en un primer momento sufrió la obra Pedrero, consagrándole varias páginas de su trabajo. En concreto, inscribe su legado dentro de la primera generación pictórica de la posguerra leonesa, a la que también pertenecerían, formando su núcleo principal, Luis Gago y Cecilio Burgo-Gar, protagonistas de la aludida exposición «Cuatro pintores leoneses fallecidos».

309. Hay también noticia de otra reseña de Gamoneda dedicada a Pedrero y el resto de artistas de la exposición «Cuatro pintores leoneses fallecidos», publicada en *Diario de León* el 31 de enero de 1974.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> palpitación de unas imposiciones de color que emocionaban como una identidad con la tierra, como una equivalencia de la emoción que produce una tierra contemplada en términos de descubrimiento.
>
> Su otra obra, que tomamos a título de ejemplo (y la última, inacabada, que figura también en la muestra), son esto mismo pero aún contienen otro dato: tanto o más que cuadros son un acto trágico; son la expresión de un pintor que ha hecho estallar la estética. Son el testimonio de esa disolución de arte de que antes hablaba y que él soportó hasta las últimas consecuencias [Gamoneda, 1974: 75-76].

En el primer párrafo se aprecia un claro alegato de Gamoneda en favor de la esencia del arte, una manifestación de su pensamiento ideológico, que es en parte el de Pedrero, en contra de los intereses imperantes del mercado. Dentro ya de la crítica estética de la reseña, no habrá pasado inadvertida una expresión que concuerda con los rasgos de la sublimidad y que ya conocemos: «el hermoso y terrible signo de lo que acabo de decir», equivalente a «lo bello y lo terrible» de la pintura de Barjola, a los atributos antes expuestos del «vigilante de la nieve», una frase que cierra el párrafo introductorio y que sirve a Gamoneda para enlazar con el comentario propiamente pictórico de Pedrero, cuyas obras de juventud son «paisajes seriamente amables», quizá también una atenuación de lo sublime. Pedrero regaló a Gamoneda el primero de los dos cuadros de la muestra, *Loma*. Esta obra preside el salón de su casa y puede contemplarse en el catálogo de la exposición *Visión de frío* [2007: 17], exposición concebida como un homenaje al poeta tras la obtención del Premio Cervantes en el año 2006. Gamoneda ha descrito la obra en el texto «Cuadros», de la obra colectiva *El libro de las miradas* [2002][310]. Se trata de un bello ejercicio ecfrástico, donde retrata de nuevo los ojos de Pedrero: «Pienso en los ojos de Jorge; en su pupila acerada que, a veces, se velaba con la inminencia de las lágrimas» [CAP {46} 2002: 29]. Allí Gamoneda relata también algunas circunstancias relativas al proceso pictórico, ya que estuvo junto al pintor cuando éste comenzó el cuadro y en los días posteriores a su continuación:

310. Tres son los cuadros de los que habla Gamoneda en este texto. Además de la obra de Pedrero, en segundo lugar describe un cuadro de Faik Husein que éste le regaló en Nueva York y que el poeta olvidó en un restaurante italiano de la gran ciudad, aunque felizmente pudo recuperar más tarde. Este cuadro de Husein aparece también en el catálogo de *Visión del frío* [CAP {61} 2007: 49]. Por último, Gamoneda relata una entrañable anécdota sinestésica protagonizada por su hija Amelia, cuando ésta solo contaba dos años y medio de edad, a raíz de la contemplación de *La alegría de vivir*, de Robert Delaunay.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Días después de la excursión a la loma (había que atravesar eras y una nava pantanosa, siempre en dirección norte), encontré a Jorge en su casa con la luz interior ya vencida y sin encender la eléctrica. Estaba en pie delante del cuadro, puesto ya en su tabla definitiva y subido al caballete. Se alumbraba con dos llamas de carburo. No pintaba. Miraba dura y fijamente las manchas extendidas, que cubrían ya toda la superficie, muy lejos aún de estar terminada. «Necesito carburo», dijo en voz baja [CAP {46} 2002: 31].

Si selecciono esta anécdota[311] en concreto es porque gira en torno al *carburo*, uno de los elementos vinculados a la figura del «vigilante de la nieve», que reaparece en concreciones poemáticas: por ejemplo, en *Descripción de la mentira* [EL: 198] y, por supuesto, en la segunda sección del *Libro del frío*: «Era la festividad: luz y azafrán en las cocinas blancas; lejos, bajo guirnaldas polvorientas, rostros en la tristeza del carburo» [EL: 327]. Compárese este último fragmento con la caracterización que Gamoneda traza de Pedrero en *El cuerpo de los símbolos*, reproducida líneas atrás, donde confluyen las mismas imágenes: «la belleza de un poco de azafrán sobre azulejos blancos; o la tristeza de los rostros bajo la luz del carburo» [CS: 232]. De hecho, además de estos textos de crítica y de las memorias, seguimos encontrando al «vigilante de la nieve» en poemarios anteriores a *Descripción de la mentira*. Ildefonso Rodríguez ya había sugerido con gran tino que la figura de Pedrero se perfilaba en el cuarto poema de la primera sección de *Sublevación inmóvil* [Rodríguez, I., 2008: 84]:

> Una cabeza piensa
> debajo de la nieve.
>
> De aquella gruta donde
> abrasa la frescura,
> veo surgir a un dios
> sucio de profecías.
>
> Desgarra la pureza
> con sus manos. Después,
> entra en mi corazón.

311. Justo a continuación del pasaje citado, Gamoneda cuenta cómo Pedrero le hizo entrega del cuadro, ya terminado: «Pasaron más días. No sé cuántos. Era de noche y llovía suavemente cuando llegó a mi casa. Me alargó un paquete envuelto en un papel encerado. "Quédatelo", dijo. Era la tabla, rudamente enmarcada en una moldura evidentemente vieja. Se marchó pronto sin escuchar mis comentarios» [CAP {46} 2002: 31].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Oigo al ciego ruiseñor
del invierno. Silba. Está
creando luz entre el ramaje oscuro.

[EL: 47]

Desgarrar la pureza con las manos y crear luz, silbando, entre el ramaje oscuro son dos paradigmas hermosamente terribles de lo sublime, en concreto de una especie que podría calificarse de *sublime-sinestésico*, como luego veremos. Gamoneda confirmó esta lectura durante nuestra segunda entrevista [pp. 910-911], así como también ratificó en nuestra primera conversación que en *Blues castellano*, en el poema de la primera sección titulado «¿Ocultar esto?», precisamente «los pronunciamientos sentimentales, ideológicos, estéticos de Jorge Pedrero en cierto modo están recogidos ahí» [p. 846]; y ello con independencia de que en el poema aparezcan, como bien matizaba el poeta, las palabras «vigilancia» y «vigilante», que contempladas de otro modo incurrirían en un anacronismo. Merece la pena reproducir el poema completo:

Sé que pronto algún rostro golpeado
vendrá a mirarme y abrirá la boca
y de ella y los ojos fluirá
la pasta roja, la que yo amo, río
espeso de la tierra, interminable.

Al hombre cuyo oficio y vigilancia
es la vida, feroz como el mercurio
una bolsa de pena lo acompaña.
Está cansado sobre el propio rastro
como un ave de plomo. Dormirá
sobre todas las cosas: las miserias
y las humillaciones y el olvido.

Pero si cierra el vigilante, cierra
la dentadura sobre la conciencia
y no ve el rostro nunca y el espanto
oprímele los ojos y se oculta
entre los paños de la soledad,
entonces, nada más, se ensucia, llora
y no sale de su caja amarilla.
El hombre cuyo oficio y vigilancia

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

es la vida ¿qué hará, cómo podría
subirse encima de la enfermedad,
comprender y luchar?
Bajé los ojos
ante el mundo. Cubrí con una sombra
mi vergüenza y mi pena. Me dispuse
a una fraternidad sin esperanza.
[EL: 108-109]

El poema se abre con una cita del filósofo marxista: «La conciencia estéril no es más que un momento […] de la conciencia desdichada»; y se cierra con uno de los emblemas poéticos de Gamoneda: «una fraternidad sin esperanza». Recordemos que había definido a Jorge Pedrero como comunista y que en el capítulo final de *El cuerpo de los símbolos* precisaba que uno de los contenidos de su magisterio era el «aprendizaje de una fraternidad sin esperanza; de entender simultáneamente, en una misma expresión, a Marx y a Antonio Machado» [CS: 232]. Adviértase, además, que el título puede ponerse en dialogismo con los remordimientos que expresa Gamoneda al concluir *El cuerpo de los símbolos*, cuando se reprocha el compartir con el público el recuerdo de Pedrero, como si de una falta de pudor se tratase: «Me duele poner todo esto en escritura. Trivialidad, traición; algo así puede haber en hacer de Jorge tema para una página. ¿Impudicia en un asunto sagrado? No lo sé. Él alcanzaba sabiduría en silencio y yo no» [CS: 233]. La interrogación del título, «¿Ocultar esto?», parece apuntar a este sentido, a la lucha interna del poeta, a su debate entre el hecho de dar correlato poemático a la figura de su maestro o continuar relegando, *ocultando*, sus enseñanzas al silencio temible y perfecto que él alcanzaba de manera admirable. Por este motivo no es de extrañar que Gamoneda tenga incluso la impresión de cometer una traición o un sacrilegio al retratar a su referente estético y moral.

La presencia del «vigilante de la nieve» no se detiene en estos ejemplos poemáticos en los que, como hemos visto, hay otras notas del pensamiento de Pedrero que no siempre se entremezclan con lo sublime. El «Tengo de la misericordia» de *Lápidas* [EL: 295] sería una nueva muestra de ello. De hecho, teniendo en cuenta la cronología de escritura de *La tierra y los labios* [1947-1953] —poemario que no se publicó como libro exento, pero que fue incorporado como «primeros poemas» al corpus *conocido* del poeta a partir de la antología *Edad*—, es

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

plausible que algunas de las ideas de Pedrero ya puedan percibirse en sus últimos poemas. Hay que recordar que Gamoneda, según informa en su texto de *El cuerpo de los símbolos*, conoció a Pedrero cuando aún no había cumplido los veinte años, lo que quiere decir que su encuentro no pudo tener lugar más allá de principios de 1951. No obstante, resulta arriesgado, sin la datación exacta de los poemas, atribuir como una enseñanza de Pedrero equiparable a lo sublime versos como «canto / una mezcla de muerte y alegría […] la belleza de una espada / aparece en la sangre» [EL: 34], «alcánzame una muerte sonriente / pon tus labios en mi herida» [EL: 36] o « una mirada / fundió mi dulce condición de ciego» [EL: 37].

Jorge Pedrero, y sus rasgos sublimados, continúa apareciendo, explícita o implícitamente, en todos los poemarios de Gamoneda del ciclo de senectud además del *Libro del frío*, donde —aparte del segundo bloque— también se cita en el primer poema de la cuarta sección, «Pavana impura», que concatena la figura amada con el recuerdo de Pedrero: «Tu cabello en sus manos; arde en las manos del vigilante de la nieve» [EL: 353]; y en la quinta, «Sábado», en la que hallamos un fragmento autoalusivo que remite al poema de *Sublevación inmóvil* citado por Ildefonso Rodríguez: «Nada es veloz en tu memoria salvo los ojos del suicida, el que encendía árboles con sus manos expertas en la pobreza y en la ira» [EL: 379].

El magisterio de Pedrero es muy perceptible, por ejemplo, en *Canción errónea*. Allí Gamoneda le dedica una secuencia de cinco poemas [CE: 33-41], la secuencia más amplia dentro de los «Poemas con nombre» o «referibles a personas concretas» [CE: 145], aspecto de por sí llamativo en el «Índice onomástico» del libro. El último de ellos apareció como inédito en el monográfico de la revista chilena *Trilce* [§ V.2.3 {27} 2008: 8] y el volumen *Leer y entender la poesía* [§ V.1.4 {28} 2010: 228], con el título «Entonces» y la mención final «Jorge» entre paréntesis, suprimida en la versión del poemario, que dice así:

> Miro los vertederos. Gime un motor lejano. Espero
> pisadas negras en la nieve. Pongo
> mi frente azul en los cristales fríos.
>
> Jorge
> entra despacio. Canta.
>
> Oigo su voz cargada de sombra

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

y al chamariz oculto en la armonía.

Arde
la nieve en el territorio dibujado por la pobreza.
Cesa
de gemir el metal.
La noche, ahora,
se resuelve en presagios.
Tengo miedo otra vez.
Pongo
mi frente azul en los cristales fríos.
[CE: 41]

La cita del nombre propio ha basculado de la mención final al interior del poema —donde no se hallaba en las versiones sueltas—, en el que se identifican algunos rasgos que ya conocemos de Pedrero: su gusto por la canción, los materiales de su oficio, la nieve, la pobreza… En la descripción de la estampa, cuya rememoración adquiere el valor de un trágico presagio, se aprecia un efecto sublime: «Oigo su voz cargada de sombra / y al chamariz oculto en la armonía». A la superposición de dolor y belleza (el canto melodioso del ave que Pedrero sabía imitar con destreza, subyacente en el verso a la sensación de pesar) se la añade la especificidad de un entrecruzamiento sinestéstico auditivo-visual, una coincidencia muy característica de Gamoneda que es más sensible aún en las variantes de la primera versión del poema: «Escucho su voz dulcemente cargada de sombra». Más allá de la interrelación del término *dulcemente* en el cruce sensitivo —que suele ser, como aquí, componente de una pseudosinestesia, según veremos más adelante—, los adverbios terminados en *-mente* con frecuencia remiten a Pedrero y son muy proclives a asociaciones sublimes[312], como muestran dos ejemplos más del *Libro del frío*: «atravesando dulcemente llagas», leemos en «Sábana negra en la misericordia» [EL: 348], y «él piensa dulcemente en los suicidas; está creando la vejez» [EL: 371], pacificación del sufrimiento que, además de reenviar a Pedrero por el acto de autoaniquilación, incide en la conformidad con el hecho mortal.

312. En el subgénero del frontispicio poemático, tan cultivado por Gamoneda, también se halla este tipo concreto de manifestación gramatical de lo sublime: por ejemplo, «juguetería amorosamente diabólica», en *Biblio-grafías* de Pepe Cáccamo [CAP {76} 2013: 5]; o «Es hermoso, preciso y suavemente mortal» y «abrasar gozosamente», en *Este cuento se ha acabado* de Luis Miguel Rabanal [§ V.1.7 {27} 2015: 9 y 11].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

En «Ha de llover», largo poema que no pasó a *Canción errónea*, el mismo procedimiento de expresión de lo sublime evoca el recuerdo de Pedrero ligado a la imagen de la serpiente: «Y las serpientes han de silbar tristemente / todas las melodías olvidadas»[313]. Ya anticipé en la primera parte de este trabajo, al tratar del «Diccionario apócrifo», que la sierpe es una presencia recurrente en la poesía de Gamoneda que contiene en sí los atributos de la sublimidad: «la serpiente —comentaba en nuestro primer encuentro el poeta— es un animal silencioso que tiene una conducta puramente, en su dinámica corporal, en cierto modo misteriosa» [p. 843]. Lejos de cualquier interpretación psicoanalítica estrafalaria, la vinculación de este ofidio con Pedrero alberga una motivación biográfica, tal y como él mismo me precisó:

> Los andaluces temen a las serpientes. Y, entonces, pues quizá el temor o los temores de Jorge Pedrero, quizá, de alguna manera, ¿cómo te diría yo?, le proporcionaran…, para mí, la serpiente…, una especie de…, la mitificara en el sentido de crear un aura que estaba entre lo bello y lo terrible, como podría decirse, ¿no?; o entre lo hermoso y lo temible, entre lo inexplicable. En fin, yo no puedo explicarlo. Yo sé que tiene una función en mi escritura, la serpiente. ¿Y qué función tiene? Yo no sé concretarlo. Es proporcional nombre, corporeidad y aspecto a algo y siempre participa de lo hermoso, del silencio y de lo temible, me parece a mí.

Véase cómo para describir el sentimiento suscitado por este animal Gamoneda emplea las mismas expresiones que aplica a la obra de Barjola y otros artistas —*lo bello y lo terrible*, *lo hermoso y lo temible*—. Aunque no lo concrete o pueda explicarlo, de modo implícito estos enunciados se insertan de lleno en la tradición de lo sublime. Y así, no faltan ejemplos de sublimidad que representan la polivalencia de este reptil: «serpientes bellísimas» [EL: 261], «vi serpientes enfermas —bellas en sus úlceras transparentes—» [EL: 461], «la dulcísima víbora» [PT: 58][314]. Recuérdese también su conexión con otra figura capital en la poesía de

313. De la versión inédita de 2010, publicada en *Poetas con Valente* [§ V. 1.4 {30} 2010: 61]. Allí mismo aparecen más casos de sublimación con adyacencia adverbial o con mención expresa a Pedrero: «Ha de llover dulcemente sobre las niñas que abortan en octubre. / Ha de llover en la agonía de Jorge Pedrero y / sobre los compañeros lívidos» [*ibidem*: 62], bloque suprimido en la versión del libro editado por Clara Janés *De la realidad y la poesía* [§ V. 1.4 {31} 2010: 57-60]. En la revista *Fórnix* se localiza otra variante mucho más condensada respecto a las versiones posteriores: «ya están ardiendo / dulcemente los juicios sumarísimos» [§ V. 1.4 {18} 2008: 12].

314. Precisamente dentro del «Diccionario apócrifo» de *La prisión transparente*, había destacado en la primera parte de esta tesis el estatuto de la última entrada, *víbora*, por el abrupto salto que en la

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Gamoneda, la madre, y su potencia sublime, como la *amphisbena* del *Diccionario*, que «es bestia maternal que acude al llanto de los menores muchachos, y su amor se torna sublime en el cuidado de sus propios hijuelos» [PT: 104].

En otras composiciones inéditas, como «Farsa y elegía», publicado en 2017 en la revista *L'Estació*, Jorge Pedrero ocupa un lugar central. En este poema —del que ya hablé por ser una refundición del irónico [Qué abundancia de vértigo]— hay una modulación discursiva de la voz poética de *La prisión transparente*, pues ya no se aprecia la misma intemperancia en los recursos expresivos, si bien la perspectiva vital sigue siendo similar. A Pedrero, en concreto, están dedicados tres bloques líricos consecutivos en los que se reconocen sus datos idiosincráticos: su mirada acerada, la enfermedad agónica de la madre, su temor a las serpientes, los ácidos con los que trabajaba, la nieve, el canto del chamariz, sus orígenes andaluces y, además, una variación de lo sublime, *ebrio de lágrimas*:

> Recuerdo también a Jorge fumando bajo el mediodía. Vi sus ojos inmóviles entre túnicas de acero y a su madre agonizando en sus ojos. Ebrio de lágrimas, me miró una sola vez y abandonó el patio abrasado. Rectificó sus pasos para aplastar la cabeza de la culebra ciega que ondulaba entre cerámicas.
>
> Iba a los almacenes a escribir con ácidos y a estar en sí mismo. Regresaba al anochecer y no entraba en su casa. Permanecía ante el terraplén mirando la nieve temblar en las zarzas. Sus ojos salían a buscarle y les decía que aún no, que estaba escuchando al chamariz.
>
> No fue así. La memoria confunde las causas antes de ocultarse en los agujeros más tristes, no fue así. Las muchachas eran felices y esbeltas y Jorge era claro y profundo como un agua tranquila; silbaba el canto del chamariz, creaba serenidad, escuchaba las campanillas del amanecer atravesando las praderas de Huelva.
>
> [§ V.1.4 {73} 2017: s/p].

Basten estos ejemplos para subrayar la relevancia de los presupuestos ideológicos de Pedrero y el peso de su recuerdo en el pensamiento de Gamoneda.

serie alfabética existe desde el artículo previo, *humores*, y por ser, con diferencia, la más extensa de la obra, la única que sobrepasa una página. Estos dos detalles le otorgan un carácter diferenciable, especial, que quizá esté relacionado con Jorge Pedrero por los siguientes motivos: porque, como sabemos por Gamoneda, Pedrero temía las serpientes, por los componentes de sublimidad y por las referencias al suicidio localizables en la definición. Siendo quizá una inferencia arriesgada, el magisterio de Pedrero fluctúa en esta entrada con la que simbólicamente parece que Gamoneda ha querido cerrar el *Diccionario*, lo que explicaría la amplia omisión final en el orden alfabético.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

En cualquier caso, si bien lo sublime vendría a ser una instrucción de Pedrero tácitamente incorporada por Gamoneda a su obra, conviene matizar el hecho de que su alcance no se limita a la caracterización del «vigilante de la nieve». Como manifestación estética, la sublimidad irrigaría toda la poesía de Gamoneda, aunque en el fondo subyazga siempre, ya sea o no de manera explícita, la figura del maestro *vigilante*.

2.5. Paradigmas poemáticos de lo sublime en el ciclo de senectud

Los apartados previos han cumplido la función de contextualizar la presencia de lo sublime en la producción textual de Gamoneda, incluyendo *Un armario lleno de sombra* y el *Diccionario*, que también concitan en su expresión el lenguaje poético. En esta tarea, los paradigmas hasta ahora aportados han servido ya para identificar algunos casos específicos en los que esta sublimidad se concreta. Con el objeto de alcanzar conclusiones más precisas sobre la naturaleza de lo sublime gamonediano —conclusiones que consignaré al final de estas tesis en el epígrafe reservado a tales efectos—, seguiré operando aquí con mixtura de métodos, tanto de modo inductivo como deductivo, examinando las obras en las que con más intensidad esta categoría se revela y enunciando sus singularidades concomitantes —como en lo relativo a la clase de lo siniestro, que abordaré en breve—, primero con mayor exhaustividad y extensión y, más tarde, atisbado cierto orden de especies emblemáticas, en presentación categorial y menor detalle. Esta metodología híbrida persigue, pues, la consecución de una tipología sintética de variantes de lo sublime más recurrentes y particulares. La misma descripción cronológica de los casos o paradigmas delimitará la configuración teórica, con valor orientativo, de lo sublime en el pensamiento de Gamoneda.

Es muy cierto que la panoplia de la sublimidad es vasta y diversa y que, como apunta Baldine Saint Girons, «lo sublime supera cualquier compartimentación» [Saint, 2008: 21], en parte debido a las distintas coloraturas con las que ha resonado el concepto a lo largo de la historia. Huelga decir que la apreciación sensible de lo sublime es subjetiva, por lo que los ejemplos que aquí selecciono pueden legítimamente discrepar, como en toda hermenéutica, de otras interpretaciones. Muy a propósito, Kant ilustra esta variabilidad de lecturas con las siguientes palabras: «la verdadera sublimidad debe buscarse sólo en el espíritu del que juzga y no en el objeto de la naturaleza cuyo juicio ocasiona esta disposición de aquél»

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[*apud* Aullón, 2006: 127, nota 188]. También Hume nos recuerda este alcance relativo de nuestras impresiones en su ensayo «Sobre la norma del gusto», donde de hecho discurre sobre la belleza, uno de los componentes reactivos del sentimiento sublime. Escribe allí Hume: «La belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente» [Hume, 2008: 42][315].

En este sentido, objetivar lo sublime supondría una incongruencia: «la objetivación —señala Gianni Carchia— convierte lo sublime no tanto en un problema de forma, de conducta artística en sentido estricto, sino más bien en un problema de temas y motivos susceptibles de representación. Una poética de los efectos y los estados de ánimo —sentencia el desaparecido filósofo italiano—, variadamente complicada en sentido psicológico» [Carchia, 1994: 118-119]. Si la objetivación de lo sublime es en parte contradictoria con la percepción subjetiva del sentimiento, un procedimiento de corte analítico-sintético sería, en cambio, a todas luces útil para construir una tipología que vierta una perspectiva sinóptica del fenómeno estético de la sublimidad; o dicho en otros términos: si una clasificación de *significantes sublimes* no puede aspirar más que en muy tangencial modo a la universalidad, su categorización sí que sería práctica metodológicamente en cuanto al estudio específico de este rasgo en un autor o campo determinado.

2.5.1. *Libro del frío*

«Geórgicas»

El mismo comienzo del poemario nos predispone a sentir una ambivalencia próxima a lo sublime: *Tengo frío junto a los manantiales* [EL: 307]. La sensación que da título al libro, característica de estados de carencia y vulnerabilidad —y que acabaría inscribiéndose como gamonediana por antonomasia—, se vincula con un elemento natural bello que propicia la calma y el bienestar. ¿Nos encontramos, entonces, ante una impresión sublime en su variante de dolor y belleza? Téngase en cuenta que Burke aplica el término belleza «a todas aquellas cualidades de las

315. Dice allí mismo Hume, justo antes: «Entre un millar de opiniones distintas que puedan mantener diferentes hombres sobre una misma cuestión, hay una, y sólo una, que sea la exacta y verdadera, y la única dificultad reside en averiguarla y determinarla. Por el contrario, un millar de sentimientos diferentes, motivados por el mismo objeto, serán todos ellos correctos, porque ninguno de los sentimientos representa lo que realmente hay en el objeto. Sólo señala una cierta conformidad o relación entre el objeto y los órganos o facultades de la mente» [Hume, 2008: 42].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

cosas, que provocan en nosotros un sentimiento de afecto y ternura, o cualquier otra pasión lo más parecidas a éstas» [Burke, 2014: 94]. Esta doble inclinación se prolonga en el segundo segmento del versículo, en la fatiga que padece el órgano emotivo por excelencia: *He subido hasta cansar mi corazón*. Podría decirse que estamos frente a una sublimidad atenuada, que acaba revelándose luego de modo ostensible gracias a elementos de potencia claramente sublime, como el *abismo*: *¿qué hago yo delante del abismo?*; y una realidad de contenido similar, la *inmensidad*, con la que se cierra el poema: *Bajo las águilas silenciosas, la inmensidad carece de significado*. La imagen solemne de las «águilas silenciosas» resalta esta emoción, trasladando por hipálage la profundidad del silencio tan proclive a la sublimidad, según las observaciones de Kant y Schiller.

El segundo poema de esta primera sección plantea ya, en su primer verso, la espinosa cuestión de los límites de lo sublime a través de la incursión de lo feo o desagradable: *Entre el estiércol y el relámpago escucho el grito del pastor* [EL: 308]; y en cierta medida, también en el versículo final: *he visto el hongo de la pureza.* ¿Se trata de una especie de lo sublime o estaríamos más bien ante una *desublimación* [Saint, 2008: 23]? Como nos recuerda Burke, cualquier tema puede evocar un goce estético: «En la medida que estamos formados por la naturaleza para alguna acción, la pasión que nos mueve hacia ella va acompañada de deleite, o de alguna especie de placer, sea cual sea el asunto de que se trate» [Burke, 2014: 87]. Lo que parece indudable es la fuerza expresiva del primer ejemplo, la original articulación de una sustancia antiestética, el *estiércol*, y un componente enérgicamente sublime, el *relámpago*, y su continuación por medio de la violencia acústica en una figura de noble simbolismo: *el grito de pastor*. No en vano, al reflexionar sobre la categoría de lo feo, Adorno subraya sus concomitancias con el dolor: «El veredicto estético sobre lo feo se basa en la inclinación verificada por la psicología social a equiparar (con razón) lo feo a la expresión del sufrimiento y a denostarlo proyectivamente» [Adorno, 2004: 72]. En la medida en que estas imágenes sugieren una atmósfera agitadora, serían susceptibles de contemplarse como una especie de sublimidad.

Como puede observarse, algunos de estos ejemplos se plasman con suma plasticidad debido al acto de contemplación producido en la naturaleza, muy al gusto de la estética romántica. Así se transmitiría lo sublime en el tercer poema de «Geórgicas»: *Ante las viñas abrasadas por el invierno, pienso en el miedo y en la luz (una sola sustancia dentro de mis ojos)* [EL: 309]: la sublimidad pictórica del paisaje (*Ante*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

las viñas abrasadas por el invierno) —diríase una correspondencia lírica de un cuadro de Caspar David Friedrich—, funciona como marco de una auténtica coalescencia sublime de temor y claridad (*pienso en el miedo y en la luz*), entendida como «una sola sustancia» en la percepción del sujeto poemático, una *conmoción deliciosa*, pues «la luz es más placentera que la oscuridad» [Burke, 2014: 49].

El siguiente poema vuelve a despertar la desazón en lo estético, en la medida en que los insectos son animales percibidos convencionalmente como poco bellos, pero son, no obstante, comprendidos aquí desde la ternura y la delicadeza: *Vi las esferas del sudor y los insectos en la dulzura* [EL: 310]. Otro elemento natural, el *crepúsculo*, tiende a relacionarse con frecuencia con impresiones sublimes por la cautivadora tonalidad que dibuja en el firmamento: *luego, el crepúsculo en sus ojos*. Y aun la última línea poética contiene cierto efecto mitigado de sublimación: *el cardo hirviendo ante el centeno y la fatiga de los pájaros perseguidos por la luz*. El cansancio, como en la pieza inaugural, se perfila como condición pesarosa entre las aves que vuelan sin cesar mientras les acompañan los últimos rayos de sol.

El quinto poema parece sugerir otra vez una sublimidad atemperada: *pesan las flores sobre las maderas atormentadas por la lluvia* [EL: 311]. La belleza y simbolismo positivo de objetos naturales como las *flores* y la *madera* —símbolos recurrentes en la poesía de Gamoneda— son entendidos dolorosamente en el medio purificador y percutivo del agua que arrecia sobre ellos; sustancia vivificadora que reaparece en el poema contiguo: *Una vecina lava la ropa fúnebre y sus brazos son blancos entre la noche y el agua* [EL: 312]; escena poética relatada en las memorias [ALS: 158] de eminente factura plástica donde el sentimiento aflictivo del cuerpo exánime, representado por transposición metonímica en la *ropa fúnebre*, se une a «la suave dialéctica de las luces y las sombras» [CS: 226], el marcado contraste de la blancura de la piel entrevista en la atmósfera nocturna, siendo la noche tan propensa a la sublimidad, al pensar de Kant.

En la mayoría de estos casos puede observarse que el efecto sublime nace de la acumulación de términos e imágenes diseminadas en una larga línea gramaticalmente compleja, sin que se produzca una síntesis emblemática, como en el séptimo poema: *Sobre excremento de rebaños, subo y me acuesto bajo los robles musicales* [EL: 313]. Hallamos de nuevo aquí la introducción de lo displicente en la sublimidad, en la que resulta sugestiva la articulación, desde los extremos del decurso poético, de *excremento de rebaños* y *robles musicales*. Más adelante, la

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

percepción del *crepúsculo* vuelve a conferir un ambiente sublime: *Cruzan palomas entre mi cuerpo y el crepúsculo*. Esta sublimación de tipo acumulativo, en ocasiones difusa, se revela con mayor rotundidad en el vigor expresivo del octavo poema: *Recuerdo el miedo y la felicidad en mis cabellos hendidos por el relámpago* [EL: 314]. La conjunción de temor y alegría sería con toda claridad un correlato lírico del *exultare cum tremore didici* o «alegrarse con temblor» agustiniano, una conjunción que queda acentuada por la gamonediana imagen del *relámpago*, elemento natural que atesora en sí una síntesis sublime de paralizante lirismo. Aún en el versículo final se superpone lo ameno del paisaje con un sentimiento melancólico, emotiva simbiosis de dolor y belleza que puede considerarse especie de sublimidad: *A veces veo el resplandor del monte sobre las grandes máquinas de la tristeza*.

También el poema inmediato refleja este sentimiento sublime originado a raíz de la adición de símbolos y lexemas que se encuentran dispersos en un mismo periodo oracional de cierta longitud: *Pongo los frutos negros en la boca y su dulzura es de otro mundo como mi pensamiento arrasado por la luz* [EL: 315]. La sensación de bienestar experimentada al avituallarse en armonía con la naturaleza luminosa queda intensificada por un participio de acción violenta (*arrasado*), mientras que el contraste cromático (*frutos negros*, *luz*) contribuye de nuevo a la sublimidad.

El penúltimo poema de «Geórgicas» incorpora como nota destacable la inquietud de lo amenazante en la imagen de los *cuchillos industriales*, flanqueada por un binomio sublime de estabilidad y congoja: *Vi la serenidad en los ojos de las reses destinadas a los cuchillos industriales y los caballos inmóviles en la tristeza* [EL: 316]. Podría decirse, como primera aproximación, que este caso se acercaría a lo siniestro y al imaginario de algunas obras pictóricas de Juan Barjola o Luis Sáez. Pero es en la última composición donde se localiza una mayor densidad de lo sublime: *Ah la morfina en mi corazón* [EL: 317]; expresión emblemática, melancólicamente bella, donde se coaliga una belleza aflictiva que también contiene sublimidad.

«El vigilante de la nieve»

Ya hemos comentado algunos fragmentos de esta segunda sección en la que lógicamente emerge la sublimidad, siendo como es su referente extralingüístico Jorge Pedrero, el maestro de lo sublime. Un primer ejemplo aparece en la pieza introductoria: *describió con sus manos la forma de la tristeza y acarició cabellos que ya no amaba* [EL: 321]. Lo sublime se conjuga por coordinación copulativa de

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

proposiciones entre sus dos términos de enlace (*tristeza* y *acariciar*), pero además sobresale la dimensión formal del sentimiento («la forma de la tristeza»), una sinestesia de tipo conceptual. Ya sabemos que la sublimidad se imbrica con cruces sensoriales y, de hecho, parece natural que se proyecte sobre aquellos de combinación abstracta, en la medida en que lo sublime tiene en sí mismo un alcance suprasensible. Es lo que ocurre en el segundo poema, donde se advierte una emblema de repercusión sinestésica: *vértigo en la pureza* [EL: 322]. El último versículo prosigue la caracterización sublime de Pedrero: *Rosas, serpientes y cucharas eran bellas mientras permanecían en sus manos*. La imagen de la serpiente, a la que ya me he referido, está fuertemente imbricada de sublimidad por su propia naturaleza; y las reflexiones de Burke ratificarían esta impresión: «Hay muchos animales, que, independientemente de su tamaño, son capaces de producir ideas de lo sublime, porque son considerados como objetos de terror. Como las serpientes y toda clase de animales venenosos» [Burke, 2014: 100]. De alcance sinestésico es asimismo el tercer poema: *Vigilaba la serenidad adherida a las sombras, los círculos donde se depositan flores abrasadas* [EL: 323]; y de una sublimidad plástica, además, en tanto en cuanto que el sentimiento de lo sublime es causado por la contemplación pictórica de los elementos de la naturaleza —la serenidad de las sombras—, sintetizada en la hermosura estética de *flores abrasadas*.

El cuarto poema comunica otra experiencia idiosincrática de Pedrero, pues el suave y agudo sonido de la campanilla queda vinculado a un sufrimiento límite: *en la extremidad del silencio, él oía la campanilla de los agonizantes* [EL: 324]. El silencio no hace sino acentuar la sublimación del recuerdo en una variante de «música y dolor» que consuena con el retrato de Pedrero, justo como en el bloque lírico consecutivo: *adiestraba a los pájaros en la canción de la ira* [EL: 325]. Es este un emblema condensado en forma de sintagma («la canción de la ira») también de transposición sinestésico-conceptual, con el aditivo de una sublimidad amena y furibunda, entendida como sublime arrebatamiento. Aquí mismo se haya un caso singular: *la hija dulcemente imbécil*; variación de lo sublime como deleite despectivo con la particularidad expresiva de una adyacencia adverbial.

El sexto poema retrata escenas del «vigilante» ya familiares: *Los perros olfateaban su pureza y sus manos heridas por los ácidos* [EL: 326]; donde las señales aflictivas (*heridas*) se yuxtaponen a una cualidad bella en modo intenso (*pureza*). Más complejo se revela lo sublime en el siguiente poema: *Era la festividad: luz y*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

azafrán en las cocinas blancas: lejos, bajo guirnaldas polvorientas, rostros en la tristeza del carburo / y su gemido entre los restos de la música [EL: 327]. Aquí la sublimidad es provocada a través de la acumulación de elementos placenteros (*festividad*, *luz*, *azafrán*, *música*) y truncados (*tristeza*, *gemido*), aunados en la imagen de las *guirnaldas polvorientas*, de una alegría pretérita. Otro ejemplo intrincado se desprende del bloque que conforma el octavo poema: *Suavemente, distinguía las causas infecciosas […], la cinta negra en el silencio de las serpientes* [EL: 328]. La filiación con Pedrero queda reforzada con la imagen sublime de las serpientes silenciosas, de nuevo con la peculiaridad de la adyacencia que en modo de adverbio incide en la carga semántica de la sublimación.

Varios casos representativos se localizarían en el antepenúltimo poema de la sección: *En su canción había cuerdas sin esperanza* [EL: 329]. Esta sublimación de una resignada música triste, «sin esperanza» —como la fraternal invocación de *Blues castellano*—, se hace más ostensible luego en construcciones equivalentes, de un sonido hermosamente luctuoso: *sonaba a muerte y a rocío […], era el cantor de las heridas*. Música y dolor, como síntesis del carácter de Pedrero, vendría a ser, en efecto, la articulación esencial de un sentimiento sublime, siendo el sintagma «el cantor de las heridas» del todo emblemático de este pensamiento.

«Aún»

De entre los ejemplos destacables, el segundo poema de la sección tiene claras implicaciones sublimes: *Recuerdo […], la posibilidad triste de un abismo lleno de luz bajo las ventanas abiertas para la ventilación de la enfermedad* [EL: 336]. A la desasosegante imagen del *abismo* se le suma la nota de tristeza y el simbolismo de una *luz* plena como paliativo de la enfermedad, en paradigmática expresión de tipo oximorónica (*abismo lleno de luz*), produciéndose una serie que reúne dolor, temor y belleza. Dado que «el sentimiento de lo sublime es doloroso y placentero» [*apud* Aullón, 2006: 127], es *lógico* que la reunión de este aparente contrasentido, las tensiones o conflictos que origina esta simbiosis, propicien asimismo contradicciones, paradojas y oxímoros.

La sustancia lumínica posee un alcance sublime también en la siguiente pieza: *pájaros que volaban entre la ira y la luz* [EL: 337], variación como desorden pasional de una sublimidad iracunda, cercana al enajenamiento. Y el cuarto poema contendría una enorme reverberación de lo sublime en todo su trazado de nuevo con la

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

incidencia de la *luz*, uno de los símbolos más frecuentes y polisémicos de la obra de Gamoneda:

> Alguien ha entrado en la memoria blanca, en la inmovilidad del corazón.
>
> Veo una luz debajo de la niebla y la dulzura del error me hace cerrar los ojos.
>
> Es la ebriedad de la melancolía; como acercar el rostro a una rosa enferma, indecisa entre el perfume y la muerte.
>
> [EL: 338]

El oxímoron *la inmovilidad del corazón* ya preludia una sugestión sublime de contrarios; sugestión que se afianza en el segundo versículo con los elementos contrapuestos de *luz* y *niebla*, *dulzura* y *error*, y se prolonga en una sentencia emblemática: *Es la ebriedad de la melancolía*, clímax de una nostalgia gozosa de especie arrebatada, sostenida después en el conmovedor símil de la *rosa enferma* que, como «The Sick Rose» de William Blake en *Songs of Experience,* está *indecisa entre el perfume y la muerte*, congregando de nuevo dolor, belleza y temor. En el siguiente poema, la luz, que en su polivalencia gamonediana es un componente que convoca el deleite, adquiere ahora visos de una variación de lo sublime como lo bello amenazante: *La luz se anuncia en los cuchillos* [EL: 339]. En el cierre, la figura del «incesante» es percibida desde lo despectivo, como otra variante de sublimidad: *Aún es bello y miserable*.

De tipo mitigada sería la sublimación del sexto poema: *Hablan los manantiales en la noche, en los imanes del silencio* [EL: 340]. Dos referentes muy mencionados por los grandes pensadores de la sublimidad, la *noche* y el *silencio*, desprenden una atmósfera sublime entre un elemento ameno y prístino, los *manantiales*, dibujando así «lo sublime de la naturaleza» [Kant, 1991: 209], que se extiende a la siguiente pieza: *éstos son los álamos extinguidos, vértigo de mi infancia* [EL: 341]: sublimidad formulada en torno a dos sintagmas sinonímicos, en disposición quiasmática, donde *álamos* y la *infancia* aluden a un paisaje sentimental hermosamente trágico. Y si antes la *rosa enferma* era la imagen de una sublime concreción de dolor y belleza, más adelante las *rosas temibles* [EL: 344] lo son, con resonancia sinestésica, en forma paradigmática de la síntesis de belleza y temor.

Hacia el final de la sección, un bloque disemina términos de fuerte evocación sublime: primero, en torno al símil de un dios que se conduele (*el dios que llora*), imagen que se inscribiría en la tradición de «lo sublime bíblico» [Aullón, 2006: 142]

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

en la medida en que toda divinidad entrañaría una magnitud de por sí terriblemente bella, pero percibida aquí con singular iconografía desautomatizadora; y a continuación, mediante la coalescencia de música y dolor en modo imperativo (*silba en las cánulas del sufrimiento*), nueva alusión a Pedrero —variante del «cantor de las heridas»— y sus lecciones estéticas, como percibir la acendrada vaciedad del tiempo (*la pureza de las horas vacías*) o la trascendente conjunción de *soledad* y *eternidad*, ambos rasgos de potencia sublime, según Schiller y Burke[316]. He aquí la pieza completa para que pueda apreciarse en su esplendor la sublimación que alberga:

> Posa tus labios en las cánulas como hace el dios que llora en tus armarios, el que habla entre uñas amarillas; silba en las cánulas del sufrimiento y, en la pureza de las horas vacías, recuerda la torunda de tu padre, la soledad de las palomas extraviadas en la eternidad [EL: 345].

En el siguiente poema reaparecen elementos ya recurrentes de sublimidad en Gamoneda, como la *soledad* y la *luz*, en dos combinaciones emblemáticas: *olvido y luz* y *ciega la soledad* [EL: 346]: en el primer caso, de la síntesis de dolor y belleza, si bien el *olvido* a veces tiene una connotación positiva en Gamoneda; en el segundo, de una especie que se aproxima al temor, pues una *soledad* que ciega tendría claras implicaciones sublimes. A menudo, lo sublime se relaciona además con objetos cotidianos y triviales que son símbolo de la infancia, pero con un componente aflictivo intenso que lleva a la sensación de desasosiego y amenaza: *Ah la pureza de los cuchillos abandonados*.

En la penúltima composición, dedicada a César Vallejo con el título originario de «Canción peruana», sobresale otro caso de sublimidad con adyacencia adverbial: *atravesando dulcemente llagas* [EL: 348]; emblema fundamentado en las enseñanzas de Pedrero que expresa esa adecuación de dolor y belleza propia de un *placer negativo*, al pensar de Kant, y que se relaciona con *lo sublime patético* en Schiller, cuyo tópico literario, *entre lágrimas riendo*, encontramos en el ya comentado pasaje de Andrómaca, en la *Ilíada*, y que se reconoce aún en la lapidaria pieza final

316. Sobre la primera, escribe Schiller: «la soledad tiene un fundamento objetivo para el temor, pues la idea de una gran soledad incluye la de *desamparo*» [Schiller, 1992: 94]; sobre la segunda, apunta Burke: «Las ideas de eternidad e infinidad se encuentran entre aquellas que más nos afectan» [Burke, 2014: 105].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de esta tercera sección, en una sentencia paradigmática que preludia el título del siguiente poemario: *Amé todas las pérdidas* [EL: 349].

«Pavana impura»

En el cuarto poema de esta cuarta sección de expresión amorosa, la imagen fuertemente sublime —misteriosa, seductora y temible— de las serpientes unida a la sensación de dolor remitiría de nuevo a Pedrero: *Busco tu piel inconfesable, tu piel ungida por la tristeza de las serpientes* [EL: 356]; mientras que una expresión de sublimidad atenuada se concentraría en la continuación del versículo: *rastro frío del corazón*. Y si admitimos que la madre es también una figura sublime que conjuga la belleza y el temor, la percepción, en el siguiente bloque, del grito de una madre sería sublime por dolorosa y desgarradora: *tú oyes el grito de las madres del agua* [EL: 357].

Lógicamente, la experiencia sublime del amor da lugar, en especial en esta sección, a concreciones de una «sublimidad amatoria» también en la edad de senectud: *Nuestros cuerpos se comprenden cada vez más tristemente, pero yo amo esta púrpura desolada* [EL: 358]. Otro ejemplo de sublimación por simbiosis de dolor y belleza se localiza en el octavo poema: *en la agonía del verano baja como mercurio hasta la llaga azul del corazón* [EL: 360]; y quizá también por connotación en el símil que cierra la pieza: *como la miel sin esperanza*, el cual vendría a ser una transposición del agustiniano *maerore cum spe*, del que hay otras formulaciones en la obra de Gamoneda. En el noveno poema, de muy breve pero intensa expresión, lo sublime amatorio queda entreverado de sedimentos religiosos: *Ten piedad en mi boca, liba, lame, / amor mío, la sombra* [EL: 361]; y allí mismo emerge otra atenuación de lo sublime en forma comparativa: *como un fruta en la melancolía*.

Si el océano puede considerarse por su inmensidad como *sublime matemático*, según Kant, el mar lo es ya en sí mismo al menos *teóricamente*, siguiendo a Schiller, y en particular cuando la gracia de su paisaje se ve agitada por el viento en una conmovedora síntesis de placer y tristeza: *la flor del mar ante los muros calcinados por el viento y el llanto* [EL: 362]; al igual que esta emblema que entremezcla otra vez dolor y belleza: *Es la impureza y la piedad*. Como señala Burke, «la piedad es una pasión acompañada de placer, porque procede del amor y del afecto social» [Burke, 2015: 87] y es, por lo tanto, también proclive a combinaciones sublimes.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

El siguiente poema destaca por contener en todo su recorrido distintos grados de sublimidad: desde lo bello-terrible (*eras la dulzura y el exterminio*) y lo bello amenazante (*Tu inocencia es como un cuchillo*), a otra coalescencia mitigada de dolor y belleza (*tú pesas en mi corazón*, *miel oscura*) y, sobre todo, un emblema de «sublime amatorio» enunciado desde la perspectiva de la muerte (*te siento en mis labios al ir hacia la muerte*). Lo reproduzco en su integridad, dado la fuerte concentración de especies sublimes:

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

En la siguiente y exigua pieza hallamos otra vez la imagen idílica de la flor —cuyo *aroma* es además *delicia*— combinada con una intensa carga afectivo-patética, que es la expresión del dolor extremo que sufren esas figuras recurrentes en la obra de Gamoneda que son los agonizantes: *Eres como la flor de los agonizantes* [EL: 364].

Encontramos luego un caso sublime por yuxtaposición de elementos intercalados (*suavemente en mis labios*, *melancolía*) en un mismo y largo enunciado poético: *Hablas / suavemente en mis labios y regresas / a tu prisión en la melancolía* [EL: 365]. Mayor dispersión se produce aún en un periodo oracional más amplio, en el bloque contiguo, donde lo sublime amatorio dibuja un eje (*frialdad de la existencia-corazón-heridas*) que pivota sobre la belleza consoladora en el marco del sufrimiento vital: *Siento la frialdad de la existencia pero tu olor se extiende en las habitaciones y tu lascivia vive en mi corazón y entra mi pensamiento en tus heridas* [EL: 366].

Un último paradigma descuella en el poema que clausura la sección: *coágulos en el aire dulcemente sangriento* [EL: 367]; sublimidad por adyacencia adverbial, de repercusión sinestésica, que imprime una sensación bellamente aversiva por la acción de los elementos del naturalismo poético gamonediano, preludio de los símbolos de un materialismo imbricado con los referentes de la ciencia médica arcaica.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

«Sábado»

La sección se abre con un caso emblemático de sublimidad con adyacencia modal, en forma de adverbio terminado en *-mente*, que nace de una alusión plástica y el recuerdo de Pedrero: *él piensa dulcemente en los suicidas* [EL: 371]. En el segundo poema lo sublime se encuentra tanto condensado como disperso: las imágenes potencialmente sublimes de la *madre* y la *serpiente* quedan vinculadas con sentimientos de pesar (el recuerdo doloroso del pasado, la infancia cargada de sufrimiento, de la que sería símbolo el serpenteante reptil), mientras que la conjunción de *miedo* y *embriaguez* se revela como una temor extasiado (*Ahora tienes miedo y, de pronto, te embriaga la exactitud*); la *nada*, en cambio, tendría aquí un valor relativo (*no había nada dentro de la luz*), pues no se trata del vacío absoluto, lo que atenúa lo sublime; y aparece al final un paradigma donde los *límites* señalan un espacio de indeterminación, que puede ser preludio del abismo, y la *música* adquiere matices tanto de belleza como dolor debido a las distintas edades que se superponen en la enunciación del poema: *Oyes la música de los límites* [EL: 372].

En el siguiente poema emerge en un largo versículo una concreción de sublimidad paradójica de dos elementos tendentes a lo sublime, la *luz* y el *abismo*, que convergen por coordinación copulativa creando un contrasentido de hondo calado expresivo: *La lente anuncia la mendicidad pero su luz procede del abismo. Antes las córneas abrasadas penden los hilos del silencio* [EL: 373]. Como recuerda Kant, «una gran profundidad […] va acompañada por la sensación de estremecimiento» [Kant, 2015: 38] y el abismo sería, en efecto, absolutamente sublime. El *silencio* no hace sino reforzar este sentimiento de desamparo en el contorno inmediato, así como la línea final, que reúne en una sola emoción el dolor y el placer: *las desapariciones bajan al corazón*.

El cuarto poema, uno de los más poderosos y representativas del poemario, también alberga, ya claramente en la perspectiva de senectud, una alta concentración de elementos sublimes como el *relámpago*, el *silencio*, la imagen de la *madre* dentro de una sublimidad de tipo colérico (*ésa es tu madre dentro de la ira*), la recurrencia de la *luz* tanto atemperando lo sublime (*Así es la luz de la vejez*) como realzando lo despreciativo (*el que duerme en la luz y es miserable*), además de varios emblemas reseñables: *agoniza en el relámpago, ciego en la misericordia* y, con formulación oximorónica: *Vértigo en la quietud*. El poema —con un ritmo muy

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

marcada surgido de sus reiteraciones en distintos niveles— merece leerse en toda su extensión:

> El animal que llora, ése estuvo en tu alma antes de ser amarillo;
>
> el animal que lame las heridas blancas,
>
> ése está ciego en la misericordia;
>
> el que duerme en la luz y es miserable,
>
> ése agoniza en el relámpago.
>
> La mujer cuyo corazón es azul y te alimenta sin descanso,
>
> ésa es tu madre dentro de la ira;
>
> la mujer que no olvida y está desnuda en el silencio,
>
> ésa fue música en tus ojos.
>
> Vértigo en la quietud: en los espejos entran sustancias corporales y arden palomas. Tú dibujas juicios y tempestades y lamentos.
>
> Así es la luz de la vejez, así
>
> la aparición de las heridas blancas.
>
> [EL: 374]

El quinto poema plasma varios enunciados sublimes en torno a la especie de dolor y belleza, de una tonalidad mitigada, primero en forma paralelística: *Corazón lleno de sombra, / líquenes en el residuo del amor* [EL: 375]; luego, sobre la base de dos elementos recurrentes (*madre* y *silencio*): *la cobardía es bella en los cabellos de mi madre y en ese muro está escrito el silencio*. Un emblema de esta misma articulación, con términos contrapuestos, sobresale en la misma pieza (*Llanto en la lucidez*), correlato semántico del tópico homérico «entre lágrimas riendo»; así como la incorporación de lo displicente también en modo paradigmático: *Incesto y luz*. En el siguiente poema, se observa que la sublimidad se produce atenuada por la acumulación de imágenes y términos interpuestos a lo largo del segundo bloque lírico (*surcos miserables*, *belleza*, *luz*, *llanto*), donde dolor y belleza dialogan bajo el vano de la vejez con una portentosa enunciación rítmica trabada por segmentos progresivos:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Tu rostro fue labrado por la lluvia: sobre la ciega máscara aparecían surcos miserables y párpados y una boca amarilla, pero siguió lloviendo y, un instante, bajo las hebras transparentes, tu rostro fue posible y su belleza se confundía con la luz, pero siguió lloviendo y se perdió como la tierra desgastada por el llanto [EL: 376].

En la penúltima y exigua composición destaca un caso que podría calificarse de sublimidad *desautomatizada*, en la medida en que el sentimiento de temor no es originado por un objeto natural de imponente magnitud o un fenómeno ambiental de muy adversa energía, sino por la serenidad del agua —esa *quietud* que es sensación tan gamonediana— que, con representable factura plástica y sentencioso tono, sumerge simbólicamente al sujeto poético en la perspectiva de la muerte, en las postrimerías de la existencia: *llegar al borde y tener miedo de la quietud del agua* [EL: 377].

El último poema, el más extenso de la sección [EL: 378-380], concierta en su principio la síntesis de música y dolor como variante de sublimidad: *su lengua es melodiosa en el llanto*. Las enseñanzas de Pedrero siguen muy presentes, como en esta concreción con adyacencia adverbial: *aquel anciano que describe suavemente su muerte*. De hecho, las alusiones a Pedrero son claras tanto en la imagen de las serpientes, que se intrinca con cierta estética de lo feo —*y huyen claras serpientes (las desovadas en letrinas fértiles, altas sobre las más lentas, las que agonizan en las uñas del animal perfecto)*—, como en la recurrente referencia a los suicidas (*los ojos del suicida, el que encendía árboles con sus manos expertas en la pobreza y en la ira),* en remisión intratextual a un poema de *Sublevación inmóvil*, como ya comenté. Algunos emblemas adquieren forma paradójica o antitética (*paz en el balcón del miedo*; *rencor en la dulzura*), siempre dentro de la embargadora pacificación de contrarios. En otros casos, lo sublime se suscita otra vez por acumulación de nociones, símbolos o sensaciones, como «eternidad», «heridas blancas», «silencio» y «pureza»: *Baja la eternidad de las heridas blancas hasta que sientas el silencio y su pureza te confunda*. El largo poema concluye con un magnífico versículo: *Cesa en su llanto melodioso y, suavemente, orina* [EL: 380]. Sobresale este último paradigma de canoro quebranto por la riqueza de su expresión, que une por parataxis copulativa un sintagma oximorónico (*llanto melodioso*) —ya evocado al empezar el poema: *su lengua es melodiosa en el llanto*— y una imagen displicente con adyacencia adverbial (*suavemente orina*). Se trata de un emblema en el que se observa con claridad uno de

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

los pilares o líneas mayores del pensamiento de Gamoneda: que el dolor puede expresarse estéticamente y que dicha síntesis, a pesar del sufrimiento, temor o desagrado implícito, puede conllevar placer en la experiencia poética.

«Frío de límites»

A pesar de la compacidad de las piezas de esta sección, lo sublime también emerge atemperado por medio de la acumulación de algunos elementos naturales (*sol*, *luz*) referidos a un sentimiento ambivalente de pesar y dicha (*felicidad* y *tristeza*), como en el segundo poema: *Hierve como suavísimas hormigas y tus manos se inmovilizan en la felicidad. / Cuando el sol vuelve a su cuenco de tristeza / miras tus manos abandonadas por la luz* [EL: 386].

En el quinto poema, el sintagma «oquedad eterna» sugiere un vacío interminable de implicaciones sublimes: *Cerca del agua y del cuchillo, ¿una naranja en la oquedad eterna?* [EL: 389]. La imagen recursiva del cuchillo conlleva a su vez una sensación desasosegante, símbolo gamonediano de connotaciones oníricas que reaparece hacia la segunda mitad de la serie: *Hay noche aún sobre tus llagas / pero ya vienen los cuchillos del día* [EL: 396]. Recuérdese el pensamiento de Kant, perfectamente aplicable a la antítesis anterior: «La noche es *sublime*, el día es *bello*» [Kant, 2015: 35].

En el poema decimotercero, una expresión de sublime éxtasis o arrebatamiento atrae de nuevo la memoria de Pedrero: *te enloquece la pureza de la copa vacía* [EL: 397]; al igual que la recurrente imagen de los ofidios en el poema contiguo: *Gritan las serpientes en las celdas del aire* [EL: 398]. Visión esta última casi siniestra —como veremos enseguida— que concuerda con los relatos de Kratevas, subrayando la conexión que existe entre «Frío de límites» y el *Libro de los venenos*. En esta misma pieza, belleza y dolor extremo se entremezclan además en el marco de las postrimerías con un imperativo que es variación senescente del verso latino *collige, virgo, rosas* del poeta Ausonio: *Coge la flor de la agonía*.

La preocupación por el envejecimiento es cada vez más palpable en esta *addenda* al *Libro del frío* y se incardina también con la estética sublime, como en este emblema de senectud, cuya forma proverbial se aproxima al arrebato: *Es la ebriedad de la vejez: luz en la luz* [EL: 399]. Placer y sufrimiento vuelven a articularse en el siguiente poema, donde el sentimiento de agonía en aposición desecha toda sublimidad mitigada: *¡Cuánta dulzura pesa en tus labios aún, agonizante!* [EL: 400].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

La idea de eternidad, de clara inclinación sublime en cuanto noción incuantificable e infinita, no escapa tampoco en «Frío de límites» a su asociación con una fisicidad de lo displicente (*orina*, *rumor de uñas*), relacionable con la degradación corporal de la vejez, en este caso en alusión a la figura materna: *Hueles su orina silenciosa, sientes / rumor de uñas en la eternidad* [EL: 401]. En la siguiente pieza, la imagen de por sí sublime de la *rosa mortal* —equiparable en parte a las *rosas temibles* de la tercera sección—, sirve como símbolo para sublimar un sentimiento noble —aquí la *misericordia*—, transfigurando esta virtud en un atributo de belleza letal: *Aún desciende la misericordia (rosa mortal) a la humedad sagrada* [EL: 402]. Con efectiva factura plástica, el penúltimo poema dibuja un paisaje en el que sonido del mar agitado y el cruce sinestésico-conceptual que da título a la sección (*frío de límites*) alcanza una trascendencia sublime: *Sientes / el gemido del mar. Después / frío de límites* [EL: 403].

La serie culmina con el encadenamiento de secuencias altamente proclives a la sublimación, dando lugar a una destacable condensación de emblemas en distintos modos expresivos: la inquietante imagen de unas *bestias felices* [EL: 404]; la infrecuente conjunción de música y temor como sentimiento insondable (*música al borde del abismo*); la sublimidad paradójica de estados afectivos opuestos: *Es la agonía y la serenidad*; y muy especialmente la reiteración en dos ocasiones de un paradigma ya señalado: *Este placer sin esperanza*, variante de aquella «fraternidad sin esperanza» de *Blues castellano* [EL: 109], «ad literam» un placer negativo en el más puro sentido kantiano[317].

2.5.2. Kratevas y el siniestro *ars moriendi*

Defiendo ahora la idea de que Kratevas es la máxima expresión de la sublimidad en el *Libro de los venenos*, con la variante en su formulación hacia la sima de lo siniestro, singularizando así más aún la categoría de lo sublime en el ciclo de senectud. No recuerdo que la figura de Kratevas haya sido abordada como específicamente siniestra —aunque rasgos de su psicología muy señalados por la

317. En la única pieza de la séptima sección sin título que cierra el poemario, aún se despliega un efecto sublime no tanto por la reunión de elementos pertenecientes a las diversas especies de la sublimidad, sino por el sobrecogimiento que provoca la última línea: *ya sólo hay luz dentro de mis ojos* [EL: 407]. Si lo sublime *nos trasciende*, sentimos aquí una sublimación casi mística, como a veces se ha sugerido en la poesía de Gamoneda, propiciada por la polivalencia de la luz en tanto que sustancia premonitoria de lo invisible, según el verso de Lezama Lima que encabeza *Cecilia*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

crítica, como la sordidez o perversidad de sus experimentos, apunten implícitamente a una idiosincrasia de esta clase—, y mucho menos que esta condición haya sido vinculada a especies de sublimidad. En su capítulo sobre el *Libro de los venenos*, Palomo —con su pericia intuitiva— dedica un epígrafe a la entidad ético-estética de este personaje, aunque sin explicitar las implicaciones siniestras de su *ars moriendi*. Señala, por ejemplo, Palomo: «En relación con los contrastes y tensiones del texto, no puede pasar inadvertida esa discordancia entre la crudeza detallista de la sintomatología física del envenenamiento y el lirismo de las anotaciones de las fábulas alucinatorias de algunos de los envenenados» [LIM: 233]. Esta articulación textual sería justamente una de las concreciones de lo siniestro como forma de sublimidad; *adecuación*, y no tanto *discordancia*, cuyo calado estético ya fue intuido por Giambattista Vico en su *Ciencia nueva*, donde leemos: «La atrocidad de las batallas y de las muertes homéricas […] dan a la *Ilíada* toda su grandeza» [Vico, 1995: 417][318]. Añade asimismo Palomo: «tras esa belleza, o precisamente *en* esa belleza, también caben la crueldad y el sufrimiento atroces. Y ésta es, en nuestra opinión, la tensión más extrema del texto: el deslumbramiento del continente verbal (la sonoridad de las palabras, su gravitación musical, su sintaxis, sus formas narrativas) junto al horror expreso, detallado, de su contenido» [LIM: 247-248]. Los juicios estéticos de Palomo sobre Kratevas y el *Libro de los venenos* son muy pertinentes y por ello los suscribo, sin añadir muchos más elementos de valor. Mi interpretación consiste en realidad en continuar estos certeros comentarios, completándolos en relación directa con lo siniestro, especie espeluznante de lo sublime atisbada por Palomo, aunque no llegara a enunciarla en su caracterización de Kratevas.

Palomo es uno de los pocos críticos, junto con Ildefonso Rodríguez, que ha subrayado el papel capital de Kratevas en la obra de Gamoneda: «Kratevas es algo más que un personaje de unos relatos: por su omnipresencia y su autoridad deviene otra voz, la cuarta, de *Libro de los venenos*» [LIM: 244], aspecto que ya había apuntado Rodríguez [1997: 209]. Dentro de la fabulación a la que está sometida su figura, advierte Gamoneda en la «Noticia» del libro que Kratevas fue «médico y

318. Según Vico, Homero fue «el más sublime de todos los más sublimes poetas», «el padre y el príncipe de todos los poetas sublimes» [Vico, 1995: 410 y 416]. Recuérdese el paradigma de Andrómaca «entre lágrimas riendo», del canto VI de la *Ilíada*. También para Kant «el héroe de *Homero* [Aquiles] es *terriblemente sublime*» [Kant, 2015: 41]. Más adelante insistiré en que los juicios de Vico sobre la *Ilíada* se ajustan a una especie de sublime-siniestro.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

botánico en la servidumbre científica de Mitrídates, personajes ambos de probada, aunque nebulosa, existencia histórica» [LV: 11]. Para incentivar el juego literario, lo menciona entre las fuentes como autor de un «*Léxico botánico*, de un *Tratado de los simples* y de otros escritos cuya existencia defiendo» [LV: 12], fórmula esta última de clara filiación narratológico-ficcional, semejante a la del manuscrito hallado o encontrado. Sin duda estos *escritos* existen dentro de la fábula del libro, en la realidad poética, aunque parece que sólo se conservan de este antiguo toxicólogo restos de un *Herbario*, el citado *Léxico botánico*, según González Castro [1999: 477], quien ha estudiado la influencia de Kratevas en Dioscórides y Plinio el Viejo. Gamoneda revela el acceso a estas fuentes, sin otro fin que el de afianzar el pacto fictivo con el lector:

> Dioscórides cita al griego Kratevas, llamado también Rizotomo, que quiere decir el que arranca raíces, servidor científico de Mitrídates Eupátor, rey, hace dos mil y más años, del Ponto Euxino, cuyo imperio se extendía desde el Bósforo hasta las grandes mesetas al oriente del Mar Negro. Kratevas fue, quizá, el padre verdadero del antídoto metridato y, con seguridad, el creador de la inmunidad de Mitrídates. Esta seguridad se funda en el literal del códice existente en la Biblioteca Secreta del Vaticano, que relata las experiencias con venenos realizadas por Kratevas siguiendo las más de las veces órdenes de Mitrídates. Este códice, con el *Léxico botánico*, que se guarda en la Biblioteca de París, y con el *Tratado de los simples*, que se custodia en la Librería de Viena, podría ser toda la obra que dejó Kratevas. Estas escrituras debieron de pasar a manos de Pompeyo (con las memorias del propio Mitrídates, que hemos de dar por perdidas) cuando, vencido el Eupátor y voluntariamente yugulado por la obediencia de un servidor gálata, ya que, está dicho, Mitrídates se había privado a sí mismo de alcanzar la muerte mediante veneno, Kratevas pasó al servicio del romano. Del texto que se guarda en la fundación de Nicolás V, yo, dividido en mi amor por la fábula y la ciencia, tomo aquellas historias que iluminan el arte de procurar y recibir la muerte, y con ellas soy parte en el Libro Sexto de Dioscórides y Laguna [LV: 44-45][319].

319. Este importante pasaje, ubicado casi al final del extenso «Prefacio», supone prácticamente la primera mención como tal en el libro de Mitrídates, Kratevas y su códice, tras la citada «Noticia» introductoria de Gamoneda. Quiere ello decir que ambos personajes están ausentes en una quinta parte del libro. A partir de entonces los relatos de Kratevas se intercalan entre los comentarios de Gamoneda, tras los de Laguna a Dioscórides, adquiriendo mayor presencia a lo largo de las páginas. Simbólicamente quizá, ambos personajes desaparecen en el último capítulo, que se cierra con anotaciones de Laguna, sin la enmienda o añadidura habitual por parte de Gamoneda, una especie de homenaje o aquiescencia plena a las palabras finales del médico segoviano. Para profundizar en el pentagrama dialogístico de esta estructura, véase García Jurado [1997].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

El papa Nicolás V fundó, en efecto, la Biblioteca Vaticana en 1448, que no se conoce oficialmente como Fundación Nicolás V. Para mayor confusión, Gamoneda utiliza, pues, dos nombres referidos a un mismo lugar[320]. Lo mismo ocurriría respecto a la ubicación de las otras obras que se conservan de Kratevas, entre la Biblioteca de París y la Librería de Viena, contraste cuanto menos significativo. Al mismo tiempo, como apunta García Jurado, el recurso a las *memorias perdidas* de Mitrídates se suma «a la ficción de los escritos desaparecidos» [1997: 389], si bien es este rey un personaje más documentado, sobre todo en la *Historia natural* de Plinio y las *Vidas paralelas* de Plutarco[321], en las que también se menciona a Kratevas, a quien citan a su vez Dioscórides y Laguna. En la nebulosa existencia de Kratevas, «cuyos códices conocemos puestos en latín por Pompeyo Laeneo, gramático de Pompeyo el Grande» [LV: 125], el supuesto códice custodiado en la Biblioteca Vaticana añade una intrigante nota más de fabulación al subyugador planteamiento de la obra; códice del que Gamoneda deduce además que no consultó Laguna durante su estancia en Roma, por ignorar éste la ciencia del griego o entrar en contradicción con él: «Aquí averiguo yo —apunta el autor— que

320. Corríjanme y sométanme a escarnio los eruditos cuyos conocimientos no alcanzo a emular y que demostraren lo contrario, pues tal fundación no existe y poco importa al caso de la fábula. Del mismo juicio es Palomo, quien añade de las obras de Kratevas: «Dudosa existencia la que ha de ser defendida. Inmersos ya en la fábula de las metáforas de los nombres propios y la madeja intertextual, qué mejor que salvaguardar los escritos de Kratevas en la Biblioteca Secreta del Vaticano. ¿O es en la Fundación de Nicolás V? No está muy claro» [LIM: 222].

321. En su «Noticia», Gamoneda precisa entre paréntesis de Plutarco «que cuenta de Mitrídates» [LV: 15], como en efecto se halla en la vida de Pompeyo, general romano que conquistó su reino. Mitrídates VI, conocido también como «el rey del veneno», ha sido objeto recientemente de una minuciosa biografía novelada a cargo de Adrienne Mayor, cuyo título en castellano es *Mitrídates el Grande: enemigo implacable de Roma* [2016]. Cito algunos pasajes que conciernen a Kratevas, quien en el libro siempre se sitúa en un plano secundario respecto al monarca, incluso en el terreno de la toxicología: «La obsesión infantil de Mitrídates por conseguir la invencibilidad maduró con él y se intensificó. Como el rey loco Átalo de Pérgamo, Mitrídates cultivó jardines venenosos de acónito azul, polemonio ("planta del millar de poderes"), mortífera belladona, beleño y otras especies parecidas, siempre con la ayuda de su "herborista" griego, Cratevas» [2016: 86-87]; «Cratevas bautizó a varias especies con el nombre de su patrón, como la *Mithridatia rosa* (la liliácea *Erythronium*) y el *Eupatorium* (una planta de hojas con aspecto plumoso)» [*ibidem*: 87]; «Desarrollando las investigaciones emprendidas por Átalo III, Nicandro de Colofón y algunos otros, Mitrídates fue registrando por escrito las propiedades de cientos de venenos y antídotos, deduciéndolas a partir de sus experimentos con prisioneros, con sus colegas o sobre sí mismo. "Gracias a su tenaz investigación de todos los experimentos posibles", comenta Plinio, encontró formas de "hacer que los venenos se comportaran como remedios convenientes". Podemos imaginar a Mitrídates y a su equipo (Cratevas, Papías, los magos, los sanadores agari, e incluso a Timoteo, un especialista en heridas de guerra) portando máscaras protectoras confeccionadas con vejigas de cerdo (empleadas habitualmente por los antiguos alquimistas) y probando, por ejemplo, el incoloro "veneno ardiente" egipcio, creado al combinar natrón (carbonato sódico, muy común en Egipto) con rejalgar u oropimente (arsénico)» [*ibidem*: 215].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Laguna no conoció, a pesar de sus días vaticanos, el manuscrito de Kratevas, pues considera veloz al ephémero matando en veinticuatro horas y el códice atestigua que lo hace en menos de seis» [LV: 63][322].

Dentro de las voces del *Libro de los venenos*, Ildefonso Rodríguez está convencido del «desdoblamiento del autor en el médico griego Kratevas» [1997: 209], un procedimiento que ha denominado *transmigración* de Gamoneda, como pueda serlo don Sotero, sobre el que Rodríguez también escribió un magnífico texto [1998]. Con esta hipótesis coincide Palomo [LIM: 223]; y a ella me sumo yo mismo, tratando de ampliar la idea en el cauce imaginativo de la sublimidad. Tengamos en cuenta, ante todo, lo que nos cuenta el poeta sobre la opción de entender a Kratevas como un trasunto. En una entrevista realizada por el propio Ildefonso Rodríguez en 1995, el mismo año de la publicación de la obra, el crítico hace hincapié en la desconcertante ambivalencia del personaje, con el fin de dilucidar los enigmas de su composición: «tiene la frialdad científica, hace horribles anotaciones, pero es también piadoso, enamorado, tiene mano delicada y conoce la misericordia. ¿Por qué ha levantado en usted una pasión tan meticulosa?» [LR: 122]. Gamoneda responde:

> Creo que Kratevas no llega a ser aquí un heterónimo mío. Pero la pregunta va detrás de algo que no tengo pensado. Quizá sí; quizá es mi posibilidad/imposibilidad perversa y virtuosa. Incapaz de vivirla, escritor al fin y al cabo, la convierto en escritura y fábula. Esa pasión que dices meticulosa es, simplemente, un momento de mi pasión por la escritura [LR: 122].

La modalidad desveladora de la entrevista —medio indagador que tanto defiendo en estas páginas y que yo también he querido practicar comulgando con el ejemplo— nos muestra un titubeo negativo que oscila finalmente hacia el lado de una máscara poética. La fría y frívola aspiración de Gamoneda de escribir una obra que no implicase vida consigo se aprecia claramente en la ideación de una figura cuyos rasgos disuenan de la realidad tanto temporal como temperamental del poeta. El *fracaso* —si es que se puede llamar así— del autor consiste en que, dentro del sórdido arte de Kratevas, se inmiscuyen las notas de una sublimidad que se torna siniestra, dotando al personaje y sus relatos de una dimensión poética que, en consecuencia, se imbrica de nuevo en la vida de Gamoneda, en sus principios

322. Añade en otro punto Gamoneda: «El códice de Kratevas debió de guardarse secreto muchos años a causa de obras que habrían de estar ocultas siendo sus autores vivientes» [LV: 170].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

estético-biográficos. De alguna manera, puede decirse que las enseñanzas de Pedrero se relacionan también con el médico-botánico de Mitrídates[323]. Por ello creo que Kratevas es, en efecto, un *alter ego* de Gamoneda en el sentido de que, como personaje ficticio con una base histórica documentada, vuelca en él —en alquímica operación— su pensamiento para dotarle de vida y voz líricas, siendo éstas fundamentalmente las potencias de lo sublime que caracterizan su obra, pero desde la singular y asombrosa variación de lo siniestro.

Pero ¿qué se entiende en el fondo por *siniestro*? Antes de proseguir, es necesario preguntarse a qué atañe en realidad esta categoría estética. El *DLE* no proporciona una definición filosófica del término, sino acepciones vagas que solo pueden ser útiles en una aplicación muy general que aquí no resultan satisfactorias. Por ejemplo, las siguientes entradas: 2. adj. Avieso y malintencionado | 3. adj. Infeliz, funesto o aciago. | 4. m. Suceso que produce un daño o pérdida material considerables. | 6. m. desus. Propensión o inclinación a lo malo. || De ellas se infiere, no obstante, un elemento común: su orientación de sentido negativo. Sin embargo, en ningún caso se deduce connotación de otro tipo que evoque la complejidad del fenómeno. Eugenio Trías, en *Lo bello y lo siniestro* [1982], realizó una exposición didáctica y una actualización del concepto, transportándolo a las manifestaciones artísticas, entre ellas el cine, y señalando además «que el asco constituye una de las especies de lo *siniestro*» [Trías, 2001: 24], aportación que retomaré en mi comentario. En lo esencial, Trías sigue en su marco teórico a Freud y su artículo «Lo siniestro» [1919], de modo que ésta será la fuente que tendré más en cuenta en mi entendimiento de la idea y a la que me referiré de primera mano, intentando aplicarla después a la figura de Kratevas.

Freud aborda el estudio de lo siniestro a sabiendas de que traspasa la frontera de la psicología, franqueando el terreno de la estética. Lo siniestro o *Unheimlich*, como antónimo en alemán de *heimlich* y *heimisch* —secreto, oculto, familiar, conocido—, «causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar», aunque «no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso» [Freud, 2017: 2484]. Inscribe lo siniestro dentro de lo angustioso y lo relaciona con lo espantable, lo repulsivo y lo desagradable, adelantando una primera tentativa de definición: «lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y

323.No olvidemos que los suicidas están muy presentes en la historia del poeta y la posible presencia de envenenados entre ellos, como ya he apuntado.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

familiares desde tiempo atrás» [*ibidem*]; definición que matiza luego, tomando como referencia una cita de Schelling: «todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado» [*ibidem*: 2487]. Freud analiza «bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras» [2017: 2484], sobre todo a través de casos clínicos particulares —de neuróticos obsesivos—, pero también mediante ejemplos literarios[324]. Desde el punto de vista psicoanalítico, lo siniestro sería lo «que ha sido reprimido y ha retornado de la represión», aunque «no es siniestro todo lo que alude a deseos reprimidos» [*ibidem*: 2500]; es decir, advirtiendo la complejidad del fenómeno, Freud se percata de que «el enigma de lo siniestro no queda resuelto con esta fórmula» [*ibidem*], abriendo así la puerta a un enfoque estético:

> Henos aquí, pues, dispuestos a admitir que para provocar el sentimiento de lo siniestro es preciso que intervengan otras condiciones, además de los factores temáticos que hemos postulado. En rigor podría aceptarse que con lo dicho queda agotado el interés psicoanalítico en el problema; que lo restante probablemente requiera ser estudiado desde el punto de vista estético [Freud, 2017: 2501].

Y es aquí precisamente donde, a mi juicio, Freud agrega uno de los matices fundamentales para la correcta comprensión de lo siniestro: la diferencia entre *lo siniestro vivencial* y *lo siniestro ficcional*: «Lo siniestro en la ficción —en la fantasía, en la obra literaria— merece en efecto un examen separado. Ante todo, sus manifestaciones son mucho más multiformes que las de lo siniestro vivencial» [2017: 2503]. Así, mientras en el terreno de la fábula que se aparta del mundo real a través de seres sobrenaturales, demonios o ánimas de difuntos —como los espectros de *Hamlet* o *Macbeth*— se extingue el carácter siniestro que podrían tener tales entes por las condiciones epistemológicamente imposibles en que se inscriben, este efecto se potenciaría cuando los límites entre realidad y ficción no son nítidos, es decir, cuando lo *siniestro ficcional* adquiere visos de *siniestro vivencial*:

> Muy distinto es, en cambio, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo

324. Para Freud, E.T.A. Hoffmann es «el maestro sin par de lo siniestro en la literatura» [2017: 2493]. Lo demuestra analizando con detalle uno de sus cuentos, «El arenero» o «El hombre de arena» —versión teutona del cuento del cuco en el folklore español—, así como otros temas siniestros de su novela *Los elixires del diablo*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> tendrá en la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad [Freud, 2017: 2504].

Esto es lo que, en general, ocurriría con el *Libro de los venenos*, donde tanto Kratevas como Mitrídates cuentan desde el principio con el beneplácito histórico de su existencia, convirtiéndose en figuras del todo verosímiles de cara al lector, para su mayor y desconcertante asombro y espanto. Veamos primero la psicología de estos personajes, tal y como está configurada según las notas que Gamoneda suministra a lo largo de la obra.

Mitrídates Eupátor, rey del Ponto, es un personaje de rasgos duros e inconmovibles, receloso siempre de la traición, implacable incluso con sus súbditos: «Cuando Mitrídates se alejaba de un hombre, éste tenía cerca su ira», refiere Kratevas en su códice [LV: 180]. Este soberano puede sentenciar a muerte al anciano cantor Alceo, padre de su concubina mayor, simplemente porque «hablaba de él con desprecio en los mercados» [LV: 72]; y también es capaz de exigir, tras la conquista de una ciudad de Roma, «una matanza que no había de perdonar a mujeres, niños ni esclavos» [LV: 90]; o dispone matar a Aquilio Nepote, «el romano ambicioso, ordenando que por la boca y el ano lo rellenasen de oro derretido» [LV: 105]; o condena a muerte a Laodicea, «su hermana y esposa», así como a su madre «la vieja reina Laodicea» [LV: 111 y 116], quienes conspiraban contra él; o decide posar, por puro capricho, un alacrán en el cuerpo de uno de sus soldados: «puso el alacrán detrás de la oreja de éste y el animal hincó, y, con el dolor, el soldado despertó por última vez» [LV: 161]. Inspirador, a lo sumo, de una «piedad negra» [LV: 194], cruel y torturador serían sus principales cualidades, a las que habría que añadir un intenso afán de conocimiento. Gamoneda nos ofrece su retrato:

> De Mitrídates se sabe que, siendo soldado hasta en sueños, aún tenía dos pasiones, que eran la sabiduría y la crueldad. Hablaba veintidós lenguas (tantas como eran las de su imperio más las de sus enemigos) y muchos le asignan la autoría plena en cuanto al metridato concierne y también otras potencias frente a los tóxicos, que, parece, aprendió empírico en el modo de cebarse los ánades. Se sabe que era aficionado a griegos y persas y que se rodeaba de maestros del pensamiento y de artistas de estos imperios [LV: 179].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

El metridato, triaca o preparación eupatoria[325] es signo inequívoco de la «confusión sobrenatural» [LV: 179] en la que vivía Mitrídates, cuyas aspiraciones apuntaban a la divinidad. En otro pasaje, Gamoneda interpreta cómo se ve a Mitrídates en el *pensamiento de Kratevas*: «Mitrídates despreciaba a los dioses pero no a sus potencias, que ambicionaba, y así como creaba enemigos para destruirlos, vivía en la persecución de poderes invisibles. Entendía el mundo bajo las especies de la sangre y la magia, y éstas en sus manos, habrían de convertirse en sus fuerzas» [LV: 189]. En el fondo, puede contemplarse a Mitrídates como un personaje de una sola pieza, sin fisuras, y como la causa primera tras la cual se encontraban la mayoría de las ejecuciones del botánico griego.

Kratevas, en cambio, es una voz que podría calificarse de compleja, una talla con aristas en la medida en que, siendo «libre de disponer el juego mortal» [LV: 157], se muestra asimismo «temeroso de Mitrídates» [LV: 118], que «tenía el pensamiento tornadizo» [LV: 118]. Es este un rasgo recurrente de Rizotomo: su temor frente al poder, ante su gobernante arbitrario y tiránico, que por oscura razón podía volverse en su contra; y por ende, su miedo ante la muerte, cuya ciencia no obstante administra con maestría. Por otra parte, si bien es cierto que Kratevas actúa siguiendo «las más de las veces órdenes de Mitrídates» [LV: 44], también es verdad que aprovecha dichas ocasiones para estudiar los efectos de las sustancias mortíferas en los cuerpos, no duda tampoco en solicitar rogativas para tales fines y se mueve en ocasiones por propia cuenta con un impulso casi vesánico o una incuestionable crueldad. Así, por ejemplo, cuando Mitrídates reclama la matanza antes aludida, «Kratevas tuvo capricho de estudiar la muerte sobre varones de calidad» [LV: 90]; o al ver a la bella Valeria, romana manumisa, hizo

325. Este antídoto, cuya fórmula Gamoneda *no tiene averiguada* y ha «dudado de que se pueda lograr» [LV: 153 y 151] fue el motivo de que Mitrídates no pudiera, irónicamente, quitarse la vida envenenado, como anota Laguna en el prefacio: «Fue el primero que dio autoridad y crédito al antídoto metridato, ni más ni menos que Mitrídates, rey del Ponto, el cual, siendo vencido ya de Pompeyo y constituido en extrema calamidad, bebió cierto veneno mortífero y lo dio a beber a sus propias hijas porque no viviesen en poder de los romanos, y, muriendo ellas, él no sintió accidente alguno a causa de que con el antiguo uso de aquel remedio había preparado las entrañas de tal manera que ninguna ponzoña alcanzaba a ofenderlas, por lo que hubo de rogar a Pysto, su familiar, que lo degollase, con lo que murió con hierro el que con veneno no pudo» [LV: 43]. De su temprano entrenamiento contra los tóxicos, cuenta Kratevas: «De Mitrídates recuerda el códice que "siendo poco más que un niño en la selva, perseguido por su madre Laodicea y asistido por Palco, criado de su padre, se familiarizó con el zumo de los escorpiones recibiéndolo primero de las crías de éstos, que lo tenían débil, mascando el cuerpo de los alacranes y haciendo ración espaciada y creciente del humor venéfico, que lo retiraba de los animales y lo colocaba Palco, paso a paso, dentro de sus venas"» [LV: 162].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

que bebiese de la venenosa ixia «llevado por una inspiración ciega» [LV: 93-94]; o al saber que «un vecino suyo había mandado ahorcar a un esclavo […], él se lo pidió vivo pensando que en algo sería aprovechable» [LV: 183][326]. Puede igualmente, en la «servidumbre científica de Mitrídates» [LV: 11], entrar al servicio oculto del hijo de éste, Pharnaces [LV: 74], o experimentar «temor de las pasiones que manan de la mandrágora» [LV: 82], o sentir celos y envidia del cirujano Aristión [LV: 155].

Además de esto, Kratevas es un experto obsesionado por buscar la sofisticación del envenenamiento, el «sutil atosigamiento», desestimando los métodos groseros que implican un «bárbaro suplicio»: Gamoneda nos informa de que «despreciaba los instrumentos mortales que no lo son por cualidad invisible» [LV: 105]; o que no repara en su códice en la escolopendra, «visto que su mordedura no es mortal» [LV: 159], como tampoco en el alacrán y dragón marino, «señal de que los tenía en poco a los efectos mortales» [LV: 163]. Dentro de este delicado dominio de los tóxicos, lo realmente destacable e insólito de la estructura psíquica de Kratevas es que su frialdad cohabita con una supuesta compasión. De un armenio de dieciséis años llamado Ara, escribe en su códice: «movido a piedad, le hice morir a cuchillo» [LV: 61]; y de Flaco, anciano de sesenta años que sufría a causa del carbunclo: «La piedad hizo que le ofreciese hasta una onza de zumo de papáver diluido» [LV: 86]; o de Kish, sirviente de Laodicea madre en prisión, condenada por Mitrídades, sabemos que «resolvió prolongar su muerte» por desear su mirada, experimentando empatía de su dolor: «cerraba sus párpados, lo cual sentía yo como si los párpados se cerrasen dentro de mí» [LV: 118-119]; o de su joven ayudante Mardonio, a quien «amaba con sosegada ternura», que temiendo por él «ponía su lecho en altura hasta donde pensaba que no alcanzarían las serpientes» [LV: 185]. Gamoneda dibuja también su retrato:

> Tenía su voluntad semejante en la diversidad a las fuerzas que habían dado forma a su vida, de modo que en él cabe encontrar un sentimiento piadoso en la vigilancia de la actividad, color, figura, intimidad y potencias de un ser hallado vivo, ya sea raíz de olor o sierpe dormida, y también una frialdad asiática a la hora de observar el pulso de los torturados. Aborrecía, no obstante, la suciedad y

326. Este es un relato de claro humor negro, de entre otros que aparecen en el *Libro de los venenos*. En efecto, cuando la comicidad se inmiscuye en los siniestros relatos de Kratevas se convierte en «burla negra» [LV: 111]. En otras ocasiones, es la ironía la que destila tintes negros, como en el caso de Serwa, mujer de cincuenta años a quien Kratevas «trataba con dulzura sin más interés que el de hacerle probar algunas substancias» [LV: 79].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> nadie vio nunca ensangrentadas sus manos o túnica. Así resulta el hombre [LV: 125].

La ambivalencia de este carácter fríamente compasivo se relaciona *per se* con el sentimiento de lo sublime, como se aprecia en las siguientes líneas sobre el dryno —sierpe menuda—, que Gamoneda reproduce en estilo directo, entresacadas directamente del códice:

> El recuerdo de esta serpiente cae sobre mi corazón como una sombra y su figura pasa por el interior de mis ojos hasta que se enciende en su lugar el rostro amado. Siento en mí la suavidad de un lamento que no me pertenece, la temible dulzura de las palabras pronunciadas en la desaparición. Serpiente y llanto. Toda mi ciencia no es más que este gemido inútil; todos mis actos, sombras de pájaros en el agua [LV: 173].

Este autorretrato del médico entronca de modo muy explícito con la sublimidad a través de varias expresiones duales: «la suavidad de un lamento», «la temible dulzura» y, sobre todo, la síntesis de dos imágenes poderosas: *serpiente y llanto*. Ya hemos constatado que este reptil es de por sí un animal sublime, pues conjuga el temor de su mordedura y la embaucadora belleza de sus movimientos y sonidos[327], a la que en el ejemplo se añade el componente aflictivo. De hecho, en la escritura del mismo códice, que proclama «temibles maravillas» [LV: 99], se observa igualmente la potencia de lo sublime: «Pienso que la primera salamandra», anota Kratevas, «no carecía de virtud, sino que, siendo especie fugitiva que vive en el silencio, tuvo miedo del llanto» [LV: 61]. La reunión de *silencio*, un componente engendrador de sublimidad según los grandes teóricos como Kant y Schiller, se entremezcla de nuevo con el *llanto*, el sufrimiento. Varios son los pasajes en los que lo sublime emerge en los relatos de Kratevas[328]. Leemos en el códice: «Los ojos de

327. De la serpiente scytal, por ejemplo, se dice que tiene una «potencia femenina» y se realza la «hermosura de su piel» [LV: 172].

328. Si antes había señalado que el término sublime aparece sólo excepcionalmente en la obra de Gamoneda, no ocurre así en el *Libro de los venenos* con el verbo *sublimar*, que en física denota el paso al vapor de un estado sólido, como leemos, por ejemplo, de la sandaraca: «Puede sublimarse con el fuego» [LV: 120]. En cuanto a la palabra *siniestro*, rara vez se encuentra en el corpus gamonediano. Tan solo recuerdo haberla localizado dentro de un catálogo, en un texto de crítica motivado por la obra de Barjola, hecho de por sí muy significativo —y coherente— por lo que sabemos del imaginario del pintor y su relación implícita con lo sublime, según los escritos del poeta. Dice Gamoneda de una serie de cuadros protagonizada por perros: «Los animales, tensos o convulsos, se resuelven en la ferocidad y la tristeza, a la vez que llevan consigo una fuerte carga simbólica. Impresiona particularmente la "naturalidad" siniestra de la secuencia cánida» [CAP {53} 2002: 15].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Mitrídates entraban en los míos y tuve miedo. Su voz y el ademán de sus manos eran según las costumbres de amistad, pero advertí una suavidad fría en las aguas que me miraban» [LV: 115]. Como ya apunté, la amistad es un objeto moral noble al pensar de Kant y otros autores que propende a lo sublime, matizada aquí por la sensación de temor que inspira el rey a causa del lithargirio, cuya mayor claridad se revela en el gesto de una «suavidad fría». En otro punto, nos alcanza un sentimiento sublime ante una escena en la que la música del lenguaje se entrelaza con un animal semejante al áspid: «Harmosis mantenía pacífica a la hydra con la simpleza de cantar en una lengua que debía de ser imitación de la de los animales de las aguas» [LV: 180].

Si los pasajes preñados de sublimidad son cuantiosos en el *Libro de los venenos*, lo son mucho más aquellos en los que se manifiesta lo siniestro, entendido como natural prolongación de aquélla por cómo hemos visto que está modelado el pensamiento de Kratevas y por el contexto histórico-ficcional en el que acontece su arte de emponzoñar. Ya la anterior cita indentada sugería levemente la visión y aureola de lo siniestro en las obras de Kratevas: «todos mis actos, sombras de pájaros en el agua». Y cómo no pensar, en efecto, en él como un *alter ego* perverso de Gamoneda al leer esa última frase y confrontarla con el final de *Descripción de la mentira*: «todos mis actos en el espejo de la muerte» [EL: 222]. A veces, los límites entre lo sublime y lo siniestro son difusos, como en este gesto del esclavo responsable de la preñez de Ibrah, «a la que Kratevas amaba sin haberla tocado aún en su virginidad», esclavo que sucumbe a los efectos de la flor sardonia: «El hombre puso en el aire un solo y gran alarido que fue debilitándose hasta adquirir suavidad musical, y así dio paso a una risa muda sobre el crujido de los dientes» [LV: 77]; al igual que en el caprichoso acto de Kratevas —estando ya al servicio de Pompeyo— de colocar un arácnido venéfico sobre el cuerpo en reposo de una sirviente:

> entró en el dormitorio de las domésticas y, tomándola delicadamente con una sarga, posó una de estas tarántulas sobre el pecho de la más hermosa, que dormía, diciendo luego a las otras, que eran tres y nacidas en la Bética, que su hermana estaba mordida de un phalangio negro con herida mortal, pero que ellas podían encantar al insecto y la substancia de la muerte con la suavidad de la música [LV: 157].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Puede interpretarse aquí que se lleva a cabo una traslación de lo sublime a lo siniestro[329], puesto que el hecho mortal —la picadura de la araña— se superpone a belleza de la criada y la suavidad de la música. Más allá de lo que ocurre en el sentimiento de lo sublime, ahora el temor deja de ser una mera contemplación, pues se pone *de facto* en riesgo la vida humana. Al mismo tiempo, esta escena siniestra queda paradójicamente potenciada por sucesos mágicos o esotéricos, los cuales no faltan en los relatos de Kratevas, añadiendo así una nota desestabilizante en la descripción de los procesos físicos, que en el ejemplo concluye con la salvación de la hermosa joven herida por la tarántula: «La música sacaba la linfa negra de las venas y, al cabo de dos horas, despertó la esclava y se recogió, letárgico, el phalangio» [LV: 158].

Conviene advertir que la temática mórbida atinente a experimentos con seres y substancias nocivas y venenosas reclama por fuerza una descripción de los efectos en los cuerpos que se inscribe en una estética de la degradación o destrucción fisiológica[330] —muy cultivada asimismo por los románticos— que añade un elemento esencial en el impacto heterogéneo de lo siniestro. Téngase en cuenta que para Freud *Unheimlich* es un sentimiento unido a la mortalidad y sus señales: «Muchas personas consideran *siniestro* en grado sumo cuanto está relacionado con la *muerte*, con *cadáveres*, con la *aparición de los muertos*, los *espíritus* y los *espectros*» [2017: 2498]. Por ello se percibe lo siniestro en la mayoría de los casos anotados en el códice, tanto en sus palabras literales como en la interpretación de Gamoneda. Así, un breve pasaje emblemáticamente siniestro se halla al final del relato de la matanza ordenada por Mitrídates: «Cuenta Kratevas que las serpientes pasaban con dulzura sobre los cuerpos de tres hombres» [LV: 91]. También nos alcanza una sensación siniestra cuando Kratevas da a comer, al mismo tiempo, cólquico a dos jóvenes sármatas gemelos:

329. Como es lógico por todas las razones que ya conocemos, lo sublime y lo siniestro se entrecruzan también en el «Diccionario apócrifo», en especial en la versión de la poesía reunida, cuyo tono y expresión son marcadamente líricos. Sin realizar un análisis detallado, algunos ejemplos de sublimidad se encuentran en las siguientes entradas, entre las que se observarán claras coincidencias con el *Libro de los venenos*: *áspid*, *dípteros*, *hormigas blancas*, *ixia*, *miel heraclea*, *nanacatl*, *opio*, *scytal* y *víboras*; de la especie siniestra destacan *chamanes* y *sármatas*; y con un componente aversivo, *epilepsia*, *espinalbo* y *solatro*.

330. Recuérdese que esta minuciosidad *naturalista* de los relatos de Kratevas la encontramos también en la poesía de Gamoneda junto con el léxico de la ciencia médica arcaica, tal y como ya comprobamos en la primera parte.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Ocurrió que los labios y uñas de ambos se pusieron negros a la par y que su cabeza se derrumbó sobre el pecho en el mismo instante (que fue antes de que se cumpliese la cuarta parte de un día) y que ambos sonreían en el yelo arterial, ya del lado de la muerte, como sorprendidos por visiones idénticas [LV: 64].

Es este un preciado ejemplo. Aunque la imagen «ambos sonreían en el yelo arterial» colmaría por sí sola toda expectativa, a ella se suma otro asunto que Freud comenta en su estudio, el tema del doble o del otro yo, que además implica aquí un componente mistérico, mágico, aunque apoyado por la ley biológica: el simultáneo proceso de envenenamiento de los gemelos, que culmina con un gesto poéticamente siniestro («su cabeza se derrumbó sobre el pecho en el mismo instante»), incluso con una dichosa visión mortuoria compartida («ambos sonreían […], como sorprendidos por visiones idénticas»). De hecho, la mueca del «envenenado feliz» [LV: 65] sería de una especie siniestra y numerosas descripciones apoyarían esta idea. Observa Kratevas al suministrar solatro furioso a un joven númida: «Es cierto que hay una clemencia ciega en las substancias que procuran ebriedad antes de la muerte» [LV: 65]. No en vano, para Freud la enajenación se encuentra también dentro del inventario de motivos de esta categoría estética: «La epilepsia, la demencia, la catalepsia y la resurrección de los muertos tendrían también un carácter siniestro» [2017: 2499][331]. Los atosigados, en efecto, suelen experimentar gran letargo de sus facultades físicas o entrever visiones lisérgicas próximas a una «locura feliz» [LV: 102] que pueden comprenderse como estados siniestros[332]. En el caso de la enajenación, así ocurre con la antigua sacerdotisa Serwa, quien toma beleño de Kratevas: «me miró feliz

331. Según Freud, «los miembros separados, una cabeza cortada […], son cosas que tienen algo sumamente siniestro» [2017: 2499]. Sin embargo, el arte del envenenamiento impide que encontremos en el *Libro de los venenos* imágenes de amputaciones de miembros, pues Kratevas —de quien, recuérdese, «nadie vio nunca ensangrentadas sus manos o túnica» [LV: 125]— considera que esta es una técnica vulgar o grosera, propia de un carnicero y no de un científico erudito. Tampoco es frecuente, sino más bien inusual, lo macabro como tal en la obra. Una de estas imágenes de manipulación *post mortem* por parte de Kratevas —con una nota de humor negro— tiene lugar tras la muerte del esclavo Phu por acción de un cencro: «Pasados treinta días, le entró el deseo de estudiar las reliquias de ambos difuntos y, abatida la pared, vieron los huesos de Phu mondos y resplandecientes, lo que no era a causa de podredumbre natural sino mérito del cencro que con sus zumos disolvía la cualidad de la carne» [LV: 183].

332. Imagine el lector una persona demente y dibújele una sonrisa. Convendrá conmigo en que, además de inquietante, se ha transformado en una figura siniestra. Ello es debido, como señala Freud, a que «lo siniestro se mezcla excesivamente con *lo espeluznante*, y coincide con ello» [2017: 2498]. Los *furiosi* serían personajes potencialmente siniestros en la medida en que pueden entremezclar estados de sumo placer y formas de sufrimiento extremo.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

para decirme que no sentía peso en su cuerpo, que había música en su pensamiento y que se sentía llamada a nadar en la luz» [LV: 79]; o con la romana manumisa Valeria, cuyo extravío infunde temor al botánico: «Pasados cien días, la vio Kratevas entre la blancura de los lienzos que se tendían en los patios, y escribe que le pareció, y sintió miedo, que la mirada de Valeria fluía más allá de ella misma» [LV: 94]. El cuanto a la catalepsia, podría relacionarse con la duda que se origina cuando un ser privado de vida parece dotado de la misma o un ser inanimado es en realidad viviente, motivo que para Freud despierta el sentimiento de lo siniestro, pues lo mismo cabría pensarse de aquellos cuerpos en los que no es posible discernir el estado real de conservación, como en el pasaje de los chamanes y su secreta naturaleza: «estaban vivos y muertos al mismo tiempo y en sus ojos no había distinción entre lo visible y lo invisible» [LV: 100]; o aquel donde un esclavo anónimo transmite vida en su condición mortuoria, tras la ingesta de arsénico: «el cuerpo deja de latir y las venas se enfrían, y, muerto, conserva el señor toda serenidad y gracia» [LV: 121]. Se trata de ejemplos en los que se percibe el halo de lo siniestro, según las características señaladas por Freud.

Lo siniestro incrustado en lo mórbido corrompido suele conllevar asimismo la adición de lo repulsivo, un aspecto que Eugenio Trías sitúa dentro de la clase siniestra. Así, al ladrón Akan, bitinio de sesenta años, Kratevas le suministra cantáridas machacadas y dice: «me hizo llamar con engaños. Estaba sentado en un charco de sangre y al inclinarme sobre sus ojos inmóviles y amarillos me escupió en el rostro» [LV: 57]. Por este motivo es lógico que en los pasajes en los que lo sublime oscila hacia lo siniestro supure lo desagradable. Este punto, que ya he sugerido antes, ha sido objeto de discusión en la historia del pensamiento, *per se* inherente a la estética, como nos recuerda Adorno: «Tan completamente dinámica es la categoría de lo feo, e igualmente necesaria que su contraria, la categoría de lo bello» [Adorno, 2004: 69]. Si bien lo vulgar e inmundo se ha entendido en general como negación de la sublimidad[333], autores como Milá y Fontanals defendieron que «lo feo puede unirse a lo sublime o, al menos, quedar atenuado por éste» [cfr. Aullón, 2006: 159]. Y, en efecto, ¿no existe la belleza en obras de arte de asunto repelente? Piénsese, por ejemplo, en el *El buey desollado* de Rembrandt. «Si acaso, lo bello surgió en lo feo, no al revés», llega a afirmar Adorno [2004: 74]. El propio

333.Es el caso de Karl Rosenkranz, epígono de Hegel, en *Estética de lo feo* [cfr. Aullón, 2006: 155-156].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Gamoneda reflexiona sobre esta cuestión a raíz de la manida pregunta sobre la utilidad de la poesía:

> La poesía y cualquier manifestación estética es útil siempre porque con independencia del consuelo y la liberación de un sentimiento que pueden ser efectivos para poeta y lector, hay otra finalidad más cercana y frecuente: el placer. […] Y, ¿por qué miramos un crucificado de Grunewald?, que es una cosa espantosa. Por lo mismo: placer estético [§ V.2.5. Val, 2017: 149].

Más adelante, añade Gamoneda: «Me gusta hablar de *transmisión de placer*. Nos es muy fácil pensar que todo lo que nos proporciona placer es bello. Bueno, pues entonces hay cosas *feas* que también son *bellas*» [§ V.2.5. Val, 2017: 150]. En su indagación, Burke también reconoce esta clase displicencia: «Es sabido que objetos, que en la realidad disgustarían, son fuente de una especie de placer muy elevado en representaciones trágicas y similares» [Burke, 2004: 86]. Desde esta perspectiva, la sublimidad —y lo siniestro— estarían al servicio de la *transmisión del placer*, pues proporcionarían asimismo una fruición estética. En todo caso, si lo feo puede ser artísticamente hermoso, debería contemplarse su concreción conceptual como sublime-siniestro. Parece existir cierta entelequia en dicha correlación de fuerzas: «La belleza —sostiene Adorno— no es comienzo platónicamente puro, sino que ha llegado a ser en el repudio de lo antes temido, que se convierte en feo retrospectivamente, desde su *telos*, con ese repudio» [Adorno, 2004: 70].

Parte de la singularidad de los narraciones de Kratevas estriba precisamente —como había anotado Palomo— en que lo nauseabundo y aversivo es capaz de alcanzarnos con gran lirismo, a pesar de sus imágenes repugnantes, como aquí: «Pasado un día, vio que Muda dejaba caer por sí sola la orina, como viejo o niño de teta, y que llamaba a su madre sollozando» [LV: 70]; o también: «tras una última convulsión, sintió, envuelta en bilis, salir su alma por la boca» [LV: 75]. A veces, el espanto y el asco se presentan de un modo que puede considerarse siniestro por la adición de otras cualidades ya comentadas, como en el siguiente fragmento, en el que un hombre experimenta los efectos alucinatorios del hongo de la amanita muscaria:

> De pronto, comenzó a sollozar y, después, a pronunciar palabras incomprensibles sumidas en alaridos, al tiempo que con las uñas abría sus propias carnes. Hubo un tiempo en que pareció sosegarse, pero sólo fue el necesario para orinar varias

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> veces en el regazo formado por sus propias manos y beber el líquido, caliente y amarillo como el de una acémila, el cual debía de llevar consigo la substancia frenética, ya que fue a más aullando y, con inalcanzable ligereza, trepó sobre el medianil de los claustros y se perdió en la profundidad de la casa, donde, más tarde, lo criados lo hallaron ahorcado por sí mismo [LV: 101-102].

Uno de los ejemplos en los que se entrecruzan de manera magistral los rasgos anteriores es el envenenamiento de la madre Laodicea, en el que asistimos primero a la presentación de una figura temiblemente sublime, cuyo aspecto espectral sugiere lo siniestro: «Allí, erguida en su lecho, vi a la vieja reina Laodicea, terrible bajo los blanquísimos cabellos que descendían sobre el rostro» [LV: 116]. Se acentúa luego esta transformación con el aditivo de lo desagradable por los efectos de la corrupción fisiológica («la oscuridad profunda de las uñas y del hedor del cuerpo») y lo repulsivo: «acercando mi rostro al espesor de los vómitos […] quise hacer entrar en Laodicea un aceite en el que había cuajado mirra beótica, pero ella lo escupió sobre mis manos» [LV: 116]. Similar caso acontece en el pasaje de la esclava Kish, por la que Kratevas siente compasión:

> Cada día la encontraba vestida en su túnica y con el cabello recogido. Yo le ponía el vaso en sus manos y ella me miraba por encima de él mientras bebía. En la séptima vez, apareció oscuridad en sus labios y esto aumentaba su belleza. En siete días más, los huesos de su rostro se dejaban ver como frutas de sombra en la transparencia de su piel, y la visión morbífica era también belleza creciente en torno a los ojos, semejantes a los de una dulcísima bestia lastimada [LV: 119].

Aparece aquí explícitamente la tesis de una *visión morbífica* que suscita una belleza siniestra entre las señales de la descomposición, bajo el lirismo macabro de una osamenta que se percibe como «frutas de sombra» y expresiones superpuestas de alta sublimidad, como «dulcísima bestia lastimada». A ello se agrega de nuevo la presencia de lo patológico-corpóreo en sintonía con una estética de la degradación o mal gusto, tan típica del Romanticismo —piénsese sin más en los detalles del suicidio de Werther, en la obra de Goethe—:

> Diez días después, sus cabellos eran blancos y toda su piel tenuemente azul, y sólo tomándole los brazos alcanzó a incorporarse en el lecho. Una vez más sentí sus ojos en mí y también el descendimiento de los párpados, y así cinco días hasta que, en la mañana del sexto, vi que su lecho estaba ensangrentado y sus ojos

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> duramente abiertos, inmóviles en la eternidad. La hemorragia surtía de las partes sucias inferiores [LV: 119].

Aunque ya he dado muestras de la transposición de términos de la ciencia médica arcaica hacia la vertiente poemática, este relato refuerza claramente dicha correlación en una de las composiciones de la primera sección de *Arden las pérdidas*, donde incluso reaparecen imágenes sinestéticas muy similares, como «frutos de sombra», además de todo un campo léxico físico-naturalista («humedad ácida», «llagas vivientes», «huesos de su rostro», «los cartílagos y las venas», «las vértebras», «frío ciego y azul en la mirada inmóvil») que remiten al pasaje de Kratevas y que además coinciden en su sentido con una tenue sublimidad siniestra suscitada por la superposición de la luz en la descripción mortuoria, instante poético que podría corresponderse con el deceso de la madre:

> Advertí la humedad ácida y las llagas vivientes
>
> y los huesos de su rostro como frutos de sombra.
>
> Vi luz en sus manos, luz
>
> en los cartílagos y las venas. Luego,
>
> descendieron la vértebras y ya
>
> no vi más que eternidad y frío
>
> ciego y azul en la mirada inmóvil.
>
> [EL: 428]

Nuevamente en el *Libro de los venenos*, este tipo de procedimiento se identifica, extremado, en el relato de la ejecución de los escitas, en el que Kratevas[334] tortura —por orden de Hipsicracia, concubina de Mitrídates— a estos bárbaros que practicaban «la degollación, el saqueo y el incendio» [LV: 125], sin que esta circunstancia actúe para el lector como atenuante de la implacable crueldad de los métodos: Kratevas los lleva hasta la locura haciéndoles beber primero agua con sal, los vuelve después famélicos, obligándolos a devorar sapos perniciosos, y, por último, se desuellan entre ellos en un espectáculo espantoso, inmundo y

334. Apunta el autor sobre este hecho que en la escritura de Kratevas «es posible advertir miedo, asco y, finalmente, indiferencia o proximidad del olvido», reforzando así la caracterización polivalente del personaje.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

abominable: «Otros aullaban más alto y feroz», cuenta Kratevas, «que las bestias antes de agonizar por herida, y todos dejaban caer excrementos líquidos y sangrientos. Con el sol aún en alto, empezaron a herirse entre ellos» [LV: 127]. La atroz escena culmina —saetada de un lirismo admirable— con una visión donde se yuxtaponen al tormento componentes de nobleza y hermosura en el vano de un suicidio siniestramente extraviado:

> al apartarme vi, en el extremo del foso, a uno de ellos que, separado de los enloquecidos, había al parecer despreciado las rubetas. Se mantenía erguido en la serenidad. Consideré la aparición de un hombre aún noble y hermoso después de la tortura. Le vi sonreír mientras se abría las venas con los restos de una vasija y ordené que no se le molestase [LV: 127].

A la vista de estos muchos y variados ejemplos se puede corroborar la idea de que en el *Libro de los venenos* lo sublime se torna siniestro por los efectos del atosigamiento, la descripción mórbida y la añadidura connatural de lo desagradable, muchas veces repugnante y digno de aversión —como defiende Eugenio Trías—, sensación potenciada a través de imágenes de vómitos, flemas, supuraciones, excrecencias y otras suciedades corporales. Junto a ello, las frecuentes visiones lisérgicas inducidas por ciertas substancias —a veces mortales y también corruptoras— suponen una «locura feliz», dichosa enajenación, furioso júbilo o —más en gamonedianos términos— *extravío* sublime que puede considerarse otra especie de lo siniestro, quizá poco señalada por la crítica especializada, la cual podría calificarse por sus síntomas de *siniestro arrebatamiento* o *éxtasis siniestro*.

Bajo tales conjunciones, en el *Libro de los venenos* subyace la línea maestra de que el sentimiento de lo siniestro es inherente a la figura de Kratevas. Este sería, en efecto, un siniestro *yo poético* que manipula, que «juega» con los cuerpos humanos, desafiando a su vez la omnipotencia de la muerte, convirtiéndose con su *ars moriendi* en instancia suprema. Y así la compleja psicología de este personaje tendría su reflejo en el códice y sus relatos. Estas narraciones suscitarían asimismo lo siniestro en la medida en que, dentro de la realidad de la fábula, un comportamiento que resulta espantoso y atroz desde el tiempo de lectura deviene *familiar* y acostumbrado en el tiempo remoto de la historia. En el entrecruzamiento de ambos planos se originaría la sensación de lo siniestro al experimentar el receptor, en dicha intersección, un placer estético. Como lectores, por lo tanto,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

podemos aceptar esta figura siniestra y deleitarnos asombrosamente con ella debido a que, en el contexto ficticio y desde el registro de la ciencia médica arcaica, Kratevas pertenece a un tiempo primitivo, alejado de nuestra época, en el que la legislación tiránica y arbitraria de los gobernantes permite sucesos que hoy nos espantarían; o dicho en otros términos: pese al conflicto ético que se nos pueda plantear frente a las acciones de Kratevas, sentimos un goce estético gracias al distanciamiento con el que nos posicionamos ante lo siniestro, de la misma manera que lo sublime exige para su disfrute la contemplación de un temor o desgracia que no pone realmente en peligro nuestro estado de conservación vital, que no conlleva un verdadero riesgo de muerte, como bien anota Burke en su indagación: «es necesario que mi vida no esté ante ningún peligro inminente, antes de que pueda gozar del sufrimiento de los demás, sea real o imaginario» [Burke, 2014: 90]; y Schiller en sus ensayos:

> la sublimidad no tiene su fundamento en la superación o eliminación de un peligro amenazante, sino en suprimir el supuesto fundamental de todo riesgo. Eso lo consigue lo sublime enseñándonos a considerar la parte sensible de nuestro ser —la única sometida al peligro— como algo exterior, como objeto natural que no atañe a nuestra verdadera persona, a nuestra dimensión moral [Schiller, 1992: 89].

Una adecuación equiparable se produciría en los ejemplos de la *Ilíada* comentados por Vico. Ya señalé que la sublimidad de Homero, tal y como es percibida por Vico, parece reclamar ramificaciones de lo que aquí valoro como sublime-siniestro. Veamos otra observación entresacada de su *Ciencia nueva*: «esa truculencia y fiereza de estilo, con la que describe tantas, tan variadas y sangrientas batallas, tantas, y tan diversas formas de asesinatos, todas de maneras extravagantes y crudelísimas, que constituyen, en particular, lo más sublime de la *Ilíada*» [Vico, 1995: 403]. A tenor de las expresiones empleadas en este juicio, el paralelismo con Kratevas no resulta del todo peregrino. Vico se recrea sin rubor ante la barbarie y las escenas cruentas de Homero en parte porque, como antes precisaba, existe una distancia marcada por el mito y la enunciación fictiva, pero también debido a que una de las características del pensamiento de Vico, apunta Baldine Saint Girons, «consiste en la ausencia de "moralización" de lo sublime arcaico y en su rechazo a la idealización de los héroes» [Saint, 2008: 137]. Similar tesitura encontraríamos en los pasajes de Kratevas, en los que el regocijo poético-afectivo se elevaría por encima de cuestiones abstractas de orden moral, pues,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

siguiendo a Schiller: «La moral sigue inexorablemente los preceptos de la razón, sin tener en cuenta los intereses de la sensibilidad» [Schiller, 1992: 84].

Advierte con motivo Adorno que «el arte no tiene que defenderse del reproche de degeneración» [Adorno, 2004: 73], pero sin duda las implicaciones estético-morales que Kant observó en lo sublime adquieren una magnitud superior en la categoría de lo siniestro. Por ello, la figura de Kratevas supone, ante todo, la apertura del mal en lo sublime dentro de ese espacio que entraña indudables cuestiones éticas —formas de placer en lo sórdido, lo perverso, lo cruel, confundiéndose incluso con el sadismo—, puesto que la sublimidad del mal atañe a la superación de los sentimientos de dolor, sufrimiento y temor con los que se ha relacionado la impresión de lo sublime. Esta especie de sublimación ha sido escasamente debatida, tratada tan solo en épocas más recientes respecto a la amplia tradición con la que cuenta esta categoría estética, debido a la en principio irreconciliable condición de lo sublime con objetos de la inmoralidad, con desórdenes de la esfera moral. Benedetto Croce, quien sin embargo no se caracterizó por estudiar en rigor lo sublime[335], es uno de los pocos pensadores que ha intuido el abismo de la perversión en la sublimidad: «¿Qué es lo sublime?», se pregunta Croce: «La afirmación imprevista de una fuerza moral ultrapotente; he aquí una definición. Pero tan excelente como ésta es aquella otra que reconoce lo sublime allí donde la fuerza que se afirma es una voluntad ultrapotente, pero inmoral y destructiva» [*apud* Aullón, 2006: 179, nota 271]. La avasalladora ética de lo siniestro como mal sublime se imbrica así con la fruición sensible de los relatos de Kratevas, conformando un rasgo personalísimo y diferencial de la poética gamonediana, afianzando de este modo la consideración del *Libro de los venenos* como una obra clave en la trayectoria de nuestro autor, quizá la más definitoria del ciclo de senectud por cuanto implica en el resto de este periodo.

2.5.3. Mudanzas de Trakl: entre lo sublime y lo siniestro

Una década después de la escritura del *Libro de los venenos*, aproximadamente, Gamoneda publica la mudanza de dos breves piezas del poeta austriaco Georg Trakl: «Canción del solitario» y unos fragmentos de «Sueño y locura» [EL: 571-

335. Como explicación a esta falta de interés, Gianni Carchia señala que la *Estética* de Croce rebosa de «desprecio por el concepto de sublime, considerado una noción psicológica indigna de atención especulativa» [Carchia, 1994: 120].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

572][336]. Dentro de las correspondencias estéticas reconocidas por Gamoneda, la más peculiar es sin duda la de Trakl, ya que se trata de una equivalencia genuina, totalmente inconsciente e indirecta, desvelada *a posteriori* por los comentarios de la crítica y el círculo cercano del poeta, quien en un principio incluso desconocía la obra de este autor:

> a mí me decían, «oye, cómo se nota que has frecuentado mucho a Trakl… hay una gran cercanía entre lo que haces y la obra de Trakl, ten cuidado…». Y yo no había leído a Trakl. Lo leí después y dije: «Es verdad». Es cierto, no es anécdota de ningún milagro por la sencilla razón de que yo podía haber recibido las coloraturas, los impulsos y la sentimentalidad que están en Trakl por una vía indirecta o por otra cosa mucho más sencilla, que es que no hay tantos años de diferencia entre Trakl y yo y resulta que vivimos en el mismo planeta, lo cual es una razón importante para que podamos tener, salvando las distancias, las graduaciones y las posiciones de valor, una cercanía. Estas afinidades son la causa única [LR: 75].

Más allá del simbolismo, incluido el cromático («Ah vivir en el azul», «la canción del junco amarillo» [EL: 571 y 572]), y otras atingencias poético-biográficas («su infancia cargada de enfermedad y tinieblas» [EL: 572]; «las cercanías de la muerte» [EL: 572]), late en la obra de ambos la afinidad estética de lo sublime bajo una concreción oscura, atormentada, que apunta a formas de lo siniestro. La soledad, el silencio, la oscuridad son términos fundamentales de Trakl, ligados entre sí por un sentido de carencia, que aparecen recurrentemente en Kant y Schiller como accidentes terribles que inspiran sublimación: «*La oscuridad* es terrible —observa Schiller—, de ahí que sea apta para lo sublime» [Schiller, 1922: 94]. Estos elementos potencialmente sublimes se articulan, en efecto, como tales en Trakl mediante la mixtura de notas positivas de belleza y placer. Así, en la «Canción del solitario», la *oscuridad* y las *sombras* acontecen junto al perfume *melodioso* de las flores:

> La oscuridad hace más tenue el murmullo de las aguas. Vienen húmedas sombras
>
> y melodiosas en el viento, y vienen también las flores del verano [EL: 571].

336.Para un mayor conocimiento de las versiones castellanas en las que se basó Gamoneda, véase el estudio de variantes de Breysse-Chanet de estas mudanzas [§ V.2.4. Breysse-Chanet, 2008a y 2009a].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Percibimos a su vez la sublimidad en la conjunción de lamento, piedad y soledad: «el lamento de una estirpe / que piadosa, se extingue en el descendiente solitario» [EL: 571]; o en «el luminoso final del otoño» [EL: 572], estampa que podría calificarse de típicamente sublime, como pintada por Caspar David Friedrich. Sin embargo, al mismo tiempo, la acumulación de estas imágenes crea una ambientación que se transforma en siniestra cuando, a su fuerte sensación lúgubre atenuada por inclinaciones más nobles, se le agrega una sugestión mortuoria:

> En las habitaciones, el silencio rodea con amor las sombras de los antepasados [EL: 571];

o cuando la soledad sublime traspasa el umbral de lo patológico para entrar en la demencia, dentro de esa especie de *siniestro arrebatamiento*:

> En el umbral de piedra, el enfermo despierta de los negros instantes de la locura [EL: 571].

Similar sentimiento parece despertar en nosotros la lectura de los fragmentos de «Sueño y locura», cuyo título, al igual que en el poema anterior, invita ya a una sublimidad extremada. Impresiones sublimes como «las estrellas derramaban luz sobre su dolor silencioso» [EL: 572], propias de un *dolor positivo* al pensar de Burke, coexisten con pinceladas de oscuridad, tinieblas, sombras y enfermedad, deparando una atmósfera tétrica —diríase entresacada de novela gótica— que acaba troquelándose en imágenes naturalmente siniestras, donde lo macabro y la corrupción corpórea, como en el caso de los relatos de Kratevas, emergen con sumo lirismo: «Le gustaba cruzar el cementerio en ruinas, contemplar cadáveres depositados en bóvedas y las verdes manchas de la descomposición en la belleza de las manos» [EL: 572]. En tal espacio poético, el sujeto lírico experimenta un «éxtasis salvaje», cuyo emblema de sublimidad forzada, ponderada, desorbitada sería «la piedad ardía», sentimiento situado ya en los límites de lo siniestro.

Resulta, pues, del todo comprensible que Gamoneda se decidiera a un ejercicio de mudanza de estos fragmentos, «porque, en ellos, la posibilidad de cercanía y comprensión se hacía más evidente» [§ V.2.4. Breysse-Chanet, 2009a: 201], debido al fondo compartido de sublimidad siniestra, del mismo modo que en otros autores la afinidad estética descansa sobre las metáforas sinestésicas, rasgo

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

definitorio éste que conforma el segundo gran pliegue que aquí examino de su *rítmica semántica* en el ciclo de senectud.

2.5.4. *Arden las pérdidas*

El análisis detallado del *Libro del frío,* el *Libro de los venenos* y las mudanzas de Trakl ha deparado una serie de casos y paradigmas semánticamente recursivos que permite ahora establecer una clasificación inicial de categorías de la sublimidad atendiendo a la naturaleza significante del sentimiento. Se trata de una primera presentación de orden de especies que presenta los ejemplos más representativos de *Arden las pérdidas* y que, en lo substancial, es susceptible de mantenerse en los poemarios siguientes, a menos que en sus respectivos exámenes aparezcan nuevos grados o variantes que no se ajusten a esta eventual tipología.

A fin de cuentas, por más que lo sublime sea un sentimiento subjetivo es evidente que no toda sublimación surge del mismo modo ni produce los mismos efectos. Entre quienes han reflexionado sobre las distintas graduaciones de la sublimidad destaca Arthur Schopenhauer, en concreto en *El mundo como voluntad y representación*. Advierte allí Schopenhauer, señalando un procedimiento que no difiere demasiado al de este trabajo: «Algunos ejemplos contribuirán en buena medida a esclarecer esta teoría de lo sublime estético y dejarla fuera de duda, al tiempo que mostrarán los distintos grados de ese sentimiento lo sublime» [Schopenhauer, 2013, vol. 1: 257][337].

Así pues, los casos que potencialmente suscitan sublimación en *Arden las pérdidas* pueden agruparse en cuatro grandes clases, diríase que en relación gradual ascendente: 1) *sublime-patético*, expresión de dolor y belleza que retoma la denominación de Schiller, aunque sin contemplar la idea de terror, sino subrayando la noción de «patético» en un sentido concreto que se ajustaría a un amplio repertorio de significaciones de la poesía gamonediana, que con frecuencia abarca la música y el sufrimiento, la aflicción y el dolor y aun aquellos elementos

337. Destaco también esta otra cita complementaria, en la que el filósofo alemán se refiere al paso de lo bello a lo sublime y las dificultades para reconocer estados tenues de sublimidad: «Considero apropiado a la exposición traer primero a la vista con ejemplos esos tránsitos y, en general, los grados más débiles de la impresión de lo sublime; si bien aquellos cuya sensibilidad estética no sea muy grande ni su fantasía muy viva sólo entenderán los posteriores ejemplos de los grados superiores y más claros de aquella impresión, así que sólo se atendrán a estos y tendrán que dejar estar los ejemplos de los grados muy débiles de la mencionada impresión citados en primer lugar» [Schopenhauer, 2013, vol. 1: 257].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

que despiertan una emoción de sublimidad patética en cierto modo atenuada o con un alcance más débil; 2) *sublime-extático*, que representa estados de arrebato como exaltación ambivalente, tanto lúcida como melancólicamente placenteros; una suspensión o éxtasis que se aproxima de algún modo a la experiencia mística, al menos tal y como el poeta la entiende en su alcance revelador: «no estoy hablando de relaciones con la divinidad —matiza Gamoneda cuando habla del misticismo en la obra de Valente—, pero sí de una tensión alucinatoria que hace perceptible y sensible lo que no existe fuera de esta alucinación lúcida» [VTC: 21]; 3) *sublime-terrible*, síntesis de belleza y temor ocasionada por objetos y fuerzas sobrecogedoras, que inspiran peligro, según la definición más clásica del concepto en Burke y Kant, contando en esta unión las conmociones en las que quedan implicadas ira o cólera en cuanto agitaciones de suyo temibles; 4) *sublime-siniestro*, donde el placer se entremezcla con el horror más propiamente que con el miedo, incluyendo sentimientos de enajenación —incluso en términos patológicos en el caso del *Libro de los venenos*, a causa de la ingesta de sustancias tóxicas o lisérgicas— o efectos aversivos por imágenes que no pertenecen a un canon estético común o tradicional, así como un dolor extremo revestido de las cualidades de lo bello.

En cuanto a la superposición que a veces se produce entre sublimidad e impresiones sinestésicas, que da lugar en la obra de Gamoneda a un modo muy genuino de *sublime-sinestésico* o sinestesia sublime, esta ocurre siempre dentro de uno de los tipos anteriores, razón por la que no encuentra acomodo como categoría autónoma, pese a su particularidad significante. Con el objeto de evitar dobleces y repeticiones, emplazo su consideración tanto al apartado siguiente, reservado al análisis de los cruces sensitivos, como a las conclusiones que cierran la reflexión de este trabajo. Allí trataré de identificar si la sublimidad se reviste con unos sentidos en detrimento de otros y si esta prevalencia coincide también —o por el contrario difiere— con las tendencias generales de las transposiciones sensoriales.

A continuación presento de manera sinóptica y simplificada las secuencias más o menos emblemáticas que en *Arden las pérdidas* entrañan algún tipo de sublimidad, según las cuatro especies principales que, por recurrencia y repercusión, parecen configurar este sentimiento en la poesía de Gamoneda, incluyendo asimismo sus respectivas variantes o subtipos. Indico entre paréntesis el número de la sección de la que procede el ejemplo, medio este último que resulta

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

útil a la hora de reconocer en qué lugar del poemario se concentra con mayor densidad una u otra clase de sublimación:

1. Sublime-patético: *La luz hierve debajo de mis párpados* [EL: 413 (1)], *Va a entrar el día en la habitación calcinada* [EL: 415 (1)], *el dolor es parte de la serenidad* [EL: 416 (1)], *busco las manos de mi madre en los armarios llenos de sombra* [EL: 418 (1)], *Vi la vagina maternal que llora y el dolor en una cunca dorada y a los suicidas en el interior de la luz* [EL: 421 (1)], *alguien / me destruye o me ama* [EL: 423 (1)], *Puse mis manos en un rostro y las retiré heridas por el amor* [EL: 427 (1)], *flores abrasadas* [EL: 441 (2)], *luz / en la pared de los agonizantes* [EL: 446 (2)], *pétalos de sombra* [EL: 456 (3]), *He aquí el olor de mi madre y las huellas de los cartílagos que ardían en el calcio* [EL: 463 (4)], *Vi las bestias expulsadas del corazón de mi madre* [EL: 466 (4)], *entre la agonía y la serenidad* [EL: 466 (4)], *este placer sin esperanza* [EL: 466 (4)], *advertía la imposibilidad de distinguir la crueldad de la misericordia* [EL: 468 (4)], *Siento el crepúsculo en mis manos. Llega a través del laurel enfermo. Yo no quiero pensar ni ser amado ni ser feliz ni recordar* [EL: 475 (4)], *Es la agonía y la serenidad* [EL: 475 (4)].

   — Música y dolor: *De un ruiseñor absorto en la ceniza, de sus negras entrañas musicales, surge una tempestad* [EL: 413 (1)], *la dulzura negra de canciones lejanas* [EL: 419 (1)], *Algunas tardes, Billie Holiday pone su rosa enferma en mis oídos* [EL: 422 (1)], *Sobre mi carne pasa, grave de amor, la misma lengua que silba en mi vejez* [EL: 424 (1)], *incendio de campanas* [EL: 438 (2)], *Vi un ruiseñor agonizante y su garganta llena de luz* [EL: 461 (4)], *Desgarra y canta a causa del amor* [EL: 467 (4)], *No se sabe si es pájaro que llora* [EL: 467 (4)], *que las canciones dejen de pesar en mi corazón* [EL: 475 (4)].

   — Atenuación: *Tengo frío bajo un arco que separa la existencia y la luz* [EL: 414 (1)], *Un animal oculto en el crepúsculo me vigila y se apiada de mí* [EL: 462 (4)].

2. Sublime-extático: *la lucidez trabaja en mí como un alcohol enloquecido* [EL: 416 (1)], *Lo invisible está dentro de la luz* [EL: 462 (4)], *la locura es perfecta* [EL: 462 (4)], *No / cesa la ebriedad, no viene / la lucidez sin esperanza* [EL: 464 (4)], *Entré en un tiempo en que mi cuerpo participaba de la luz, que, a su vez, estaba en mí y fuera de mí: eran la fiebre y la revelación en el instante de rasgarse la infancia* [EL: 468 (4)], *la única sabiduría es el olvido* [EL: 475 (4)].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3. Sublime-terrible: *La luz es médula de sombra* [EL: 413 (1)], *la última luz* [EL: 414 (1)], *He tirado al abismo el hueso de la misericordia* [EL: 416 (1)], *Envuelto en sábanas mortales, / bebo en las aguas femeninas / la dulzura y la sombra* [EL: 426 (1)], *Hay huellas de pastor frente al abismo* [EL: 430 (1)], *vamos / de lo visible a lo invisible* [EL: 430 (1)], *su / marfil arde como un relámpago cautivo* [EL: 448 (2)], *Veo la sombra en la sustancia roja del crepúsculo. // Cierro los ojos y / arden los límites* [EL: 451 (3)], *Hay luz dentro de la sombra* [EL: 452 (3)], *Vi la muerte más allá de la púrpura* [EL: 454 (3)], *la existencia es sólo un grito negro, un alarido ante la eternidad* [EL: 457 (3)], *También ayer olía la desaparición y estaba amenazado por la luz, pero hoy es otro el cuchillo delante de mis ojos* [EL: 465 (4)], *Finalmente, purificados por el frío, somos reales en la desaparición* [EL: 467 (4)], *Vi descender llamas doradas sobre muros de sombra* [EL: 468 (4)], *la desaparición fue la única virtud de los rostros amados* [EL: 468 (4)], *La eternidad anticipaba su doblez: no existía, pero era luminosa y temible* [EL: 468 (4)], *Temo su pureza* [EL: 470 (4)], *Vi una tempestad conducida por lamentos, flores endurecidas en su propia belleza* [EL: 473 (4)].

   — Sublime-colérico: *te alimentan la ira y la piedad* [EL: 471 (4)].

4. Sublime-siniestro: *Las uñas de animales inexistentes arrancan nuestros ojos en los sueños. / Así es la noche* [EL: 429 (1)], *Escucho / en la madera dientes invisibles* [EL: 431 (1)], *Hasta los signos vienen / las sombras torturadas* [EL: 436 (2)], *Vienen con lámparas, conducen / serpientes ciegas* [EL: 438 (2)], *Vi a los insectos libando el llanto, vi / sangre en las iglesias amarillas* [EL: 440 (2)], *números sangrientos / en la pureza de la ira* [EL: 441 (2)], *Amortajados en la luz* [EL: 444 (2)], *se alimenta de lo que crucifica* [EL: 467 (4)], *Recuerdo que las serpientes pasaban suavemente sobre mi corazón* [EL: 467 (4)], *pétalos sangrientos* [EL: 467 (4)], *Después advertí la belleza de ciertas úlceras y, en el tejido arterial, las tuberías que comunicaban el placer y la muerte* [EL: 468 (4)], *no veo más que las delicadas espátulas, tan útiles en la preparación de la agonía* [EL: 474 (4)].

   — Siniestro-arrebato: *Había madres que enloquecían al amanecer: oigo sus gritos amarillos* [EL: 432 (1)], *Aún enloquecen / aquellas madres en mis venas* [EL: 435 (2)], *madres atormentadas en sus hijos* [EL: 454 (3)], *vi […] la cafetera olvidada por una madre loca en la cercanía de las serpientes* [EL: 473 (4)].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

— Siniestro-aversivo: *Hay úlceras en la pureza* [EL: 430 (1)], *Más allá de la lluvia vi serpientes enfermas —bellas en sus úlceras transparentes—* [EL: 461 (4)], *Mierda y amor bajo la luz celeste* [EL: 467 (4)], *excrementos cubiertos de rocío* [EL: 468 (4)], *Veo las llagas de la luz* [EL: 470 (4)], *la princesa ulcerada* [EL: 473 (4)].

Como ya señalé páginas atrás, la propuesta taxonómica queda abierta a revisión e interpretaciones dispares, pero cumple su cometido de acercamiento analítico a un fenómeno estético que no suele ser sometido, quizá precisamente por su complejo examen, a una exposición casuística. Comoquiera que sea, es obvio que algunos ejemplos son más discutibles que otros al ser sopesados dentro de una determinada especie sublime, motivo por el cual reclaman algunos comentarios adicionales que, en su mayor parte, estarían relacionados con el modo expresivo o concreción formal de la sublimidad, aspecto este que debe ser abordado junto al de su naturaleza significativa, como nos recuerda Longino en su tratado: «Entre otras cosas lo que, sobre todo, otorga grandeza al lenguaje es, como en los cuerpos, la combinación de sus miembros» [Longino, 1979: 209]. Estas dos modalidades de la sublimidad, la retórico-estilística y la semántica, se corresponderían en lo esencial con la distinción que Manfred Furhmann, apoyándose en Demetrio y su obra *Sobre el estilo*, establece sobre lo sublime: «uno debería su valor a la plenitud de la forma, a la rigurosa aplicación de normas técnicas determinadas; el otro, sin embargo, a la fuerza penetrante de su pasionalidad, a la "gran naturaleza" que en él se expresa y comunica» [*apud* Carchia, 1994: 115].

En primer lugar, decantarse por una concreción de lo sublime genera a veces fuertes dudas, como ocurre con el propio título del poemario: al igual que «Frío de límites», «Arden las pérdidas» [EL: 431 (1)] tendría un grado de evocación sublime, incluso muy próximo a lo siniestro y la poesía de Trakl, intuición que se confirmaría en el cierre del poema en el que se inscribe, con el surgimiento de una imagen que remite a las representaciones de la pintura de Barjola —sobre quien, téngase en cuenta, Gamoneda utilizó el término *siniestro*—: *Escucho / en la madera dientes invisibles* [EL: 431 (1)]. Lo mismo sucedería con el sintagma de incidencia sinestésica *flores abrasadas* —conque reaparece en la cuarta sección [EL: 470 (4)]—, indecisa entre una sublimidad patética y terrible; o con este otro ejemplo entre lo terrible y lo siniestro por espeluznante, contiguo a otra sinestesia emblemática: *la existencia es sólo un grito negro, un alarido ante la eternidad* [EL: 457 (3)]. En ocasiones,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

además, el valor connotativo de una imagen puede conducir a desvíos de aparente sublimidad, como en la metáfora —casi sinestésica por su dinamismo visual— *incendio de campanas*, que en principio cabría interpretar como figuración de un sonido intenso, si bien su contorno inmediato confirmaría el patetismo de un dolor extremo: *Se / oye gemir el acero / en la ciudad rodeada de llanto* [EL: 438 (2)].

En segundo lugar, conviene advertir la superposición de diferentes tipos de sublimidad en un mismo periodo de sentido, como en el primer poema del libro: *De un ruiseñor absorto en la ceniza, de sus negras entrañas musicales, surge una tempestad* [EL: 413 (1)]. Se trata este de un fragmento en el que se contraponen elementos negativos y positivos en torno al eje de la música, cuyo culmen es la imagen paradigmáticamente sublime de la tempestad, entremezclándose así dolor, música, temor y aun una metáfora sinestésica que sobresale por su centralidad espacial (*negras entrañas musicales*). De hecho, podría hablarse asimismo de una variante de música y temor dentro de lo sublime-terrible, variante de la que destacan en *Arden las pérdidas* dos emblemas, entre otros, que no aparecen en la clasificación: *canta sin voz y se ha sentado a contemplar la muerte* [EL: 462 (4)]; y sobre todo: *Hay música ante el abismo* [EL: 466 (4)]; o incluso cabría hablar de este subtipo dentro de lo sublime-siniestro al final del tercer poema de «Ira», donde el eje música-temor bascularía entre lo terrible y un horror placentero, otra vez con cierta afinidad hacia la obra de Trakl y el aditivo de una sinestesia conceptual: *Silba / en la pureza azul de los cuchillos* [EL: 437 (2)].

En esta misma línea de intrincado discernimiento de graduaciones de la sublimidad, leemos en la cuarta sección: *Fuera de ella* [la alcoba fría], *abandonadas, están las cestas de la tristeza, excrementos cubiertos de rocío y los grandes anuncios de la felicidad* [EL: 468 (4)]. Se observa aquí, como en otros ejemplos, que lo sublime se dispersa en una oración larga y compleja, localizándose una especial condensación en un lugar medial (*excrementos cubiertos de rocío*, emblema de una estética displicente), mientras que en los límites anteriores y posteriores se hallan elementos afines a la polarización sublime en su valor negativo y positivo (*abandonadas*, *tristeza* / *felicidad*).

Otras veces, en cambio, se produce no ya una superposición, sino una yuxtaposición de segmentos más o menos independientes que sí permite la separación sintagmática de un enunciado complejo en varios ejemplos, tal y como sucede en la segunda pieza del poemario, donde la antítesis sensorial *frío-luz* es de

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

una sublimidad patética atenuada, mientras que la imagen de la *última luz* —símbolo de las postrimerías, de clara estética romántica y retomada luego en *Canción errónea* [CE: 37]— es completamente de un sublime-terrible:

> Tengo frío bajo un arco que separa la existencia y la luz,
>
> que separa cuanto he olvidado
>
> y la última luz.
>
> [EL: 414 (1)]

Una caso representativo de especies sublimes yuxtapuestas es el que se localiza en el cuarto poema de la primera sección, donde la sublimidad terrible del *abismo* (*He tirado al abismo el hueso de la misericordia*) enlaza con un emblema sublime-patético (*el dolor es parte de la serenidad*) y otro sublime-extático como arrebatamiento, que recuerda los relatos de Kratevas (*la lucidez trabaja en mí como un alcohol enloquecido*), de manera que las tres proposiciones pueden entresacarse con significado pleno: *He tirado al abismo el hueso de la misericordia; no es necesario cuando el dolor es parte de la serenidad, pero la lucidez trabaja en mí como un alcohol enloquecido* [EL: 416 (1)]. Evidentemente, la amputación de secuencias sublimes, incluso si esta operación es posible gracias a la síntesis de sentido con la que se presentan, resta alcance y valor expresivo al efecto de sublimación, como en este fragmento que entrelaza lo sublime-aversivo y lo sublime-terrible: *Hay úlceras en la pureza, vamos / de lo visible a lo invisible* [EL: 430 (1)]; o este bloque más extenso en el que la sublimidad terrible de la serpiente se acomoda a la estética de lo desagradable (*bellas en sus úlceras transparentes*) junto a los rasgos musicales inherentes a la figura de Pedrero:

> Más allá de la lluvia vi serpientes enfermas —bellas en sus úlceras transparentes—, frutos amenazados por espinas y sombras, hierbas excitadas por el rocío. Vi un ruiseñor agonizante y su garganta llena de luz [EL: 461 (4)];

o también este otro muy similar, también de «Claridad sin descanso», donde la imagen del *pájaro verdugo* se aproxima a lo siniestro, condensado en el sintagma *pétalos sangrientos*, variación siniestra del emblema —de implicaciones sinestésicas— *pétalos de sombra* que aparecía en la sección anterior [EL: 456 (3)], retomado más tarde en *Cecilia* [EL: 502]: *Desgarra y canta a causa del amor y se alimenta de lo que crucifica. Sueña con pétalos sangrientos. No se sabe si es pájaro que llora*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[EL: 467 (4)]. Más difícil resulta esta escisión cuando el encadenamiento potencia uno de los grados, como la imagen del relámpago que sobresale por su combinación oximorónica (*relámpago cautivo*) en un contorno de dolor muy acusado (*cabezada torturada*, *arde*), hasta alcanzar un efecto siniestro en el conjunto: *Me mira la cabeza torturada: su / marfil arde como un relámpago cautivo* [EL: 448 (2)].

En tercer lugar, estas confluencias entre significantes de lo sublime pueden generarse por vía acumulativa complicando más aún su presentación sintética debido a que, como ya vimos en el estudio del *Libro del frío*, la diseminación de los términos y símbolos impide su reducción paradigmática. Así, en uno de los últimos poemas de «Viene el olvido» se aprecia, como ya apunté, un *naturalismo* vinculado con la ciencia médica arcaica y los relatos de Kratevas: suscita una sublimidad mortuoria de tipo siniestro y su lirismo se hace ostensible a través de una sinestesia emblemática (*frío ciego y azul*), en un ejemplo preclaro de superposición de ambas categorías o *sublime-sinestésico*. A diferencia de las narraciones de Kratevas, aquí nos encontramos ante una experiencia vivida que probablemente se refiere al fallecimiento de la madre:

> Advertí la humedad fría y las llagas vivientes
> y los huesos de su rostro como frutos de sombra.
> Vi luz en sus manos, luz
> en los cartílagos y las venas. Luego,
> descendieron las vértebras y ya
> no vi más que eternidad y frío
> ciego y azul en la mirada inmóvil.
>
> [EL: 428 (1)]

En el quinto poema de «Ira» la atmósfera es acumulativamente sublime-siniestra, de nuevo cercana al imaginario de Trakl, imposible de discriminar en segmentos sin que pierda su pleno sentido de sublimidad:

> Gritan ante los muros calcinados.
>
> Ven el perfil de los cuchillos, ven
> el círculo del sol, la cirugía

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

del animal lleno de sombra.

Silban

en las fístulas blancas.

[EL: 439 (2)]

En la misma sección encontramos, en gradación ascendente, imágenes tanto sublimes de música y dolor (*música mortal*, *pavana fúnebre*) como siniestras y de gran naturalismo poético (*alarido de caballos incesantes*, *algodón ensangrentado*, *declinación de mil cabezas*, *el hueso frío*, *médula negra*), algunas de ellas de carácter expresionista (*la gárgola que aúlla maternal*, *la gallina atormentada*) y afines a la estética barjoliana, hecho que se explica por la colaboración plástica llevada a cabo entre Gamoneda y el pintor en *Mortal 1936* [1994], que es germen de estos poemas:

Fue
la música mortal, el alarido
de los caballos incesantes, fue
una pavana fúnebre a la hora
del algodón ensangrentado.

Fue la declinación de mil cabezas,
la gárgola que aúlla maternal, los círculos
de la gallina atormentada.
Es aún, otra vez, la cal, el hueso
frío en nuestras manos, la
médula negra de la policía.

[EL: 443 (2)]

En fin, en «Claridad sin descanso», sección en la que predomina la continua imbricación de tipos sublimes por superposición, yuxtaposición o acumulación, una estampa atenuada de lo sublime evidencia una vez más que en ocasiones es imposible desgajar segmentos o términos sin que alteren la plena carga semántica sublime del conjunto: *Un sol tardío pesa en mis manos inmóviles y a mi quietud vienen a la vez suavemente, como una sola sustancia, el pensamiento y su desaparición* [EL: 475 (4)].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Todas estas observaciones relativas al modo expresivo parecen mantenerse como constantes en *Arden las pérdidas* y los poemarios anteriores, por lo que merecen considerarse como complemento de estudio de la diversa naturaleza de lo sublime y su, con frecuencia, enmarañada formulación. El análisis de *Cecilia*, *Canción errónea* y *La prisión transparente* las confirmará o matizará, posibilitando en cualquier caso una propuesta descriptiva de lo sublime de tipo formal.

2.5.5. *Cecilia*

Ya sabemos que *Cecilia* tiene la particularidad de interrelacionar dos grandes ejes temáticos: la perspectiva de la muerte —con claros visos ya de cercanía— y el discurso amoroso. Entre tales contextos semánticos se combina una sublimidad especialmente excelsa que sobresale entre la brevedad de las composiciones. El mismo epígrafe introductorio de Lezama Lima (*La luz es el primer animal visible de lo invisible*) sería en sí sublime, de una sublimidad paradójica y terrible. De sus treinta poemas, merecen destacarse los siguientes paradigmas y concreciones propiciadoras de alguna especie de sublimación[338]:

1. Sublime-patético: *Fluías en la oscuridad; era más suave que existir* [EL: 482 (2)], *una lágrima demasiado viva podría herir tu rostro* [EL: 482 (2)], *Ah insensata dulzura* [EL: 490 (10)], *amo cuanto me está abandonando* [EL: 493 (13)], *Más allá del silencio, / oigo tu llanto* [EL: 494 (14)], *tú sonríes en el pasado / y yo sé que vivo porque te oigo llorar* [EL: 494 (14)], *Estás sola en ti, debajo de tu luz, llorando* [EL: 498 (18)], *Hay un pétalo herido en tu rostro* [EL: 498 (18)], *de tus ojos cae un pétalo de sombra* [EL: 502 (22)], Así es / la desaparición y la dulzura [EL: 504 (24)], *Habré existido en un instante en que la alegría y la piedad ardían en tus ojos* [EL: 509 (29)].

   — Música y dolor: *oigo el gemido de la tórtola* [EL: 488 (8)].

   — Atenuación: *llueve a través de la luz* [EL: 489 (9)], *Vuelve a ser fruto en el silencio* [EL: 491 (11)], *descienden el perfume y la sombra* [EL: 491 (11)].

2. Sublime-extático: *Vais a despertar en la misma confusión luminosa* [EL: 481 (1)], *todo es cierto en tu claridad* [EL: 483 (3)], *he enloquecido dulcemente* [EL: 483 (3)], *Algo semejante a la eternidad rozó un instante mis labios* [EL: 485 (5)], *Tú atraviesas*

338. Añado entre paréntesis el número que ocupa cada pieza en el poemario, dato que puede ser significativo a la hora de acometer el análisis estructural de la obra.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

un resplandor [EL: 487 (7)], *Estaba ciego en la lucidez pero tú has hecho girar la locura* [EL: 496 (16)], *Todo es visión, todo está libre de sentido* [EL: 496 (17)], *Ah extrañeza llena de luz* [EL: 497 (17)], *Tú / eres mi enfermedad y tú me salvas* [EL: 498 (18)], *tú existes más allá de mis límites* [EL: 499 (19)], *yo estoy en tu claridad y me desconozco* [EL: 500 (20)], *ah, ciega llena de luz* [EL: 503 (23)].

3. Sublime-terrible: *de tus manos se desprende / un instante sin límites* [EL: 490 (10)], *lo invisible gira en torno a ti suavemente* [EL: 492 (12)], *Eres como una flor ante el abismo, eres / la última flor* [EL: 510 (30)], *Tienes miedo de lo que no existe y oyes gemidos en jardines negros* [EL: 501 (21)], *No es el grito de los pájaros más allá de las sombras / ni el temblor del azufre en la quietud de la tormenta* [EL: 505 (25)], *Temes mis manos / pero a veces sonríes y te extravías en ti misma* [EL: 506 (26)].

— Sublime-colérico: *Yo vi los ojos de la tórtola enrojecidos por la ira* [EL: 488 (8)].

Aunque consignaré las conclusiones generales más tarde, a la vista de la presentación esquemática de los emblemas se impone una primera constatación: que la sublimidad de tipo siniestro no se manifiesta, al menos de manera ostensible, en *Cecilia*. Este hecho concuerda con la especificidad discursiva del poemario como canto amoroso compuesto desde las postrimerías, como paliativo vivificador del temor a la muerte. En realidad, existe en la obra cierto equilibrio elocutivo entre las demás clases de sublimación —patética, extática y terrible—, entre las que destaca la segunda si se tiene en cuenta el lugar más discreto que ocupaba en los libros anteriores, rasgo que cabría relacionar de nuevo con el carácter singular de *Cecilia*.

Por lo que respecta a lo sublime-siniestro, este grado no contaría, en efecto, más que con leves incidencias hacia el final de la obra. Una sublimidad casi siniestra, por ejemplo, parece desprenderse del primer verso de uno de los últimos poemas (*No es el grito de los pájaros más allá de las sombras*), sublimidad que se prolonga en la línea siguiente con un sentido plenamente terrible, en alusión al episodio del «año de la tormenta» relatado en las memorias (*ni el temblor del azufre en la quietud de la tormenta*), donde el sintagma paradójico *quietud de la tormenta* se contrapone a la metáfora del relámpago (*temblor del azufre*), elementos ambos sublimes y recurrentes en la poesía gamonediana [EL: 505 (25)]. También en el penúltimo poema podría decirse que la imagen de la *sombra imprecisa* es siniestra si no se redujera a la metáfora de escorzo del recuerdo: *Yo estaré en tu pensamiento, no*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

seré más que una sombra imprecisa [EL: 509 (29)]; en cualquier caso, no llegaría a alcanzar la fuerza impresiva de las *sombras torturadas* que emergen en *Arden las pérdidas* como variante siniestra [EL: 436].

Además de esto, otros comentarios particulares en cuanto al modo expresivo serían pertinentes a propósito de *Cecilia*. Como en el poemario anterior, a veces concurre una sublimidad por superposición de especies sublimes. El caso más significativo quizá sea el que se produce entre el tipo terrible de *alegrarse son temblor* (temor-sonrisa) y el extasiado (extraviarse) en este bello poema de una comunicación místico-amorosa que culmina con una singularísima sinestesia háptico-visual (*acaricio tu luz*):

> Temes mis manos
>
> pero a veces sonríes y te extravías en ti misma
>
> y, sin saberlo, extiendes luz en torno a ti
>
> y yo adelanto mis manos y no llego a tocarte; únicamente
>
> acaricio tu luz.
>
> [EL: 506 (26)]

Como es obvio, a veces solo el contexto permite interpretar correctamente el alcance de una formulación sublime. En este otro poema, la antítesis música-silencio, en sí mismo *sublimizante*, desemboca en una expresión por cópula de elementos (*la desaparición y la dulzura*) en la que, más que una emoción terrible como insinuación de la muerte, percibimos una sublimidad patéticamente tierna:

> Como música de la que aún permanece el silencio siento tus manos
>
> [lejanas en mí.
>
> Así es
>
> la desaparición y la dulzura.
>
> [EL: 504 (24)]

Al margen de que lo sublime se concrete en alguno de sus grados en un enunciado emblemático, en *Cecilia* también se configura, pese a la poquedad de sus versos, una sublimidad atmosférica por vía acumulativa. En el segundo poema, el haz semántico «oscuridad-suavidad» suscitaría lo sublime por medio de la yuxtaposición paratáctica de las proposiciones, preludiando el consiguiente

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

emblema sublime, articulado a través de una acumulación de términos correlativos (lágrima-viva-herir-cautelosa):

> Fluías en la oscuridad; era más suave que existir.
>
> Ahora, cuando una lágrima demasiado viva podría herir tu rostro,
>
> vas cautelosa hacia ti misma.
>
> [EL: 482 (2)]

De hecho, entre las particularidades expresivas de *Cecilia* destaca el procedimiento correlativo, que queda visiblemente realzado en una variante inversa del llamado modo diseminativo-recolectivo y que depara así doblemente un paradigma (*he enloquecido dulcemente*) del tipo sublime-extático con adyacencia adverbial:

> Como si te posases en mi corazón y hubiese luz dentro de mis venas y yo enloqueciese dulcemente; todo es cierto en tu claridad:
>
> te has posado en mi corazón,
>
> hay luz dentro de mis venas,
>
> he enloquecido dulcemente.
>
> [EL: 483 (3)]

Dado que entre los rasgos propios del sistema elocutivo de *Cecilia* se encuentra de forma muy causada la contraposición de elementos —en especial alrededor del eje isotópico *luz-sombra*, como ya tuve ocasión de estudiar en otro lugar [§ V.2.4. Pujante, 2015]—, es lógico que se produzca igualmente una sublimación paradójica. Un caso emblemático es el de *ciego en la lucidez*, variación de *ciego en la misericordia* y *llanto en la lucidez*, en *Libro del frío* [EL: 374 y 375], que es reflejo de una sublimidad extática próxima al arrebatamiento: *Estaba ciego en la lucidez pero tú has hecho girar la locura.* [EL: 496 (16)]. En otro breve poema se aprecia asimismo una intensa concentración de elementos y enunciados sublimes de naturaleza antitética: *debajo de tu luz, llorando*; *pétalo herido* —que en francés, *pétale blessé*, da título a un libro de artista—; en especial, en la sentencia paradigmática que cierra la pieza (*Tú / eres mi enfermedad y tú me salvas*) y que se inscribe en la tradición cortesana del amor como sustancia curativa:

> Estás sola en ti, debajo de tu luz, llorando.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Hay un pétalo herido en tu rostro.

Fluye

tu llanto en mis venas. Tú

eres mi enfermedad y tú me salvas.

[EL: 498 (18)]

Reseñable es también la enorme sublimidad plástica de una pieza que pareciera ser la transposición de un lienzo pintado por David Caspar Friedrich, en la que elementos típicamente sublimes (*nieve*, *sombra*, *silencio*) prefiguran el clima de un emblema de contemplación extasiada (*tú existes más allá de mis límites*):

Miras la nieve prendida en las hojas del lauro. Retienes en tus ojos la blancura y la sombra y adviertes el silencio de los pájaros.

Yo sé que los pájaros han huido, que no van a volver y que tú existes más allá de mis límites.

Tú eres la nieve.

[EL: 499 (19)]

Entre las posibles fuentes de sublimidad que por su escasa incidencia no llegan a constituir una categoría, podría señalarse el de la metáfora recurrente —con relación sinestética— de la *sombra* que anega de tristeza el corazón, formulada aquí como negativa, en suerte así de sublimidad *desautomatizada*:

Huyo de mí.

Quizá está en ti y apenas lo sientes en tu pequeño corazón.

Sí; es una sombra; no

pesa en tu corazón.

[EL: 507 (27)]

Ciertas asociaciones (*ignorancia luminosa*, *flor invisible*) apuntan, en fin, a algún tipo de sublimidad menos incisivo en algunos poemas [EL: 495 (15)] y con algunas implicaciones sinestésicas, como más adelante veremos.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

2.5.6. *Canción errónea*

En esta obra de plena senectud sigue sobresaliendo la rítmica-semántica de lo sublime en proporción nada desdeñable, pues podría decirse en cifras aproximadas que solo en una quinta parte de sus cincuenta y ocho poemas —uno de ellos, dividido en cuatro bloques numerados— no se percibe ningún efecto de sublimidad. Dando en lo esencial por válida la tipología ordenada en torno a las cuatro grandes especies de sublimación que parecen predominar en la poesía de Gamoneda, las sentencias y segmentos más emblemáticos de *Canción errónea* podrían ser las siguientes:

1. Sublime-patético: *Vi / la pasión giratoria de los pájaros / sobre la máquina azul de la alegría* [CE: 17], *En la fiesta final, ardió la púrpura / del último jardín* [CE: 17], *Amo al príncipe ciego* [CE: 19], *madres que besaban cadenas* [CE: 23], *Amo también / mi sangre atravesada por gemidos* [CE: 27], *Liba en mis llagas* [CE: 31], *pétalos abrasados* [CE: 36], *Arde / la nieve en el territorio dibujado por la pobreza* [CE: 41], *un dios incierto* [CE: 46], *Sé / feliz sin esperanza* [CE: 51], *El aullido rojo que guardas / en el corazón* [CE: 59], *Adiós amando / a la demencia universal* [CE: 61], *el jardín arde en un ascua dormida […], un resto frío de mi pensamiento entra en el jardín de los desaparecidos* [CE: 65], *Una flor en mi muerte* [CE: 69], *pienso en el amor y en la morfina* [CE: 71], *Hierve el rocío bajo los árboles torturados y la lluvia es negra sobre los muros y las amapolas* [CE: 73], T*ienes que sonreír en mí y tienes que hacerlo a causa de tu dolor* [CE: 76], *un dios incierto sonreirá* [CE: 76], *la pasión enferma de vivir* [CE: 77], *Vivir: avanzar ciegamente / hacia el gran sueño blanco* [CE: 77], *la afilada pureza de vivir* [CE: 78], *La luz / sostiene suavemente la majestad de los pájaros, reúne / dentro del mismo instante la quietud y el vértigo* [CE: 82-83], *La envidia / era en ti semejante a una flor ardiendo. Yo vi sus pétalos en el instante de la calcinación* [CE: 99], *Tus cabellos descienden en un ala de sombra pero tu cuerpo fulge como la luz en el interior de la nieve* [CE: 107], *Mujer desnuda: arde / en ti la belleza y / su negación* [CE: 107], *insomnio feliz* [CE: 113], *Lamentos son de pastor, suaves gemidos en la ceniza que precede a la noche* [CE: 115], *fraternidad sin esperanza* [CE: 124], *La luz ha de precederse a sí misma; una luz incesante sobre los mantos volcánicos y la inmanencia de las aguas* [CE: 125], *La luz / ha de vestir los cuerpos ofendidos, acariciar / a la máquina que llora, penetrar suavemente / en la tiniebla invertebrada* [CE: 126], *la potencia abrasiva de la luz encarcelada* [CE: 127],

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

urdir / los grandes días en que el sufrimiento haga florecer los magnolios [CE: 127], *acaricia tristemente el mar* [CE: 130].

— Música y dolor: *Pretendo escuchar la música sistólica y su envoltura de llanto* [CE: 15], *Oigo su voz cargada de sombra* [CE: 41][339], *Vivo la incandescencia y me invade un clamor: un mar de música / se aloja en mis cabellos* [CE: 51], *Ah cuánta tristeza y cuánta música en los rosales tardíos* [CE: 97], *Pronuncias / como un arpa discante / el último gemido* [CE: 107].

— Atenuación: *Vi palomas. Vi sus alas temblando / entre cenizas y cristales* [CE: 17], *cansancio lleno de luz y de frío* [CE: 29], *La luz acude a los imanes del silencio / y de la luz descienden sílabas de oro* [EL: 45], *en el fervor del rocío* [CE: 63].

2. Sublime-extático: *tiempo inmóvil* [CE: 13], *ciega llena de luz, dame tu extravío* [CE: 31], *Qué luminosa era tu locura* [CE: 33], *Busqué el día en el interior de la noche* [CE: 47], *la pasión de las máquinas enloquecidas en la inmovilidad* [CE: 47], *Tú no lloras loca en el amor* [CE: 56], *Eres mi error y a te amo. / Luz de mi agonía, ven* [CE: 58], *aquella sabiduría que permite ser feliz en el fuego* [CE: 104], *la claridad inmóvil de un día incesante* [CE: 115]

3. Sublime-terrible: *Había / vértigo y luz en las arterias del relámpago, / fuego, semillas y una germinación desesperada* [CE: 13], *Vi / la geometría ardiente del relámpago* [CE: 17], *También / entraron en mis ojos conducidas por su propia belleza / las inmensas, mortales, banderas amarillas* [CE: 19], *la última luz* [CE: 37], *creas al mismo tiempo la oscuridad y la luz / y conduces relámpagos a la inmovilidad* [CE: 39-40], *gloriosa tempestad* [CE: 80], *ahora es / visible lo invisible* [CE: 95], *tu temible dulzura* [CE: 103], *La luz es médula de sombra* [CE: 125], *río de llamas* [CE: 121], *que la muerte sea / la madre de la vida* [CE: 127], *Cuando el abismo abre sus párpados, su geometría profunda / viene a mí y perfecciona / la visión del abismo* [CE: 139].

— Música y temor: *Los hay que cantan ciegos al borde del abismo otros / y otros, más silenciosos, copulan sin esperanza* [CE: 35], *una música sin límites* [CE: 69], *tormenta musical* [CE: 139].

339. Alude a Pedrero, como indica la mención final «Jorge» de la versión publicada antes en *Trilce*, donde se localiza una variante —más clara aún— con adyacencia adverbial: *Escucho su voz dulcemente cargada de sombra* [§ V.2.3 {27} 2008: 8].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

— Sublime-colérico: *Vivir es extrañeza, descansar en la cólera* [CE: 24], *La última / pasión: / la ira. / Mi juventud, mi madre, mi salvación: / la ira* [CE: 86].

4. Sublime-siniestro: *una serpiente acariciada por un verdugo indeciso* [CE: 23], *agonizar con cierta dulzura* [CE: 25], *Incluso yo copulo con tenebrosas flores* [CE: 25], *Viene el cuchillo que atraviesa la luz* [CE: 43], *cráneo sonriente* [CE: 97], *el cráneo que sonríe* [CE: 97], *Eres bello y horrible* [CE: 105], *agonizante y enamorada* [CE: 111], *Errado andas, pastor, en tu manta de sombras. / Temes a invisibles, a veloces espíritus* [CE: 115], *sólo la luz habitará los cráneos absortos en su breve eternidad calcificada* [CE: 125], *Restaura cada día / tu pacto luminoso con la muerte* [CE: 136], *Oigo crujir las vértebras de las madres* [CE: 141].

   — Siniestro-arrebato: *Ah locura feliz* [CE: 80], *La locura se abría en ti como una flor* [CE: 103].

   — Siniestro-aversivo: *Amo este cuerpo viejo y la sustancia / de su miseria clínica* [CE: 28], *Cunden fétidas rosas* [CE: 36], *Volvías a ti mismo y tus heces adquirían en ti la perfección intacta de la luz* [CE: 104].

Al igual que en los poemarios anteriores, conviene añadir algunos comentarios particulares acerca de lo sublime y sus distintos grados en *Canción errónea*, pues sin duda una de las grandes dificultades de someter a análisis este sentimiento es el de su variabilidad interpretativa y subjetividad. Ello explica que se sigan identificando intersecciones entre categorías, como en algunos emblemas de sublime-extático y siniestro-arrebato, cuya exégesis puede oscilar de una clase a otra en función de la sensibilidad o estado de ánimo del lector. De hecho, la mayoría de emociones sublimes relacionadas con afectos de amor aparecen encuadradas en lo sublime-extático, pero otras veces bien podrían formar una variante propia —¿sublime-amatorio?— dentro de la especie patética, en especial en «Pavana impura» del *Libro del frío* y varios poemas crepusculares de *Canción errónea*, como el siguiente, inicialmente titulado «Extrañeza en ti», con un término de tonalidad extraviadamente sublime donde se entrecruzan dolor, belleza y arrebato:

Tú,

ciega llena de luz, dame tu extravío, ven.
Dame tu vientre y tu demencia, ven.
Liba en mis llagas.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[CE: 31]

Y este otro:

> Mujer desnuda: arde
> en ti la belleza y
> su negación. Pronuncias
> como un arpa discante
> el último gemido.
> [CE: 107]

Reencontramos aquí, además, la problemática de las yuxtaposiciones: un primer periodo de ambigua determinación (*Mujer desnuda: arde / en ti la belleza y / su negación*), que puede no obstante contemplarse dentro de la generalidad de lo sublime-patético, y un segundo enunciado (*Pronuncias / como un arpa discante / el último gemido*), donde se imbrica la música con un dolor intenso. Son numerosos los casos de yuxtaposición en la obra, de entre los que sobresale este fragmento en el que se enlaza el sufrimiento de lo sublime-patético con la perspectiva de la muerte de lo sublime-terrible: *la potencia abrasiva de la luz encarcelada, urdir / los grandes días en que el sufrimiento haga florecer los magnolios / y en que la muerte sea / la madre de la vida* [CE: 127].

Igualmente, las superposiciones sublimes son abundantes en *Canción errónea* y suponen un escollo aún más alto en la interpretación de la categoría. En un poema que vuelve a tener como referente explícito la nieta del poeta, leemos: *Cecilia no me habla así con su lengua rosada, tan parecida a la de las viborillas azules que inoculan un insomnio feliz* [CE: 113]. La superposición tiene lugar en el segundo segmento, entre lo sublime-patético y lo sublime-terrible —relacionable además con las entradas del *Diccionario* por la imagen de las *viborillas azules*—, sin posibilidad de desligar una especia de otra; es más, al extirpar de su contexto un sintagma claramente sublime-patético, como *insomnio feliz*, se simplifica el alcance de una sublimación más compleja y profunda[340]. Y lo mismo ocurriría, en realidad, con la escisión de segmentos más amplios incluso si la yuxtaposición lo permite, una vez que han sido despojados del contorno inmediato y de la envoltura de todo el poema. Así, una de las superposiciones más reseñables es la que se produce a partir

340. Algo similar ocurre con sintagmas descontextualizados como *tormenta musical* [CE: 139] o *gloriosa tempestad* [CE: 80], que, por otra parte, solo en modo metafórico es posible entender como de una retórica sublime.

de los versos de una tonada asturiana —que remite al proyecto del cancionero en colaboración con el tenor Joaquín Pixán—, de una gradación ascendente en torno a la figura folklórica del pastor, muy cara a Gamoneda —*pastor de sombras*, leemos en el décimo poema [CE: 35]—, que abarca desde lo sublime patético (*lamentos*, *suaves gemidos*) a lo terrible (*noche*, *manta de sombras*) y aun lo siniestro (*invisibles* y *veloces espíritus*):

> Lamentos son de pastor, suaves gemidos
> en la ceniza que precede a la noche.
>
> Errado andas, pastor, en tu manta de sombras.
> Temes a invisibles, a veloces espíritus.
>
> [CE: 115]

Indiscernible es, en fin, el siguiente fragmento, donde música y dolor se filtran entre lo terrible por la atracción del abismo: *Los hay que cantan ciegos al borde del abismo / y otros, más silenciosos, copulan sin esperanza* [CE: 35]. Precisamente el símbolo del abismo, tan presente en las obras anteriores, continúa siendo recurrente en *Canción errónea*, donde se cuentan hasta ocho ocurrencias en seis poemas [CE: 15, 35, 43, 95, 96, 124, 139], siendo el más paradigmático el último de ellos, pues además de la reduplicación de la imagen en su obertura, que intensifica en sí misma la *visión*, hay un deleite contemplativo de su sima insondable que lleva a la inmensa sublimidad de la *perfección del abismo*:

> Cuando el abismo abre sus párpados, su geometría profunda
> viene a mí y perfecciona
> la visión del abismo.
>
> [CE: 139]

Recuérdese que el *abismo* aparece en la pieza que cierra *Cecilia*, obra en la que, a pesar de la poquedad de sus páginas, se localizan cuantiosos emblemas en todos sus grados, salvo de lo sublime-siniestro, especie que sí tiene un espacio considerable en *Canción errónea*. Un poema de gran sublimidad siniestra es el sexto, en un primer momento titulado «Madera» [CE: 23-25]: junto a enunciados de enorme *pathos*, conmovedoramente sublimes (*madres que besaban cadenas*), contiene la imagen de la serpiente, sublimizada con más intensidad entre polaridades (*una serpiente acariciada por un verdugo indeciso*), implicaciones de una estética

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

desagradable y aversiva inscritas en la degradación corporal de la vejez (*advertir la belleza del animal que llora y sobrevive en vísceras privadas de esperanza, / ver a un anciano que anda y no sabe hacia dónde y su esfínter sangra lentamente sobre la nieve*) y otras connotaciones que resultan inquietantes *(Incluso yo copulo con tenebrosas flores*), pero en especial alberga una sentencia paradigmática (*Importa sólo / agonizar con cierta dulzura*) a la que precede como hápax gamonediano la mención de *sublime indiferencia*, como ya comenté.

Por otra parte, en *Canción errónea* la antítesis es uno de los modos expresivos predominantes. Como recuerda Piera en *Contrariedades del sujeto*, la contradicción guarda una «clara relación con lo sublime» [Piera, 1993: 76]. Y es que, en el fondo de su síntesis significante, este sentimiento «ne s'exprime que dans un déchirement sémantique que traduisent les antithèses» [Scanff, 2007: 188], lo que por fuerza da lugar a formulaciones paradójicas y a una auténtica *stylistique de l'oxymore* en la sublimidad [*ibidem*]. Así, de entre los emblemas enmarcados en alguno de los grados de lo sublime destaca un buen número por su antitética o paradójica concreción: *Vivir es extrañeza, descansar en la cólera* [CE: 24], *creas al mismo tiempo la oscuridad y la luz / y conduces relámpagos a la inmovilidad* [CE: 39-40], *Arde / la nieve en el territorio dibujado por la pobreza* [CE: 41], *Busqué el día en el interior de la noche* [CE: 47], *la pasión de las máquinas enloquecidas en la inmovilidad* [CE: 47], *La luz / sostiene suavemente la majestad de los pájaros, reúne / dentro del mismo instante la quietud y el vértigo* [CE: 82-83], *La luz es médula de sombra* [CE: 125], *que la muerte sea / la madre de la vida* [CE: 127]; incluyendo su máxima condensación como sublime-oximorónico en *tiempo inmóvil* [CE: 130], variante del *tiempo en inmovilidad* [CE: 15].

Asimismo, la sublimación se sigue percibiendo con suma plasticidad dentro de ese marco general de lo sublime de la naturaleza, donde es tan proclive: *Hierve el rocío bajo los árboles torturados y la lluvia es negra sobre los muros y las amapolas* [CE: 73]; *La envidia / era en ti semejante a una flor ardiendo. Yo vi sus pétalos en el instante de la calcinación* [CE: 99]; *La luz ha de precederse a sí misma; una luz incesante sobre los mantos volcánicos y la inmanencia de las aguas* [EL: 125]; o en torno a la mujer amada: *Tus cabellos descienden en un ala de sombra pero tu cuerpo fulge como la luz en el interior de la nieve* [CE: 107]. Otras veces la sublimidad plástica atraviesa todo el poema [CE: 97] o se recrea en modo atmosférico por medio de una acumulación de elementos: *De las moreras abrasadas por la luz, las visitadas por serpientes ciegas. / De los grandes manzanos en cuyos frutos se alimentan pájaros temibles / y de los pinares inmóviles* [CE:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

39]; *algunos pájaros atormentados (quizá mirlos / en las agujas del amanecer) / cantan una sola vez. Después / el silencio pesa sobre las murias abatidas* [CE: 137]. El hecho de que algunos de estos fragmentos se inscriban en composiciones que tienen como referente a un artista —caso en los ejemplos citados de los escultores Amancio González y Román Hernández y el pintor Luis Fernández— subraya la condición interartística de lo sublime en una obra como *Canción errónea*, de por sí plagada de piezas que nacieron destinadas a este tipo de colaboraciones plásticas.

De todo lo expuesto hasta el momento de lo sublime como expresión retórico-estilística pueden señalarse ahora tres formas principales de enunciar la sublimidad, que por lo general dan lugar a una serie de emblemas o paradigmas del pensamiento poético de Gamoneda:

1. *Síntesis*: fusión directa de imágenes o reunión condensada de términos sublimes, que puede ser sintagmática *(música al borde del abismo* [EL: 404]), segmental (*Vértigo y luz en las arterias del relámpago* [CE: 13]) y oracional (*Oyes la música de los límites* [EL: 372]). En este último caso, cabría hablar de sentencias, máximas o pensamientos sublimes, que se diferencian de los emblemas por la presencia de núcleo verbal.

2. *Contraposición*: la sublimación nace no de una síntesis, sino de una contrariedad de elementos, que es casi siempre consubstancial al sentimiento sublime, como en por ejemplo *ciego en la misericordia* [EL: 374], *Llanto en la lucidez* [EL: 375] o *paz en el balcón del miedo* [EL: 379]. Formulada la oposición en términos absolutos, nace una *antítesis sublime* o una *sublimidad paradójica*, muy reconocible en emblemas poemáticos: *Vértigo en la quietud* [EL: 374], *Es la agonía y la serenidad* [EL: 404], *ciego en la lucidez* [EL: 496]; incluso bajo la intensa forma de un oxímoron (*sublime oximorónico*), como síntesis antitética: *llanto melodioso* [EL: 380], *tiempo inmóvil* [CE: 130].

3. *Acumulación*: se origina a través de elementos diseminados en una misma oración, sin que se produzca una síntesis emblemática, o en distintas líneas o bloques. La dispersión de estos constituyentes conlleva una atenuación de lo sublime, aunque suscita una atmósfera sublime (*sublimidad atmosférica*):

> Tu rostro fue labrado por la lluvia: sobre la ciega máscara aparecían surcos miserables y párpados y una boca amarilla, pero siguió lloviendo y, un instante, bajo las hebras transparentes, tu rostro fue posible y su belleza se confundía con la

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> luz, pero siguió lloviendo y se perdió como la tierra desgastada por el llanto [EL: 376].

Por último, en *Canción errónea* llama la atención un bloque del segundo poema —originalmente titulado «Algunas dudas»— en el que la sublimidad se entrecruza con un lenguaje llano y un tono coloquial, próximo a una *desublimación* [Saint, 2008: 23], claro preludio, pues, de *La prisión transparente*. Con todo, a pesar de la mixtura de estilos —que tiende a ahogar los efectos de una sublimación—, el sentimiento que se desprende del conjunto remedaría aún lo sublime:

> Es igual. Yo quiero oír la música sistólica o, no sé, ver algo, ver, por ejemplo, la última madera, su ausencia de temblor ante el abismo. Ver
> el tiempo en inmovilidad y después
> advertir suavemente su desaparición.
>
> [CE: 15]

También en el séptimo poema —uno de los más extensos, bautizado como «Un equívoco»— podría decirse que fluctúa cierta *desublimación*, entreverándose con un sentimiento de amor por el cuerpo decrépito de la vejez, dentro de una bella estética de lo feo en la que se impregnan los términos de un naturalismo poético en sentido zoliano, como ya señalé: *Amo también / mi sangre atravesada por gemidos* [CE: 27]; o también: *Amo este cuerpo viejo y la sustancia / de su miseria clínica* [CE: 28]. Si bien lo sublime emerge con claridad y alcance sinestésico al final del poema (*cansancio lleno de luz / y de frío*), estos ejemplos aislados de sublimidad *sui generis* parecen anticipar ya la tonalidad imperante de la siguiente obra.

2.5.7. *La prisión transparente*

La prisión transparente supone la mayor dispersión de lo sublime, un poema *ex contrario*, el paradigma de lo *antisublime*. Por esta especificidad retomaré aquí un desarrollo más ponderativo del fenómeno en la obra, sin presentación esquemática. Ante todo, entendiendo lo *antisublime* como ausencia o imposibilidad de sublimación, debido a que las condiciones propicias para suscitar este sentimiento desaparecen o permanecen reprimidas en su mayor parte. Las razones de esta excepcional ausencia de sublimidad en la poesía de Gamoneda son varias y guardarían entre sí una relación lógica. Hay que entenderlas, también, en dialogismo con lo ya apuntado acerca del discurso irónico, motivo por el cual

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

surgirán aquí algunas recurrencias básicas con respecto a la primera parte de este trabajo[341].

En primer lugar, en *La prisión transparente* lo simbólico queda anegado por el discurso reflexivo, por la acumulación de elementos entre los que no sobresale la figuración metafórica. Ahora el ritmo de los significados es sustituido por el ritmo de los significantes. Sigue existiendo un ritmo de pensamiento, pero en *La prisión transparente* no hay un énfasis connotativo. De hecho, hemos visto que se reniega de él, al menos tal y como había sido empleado hasta entonces por el poeta. El *yo* poemático rechaza explícitamente el lenguaje aprendido y bautiza el advenimiento de esta nueva expresión como un nacimiento inverso. Se trata, de alguna manera, de desaprender el lenguaje sabido.

Sin el estímulo imaginativo, tan esencial a las potencias simbólicas de la sublimación, ésta no puede desarrollarse con plenitud; es más, queda condenada a su inviabilidad. Así, lo sublime se constriñe y solo emerge en momentos muy puntuales que tienen el valor de un *contradiscurso*, el del tono poético que el *yo* textual pretende superar; o mejor dicho: la tonalidad lírica de la que el sujeto poemático ambiciona huir en su anhelo por despojarse del sufrimiento. Solo en este eventual *contradiscurso*, entendido como una réplica a la *antivoz* irónica, puede manifestarse lo sublime; por el contrario, en el tono general del poema impera *lo antisublime*. Veamos un primer ejemplo:

> Yo,
> habitualmente, pienso cualquier cosa; pienso mínimamente; pienso, por ejemplo, en las abejas unánimes; en la reina fecunda y en los zánganos agonizantes; pienso en su multitud reunida en la misma existencia.
>
> [PT: 25]

Este es el lenguaje poético acostumbrado por el poeta, el que *piensa* «habitualmente», y en él sí encontramos la sublimidad, el placer y el dolor de «la

341. Algunas de estas repeticiones alcanzan a su vez la secuenciación que en la tercera parte, bajo la indagación del *sentido de su forma*, llevo a cabo del poemario. Me atañe también precisar aquí, durante la revisión de estas páginas, que —con posterioridad a la escritura de todos mis comentarios sobre *La prisión transparente*— he tenido conocimiento de un extenso artículo de Juan José Lanz Rivera publicado en el número 13 de la revista francesa *HispanismeS: La revue de la Société des Hispanistes Français* cuyo título preludia ya ciertas equivalencias, entendidas de nuevo en el orden de las simultaneidades, con mi trabajo: «"Pensamiento que canta". *La prisión transparente* (2016), de Antonio Gamoneda, y la poesía del pensamiento» (pp. 173-197).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

reina fecunda» y «los zánganos agonizantes», una síntesis terrible, aunque con la injerencia de un tono coloquial, prosaico, que la matiza. Corrobora esta lectura el hecho de que Gamoneda reproduzca este pasaje en uno de sus usuales bloques líricos, que pertenecen asimismo al registro formal contra el que ahora fabula. De hecho, esta distribución tipográfica puede seguirse como una pista casi siempre fiable de las intenciones del poeta para diferenciar los dos discursos o cantos. Como abordaré la forma del poema —su «ritmo plástico»— en la tercera parte, no ahondaré ahora en este contorno visual y su entidad significante. Prosigamos por el momento en las razones de lo *antisublime*. Decía que el poeta reacciona contra su lenguaje aprendido, ilustrado en el fragmento anterior, negándose a perpetuarlo. De ahí que añada inmediatamente: «Pero hoy no. / Hoy / es un día inverso, aniversario de mi vejez». Otro ejemplo de sublimidad marginal en este poemario se presenta en uno de los fragmentos reproducidos en letra itálica. Ya vimos que esta forma de autocita tenía un valor intertextual, aunque no pueda identificarse este discurso en ninguno de los poemarios anteriores, y formulamos la hipótesis de la existencia de un poema de amor inédito que actuaría como hipotexto. Se trata, de cualquier modo, de voces del poeta que contribuyen a la polifonía poemática. En este caso, el *yo* lírico apostrofa al sujeto amado:

> *Huyendo,*
> *también de ti, amor colgado de tus primeras trenzas, amor herido por tus manos frías, por tu ternura inversa, por tu niñez ardiendo en el cabás de la ira,*
> *por la negación que habita*
> *en tus cazuelas nocturnas.*
> *Huyendo*
> *de ti amándote, hembra mía poderosa en la inocencia, hembra mía*
> *poderosa y descalza.*
>
> [PT: 32]

Este «amor herido por sus manos frías», este «por tu niñez ardiendo en el cabás de la ira» parecen sugerir tímidamente lo sublime. Con todo, no se revela con la fuerza expresiva con la que germina en otros poemarios. Habría que tener en cuenta que el tono irónico no desaparece del discurso citado, en el que permanece la intención de juego lingüístico en ese ya comentado «amor colgado de tus primeras trenzas». El contexto anterior de la cita, que para mayor distanciamiento corresponde además a un paréntesis, también puede funcionar contaminando

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

sardónicamente la continuación de la lectura. Así, justo antes del pasaje comentado, puede leerse:

> ¡Ah, el *glamour* tenebroso
> de la literatura amarilla!).

Esta es sin duda la parodia de lo sublime, la síntesis de lo *antisublime* como *antirretórica*, el rechazo consciente y rotundo de la poética practicada. ¿Qué es sino el «*glamour* tenebroso»? Una concreción risible de la ambivalente sublimidad que la interjección y el tono exclamativo ponderan, como la pondera la elección del galicismo *glamour*, palabra que en nuestra sociedad actual ha adquirido una connotación antinómica frente a su significación originaria. ¿Y qué es la «literatura amarilla» sino la propia poesía de Gamoneda, calificada, para más inri, de literatura? Recuérdese una vez más que para nuestro autor «la poesía no es literatura» [LR: 175]. La preferencia cromática tampoco es arbitraria. El amarillo es uno de los símbolos emblemáticos del lenguaje gamonediano. En todas sus virtualidades, a diferencia de otras imágenes simbólicas que pueden tener proyecciones contradictorias, hay aparejado un sufrimiento, un temor, un espanto, una agonía. Ésta es la primera mención a la tonalidad en todo el poema; la segunda y última se lee hacia el final del libro, en otro paréntesis con el que se acentúa el distanciamiento de la digresión y que tiene como finalidad, otra vez, parodiar una cita entre comillas que remite al lenguaje anterior y que parece haberse escamoteado subrepticiamente entre los versos:

> («Sostenida por la música». Ya está aquí la delicada hipérbole, el segmento
> despreciable; no la música, no, me refiero
> a la sutileza; a la sutileza estúpida, a la estética una vez más
> amarilla.
> Perdonado sea por los estúpidos; yo hablo
> de estotros, de los recurrentes más o menos
> sutiles.
> Es
> la costumbre).
> [PT: 34-35]

El repudio de este estilo, de esta «estética amarilla», es patente («segmento despreciable», «sutileza estúpida»). Hay, en suma, un vilipendio palpable hacia la poética sublime que persigue la huida del sufrimiento. Para extraviar la congoja, el

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

yo poemático «se extravía» a sí mismo por medio de «desvaríos» en los que predomina esta ironía y distanciamiento, técnicas bastante insólitas en la poesía de Gamoneda, como ya hemos estudiado. Con su fabulación, el poeta elimina uno de los componentes esenciales de lo sublime: el *dolor*. Al igual que sucedía con el humor en la prosa, ahora es el temor el sentimiento que se contiene arterialmente, mientras que sobre lo irónico se ejerce una abundante sangría. Así, Gamoneda se burla de la muerte, de los asuntos gravosos de la existencia, en un pasaje en el que las alusiones al deceso del padre (*Champagne de la Veuve*, *Pantopón*) encadenan como respuesta una definición tecnificada que desdramatiza su penalidad:

> He aquí
> después de la gran hipotenusa, la
> integral
> de la muerte.
> [PT: 31]

Ya vimos que en buena medida la causa de esta actitud radicaba en el cansancio existencial, cansancio que debe comprenderse en dialogismo con la edad avanzada de la vejez; y la consecuencia de éste, del cansancio, es la indiferencia, la fe en la inutilidad de las preguntas y el *no sé* de sus respuestas. En consonancia con este procedimiento irónico-crítico —esa «parodia metalírica» con la que, a través del poeta, acertadamente define Amelia Gamoneda el poema—, el lenguaje se revela también bajo formas de coloquialismo, llegando incluso a lo grosero o vulgar: modo de protesta contra el drama —farsa— de la vida continuamente cuestionado. Así, un ejemplo de lenguaje coloquial sería el siguiente: «pero a mí / generalmente, a mí la verdad me trae / sin cuidado» [PT: 23]; y un ejemplo de lenguaje grosero: «Váyanse pues la verdad y la imposibilidad a la mierda» [PT: 22]; y un pasaje en el que convergen ambos registros:

> Es
> igual.
> Bien,
> todo bien. Voy de acuerdo conmigo mismo: por lo que concierne a la eternidad, soy
> o no soy, es igual, un
> maravilloso
> imbécil.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[PT: 26]

Es lógico este tono dentro de la renuncia al pasado, pues ésta se expresa más radicalmente a través de la grosería, del fastidio lingüístico que consuena con la indiferencia y el cansancio existencial. Este lenguaje impide de suyo la sublimidad, pues como ya decía Longino en su tratado, idea con la que coinciden Kant y la mayoría de teóricos de lo sublime: «La vulgaridad de las palabras daña también terriblemente la grandeza del estilo» [1979: 211]. Si un estilo soez no puede ser sublime porque queda privado de su condición de placentero, este rasgo refrendaría lo *antisublime* o apuntaría a especies de *desublimación* [Saint, 2008: 23] o «sublime invertido» [Carchia, 1994: 13], más que a una clase de sublimidad aversiva en la que, como ya hemos constatado, lo displicente y lo desagradable pueden suscitar también deleite estético.

Por último, es necesario añadir en relación con lo sublime que Jorge Pedrero es uno de los pocos rostros del pasado, junto con la madre y la figura paterna, que reaparecen en *La prisión transparente*, al menos de forma explícita. El retrato de Pedrero no implica en este caso un énfasis de atributos sublimados, aspecto que ya habíamos visto que no era indispensable. Son dos los momentos en los que se reconoce al «vigilante de la nieve», sin que se nombre como tal. En el primero, el recuerdo de Pedrero surge de una manera insegura: el *yo* poemático sigue «huyendo […] de los muertos» que «vienen buscando» la «vieja esperanza privada» [PT: 32]. La esperanza —y adviértase que la «fraternidad sin esperanza» es un perfeccionamiento aprendido de Pedrero— retrotrae la rememoración al tiempo de la juventud. En esa situación regresiva, el poeta pregunta «quién viene» y es entonces cuando cabe la posibilidad de haber invocado a Pedrero:

> Quizá Jorge ha venido.
> Ha venido viajando; viene
> con su tortura intrínseca y ha levantado su mano izquierda y su mano izquierda alcanza la mano izquierda de su madre agonizando en Nerva,
>
> y es larga la agonía.
> Y está nevando.
>
> Nieva en los estercoleros y en las tumbas, nieva en los páramos agrarios, nieva especialmente en los ojos de Jorge.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Y yo huyo,
huyo de la nieve.
[PT: 33]

Las referencias extrapoemáticas no dejan lugar a dudas. En *El cuerpo de los símbolos* Gamoneda ya nos informaba de los orígenes andaluces de Pedrero: «había pasado la niñez y la adolescencia en Riotinto» [CS: 230]. Allí también aparece el nombre de Nerva[342]. Y asimismo sabemos que su orfandad «fue de una especie determinante y terrible» [CS: 231]. «Terrible», justamente, y quizá no deja de haber cierta *sublimidad plástica* en la escena de ultratumba que protagonizan Pedrero y su madre, una escena plagada de amor en la que ambos entrelazan sus manos agonizantes bajo la pureza de la nieve. Quizá pueda decirse, en efecto, que aquí estamos ante una sublimidad de otra especie, en la que su impacto imaginativo se consigue por acumulación de elementos que no guardan entre sí una relación inmediata de continuidad, como en otras formulaciones. Su carácter es más descriptivo, en concordancia con el tono discursivo del poemario y el resto de rasgos predominantes, como el gusto por la efectividad visual y la reiteración acústica, que en este concreto pasaje se aprecia en la concatenación de términos y en la paronimia por metátesis o inversión de elementos existente entre «nevar» y «Nerva», plasmada en la hoja a través de una gradación eslabonada: *Nerva / nevando / Nieva*. Este movimiento anticipa la *huida* del sufrimiento, una vez más, y tan solo al final del poema, cuando haya asumido su «fracaso / intransitivo», la «imposibilidad» de escapar del dolor del pasado, reaparecerá la alusión al «vigilante de la nieve» como evidencia de esta incapacidad, alusión reconocible de nuevo en la paranomasia *nevando / Nerva*.

Aquí
está nevando, agonizan en Nerva, prospera
el perfume de las adelfas, se activan
los difuntos, coinciden
las uñas y las llagas.
[PT: 38]

342. Al hablar de las habilidades musicales de Pedrero, dice Gamoneda que sus canciones eran «el rosario de la aurora en Nerva» [CS: 231]. La localidad onubense, en clara alusión a Pedrero, se encuentra igualmente en un poema de *Canción errónea* que ya cité en la primera parte al estudiar el lenguaje de la ciencia médica arcaica: «Vi a la pobreza ocultarse en tu hígado, la multitud de los viernes y tu locura ardiendo en el hospital de Nerva» [CE: 33].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Vuelven así «los difuntos» y el lenguaje renegado. Y acaso el poeta insinúa que se ha convertido al fin él mismo en «el vigilante de la nieve», pues justo antes de percatarse de que es el prisionero de sus recuerdos y del olvido, de que él es «la prisión transparente», congrega la vigilancia y la enajenación que están en el origen del apelativo «el vigilante de la nieve»: «Ah / saber y no saber, vigilia / delirante» [PT: 38], quizá cumpliéndose así la profecía con la que termina *El cuerpo de los símbolos*: «No se equivocaban plenariamente los críticos que antes decía: quizá alguna vez yo he sido o voy a ser el vigilante de la nieve» [CS: 233].

2.5.8. *No / sé*

En el segundo poemario del mismo libro, de tan vallejiano título —un «no sé» que se repite nueve veces, a las que habría que añadir dos formas pronominales en «no se sabe»—, el nombre de Pedrero no se menciona de manera explícita, a no ser tímidamente en una alusión, al principio del sexto bloque poemático. La «nieve» y las «alas», dos símbolos asociados a la figura del «vigilante», muchas veces pintado como un chamariz o un ruiseñor, se superponen a la sensación de pesar —el hecho de «soportar» el dolor «aún», la connotación de las «sombras»—, evocando su recuerdo y su pérdida irreparable:

> He visto algo; un espacio, un tiempo. No sé, quizá una sustancia. Más blanca es
> que aquella nieve que aún ha de soportar
> alas y sombras.
>
> [PT: 51]

La misma insinuación podía ya entreverse al final del primer bloque en «la serpiente fría y el ruiseñor extraviado en su propio canto» [PT: 44]. Lo sublime, con todo, continúa aquí ahogado, oprimido, como en *La prisión transparente*, si bien no puede negarse el efecto plástico de los elementos anteriores, que de alguna manera inducen a lo sublime, a contemplar el arte de lo sublime, a ver la música de este pensamiento sublime, por decirlo de sinestésica forma. En cualquier caso, de los doce fragmentos discontinuos del poemario, solo comienza a experimentarse una emoción similar a partir del octavo, coincidiendo con la reaparición del tema amoroso, que también había desaparecido en esta sección. Así, la apelación al «amor mío», que volvía a hacer acto de presencia en el séptimo fragmento —un fragmento de circunstancia que sirve al poeta para enfatizar su sentimiento de

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

inutilidad mediante la anécdota de una taza fría de café (*No / te molestes, amor mío, / en calentar / el café*), en correlación anímica con su deterioro físico, que asume en un taxativo «Me dispongo / a una implacable / agonía» [PT: 54], variación vital de «Me dispongo a una fraternidad sin esperanza» de *Blues castellano*—, esta apelación amorosa, decía, recobrará su espacio poemático y reactivará algunos atributos de la sublimidad, como la reunión de «la ternura y la ira»:

> Amada y amante
> que apenas distingue
> la ternura
> y la ira
> [PT: 54-55];

y se repite, modulado en amor tierno y despiadado, en el siguiente fragmento: «No sé, pero sí, amor, tu torturada espalda, sí, amor, tu despiadada / ternura» [PT: 56]. Si bien este noveno fragmento es un ejemplo, como ya vimos, de parodia metalingüística con un claro tono irónico —aquí encontramos también «los fonemas temibles» relacionados con la sublimidad—, en los tres últimos extractos lo sublime volverá a revelarse como una correspondencia inversa de la mitigación, incluso práctica supresión, del lenguaje conversacional, los relacionantes discursivos, el abundante uso de los adverbios terminados en *-mente* y la muletilla del *no sé*. De hecho, los símbolos del lenguaje acostumbrado reaparecen no como resultado de una dialéctica de rechazo, como indica la antífrasis anterior, sino como una actitud de resistencia por continuar en la poética acostumbrada. Ello es debido a que ahora el sujeto poemático es consciente de los signos de su decadencia. Cuando se pregunta «¿Quién / urde esta / cirugía, esta / metalurgia?» [PT: 58], en realidad se estaría refiriendo a la transformación de los símbolos en la edad de la vejez, en la que el poeta percibe —aunque no utilice este concreto término, sino los de «cirugía» o «metalurgia»— una alquimia distinta, para decirlo con un concepto gamonediano. Justo a continuación otra pregunta reintroduce la olvidada confusión de belleza y temor:

> ¿Se prepara
> una espantosa
> aurora?
> [PT: 58]

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Síntesis emblemática de lo sublime, esta «espantosa aurora» no solo representa el miedo a lo desconocido, sino al olvido, a la desaparición de las imágenes, a la degradación intelectiva. La pugna contra esta inercia inevitable se prolonga con la inserción de los antiguos símbolos, las palabras adueñadas, el lenguaje sabido de la ciencia médica arcaica:

> ¿Viene alguien a la sed
> de las serpientes?
>
> Las serpientes
> se han ido.
> Han
> terminado su trabajo la scytal ciega, la dulcísima víbora,
> la amphisbena materna.
> Sí,
> ya han terminado su trabajo.
> ¡Ah de las serpientes!
> [PT: 58-59]

Como señalé en la primera parte del trabajo sobre este mismo fragmento, el sujeto lírico enumera realidades procedentes de las lecturas de los antiguos tratados medicinales y botánicos, que podrían pertenecer a su «Diccionario apócrifo» o al *Libro de los venenos*; las busca, busca «la dulcísima víbora», sublime superlativo, benéfico y venenoso —venéfico— a un tiempo; las invoca con un exclamativo y quevediano «¡Ah de las serpientes!», sin paréntesis ni ironía; pero parecen haberse disuelto en olvido, «en subrepticio olvido». Esta es la dura condición con la que se enfrenta el poeta y así lo asume con sus últimas palabras: «No / digo más. / Estoy / olvidando» [PT: 60]. La edad de la vejez es también la edad del olvido.

3. La música de la sinestesia

Al abordar el estudio de los mecanismos rítmico-semánticos de un poeta debe tenerse en cuenta que éste siempre se inscribe, en mayor o menor medida, dentro de una tradición anterior. Esta adscripción puede ser consciente y concretarse a través de relaciones intertextuales explícitas, o puede ser impremeditada y espontánea, concretándose de manera intuitiva por medio de *reminiscencias*, esto es,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

«huellas de remisión cultural no reconocidas como tales por el autor en el momento en que lleva a cabo la enunciación lírica, sin que por ello dejen de hacer referencia a toda una nómina de figuras y títulos precedentes, tanto conocidos como ignorados por el autor mismo» [§ V.2.4. Pujante, 2016a: 100][343], al menos en el sentido en que parece comprenderlas el propio Gamoneda:

> Yo no busco. Ocurrirá, pero yo no lo busco […]. Pero qué duda cabe, tampoco estoy diciendo la «primera palabra sobre la tierra». Hay una coincidencia que —también entre comillas— podríamos llamar «cultural», de mis hábitos de lenguaje con otros lenguajes. Puedo estar pellizcando inconscientemente en un grupo, en una tendencia o en un poeta de la contemporaneidad, pero no lo sé muy bien, porque yo no lo hago de manera deliberada [LR: 139].

Dentro de las equivalencias de pensamiento o denominadas *culturas simultáneas* —sobre las que ya hablé en la primera parte de este trabajo—, reconoce, pues, Gamoneda la estela de una tradición subyacente en distintas edades de su obra, de unas resonancias connaturales sobre las que, no obstante, vacila y se muestra cauto por ser involuntariamente adventicias: «Yo he bebido mucho de los barrocos españoles… también de la poesía oriental, en particular de la Biblia, y, en un momento determinado, de las letras jazzísticas, de los poetas negros del jazz. Pero mis maestros en poesía empezaron a serlo cuando los había olvidado ya. Nunca he tenido voluntad de imitación, pero ellos actúan» [Algorri, 1988: III][344]. Se

343. Así parece que cabría contemplar el recuerdo *inconsciente*, un tipo de memoria que suele relacionarse hoy en día con la *criptomnesia*. En un artículo de 1905 igualmente titulado, Carl Gustav Jung dice de este fenómeno psicológico: «al instituir la facultad rememorativa la Naturaleza no se ha atado exclusivamente a las posibilidades del rememorar directamente y del rememorar indirectamente; al hombre ingenioso la Naturaleza le ha dado además la criptomnesia» [1999: 103]. Jung lo define como «recuerdo oculto» [*ibidem*], apoyándose en la obra de Théodore Flournoy y retomando ideas de su propia tesis doctoral, *Acerca de la psicología y patología de los llamados fenómenos ocultos* [1902], donde escribe: «Se entiende por "criptomnesia" el proceso por el cual se vuelve consciente una imagen mnémica que no es reconocida primariamente como tal, lo que sólo ocurre eventualmente de manera secundaria, por la vía del reconocimiento *a posteriori* o el razonamiento abstracto» [Jung, 1999: 84]. En su interesante artículo de 1905, añade Jung que «nuestra consciencia se halla realmente repleta de tales intrusos, que son casi extranjeros y no pueden exhibir ningún derecho de nacionalidad» [*ibidem*: 100]. El vínculo entre criptomnesia y plagio parece sometido en la actualidad a un exceso de interpretación desvirtuada. Téngase en cuenta que Jung especifica que «desde la perspectiva de la fisiología del cerebro sí son posibles reproducciones de ese género. Mas para que ocurran hace falta siempre sin duda un estado mental anormal» [*ibidem*: 106], como el caso de Nietzsche con el que ilustra la «violencia del automatismo que emerge de lo inconsciente» [*ibidem*: 107].

344. En otro punto, añade de algunas obras anteriores al ciclo de senectud: «Hasta *Descripción de la mentira* mi escritura tiene unos modelos que no sé muy bien cuáles son; hay un eco en mi poesía de esos modelos, o de una mezcla de modelos; es decir, estoy arañando de la tradición […].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

trata de una realidad insalvable, pues, como dijera Eliot, «¡cuánta memoria entra en la creación, aparte de la simple memoria del lector!» [1999: 113][345]. Por ello, del lenguaje poético de *Descripción de la mentira*, precisa: «Supe que eran mis palabras, que yo las poseía, con independencia de que, como a todos ocurre, cargasen influencias conocidas y desconocidas» [§ V.2.5. Sorel, 2007: 11].

Con todo, Gamoneda no ha tenido nunca un especial interés por silenciar las afinidades poéticas que puedan haber dejado alguna huella en su producción: «Yo no necesito, ni quiero, disimular quiénes son los padres momentáneos o los padres permanentes de mi poesía» [LR: 79], ha llegado a declarar sin ambages; más aún, el poeta no ha tenido inconveniente en revelar sus fuentes líricas esenciales, aquellas que le dejaron una marca indeleble. Ya vimos —la primera de nuestras dos largas conversaciones es asimismo prueba de ello [p. 810]— que en el centro de su sensibilidad poética habría que situar los influjos ejercidos por la gran escuela simbolista. Recordemos otra de sus citas: «he tenido mis apoyos, como la lectura de poetas, no de mi lengua, sobre todo Rimbaud y Mallarmé, del simbolismo y las vanguardias, especialmente las francesas» [LR: 194][346]. Dado que simbolismo y vanguardia se reclaman en múltiples aspectos, no debe asombrarnos que el poeta se refiera a la repercusión de ambas tendencias. De hecho, podría decirse que «Gamoneda encarnaría una forma de vanguardismo sui géneris dentro del marco simbolista» [Pujante, 2016: s/p], si nos atenemos a sus mismas palabras: «las tradiciones tienen que ser abiertas y me parece que estar en la tradición realmente es estar creando la vanguardia de esa propia tradición, no haciendo búsquedas

Cuando escribía con modelo no sabía muy bien qué modelo estaba siguiendo; por ejemplo en *Blues castellano*; está claro que son las letras jazzísticas, pero tampoco hay un seguimiento de tipo copia, no; sí alguna forma de mimetismo, pero un mimetismo sin deliberación» [LR: 137].

345. No será necesario incidir en que para Gamoneda la poesía es un «arte de la memoria», siendo tal el eje vertebrador de este trabajo, pero quizá sea la ocasión para subrayar la relevancia pertinente de una entrada del «Diccionario apócrifo», la de *anamnesis* y la luctuosa evocación del recuerdo: «Recuerdas las cánulas de acero, los huesos abrasados por madres solícitas, los animales invisibles que duermen en las cavernas de los tísicos» [EL: 540].

346. Y una última declaración, aún más reciente: «me agarro al simbolismo francés con más gana que a los modernistas hispánicos y a la generación del 98» [§ V.2.5. Saravia y Gómez, 2016: 7]. Recuerdo asimismo la reseña titulada «La raíz de una tradición» que Gamoneda publicó sobre la recopilación de ensayos *Matemática tiniebla: genealogía de la poesía moderna*: «este libro —dice Gamoneda— comporta la *summa* definitiva en orden a establecer los fundamentos y el curso del simbolismo, es decir, de la poesía posromántica en su principal emergencia francesa» [§ V.1.6 {12} 2011: 12-14].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

retrospectivas ni establecimientos de modos sino haciendo progresar esa tradición» [LR: 139][347].

Si no hay duda, por lo tanto, de que el simbolismo francés es un referente poético reconocido por Gamoneda, podemos mantener la hipótesis de que una de las improntas más identificables del sistema expresivo gamonediano es, precisamente, un sello estilístico de especial cuño y cultivo simbolista: las imágenes y transposiciones sinestésicas. Puede decirse sin reparos que es ya un lugar común en la ciencia de la literatura el vínculo existente entre esta corriente poética y la sinestesia. Ursula Doetsch Kraus, por ejemplo, ha subrayado de forma categórica la fortuna, pervivencia y virtudes de que ha gozado este hecho lingüístico desde finales del siglo XIX: «La sinestesia literaria surge con el simbolismo francés. Su uso consciente, intencionado y sistemático como recurso artístico-estilístico la ha convertido con el tiempo en una figura madura y de máxima condensación significativa y expresiva» [1992: 60][348]. Por este motivo no es de extrañar que algunos críticos se hayan interesado por las correspondencias entre Gamoneda y los simbolistas franceses, mencionando el nexo sinestésico. A este respecto, Eduardo Moga presta atención, entre otros, a dos procedimientos que «reflejan el carácter visionario de la poesía de Rimbaud, Perse y Gamoneda: el cromatismo y la sinestesia» [Moga, 2008: 22][349]. Manuela Ledesma ha señalado a su vez que la sinestesia «responde explícitamente a esa alteración de los sentidos de la que hablaba Rimbaud como un medio para llegar a "l'inconnu". En cuanto a Gamoneda, encontramos en sus obras múltiples ocurrencias sinestésicas» [Ledesma, 2010: 217]. En efecto, el lector gamonediano, aun desde un plano intuitivo, identifica sin esfuerzo este empleo recursivo y propio de la sinestesia en

347. Remito al lector a mi artículo «Conceptos de vanguardia en Antonio Gamoneda» publicado en la revista digital *La Clé de Langues* [Pujante, 2016]. Allí me permito afirmar, con cierto juego de palabras, que Gamoneda no es un poeta vanguardista, aunque sí un poeta de vanguardia, en la línea de esa *tradición progresista* —oxímoron conciliador— que sugiere el poeta.

348. Ya el danés Svend Johansen dedicó a las sinestesias simbolistas el primer capítulo de su obra *Le Symbolisme: étude sur le style des symbolistes français* [1945].

349. Una versión anterior de este artículo, centrada en la comparativa entre Saint-John Perse y Gamoneda, fue publicada en la revista *Quimera*. Dice allí Moga sobre la sinestesia: «Esta figura retórica forma parte de un conglomerado más amplio, en el que se agrupan todos aquellos mecanismos que permiten al hombre, siquiera ilusoriamente, recobrar la unidad con el cosmos —y con su propio ser— que ha perdido por la imposición del pensamiento científico-racional» [§ V.2.4. Moga, 2006: 52]. La versión del artículo publicada en *Ínsula* [§ V.2.4. Moga, 2008: 21-23] es prácticamente idéntica a la de *Quimera* en la comparativa entre Perse y Gamoneda, aunque añade más información sobre Rimbaud, como indica su título: «Épica sensible. Un análisis de la influencia de Rimbaud y Perse en la poesía de Antonio Gamoneda».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

toda su obra. La reiteración sinestésica sitúa a Gamoneda no solo en una tradición que acepta conscientemente, sino que le distingue, por sus especificidades, como uno de los creadores más singulares de la poesía castellana. Su recurrencia insistente contribuye al mismo tiempo a la construcción de esa «música de la memoria» de la que forma parte la estética de lo sublime, con la que mantendría además una genuina coalescencia.

3.1. Consideraciones previas sobre la sinestesia

No resultarán innecesarias, sino más bien pertinentes, unas observaciones preambulares sobre la sinestesia, pues mucho ha cambiado en los últimos años la atención prestada a este fenómeno tanto desde el punto de vista literario como fisiológico. En el dominio de la literatura, el estudio clásico de este recurso estilístico —el más citado en trabajos y artículos— posiblemente sea *Sensación y sinestesia*, de Ludwig Schrader [1969]. De especial importancia para nuestro trabajo es también la investigación realizada por Ursula Doetsch Kraus en su tesis doctoral [1992][350], donde analiza, por medio de un enfoque semántico-contextual[351], el peso de la sinestesia en la poesía española en un corpus que abarca desde la Edad Media hasta la primera mitad del siglo XIX. De hecho, Doetsch establece dicho arco temporal partiendo de una hipótesis que se relaciona *à propos* con lo ya apuntado sobre la escuela simbolista, a saber: «que se supone una posible influencia del simbolismo francés en la poesía universal a partir de la segunda mitad del siglo XIX» [Doetsch, 1992: 14]. Por este motivo, Doetsch se planteó con acierto, tras haber estudiado la poesía de Federico García Lorca, «la incógnita de si la sinestesia en la poesía española *presimbolista* se movía dentro de los mismos límites que la sinestesia *postsimbolista*» [*ibidem*].

350. La tesis fue presentada en 1983 en la Universidad de Navarra. En una nota al pie introductoria, Doetsch explica que el amplio desajuste de fechas entre la presentación de la tesis y su publicación en formato de libro se debió a «causas totalmente ajenas a la autora», en concreto a «pérdida de documentos y disquettes» una vez que el trabajo fue entregado para su edición [Doetsch, 1992: 13]. Quisiera hacer constar que la tesis de Doetsch no parece haber gozado en la bibliografía española de la relevancia que merecería una investigación de tales características. A mi juicio, se trata de una contribución de gran valor a los estudios sobre la sinestesia del ámbito hispánico literario.

351. El modelo seguido por Doetsch se basa en gran medida en los trabajos del lingüista Stephen Ullmann (1914-1976). Dada la importancia que este autor tiene en el análisis de la sinestesia, haré referencia a sus propuestas apoyándome tanto en Doetsch como citando de primera mano sus obras.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Como suele ser frecuente en la génesis e historia de los conceptos, no hay acuerdo unánime en cuanto a la acuñación del término *sinestesia*, por no hablar de la diversidad de voces que se han relacionado en algún momento con este fenómeno. Las fechas difieren en función de las fuentes y autores, en algunos casos muy sensiblemente. Sin la pretensión de señalar una datación exacta ni el ánimo de extenderme en exceso en este asunto, expongo a continuación una breve síntesis cronológica con el objeto de facilitar una visión general de la cuestión.

Según Schrader —seguido también por Doetsch [1992: 51-52]—, Jules Millet atribuyó el origen del vocablo *synesthésie* al fisiólogo Alfred Vulpian, quien lo usaría por primera vez «en un artículo sobre la médula espinal en el *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* [1874]» [Schrader, 1975: 76-77]. Schrader puntualiza que la utilización del adjetivo *synesthétique* fue aún dos años anterior, cuando apareció en la primera edición del *Dictionnaire de la langue française* de Émile Littré [*ibidem*: 78]. No obstante, parece que fue Jules Millet quien generalizó el uso de *sinestesia*, contribuyendo a ampliar su significado al ámbito de la retórica: «la aplicación de "synesthésie" a los fenómenos literarios, para nosotros decisiva —apunta Schrader—, la realizó Millet en 1892, y el término pasó inmediatamente al dominio común en la investigación literaria en la que, con todo, su definición está muy lejos de ser unívoca» [*ibidem*: 81][352]. La cita de Schrader nos lleva así a la sinestesia como una palabra farragosa, de difícil concreción lingüística, dentro del eterno debate sobre la definición específica del término y de cualquier intento teórico de formulación, en general.

Desde el punto de vista retórico, por sinestesia hemos de entender en principio un fenómeno de «transferencia de significado», el cual podría definirse como «percepción sensorial simultánea» [Mayoral, 1994: 236-237]. Según esto, podemos identificar una sinestesia cuando se produce una «transferencia de significados desde un dominio sensorial a otro» [García Barrientos, 2000: 55]. Como es lógico, no puede afirmarse que el uso de la sinestesia sea patrimonio exclusivo de un autor, escuela o movimiento poético. José Antonio Mayoral recuerda que «el hecho de que el término *Sinestesia* sea de acuñación bastante reciente[353] no debe

352. Otros investigadores no reconocen el origen del término en fecha anterior, como Dina Riccò: «Tales fenómenos, después de haber tenido varios nombres […], viene a llamarse por Jules Millet [1892] sinestesia» [Córdoba, Riccó y Day (eds.), 2012: 141]. Pero Maria Catricalà retrotrae más aún

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

inducir a pensar que los fenómenos lingüístico-discursivos por él designados no hayan tenido existencia o hayan sido desconocidos hasta ese momento» [1994: 237]. De ello se hace eco Ullmann: «La synesthésie, bien entendu, est aussi vieille que l'humanité. On l'a relevée dans le parler d'une tribu nègre, et elle paraît avoir existé en Chine bien avant Confucius» [1947: 267-268]. En efecto, hemos de asumir que «los ejemplos de fenómenos sinestésicos, sobre todo en el discurso poético, son conocidos desde los albores mismos de la poesía grecolatina» [Mayoral, 1994: 237][354]. Según Albert Wellek, «la creación [intencionada] de la sinestesia remonta posiblemente al siglo III a.C.» [*apud* Doetsch, 1992: 55]. Sin embargo, hemos aceptado la idea, defendida por numerosos investigadores, de que en la tradición de los estudios literarios esta figura se relaciona de forma intensa con la poesía cultivada por los simbolistas franceses: «Desde el advenimiento del Simbolismo, tales transposiciones han sido erigidas como una doctrina estética» [Ullmann, 1977: 102][355]. Y así lo subraya Victor Segalen, que la encumbra como emblema del movimiento: «les procédés synesthésiques étant ainsi posés en initiateurs de toute une École, le Symbolisme» [1981: 43][356]. Esta relevancia inusitada se explica en parte por la analogía entre música y poesía a la que los simbolistas asignaron una

la fecha, apoyándose precisamente en Riccò, lo que en principio resulta contradictorio: «el término *synesthésie* aparece la primera vez en 1746» [*ibidem*: 188].

353. Que el término no aparezca como tal en ninguna edición del conocido *Diccionario de términos filológicos* de Fernando Lázaro Carreter [1953], ni en *Elementos de retórica literaria* de Heinrich Lausberg [1949], ya da muestra del relativo desconocimiento o desinterés en el que estaba sumida esta figura retórica.

354. Mayoral lo ilustra con un ejemplo que aquí no puede resultar accesorio: «en una obra como *Sobre lo sublime*, del pseudo Longino, se llega a afirmar en cierta ocasión que a los poetas se les concede licencia para "convertir el oír en contemplar"» [Mayoral, 1994: 237-238]. No juzgo esta cita nada fortuita, ya que la percepción sublime se imbrica a menudo con los fenómenos sinestésicos, como he anticipado en el caso de Gamoneda. En cuanto a la cuestión de los antecedentes, lo mismo cabría decir de la noción de símbolo: «la utilización de símbolos, como procedimiento técnico de la expresión poemática es algo que excede amplísimamente, y por sitios diversos, a la llamada escuela simbolista. Por lo pronto, el uso de símbolos es anterior a esta última» [Bousoño, 1977b: 10].

355. Ullmann recuerda que las combinaciones sinestésicas fueron también muy del gusto de los románticos: «la synesthésie s'était insinuée dans l'usage littéraire dès le préromantisme. Après l'avènement du romantisme, elle s'impose en théorie et en pratique; on la retrouve un peu partout en poésie et s'affirme même dans la prose. On sait, d'ailleurs, qu'elle ne devait atteindre son apogée qu'avec le symbolisme et qu'elle est toujours en vogue chez les poètes et les prosateurs contemporaines» [Ullmann, 1951: 278]. Si menciono este hecho es debido, como ya he apuntado, a que lo sublime y las transposiciones sensoriales se entrecruzan a su vez en Gamoneda, siendo como es el Romanticismo uno de los hitos teórico-prácticos de la sublimidad.

356. En esta línea, apunta también Segalen que «les Symbolistes affirmèrent avec une même énergie la valeur artistique, la force expressive de corrélations sensorielles» [Segalen, 1981: 26].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

función creativa vital[357], aspecto del que también hablamos al comenzar este núcleo rítmico y que en un sentido amplio se extiende a todas las artes, razón por la cual es frecuente identificar *transposiciones sensoriales* en *transposiciones artísticas*, aunque no siempre se produzca esta coincidencia[358]. En definitiva, baste precisar que el célebre poema «Correspondances» de Baudelaire, incluido en *Les fleurs du mal*, actúa como una especie de memorándum de la aplicación poética del fenómeno de la sinestesia, como indica Ludwig Schrader: «El pensamiento de las ocultas relaciones de las cosas acompaña a la sinestesia todo a lo largo del siglo XIX. Sirve de base al soneto programático "Correspondances" de Baudelaire y, más tarde, a las teorías de los simbolistas» [Schrader, 1969: 26]; y Stephen Ullmann: «fue Baudelaire quien con su soneto *Correspondances* incorporó la sinestesia a la doctrina simbolista» [Ullmann, 1965: 383]. He aquí el segundo cuarteto, donde se formula el conocido canon sinestésico:

> Comme de longs échos qui de loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité,
> Vaste comme la nuit et comme la clarté,
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
>
> [Baudelaire, 1857: 19]

El vínculo entre simbolismo y sinestesia es, por otro lado, manifiesto debido no solo a la propia dimensión sensible del lenguaje, sino también a las posibilidades suscitadas por la asociación sensorial y su potencia evocadora, como resalta Laurence Campa: «la logique des correspondances prend une dimension nouvelle: elle fonde l'esthétique de la suggestion» [Campa, 1998: 51]. Francisco Acuyo recuerda también que «el símbolo […] mantiene unas más que interesantes relaciones con determinados casos de sinestesia» [Córdoba, Riccò y Day (eds.), 2012: 299], lo que concuerda con el hecho de que en el lenguaje de la poesía encontremos con frecuencia auténticos *símbolos sinestésicos*, un aspecto que no

357. De este preciso periodo, Sonsoles Hernández Barbosa ha estudiado recientemente la envergadura interdisciplinar del fenómeno en su libro *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París de fin de siglo (1880-1900)* [2013].

358. Ullmann explica algunos casos de este tipo. Por ejemplo, pasar de la poesía a la música no sería propiamente una sinestesia, sino una «transposition d'art», puesto que la asociación se mantiene en el mundo del sonido; por el contrario, pasar de la arquitectura o pintura a la poesía comportaría una transposición artística y asimismo una «transposition sensorielle» de la vista al oído [Ullmann, 1947: 280]. Que en las correspondencias y analogías entre las artes se produzcan transposiciones sensoriales se ajusta de suyo a la dimensión interdisciplinar que, como hemos observado, posee la obra de Gamoneda.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

debería dejarse de lado en el caso que nos ocupa, dada la singular fisonomía que el símbolo tiene en la obra de Gamoneda. El propio Acuyo reflexiona sobre estas imbricaciones con una idea que se asemeja en parte a aquel «símbolo de sí mismo» o «símbolo que se simboliza a sí mismo» tan característico del pensamiento gamonediano:

> En la sinestesia, al igual que en el símbolo, existe una impronta que en muchos casos trasciende la realidad supuestamente evocada en su paradójica expresión, y comporta un fondo irracional inconsciente que nos habla de una intuición no sólo sensorial, emotiva, implicitadora, sino también trascendente y, sobre todo, integradora [Córdoba, Riccò y Day (eds.), 2012: 299-300].

Téngase en cuenta, además, que la mayoría de tratadistas suelen clasificar la sinestesia como una suerte o clase de metáfora. Así la contempla Ullmann: «Un tipo muy común de metáfora es el basado en la transposición de un sentido a otro» [1991: 244]. Y como anota Michel Le Guern: «Ciertamente, existen metáforas a las que se puede calificar de sinestésicas» [1980: 57][359]. Suele también emparentarse con otras traslaciones del lenguaje, como bien recuerda Francisco Acuyo: «puede incluirse en el ámbito descriptivo y definitorio de otros tropos porque puede moverse en el territorio tanto de la semejanza como de la contigüidad (metonimia, sinécdoque o hipálage, por ejemplo)» [Córdoba, Riccò y Day (eds.), 2012: 297]. Por todo ello es lógico emprender el estudio de la sinestesia bajo una óptica semántica, como Ursula Doetsch: «Al ser una forma específica de la metáfora —sostiene la autora— requiere como ésta un análisis exhaustivo de sus elementos constitutivos» [Doetsch, 1992: 34]. Se trata de una perspectiva que tampoco nosotros debemos soslayar para comprender y clasificar de manera precisa todo sintagma sinestésico, en la medida en que transciende la mera designación de los significados y busca la delimitación de los sentidos subyacentes, tal y como defiende Doetsch: «A nuestro entender la dicotomía entre denotación y connotación juega un papel vital e imprescindible para la correcta interpretación de las transposiciones sensoriales» [1992: 32][360].

359. Refiriéndose a la sinestesia, puntualiza Le Guern que «existen también analogías que, sin estar intelectualizadas ni situadas a nivel propiamente lingüístico, no por ello se ponen menos de manifiesto en el ejercicio efectivo del lenguaje. Son aquellas que aparecen a un nivel puramente perceptivo, y que un análisis lógico o sémico no llega a captar» [Le Guern, 1980: 55].

360. Como ya puntualicé, el procedimiento seguido por Doetsch es semántico-contextual. Se busca con ello interpretar cada uno de los términos implicados en el sintagma sinestésico dentro de su

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Ahora bien, en el caso específico de nuestro autor se presentan dudas razonables acerca de si la sinestesia gamonediana es únicamente un fenómeno literario, ya que algunos elementos extralingüísticos parecen indicar que se produce por una verdadera motivación sensorial y memorística, más allá de toda pretensión retórica. Recordemos el episodio de los gritos de «la viuda loca» narrado en las memorias. Nos dice allí Gamoneda: «Ahora, cuando los gritos vienen a mi memoria, se manifiestan como visiones. En mi cerebro se pronuncian cuchilladas amarillas. Los gritos eran y son amarillos. Sucede. No sé por qué» [ALS: 75]. En una entrevista publicada en 2016 en la revista *Leer*, con el significativo título de «Entrevista al sinestésico Antonio Gamoneda», el poeta habla de su capacidad para establecer este tipo de conexiones sensoriales:

> Aquí hay un laberinto neuropsíquico que yo no sé explicar porque tendría que tener unos conocimientos científicos que no tengo. Los gritos de las mujeres en la noche para mí pudieron tener en origen un componente de percepción intelectual que incitaba al amarillo, es decir, los gritos eran amarillos. Claro, esa oscuridad, esa falsa pacificación que tiene la noche era interrumpida por un grito y esos gritos eran, siguen siendo en mí amarillos [§ V.2.5. González, 2016: 69].

De lo que nos dice el poeta parece deducirse que el fenómeno de la sinestesia no es en él tanto una habilidad poética cuanto un cruce intersensorial que sobreviene o se establece naturalmente en su red de neuronas a partir de experiencias subjetivadas del pasado muy concretas. Esta capacidad nos lleva a contemplar la sinestesia desde una perspectiva no literaria. Está comprobado que,

acepción poemática pertinente, para lo que es indispensable comprender cada palabra en su contexto histórico-situacional. Esta proyección diacrónica del análisis se entiende en la medida en que se lleva a cabo sobre un corpus que abarca ejemplos desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Por lo tanto, frente a un léxico propio de otra época, el lector actual puede no ser capaz de captar la significación originaria de cada término sensorial, dando lugar a confusiones en la interpretación de la sinestesia. Así, por ejemplo, un caso como «amargo viento» de Berceo, donde formalmente hay un cruce gustativo-táctil, no es considerado como sinestesia por Doetsch, ya que el análisis semántico-contextual demuestra que su significación originaria subyacente equivaldría en la actualidad a «penosa suerte», dejando en evidencia que «los dos términos implicados han quedado desprovistos de sus respectivos valores sensoriales» [Doetsch, 1992: 42]. En el caso de la poesía contemporánea, por el contrario, no parece necesario tal recorrido diacrónico, salvo si el autor biográfico proyecta sobre el sujeto lírico un léxico en claro desuso y una imagen —fictiva— arraigada en otro contexto empírico. En la poesía de Gamoneda esto resulta improbable partiendo de una de las premisas de su pensamiento poético de la que ya hemos hablado: «la poesía no es literatura»; a excepción, quizá, de una de sus obras donde sí es plausible esta perspectiva al girar en torno a la ciencia médica arcaica y tener un evidente vínculo intertextual con la Antigüedad: *El libro de los venenos*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

además de su estatuto como figura retórica, la sinestesia es un fenómeno físico que de hecho se da con especial intensidad y frecuencia en algunas personas. Si bien hasta una época relativamente cercana no se ha prestado demasiada atención a la sinestesia como hecho fisiológico, en la actualidad existe una base científica sólida que explica este tipo de transposiciones sensoriales. Como en el caso de la sinestesia literaria, en los últimos años ha aumentado el interés por esta experiencia y se ha multiplicado el número de estudios empíricos que, a través de un enfoque psicológico, cognitivo y neurocientífico, tratan de acercarse y comprender los mecanismos cerebrales y los procesos de la percepción sinestésica. Un ejemplo de este tipo con fines divulgativos, que pretende alcanzar a un público no especializado y romper con la extravagancia que se ha *asociado* al sujeto sinestésico[361], es el libro *Sinestesia. El color de las palabras, el sabor de la música, el lugar del tiempo…*, de Alicia Callejas[362] y Juan Lupiáñez [2012]. Allí nos dicen sus autores:

> Algunas personas tienen experiencias propias de la visión ante estímulos auditivos de manera que ven la música. Y esto no es una metáfora sino que literalmente ven colores. Asimismo pueden oler las formas, o dar forma al sabor de modo que saben que el pollo del horno está en su punto cuando se pone perfectamente cuadrado. Para otros, los números y las letras tienen su color particular aunque los escribamos sobre blanco en tinta negra. Finalmente, para otros cada número tiene su sitio, o los días de la semana se disponen de forma circular alrededor de su cintura [Callejas y Lupiáñez, 2012: 63].

Por lo tanto, según la neurociencia, «la sinestesia es un fenómeno real y es debida a alguna diferencia en la estructura o el funcionamiento del cerebro de las personas con sinestesia y no a su forma de expresarse o su grado de imaginación» [Callejas y Lupiáñez, 2012: 106][363]. Suele haber consenso científico en el primer caso

361. «Aunque la sinestesia se conoce desde hace siglos, el resultado del interés por esta peculiaridad, y su estudio de manera empírica en el contexto de la moderna Neurociencia Cognitiva, no tiene más de dos décadas» [Callejas y Lupiáñez, 2012: 74]. Además de intentar comprender las bases neuronales de los procesos perceptuales de las sinestesias, estas experimentaciones tratan de «aumentar la conciencia social del fenómeno que se encontraba en el nivel paranormal o anecdótico» [*ibidem*: 88].

362. Véase también la tesis doctoral de Alicia Callejas: *Sinestesia y emociones. Reacciones afectivas ante la percepción de estímulos sinestésicamente incongruentes* [2006].

363. Existen también enfoques científicos que, dentro de la dimensión transversal del fenómeno, no discriminan en sus estudios la proyección artística de la sinestesia, caso de la muy citada en estas páginas *Sinestesia: los fundamentos teóricos, artísticos y científicos* [2012], de María José de Córdoba Serrano, Dina Riccò y Sean Day (eds.), obra editada por la Fundación Internacional Artecittà, la cual tiene entre sus objetivos estudiar el fenómeno sinestésico en España, convocando además un

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

documentado de sinestesia fisiológica, descrito por Georg Tobias Ludwig Sachs en 1812 en una disertación médica de fin de carrera sobre su propio albinismo presentada en la Universidad Friederich-Alexander de Erlangen, donde se incluyen unas pocas páginas sobre la sinestesia música-color[364], posteriormente conocida como «audición coloreada». Investigadores como Jörg Jewanski, Sean A. Day y Jamie Ward consideran que «el caso de Sachs es el primer caso convincente de sinestesia tal y como se entiende hoy en día» [Córdoba, Riccò y Day (eds.), 2012: 56], admitiendo que en realidad «no existe razón alguna por la cual el origen de la sinestesia pueda datarse en el año 1812» [*ibidem*: 51][365]. No es tampoco extraño encontrar posturas discordantes que cuestionan este origen descriptivo, como Tonino Tornitore, para quien «la audición coloreada (y con él, en la práctica, la investigación médica y científica de la sinestesia subjetiva) no comenzó con la tesis de Sachs de 1812», entre otros aspectos porque «Sachs no menciona nunca al sonido»[366] [*ibidem*: 75, nota 1].

Congreso Internacional de Sinestesia, Arte y Ciencia. Otros ejemplos de esta integración son las tesis doctorales *Sinestesia y multifónicos: procesos creativos en el mundo sonoro-visual del computador*, de Sylvia Molina Muro [2003]; *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*, de Timothy Baird Layden [2004]; *Josep María Mestres Cuadreny: sinestesia y azar en la composición musical*, de Isaac Diego García Fernández [2011]; *Tonalidad sinestésica: relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuestas personal*, de Francisco Javier González Campeán [2011]; y *Sinestesia y arte: hacia la autoinvestigación creativa*, de Josefa Salas Vilar [2016]. Para una perspectiva retórico-literaria de la sinestesia, además de la obra de Ludwig Schrader y el estudio de Ursula Doetsch Kraus, véase la tesis doctoral *Metáfora y sinestesia en la obra de Seamus Heaney*, de Carmen María Bretones Callejas [2012]. En cuanto a un enfoque puramente neurocognitivo, puede consultarse *El extraño fenómeno de la sinestesia*, de John Harrison [2001]; o las tesis doctorales: *Sinestesia: el ejecutivo central ante tareas de modalidad cruzada*, de Óscar Iborra Martínez [2011]; y *Sinestesia: bases neuroanatómicas y cognitivas*, de Helena Melero Carrasco [2015]. La publicación reciente de la mayoría de estas obras, con sus distintas aproximaciones, da perfecta cuenta del interés suscitado en nuestros días por la percepción sinestésica, tal y como apunta Dina Riccò: «Los contextos disciplinarios dentro de los cuales los fenómenos sinestésicos se han estudiado son muy variados: van desde la *filosofía* a la *psicología*, de la *literatura* a la *estética*, de la *lingüística* a la *medicina*» [Córdoba, Riccò y Day (eds.), 2012: 141]; un interés ligado, obviamente, a la vastedad del fenómeno: «La synesthésie est donc un condominium de plusieurs sciences : la philosophie, la psychologie, l'esthétique, la stylistique, l'histoire littéraire» [Ullmann, 1946 : 23].

364. Así lo defienden Alicia Callejas y Juan Lupiáñez [2012: 86], para quienes Mary W. Calkins fue además la autora, en 1895, del «primer artículo científico en el que la palabra sinestesia aparecía en el título y se utilizaba con el significado que le atribuimos actualmente» [*ibidem*].

365. De hecho, precisan con evidente *sensus communis*: «Muy probablemente la sinestesia es tan antigua como la propia humanidad» [Córdoba, Riccò y Day (eds.), 2012: 51].

366. Tornitore es tajante: «Sachs se convertirá en aquel que todavía hoy es considerado erróneamente, es decir el fundador de la literatura médico-científica sobre las sinestesias» [Córdoba, Riccò y Day (eds.), 2012: 78], resumiendo así su punto de vista sobre la aportación del médico alemán: «en 1812 por primera vez alguien asocia colores a la vista de listas de (formas de) letras y palabras: por tanto se debe no hablar de la audición, sino de la visión hipercoloreada» [*ibidem*: 77].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

SINESTESIA NO-LITERARIA [Involuntaria]	*Fisiológica*		
	Psicológica	*Patológica*	Capacidad innata
		Narcótica	Producida artificialmente (inducida por drogas)
SINESTESIA LITERARIA [Intencionada] { Simbolismo francés }	*Objetiva*	Real y experimentable por el lector	
	Subjetiva	Mero recurso estilístico premeditado	
	Genuina	Infrecuente en un autor (uso no continuado)	
PSEUDOSINESTESIA [Falsa sinestesia]	*Perceptiva*	Expresiones lexicalizadas	
	Valorativa	Basada en una analogía de valor a causa de la polisemia	
ABSTRACTA [No es sinestesia]		No hay cruce (real o irreal) de sentidos heterogéneos	

Tipología de sinestesias [Doetsch, 1992]

Al margen de estas discusiones, en el estudio de la sinestesia debemos diferenciar, en definitiva, entre dos grandes categorías: la sinestesia como fenómeno literario o estilístico y la sinestesia como fenómeno físico experimentable; o en palabras de Ullmann: «la sinestesia es una fenómeno psicológico, con vastas ramificaciones en el lenguaje y la literatura» [1977: 115]. Partiendo de esta división primordial, Ursula Doetsch establece una tipología básica en torno a la sinestesia que puede tomarse como referencia[367]. Atendiendo a esta clasificación, una primera

367.Sintetizo en el cuadro «Tipología de sinestesias» las características definitorias de cada uno de los subtipos que la autora analiza en las dos primeras partes de su investigación. Dentro de la

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

dificultad metodológica estriba en deslindar de forma nítida ambas especies de sinestesia para deshacer ambigüedades y errores de procedimiento. En primer lugar, es interesante cotejar una definición más técnica del fenómeno, propia de la Neurociencia Cognitiva, para distinguirla con mayor claridad de la descripción que ofrecen las tradicionales preceptivas literarias o manuales de retórica:

> En la sinestesia, cuando percibimos un estímulo sensorial con una base física tangible, como un objeto, una letra o un sonido, a su percepción como tal se le suma una experiencia subjetiva de otra percepción, experimentada de una forma tan real como la primera, pero en ausencia de su correspondiente referente externo [Callejas y Lupiáñez, 2012: 67].

Por su parte, Doetsch marca una separación clara con respecto a la sinestesia lingüística: «la sinestesia en el campo de la fisiología corresponde a una sensación *secundaria*, mientras que en el caso de la sinestesia literaria se trata de una sensación *simultánea* a otra» [1992: 52]. Por lo tanto, el factor decisivo en la distinción conceptual sería la simultaneidad, que define la sinestesia formal en contraposición a la relación estímulo-respuesta que la ciencia experimental tiene en cuenta en la sinestesia fisiológica. A dicho determinante habría que sumar el de intencionalidad o premeditación, que caracteriza al hecho lingüístico frente al hecho físico de raíz involuntaria.

Surge ahora una pregunta ineludible: ¿Cómo es posible saber en el lenguaje poético si un sintagma sinestésico se corresponde con una sinestesia que ha experimentado el poeta? Doetsch es muy consciente de este escollo, máxime cuando las fronteras entre algunos tipos de sinestesia son difusas: «hay casos —reconoce Doetsch— en los que sólo con un análisis semántico riguroso y muchas veces extralingüístico se descubre la existencia de una *sinestesia fisiológica*» [1992: 52]; más adelante, añade: «Resulta, en definitiva, muy difícil discernir si se trata en algunos casos y autores de *sinestesias psicológicas* o no» [*ibidem*: 54]. Por ello recomienda «indagar en la idiosincrasia personal» [*ibidem*] de un poeta siempre que se quiera estudiar el uso de la sinestesia en su obra. Dentro de nuestro estudio, a tenor de lo declarado en la entrevista antes citada, parece que Gamoneda

clasificación de Doetsch, siguiendo a Sean A. Day la sinestesia fisiológica podría subdividirse en sinestesia *congénita* y sinestesia *adventicia*, siendo esta última la sobrevenida por lesiones [cfr. Córdoba, Riccò y Day (eds.), 2012: 128 y 130].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

experimenta la sinestesia como un acontecimiento real o auténtico[368]. Teniendo en cuenta la definición de sinestesia psicológica que ofrece Doetsch, se diría *a priori* que es aplicable a nuestro autor:

> El sujeto *sinestésico psicológico* tiende a modificar el mundo exterior desde el mundo interior y experimenta real e involuntariamente una doble percepción sensorial, ya sea debido a una capacidad innata y patológica de percepción (oye realmente colores, percibe sonidos por medio del tacto, etc.), ya sea a una provocación artificial de tales transposiciones mediante el consumo de drogas que transforma sensaciones acústicas en cromáticas, olfativas, táctiles, etc., *realmente* experimentadas [Doetsch, 1992: 54].

Ahora bien, surge aquí la sospecha de si en Gamoneda estamos ante experiencias perceptivas o asociaciones aprendidas, es decir, asociaciones de recuerdos o conceptos. Es justo lo que Ullmann señala sobre el célebre poema «Voyelles» de Rimbaud, tenido en general por mero juego retórico[369]: «Estas analogías pueden remontarse a recuerdos de la infancia hechos subconscientes; parece que éste fue el caso de Rimbaud quien, en su soneto *Voyelles*, prestaba a éstas los mismos colores —y las comparaba con los mismos objetos— que el abecedario en que había empezado a leer» [Ullmann, 1965: 383]. Pensemos de nuevo en el ejemplo de los «gritos amarillos», quizá el más paradigmático de Gamoneda. ¿Son estos «gritos amarillos» una asociación automática, involuntaria, o un recuerdo aprendido? Cuenta el poeta en sus memorias que una habitación *olía a linaza*: «lo sé ahora: existe una memoria que se origina en la sensibilidad olfativa» [ALS: 164][370]. Desde el punto de vista científico, la capacidad para vincular recuerdos o conceptos de experiencias concretas con sensaciones primarias

368. Lo que parece claro es que las percepciones multisensoriales gamonedianas no tendrían nada que ver con la sinestesia narcótica, esto es, la inducida por sustancias lisérgicas. Comentaba lo siguiente Gamoneda en una entrevista, en relación al *Libro de los venenos*: «no es que yo tenga una curiosidad personal, real, en mi vida, por experimentar sensaciones en sus límites. Si eso hubiera sido así, yo hubiera entrado más allá, en la droga. Sin embargo, no ha sido así nunca» [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 106]. Es decir, estamos ante una actitud muy distinta a la que Antonio Escohotado mantiene en *Aprendiendo de las drogas: usos y abusos, prejuicios y desafíos* [1995], cuya primera edición se publicó con el título *El libro de los venenos* [1990].

369. «Le sonnet de Rimbaud, homme paradoxal, d'ailleurs, s'il en fut, était purement apocryphe d'intention et de sens» [Segalen, 1981: 27].

370. A propósito de la potencia evocadora del sentido del olfato, dice Havellock Ellis: «ningún sentido posee un poder tan fuertemente sugestivo, ninguno puede rememorar antiguos recuerdos con una tan amplia y profunda reverberación emocional» [*apud* Doetsch, 1992: 24]. Cfr. Henry Havellock Ellis, *Psicología de los sexos*, Manuel Scholz Rich (trad.), Barcelona, Iberia, 1965, p. 59.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

proporcionadas por los sentidos, como los olores —una memoria olfativa—, no sería propiamente un tipo de asociación sinestésica. Aunque «las percepciones son memorables» [Callejas y Lupiáñez, 2012: 135], en principio «las sensaciones sinestésicas son de carácter perceptivo y no están basadas en la memoria» [*ibidem*: 122]. En este sentido, es muy posible que en Gamoneda las asociaciones o correspondencias sinestésicas se produzcan con más facilidad gracias al desarrollo de una hiperestesia o hipersensibilidad; si bien los últimos estudios científicos llevados a cabo sobre la integración multisensorial desmontan el mito de que los artistas perciben sinestesias con mayor frecuencia que el resto de la población[371].

Por otra parte, algunos especialistas en materia sinestésica, como Maria Catricalà, defienden a ultranza que «las sinestesias lingüísticas no son puros oropeles estilísticos, sino que corresponden a un tipo de proceso cognitivo y conceptual» [Córdoba, Riccò y Day (eds.), 2012: 204]. De hecho, existen teorías explicativas que, desde un enfoque científico-psicológico, ofrecen respuestas al fenómeno de la sinestesia que bien podrían ajustarse *ad litteram* al caso de Gamoneda, tal y como el mismo poeta describe el origen y proceso de sus imágenes intersensoriales. Así, la llamada *teoría de las asociaciones* «explica la sinestesia haciendo referencia a asociaciones azarosas de manera que si A sugiera B, entonces A y B deben haber sido experimentadas de manera simultánea en algún momento del pasado»; mientras que la *teoría del tono emocional* propone «que el inductor y el concurrente comparten un trasfondo emocional que es el causante de la asociación entre ellos» [Callejas, 2006: 41-42][372]. En esta misma línea, reflexiones como las de Tonino Tornitore no hacen sino incrementar la vacilación a la hora de calificar de sinestesia fisiológica o meramente literaria los ejemplos de Gamoneda:

> Los colores son caracterizados por un número creciente de vibraciones (del rojo a la violeta), que provocan en la vista excitaciones diferentes a las que corresponden sensaciones diferentes, que luego a su vez se relacionan con ideas distintivas y diversas. Sobre este andamio teórico es posible erigir una «fisiología moral»

371. Se trata de una de las muchas falacias sobre la sinestesia, creencia que las últimas investigaciones no han conseguido fundamentar: «Es fácil encontrar afirmaciones de que la sinestesia es más común entre artistas, que las personas sinestésicas son más creativas […]. Hasta el momento, la evidencia científica para apoyar estas afirmaciones es muy escasa o nula» [Callejas y Lupiáñez, 2012: 78]. No obstante, Doetsch tiene en cuenta a las personas eidéticas con capacidades artísticas en íntima relación con la sinestesia fisiológica-patológica [1992: 56-57].

372. Más adelante me referiré a los conceptos de *inductor* y *concurrente*, términos clave de la sinestesia física.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> cromática, que intenta contestar a la pregunta: ¿el valor moral atribuido a algunos colores es arbitrario o contesta quizás a «modalidades funcionales de nuestro sistema nervioso?» Toda la historia (cromática) pasada está allí para demostrar que, existiendo unanimidad y acuerdo, debe por fuerza subsistir también «una homología de significado sobre un dato determinado de color y un dato de sentimiento»: los colores tienen un lenguaje no convencional que está «*esculpido en nuestro cerebro*» [Córdoba, Riccò y Day (eds.), 2012: 94][373].

Al ser éste un terreno resbaladizo y plagado de inseguridades, no entraré en este punto a analizar los procesos fisiológicos que intervienen en la creación sinestésica para extrapolarlos al caso de Gamoneda. Atraeré, sin embargo, de modo complementario algunos términos que la neurociencia utiliza para estudiar las percepciones sinestésicas, siendo aquí contemplada la sinestesia gamonediana sobre todo como un fenómeno lingüístico propio de las potencialidades del lenguaje de la poesía. En coherencia con este planteamiento, tendré en cuenta, tal y como defiende Doetsch, que «la inclusión de la dimensión semántica resulta *decisiva* e *imprescindible* para la correcta determinación de toda sinestesia» [1992: 43-44], sin postergar, no obstante, la dimensión sensorial de la misma, que es la que en esencia la deja imbuida de *sentido*. Dicho en otros términos: si bien coincido con la autora en su aserción de que «el hecho de tratarse o no de una sinestesia literaria obedece, en última instancia, a aspectos lingüísticos» [*ibidem*], no convengo plenamente con ella cuando mantiene que es «el contenido conceptual —y no el intersensorial— el que determina su existencia o no existencia [*ibidem*: 29]. Agrego, por mi parte, que entre los aspectos lingüísticos podría distinguirse el enfoque semántico del sintáctico, puesto que este último se expresa en la sinestesia formal bajo una relación de subordinación similar a la manifestada por la cadena estímulo-respuesta de la sinestesia fisiológica, relación que no siempre coincide con el orden de la secuencia sintagmática ni con la lógica semántica de la transposición sensorial[374]. Quiere todo ello decir que de algún modo el propio análisis aplicado al

373. Los entrecomillados y la letra cursiva pertenecen a F. Lussana, *Fisiologia dei colori*, Sacchetto, Padova, 1873, pp. 5-7 y 109.

374. En definitiva, no seguiré rígidamente el modelo de análisis semántico-contextual de Doetsch por las razones anotadas, aunque haré referencia a menudo a sus valiosas aportaciones. No tendré en cuenta en sentido estricto, por lo tanto, su definición de sinestesia, que consigno a continuación: «*Sinestesia* es el cruce simultáneo *real* [objetivo y posible en la realidad] o *irreal* [subjetivo e imposible en la realidad] de dos o más impresiones sensoriales heterogéneas en un sintagma semánticamente pertinente que no admite reducción significativa de sus elementos constitutivos» [Doetsch, 1992: 115].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

caso de Gamoneda me llevará a decantarme por una propuesta específica que tendrá como aspiración formar un sistema de referencia coherente.

3.2. Empleo de la sinestesia en *Un armario lleno de sombra*

Prosigamos, por el momento, con algunos ejemplos más entresacados del primer tomo de memorias, ya que en ellas Gamoneda describe con bastante frecuencia algunos recuerdos con formulaciones sinestésicas, lo que confirma una vez más que su escritura autobiográfica no es ajena al lenguaje poético, como ya vimos páginas atrás, reforzando la intuición del propio poeta. En la entrevista publicada en el monográfico que la revista *Ínsula* le dedicó en 2008, Eloísa Otero y Tomás Sánchez Santiago acertaron al interrogar a Gamoneda sobre esta precisa cuestión. El poeta argumentaba entonces por extenso, cuando aún no había finalizado el proceso de escritura:

> Mi voluntad principal es la de la anotación irremediablemente *pseudo-objetiva*, aunque mi primera intención era la de anotar escuetamente los datos. Quiero que haya un primordial valor documental en estas memorias. Pero también es cierto que probablemente haya algo más: yo carezco de la capacidad de delinear con precisión intelectual los datos y eso lleva a suponer que, a pesar de mí mismo, haya una filtración de pensamiento poético en esta escritura. Todavía hoy me estoy planteando una reescritura de esas memorias, incluso después de siete u ocho meses sin revisarlas siquiera. He de intentar averiguar si lo más real en mí, tanto en términos existenciales como en los que se refieren al acto de escribir, es resignarme a la presencia de pensamiento poético o forzar la expulsión de ese pensamiento. Y no lo sé todavía [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008a: 3-4][375].

Los paradigmas de las memorias, y las observaciones subsiguientes, serán útiles a la hora de orientar una propuesta de análisis sinestésico y ratificarán al mismo tiempo la pertinencia de proyectar una mirada más cuidadosa que la

375. Como puede apreciarse, el planteamiento de Gamoneda es del todo coherente con su poética: «lo que no voy a consentir es que la filtración de pensamiento poético conduzca a un falseamiento de lo que yo considero que es la verdad de mis recuerdos» [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008a: 4]. Y de nuevo reafirma su postura ante la controversia intrarreferencia / extrarreferencia: «Ya he dicho muchas veces que toda, absolutamente toda mi poesía es autobiográfica. Eso es lo que me hace pensar que no hay incompatibilidad entre la exposición de la verdad y el lenguaje poético. En todo caso, lo que hay son dos puntos de partida distintos: en la poesía se va del pensamiento poético al encuentro con los hechos existenciales y, en cambio, en las memorias el proceso parece inverso» [*ibidem*].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

vertida hasta ahora sobre la escritura memorialística de Gamoneda —una de las razones que justifican la inclusión del «Anexo 3» adjunto a este trabajo—, escritura que desborda de suyo los patrones habituales del género. En el primer tomo de memorias podemos localizar, en principio, hasta dieciocho casos de asociaciones de sentidos heterogéneos susceptibles de engendrar una sinestesia formal:

1. yo me acostumbré a sentir reunidos el olor a lejía y la ternura [ALS: 6].
2. La tarde, amarilla y espesa, cae sobre nosotros [ALS: 20].
3. La calle es una diagonal en la que todos los edificios están sucios a causa de la humedad negra del aire [ALS: 21].
4. Pienso que el espesor del odio hubo de entrar en mí de alguna manera [ALS: 42].
5. Vuelven a mí [señales] reunidas con el miedo invisible y espeso y los gritos de las mujeres [ALS: 56].
6. En mis oídos penetraba un manantial de música [ALS: 79].
7. El canto se manifestaba con mayor claridad y más afilada pureza a medida que iba despertando [ALS: 79].
8. Así era el sonido del amanecer [ALS: 80].
9. la música se alejaba dejando en mí una sensación —un silencio que aún pertenecía a la música— que contenía tristeza y placer [ALS: 80].
10. La música del amanecer [ALS: 81].
11. Si había movimiento en la escalera, podía estar precedido del ruido seco de una puerta que se abría [ALS: 88].
12. Me envolvió el olor de su cuerpo; un olor caliente con una punta de acidez [ALS: 102].
13. Me hablaba con dulzura [ALS: 116].
14. llevaba en sí un temblor y un vértigo que eran parte de la sustancia luminosa [ALS: 117].
15. eran cuchillos que se habían convertido en luz [ALS: 117].
16. La contemplación sostenida de su vuelo ponía en mí serenidad; serenidad dentro de la luz [ALS: 144].
17. El espesor del aire se resolvió en un relámpago [ALS: 194].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

18. Sentíamos la frescura de la sombra, el perfume húmedo de la alfombra vegetal [ALS: 199].

En primer lugar, por lo que se refiere a la especificidad estructural de las memorias, y gracias a la visión sinóptica que permite el «Anexo 3», podemos observar que hay una clara prevalencia en la utilización de sinestesias en la primera mitad del libro, ya que quince de los dieciocho ejemplos corresponden a este tramo rememorativo, que se caracteriza por los «recuerdos heredados» [ALS: 33] de la familia, las primeras impresiones retenidas como propias por el niño y el inicio y desarrollo de la Guerra Civil, con la consiguiente carga de imágenes pertenecientes a la estética de la muerte y el sufrimiento. Por el contrario, su uso disminuye considerablemente en la segunda mitad, coincidiendo con la memoria más vívida del poeta, la incorporación de su conciencia a los problemas cotidianos de su entorno y el aumento de sus responsabilidades familiares (experiencia en el colegio de los frailes agustinos, relaciones de amistad, conquista de una mayor independencia y época de rebeldía juvenil). ¿Quiere ello decir que el pensamiento poético se ha inmiscuido, trabajando con mayor intensidad, en aquellos recuerdos indirectos o más lejanos, como medio para potenciarlos? Como mera hipótesis, cabría al menos dar el estatuto de plausibilidad a esta correlación de fuerzas.

En segundo lugar, desde un punto de vista estilístico, si tenemos en cuenta la naturaleza de las percepciones sensoriales, hay un equilibrio de las sensaciones táctiles, auditivas y visuales, con la recurrencia hasta en cuatro ocasiones de la propiedad concreta del espesor [ejemplos 2, 4, 5 y 17] y la palabra *música* [ejemplos 6, 9 10], que, al menos en las memorias, se convierten en un emblemas sinestésicos gamonedianos. Este primer hecho también puede indicarnos dos características del uso de la sinestesia en Gamoneda que se ajustan a conclusiones precedentes en esta materia: de una parte, los estudios sobre la sinestesia fisiológica demuestran que el concurrente más habitual suele ser el color asociado a cualquier tipo de estímulo, debido a que «en los humanos son la vista y el oído los sentidos que más especialización tienen» [Callejas y Lupiáñez, 2012: 100][376]; de otra parte, según las

376. Es una constante en los resultados experimentales de la sinestesia fisiológica. Según Lawrence E. Marks, en una encuesta sistemática realizada en el año 2006 «el estímulo causante más efectivo eran las letras, los números, los días de la semana y/o los meses del años [sic] mientras que la cualidad sinestésica más evocada era el color» [Córdoba, Riccò y Day (eds.), 2012: 34]. Dina Riccò refiere otro estudio en el que «el caso más frecuente, parece ser, la sensación de color inducidos [sic] por grafemas, seguido por las sensaciones inducidas por unidad de tiempo, por los sonidos

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

tendencias en el comportamiento de las transposiciones sensoriales de Stephen Ullmann recogidas por Doetsch, el tacto resulta el proveedor principal de estos cruces intersensoriales [1992: 48]. Por el contrario, en *Un armario lleno de sombra* el oído y el olfato intervienen en estas asociaciones de una manera más discreta. En el caso del gusto, su alcance es incluso marginal, puesto que solo aparece en una ocurrencia, aunque de gran riqueza sinestésica: «un olor caliente con una punta de acidez» [ejemplo 12].

Para esquematizar estos paradigmas se podrían introducir los conceptos de *inductor* y *concurrente* en los que se basa la Neurociencia Cognitiva en sus estudios empíricos sobre la sinestesia: «En la literatura científica se denomina al estímulo evocador *inductor* y a la sensación adicional experimentada *concurrente*» [Callejas y Lupiáñez, 2012: 68]. El inductor es, por lo tanto, el estímulo causante de la sinestesia, mientras que el concurrente es la percepción secundaria, la experiencia sinestésica inducida[377]. Así, al trasladar a la lengua esta concomitancia física del estímulo-respuesta, en un sintagma sinestésico será en principio el núcleo del mismo —el elemento lingüísticamente autónomo— el *inductor* de la sinestesia, siendo el complemento-adyacente la sensación adicional o *concurrente*. En el ejemplo anterior, el cruce sensorial «olor caliente» presenta la relación inductor olfativo (*olor*) más concurrente térmico-táctil (*caliente*).

En cambio, desde la perspectiva del análisis semántico de Doetsch, el elemento suministrador o desencadenante de la sinestesia recibe el nombre de *proveedor* o *fuente* —también *sinesteizante*[378]—, mientras que el *destino* o *receptor* de la transposición intersensorial es, en palabras de Stephen Ullmann, «el elemento sobre el cual el poeta dice algo» [*apud* Doetsch, 1992: 46][379]. Según esta lógica, el

de la música, los sonidos de música genérica, de notas musicales, de los fonemas y en menor medida por otras sensaciones» [*ibidem*: 145]. El color, por lo tanto, sería el mayor concurrente de las asociaciones sinestésicas de base cognitiva.

377. Victor Segalen utiliza esta otra terminología: «Convenons d'appeler "Primaire" la sensation point-de-départ, *perçue*, objective. Et: "Secondaire", son concomitant, son Écho, la sensation *induite*» [1981: 23].

378. «El término que desencadena la sinestesia […] resulta siempre el *sinesteizante* del sintagma sinestéstico» [Doetsch, 1992: 46].

379. Cfr. Ullmann, Stephen [1951], *The Principles of Semantics*, Glasgow, Jackson, son & Co. / Oxford, Basil Blackwell (Glasgow University Publications, LXXXIV), 2.ª ed., 1957, pp. 266-289. Estos apuntes se encuentran también en su *Introducción a la semántica francesa* [1952], obra que, como Ullmann advierte en el prólogo, es una «contrapartida» a su libro anterior donde aplica sus principios a la lengua francesa y a un público más amplio. Para las transposiciones sensoriales, véanse allí las páginas 382-384 y 399-402.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

núcleo del sintagma sinestésico es el *destino* o *receptor* de la sinestesia, al contrario de la relación expresada por la adición de *inductor-concurrente*. Retomando el ejemplo anterior (*olor caliente*), el sustantivo que actúa como núcleo del sintagma (*olor*) adquiere entonces la categoría de *destino* o *receptor*, mientras que el adjetivo es considerado como *proveedor* o *fuente* de la transposición. Doetsch explica la razón de ser de esta coalescencia: «En este caso [sustantivo + adjetivo], el verdadero portador de la autonomía significativa es el sustantivo, pero es el adjetivo sobre el que, al actualizarse, recae la sinestesia» [Doetsch, 1992: 45]. Por ello, «el elemento que *provee* o *produce* la sinestesia, resulta siempre el adjetivo» [*ibidem*: 302]. En el fondo de esta diferencia conceptual se encuentra el hecho —ya comentado— de que el factor que define la sinestesia literaria para Doetsch sea la simultaneidad, en contraposición al punto de referencia fisiológico del estímulo-respuesta, similar a la secuencia causa-efecto. Se entiende así que en el hecho lingüístico se produzca semánticamente un flujo de ida y vuelta del sustantivo al adjetivo y de éste —como *fuente*— al sustantivo, que se considera *destino* final de la sinestesia, y no proveedor de la misma, conforme a esta secuencia:

Sustantivo > {actualización} Adjetivo [*proveedor*] > Sustantivo [*destino*]

Ullmann ilustra este procedimiento de una manera más clara con un ejemplo trivial, *voix chaude*: «Lo que se describe aquí, lo determinado, es la *voix*; es decir, una impresión acústica. Para caracterizarla mejor se hace pasar el adjetivo *chaud* del plano de la temperatura[380] al de los sonidos; la transposición se efectúa según el esquema calor > oído» [Ullmann, 1965: 399]. Por otro lado, es importante precisar que en la expresión lingüística la sinestesia puede presentarse tanto por el esquema *sustantivo + adjetivo* como a la inversa[381]. A efectos prácticos, es útil marcar

380. En sus análisis, Ullmann separa el tacto del calor, distinguiendo seis referencias sensoriales primarias [Ullmann, 1946: 22-23]. Doetsch no respeta esta división, como tampoco lo haré yo, al considerar la temperatura como una sensación claramente táctil. Huelga decir que me sitúo dentro de la concepción tradicional de los sentidos corporales, muy asentada en nuestra cultura occidental, pero convendría apuntar que en el campo de la psicología se identifican otros sentidos, en gran medida relacionados también con el tacto, como la *nociocepción* o sentido del dolor.

381. Aparentemente, en la *elocutio* de la sinestesia «no resulta muy frecuente hallar una transposición sensorial fuera de la pareja nominal *sustantivo + adjetivo* o viceversa» y, de hecho, éste sería «el sintagma más frecuente en la expresión sinestéstica» [Doetsch, 1992: 45]. Junto a esta forma, Doetsch añade otros dos acoplamientos sintácticos menos comunes: *verbo + complemento* y *sustantivo + complemente determinativo*, que Ullmann considera como «meras variantes sintácticas de un mismo arquetipo semántico» [*apud* Doetsch, 1992: 45], en los que el verbo y el complemento determinativo actúan, al igual que el adjetivo, como proveedores de la sinestesia. Según todo ello,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

gráficamente esta dependencia por medio de minúsculas y mayúsculas, tal como realiza Doetsch: minúsculas para el *proveedor* y mayúsculas para del *destino*. Así, una sinestesia tomada de Lorca como «voz violeta» obedecería al esquema *vista-OÍDO* [Doetsch, 1992: 46]; o en el ejemplo de Gamoneda (*olor caliente*): *tacto-OLFATO*. Obsérvese que Doetsch respeta por norma la siguiente presentación: del *proveedor* en minúsculas al *destino* en mayúsculas, al margen de que el orden sea el inverso en el sintagma —en los casos anteriores de «voz violeta» y «olor caliente», podrían presentarse como *OÍDO-vista*—, cadena secuencial que coincide de algún modo con la lógica causa-efecto del estímulo-respuesta y que permite siempre identificar con rapidez el esquema al que se reduce la sinestesia. En cualquier caso, para delimitar correctamente esta interdependencia parecería necesario tener en cuenta la relación sintáctica que se da entre los términos que enuncian la sinestesia, más allá de su orden sintagmático, sobre todo cuando entre ellos opera un régimen preposicional o adverbial. Así, mientras que en el citado «olor caliente» la sinestesia obedece al esquema *inductor-concurrente* de la terminología fisiológica:

[inductor olfativo] *olor* + [concurrente térmico-táctil] *caliente*

tal y como se presenta en la sucesión del enunciado, siendo una sinestesia del tipo *tacto-OLFATO*, según la propuesta semántica de Ullmann seguida por Doetsch, en un caso como «el espesor del odio» [ejemplo 4] el esquema lógico de la sinestesia no se corresponde con la secuencia sintagmática, donde el odio es el estímulo causante de la sensación subjetiva y asociada del espesor, aunque sintácticamente «odio» actúe como complemento de «espesor» y aparezca en último lugar en la secuencia. Adviértase que no es exactamente lo mismo experimentar «un odio espeso» que «el espesor del odio», aunque exista una equivalencia semántica: en el primer ejemplo, el adjetivo funciona como adyacente del nombre; en el segundo, el adjetivo se ha nominalizado, convirtiéndose en núcleo del sintagma[382]. No habría que perder de vista el hecho de que el poeta haya querido expresar la superposición sinestésica de esta precisa manera y no de otra, anteponiendo la

los sintagmas «sonido que arde» y «gesto de hediondez», por ejemplo, pueden simplificarse como *sonido ardiente* y *gesto hediondo*, respectivamente [*ibidem*: 302]. No obstante, en la práctica existirían otras combinaciones gramaticales de transposición sensorial que no siempre pueden reducirse a esta estructura binaria.

382. En el análisis semántico de Ullmann, no obstante, «odio» sí que actuaría como *destino* o *receptor* de la sinestesia, aunque a continuación veremos que este tipo de ejemplos no son considerados en su modelo como sinestesia en sentido estricto.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

propiedad del espesor a la sensación del odio, es decir, tematizando «el espesor», focalizando la atención en este término[383]. Debemos confiar en que la elección del poeta se ha producido por una motivación, ya sea ésta semántica, rítmico-musical o una conjunción de ambas, como es de suponer dadas las ideas de Gamoneda sobre la generación de la poesía. Precisamente porque nos movemos en el terreno de la expresión poética deben tenerse en cuenta estas cuestiones, que no se discuten en el caso de la sinestesia fisiológica experimentada como acontecimiento real.

Asimismo, una de las características más sobresalientes de la sinestesia gamonediana, como puede verse en el último ejemplo, es la presencia de un concepto o una emoción. Ludwig Schrader ya había prestado atención en su estudio a la incidencia de cualidades inmateriales en la sinestesia literaria, que él denomina sinestesias *ampliadas* o *abstractas*, en las que se produce un enlace entre un campo sensorial y otro extrasensorial: «Se entiende la vinculación de una impresión sensible a un sentimiento, un concepto abstracto o cualquier objeto que no caiga sin más ni más en el terreno de lo sensible» [Schrader, 1975: 88]. En los estudios científicos sobre los fenómenos sinestésicos se denomina a esta clase sinestesia *conceptual* para distinguirla de la puramente *perceptiva*[384]. En la primera especie prima la impresión abstracta y la sinestesia alberga conceptos intangibles, como el tiempo, pero también sentimientos o emociones; en la segunda, solo intervienen estímulos sensoriales o propiedades concretas de estos estímulos. Aunque tanto en el campo cognitivo como en el literario suele reconocerse este tipo de sinestesia, Doetsch —siguiendo a Ullmann— le niega dicho estatuto: «estas *asociaciones* no pueden llamarse *sinestesia* por no implicar un cruce *real* o irreal entre dos o más sentidos heterogéneos» [Doetsch, 1992: 113-114].

Ya Miguel Casado, si bien no lo relaciona con la sinestesia, menciona este uso memorable al comentar *La tierra y los labios*, el primer poemario por cronología de

383. En el fondo de estas observaciones subyace una distinción muy similar a la que establece Salvador Gutiérrez Ordóñez entre función sintáctica, función semántica y, en lo que se refiere al orden la información, función informativa. Véase, por ejemplo, su libro *Temas, remas, focos, tópicos y comentarios* [1997]. Agradezco al doctor Alberto Lucas Vicente sus comentarios sobre este punto.

384. «Los inductores pueden ser perceptivos o conceptuales. Por ejemplo, ver las letras de color conllevaría un inductor perceptivo: las letras se perciben mediante el sentido de la vista. Pero no siempre es así. Otras veces las sensaciones evocadas como concurrente provienen de conceptos intangibles más que de estímulos o de propiedades concretas de los estímulos. Por ejemplo, algunas personas perciben el tiempo como situado en posiciones concretas: cada mes, o cada día de la semana en sitios alrededor de ellos. En este caso, el estructurar el tiempo en una dimensión espacial sería un ejemplo de sinestesia en la que el inductor es un concepto, ya que el tiempo no es un estímulo sensorial: no se ve, huele, oye, saborea o toca» [Callejas y Lupiáñez, 2012: 69-70].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Gamoneda, confirmando así que la música de esta rítmica de asociaciones recorre toda su obra: «En algunas de estas imágenes estará ya la peculiar mezcla de términos abstractos y visualización que tanto caracterizará después a Gamoneda: "espada de amargura y de viento", "el hierro y la sed de la ternura"» [§ V.2.1. Casado, 2009: 19]. Alude de nuevo a este recurso al referirse a *Pasión de la mirada*, donde símbolos como «un mirlo esparcido» afirmarían «su vocación de fundir en un solo cuerpo lo sensorial y lo abstracto» [*ibidem*: 31]. También Carlota Fernández-Jáuregui Rojas percibe el tratamiento de «lo abstracto como si de una sustancia se tratara», en enunciados como «Siento el crepúsculo en mis manos», de *Arden las pérdidas* [EL: 475], una sinestesia en la que se entremezclan lo perceptivo táctil y lo conceptual-temporal; y llama la atención, con gran acierto, sobre la función de las preposiciones en este tipo de enunciados, que «pueden volver concreto lo abstracto» [§ V.2.1. Fernández-Jáuregui, 2015: 253].

En las memorias hay un episodio —el número 39, según el «Anexo 3»— en el que pueden localizarse al menos cuatro ejemplos susceptibles de engendrar una sinestesia abstracta [ejemplos 7-10]. El poeta ubica este suceso en el verano de 1937, relacionándolo con un fragmento poetizado: «la aurora del rosario». Se trata de la recitación procedente de un desfile procesionario que llega del exterior a oídos del joven Gamoneda cuando aún se halla en la duermevela que preludia el alba: «El canto se manifestaba con mayor claridad y más afilada pureza a medida que yo iba despertando» [ALS: 79]. Paralelamente a la percepción de la *música* religiosa, la *luz* hace acto de presencia de forma progresiva en la habitación en la que descansa el niño. Así, en este pasaje de *Un armario lleno de sombra* [ALS: 79-83] aparecen dos expresiones análogas —paralelísticas y sinonímicas— en las que se entrecruzan la percepción visual y la dimensión conceptual del tiempo: «Así era el sonido del amanecer» [ALS: 80]; «La música del amanecer reunía transitoriamente a las mujeres de quienes, entre sí, eran o habían sido enemigos» [ALS: 81]. No habría que descartar la proyección que el amanecer tiene visualmente dentro de la coalescencia auditivo-ocular que acabamos de resaltar[385]. Recuérdese también que ya habíamos evocado este episodio de las memorias al relacionarlo con la estética

385. De hecho, en su artículo sobre la transposición sensorial en la poesía de Víctor Hugo, Ullmann atribuye a elementos temporales como el día o el alba un valor visual, caso de *jour sonore* o *l'aube vient en chantant*, analogías del tipo *oído-VISTA* similares a la empleada por Gamoneda [Ullmann, 1951: 293].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

sublime en su peculiar síntesis de dolor y belleza. Merece la pena reproducirlo de nuevo y aparte, dada la envergadura de su significación:

> La rendija entre las dos hojas ventanales había aumentado en su claridad y la música se alejaba dejando en mí una sensación —un silencio que aún pertenecía a la música— que contenía tristeza y placer» [ALS: 80].

La percepción sonora, ostensible ahora en su forma privativa como *silencio*[386] a causa del paulatino alejamiento de la música —una variante de la música misma, no obstante, para el poeta—, confluye entonces con la *claridad* de la luz —sin que haya duda de la incidencia visual del término «claridad»— y se asocia al final con dos abstracciones, *tristeza* y *placer*, de alta condensación sublime. Estamos, pues, ante un caso de amplia riqueza lingüístico-poética: una sinestesia estrictamente sensorial del tipo *vista-OÍDO*[387] que progresa hacia una ramificación abstracta donde opera la sublimidad; esto es, una auténtica sinestesia sublime o *sublime-sinestésico*. Las dos *músicas* se entrelazan en esta singularísima forma expresiva de la obra gamonediana, de la que hay más más ejemplos en las memorias. Así, en el pasaje 54 [ALS: 116-118], Gamoneda describe varias imágenes de un semisueño en el que encontramos síntesis sublimes de gran valor sensorial: en «llevaba en sí un temblor y un vértigo que formaban parte de la sustancia luminosa» [ejemplo 14] y en «eran cuchillos que se habían convertido en luz» [ejemplo 15], el rasgo sémico positivo de la luz [vista], su belleza, se superpone a la sensación abrumadora del *temblor* [tacto] y el *vértigo* [vista][388] y al desasosiego de la imagen de los *cuchillos*, siendo estos últimos amenazantes por su forma puntiaguda [dimensión táctil]. No es extraño que ambos casos de sublimidad sinestésica se localicen en el mismo episodio, ya que de forma excepcional se relacionan con la presencia onírica de una madre de dimensiones ciclópeas: «mi madre, la que yo veía, no podía ser mi madre. Me hablaba con dulzura y posaba sus manos en mi frente, pero, en la visión, era gigantesca» [ALS: 116]. Y, en efecto, la imagen de una madre *gigantesca* que acaricia con ternura a su hijo sería en sí misma una visión sublime. Por ello encontramos incluso referencias explícitas al sentimiento temible que el joven

386. «Incluso el silencio puede tener su color» en el mundo de la sinestesia, como bien recuerda Ullmann [1977: 105].

387. Una sinestesia objetiva, siguiendo a Doetsch, dado que puede ser perfectamente experimentable por el lector.

388. El muy gamonediano *vértigo* es un término de ambigua y polisémica concreción sensorial, pues tendría tanto un valor visual como un sentido perceptible por el tacto.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Gamoneda experimentaba en el entresueño y que no excluyen una emoción placentera:

> Mi madre seguía acariciándome y hablándome, pero también ella pertenecía a lo temible y estaba rodeada y atravesada por los distintos grados de luz […]. La luz, ya lo he dicho, no tenía límites; se fundía con la enormidad de mi madre [ALS: 117][389].

Otro rasgo apreciable en estos ejemplos es la nada extraña concurrencia sensorial de hasta cuatro percepciones. Los fenómenos de multisensorialidad son habituales en la sinestesia y, de hecho, como matiza Doetsch, la percepción simultánea puede ser tanto *bisensorial* como *multisensorial* [1992: 21]. Habría que puntualizar que la multisensorialidad afectaría a más de dos campos sensoriales distintos, supuesto que no tendría cabida en «humedad negra del aire» [ejemplo 3] y «El espesor del aire se resolvió en un relámpago» [ejemplo 17]: en ambos casos hay un potencial cruce de *vista-TACTO*[390] con la recursividad de un elemento háptico, que priva a la expresión de su valor múltiple, pese a la superposición de percepciones. En *Un armario lleno de sombra*, esta copresencia se produce en aproximadamente un tercio de los casos y suele expresarse a través de dos o más sensaciones adicionales inducidas, que originan esta clase de *sinestesia múltiple*[391],

389. Hay en la prosa de Gamoneda un pequeño texto de cuatro páginas titulado «Morga. Kyrie eleison», una especie de relato onírico-memorialístico donde reaparece una imagen idéntica a la del pasaje 54 de *Un armario lleno de sombra*: «Entran cuchillos de luz», escribe Gamoneda sobre una habitación en «penumbra discontinua». Otras expresiones engendran idénticas sinestesias sublimes. Así, hacia el final, al describir la fauna de un río: «¡Ah, furia musical: bestias felices (de ternilla y escama, las peludas y las calvas) como ruedas de pólvora y cintas salvajes, como centellas frías!». Y una de las últimas frases del texto es la siguiente: «Oigo carcoma y cadenillas. ¡Qué pureza en mis oídos!». El lector gamonediano reconocerá además un léxico emparentado con Dioscórides y Laguna (por ejemplo, «morga», «senecio», «anuros», «culebras»). No es extraño, ya que este relato se publicó tan solo un año después del *Libro de los venenos*. El texto no aparece referenciado ni en Expósito ni en Palomo ni en ninguna otra bibliografía de la que tenga constancia [§ V.1.2.2 {2} 1996: 146 y 148, para las citas reproducidas].

390. El adjetivo *espeso* y su derivado nominal *espesor* tendrían tanto un valor táctil como visual. En su análisis semántico-contextual, Doetsch llega a la siguiente conclusión: «Nos parece que el adj. *espeso* tenía en los orígenes de la lengua castellana —a juzgar por los ejemplos que aducen los lexicógrafos— un valor sensorial más *visual* que *táctil*» [1992: 128]. No obstante, en su contorno poemático un sintagma como «espesor del aire» parece intensificar la percepción del tacto a través de la densidad o condensación del aire, siguiendo la 2.ª acepción que el *DLE* recoge en cuanto al término *espesor*. La sustantivación del adjetivo «espeso» como *espesor* o *espesura* es frecuente en Gamoneda, como ya ha anotado Miguel Casado. Ullmann lo encuentra también en la poesía de Víctor Hugo: «Sous ses épaisseurs de matière et de nuit» [1951: 285].

391. Dentro de la gama de posibilidades que la prefijación permite para para referirse a este fenómeno de la sinestesia multisensorial (plurisinestesia, multisinestesia, polisinestesia), emplearé la poco usada denominación *sinestesia múltiple*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

por lo general trimembre, como en «La tarde, amarilla y espesa» [ejemplo 2]. Ahora bien, Doetsch no analiza casos con más de dos sentidos heterogéneos. De hecho, en las sinestesias en las que se amalgaman varios cruces sensoriales siempre acaba revelándose una única transferencia de sentidos, como en la fusión de *oído-VISTA* en «cantar lágrimas que lloro», de Quevedo [Doetsch, 1992: 220], o el cruce *vista-OÍDO* en «reímos cántigas de flores», de Zorrilla [*ibidem*: 266]. En sus trabajos, Ullmann reduce todas las sinestesias a combinaciones binarias: «la forme fondamentale de la synesthésie est le syntagme attributif, l'épithète. Les constructions plus compliquées peuvent se résoudre en simple combinaisons binaires» [Ullmann, 1946: 34, nota 30]. Así, considera que otras expresiones son variantes de este paradigma y que habría tantas combinaciones binarias como transferencias sensoriales, es decir, que una sinestesia múltiple con tres cruces sensoriales distintos podría reducirse a dos sinestesias compuestas con un mismo destino o receptor, como en *la voix est chaude et aigre*, resultado de «voix chaude» + «voix aigre» [*ibidem*][392].

Otro caso de sinestesia múltiple nos llevará a una nueva precisión procedimental. En «un olor caliente con una punta de acidez» [ejemplo 12], si aplicamos el análisis semántico de Doetsch y tenemos como referencia su tipología de sinestesias, el término «punta» no actuaría con propiedad como concurrente táctil. Según el *DLE*, *punta* puede ser tanto «extremo agudo de algo» (2.ª acepción) como «cantidad pequeña de algo» (6.ª acepción). Teniendo en cuenta el contexto lingüístico inmediato, es decir, considerando el nombre *punta* en su relación con el resto de lexemas que integran la expresión completa («un olor caliente con una punta de acidez»), parece que el sentido pertinente del término responde a su 6.ª acepción. Doetsch cataloga este tipo de ejemplos como «falsa sinestesia», dándoles la denominación específica de *pseudosinestesia*: «Llamamos *seudosinestesia* la aparente sinestesia, que —*una vez aplicado el análisis semántico— cede al mecanismo de reducción significativa, quedando relegada a otro significado subyacente*» [Doetsch, 1992: 77]. Y, en efecto, el sintagma en principio sinestésico «punta de acidez» se diluye en «pizca de acidez», evidenciando que el contenido sensorial ha quedado reducido a valores semánticos adicionales de índole extralingüística que revelan un significado subyacente, que aquí tiene que ver con el sentido de cantidad o

392. Ullmann precisa allí mismo que sigue en esta reducción *La filosofía de la gramática* [The Philosophy of Grammar] de Otto Jespersen [1924] y su teoría de los *three ranks*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

intensidad de lo nombrado. Quizá en este ejemplo concreto se trate de una *pseudosinestesia perceptiva*, es decir, una especie de «expresión fosilizada de la lengua» [*ibidem*: 83], típica más bien de una forma de hablar fácilmente comprensible por cualquier interlocutor, aunque lo recurrente sea que en estas expresiones análogas a la sinestesia intervengan adjetivos que sugieren una sensación de agrado o desagrado[393] y aquí aparezca, no obstante, un nombre (*punta*) no referenciado por Doetsch en su lista de términos recursivos de la pseudosinestesia perceptiva [*ibidem*: 81], lo que indicaría que, aun dentro de la categoría de la pseudosinestesia, esta ocurrencia gamonediana cobra cierta singularidad al no ajustarse a las tendencias de la tipología.

No ocurre lo mismo en otros casos de pseudosinestesia, como el aludido ejemplo 7 del fragmento 39 de las memorias: «El canto se manifestaba con mayor claridad y más afilada pureza a medida que iba despertando» [ALS: 79]. Si bien hay aquí una sinestesia conceptual que afecta a un elemento auditivo (*canto*) y otro abstracto (*pureza*), tanto los términos «claridad» como «afilada» no se corresponden en realidad con la esfera sensitiva visual o táctil, ya que parecen referirse en su contexto a un sentido de intensidad de la percepción del sonido. Lo mismo cabría decir de «ruido seco» [ejemplo 11][394]: estaríamos de nuevo ante *pseudosinestesias perceptivas*, según Doetsch, expresiones lexicalizadas o fosilizadas comunes a cualquier hablante, semánticamente desgatadas, que no despiertan asombro o extrañeza y en las que al menos uno de los términos ha perdido su valor sensorial. Con todo, partiendo tanto de la intuición lingüística previa al análisis como de este primer muestrario de ocurrencias sinestésicas de *Un armario lleno de sombra*, las pseudosinestesias no parecen ser mayoritarias en la obra de Gamoneda.

Por último, es obvio que la mayoría de estas sinestesias constituyen en su enunciación metáforas, por lo que no resulta extraño, como anota J.A. Mayoral [1994: 237], que algunos tratadistas se refieran a ellas con el nombre de *metáforas sinestésicas*[395]. Retomando las equivalencias del simbolismo, así ocurriría con las

393. Verbigracia, «sonido dulce» o «música pesada» [Doetsch, 1992: 91 y 93].

394. En cuanto a *seco*, el *DLE* indica en sus acepciones 20.ª y 24.ª: «Dicho de un golpe: Fuerte, rápido y que no resuena» | «Dicho de un sonido: brevísimo y cortado». Además, pues, de ser una expresión fosilizada, sus términos se mantienen en la esfera auditiva.

395. Ya apunté que la sinestesia es una figura semántica que en los manuales de retórica literaria suele considerarse como tropo de la serie metafórica en estrecha asociación, entre otras, con la metonimia y la hipálage. En su clásico estudio *La metáfora y la metonimia*, Michel Le Guern considera que las metáforas sinestésicas «son aquéllas que introducen una imagen asociada en

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

«étoiles parfumées» del poema «Apparition», de Mallarmé: «visto formalmente, se trata de metáforas» [Schrader, 1975: 83], pero paralelamente se encuentran transposiciones sensoriales. Al mismo tiempo, estas metáforas sinestésicas suelen entrañar imposibles fenomenológicos. Dentro de la virtualidad de la poesía, tiene pleno sentido que así ocurra, como recuerda Victor Segalen: «tout est possible, dans le monde des Synesthésies» [Segalen, 1981: 23]. Por ello no es de extrañar que Carlos Bousoño haya llamado la atención sobre la naturaleza visionaria de las sinestesias. Bousoño define la visión como «atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto» [Bousoño, 1970: 177-178]. Para Bousoño, «todas las sinestesias son casos particulares de visiones» [*ibidem*: 184], aunque las visiones también aparezcan de forma aislada, sin una asociación sinestésica, como en «la piedra canta», ejemplo que utiliza para ilustrar su definición[396]. En el caso de Gamoneda, el sintagma «árboles clamando» de *Arden las pérdidas* [EL: 421] sería una visión no sinestésica, que a su vez adquiere la forma de una prosopopeya hiperbólica[397]. En los ejemplos anteriores, «humedad negra del aire» [ejemplo 3] o «serenidad dentro de la luz» [ejemplo 16] son claras visiones sinestésicas.

3.3. Propuesta de análisis

Hasta ahora hemos observado los ejemplos de *Un armario lleno de sombra* como un primer acercamiento práctico para intuir ciertas tendencias gamonedianas en el campo de la transposición sensorial. Esta aproximación debe contemplarse sobre todo como una oportunidad para detectar los casos sinestésicos más discutibles y contrastar sus posibilidades de análisis. De todo lo expuesto y

correspondencia con un sentido distinto del que permite captar el denotado. Hay metáfora a condición de que la descripción semántica pueda distinguir un denotado correspondiente a la imagen asociada y que existan unos semas comunes al lexema utilizado y al que sustituye» [Le Guern, 1980: 57]. Y añade: «En un estudio de las imágenes, parece preferible reservar el término *sinestesia* a los casos en que la imposibilidad de encontrar un proceso metafórico muestra que la sustitución se ha operado a un nivel más profundo que la actividad propiamente lingüística» [*ibidem*].

396. Recuérdese que para Bousoño la visión es una categoría metafórica propia de la poesía contemporánea, caracterizada ésta por su irracionalidad. Téngase en cuenta, a este respecto, que para Gamoneda el término *irracional* referido a la poesía —y al lenguaje, en general— engendraría un contrasentido conceptual.

397. La relación entre visión e hipérbole, como medio expresivo del sufrimiento o zozobra interior del sujeto poemático, es asimismo muy estrecha en la poesía de Gamoneda dentro del que podría denominarse macrocontexto semántico de los horrores —o *desastres*, a la manera goyesca— de la guerra. Remito aquí a mi comparativa entre la obra de Gamoneda y Raúl Zurita [§ V.2.4. Pujante, 2016a].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

comentado habrá quedado evidencia de la dificultad de contar con un modelo de análisis claro y una tipología precisa de sinestesias, dada la amplitud del fenómeno, aspecto que no escapa siquiera a Stephen Ullmann: «La place qui doit être attribuée à ces changements de signification dans l'ensemble de la sémantique dépend largement du système de classification que l'on adopte, si, toutefois, il peut être question de classification» [1946: 24]. Schrader, más flexible en su estudio que Ullmann, es asimismo consciente de la problemática que supone reducir a paradigmas unívocos un recurso de tal holgura retórica como la sinestesia:

> La posibilidad de una clasificación de tipos y aspectos no debe llevar al error de que esos tipos y aspectos se mantienen siempre en absoluta pureza ni que se pueda elevar esta pureza a criterio de una valoración. En la realidad se producen combinaciones plurifacéticas, muchas veces complicadas, de esos tipos y aspectos dentro de una obra; más aún, dentro de una frase. El conocimiento de tipos fundamentales es necesario, pero el etiquetaje solo no constituye un fin absoluto [Schrader, 1975: 87].

Como en la categoría de lo sublime, el establecimiento de unos «tipos fundamentales» y de un modelo de referencia resulta, con todo, necesario para dotar de un mínimo de sentido a cualquier empresa investigadora, admitiendo con naturalidad las salvedades que puedan presentarse en el análisis y los casos que no se ajusten a las reglas generales. Este imperativo metodológico me llevará a presentar a una suerte de propuesta o clasificación híbrida que intente satisfacer la dimensión poliédrica de la sinestesia en la obra de Gamoneda. Por ello, entre las distintas opciones de análisis, me decanto en primer término por el enfoque semántico de Ullmann que distingue entre «proveedor» (*fournisseur*) y «destino» (*destinataire*) de la transposición sensorial, en lugar de una perspectiva morfosintáctica donde puedan trasladarse los términos *inductor* y *concurrente* de la neurociencia cognitiva, pues esta segunda opción confunde dos criterios —el fisiológico y el lingüístico-literario—, engendrando incongruencias. Sin poder postular que en Gamoneda la sinestesia posea una base patológica, conviene desestimar esta traslación con el objeto de no mixtificar conclusiones. Los ejemplos analizados muestran, en efecto, que ambos puntos de vista no suelen coincidir en la esquematización de las transposiciones y que, en los casos de conflicto, el criterio semántico parece el más adecuado para dirimir las ambigüedades. Emplearé la presentación gráfica adoptada por Doetsch [1992: 46], que marca siempre el

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

recorrido de la transposición del *proveedor*, en minúsculas, al *destino* de la misma, en mayúsculas, y que permite identificar rápidamente la dirección de la transferencia sensorial. Este enfoque semántico permitirá también integrar los resultados obtenidos en una tradición crítica que ya cuenta con datos estadísticos procedentes de otras literaturas, de autores angloamericanos (William Morris, Oscar Wilde, H.W. Longfellow, John Keats y Lord Byron) y franceses (Leconte de Lisle, Théophile Gautier y Víctor Hugo) [Ullmann, 1946: 29], que han permitido establecer tendencias generales en cuanto al comportamiento de los cruces intersensoriales [Ullmann, 1965: 400-401]; tendencias que podrán contrastarse con los procedimientos específicos de la sinestesia gamonediana. Podrá objetarse que estos estudios adolecen de una metodología actualizada; baste recordar que la tesis de Ursula Doetsch Kraus se sitúa en este mismo enfoque semántico y que supone una valiosa contribución al análisis de la sinestesia en el ámbito hispánico desde la Edad Media hasta mediados del siglo XIX, cuyo alcance vendría a ampliarse con la obra de Antonio Gamoneda en la época contemporánea.

Ahora bien, el modelo de Ullmann se caracteriza por una rigidez muy poco transigente en cuanto a la extensión y naturaleza abigarrada de la sinestesia literaria. El primer inconveniente que presenta es el de la reducción de toda transposición multisensorial o *sinestesia múltiple*, en la que intervienen más de dos sentidos heterogéneos, a combinaciones de sinestesias binarias. Ya mencionamos la razón de ser del procedimiento empleado por Ullmann: «La sinestesia, como toda metáfora, tiene una estructura binaria: un origen y un destino» [1965: 399]. «Esta técnica —añade— permite descomponer incluso las metáforas más insólitas». Recuérdese el ejemplo *la voix est chaude et aigre*, que Ullmann separa como resultado de dos sinestesias compuestas: «voix chaude» + «voix aigre»; o este otro, que toma de Keats: «"Taste the music of that vision pale", is an amalgam of two transfers, one to taste to sound, the other from sound to sight» [Ullmann, 1957: 278]. Este sistema simplifica notoriamente el análisis de los casos; no obstante, cabría discrepar de él o matizarlo por dos motivos:

En primer lugar, no siempre es posible reconocer en la práctica un *proveedor* y un *destino* en el cruce sinestésico. Aunque Ullmann advierte la dificultad que a veces existe a la hora de discernir la dirección de la transferencia sensorial, defiende que la «teoría de los rangos» de Jerpersen permite dar siempre una

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

respuesta satisfactoria en los casos de duda, señalando con claridad la jerarquía y el régimen de la transposición:

> In some cases, the distinction between source and destination may not be self-evident: syntactic arrangements may blur the outlines of the underlying metaphorical experience. In such situations, Jerspersen's theory of syntactic ranks will always provide an answer. Destination can be defined as «the element *about* which the poet is saying something; in Jespersen's terminology, the higher of the two or more ranks involved will supply the destination: "warm *colour*, warmly *coloured*… to colour *warmly*… *symphonie* en blanc, etc."… It is always the non-verbal element (subject, object) [of a nexus] which furnishes the destination: "to sweeten de *sounds*, the *sounds* pierce, the sounds with pierce". The basic, and still most frequent, pattern of synaesthetic transfer is the binary attribute junction; all other combinations are mare syntactic variants of the same semantic archetype ("the sounds pierce = piercing sounds")» [Ullmann, 1957: 278].

Sin embargo, en ocasiones se produce una adición de elementos intersensoriales que no se prestan a la reducción de Ullmann. Si analizamos el siguiente enunciado: «yo me acostumbré a sentir reunidos el olor a lejía y la ternura» [ejemplo 1], nos daremos cuenta de que aparecen términos sensoriales abstractos[398] y concretos entre los que no podemos distinguir un *proveedor* o un *destino* —a no ser, como destino, el verbo *sentir* en su significado lato, sin concreción sensitiva—, ya que no se muestra una relación subordinada de palabras, sino una secuencia coordinada de sensaciones —el olor y la ternura— que comparten la misma categoría gramatical. Según Ullmann, no se produciría en realidad en estos segmentos una transferencia de significado propia de la clase metafórica, por lo que nos encontraríamos ante una pseudosinestesia: «La pseudo-synesthésie —sostiene— est fondée sur la contiguïté (*simultanée*), et non pas sur la similarité, des deux concepts en cause» [1946: 27-28][399]. No coincide en esta clase de

398. Con independencia de que esta sinestesia sea del tipo conceptual, no reconocida como transposición por Ullmann, casos similares se encuentran entre términos que solo implican sentidos primarios, como *descienden el perfume y la sombra*, en *Cecilia* [EL: 491].

399. En su artículo sobre Théophile Gautier, a quien proclama «le poète par excellence de la transposition», Ullmann identifica una pseudosinestesia en las «Variations sur le Carnaval de Venise», constriñendo aparentes capas sinestésicas a «une association par contiguïté entre les images visuelles de Venise et la musique qui leur sert d'accompagnement» [Ullmann, 1947: 266 y 280]. Ullmann se basa en Saussure y su distinción entre sincronía y diacronía para justificar las diferencias entre sinestesia y pseudosinestesia: «Comme notre système est d'inspiration saussurienne, il convient de séparer le synchronique du diachronique. Au point de vu synchronique, en effet, les deux types de synesthésie sont identiques; ce n'est que par la genèse,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

ejemplos Schrader con Ullmann, a quien critica abiertamente: «A pesar de las reservas de algunos investigadores, en concreto, de Ullmann, nosotros contamos también entre las sinestesias la evocación enumerativa, simultánea de impresiones provenientes de varios campos sensoriales» [Schrader, 1975: 85]. Schrader denomina este tipo de sinestesia *acumulación*, del que «J'entendais, je voyais, je respirais», de Gide, sería un ejemplo: «Con este tipo acumulativo —defiende el autor— queremos comprender aquellos casos en los que lo primario es la simultaneidad en un cierto modo paratáctica» [*ibidem*][400]. Y, en efecto, pese a la ausencia de transposición semántica en el ejemplo arriba citado de Gamoneda, no cabe duda del valor intersensorial de los términos acumulados por la conjunción copulativa, no podrá negarse que en su seno se establece en alguna medida un cruce, mezcla o confusión de sentidos; qué decir, además, del verbo «sentir»[401] en infinitivo, que intensifica el carácter perceptivo de la sinestesia, así como del complemento predicativo «reunidos», que realza la simultaneidad de las sensaciones. Todo ello parece que incide en esa «percepción sensorial simultánea» [Mayoral, 1994: 236-237] que Schrader se niega a soslayar como sinestesia, oponiéndose, como vemos, a Ullmann: «Ullmann pretendía dar valor sólo de "pseudo-sinestesia" a los fenómenos incluidos en este tipo», añade Schrader [1975: 86][402]. Convendría, pues, señalar estos casos en los que no se produce propiamente

sous l'angle de la diachronique, qu'il y a des différences. On sera donc justifié en négligeant cette espèce d'homonymie sémantique dans l'analyse synchronique des phénomènes synesthétiques» [Ullmann, 1946: 28].

400. Este es el tercer tipo de sinestesia que clasifica Schrader. El primero es el de *trasposición-identificación*, que coincidiría con la sinestesia en sentido estricto contemplada por Ullmann, del que sería un ejemplo «La lumière enfantait la mélodie», de Balzac, donde las «esferas sensoriales están enlazadas como si las impresiones de una pasaran a la otra» [Schrader, 1975: 82]; el segundo es de *correspondencia*, en el que «los campos sensoriales se representan, no como penetrándose recíprocamente e idénticos, sino como correspondiéndose unos a otros», caso del citado verso de Baudelaire «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent» [*ibidem*: 84].

401. El verbo *sentir* resulta, sin duda, de difícil determinación sensorial debido a la amplitud de su significado. Afecta tanto a impresiones corporales como espirituales [sentir ternura], según las acepciones 3.ª y 4.ª del *DLE*; y dentro de las primeras, en especial al tacto [sentir fresco], el oído [sentir pasos] y el olfato [sentir un olor].

402. No en vano, el propio Ullmann acabará señalando como conclusión a su artículo sobre Hugo que uno los rasgos de la complejidad transposicional de su poesía se aprecia precisamente en la *acumulación*, uno de los dos procedimientos característicos de la técnica del poeta francés: «l'accumulation des images et surtout la reprise continuelle du même thème avec certaines variations et retouches» [Ullmann, 1951: 295]. Como es lógico, en este tipo de acumulación sinestésica juegan un papel fundamental las omisiones y sobreentendidos. Por ello no resulta extraño encontrar casos de *zeugma sinestésico*, que Ullmann contempla también como pseudosinestesia. Así, sobre un verso de Leconte de Lisle, afirma: «on arrive ainsi à un espèce de "zeugma" sémantique qui étonne et intrigue par sa nouveauté pleine de sousentendus […]; mais

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

una transposición sensorial, pero que dejan cierta huella sinestésica en la lectura a través de la «amalgame de sensations disparates» [Ullmann, 1951: 277].

En segundo lugar, parece obvio que la transferencia sensorial no repercute de la misma manera —ni en su lectura ni en su exégesis ni por supuesto en su creación— cuando se opera una separación binaria; dicho en otros términos: la sensación «voix chaude» + «voix aigre» difícilmente puede asimilarse en su impresión última a la triple secuencia simultánea de voz, calor y gusto que se percibe en *la voix est chaude et aigre*. Con este procedimiento se elude en cierto modo la riqueza sinestésica que se produce en la superposición de más de dos sensaciones dispares. En efecto, si el poeta ha querido expresar que «la voz es caliente y agria», no debería soslayarse en el análisis la sucesión simultánea de las tres sensaciones. El propio Ullmann adquiere conciencia de las limitaciones que implica su modelo a medida que publica sus artículos, mencionando cada vez más a menudo pasajes complejos de ardua resolución esquemática. Así, en su estudio sobre Víctor Hugo llega a la conclusión de que «les métaphores hugoliennes sont trop compliquées, trop touffues, pour se laisser ramener à de simples rapports binaires» [1951: 287]; hasta el punto de que considera imposible realizar un inventario exacto debido a la frecuencia y naturaleza de dichas transposiciones[403]:

> Ce qui frappe tout d'abord dans les transpositions de Victor Hugo, c'est l'extraordinaire *fréquence* du procédé. Par la force des choses, il est impossible de faire un inventaire exact. Emaillées de détails ornementaux, se chevauchant et s'enchevêtrant sans cesse, les images synesthésiques —comparaisons et métaphores— sont rebelles à des calculs mathématiques [Ullmann, 1951: 282].

De hecho, cuando Ullmann alude a «transpositions complexes et multiformes» no se refiere exactamente al fenómeno que acabamos de definir como sinestesia múltiple: «Hay también transposiciones más complejas en que el *origen* combina a su vez varios dominios sensoriales. En *cris de neige* y *la neige de ses rires*, por ejemplo, unas impresiones acústicas son caracterizadas comparándolas a la nieve que evoca a la vez asociaciones de color y de frío» [Ullmann, 1965: 393, nota 80]; se refiere más bien a sinestesias *polisémicas* o *plurivalentes*, que pueden reducirse

en réalité ce n'est qu'un cas de pseudo-synesthésie qu'il faudra séparer soigneusement de la synesthésie pure» [Ullmann, 1946: 27]. Schrader, de nuevo, disiente en esta categoría [1975: 83 y 162].

403. Y ello a pesar de que el análisis de Ullmann sobre la poesía lírica de Hugo solo comprende una fracción de su obra, correspondiente a siete poemarios.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

a términos sensorialmente recursivos, destruyendo así una transposición intuida, aunque esta simplificación no se dé en los ejemplos citados por Ullmann.

Tomemos nosotros un emblema gamonediano, el sintagma *sílabas negras* que da nombre a una de sus antologías, localizable en *Arden las pérdidas* [EL: 471]: *sílabas* puede vincularse tanto a la audición como a la vista; ejemplo, en este último caso, de sinestesia grafema-color, según los estudios neurocientíficos, que implicaría una recursividad de la esfera visual con respecto al color negro. Surge así una duda razonable: ¿Es, entonces, el sintagma *sílabas negras* una sinestesia o solo cuando la polisemia de uno de los términos no suponga en la transposición una recurrencia de la misma esfera sensorial podría hablarse propiamente de sinestesia? Como este dilema depende en sí mismo de una ambigüedad, parece que este tipo de ejemplos podrían contemplarse como sinestesias en su sentido más flexible. No hay más que aportar algunas observaciones relativas al doble valor gráfico y fónico de la *palabra*, además del sentido conceptual con el que cuenta la *palabra* o la *sílaba* como unidades metalingüísticas. En cuanto al componente visual, dice Ullmann a propósito de la poesía de Hugo: «L'aspect graphique du mot n'entre guère en jeu dans ces transpositions» [1951: 290, nota 21]; y precisa que la palabra, el verso y cuanto esté relacionado con lo poético pertenecerían al campo acústico [*ibidem*: 291]. Por el contrario, Doetsch analiza unos versos de Bécquer (*Con palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y notas*) donde advierte: «En el entorno del vocablo *palabra* no se descubre indicio alguno que justificase su valor *fónico*» [1992: 298]. Por consiguiente, y a la inversa que en el análisis de Ullmann, llega a la conclusión de que se trata «de la *palabra* como *palabra escrita* y, por lo tanto, resultaría perceptible por la *vista*» [*ibidem*]. Este escrutinio contextual es el que le permite descartar la recursividad de elementos percibidos por el oído y dar por válida una sinestesia: «la *palaba escrita* [visual], en unión con los términos *auditivos*: *suspiros*, *risas* y *notas*, conduce a un triple cruce intersensorial de *oído-VISTA*» [*ibidem*]. En la medida en que el lector debe reducir esta especie de ocurrencias en función del contexto, no deberían desdeñarse *a priori* ninguna de las opciones concomitantes[404]. A este respecto, no ha de olvidarse, como apunta Ullmann, que el

404.Personalmente, en cuanto a *sílabas negras* me decanto por su repercusión sinestésica y en interpretar el término *sílabas* y sus afines semánticos —*palabra*, por ejemplo— como más inclinados al campo auditivo que visual en la obra de Gamoneda, por analogía con otras sinestesias emblemáticas de la clase *vista-OÍDO* como *grito negro* [EL: 425 y 457], admitiendo, no obstante, que el contexto inmediato donde se inserta la sinestesia es fundamental para discernir su alcance sensitivo.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

resultado de una transposición es variable, ya que depende también en gran parte de la competencia lingüística, al igual que el efecto sublime bascula en función de la sensibilidad del lector-contemplador: «La correspondencia entre dos sensaciones dispares varía según las disposiciones mentales de los hablantes» [1965: 382]. De hecho, convendría subrayar —aunque sea una obviedad hacerlo— el papel clave que el crítico adquiere en el análisis de las transferencias sensoriales:

> El resultado de tales transposiciones es una identificación de las zonas sensoriales respectivas. Si lo óptico pasa a ser acústico, se sugiere que lo óptico y lo acústico son idénticos. Y ahí, caro está, en última instancia, al lector le toca decidir si él realiza concomitantemente este proceso en la fantasía, o si ello «sólo» se queda (caso tal vez más frecuente) en un efecto simultáneo sobre dos sentidos diferentes, mutuamente impenetrables [Schrader, 1975: 83].

Por todo ello, tendré en cuenta en el análisis la *sinestesia múltiple* como una categoría específica en la que, además de un *destino* de la transposición sensorial, podrán aparecer destacados dos o más *proveedores* de la misma, aunque sea posible reducir los elementos de la transposición a combinaciones binarias. En otros casos más complejos, en los que la sintaxis se intrinca en varias proposiciones, intentaré aplicar una reducción a efectos prácticos, como en «Sentíamos la frescura de la sombra, el perfume húmedo de la alfombra vegetal» [ejemplo 18]. En este zeugma sinestésico, donde la omisión del verbo *sentir* en tiempo imperfecto acentúa el aspecto perceptivo de la experiencia sensorial sin que pueda referirse a un sentido concreto, puede considerarse que hay una yuxtaposición de dos sinestesias y, por su forma expresiva, un paralelismo sinestésico con cierta estructura especular desde el punto de vista sintáctico-morfológico. La segunda de las transposiciones, además, se complica en un cruce múltiple en el que intervienen el olfato (*perfume*), el tacto (*húmedo*) y una metáfora (*alfombra vegetal*) con valor polisémico que bien podría interpretarse ligada al aspecto visual, pero que dada su condición estática, su escasa incidencia cinética, puede reconducirse al sentido olfativo atendiendo a su referente, la flora, acumulándose a uno de los términos anteriores (*perfume*). Así, esta segunda transposición se esquematizaría como del tipo *tacto-OLFATO*, mientras que la primera sería de la clase *tacto-VISTA*, es decir, compartirían un mismo *proveedor* o *sinesteizante* —si se tiene en cuenta el criterio semántico—, la parte de cada proposición de la que se dice algo, según Ullmann: la *sombra*, en la primera sinestesia, la *alfombra vegetal*, en la segunda.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Este punto lleva forzosamente a considerar los límites de la enunciación sinestésica. En principio, debería contemplarse una sinestesia dentro de un contorno sintáctico definido por una pausa de cierta entidad. De lo contrario, se corre el riesgo de que, en un texto como el poemático, se entremezclen continuos valores sensoriales de discutible reducción esquemática. En el decurso lírico no faltarán ejemplos de esta clase de diseminación sinestésica en el eje vertical, que bien pueden pertenecer a la especie isotópica —*isotopía sinestésica*— por la relevancia de su naturaleza estructural.

Por otra parte, hemos comprobado que en Gamoneda una asociación de sentidos muy frecuente se relaciona con la esfera extrasensorial por medio de sinestesias de correspondencia abstracta, verbigracia: «el miedo invisible y espeso» [ejemplo 5] y «serenidad dentro de la luz» [ejemplo 16][405]. Aunque Ullmann, al igual que Doetsch, descartan en su análisis semántico esta clase de sinestesia, concebir este procedimiento intersensorial desde el punto de visto literario habría de ser argumento suficiente para dar cabida a la consideración afirmativa de la *sinestesia conceptual*, tal y como defiende Schrader: «no debería, a nuestro juicio, existir duda alguna sobre la necesidad de incluir tales conexiones abstractas en la investigación sinestésica» [1975: 90][406]. El poeta granadino Francisco Acuyo acomete también contra la exclusión estricta e incomprensible de la sinestesia conceptual:

> No es raro encontrar asociaciones que, a nuestro juicio, sí son sinestesias que manifiestan relación con sensaciones externas para incidir en lo que se reconoce propio del ámbito emocional, sentimental, o de pensamiento y que se dice mantienen carácter interno; el cruce sensorial con el efecto abstracto propio de lo interno, el hecho de no considerarlo sinestesia implicaría forzar con ímpetu esclerotizado una definición de sinestesia que, al fin y a la postre, no acabaría de explicar los numerosos casos que en realidad, lo que cuestionan es el axioma (bipolar en este caso) retórico, que se establece mecánica y forzadamente a la realidad orgánica y dinámica de las estructuras que organizan el lenguaje, el metro y la expresión poemática [Córdoba, Riccò y Day (eds.), 2012: 298].

405. En su enfoque comparatista, Eduardo Moga las llama *sinestesias heterodoxas*, «en las que lo sensorial se alía con lo abstracto», siendo esta clase específica de sinestesia una de las «semejanzas que muestran en este punto las líricas de Perse y Gamoneda» [§ V.2.4. Moga, 2006: 52].

406. Schrader alude otra vez a Ullmann: «Contra la inclusión de tales fenómenos en los estudios sinestésicos ha argumentado de nuevo Ullmann» [Schrader, 1975: 88]; y pone como ejemplo de sinestesia abstracta *parfum de tristesse*, otra vez de Mallarmé [*ibidem*: 89].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Adviértase, asimismo, que no es infrecuente que las transposiciones sensoriales en las que aparece implicado un término abstracto suelan ser ejemplos de sinestesia múltiple en la que concurren varios constituyentes primariamente sensoriales. Esta coincidencia indica por sí misma un hábito que merece una atención diferenciada. Por lo tanto, dejar fuera del análisis este tipo de sinestesia sería, de algún modo, apartarse de la singularidad del autor y de un recurso de «*gran expresividad poética*», como no obstante admite Doetsch [1992: 114]. Será también interesante detallar entre estos enlaces si el elemento abstracto actúa como proveedor o destino y si este elemento es un concepto, un sentimiento o una emoción, considerando, si es posible, si éste es valorativamente de signo positivo o negativo.

De todo lo expuesto hasta ahora podrá colegirse que los casos de pseudosinestesia en la obra de Gamoneda pueden reducirse a una mínima expresión. Solo dentro de las sinestesias lexicalizadas o fosilizadas sobre las que ya nos pronunciamos, como «ruido seco», carentes de la fuerza expresiva o extrañeza propias de esta figura retórica, estaríamos claramente ante una pseudosinestesia. Hemos de ser también precavidos ante este tipo de «sintagmas intersensoriales diáfanos» [Doetsch, 1992: 84], sin contenido sensorial «real», sino solo conceptual. Por este motivo, no vincularé *de facto* la pseudosinestesia con la sinestesia abstracta, apoyándome, como señala Doetsch, en que el contenido de la pseudosinestesia puede casi siempre «reducirse a una impresión de *agrado*, *desagrado* o *intensidad* más o menos vehemente» [1992: 87].

Un último apunte merecen aquellos casos en los que concurren otras figuras retóricas dentro de la transposición sensorial, como en las *metáforas sinestésicas*. En Gamoneda, un caso equivalente a «étoiles parfumées», de Mallarmé, podría ser *manantial de música* [ejemplo 6], que se localiza en el comentado pasaje 39 de las memorias: «En mis oídos penetraba un manantial de música» [ALS: 79]. Se trata a todas luces de una metáfora de la que, no obstante, puede discutirse su valor intersensorial oído-VISTA, mucho más evidente en el ejemplo de Mallarmé por el brillo con el que las estrellas destacan en la bóveda celeste durante la noche. Ahora bien, en la identificación de las transposiciones sensoriales ha de actuarse con cierta cautela ante este tipo de ejemplos para no caer en una generalización excesiva del rasgo visual que todo objeto material posee. Y ello aun admitiendo cierta superioridad de la vista sobre los demás sentidos. De lo contrario, toda metáfora en

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

la que un término sensorial se entrecruza con un término concreto percibido visualmente sería susceptible de generar una sinestesia, como de hecho sucede en *alfombra vegetal* [ejemplo 18]. Un elemento diferencial en estos casos puede ser el de la sensación de movimiento. Así, en «un manantial de música» el componente visual de la imagen del manantial quedaría reforzado por su contenido cinético, es decir, por la percepción del curso del agua que parece ser consubstancial a la definición de «manantial» y que en la metáfora *manantial de música* se asimila a la rítmica de la salmodia procesional que, en análogo recorrido al fluir sonoro del manantial —*música* del agua que refuerza a su vez el componente auditivo de la imagen—, llega del exterior de la calle al interior de la habitación donde descansa en el entresueño el joven Gamoneda[407].

3.4. Paradigmas sinestésicos en el ciclo de senectud

Al igual que en el análisis de lo sublime, a continuación estudiaré los cruces sensoriales más emblemáticos que se producen en cada una de las obras mayores del periodo de la vejez, desde el *Libro del frío* a *La prisión transparente*, teniendo en cuenta el conjunto de las observaciones previas y reservando los resultados más generales al espacio de las conclusiones últimas de este trabajo, junto con sus oportunos cuadros sintéticos. Sin embargo, a diferencia del método empleado en el estudio de la sublimidad, operaré ahora con un procedimiento fundamentalmente analítico-deductivo, agregando unas breves anotaciones al final de cada apartado. Téngase en cuenta que aquí existe un sistema de referencia mucho más nítido, basado en investigaciones previas sobre el fenómeno de la sinestesia, con respecto a la consideración más diáfana y sinuosa del sentimiento sublime, cuyo análisis no suele acometerse de forma categorizada en la obra de un autor determinado.

En cuanto a la exposición de los paradigmas, presentaré los enunciados poéticos numerados, con la indicación entre paréntesis —cuando la estructura de la obra lo permita— de la sección a la que pertenecen; mencionaré el cruce sensorial específico que concurre en la transferencia de sentidos y, si es pertinente, su esquema sintáctico; marcaré con un asterisco tanto las correspondencias de tipo conceptual como las pseudosinestesias, además de los casos dudosos y discutibles más llamativos, que forzosamente habrán de ir acompañados de algún comentario

407. Incluyo, con reservas, «manantial de música» entre los casos de sinestesia de *Un armario lleno de sombra*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

particular; señalaré también con dos asteriscos las constelaciones complejas formadas por más de dos impresiones sensoriales distintas (*sinestesia múltiple*); y catalogaré, en fin, aquellas transposiciones entre las que se sugiera alguna especie de sublimación (*sublime-sinestésico*), como rasgo estilístico de gran singularidad de nuestro autor en el que se produce la convergencia semántico-rítmica de ambos fenómenos.

Por último, desglosaré aparte la interpretación de los resultados relativos a las sinestesias en las que solo intervienen dos sentidos heterogéneos con el objeto de no entremezclarlos con los atinentes a la sinestesia abstracta y múltiple y la pseudosinestesia, privilegiando así la inserción de estas conclusiones generales dentro de las tendencias *pancrónicas* de Ullmann [1957: 266-289], seguidas a su vez por Doetsch [1992: 46-50], lo que permitirá conocer, al menos de manera orientadora, si las sinestesias en la obra de Gamoneda se ajustan a la generalidad de estos comportamientos tranposicionales o si, en cambio, difieren de ellos de modo significativo y genuino.

3.4.1. *Libro del frío*

A continuación muestro, con sus respectivas anotaciones, los paradigmas poéticos susceptibles de contener algún tipo de sinestesia en el *Libro del frío*:

1. **el olor a resina* [EL: 310 (1)]: caso de *memoria olfativa* que puede discutirse como sinestesia *tacto-OÍDO* [nombre + complemento determinativo], puesto que los objetos y otros elementos pueden ser palpados además de naturalmente percibidos por otros sentidos.
2. *las sombras son húmedas* [EL: 313 (1)]: sinestesia *tacto-VISTA* [sujeto + complemento verbal].
3. *huelo la linaza y la sombra* [EL: 317 (1)]: sinestesia *olfato-VISTA* [*verbo + complemento*], donde el verbo actúa como fuente o proveedor de la transposición [Doetsch, 1992: 45-46]. Gamoneda retoma esta imagen en *Un armario lleno de sombra* al hablar de una «memoria olfativa» [ALS: 164].
4. **describió con sus manos la forma de la tristeza* [EL: 321 (2)]: sinestesia conceptual *sentimiento-TACTO* [sustantivo + complemento determinativo: *la forma de la tristeza*].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

5. ***la flor furiosa de la escarcha era azul en su oído* [EL: 322 (2)]: enunciado que amalgama dos transferencias sensoriales, una de la vista al olfato (*flor furiosa* + *azul*) y otra del oído a la vista (*azul* + *oído*). En su complejidad, puede considerarse una sinestesia múltiple *oído-vista-OLFATO* con dos proveedores o sinesteizantes (*azul, en su oído*) en torno al destino de la transposición que actúa como sujeto del enunciado (*flor furiosa de la escarcha*), que es en sí mismo una metáfora o visión sinestésica.
6. *la mujer sin esperanza, la que olía a vértigo y a luz* [EL: 325 (2)]: sinestesia *olfato-VISTA* [verbo + complemento: *olía a vértigo y a luz*], ponderada por el efecto visual de la sensación de *vértigo*. Como zeugma sinestésico, complica su análisis con la adición de un sentimiento (*sin esperanza*).
7. *Vio la grasa fulgir en las lavandas y la dulzura negra en las bodegas terrestres* [EL: 327 (2)]: sinestesia *vista-GUSTO* [sustantivo + complemento: *dulzura negra*], donde el término *dulzura* no oculta una falsa sinestesia, ya que parece preservar su valor sensorial, si el sintagma *dulzura negra* se entiende metonímicamente como imagen del vino.
8. ***latían pétalos negros* [EL: 330 (2)]: sinestesia compleja que puede considerarse como percepción simultánea de sonido, color e incluso olor, donde el olfato actúa como destino del cruce sensorial, mientras que oído y vista son los proveedores de la transposición múltiple. Puede reducirse a dos expresiones binarias: *oído-OLFATO* [verbo + complemento: *latían pétalos*] y *vista-OLFATO* [sustantivo + adjetivo: *pétalos negros*].
9. **el olor triste de la sosa cáustica* [EL: 336 (3)]: sinestesia conceptual *sentimiento-OLFATO* [sustantivo + adjetivo: *olor triste*].
10. **leyes de vértigo y olvido* [EL: 337 (3)]: sinestesia abstracta *vista-CONCEPTO*.
11. **Alguien ha entrado en la memoria blanca* [EL: 338 (3)]: sinestesia conceptual *vista-FACULTAD* [sustantivo + adjetivo: *memoria blanca*].
12. ***la dulzura del error me hace cerrar los ojos* [EL: 338 (3)]: en principio, se trata de una pseudosinestesia o falsa sinestesia, equivalente a *fracasaban dulcemente* [PT: 47], donde la carga semántica de *dulzura* se reduce a su acepción de cualidad de suave y no tanto a una sensación gustativa; no obstante, cabría considerar la posibilidad de una transposición *vista-*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

GUSTO, en la que la acción de cerrar los ojos —gesto muy gamonediano— sí se vincula con el sabor dulce. Ambas esferas sensoriales —gusto y tacto— se entremezclan a su vez con un concepto (*error*) en una formulación compleja. Puede entenderse como ejemplo de *sublime-sinestésico* (sublimidad patética).

13. *Siento la suavidad de las palabras olvidadas* [EL: 340 (3)]: sinestesia *oído-TACTO* [sustantivo + complemente determinativo].
14. *Ten piedad en mi boca, liba, lame, / amor mío, la sombra* [EL: 361 (4)]: sinestesia *gusto-VISTA* [verbo + complemento: *liba, lame, amor mío, la sombra*]. La expresión sinestésica se inscribe en un entorno de implicaciones sublimes (*sublime-sinestésico*).
15. **miel oscura* [EL: 363 (4)]: puede entenderse como metáfora sinestésica por sus implicaciones sensoriales, si bien el adjetivo *oscura* funcionaría también como epíteto connotado.
16. ***coágulos en el aire dulcemente sangriento* [EL: 367 (4)]: puede considerarse como sinestesia múltiple si se toma el adverbio *dulcemente* en su acepción gustativa, resultando el esquema, por gradación categorial, *gusto-vista-TACTO*. La transposición principal sería *vista-TACTO* [sustantivo + adjetivo: *aire sangriento*]. Se trata de una visión de una sublimidad siniestra más bien aversiva (*sublime-sinestésico*), en total consonancia con los relatos de Kratevas del *Libro de los venenos*.
17. **Siento la frialdad de la existencia pero tu olor se extiende en las habitaciones* [EL: 366 (4)]: sinestesia abstracta *concepto-TACTO* [sustantivo + complemento determinativo: *la frialdad de la existencia*]. Puede considerarse como sinestesia compleja en la que se añade por acumulación contrapuesta la sensación de olfativa.
18. *ésa fue música en tus ojos* [EL: 374 (5)]: sinestesia *vista-OÍDO* [sustantivo + complemento: *música en tus ojos*] vinculada a la experiencia amorosa.
19. *el espesor del aire* [EL: 375 (5)]: sinestesia *tacto-VISTA* [sustantivo + complemento determinativo] atribuyendo a *espesor*, como defiende Doetsch [1992: 128], un valor visual más que háptico. Ejemplo que reaparece en las memorias [ALS: 194].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

20. *rencor en la dulzura (negra en la boca de los amantes, negra en las axilas de las madres)* [EL: 379 (5)]: sinestesia *vista-GUSTO* [sustantivo + adjetivo: *dulzura* + *negra*] que, al igual que la *dulzura negra* de la segunda sección [EL: 327], puede interpretarse en sentido propio por el contexto inmediato (*negra en la boca de los amantes*). El enunciado entraña también una transposición más compleja de tipo conceptual con el aditivo de un sentimiento de signo negativo (*rencor*), así como una clara sublimidad patética (*sublime-sinestésico*).
21. **el sonido del amanecer* [EL: 387 (6)]: sinestesia *vista-OÍDO* [sustantivo + complemento determinativo] del que puede discutirse su valor visual o temporal (*amanecer*), en este último caso como transposición conceptual. Ejemplo localizado en las memorias [ALS: 80].
22. **huelen a lejía y a amor* [EL: 394 (6)]: sinestesia abstracta *olor-SENTIMIENTO* [verbo + complemento: *huelen* + *amor*]. Una variante de este ejemplo se localiza en las memorias referido a las manos de la madre [ALS: 6] y reaparece con inversión semántica en *Canción errónea*, en un poema dedicado a Juan Gelman: *sus manos abrasadas en / la lejía y el llanto* [CE: 60].
23. **humedad sagrada* [EL: 402 (6)]: sinestesia abstracta *concepto-TACTO* [sustantivo + adjetivo].
24. **frío de límites* [EL: 403 (6)]: sinestesia abstracta *espacio/tiempo-TACTO* [sustantivo + complemente determinativo] de incidencia sublime (*sublime-sinestésico*).

De manera general puede decirse que en *Libro del frío* hay una distribución bastante equilibrada de los casos: cuatro en «Geórgicas» (1: 3), cinco «El vigilante de la nieve» (2: 5), cinco en «Aún» (3: 5), cuatro en «Pavana impura» (4: 4), tres en «Sábado» (5: 3) y cinco en «Frío de límites» (6: 5). No habría incidencia sinestésica en la séptima y última sección (7: 0), sin título y de un solo y brevísimo poema. Las sinestesias abstractas intervienen en aproximadamente un tercio del total (8/25), mientras que las transposiciones claramente intersensoriales suponen la mitad del conjunto (12/25), incluyendo las de combinación compleja o múltiple.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3.4.2. *Libro de los venenos* y «Diccionario apócrifo»

La peculiaridad genérica del *Libro de los venenos* implica que la repercusión de los cruces sensoriales sea más dispersa en esta obra, sin que, no obstante, falten en ella ejemplos de sinestesias por la condición poética que atesora, al igual que ocurría en el primer tomo de memorias:

1. **clemencia ciega* [LV: 65]: sinestesia abstracta *vista-SENTIMIENTO* [sustantivo + adjetivo].
2. **El hombre puso en el aire un solo y gran alarido que fue debilitándose hasta adquirir suavidad musical* [LV: 77]: pseudosinestesia o sinestesia lexicalizada (*suavidad musical*) dentro de un contexto alta sublimación con matices siniestros (*sublime-sinestésico*).
3. ***me miró feliz para decirme que no sentía peso en su cuerpo, que había música en su pensamiento y que se sentía llamada a nadar en la luz* [LV: 79]: sinestesia por acumulación de tacto (*peso*), oído (*música*) y vista (*luz*), cruces sensoriales que en la fábula de los relatos de Kratevas se producen por la inducción de sustancias (sinestesia narcótica). El fragmento contiene una también una sinestesia abstracta: *había música en su pensamiento*. Por la carga semántica, puede relacionarse con una sublimidad extática (*sublime-sinestésico*).
4. ***esta hiel es negra (color de centella muerta, decían los castellanos) como sombra con alguna luz dentro; en estado de salud, este humor es suavemente amarillo, además de seco y amargo; encendido, levanta la fiebre pútrida* [LV: 85]: sinestesia por acumulación de vista (*negra*, *color*, *sombra*, *luz*, *amarillo*), tacto (*seco*) y *gusto* (amargo). Destaca el sintagma sinestésico *suavemente amarillo* como transposición *tacto-VISTA* [adverbio + adjetivo].
5. **inspiración ciega* [LV: 93-94]: sinestesia abstracta *vista-CONCEPTO* [sustantivo + adjetivo].
6. **burla negra* [LV: 111]: sinestesia abstracta *vista-CONCEPTO* [sustantivo + adjetivo].
7. **dulcísimo cantor nocturno* [LV: 124-125]: imagen de implicaciones sinestésicas *vista-OÍDO* [sustantivo + adjetivo] donde el superlativo *dulcísimo* actúa como falso proveedor sensorial. La imagen completa

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

alberga una sugestiva sublimidad retórica, que no obstante se desvanece en la identificación de su referente (la rana rubeta o sapo) por ironía (*desublimación*).

8. ***Melancolía es humor frío y seco que alimenta los huesos y el bazo, y es también el nombre de su enfermedad, que trae heces de sangre negra revueltas con hiel y tristeza* [LV: 129]: sinestesia por acumulación de tacto (*frío y seco*) y vista (*sangre negra*) con la amalgama de un sentimiento como destino (*melancolía*) y otro como proveedor (*tristeza*). Entraña una sublimidad de tipo aversivo (*sublime-sinestésico*).
9. **la suavidad de la música* [LV: 157]: pseudosinestesia o sinestesia fosilizada, variante de *suavidad musical* [LV: 77].
10. *Siento en mí la suavidad de un lamento que no me pertenece* [LV: 173]: sinestesia *oído-TACTO* [sustantivo + complemento determinativo: *la suavidad de un lamento*], en la que el término *suavidad* se inserta en un contexto que se percibe menos lexicalizado que la combinación *suavidad de la música*. Implica una sublimidad patética (*sublime-sinestésico*).
11. **la temible dulzura de las palabras pronunciadas en la desaparición* [LV: 173]: pseudosinestesia (*dulzura de las palabras*) que interfiere doblemente con la esfera extrasensorial (*temible*, *desaparición*), bajo el efecto de una sublimidad terrible.
12. **la piedad negra de Mitrídates* [LV: 194]: sinestesia abstracta *vista-CONCEPTO* [sujeto + adjetivo].
13. **suave ironía* [LV: 194]: sinestesia conceptual de expresión lexicalizada.

Se observará el peso del procedimiento sensorial acumulativo y que la práctica totalidad de los ejemplos son de tipo conceptual o falsas sinestesias, cuanto menos discutibles desde el punto de vista contextual-semántico. Parte, asimismo, de estas transposiciones nos son familiares porque surgieron de forma más o menos explícita en el análisis de lo sublime-siniestro. Lo mismo ocurriría con el «Diccionario apócrifo», en el que forzosamente se localizan recurrencias sinestésicas por la relación directa que mantiene con el *Libro de los venenos*. En la versión del primer volumen de la poesía reunida aparecen numerosas acumulaciones sensoriales de orden paratáctico, efecto del carácter descriptivo de la obra, como en la entrada correspondiente a *melancolía* [EL: 545] y *nanacatl* [EL:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

546], señaladas ya en el *Libro de los venenos* [LV: 129 y 79], hecho que subraya justamente esa interconexión tan estrecha entre ambas obras, que comparten los mismos referentes textuales. Sin embargo, interesa sobre todo manifestar de nuevo la naturaleza poética de las definiciones, en las que son también apreciables los casos de síntesis sinestésicas:

1. *el cuerpo se endurece azul* [EL: 539, acónito]: sinestesia *vista-TACTO* [verbo + complemento].
2. **ves los rostros a través del llanto* [EL: 541, belladona]: puede interpretarse como sinestesia *oído-VISTA* [*ves* + *llanto*].
3. **sueños blancos* [EL: 541, betónica]: sinestesia abstracta *vista-CONCEPTO* [sustantivo + adjetivo].
4. **su blancura es mortal* [EL: 541, cerussa]: sinestesia abstracta *concepto-VISTA* [sujeto + complemento verbal] que entraña una sublimidad terrible (*sublime-sinestésico*).
5. *Son mantos del sal en la frialdad de la luz* [EL: 545, llanto]: sinestesia *vista-TACTO* [sustantivo + complemento determinativo: *la frialdad de la luz*].
6. **la música saca la ninfa negra de las venas* [EL: 546, phalangios]: cruce sensorial por yuxtaposición de oído (*música*) y vista (*negra*) con implicaciones de una sublimidad siniestra (*sublime-sinestésico*).
7. *sus gemidos se depositan en las sombras* [EL: 546 prostático]: transposición *vista-OÍDO* [sujeto + complemento verbal: *gemidos* + *sombras*].
8. **La luz se dora en sortijas levantadas de la blancura por el latido del mar* [EL: 547, sal]: cruce sensorial de vista (*la luz se dora*, *blancura*) y oído (*latido del mar*).
9. **el frío cuaja el pensamiento* [EL: 548, síncope]: sinestesia abstracta *concepto-TACTO* [sujeto + complemento].
10. *aceite negro en sus oídos* [EL: 548, solatro]: transposición *oído-VISTA* [sintagma nominal + complemento].
11. *su respiración es azul* [EL: 548, tumores blancos]: sinestesia que puede interpretarse como *vista-OÍDO* [sujeto + complemento verbal].
12. **Con grasa fría de serpientes blancas* [EL: 549, vernix]: cruce sensorial de tacto (*grasa fría*) y vista (*serpientes blancas*).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A pesar de la brevedad de esta versión del «Diccionario», el número de ejemplos seleccionados no difiere significativamente del de *Libro de los venenos*, precisamente porque su compactación lírica tiende a revelar una mayor intensidad de las asociaciones entre sentidos[408], apreciándose, de hecho, una mayor cantidad de sinestesias primarias en detrimento de las ampliadas o abstractas.

3.4.3. *Arden las pérdidas*

El número total de formulaciones en algún sentido sinestésicas en *Arden las pérdidas* (24) es casualmente idéntico al de *Libro del frío* (24), siendo más significativa la proximidad de los datos que la plena coincidencia, pues esta no deja de ser producto de un análisis subjetivo y revisable de las dos obras:

1. **De un ruiseñor absorto en la ceniza, de sus negras entrañas musicales, surge una tempestad* [EL: 413 (1)]: cruce de sentidos en el que, por la complejidad de la expresión, no resulta evidente identificar el destino de la transferencia, puesto que el sintagma sinestésico contiene dos adjetivos (*negras* y *musicales*) que son los portadores de la carga sensorial. Puede interpretarse como una acumulación entrelazada o, teniendo en cuenta cuál es el sujeto de la oración (*tempestad*) y la imagen de la que es complemento el sintagma (*ruiseñor*), que el receptor es de tipo sonoro y la transposición *vista-OÍDO*. También puede considerarse como metáfora sinestésica (*negras entrañas musicales*) en la que el adjetivo *negras* tiene valor epitético, produciéndose más bien una acumulación de vista y oído. Según el contorno lingüístico, esta sinestesia adquiere una alta repercusión sublime (*sublime-sinestésico*) de la especie patética (música y dolor).
2. ***Tengo frío bajo un arco que separa la existencia y la luz* [EL: 414 (1)]: sinestesia múltiple por acumulación térmico-táctil (*frío*), conceptual (*existencia*) y visual (*luz*). Podría considerarse como transposición *vista-concepto-TACTO.* Su articulación es de una sublimidad atenuada (*sublime-sinestésico*).

408.A la inversa, en la última versión del «Diccionario» de *La prisión transparente,* en la que las entradas han sufrido una modulación en la amplitud y el tono, los cruces sensoriales son anecdóticos y menos frecuentes.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3. ***la dulzura negra de canciones lejanas* [EL: 419 (1)]: si el sintagma *dulzura negra* tenía en *Libro del frío* [EL: 327 y 379] pleno sentido sinestésico, aquí parece ocultar una falsa sinestesia en la que *dulzura* es cualidad de *suave*. En cualquier caso, se produce una transferencia sensorial *oído-VISTA* [sintagma nominal + complemento: *dulzura negra* + *canciones lejanas*] en el marco de un sentimiento de sublimidad patética que reúne dolor y música (*sublime-sinestésico*).
4. **Algunas tardes, Billie Holiday pone su rosa enferma en mis oídos* [EL: 422 (1)]: puede interpretarse como una asociación sinestésica *oído-OLFATO* en la medida en que la imagen refleja una transferencia de significado muy perceptible sensorialmente a través de la esfera auditiva (*oídos*) y olfativa (*rosa*). Contiene una sublimidad patética bajo la variante de música y dolor (*sublime-sinestésico*).
5. **Una pasión fría endurece mis lágrimas* [EL: 423 (1)]: sinestesia abstracta de *tacto-SENTIMIENTO* [sustantivo + adjetivo: *pasión fría*].
6. ***flor negra y húmeda de llanto* [EL: 424 (1)]: sinestesia múltiple que en potencia entrelaza hasta cuatro campos sensoriales (olfato, vista, tacto y oído) en la que el destino (*flor*) dispone de tres proveedores (*negra*, *húmeda*, *llanto*). Esta simultaneidad podría formularse como *oído-tacto-vista-OLFATO* o, siguiendo el procedimiento de Ullmann, descomponerse en tres transposiciones binarias: *vista-OLFATO* [sustantivo + adjetivo: *flor negra*], *tacto-OLFATO* [sustantivo + adjetivo: *flor* + *húmeda*] y *oído-OLFATO* [sustantivo + complemente determinativo: *flor* + *llanto*].
7. *grito negro* [EL: 425 (1)]: sinestesia *vista-OÍDO* [sustantivo + adjetivo].
8. **mi vejez envuelta en una piel húmeda de amor*: sinestesia abstracta *sentimiento-TACTO* [sintagma nominal + complemento: *piel húmeda de amor*] con implicaciones de sublimidad patética (*sublime-sinestésico*).
9. **Envuelto en sábanas mortales, / bebo en las aguas femeninas / la dulzura y la sombra* [EL: 426 (1)]: puede discutirse como sinestesia *gusto-VISTA*, por la incidencia del entorno lingüístico (*bebo en las aguas femeninas*), o como falsa sinestesia, por el valor del nombre *dulzura* referido a la experiencia amorosa. La expresión se entrelaza con una sublimidad de especie terrible (*sublime-sinestésico*) a causa de una imagen que alude tanto a la

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

memoria lírico-biográfica como a la perspectiva de la muerte (*sábanas mortales, sombra*).

10. **el olvido acaricia mis manos* [EL: 427 (1)]: sinestesia abstracta *tacto-CONCEPTO* [sustantivo + complemento].
11. *humedad ácida* [EL: 428 (1)]: sinestesia *gusto-TACTO* [sustantivo + adjetivo].
12. *frío ciego y azul* [EL: 428 (1)]: sinestesia *vista-TACTO* [sustantivo + adjetivo] en la que se produce la recursividad de uno de los campos sensoriales (*ciego y azul*)
13. *oigo sus gritos amarillos* [EL: 432 (1)]: sinestesia *vista-OÍDO* [sustantivo + adjetivo: *gritos amarillos*].
14. **De las violentas humedades* [EL: 435 (2)]: sinestesia conceptual *magnitud-TACTO* [adjetivo + sustantivo].
15. ***Silba / en la pureza azul de los cuchillos* [EL: 437 (2)]: sinestesia compleja en la que se produce una amalgama de sensaciones sobre la base de un sentimiento que actúa como destino de la doble transposición (*pureza*) y los sentidos del oído (*silba*) y la vista (*azul*). Puede reducirse a la transposición principal *oído-VISTA* [verbo + complemento: *silba* + *azul*]. Imagen emblemática de una sublimidad siniestra cercana a la poesía de Trakl (*sublime-sinestésico*).
16. **Hay un incendio de campanas* [EL: 438 (2)]: metáfora sinestésica que puede considerarse como transposición *oído-VISTA* por el dinamismo visual de la imagen [sustantivo + complemento determinativo]. Se trata de una figuración de alta sublimidad (*sublime-sinestéstico*) en su asociación de música y dolor connotado en el contexto lingüístico.
17. **números sangrientos / en la pureza de la ira* [EL: 441 (2)]: sinestesia de recursividad abstracta *sentimiento-VISTA* [sintagma nominal + complemento determinativo: *sangrientos* + *pureza* + *ira*]. Suscita una sublimidad de especie siniestra (*sublime-sinestésico*).
18. *Hervían / las oraciones en los labios / de las mujeres frías* [EL: 442 (2)]: sinestesia *tacto-OÍDO* [sustantivo + complemento determinativo: *oraciones* + *frías*]. Como hipérbole del dolor, entraña un patetismo sublime (*sublime-sinestésico*).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

19. **en el instante amarillo* [EL: 453 (3)]: sinestesia conceptual *vista-TIEMPO* [sustantivo + adjetivo].
20. **pétalos de sombra* [EL: 456 (3)]: imagen que puede discutirse como sinestesia *vista-OLFATO* [sustantivo + complemento determinativo]. Alberga una sublimidad patética (*sublime-sinestésico*). Reaparece en *Cecilia* [EL: 502].
21. *grito negro* [EL: 457 (3)]: sinestesia *vista-OÍDO* [sustantivo + adjetivo], que ya aparecía en la primera sección [EL: 425], además de la variante *grito amarillo* en la segunda [EL: 432], que se localiza también en *Canción errónea* [CE: 35].
22. **olía la desaparición* [EL: 465 (4)]: sinestesia abstracta *olfato-CONCEPTO* [verbo + complemento].
23. **en la ignorancia fría* [EL: 466 (4)]: sinestesia abstracta *tacto-CUALIDAD* [sustantivo + adjetivo].
24. *caen sílabas negras* [EL: 471 (4)]: sinestesia *vista-OÍDO* [sustantivo + adjetivo] análoga a *grito negro* [EL: 425 y 457].

En «Viene el olvido» (1: 13) los cruces sensoriales son mucho más frecuentes incluso en las sinestesias estrictamente sensoriales y no solo suprasensibles; en «Ira» (2: 5) las sinestesias tienden a ser de factura y repercusión sublime y con cierto equilibrio en la combinación de los sentidos implicados (vista-oído); en «Más allá de la sombra» (3: 3), en cambio, no habría más que una única ocurrencia propiamente sinestésica, al igual que en «Claridad sin descanso» (4: 3), donde apenas se contaría una sinestesia primaria y aun discutible (*sílabas negras*).

3.4.4. *Cecilia*

Teniendo en cuenta la brevedad de esta obra —treinta piezas—, puede decirse que su repercusión sinestésica es más que notable, pues la cantidad de transposiciones sensoriales no difiere significativamente del total de *Libro del frío* y *Arden las pérdidas*, superándolas en proporción:

1. **confusión luminosa* [EL: 481 (1)]: sinestesia abstracta *vista-CONCEPTO* [sustantivo + adjetivo], de formulación oximorónica.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

2. **tu piel tenía la suavidad de los sueños* [EL: 485 (5)]: sinestesia abstracta *concepto-TACTO* [sustantivo + complemento determinativo].
3. **Algo semejante a la eternidad rozó un instante mis labios* [EL: 485 (5)]: sinestesia abstracta *tacto-CONCEPTO* [complemento + verbo] de una sublimidad extasiada (*sublime-sinestésico*).
4. **Has dibujado el mundo en una mentira luminosa* [EL: 488 (8)]: sinestesia abstracta *vista-CONCEPTO* [sustantivo + adjetivo], análoga a *confusión luminosa* [EL: 481].
5. **insensata dulzura* (490): pseudosinestesia [adjetivo + sustantivo].
6. **descienden el perfume y la sombra* [EL: 491 (11)]: sinestesia de tipo acumulativo por coordinación de elementos [olfato + vista] que se inscribe en el sentimiento de una sublimidad patética (*sublime sinestésico*).
7. **ignorancia luminosa* [EL: 495 (15)]: sinestesia abstracta *vista-CUALIDAD* [sustantivo + adjetivo], equivalente a *confusión luminosa* [EL: 481] y *mentira luminosa* [EL: 488].
8. **oyes gemidos en jardines negros* [EL: 501 (21)]: metáfora de repercusiones sinestésicas (*jardines negros*) por acumulación de sentidos [oído + olor + vista]. Implicaría cierta sublimidad si se entiende la belleza implícita de un elemento natural ordenado (*jardines*) en asociación con notas negativas y dolorosas (*gemidos*, *negros*).
9. **pétalo de sombra* [EL: 502 (22)]: bella y triste imagen sublime de impresión sinestética *vista-OLFATO* [sustantivo + complemente determinativo], metáfora de la lágrima o el parpadeo que ya aparecía en «Más allá de la sombra», de *Arden las pérdidas* [EL: 456], variante de *pétalo herido* en este mismo poemario [EL: 498].
10. **la desaparición y la dulzura* [EL: 504 (24)]: pseudosinestesia por acumulación de términos de alcance sublime.
11. **el espesor del verano* [EL: 505 (25)]: sinestesia abstracta interpretable como de tipo *tiempo-TACTO* o *tiempo-VISTA* [sustantivo + complemento determinativo], en virtud de la prevalencia que se le otorgue al nombre *espesor*.
12. *acaricio tu luz* [EL: 506 (26)]: sinestesia *tacto-VISTA* [verbo + complemento].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

13. *Sí; es una sombra; no / pesa en tu corazón* [EL: 507 (27)]: sinestesia *tacto-VISTA*, como en el caso precedente. Como zeugma sinestésico es de tipo acumulativo, formado por yuxtaposición paratáctica (*sombra, pesa*). Entraña un sentimiento de sublimidad patética (*sublime-sinestésico*).
14. **piensas la luz* [EL: 508 (28)]: sinestesia abstracta *concepto-VISTA* [verbo + complemento], que reaparece en *Canción errónea* [CE: 83].

Prácticamente todos los cruces intersensoriales son de tipo abstracto o conceptual, salvo dos ejemplos situados al final del poemario donde concurren los sentidos de la vista y el tacto (12 y 13), entre los que sobresale por su singularidad un caso emblemático de correspondencia háptico-lumínica: *acaricio tu luz* [EL: 506].

3.4.5. *Canción errónea*

Con más de treinta casos reconocibles, esta es sin lugar a dudas la obra del ciclo de senectud con mayor alcance sinestésico en cuanto al número de transposiciones sensoriales:

1. **música sistólica* [CE: 15]: puede considerarse como sinestesia *tacto-OÍDO* [sustantivo + adjetivo] por el apreciable efecto del sonido percutante del corazón.
2. **la máquina azul de la alegría* [CE: 17]: metáfora sinestésica en la que se entrecruza el sentido de la vista (*azul*) con un sentimiento de signo positivo (*alegría*). Tiene connotaciones de una sublimidad patética (*sublime-sinestésico*).
3. ***cansancio lleno de luz / y de frío* [CE: 29]: sinestesia compleja en la que una sensación de valor negativo (*cansancio*) se amalgama con la vista (*luz*) y una impresión térmico-táctil (*frío*). Puede esquematizarse como *tacto-vista-SENSACIÓN* o descomponerse en dos transposiciones binarias: *tacto-SENSACIÓN + vista-SENSACIÓN*. El enunciado contiene una apreciable sublimidad patética (*sublime-sinestésico*).
4. *Cuando en los ojos entra el grito amarillo* [CE: 35]: sinestesia *vista-OÍDO* [sustantivo + adjetivo: *grito amarillo*], que ya aparecía en *Arden las pérdidas* [EL: 432].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

5. *Oigo su voz cargada de sombra* [CE: 41]: sinestesia *vista-OÍDO* [sustantivo + complemento: *voz* + *sombra*] que en su contexto semántico implica una sublimidad patética (*sublime-sinestésico*).
6. ***Pesa / el rojo en el temblor de los rectángulos / y el verde frío en la profundidad* [CE: 43]: sinestesia múltiple en la que se amalgaman sensaciones de tacto (*pesa*, *temblor*, *frío*), vista (*verde*) y espacialidad (*profundidad*). La complejidad de la expresión enmaraña su análisis, que podría descomponerse en tres series binarias de transposiciones: *tacto-VISTA* [verbo + complemento: *Pesa* + *rojo*]; *tacto-VISTA* [sustantivo + adjetivo: *verde frío*], que como zeugma sinestésico es continuación del verbo (*pesa*), superponiéndose doblemente así la percepción táctil; y la amplificación de esta segunda en una dimensión espacial (*en la profundidad*). La transferencia dominante, sería, pues la de *tacto-VISTA*. Todas estas asociaciones sensoriales tienen como contexto la transposición poemática de un cuadro de Elías G. Benavides.
7. **Veo ahora / tu pasión amarilla* [CE: 43]: sinestesia abstracta *vista-EMOCIÓN* [sustantivo + adjetivo: *pasión amarilla*].
8. **de la luz descienden sílabas de oro* [CE: 45]: metáfora sinestésica que puede interpretarse como cruce sensorial *vista-OÍDO* [sustantivo + complemento determinativo: *sílabas de oro*].
9. *La luz me acaricia* [CE: 49]: sinestesia *tacto-VISTA* [sujeto + complemento verbal].
10. *en los cimacios acariciados por Vivaldi* [CE: 51]: sinestesia metafórica *oído-TACTO*, entendiendo Vivaldi como sinécdoque de música.
11. **un mar de música* [CE: 49]: puede interpretarse como metáfora sinestésica *oído-VISTA* [sustantivo + complemento determinativo], similar a *manantial de música* en las memorias [ALS: 79].
12. *Piso la luz sobre los vertederos de Cantamilanos* [CE: 55]: sinestesia *tacto-VISTA* [verbo + complemento: *piso la luz*].
13. *Sólo hay luz acariciando mis huesos* [CE: 56]: sinestesia *tacto-VISTA* [sustantivo + complemento: *luz acariciando*], análoga a la anterior en el mismo poema.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

14. *El aullido rojo que guardas / en el corazón* [CE: 59]: sinestesia *vista-OÍDO* [sustantivo + adjetivo: *aullido rojo*] de implicaciones sublimes (*sublime sinestésico*).
15. **el espesor del verano* (65): sinestesia abstracta *tiempo-VISTA/TACTO*, variación del *espesor del odio* y el *espesor del aire* que se encuentran en las memorias [ALS: 42 y 194].
16. **un resto frío de mi pensamiento* [CE: 65]: sinestesia abstracta *concepto-TACTO*.
17. **la oquedad de la tristeza* [CE: 67]: metáfora con implicaciones sinestésicas.
18. **la afilada pureza de vivir* [CE: 78]: metáfora con implicaciones sinestésicas.
19. **Piensa la luz* [CE: 83]: sinestesia abstracta *concepto-VISTA* [verbo + complemento], que se localiza también en *Cecilia* con variación de número [EL: 508].
20. **sonríe y su sonrisa acaricia mi vejez* [CE: 87]: sinestesia abstracta *tacto-CONCEPTO* [verbo + complemento: *acaricia mi vejez*] que se inscribe en un sentimiento de sublimidad patética (*sublime-sinestésico*).
21. *Ves el frío blanco y carnal* [CE: 94]: sinestesia *vista-TACTO* [sustantivo + adjetivo: *frío blanco*].
22. ***Llamas a la luz y la luz viene como / un animal transparente. Tú / la acaricias y ella lame tus manos* [CE: 95]: sinestesia compleja en expresión de zeugma que puede reducirse a dos claras combinaciones binarias: *oído-VISTA* [verbo + complemento: *Llamas a la luz*] y *tacto-VISTA* [*Tú / la acaricias*], en transposición poemática de la obra pictórica de Modesto Llamas Gil, a cuyo referente alude el imperativo que abre la pieza como equívoco intencionado.
23. *Otras veces, sucede / que la luz se desprende de tus manos y / busca su libertad y se convierte en / pulsaciones, en / colores cautivos que carecen de nombre* [CE: 95-96]: sinestesia por acumulación de vista (*luz*, *colores cautivos*) y tacto (*se desprende de tus manos*, *pulsaciones*), cuya amalgama se transfiere de la vista al tacto y a su vez del tacto de nuevo a la vista. Podría reducirse al tipo *tacto-VISTA* [sujeto + complemento verbal: *la luz se desprende de tus manos*].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

24. **la sabiduría de la luz* [CE: 97]: sinestesia abstracta *vista-FACULTAD* [sustantivo + complemento determinativo] afín a una sublimidad extática (*sublime-sinestésico*).
25. **tu temible dulzura* [CE: 103]: pseudosinestesia de alcance sublime-terrible.
26. *Crujías atravesado por una música amarilla. Y gritabas* [CE: 103-104]: sinestesia *vista-OÍDO* [sustantivo + adjetivo: *música amarilla*], variante de *grito amarillo*, como de hecho subraya la continuación de la imagen en la acción de gritar.
27. **tu eres mi sacramento negro* [CE: 105]: sinestesia abstracta *vista-CONCEPTO* [sustantivo + adjetivo].
28. **una química negra* [CE: 110]: sinestesia abstracta *vista-CONCEPTO* [sustantivo + adjetivo].
29. **luz, / Siempre luz en el herbazal y la pelambre cabría. / Silba, pastor* [CE: 115]: sinestesia por acumulación paratáctica de vista y oído [*luz* + *silba*].
30. ***Casi una eternidad / negra en mis manos* [CE: 118]: sinestesia múltiple donde, sobre la base abstracta de la idea de *eternidad*, que actúa como destino de la transposición metafórico-sinestésica, se entrecruzan la vista y el tacto. Puede reducirse a una transposición binaria *tacto-VISTA* [sintagma nominal + complemento: *eternidad negra en mis manos*].
31. ***Diré / quizá algunas palabras; las mismas / que, sin pronunciarlas, dices tú cuando tus manos / dividen / la luz* [CE: 122]: sinestesia múltiple por acumulación de oído (*diré*, *palabras*, *pronunciarlas*, *dices*), tacto (*tus manos dividen*) y vista (*luz*) en poema dedicado a la obra del pintor Bernardo Sanjurjo, cuya imagen más condensadamente sinestésica sería del tipo *tacto-VISTA* [sujeto + complemento: *tus manos dividen la luz*], al igual que *acaricio tu luz*, en *Cecilia* [EL: 506].
32. ***La luz / ha de vestir los cuerpos ofendidos, acariciar / a la máquina que llora, penetrar suavemente / en la tiniebla invertebrada* [CE: 126]: sinestesia múltiple por acumulación de vista (*luz*, *tiniebla*), tacto (*acariciar*, *penetrar suavemente*) y oído (*llora*) que suscita una sublimidad de especie patética (*sublime-sinestésico*) en poema dedicado al escultor Román Hernández. Su esquematización es compleja, pero podría simplificarse en varios proveedores que, por medio de un zeugma, comparten el mismo destino (*luz*) de la transposición: *tacto-oído-tacto-VISTA*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

33. *el último / grito amarillo* [CE: 133]: sinestesia emblemática *vista-OÍDO* [sustantivo + adjetivo] que ya aparecía este mismo poemario [CE: 35] y en *Arden las pérdidas* con variación de número [EL: 432].
34. **Hoy son blancas las significaciones* [CE: 137]: sinestesia abstracta *vista-CONCEPTO* [complemento verbal + sujeto].
35. **negra esperanza* [CE: 140]: sinestesia abstracta *concepto-VISTA* [adjetivo + sustantivo] de connotaciones sublimes (*sublime sinestésico*).

Muy destacable es el hecho de que, a diferencia de los poemarios anteriores, los ejemplos de sinestesia suprasensible o abstracta no son predominantes. La gran cantidad de transposiciones sensoriales en *Canción errónea* parece tener una clara relación con la importante naturaleza interartística de la obra y el buen número de poemas que nacieron bajo el impulso de una colaboración plástica, como veremos muy pronto en la tercera parte de este trabajo.

3.4.6. *La prisión transparente* y *No / sé*

Al igual que ocurría con lo sublime, *La prisión transparente* se caracteriza por una casi total ausencia de la música sinestésica, que resuena ahora con temperatura débil y como amortiguada. Este hecho hay que entenderlo una vez más dentro de la estructura de sentido del poemario y, como tal, comporta una especificidad del ciclo de senectud en la obra de Gamoneda. Debido a la poquedad de los ejemplos, señalaré estos de forma sucesiva, sin distinguir los poemarios como apartados independientes.

En el caso de *La prisión transparente*, aunque puedan discutirse otros, hay contados paradigmas sobre los que pueda afirmarse que existe una imbricación sinestésica. Dos de ellos serían «una cóncava / urna de soledad» y «la estética amarilla» [PT: 34]. En el primero, la *soledad* es un inductor abstracto de *cóncava*, concurrente material-formal. Ambas percepciones están referidas a «urna» —paranomasia del indefinido *una*— como sinécdoque —o metáfora— del sujeto poemático, en comparación al lugar en el que éste se encuentra, esa estancia que actúa como prisión y con la que, como en el caso de la urna, acabará identificándose. En cuanto al segundo, «estética amarilla», la sinestesia es del tipo conceptual-cromática y, como ya hemos comentado, representa un emblema del lenguaje aprendido por el que ahora se experimenta un hondo repudio. Resulta

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

lógico, pues, que este desdén se verbalice por medio de los rasgos definitorios del simbolismo acostumbrado.

En el poemario *No / sé* tampoco pueden identificarse muchos más ejemplos. En *sorda de eternidad* cabe distinguir una sinestesia abstracta *concepto-OÍDO*, que nuevamente se vincula con el lenguaje pretérito, en particular con la figura de la madre: «Quise / llamar a mi madre, / pero ayer mi madre, ayer precisamente, / estaba sorda, sorda precisamente / de eternidad» [PT: 46]. «Piel colérica», como sintagma sinestésico conceptual *sentimiento-TACTO*, emerge también en un fragmento profundamente irónico en el que se deslizan símbolos visionarios de un sueño que actúa como contexto poemático. Este sueño está protagonizado por «algunas muchachas», cuya visión despierta el lenguaje aletargado, las metáforas y visiones del pasado («florecían los cuchillos», «se despertaban las crisálidas», «la luz enloquecía»), y por este motivo no es de extrañar que rebrote una formulación sinestésica:

> y su mirada era
> especularmente semejante
> a las otras, a las que se posaban
> en mi piel colérica entonces
> y en mis entonces
> fértiles huesos.
>
> [PT: 47]

La contraposición entre el lenguaje anterior y el actual queda marcada por la referencia «a las otras» muchachas, las que antes encarnaban las imágenes poéticas: ahora han aparecido semejantes en el sueño, sin que por el contrario tengan los mismos atributos, produciendo así una frustración en el sujeto lírico, ya que las manos de estas muchachas no alcanzan al poeta, no consiguen impulsar la lengua aprendida, «fracasaban dulcemente», un ejemplo cercano a lo *sublime-sinestésico*, que no obstante oculta una falsa sinestesia por el valor semántico del adverbio. Este contraste entre pasado y presente no deja lugar a dudas en la prolongación del fragmento, que ya comentamos en la primera parte de este trabajo: «(Hipérbaton amarillo. Disculpen)». La ironía hacia este lenguaje es patente en la apelación excusadora y el uso parentético que cumple una doble función: explicar de modo metalingüístico la inserción de las palabras anteriores y distanciar al lector del clima poético. La actitud crítica del sujeto enunciador muestra el rechazo a través

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

del sintagma «hipérbaton amarillo», equivalente al de «estética amarilla», y que, como éste, podría considerarse como un ejemplo de sinestesia conceptual-cromática. A continuación, «la gramática fría de los epitafios» [PT: 48] mantiene el tono despreciativo aglutinando una sinestesia primaria que puede percibirse como transposición *tacto-VISTA*, otorgando aquí al término *gramática* en su polisemia un valor óptico predominante. Esta línea de interpretación de acusado vituperio se constata también en otros ejemplos de compleja carga sensorial, en los que el color amarillo desempeña el mismo cometido. Así, en el cuarto fragmento del poemario:

> Cuánto ayer en mis venas.
>
> Las nubes amarillas
> acuden a mis ojos; la resina trasciende y acaricia los límites
> de mi confusión.
> Cuánto ayer
> despojado.
> [PT: 49]

El lenguaje sabido persiste («la resina», «los límites»); y las «nubes amarillas», que quizá aluden a la infancia, refuerzan la evocación del pasado («Cuánto ayer en mis venas») en el que la «estética amarilla» dominaba la subjetivación de la realidad gobernada por el sufrimiento y el dolor, como los «gritos amarillos» de la viuda loca. Algunos restos de esta *retórica* perduran, pues, en la conciencia del poeta:

> Todavía
> el verano se humilla y un germen indeciso
> retorna a la madera.
> [PT: 49]

El adverbio «todavía», variación del tan gamonediano «aún», incide en este carácter penosamente durativo, del que ahora algunas palabras emblema como la «madera» y el «verano» parecen ser las ruinas.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

III

PLASMAR LA MEMORIA

EL POEMA COMO OBJETO DE ARTE

Al comenzar este trabajo defendí la interdisciplinariedad de Gamoneda como uno de los rasgos de su obra que me proponía reivindicar, siguiendo las ideas apuntadas hace ya un cuarto de siglo por el profesor Francisco Martínez García. Podemos retomar ahora, sin que la repetición menoscabe su valor, aquellas certeras palabras que sobresalían en el planteamiento inicial, extendiendo un poco más la cita:

> Gamoneda es un *poeta interdisciplinar*. Con esto quiero decir que en la poesía de *Edad* hay elementos, expresos o elípticos, que remiten a diversos dominios o territorios: tales, los del Arte, la Estética, la Belleza, muy en especial los de la Música, la Escultura y la Pintura. Por mi parte, estoy convencido de que sólo adentrándonos —o procurando hacerlo— en el entramado de estas relaciones o conexiones interdisciplinarias, podríamos (podremos) calibrar la importancia del «silencio», de las «sombras», de la «luz», de la «mirada», del «oído», etc. en esta poesía, así como la de la esmeradísima, colocación y disposición (en sentido musical y plástico) de los materiales/elementos lingüísticos empleados en la construcción/confección de los poemas, de los libros y de la obra entera [Martínez García, 1991: 19][409].

409. Martínez García ya había publicado parte de esta introducción, en la que afirma la interdisciplinariedad de la obra gamonediana, en un artículo de prensa titulado «Siete tientos sobre la poesía de Gamoneda», aparecido en el suplemento cultural «Filandón», del *Diario de León*, en el especial sin número dedicado al poeta por la obtención del Premio Nacional de Poesía [Martínez García, 1988: IV-V].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Efectivamente, en la obra de Gamoneda esta condición interdisciplinar se acrecienta e intensifica en el terreno de las artes[410]. Este hecho habría que entenderlo en un doble sentido, como una corriente recíproca de influencias: del mismo modo que Gamoneda traslada al poema rasgos que atañen a otras artes, el músico, el pintor o escultor integran la obra poemática de Gamoneda en su dominio musical o plástico. Por este motivo, no es de extrañar que esta mutua retroalimentación haya deparado una nómina de colaboraciones amplia y diversificada. Así, en el terreno de la música, Gamoneda ha escrito letras para dar soporte verbal a las tradicionales tonadas asturianas, caso de la *Tentativa de un cancionero asturiano para el siglo XXI*, y se han hecho versiones musicadas de poemas del *Blues castellano* o adaptaciones orquestales de poemarios, como ocurre con las creaciones de José María Sánchez-Verdú y Fabián Panisello basadas en el *Libro del frío*. Otras experiencias se han trasladado al marco dramático, como la escenificación del *Libro de los venenos* o el espectáculo «Quelqu'un dit *De l'impossibilité*», concebido este último como un diálogo multidisciplinar de la versión francesa de «Claridad sin reposo», la última sección de *Arden las pérdidas*. Incluso la cinematografía tiene cabida gracias al videopoema *Un sueño*, donde se entremezclan imágenes protagonizadas por el poeta al hilo de su propia recitación de «Ha de llover»[411]; o las películas documentales *Querido Antonio*, realizada por el iraní Mohsen Emadi, y *Escritura y alquimia*, dirigida por Enrique Corti y César Rendueles. Si bien entre las causas y motivos de tales experiencias es posible señalar circunstancias que las explican, según veremos a lo largo de esta tercera parte, en principio hemos de deducir que Gamoneda se presta sin reparo a este tipo de colaboraciones interdisciplinares precisamente como prueba de un compromiso artístico que obedece a sus propias inquietudes creativas; y para dar testimonio de este compromiso suele ser habitual, de hecho, que Gamoneda asista a los actos de presentación y eventos promocionales de estos mismos trabajos. De todos ellos, y otros proyectos, como las varias ediciones audiovisuales editadas en torno a su obra y figura, se da cumplida cuenta en una sección específica de la bibliografía

410. Y siguiendo con el planteamiento de Martínez García, el análisis de lo sublime estaría ligado a esos elementos implícitos que sugiere el crítico y que en este caso se refieren a ideas acerca de la Belleza y la Estética, como hemos visto.

411. A propósito de este cortometraje, véase lo que refiere su director, Juan Barja, en «Un sueño», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), 2015 (diciembre), pp. 24-25.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

final de esta tesis titulada «Bibliografía interdisciplinar de Antonio Gamoneda» [§ V.1.9].

Aunque en la primera y segunda partes ya tuvimos ocasión de hacer referencia a algunas analogías entre la poesía y el arte escultórico y musical, propongo a continuación un itinerario amplificado de estas equivalencias partiendo del propio pensamiento del poeta y de la tradición teórica que las avala. Este contexto ampliado me permitirá incluir la idea central sobre la que se articula esta tercera parte: la vinculación entre la poesía y la pintura, que en el caso de Gamoneda puede considerarse como la más fructífera de entre sus colaboraciones artísticas. Todo un inventario de obras certifica este productivo diálogo entre poeta y autores plásticos. Por ello, en la mencionada bibliografía interdisciplinar dedicada a Gamoneda hay asimismo un espacio reservado a esta relación de libros de artista, catálogos de exposición y otros objetos editoriales parecidos[412]. Este inventario es igualmente el punto de partida para llegar a algunas conclusiones sobre tales ediciones y proponer una clasificación de las mismas; ediciones que, por otra parte, no siempre son fáciles de consultar debido a sus características, hecho que, para el estudioso de Gamoneda, vendría a añadir un valor bibliográfico al catálogo. Parto también de la convicción de que esta fase previa de consideraciones puede permitirme trazar de manera más pertinente el análisis iconográfico-formal de la poesía de Gamoneda en su ciclo de senectud, capítulo con el que culminará esta tesis. No debemos olvidar que para Gamoneda el poema no solo es un objeto memorable, sino que es en sí mismo y ante todo un objeto de arte [CS: 17]. Por lo tanto, es plausible —como hipótesis—, que pueda existir una motivación, aunque sea impremeditada, entre la «poética visual» de Gamoneda y una serie de experiencias artísticas previas o simultáneas del poeta. Este es, por lo tanto, el propósito de las páginas que siguen.

1. Las analogías entre la poesía y las artes plásticas

Ya hemos comprobado que a Gamoneda no le son en absoluto ajenas las correspondencias entre la poesía y las demás artes. No es ésta una credencial que ostente con exclusividad; otros muchos poetas han manifestado esta querencia en

412. § V.1.9.1. Abreviado como CAP, con indicación entre llaves del número que ocupa la obra en el inventario por ordenación cronológica.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

términos similares. Recordemos a modo ilustrativo un pasaje de *El arco y la lira*, el aplaudido ensayo de Octavio Paz:

> Una tela, una escultura, una danza son, a su manera, poemas. Y esa manera no es muy distinta a la del poema hecho de palabras. La diversidad de las artes no impide su unidad. Más bien la subraya [Paz, 1956: 18].

En el caso de Gamoneda podemos mencionar otros ejemplos no citados anteriormente, cuya recopilación puede tener quizá el valor de servir de una suerte de catálogo de ideas interdisciplinares. Así, en relación con la música, el poeta explicaba a Ildefonso Rodríguez: «En eso que tú llamas piezas musicales, en su simetría, yo quiero que haya un objeto verbal artístico» [Doncel (ed.), 2003: 76]. Esta idea, que subraya la relación entre el nivel verbal de la palabra y su dimensión oral, estaría en plena sintonía con el concepto que tiene Gamoneda del poema como «objeto de arte». En cuanto a las artes propiamente plásticas, de ellas se sirve también el poeta para comparar la poesía con la escultura a través, precisamente, de la música: «la palabra poética es "escultura en el tiempo" en modo muy semejante al de la música», afirma en *El cuerpo de los símbolos* [CS: 193]. Hay, además, otros símiles artísticos que se imbrican con la impronta escultórica y que apuntan hacia este sentido físico del lenguaje que se revela en la música verbal: «El título […] ha de ser parte de esa "escultura" que es el texto» [CS: 173]. Veamos por extenso cómo explica Gamoneda esta precisa equivalencia cuando se le cuestiona por la coincidencia de intereses que se observa entre el oficio de poeta y el de escultor:

> Estoy de acuerdo, y podríamos establecer también una analogía. La palabra convencional tiene la misma relación con los objetos que la palabra poética tiene con la escultura. En el objeto escultórico se cumple cierta la estética del mismo modo que en la palabra poética, en este último caso lo que ocurre es una potenciación del tiempo. […] Probablemente quiero decir que mi lengua poética posee una musculatura. Es cierto» [LR: 47-48].

Esta sería, sin ir más lejos, la concreción de la imagen del «cuerpo de los símbolos» con la que Gamoneda quiso rotular su colección de ensayos. La otra gran analogía artística, a la que hasta el momento no nos hemos referido, es la que incumbe al arte pictórico. Sobre cómo se concreta la materialidad del poema en

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Descripción de la mentira y cómo éste adquiere cuerpo en la escritura con el trazado de unos límites, explica Gamoneda:

> si debajo de una cantidad pones otra cantidad, si tienes en cuenta el ejemplo más sencillo de simetría artística que se da en un cuadro o en endecasílabos; entonces estamos en las mismas: en este libro, sin que tenga que ver con la métrica o con algo versal, hay elementos mensurables. Mi memoria se introduce en la música y produce dos bloques, tres [Doncel (ed.), 2008: 74].

El poema se construye en virtud de ejes de simetría, de la misma manera que estos ejes actúan como referencia en la composición de un cuadro. En la génesis del poema acuden los bloques de sonido, puesto que, como ya sabemos, «la música es el estado original del pensamiento poético»; pero estos bloques temporales de música se introducen también en un espacio, en el «cuadro» de la página en blanco, gracias a la acción de la memoria, a su memorabilidad. Como vemos, también en este aspecto radial poesía y artes plásticas se reclaman, pues para Gamoneda

> incluso en las artes visuales, en que las partes se piensan que están instantánea y simultáneamente presentes, la percepción se da en velocísimas asociaciones memorísticas: en una simetría simple valoramos la cantidad y la morfología de unos de sus componentes *teniendo memoria* de estos mismos valores en el otro, y así se nos manifiesta su equilibrio, su complicidad estética [CS: 17].

Este hecho —que ya apunté al tratar sobre el arte de la memoria en comparación con Bergson— recalca el aspecto físico al que también pertenece la forma del poema y nos sitúa en una retórica que impresiona o «plasma la memoria». Es en este sentido en el que las simetrías entre poesía y pintura cobran relevancia en la escritura poética: «Como en el azul que puso el pintor y se le articuló en un paisaje, la propuesta verbal ya tiene reconocimiento, ya significa otra cosa distinta» [CS: 65][413].

413. Otra analogía gamonediana articulada sobre la tríada poesía-pintura-música es la siguiente: «De la misma manera que en cualquier materialidad hay un color, una textura; el poeta debe, su ejercicio consiste en poner de relieve datos de musicalidad en lo verbal del discurso» [Doncel (ed.), 2008: 75]; y también, al hablar sobre el componente musical del discurso poético: «Tienes razón. Me ocurre, igual que a un pintor que pone un verde, ve que no debe ir ahí y lo mueve o sustituye. Busca un orden compositivo, un equilibrio cromático para la obra» [§ V.2.5. Castrillón, 2013: 190].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

1.1. *Ut pictura poesis*: «la poesía igual que la pintura»

Si bien la naturaleza de la poesía tiene un componente rítmico inherente que la hermana con la música, de la cual la poesía vendría a ser la «hermana pobre», según nos decía Gamoneda, de entre todas las analogías que conciernen a la poesía y las artes plásticas la que centra su interés en la pintura es la que cuenta con una tradición más asentada. Los orígenes de esta simetría se remontan a la Antigüedad y tienen en Simónides de Ceos[414] su referente histórico más remoto (siglos IV-V a. C.), al haber estampado un pensamiento que perdura en el recuerdo y cuya citación debemos a Plutarco:

> Simónides, sin embargo, llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante. Pues las hazañas que los pintores muestran como si estuvieran sucediendo, las palabras las narran y describen como sucedidas [Plutarco, 1989: 296][415].

Este epígrafe suele considerarse como la fuente principal de la máxima *ut pictura poesis*, es decir, «la poesía igual que la pintura»[416], según aparece recogida por Horacio en su *Epístola a los Pisones*. A pesar de que ni Horacio, ni previamente Aristóteles en su *Poética*, habían defendido una identificación absoluta entre ambas artes, el tópico horaciano se convirtió en el paradigma de una interrelación total entre poesía y arte pictórico que prevaleció hasta bien entrado el Renacimiento, momento en el que comenzaron a surgir voces que cuestionaban la pertinencia de la analogía. Sin pretender realizar un estudio detallado de la discusión[417], señalaré

414. Neus Galí ha contribuido a recuperar la memoria de Simónides de Ceos, al que considera como primer poeta del que se tiene testimonio, en su obra representativamente titulada *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención de territorio artístico* [1999].

415. La cita procede del famoso discurso «Sobre si los atenienses fueron más ilustres en guerra o en sabiduría», incluido en sus *Moralia*. Pese a la analogía, Plutarco no defiende una asimilación completa, ya que en el mismo pasaje, justo a continuación, establece una clara diferencia entre ambas artes: «Y si unos con figuras y colores, y otros con palabras y frases representan lo mismo, difieren en materia y en formas de imitación pero un único fin subyace en ambos» [*ibidem*].

416. Tomo la traducción de Horacio Silvestre [Horacio, 1996: 569]. Ya al comienzo del *Arte poética* sienta Horacio las bases de la comparación entre poetas y pintores: «Para pintores y poetas siempre / hubo por igual la facultad de tener cualquier osadía» [*ibidem*: 535].

417. Hay numerosos estudios que contemplan estas relaciones desde una amplia panorámica y remito a ellos para profundizar en el tema. A título de ejemplo, puede consultarse *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura* [Lee: 1982] y *Literatura y arte: el tópico «ut pictura poesis»* [Corbacho: 1998]. Un enfoque alternativo es el que invierte los términos de la máxima, al considerar que la obra pictórica es también un texto y, como tal, respondería a las tres grandes operaciones de la

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

tan solo dos hitos teóricos en el marco de estas concomitancias. Por un lado, la aparición en 1719 de *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*[418], del abad Jean-Baptiste Du Bos[419]. La obra parte de la tradición horaciana en la medida en que, para Du Bos, la poesía permite *ver* las imágenes que sugieren los versos gracias a la potencia imaginativa. No obstante, Du Bos marca una frontera nítida entre ambas artes en cuanto que la pintura conecta directamente con las sensaciones a través de la vista, mientras que la poesía sólo consigue este efecto de modo indirecto por medio de la imaginación. Du Bos acuerda, pues, una potencia mayor a la pintura sobre la poesía.

Por otro lado, Lessing continúa cuestionando pocos años después, en 1766, la idoneidad de estas correspondencias en su *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. El subtítulo de la obra actúa ya como una explícita declaración de intenciones estéticas y pone sobre aviso al lector acerca del ímpetu con el que hasta entonces se había defendido la equivalencia entre ambas artes[420]. Para Lessing, existen por naturaleza analogías entre poesía y pintura, de la misma manera que existen respecto de las demás manifestaciones artísticas, si bien habría unos límites nítidos entre el arte del poeta y el del pintor, ya que «cada rasgo empleado por el poeta en su descripción no puede producir el mismo efecto en la superficie de un cuadro o en el mármol» [Lessing, 1985: 89]. Y al contrario que Du Bos, Lessing defiende la poesía como la más amplia de las dos artes, puesto que «se vale de medios que la pintura no podría alcanzar» [*ibidem*: 108].

retórica clásica (*inventio*, *dispositio* y *elocutio*). Véase Ut poesis pictura*: poética del arte visual* [García Berrio y Hernández Fernández: 1988].

418. Cito esta obra en concreto porque es un antecedente de Lessing que gozó de gran popularidad en su época, como muestran las sucesivas reediciones de la misma. Pese a ello, llama especialmente la atención que no existiera una traducción castellana hasta hace apenas una década. Véase Ricardo Piñero Moral (ed.), Joseph Monter (trad.), Valencia, Universidad de Valencia (Estética y crítica), 2007. Hago constar que en la versión española el apellido del autor se separa (Du Bos), mientras que en la tradición francesa lo habitual en este caso es la escritura acoplada (Dubos).

419. Aunque la obra de Du Bos surge en un contexto eminentemente cartesiano, sus reflexiones tienen la singularidad de apoyarse en la observación y en la experiencia propias de un método inductivo que tiende a rechazar la especulación: «Nous nous conduisons sans égard —afirma el abad— par l'expérience, le meilleur maître qu'ait le genre humaine» [Dubos, 1993: 319]. Para Du Bos, de hecho, lo que permite juzgar una obra de arte a través de la experiencia es el sentimiento.

420. En realidad, el ensayo de Lessing no se reduce a las simetrías entre la poesía y la pintura, aunque concentre su atención en este eje artístico, sino que extiende su interés a las artes plásticas en general, como evidencia el título del estudio, que remite al conjunto escultórico de la escuela de Rodas. Quisiera hacer notar también que el grito terriblemente ahogado de Laocoonte, proferido en un espacio de extremada belleza ejecutiva, puede considerarse como un ejemplo de sublimidad plástica.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Sin ahondar, como señalaba antes, en esta controversia y sus variantes teóricas a la largo de la historia[421], lo cierto es que, a pesar de los límites que Lessing evidencia entre poesía y pintura, en la práctica no es infrecuente encontrar esta complementariedad en el caso de los poetas artistas, en especial entre los poetas pintores. Si damos un gran salto temporal, podemos pensar en Rafael Alberti, por citar un nombre ilustre de la cultura española contemporánea; o en Joan Miró, si se quiere contemplar el fenómeno desde la perspectiva inversa, la del artista plástico que escribe poemas como otro cauce expresivo que explicita correspondencias entre ambos dominios artísticos[422]. Es cierto que las cualidades de Gamoneda no se ajustan al poeta de esta especie. Como él mismo ha reconocido, nunca ha sido agraciado con el don plástico del dibujo:

> Yo dibujaba sin gracia; no la tuve nunca, ni siquiera en la edad en que la mayor parte de los chiquillos, en modo simple y directo surgido de la pureza primitiva de la sensibilidad, puede hacer auténtico arte [ALS: 67].

No obsta ello para que su poesía rezume una abundante carga visual ni impide que esté saetada de referencias plásticas y culturales, como puede observarse a través de un rápido itinerario poético de estas alusiones.

421. Burke, por ejemplo, quien cita a Dubos en su ensayo, se mueve en el vano intersticio que otorga prevalencia a una u otra arte, según el momento de su indagación, desprendiendo un relativismo que mostraría la especificidad de lo poético y lo pictórico y la inadecuación de planteamientos reduccionistas. Así, en la última parte de su obra sobre lo sublime y lo bello, afirma en una sección: «En realidad, la poesía y la retórica no hacen una descripción exacta de las cosas tan perfecta como la pintura» [Burke, 2014: 237]; mientras que en la siguiente, declara: «En la pintura, podemos representar la figura que nos plazca; pero nunca podemos darle aquellos toques de urgencia que puede recibir de las palabras» [*ibidem*: 239]. Sin embargo, en sus primeras observaciones Burke otorgaría cierta preferencia a la poesía: «está en mi mano el provocar una emoción más fuerte mediante una descripción, que la que podría provocar mediante la mejor pintura» [*ibidem*: 103], pues «la poesía, con toda su oscuridad, tiene un dominio más general y más poderoso sobre las pasiones, que el otro arte» [*ibidem*: 105].

422. En un artículo titulado «A la sombra de una mano. Pintores que escriben, poetas que pintan», Andrés Catalán aborda este maridaje artístico a través de una relación de nombres contemporáneos, entre los que no falta Rafael Alberti. Recuerda además los versos finales de su poema «1917», de *A la pintura: poema del color y la línea (1945-1976)*: «la sorprendente, agónica, desvelada alegría / de buscar la Pintura y hallar la Poesía, / con la pena enterrada de enterrar el dolor / de nacer un poeta por morirse un pintor» [Catalán, 2014: 230].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

1.2. Referencias artísticas y écfrasis en la poesía de Gamoneda

Las alusiones a las artes, veladas o explícitas, son una constante en la poesía de Gamoneda. Sin detenernos demasiado fuera de los límites del ciclo de senectud, podemos comprobar que esta interdisciplinariedad está presente en *La tierra y los labios*, el primer poemario —siguiendo un criterio cronológico— escrito por Gamoneda. Ya allí leemos, dentro del tono clásico de esta recopilación de poemas, una acotación en la que se apela a la grandeza de la música y que recuerda su nacimiento hermanado con la poesía, sobre el que tratamos en páginas anteriores: «(A la manera de los héroes, canto / una mezcla de muerte y de alegría)» [EL: 34][423]. *Sublevación inmóvil*, su primer libro publicado, destaca especialmente por sus remisiones artísticas. En su segunda parte encontramos la composición «Música de cámara»:

> Si pudiera tener su nacimiento
> en los ojos la música, sería
> en los tuyos. El tiempo sonaría
> a tensa oscuridad, a mundo lento[424].
>
> [EL: 59]

Pero es en la tercera sección donde abundan las referencias artísticas en forma de poemas con mención, que explicitan la remisión artística al final del mismo, entre paréntesis[425] y en letra itálica. Dos series triádicas de poemas, perfectamente

423. El lector reconocerá en estos versos la huella de una variación de lo sublime.

424. Adviértase en el ejemplo la riqueza de las asociaciones sinestésicas. Por otra parte, la dislocación de sentidos —la música que nace en los ojos— está también muy relacionada con la figura de la hipálage, como ya apunté: «La alteración semántica, no sólo sintáctica, que provoca la *hipálage* la liga también con figuras como *epíteto*, *sinestesia* y *metonimia*» [García Barrientos, 1998: 31]. A la vista de los ejemplos, este breve recorrido interdisciplinar anterior al ciclo de senectud muestra la importancia de lo sublime y la sinestesia en toda la poesía de Gamoneda, totalidad de la que no podemos ocuparnos aquí, al menos de manera exhaustiva.

425. El recurso a la mención, que aparece en algunos poemas al final de la *pieza* entre paréntesis y en letra itálica, entronca de alguna manera con la obra de Debussy, cuyos preludios para piano, por ejemplo, no constan de un título en el encabezado, sino al final y entre paréntesis. Más evidente parece esta remisión interartística cuando parte de estas menciones, especialmente en *Sublevación inmóvil* y *Lápidas*, tienen precisamente como motivo explícito piezas y autores musicales. Dicha práctica parece señalar que la información parentética o el título deben ser considerados como meramente indicativos más que como un archilexema de contenido, función que habitualmente suele cumplir el rótulo poemático [García Berrio y Hernández Fernández, 1988]. Quizá por este mismo motivo Gamoneda ha tendido con el tiempo a *destitular* sus poemas. Piénsese, por ejemplo, en los títulos de *Sublevación inmóvil*, que persisten en la edición de *Edad*, pero que desaparecen en *Esta luz*; o en aquellos poemas sueltos que se publican por primera vez en revistas

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

especulares, se sustentan en la sucesión compositiva escultura-música-pintura: *(Tímpano románico)*, *(*For Children*, Bela Bartok)* y *(*Deux femmes nues enlacées*, Picasso)*, primero, y *(Un ángel gótico)*, *(*Divertimento*, Bela Bartok)* y *(Altamira)*, a continuación. En todos estos casos la técnica poética se entremezcla con la écfrasis[426], sin que, no obstante, la alusión al hipotexto plástico o musical condene al poema a una mera descripción o limite el alcance sugestivo de la sustancia lírica. Para comprobarlo, veamos el primero de los poemas, compuesto sobre la base visual de un «tímpano románico»:

> Ante mi rostro,
> piedras heridas, cuerpos
> endurecidos en el dolor.
>
> Piedra viva, fúndete
> dentro de mis ojos, dame
> tu consistencia, pon
> una pequeña eternidad en mí.
>
> [EL: 69]

Qué viraje tan radical ha cobrado la poética gamonediana con el devenir del tiempo desde este juvenil anhelo de eternidad de *Sublevación inmóvil* («pon / una pequeña eternidad en mí») hasta el desdén hacia ella de *Canción errónea* («Desprecio / la eternidad» [CE: 29]) y su absoluta indiferencia en *No / sé* («En cuanto a la eternidad, se trata, obviamente, / de una eternidad / vacía» [PT: 43]) que se manifiestan en el ciclo de senectud. Regresando al modelo ecfrástico, aunque es obvio que éste funciona técnicamente, cuando el referente es un hipotexto pictórico y el poeta acomete una mayor detención en los detalles cromáticos, el poema tampoco se desvincula de la experiencia subjetiva del poeta y su relación con el

o colaboraciones con artistas plásticos, cuyo título casi siempre se suprime en los poemarios o antologías en los que posteriormente se recogen con sus respectivas variantes (y donde habría que considerar como variante misma, por lo tanto, la eliminación del título).

426. Reseño sucintamente en qué consiste el modelo ecfrástico: «La ékfrasis es la descripción literaria de una obra de arte y el principio ekfrástico conduce a la representación verbal de la expresión visual» [Guerrero, 2003: 181]. Entiendo que no puedo detenerme en las especificidades de este modelo, del que hay numerosos estudios. Véase, a título de ejemplo, *Écfrasis: visión y escritura* [Ponce, 2014]. Tan solo sugeriré la idoneidad pedagógica de este modelo para acercar la poesía —como pudiera plantearse en el caso de Gamoneda— al joven lector-estudiante en los centros de enseñanza, iniciativa experimental de la que el citado Pedro Guerrero Ruiz es uno de sus mayores defensores.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

mundo circundante, como en el mencionado cuadro *Deux femmes nues enlacées* de Picasso, donde las artes vuelven a imbricarse con la superposición de lo contemplado y la música:

> Fruto de oscuridad
> veo una mujer. Desnuda,
> sucia y desnuda, roja,
> distinta de la esperanza.
>
> Y, de pronto, hay un gesto
> de paloma en el aire:
> sus hombros se estremecen
> bajo un manto de música.
>
> Alta en la luz, dorada,
> una cabeza vive,
> busca mis ojos, piensa
> en el mundo.
> [EL: 71]

Si en *Blues castellano* las referencias plásticas se desvanecen en favor del principio musical que da título al poemario y despliega sus composiciones, *Exentos II. Pasión de la mirada* reintroduce la contemplación artística como indica el «colgante» —así lo llama Gamoneda en sus «Advertencias» a *Edad*— que lo subtitula. Algunos de estos poemas pertenecían a «un libro que se publicó provisto de un título que sonaba casi igual» [E: 70], añade Gamoneda en clara alusión a *León de la mirada* [1979]. Como señala su título, *León de la mirada* gira en torno a la contemplación de la naturaleza y el paisaje leonés. Por ello es lógico que en coherencia con dicho planteamiento —reforzado por la impronta visual de las fotografías que dialogan con los versos— predomine la descripción y, dentro de ésta, se localicen algunas écfrasis arquitectónicas, como las referidas al castillo templario de Ponferrada (poema XXI) y la Catedral de León (poemas XXVII y XXVIII)[427]. Aunque, como señala Expósito [OP: 198], la gran mayoría de estos

427.En el penúltimo texto, «*(Vidrieras de la catedral)*», es constante la presencia de imágenes sinestésicas en las que interfieren el campo visual y auditivo: «gritos del color», «no es sino palabra / que se adentra en los ojos» y «agosta el amarillo / hasta hacerlo crujir», todos ellos

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

veintinueve poemas no sobrevivieron a la edición de *Edad* o fueron sometidos a una intensa reescritura, en *Exentos II. Pasión de la mirada* el sentido de la vista y la écfrasis arquitectónica, dentro de la cual destacan los elementos esculturales que se integran en ella, siguen siendo primordiales, como testimonian las siguientes estrofas:

> He aquí las cabezas congregadas
> a la convexidad; habla el volumen
> y no turba el silencio; se averiguan
> sólo la dimensión y la tristeza.
>
> surgen del capitel innumerables,
> de la tiniebla de los huesos y
> la poderosa ritmación redonda:
> consistencia mortal, morfología
> que se revela y no se nombra, fruto
> obstinado del tímpano y el tiempo.
>
> [EL: 158]

No resulta difícil reconocer aquí un mayor prurito descriptivo, apreciable en términos específicos que recuerdan la escritura de algunos ensayos sobre arte recogidos en *El cuerpo de los símbolos*: «convexidad», «volumen», «dimensión», «morfología»; además de los elementos propiamente escultóricos: «cabezas», «capitel» y, en un sentido que quizá busca una anfibología conectada con el sonido —el silencio, en este caso—, el «tímpano», que a su vez reenvía al comentado «tímpano románico» de *Sublevación inmóvil*. La recurrencia léxica de las numerosas «estatuas» anónimas que se le presentan al lector en estos poemas exentos se concreta también en un nombre propio, el del escultor barroco Gregorio Fernández [EL: 163]. Los antropónimos, de hecho, continuarán apareciendo como una huella expresa que, por voluntad, el poeta no ha querido suprimir, memoria de un diálogo interdisciplinar en el que radica el origen del poema[428]. Así ocurre en

magníficamente condensados como un «lienzo musical» [CAP {11} 1979: 59]. Como diría Paul Claudel, *l'œil écoute*.

428. En otros casos, sin embargo, no permanece rastro de mención alguna y tan solo la tonalidad, el tema o una alusión sugerirán una referencia plástica. Este procedimiento elíptico es el que prima en los poemas de la primera sección de *Lápidas*. En su tesis doctoral [OP: 278-279], J.A. Expósito ha señalado la mayoría de dichas referencias implícitas: los escultores Eduardo Chillida (aquí la mención sí consta al final del poema, precedida de *Rumor de límites* [EL: 236]) y Julio López

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Lápidas, en el sexto poema de la primera sección, que termina con el siguiente verso: «dime tu nombre ante el abismo, Úrsula»[429]. Los siete poemas de la segunda sección de *Lápidas* se caracterizan, sin embargo, por conservar la referencia al final del poema[430]. A excepción del que cierra la serie, «León de Tábara», que alude al poeta León Felipe —natural de Tábara, en la provincia de Zamora—, casi todos ellos giran en torno a Lorca, al que dedica el poema «Diván de Nueva York» [EL: 245], sincretismo, como es obvio, de *Diván del Tamarit* y *Poeta en Nueva York*, dos obras mayores del poeta granadino y predilectas de Gamoneda. En las dos partes de «Viernes y acero», en «Canción de los espías» y en «Suciedad del destino» la figura de Lorca continúa presente al tratarse de un homenaje al *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, del que en nuestra primera entrevista Gamoneda afirmó que era «el poema más grande escrito en el siglo XX en España» [p. 830], hipotexto lorquiano que hay que entender en diálogo con el que puede considerarse su primer libro de artista, *Tauromaquia y destino* [CAP {12} 1980], obra realizada con Juan Barjola[431] de la que proceden, tras haber sido sometidas a reescritura, estas versiones de *Lápidas*.

En *Libro del frío* no hay referencias expresas a las artes plásticas o los artistas. Sin embargo, merece un especial interés en este trabajo su sexta sección, «Frío de límites», incorporada en el año 2000 a partir de la segunda edición del poemario. Como ya anoté en la primera parte, esta sección añadida de veinte poemas surgió de la colaboración con el pintor Antoni Tàpies, colaboración que dio por resultado el libro *¿Tú?* [CAP {40} 1998]. Estas composiciones, al igual que las posteriores de *Cecilia*, se caracterizan por una depuración formal y una enorme condensación lingüística, hasta el punto de que parecen ser cuadros o instantáneas de un

Hernández («A la audición del mundo» y «Dime quién eres» [EL: 233-234]), los pintores Elías García Benavides («Vi la sombra perseguida por látigos amarillos» [EL: 232]) y Julio de Pablo («A la inmovilidad del gris» [EL: 235]) y el poeta Luis Federico Martínez («Tras asistir a la ejecución de las alondras» [EL: 230]). No me detengo, pues, a comentar estos ejemplos. Si a continuación cito, en concreto, el poema en el que se menciona el nombre «Úrsula» es precisamente porque Expósito no añade información sobre este hipotexto escultórico.

429. *Úrsula* es el nombre de una escultura de Julio López Hernández creada en 1964, según palabras del propio Gamoneda en uno de los catálogos en los que colaboró con el artista [CAP {16} 1980: 6]. La estatua forma actualmente parte de la colección del Museo de Esculturas al Aire Libre de Middelheim, en Amberes. El escultor ya aparecía mencionado en el poema anterior de *Lápidas*: «el bronce baja como una gran lágrima que antes hubiera abrasado el corazón de Julio» [EL: 233].

430. En las versiones de *Edad*, estas menciones de la edición de *Esta luz* figuran en el encabezado como título.

431. El pintor, cuyo nombre completo es Juan Galea Barjola, aparece mencionado en uno de los poemas de esta sección de *Lápidas*: «La envidia avanza como el aceite sobre cartones amarillos y Juan Galea, con una espuerta de ira, baja despacio a la misericordia» [EL: 246]

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

momento brevísimo, en correspondencia con la extensión de los poemas. No es por ello descabellado que la técnica se asemeje al centelleo de una écfrasis, como en el quinto poema de la serie:

> La naranja en tus manos, su resplandor, ¿es para siempre?
>
> Cerca del agua y del cuchillo, ¿una naranja en la oquedad eterna?
>
> Fruto de desaparición. Arde su exceso de realidad entre tus manos.
>
> [EL. 389]

¿No estamos ante un poema de indudable factura plástica, que evoca el bodegón pictórico? De la misma manera que en el motivo de la naturaleza muerta, aquí la naranja, el fruto, y los otros elementos con los que se confronta —el agua, el cuchillo—, simbolizan la caducidad de la vida, el paso irremediable del tiempo, la desaparición, en fin, propia del ciclo de senectud.

Tampoco en *Arden las pérdidas* han permanecido las huellas explícitas de una relación interdisciplinar y, no obstante, la segunda sección del poemario, «Ira», procede —previa reescritura— de otro trabajo con el pintor Juan Barjola, *Mortal 1936* [CAP {31} 1994], aunque la tercera sección, «Más allá de la sombra», mantiene la marca explícita de la colaboración entre Gamoneda y el pintor Bernardo Sanjurjo en un libro de título homónimo [CAP {48} 2002], cuyos poemas pasaron en su mayoría a esta tercera parte de *Arden las pérdidas*. Por el contrario, este hábito se recupera plenamente en *Canción errónea*. Junto con *Lápidas*, quizá sea el más interdisciplinar de los poemarios gamonedianos, aunque a diferencia de éste, ordenado en secciones que conservan una cohesión interna, podría decirse que esta canción es una auténtica miscelánea poemática armada —a juicio de Gamoneda—, sin orden ni concierto:

> En este libro se da una ausencia de ordenación. No sé si porque la ordenación se me hace difícil o porque la entiendo innecesaria. En este mismo momento de escritura, me digo que me resulta indiferente. Los poemas están en su página obedeciendo a la casualidad o a una desconectada cronología, y no hay agrupaciones significadas por número o subtítulos […]. Los poemas están desnudos de títulos y otras normales añadiduras [CE: 145].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Allí mismo, en sus «Notas y confidencias» a *Canción errónea*, es donde el poeta denomina «poemas con nombre» a esta clase de composiciones que se caracterizan por tener un referente artístico identificable: «Hago ahora (la localización podrá verse en un índice inmediato) señalamiento de los que digo "Poemas con nombre", de los referibles a personas concretas» [CE: 145]. Al igual que sucede con la primera sección de *Lápidas*, la mayoría de estos poemas tienen una génesis ocasional, ya que fueron concebidos con motivo de exposiciones, catálogos y homenajes a artistas plásticos, músicos o poetas, casi siempre ligados al círculo personal del poeta, aunque también a modo de encargo o requerimiento de otro autor afín a su poética, para el que Gamoneda prepara, por ejemplo, un frontispicio lírico. Algunos nombres propios se encuentran entre los propios versos, pero en general las menciones expresas, como los títulos, han desaparecido de la forma final del poemario, aunque en algunos casos éstas sí aparecían en las primeras versiones que fueron publicadas en diversas revistas o monográficos. Gamoneda facilita tales remisiones gracias a la inclusión de un «índice onomástico» al final del libro, lo que evidencia otra manera de preservar la huella intertextual e interdisciplinar de los poemas, cuyo rastreo dejaría encomendado al lector curioso.

Hay en *Canción errónea* menciones a pintores, escultores, escritores —poetas, en su mayoría—, músicos y hasta un nombre relacionado con la cinematografía, «Hidetora», que, como ya vimos, alude a la película *Ran*, de Akira Kurosawa[432]. Toda esta nómina heterogénea convierte a *Canción errónea* quizá en el más interdisciplinar de sus poemarios. En este sentido, hay que tener en cuenta que cinco poemas ya habían aparecido en *Extravío en la luz* [CAP {63} 2008], libro de artista realizado en colaboración con el pintor y poeta Juan Carlos Mestre. Pero esta no es la única razón por la que en el libro sobresalen los elementos pictóricos. Estos se aprecian sobre todo en los dos poemas consecutivos que Gamoneda escribe en homenaje a Jan Vermeer, cuyo hipotexto plástico son los cuadros *La lechera* y *Muchacha dormida*. Aquí, la técnica utilizada por el poeta es de factura plenamente ecfrástica, como se aprecia en el segundo de los poemas:

> Arrancados de ramas altas en el rocío, frutos prendidos del pasado inducen
> en nuestra inversa esperanza alguna

432.A *Ran* de Kurosawa ya había dedicado Gamoneda, impresionado por la danza cromática de los ejércitos, una reseña publicada en *Diario 16* en 1996, incluida luego como uno de los últimos textos en *El cuerpo de los símbolos* [§ VI.1 {26}].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

frescura matinal:
ciruelas.
Breves, redondos planetas húmedos, flores en su día, leves
pistilos damascenos.

Y las manzanas lentamente amarillas.

Vienen
a nuestra costumbre.
Ved
las manzanas rodeadas de púrpura y de perfume, indicios
de una inocencia terrenal exenta
de ceniza y espinas.
Ved:
frutos desnudos en su majestad, exactos
en la fuente labrada suavemente, cerca
de la vasija blanca como las noches nórdicas.

Y la fermentación que oculta
una gloriosa tempestad:
el vino.

Ah locura feliz:
beber, cantar,
desconocer, vivir atravesados por la música.
Yo amo
esta insurgencia vegetal.
Yo amo,
sobre el roble labrado y su paciencia,
al vino elemental que abre mis ojos
al último amanecer.
[CE: 79-80]

Poema éste de gran descriptivismo donde los elementos visuales y la contemplación prevalecen, como marca la diácope del imperativo «ved» que apostrofa e invita al lector-contemplador al desfile sensitivo que muestra la écfrasis, que no se centra en la hipotiposis de la figura sobresaliente —la muchacha dormida—, sino en el pequeño bodegón que se representa en el ángulo izquierdo

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

del cuadro. Es esta una composición de circunstancia que contrasta con el pesimismo gamonediano por su claro tono ditirámbico-dionisíaco, que ensalza los placeres terrenales como la comida, la música y el vino[433]. Esta tonalidad se aprecia en el detalle con el que se expone el bodegón, del que se evoca el previo estado natural de los frutos, cuando formaban parte del árbol del que fueron arrancados, de modo que el tema de la naturaleza muerta, que a menudo simboliza el tópico *fugit irreparabile tempus*, conecta en buena lógica con el del *carpe diem*, con la celebración exaltada de los deleites de la vida mientras estos perduran. A pesar de ello, la gamonediana inquietud por la desaparición permanece y concluye el poema («vino elemental que abre mis ojos / al último amanecer»), dejando así un poso de amargura ante la fugacidad de la existencia y su inminente término, pero intensificando al mismo tiempo el valor sensible de la vida y su regocijo hasta el momento final, paradigma de la dialéctica entre Tánatos y Eros que ya apunté.

Recordemos también que Gamoneda ha utilizado el procedimiento de la écfrasis en textos no poemáticos, como en «Cuadros», incluido en la obra colectiva *El libro de las miradas* [CAP {46} 2002: 27-39], al que ya hice referencia en la segunda parte de este trabajo. Tres son los lienzos que Gamoneda contempla y sobre los que habla en esta colaboración. Acerca del anteriormente aludido *Loma*, de Pedrero, Gamoneda inserta anécdotas sobre su creación, pues fue testigo directo de su comienzo: «Estuve con Jorge el día que empezó este cuadro», explica el poeta [*ibidem*: 30]; pero en este relato sobresale un minucioso ejercicio ecfrástico que bien vale la pena reproducir llegados a este punto:

> Abajo, en primer término, la tierra empobrecida está cubierta por carrizos abrasados, como si en la zona inferior, la invisible, hubiera existido alguna vez humedad y después se hubiese retirado. De amarillos perdidos en sí mismos se levantan imprecisos sarmientos. Hay también urces furiosas, raíces desenterradas, matojos abatidos. El carmín grita asediado por sombras y todo aparece imprevisiblemente retorcido y a punto de desaparecer.
>
> […]
>
> En el cuadro, hacia arriba, se pierden referencias y los despojos de una naturaleza envejecida se disponen en un mantillo, suave y horizontalmente herido por una

433.Los dos poemas de *Canción errónea* inspirados en Jan Vermeer proceden de la obra colectiva *Arte entre fogones*: «Vermeer: leche y pan», sobre la base de *La lechera* y «Vermeer: frutos y vino», a partir del lienzo *Muchacha dormida* [§ V.1.4 {40} 2001: 24 y 26].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> luz de procedencia indeterminable. En la mitad superior no se discierne nada que suponga dirección o contorno; únicamente, la serenidad de la curva que sitúa la loma ante el horizonte.
>
> A la derecha, en un segundo término creado por la perspectiva, desordenadas e inmóviles como una hoguera fracasada, hay unas matas leñosas (ocres enrojecidos) que han de ser de encina o de roble. Habrán de estar vencidas de una hojarasca temblorosa. Yo he escuchado la melodía invernal de los robles atravesados por ráfagas de frío. Pensar esta música me coloca en un tiempo lejano [CAP {46} 2002: 29-31].

Además de la rigurosa descripción de los detalles pictóricos, Gamoneda esmalta algunas impresiones estéticas; incluso se aventura a imaginar los espacios insinuados en los límites físicos, más allá del marco:

> Más a la derecha de la tabla, escapándose, una lejanía triangular sugiera un llano en la profundidad y, posiblemente, un pueblo que filtra algunos tejados y tapiales entre las ramas desnudas y grises de los álamos. En realidad, el pueblo es una añadidura mía a las representaciones del cuadro. En pinceladas cortas, están los que podrían ser colores de un pueblo, pero la ilusión visual de un pueblo no se daría sin mi voluntad de que, en la lejanía, haya sido figurado [*ibidem*: 31][434].

En segundo lugar, Gamoneda describe un dibujo que Faik Husein le regaló en Nueva York, cuadro que el poeta olvidó en un restaurante italiano de la gran ciudad y que felizmente pudo recuperar más tarde, según cuenta en el texto[435]. Como en el caso anterior, Gamoneda comienza este fragmento con la éfcrasis del cuadro e intercala episodios biográficos relacionados con el artista:

> Una figura, una mampara, una luz. La figura podría ser humana y masculina si tuviese pies (cabría imaginarla clavada en un limo viscoso que los ocultase, pero el suelo parece sólido). Ha de ser forzosamente el habitante de un sueño. Detrás de él, la mampara (no tiene grosor para ser una muralla y se ven los pequeños

434. Gamoneda remata la écfrasis con una concisa descripción de la parte superior del lienzo: «La cimera del cuadro son ráfagas de cielo parcialmente entoldado, indeciso entre la luz y la lluvia. Hay retozados de nubes espatuladas velozmente y la atmósfera se impregna de la coloración terrestre y agostada» [CAP {46} 2002: 31].

435. A este artista iraquí de origen kurdo, fallecido en 2005, dedica Gamoneda uno de sus «poemas con nombre» de *Canción errónea* [CE: 103-105], así como una llamada con asterisco en sus «Notas y confidencias»: «Porque se trata de alguien que ya no vive —dice allí Gamoneda— y será en términos generales un desconocido, doy aquí esta nota» [CE: 146]. Al igual que *Loma*, de Pedrero, el cuadro de Husein aparece en el catálogo *Visión del frío* [CAP {61} 2007: 49].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> mástiles de sustentación) no alcanza a la altura de sus hombres y se pliega en dos ángulos (uno entrante y otro saliente) definidos por dos escotaduras verticales y dos vértices [*ibidem*: 33].

Gamoneda escudriña el lienzo proponiendo una exégesis de algunos contornos figurativos indefinidos:

> Ahora lo estoy viendo (está delante de mi mesa de trabajo): la figura y el paramento tienen la oscuridad del lado en que yo los miro, pero, detrás, visible también en toda la longitud de las escotaduras, hay una claridad emergente que se deposita en el hombro izquierdo de la figura. Pudiera tratarse de los restos de un amanecer a un amanecer, pero rechazo el supuesto porque la luz no es una luz indudablemente física, de la misma manera que el espacio acotado por la mampara no es un lugar y la figura no es, con total seguridad, una figura humana [*ibidem*: 33-34].

Y vuelva a trascender la apariencia de las formas para sumergirse en la evocación de las mismas gracias al poder de la imaginación:

> Ya he dicho cuáles son las representaciones del dibujo, pero, tanto como éstas me interesan otros componentes no representados pero sí activos: de este lado de la mampara, la soledad amenazada de un ser vigilante; del otro lado, la luz emergente; una luz que pudiera ser entendida como potencia inseparable de un destino (también podría serlo de una esperanza si la figura vigilante no fuese definitivamente ajena a la esperanza), vacío y luminoso para siempre [*ibidem*].

Estos dos ejemplos[436] no solo muestran la maestría descriptiva del poeta, sino su capacidad para pasar de la contemplación a la imaginación, un aspecto en el que inciden Horacio, Du Bos y Lessing a la hora de reflexionar sobre las implicaciones entre poesía y pintura; más aún, son a su vez sintomáticos de que el ojo atento del

436. En el tercer fragmento de «Cuadros», Gamoneda relata una entrañable anécdota sinestésica relacionada con *La alegría de vivir*, de Robert Delaunay, y su hija Amelia, entonces de apenas dos años y medio de edad: «Amelia se puso de puntillas y colocó su índice en la lámina. Luego, sucedió la siguiente conversación, que reproduzco sin modificar nada (el diálogo está escrito en el reverso de la lámina): Fui yo el que, a la ligera, lo inició preguntando: "¿Qué es esto". Y Amelia, buscando la representación figurativa sin encontrarla, contestó también interrogativamente: "Qué es?". Yo le di la que, entiendo, fue una información mínima: "Son colores". Y, aquí, las palabras luminosas de Amelia: "Sí, son colores; son colores de música". Yo, como digo, sentí la pureza y la exactitud de la comprensión en términos de luz. Realmente vencido, todavía me atreví a insistir: "¿Por qué?". Mi hija, con serena autoridad, cerró el diálogo: "Porque bailan"» [CAP {46} 2002: 37-39].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

poeta ha sido entrenado durante años en la mirada morosa del objeto de arte, consecuencia de su experiencia como crítico y su concurrencia con los artistas, muchos de los cuales formaban parte de su círculo estrecho de amistades, caso de Pedrero y Husein, sin ir más lejos. Es, por lo tanto, lógico que el diálogo con estos artistas se extendiera progresivamente al ámbito de la edición bajo forma de libros, catálogos de exposición y otros proyectos en un número de colaboraciones considerable que sigue multiplicándose en la actualidad.

2. Las colaboraciones con artistas plásticos

En los apartados anteriores ya hemos adelantado algunos datos que confirman la presencia relevante de las artes plásticas en la obra de Gamoneda. Para valorar en su justa medida la condición interdisciplinar del poeta es necesario, asimismo, profundizar en el catálogo de libros en los que ha participado durante décadas con diversos artistas. Estas ediciones se encuentran en el origen de una cantidad nada desdeñable de poemas gamonedianos y parecen haberse acrecentado en los últimos, apuntando a una especificidad del ciclo de senectud. Pese a ello, y como reitero insistentemente, estos libros suelen quedar, por lo general, al margen de los estudios sobre el poeta, como si se tratara de una actividad de segundo nivel que no mereciera una atención específica. Muy pocos son los estudios o artículos dedicados a esta importante producción poemática[437]. El mensaje que cabría interpretar de esta falta de atención por parte de la crítica es que tan solo cuando algunos de estos poemas aparecen con posterioridad en poemarios exentos adquieren plena categoría poética. Sea certera o equívoca tal

437. Como excepciones se pueden señalar las siguientes: Expósito trata siempre de referenciar en su tesis las versiones poemáticas, que a veces tienen su justificación en un libro de artista. Su información, en este sentido, es muy valiosa, hasta el punto de que este mismo trabajo debe considerarse como una continuación y ampliación del de Expósito. Por su parte, Miguel Casado expuso un interesante «ejercicio de comparación» entre las versiones de la tercera sección de *Lápidas* y los poemas de «Lapidario incompleto» de los que procedían [CUR: 119-134], que fueron publicados originalmente en la obra colectiva *León: traza y memoria* [CAP {21} 1984: 11-40]. También Laurence Breysse-Chanet es autora de un artículo enteramente dedicado a *Extravío en la luz*, aunque en este caso se centra menos en la condición artística del libro-objeto [§ V.2.4. Breysse-Chanet, 2012: 155-178]. Por último, cabe mencionar que hacia mediados de 2018, cuando mi trabajo e inventario de obras se encontraba en una fase muy avanzada, tuve noticia de que el hispanista italiano Stefano Pradel había iniciado una investigación sobre las relaciones entre poesía y pintura en la obra de Gamoneda. Desconozco el estado actual de dicho estudio, iniciado en paralelo a este que yo acometo y sin posibilidad de que ninguno de los dos haya podido nutrirse de los materiales y conclusiones del otro.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

interpretación, esta ausencia de interés supone un flaco favor para el poeta, que lleva cuarenta años colaborando con artistas en este tipo de ediciones; más si cabe teniendo en cuenta que el propio Gamoneda ha reconocido que estos trabajos en compañía no son un mero compromiso, sino un pie de apoyo perfecto para llevar el poema motivado por estas circunstancias a su espacio creativo, dotándolo así de la misma dimensión que cualquier otra composición poemática:

> Es frecuente que haya pintores que me pidan prólogos para el catálogo. Yo no hago prólogos. Tal vez hace años… Pero hay a veces en estos compromisos la oportunidad de entablar un diálogo con el pintor para hacer un poema mío. Está ese artista como destinatario pero sustancialmente yo estoy buscando un poema más entre los que serán míos. Verás que no hay expresiones laudatorias ni cosas de ese tipo, sino una confrontación poético-existencial. Yo quiero hacer un poema mío. La oportunidad me ofrece un pre-texto [§ V.2.5. Castrillón, 2013: 190].

A pesar de que Antonio Gamoneda no forme parte de esa especie de los poetas pintores, hay algunos hechos entrelazados que pueden ayudar a seguir comprendiendo el origen de esta fecunda colaboración con los artistas plásticos. Para entenderlos es necesario aludir de nuevo a la biografía del poeta. En concreto, hay que retroceder al año 1969. Es ésta una fecha crucial en la vida y la trayectoria profesional de Gamoneda, puesto que es el año en el que abandona su empleo en el sector financiero, donde había comenzado a trabajar como recadero a los catorce años[438]. Después de haber dedicado casi un cuarto de siglo de su vida a un trabajo alienante en el que, poco a poco y con mucho esfuerzo, había medrado en la jerarquía bancaria, Gamoneda toma la resolución inapelable de dejar su cargo. Así explica las causas de esta decisión:

> cuando realmente me vi agobiado por un sistema que ya consideraba infame fue cuando me llamaron de Madrid para darme la dirección de la sucursal de Gijón. Yo era rentable para el banco. Trabajaba de mala gana, pero trabajaba. Para entonces ya había optado por el telar de la poesía y quería dedicarme, sin profesionalizarme —esto hay que dejarlo muy claro— a ella. El trabajo en la banca

438. Lo recuerda siempre con hondo pesar: «Durante veinticuatro años trabajé en un banco que tenía oficina abierta en la calle del Rey Ordoño II. Mi pasión consistía en afilar la conciencia del grotesco sufrimiento inseparable de aquel trabajo, pero consistía aún más en la contemplación de esta misma conciencia. Suena raro pero fue así» [CS: 105]. En la obra poemática, el «blues del amo», de *Blues castellano*, refleja dicho malestar existencial [EL: 118]. La narración del segundo tomo de memorias coincidirá, precisamente, con el inicio de este trabajo.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> era asfixiante y empezaba a tener mis primeras depresiones (también había razones políticas). Tenía que buscarme otro trabajo que me diera de comer y me permitiera tiempo para escribir [LR: 17][439].

Motivado por este contexto, ese año mismo de 1969 Gamoneda pasa a dirigir los servicios culturales de la Diputación Provincial de León: «Yo llegué a la Diputación a principios de 1969 —recuerda en el número centenario de la revista *Tierras de León*— con el encargo concreto de diseñar y gestionar la "institucionalización" de los Servicios de Cultura» [Gamoneda, 1996a: 182]. Bajo su gestión se impulsan una serie de iniciativas para incentivar y modernizar la vida cultural de la provincia de León, como la creación de la Institución «Fray Bernardino de Sahagún», de la que es nombrado secretario en 1970[440]. Vinculada a esta institución cultural, Gamoneda funda y dirige la Colección «Provincia» de Poesía en 1970 y, un año más tarde, la Sala de Arte «Provincia». De aquella etapa, que se prolongó durante ocho años, recuerda Gamoneda: «Para mí era una manera de ganarme la vida. En alguna de las actividades puse un cierto entusiasmo, en la creencia de que estaba haciendo un trabajo para la colectividad» [LR: 24]. Entre estas actividades culturales, destaca:

> editar con una periodicidad primero semestral y luego trimestral la revista *Tierras de León*; reorientar esta revista, en el sentido de que no sólo se dedicase a reseñar fastos políticos y religiosos; canalizarla para que fuera una revista de estudios, cosa que se logró en un porcentaje notable; crear una sala permanente de exposiciones de arte para traer a León el arte contemporáneo (en León no se sabía nada, hace treinta años, absolutamente nada de por dónde iba el arte contemporáneo). Crear también unas publicaciones de literatura de creación, que empezó siendo la Colección Provincia. Vino luego el estímulo de los estudios leoneses, no ya mediante premios sino más bien un sistema basado en becas y dotaciones previas [LR: 26].

Todas estas acciones evidencian que la gestión cultural de Gamoneda en el seno de la Diputación Provincial se caracterizó por un alto grado de compromiso, a

439. Sobre la decisión de renunciar a su empleo en el banco, añade Martínez García: «teniendo que decidir sobre un ascenso de cierta importancia, que le hubiera obligado a abandonar León, cambia de rumbo por sentirse enfermo y "existencialmente descolocado"» [1991: 80].

440. El cargo exacto, tal y como figura en los documentos de la época, es el de Secretario Técnico de los Servicios de Cultura de la Excelentísima Diputación Provincial.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

pesar de los obstáculos que, dentro del régimen de la dictadura, debía sortear para llevar a cabo tales iniciativas, como los recelos que despertaba su administración progresista entre los altos funcionarios de la Diputación[441]. De entre las propuestas dirigidas por Gamoneda durante esta época, la creación de la Colección de Poesía y la Sala de Arte bajo el signo común de «Provincia» —toda una declaración de intenciones— parece haber deparado al poeta una valiosa experiencia que quizá haya contribuido a la proliferación de los llamados libros de artista. La especial imbricación entre aspectos editoriales y artísticos propia de este tipo de publicaciones no resulta, desde luego, casual ni azarosa. Considero pertinente, pues, reclamar ambas facetas, la editorial y la artística, y por este motivo propongo a continuación un breve recorrido por estos dos concretos apartados de la Institución «Fray Bernardino de Sahagún» durante el periodo en el que Gamoneda desempeñaba las funciones de secretario de la misma, como paso previo al estudio de estas específicas ediciones nacidas de la colaboración con artistas plásticos.

2.1. La Colección «Provincia» de Poesía

Gracias a las numerosas entrevistas que ha concedido Gamoneda, se conocen los datos más importantes sobre el funcionamiento de esta colección. Especialmente valiosa es la información recogida por Francisco Martínez García en su *Historia de la literatura leonesa* [1982]. Según declara Gamoneda en una conversación mantenida con el crítico, el nacimiento de la colección estuvo en parte presidido por el deseo de cubrir el vacío poético que habían dejado las revistas leonesas *Espadaña* (1944-1951) y *Claraboya* (1963-1968) y se alimentaba en su mayoría de los autores galardonados en los premios impulsados por la Diputación Provincial: «la idea de la "Colección" —explica Gamoneda— surgió simultáneamente a la idea de los Premios. Prueba de ello es que el primer libro que se publicó es el de la "Bienal de Poesía Provincia de León" de 1970» [Martínez García, 1982: 794][442]. Además de estas vías de publicación, representadas

441. A este respecto, añade Gamoneda: «para mí era una manera de sobrevivir y una manera de tener la sensación de que hacía algo útil, pero los demás lo contemplaban como una actitud mía trepadora, sí, sí… para ponerme en un lugar en el que se reciben aplausos. Era completamente mentira» [LR: 24].

442. Este premio estaba directamente vinculado a la Institución «Fray Bernardino de Sahagún» y, por lo tanto, a la Diputación Provincial; se convocaba cada dos años (los años pares) y el ganador de la bienal siempre era publicado en la colección, aunque los finalistas que designaba el jurado también podían formar parte de la colección, si así se consideraba oportuno. También se concedía

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

mayoritariamente por la nómina de los premios, el consejo editorial de la Institución «Fray Bernardino de Sahagún», del cual formaba parte Gamoneda, podía considerar y aceptar otras propuestas, como la coedición de libros en colaboración con distintas instituciones académicas o culturales. Fue el caso de la publicación del único título de Antonio Gamoneda que apareció en la Colección «Provincia», *Descripción de la mentira*, publicado en 1977 como número XXXIX de la serie y coeditado con la Fundación Juan March, fundación que había concedido a Gamoneda una beca de creación literaria, gracias a la cual el poeta pudo consagrarse a la escritura de dicho poemario[443].

Gamoneda jugaba un papel tan determinante en el consejo editorial que, en otra entrevista, a la pregunta de «quién toma la decisión de a quién se publica» en la Colección «Provincia», el poeta responde rotundamente: «Yo. Las pautas que seguía era no fiarme de las solicitudes, aunque sí considerarlas. También ir a buscar nosotros a los autores, porque eso supone que de manera incondicionada vas hacia el autor que tiene interés» [LR: 26-27]. Ciertamente, Gamoneda velaba porque imperase un abierto eclecticismo en la línea editorial, rechazando cualquier dogmatismo tendencioso. Por ello, uno de los mayores méritos de la Colección era «el de ser exponente […] de un amplio abanico de tendencias poéticas», ya que «el sistema de selección nunca, nunca, nunca se ha planteado un prejuicio de tipo ideológico […], el criterio *era* exclusivamente cualitativo» [Martínez García, 1982: 797-798].

Si bien es cierto que en la colección destellaba cierto localismo, evidenciado en el nombre de la misma, Gamoneda insiste en que no era «una colección para los poetas de León, sino una colección de León para la poesía en lengua castellana» [Martínez García, 1982: 795]. Se da la circunstancia, sin embargo, de que León se configura como una suerte de microcosmos lírico en el que proliferan autores de

el Premio de Poesía Antonio González de Lama, que no estaba directamente vinculado a la Institución «Fray Bernardino de Sahagún», sino al Ayuntamiento de León, de modo que no había ninguna obligación oficial de publicar a los ganadores de dicho premio, aunque sí existía la costumbre o tradición de aceptarlos en la colección.

443. La inclusión de *Descripción de la mentira* en la Colección «Provincia» está totalmente justificada y no obedece a ningún favoritismo, pese al papel que desempeñaba en la misma Gamoneda. Hablamos de un hito de la poesía española, que es considerado por muchos críticos y poetas como el *poema de la transición* de la dictadura a la democracia. La edición fue finalista del Premio de la Crítica de 1977 y del Premio Nacional de Poesía de 1978. La Colección «Provincia» adquiere, pues, prestigio en el panorama poético español gracias a la publicación de obras como ésta. El hecho de que su autor fuera Antonio Gamoneda es, por consiguiente, una afortunada casualidad.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

alto relieve poético: «Hay muchos leoneses —explicaba Gamoneda en una vieja entrevista—, pero es que aquí se ha dado, digamos, una densidad de poetas por metro cuadrado realmente insoportable» [Algorri, 1988: III][444]. Por este motivo puede encontrarse cierto *leonesismo*[445] en el catálogo de obras publicadas en la colección, sin que ello sea privativo de calidad poemática. Si echamos un vistazo a los cincuenta primeros volúmenes de la colección, no nos será difícil reconocer nombres ilustres cuya relevancia sobrepasa el ámbito leonés: Luis Mateo Díez, Manuel Álvarez Ortega, José María Merino, Vicente Gaos, Eugenio de Nora, Antonio Colinas, Victoriano Crémer, Luis Antonio de Villena, César Antonio Molina, Julio Llamazares, además del propio Gamoneda, como ya hemos visto; incluso leemos el nombre de Faik Husein, cuyo poemario escrito en castellano, *Las escamas del corazón*, apareció en 1972, en el número XIV de la serie, al alzarse con la II Bienal de Poesía Provincia de León.

Por todo ello, hay motivos más que suficientes para considerar que la Colección «Provincia» de Poesía fue, como apunta Martínez García, «una de las de más alta calidad en el horizonte poético español» [1982: 800], al menos durante la época en la que estuvo dirigida por Gamoneda[446]. El propio Gamoneda comparte esta opinión: «durante los 50 primeros títulos de la Colección Provincia, yo creo que contaba entre las dos o tres más solicitadas y más valoradas de España. Luego

444. En un programa de radio de la época, el escritor Fernando Sánchez Dragó calificó, con evidente socarronería, de «mafia leonesa» dicha sobreabundancia de literatos. En el especial de «Filandón» de 1988, afirmaba lo siguiente el crítico Francisco Martínez García, en alusión a las palabras de Sánchez Dragó: «Aquí ha existido, desde siempre, un ambiente literario, propicio y eficaz, que sigue vivo y que no cesa de dar frutos de calidad suprema. Lo leonés, en literatura no es una mafia. Es, por fortuna y para tranquilidad de todos, una denominación de origen» [Martínez García, 1988: IV].

445. Este término ha pasado al acervo leonés como impronta para identificar la alta concentración de personalidades relevantes del mundo de la cultura originarias de la provincia. Emiliano Alonso Sánchez Lombas, Presidente durante los años setenta de la Diputación Provincial de León, publicó en *Tierras de León* un artículo titulado «Leonesismo», actitud que define como «una manera diferenciada y constante de ser, de pensar y de vivir» [Sánchez Lombas, 1977a: 2]. Véase también «Insistiendo en el leonesismo», publicado en el número siguiente de la misma revista [Sánchez Lombas, 1977b: 2-3]. También Gamoneda ha adoptado este concepto aplicado a la Colección «Provincia», aunque introduciendo algunos matices: «se pensó precisamente una colección de libros que fuera representativa, no de una tendencia, no de unos valores locales, sino que tuviera un leonesismo (por llamarlo de alguna manera) consistente únicamente en vincular el nombre de León a un estímulo que alcanzara una dimensión nacional […] pero sin discriminar tendencias, ni orientaciones, ni naturaleza de los poetas» [Martínez García, 1982: 795].

446. Una prueba más de su prestigio es que *Sepulcro en Tarquinia* de Antonio Colinas —en este caso, otro poeta leonés—, publicado en la colección como número 29 en 1973, obtuvo el Premio de la Crítica al mejor libro de poesía en 1975.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

ha cambiado mucho» [LR: 27][447]. En efecto, el poeta solo coordinó los cincuenta primeros números, ya que en 1977 se vio obligado a abandonar la secretaría de la Institución «Fray Bernardino de Sahagún» y sus actividades asociadas, entre ellas la dirección de la Colección «Provincia»[448]. Una sentencia judicial dictaminó que carecía del título académico requerido para el puesto. Todo parece indicar que Gamoneda fue objeto de una maquinación por parte de enemigos que le detestaban a causa de su inclinación ideológica[449].

447. Del estilo y estética de la colección, que contribuyen también a su prestigio, aprecia Francisco Martínez «la confección meramente material de los volúmenes, el mimo, el cuidado de la impresión, la misma elección de los tipos de imprenta de muy agradable lectura» [Martínez García, 1982: 795-796]. Coincido con estas observaciones, especialmente en la lectura agradable facilitada por los márgenes de la página y el interlineado entre versos, así como en la elegancia de las tipografías empleadas y en la sencillez del diseño.

448. La Colección «Provincia» sigue existiendo actualmente, si bien la Institución «Fray Bernardino de Sahagún», con la que se vinculan los inicios de la colección, desapareció en 1994 al crearse el Instituto Leonés de Cultura y hacerse éste cargo de sus funciones culturales. El ganador del premio Bienal de Poesía Provincia de León sigue publicándose en la colección; dejó de concederse entre 2002 y 2007, pero su celebración se retomó a partir 2008. El Premio de Poesía Antonio González de Lama desapareció en 2011 por razones presupuestarias, ya que el motivo oficial para la suspensión del premio fue la crisis económica y la falta de patrocinadores, según declaró en 2012 Juan Pablo García Valadés, el entonces concejal de Cultura del Ayuntamiento de León. En 2016 se retomó el premio, que conlleva la publicación de la obra ganadora en la editorial leonesa Eolas, en su colección Erias, con una tirada de 500 ejemplares. Actualmente la Colección «Provincia» se acrecienta con obras de autores leoneses o escritores relacionados con la provincia de León. Quiere ello decir que se ha intensificado su carácter local, *leonesista*, en detrimento de la apertura que definía sus comienzos. En cualquier caso, el hecho de que la colección perviva hoy en día, pasados cuarenta y cinco años desde su creación, y con un catálogo que comprende más de ciento cuarenta títulos editados, no puede sino ser un motivo de satisfacción para el propio Gamoneda.

449. Nunca me he atrevido a preguntar directamente sobre este asunto a Gamoneda, que no ha ofrecido al unísono demasiados detalles de aquel suceso, el cual debió de ser especialmente desagradable en su trayectoria profesional: «Hubo un episodio, que no quiero ni recordar, de burda maquinación contra mi persona y mi labor en esa institución» [LR: 27]. A lo largo de mis lecturas sucesivas he reconstruido algunas secuencias de este episodio, que reproduzco a continuación. Miguel Casado, en su «Epílogo» a *Esta luz*, tan solo precisa que «una sentencia judicial estableció que no podía desempeñar su función sin determinado título académico, lo que le obliga a abandonarla» [EL: 579]. En la «Noticia biográfica» que se incluye en *Visión del frío*, se añade: «Fue privado de su condición de funcionario —y posteriormente recontratado— mediante sentencia judicial» [CAP {61} 2007: 93]. A la pregunta «¿Por qué fue desposeído de la condición de funcionario en la Diputación de León?», con la que Luis Muñiz termina su entrevista publicada en *La Nueva España*, Gamoneda explica: «Fue en 1987 o 1988, quizás antes, no lo recuerdo exactamente. En apariencia no fui capaz de ser el número uno en una oposición. Sin embargo, me dieron la plaza. Luego una persona recurrió. En el fondo había quizás un ingrediente político. Durante veinte años hice una cultura antifranquista, pero con el dinero de la Administración franquista. Algunos debían verme como un funcionario poco deseable» [§ V.2.5. Muñiz, 2003: 11]. Andrés Sorel ofrece algunos datos adicionales en su relato biográfico sobre el poeta: «Una ignominia le llevará a la jubilación anticipada, provocada además por su falta de titulación universitaria, que sirve de excusa para los ataques que sigue recibiendo de los

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Lo más significativo de esta experiencia es el papel principal que Gamoneda jugó en la colección, con un compromiso lógico como director de la misma, pero que es del todo reseñable en su trayectoria de poeta en cuanto cometido relacionado directamente con el campo editorial y el cuidado del libro, sobre todo debido a su nivel de implicación. En la misma línea habría que situar sus trabajos a cargo de ediciones de otros autores, entre los que sobresale la reedición del poemario de su padre, *Otra más alta vida* [1993], o, de fecha más reciente, la

responsables más reaccionarios de la Diputación, descontentos con el giro que le estaba dando al organismo público y el reconocimiento y prestigio que alcanzaban las actividades realizadas, diametralmente distinto a la línea conservadora y caduca, mortecina, desarrollada hasta entonces. Le rescinden el contrato sin más explicaciones. Y al destituirle en el cargo le desposeen de su condición de funcionario. Se trataba, una vez más, de una actuación caciquil: su cargo pasaba a desempeñarlo una prima del vicepresidente de la Diputación. Encubría aquel atropello igualmente razones políticas. Las autoridades decidieron terminar con las actividades realizadas por quien consideraban era un hombre de izquierdas» [§ V.2.1. Sorel, 2008: 215-216]. Ya en 1988 Luis Algorri abordó al poeta sobre este particular en el suplemento «Filandón», en el número especial publicado con motivo de la concesión del Premio Nacional de Poesía por *Edad*: «A Gamoneda lo echan de la institución que editaba la colección [«Provincia»] (la «Fray Bernardino de Sahagún»), para poner, mediante un enloquecedor truco jurídico, a una señora de la cual no quiere acordarse, y que resultó ser "prima del vicepresidente, o del jefe de negociado, yo qué sé". Aquella mujer presentó una documentación que donantonio [sic], muerto de risa, califica de "hiperbólica", porque su hubieran necesitado más de cien años para realizar todos aquellos servicios a la patria y porque cuesta trabajo creer, a pesar de los documentos, que la aspirante hubiese estado en Baleares, en Madrid y en León el mismo día, haciendo cosas distintas e igualmente utilísimas» [Algorri, 1988: III]. Por lo que se deduce de las declaraciones del poeta, entre sus detractores habría que señalar a Francisco Roa Rico, «con el cual —dice— no lo tuve fácil […], simplemente me detestaba» [LR: 25]. En sus «palabras preliminares» a *Último naipe*, poesía completa de José Antonio Gabriel y Galán —poeta editado en la colección «Provincia» bajo la dirección de Gamoneda—, alude también al suceso, de nuevo con variación de fechas: «En 1975 o 1976, dentro de los últimos esparavanes del franquismo (¿o serían ya los de Alianza Popular?), mediante un esperpéntico juicio, fui desposeído de la condición de funcionario, pero permanecieron, hasta agotarse, los proyectos avalados por mí» [§ V.1.7 {17} 2010: 17]. En otra entrevista, a cargo de Elena Pita, se aporta más información relacionada: «La suerte fue [informa la periodista] que el padre del escritor Luis Mateo Díez ocupara, *laisser-faire/laisser passer*, un alto puesto en la Diputación Provincial: "Él se transparentaba [añade Gamoneda] como un liberal, y pedía que me dejaran en paz, porque yo funcionaba. Pero yo quería hacer una cultura progresista con el dinero de la dictadura. Así que cuando él se marchó a Madrid para ser secretario general del Ayuntamiento, se me desposeyó de la condición de funcionario". Más tarde volvieron a llamarle al puesto (director de servicios culturales), y él pudo exigir que le doblaran el sueldo» [§ V.2.5. Pita, 2007: 14]. En el reportaje que *ABC* dedicó al poeta por el Premio Cervantes, Gamoneda corrobora esta información: «Mientras fue secretario general de la Diputación de León el padre de Luis Mateo Díez, pude trabajar a gusto, pues él tenía mucha autoridad y decía: "Dejad que Gamoneda haga las cosas". Luego él se trasladó a Madrid y, poco después, me desposeyeron de la condición de funcionario —se ríe y enseguida continúa—: Aunque las cosas no terminaron ahí, porque a los quince días vieron que aquello, si yo no trabajaba, se iba a hacer puñetas. Y entonces me llamaron otra vez y me dijeron: "Bueno, ya no puedes ser funcionario porque hay una sentencia judicial, pero te contratamos". "Sí, les dije, pero me pagáis el doble". Y así fue» [§ V.2.5. Demicheli, 2007: 85].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

antología *Escondida luz* [2010] sobre la obra Federico García Lorca, en la que Gamoneda figura no solo como antólogo, sino también como prologuista y encargado del montaje poemático.

2.2. La Sala «Provincia» y la crítica de arte

La Sala de Arte «Provincia» nació como una consecuencia natural de la Institución «Fray Bernardino de Sahagún». Dentro de su objetivo de institucionalizar y democratizar los servicios culturales en la provincia de León, este instrumento ejecutivo «inaugura una etapa con una orientación clara, encaminada a *superar el pertinaz localismo* por el que hasta entonces había discurrido la actividad cultural provincial» [Olmos, 2009: 115]. Las bases de funcionamiento de la Sala «Provincia», ubicada en el edificio Ildefonso Fierro, se constituyeron en diciembre de 1970 y fueron publicadas en el número 12, de 1970, de la revista *Tierras de León*. En el encabezamiento de estas bases consta el motivo percutor que justifica la fundación de esta sala de arte: «Su creación responde al propósito principal de situar en León una muestra continuada de la pintura española contemporánea, ateniéndose, sin ningún otro criterio excluyente, a un nivel de alta calidad estética» [S/A, 1970: 77]. La Sala de Arte «Provincia» se caracterizó por dar cabida a exposiciones con carácter colectivo y permanente sobre el principio de rotaciones quincenales. A semejanza de la iniciativa de los premios en el ámbito literario, la Institución creó también un concurso pictórico en 1971, la Bienal de Pintura «Provincia de León», cuyo marco de exposición era justamente la Sala «Provincia». Esta periodicidad y el reclamo del premio propiciaron que la actividad artística se difundiera ampliamente en la ciudad y provincia leonesa, alcanzando incluso reconocimiento como lugar de referencia en el panorama nacional. Entre esta intensa promoción artística, Gamoneda sobresalió como uno de sus agentes culturales más valiosos. Rosa María Olmos Criado, en su tesis doctoral *Las corrientes informalistas en León*, reconoce la importante tarea ejercida por Gamoneda en lo concerniente a las artes plásticas a partir de la creación de esta sala de arte:

> Labor que fue encomendada a Antonio Gamoneda, reconocido intelectual […]. El saber y sensibilidad de Antonio Gamoneda dio concreción a las ideas emergentes de apoyo a los artistas locales y de compromiso de acercar a esta provincia las manifestaciones artísticas que se estaban generando a nivel nacional e internacional [Olmos, 2009: 118].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Una de las funciones de Gamoneda como secretario de la Institución «Fray Bernardino de Sahagún» consistía en presentar una memoria semestral de la actividad de la Sala de Arte «Provincia» en la revista *Tierras de León*[450], de la que pasó a ser un ser un colaborador habitual a partir de 1971, coincidiendo con la puesta en vigor, en enero de ese mismo año, de las bases de funcionamiento de la sala de exposiciones. Su colaboración en *Tierras de León*, donde ya había publicado algunos textos[451], pasa a ser regular a partir de esta fecha como crítico de arte. Entre los números 13 (junio de 1971) y 22 (diciembre de 1975), Gamoneda firma su reseña semestral en la sección «Las artes y las letras», además de algún poema[452]. Desde el número 23 (junio de 1976), coincidiendo con el inicio de la segunda época de la revista, que pasa a tener una periodicidad trimestral —semestral, con número doble, en 1978 y 1979—, la memoria de Gamoneda sobre la actividad de la Sala «Provincia» se traslada a la sección «Reseña», que aglutina recensiones sobre libros, música, arte y actos de las que también se ocupa —firmándolas con sus iniciales— junto con otros críticos como Victoriano Crémer y Ángel Barja. Este cambio habría de entenderse en el contexto de ese lamentable episodio profesional ya evocado. Pese a ello, Gamoneda siguió vinculado como asesor cultural a la Diputación Provincial de León y continuó siendo colaborador y coordinador de la revista,

450. En esta revista participaron en aquellos años sesenta y setenta los escritores Antonio González de Lama, Leopoldo Panero, Gaspar Moisés Gómez, Antonio Pereira, Luis Mateo Díez y Victoriano Crémer. También Gerardo Diego y Miguel Delibes dejaron aportaciones simbólicas.

451. En 1961, en el primer número de *Tierras de León*, Gamoneda publica «Tres sonetos leoneses», titulados «Catedral», «Chopo» y «Pueblo». En 1962, Gamoneda obtiene el Premio «Provincia de León» en la modalidad de Poesía, dentro del VIII Certamen de Exaltación de Valores Leoneses, con el poema «Iniciación coral a las comarcas», que aparece en la crónica del II Día Provincial de las Comarcas Leonesas, publicada en el número 3 de *Tierras de León* [1962]. Es este el premio de cuyo jurado formó parte Leopoldo Panero, quien falleció a las pocas horas de haber fallado el galardón. Dos años más tarde, Gamoneda vuelve a alzarse con el Premio «Provincia de León» de Poesía, del X Certamen de Exaltación de Valores Leoneses, con el poema «Valle de Eón», que se reproduce en la crónica del IV Día Provincial de las Comarcas Leonesas, en el número 5 de *Tierras de León* [1964]. En el número 10, de 1969, firma con sus iniciales unas «Nuevas páginas con tristeza», el panegírico a Jorge Pedrero que ya comentamos en la segunda parte de este trabajo.

452. En estos números, Gamoneda rubrica indistintamente con nombre y primer apellido, solo con las iniciales o con la inicial del nombre y el apellido completo. En el número 14, de 1971, publica «Memoria del camino». Expósito indica en su bibliografía que es una reseña [OP: 418], pero en realidad se trata de un poema de cinco páginas armado sobre la contemplación de la naturaleza, un motivo nuclear de la poesía gamonediana, como muestra *León de la mirada*, libro en el que este poema consta como número XIX [CAP {11} 1979: 34-38]. El recuerdo de Pedrero parece fluctuar de nuevo a lo largo de este largo paseo por los campos leoneses: «La tierra tiene aquí nombres, / palabras como sarmientos; / sílabas viejas que ponen / —Trobajo, Ferral, Montejos— / sobre la lengua rastrojo / y en corazón un peso […]. / Mañana será otra vez / un día con pan y muertos» [*ibidem*: 35 y 37].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

cargos con los que figura en los créditos de *Tierras de León* a partir de su segunda época. A partir del número 32-33 de 1979 —número semestral doble en torno a la despedida de Emiliano Alonso Sánchez Lombas como Presidente de la Diputación de León, relevado por Julio César Rodrigo de Santiago—, Gamoneda consta como colaborador y encargado de la coordinación y realización editorial y escribe en la sección «Reseña Bibliográfica» que cierra la revista, donde ya no tienen cabida comentarios relativos a exposiciones de arte. Desde el número 52 (septiembre de 1983), continúa participando con reseñas, a veces muy escuetas[453], en la misma sección, asumiendo la redacción, realización y coordinación editorial; funciones que pasan al Gabinete de Redacción e Información Gráfica con el número 73 (diciembre de 1988), último número en el que se incluyen recensiones. En total, fue coordinador de *Tierras de León* durante veinticuatro años: desde 1969, año en el que comienza a trabajar para la Diputación Provincial, hasta el número 90, correspondiente a 1993[454].

Además de sus colaboraciones regulares en *Tierras de León*, desde finales de los setenta y hasta la década de los ochenta Gamoneda publica puntualmente textos de interpretación sobre la actividad de la Sala «Provincia» o la actualidad artística en general en *Diario de León* y otros medios (revista *Gazeta del arte*, periódico *Informaciones*). Según Olmos [2009: 597] y Expósito [OP: 502], antes de

453. Tras dos trimestres sin publicar, Gamoneda antepone esta nota en el número 57, de diciembre de 1984: «Nuestros lectores advertirán, en las páginas que siguen y en relación con lo que es acostumbrado, una notable abreviación de las reseñas en todos y cada uno de los libros que se recogen. Ello no tiene ninguna significación relativa a la importancia de las obras ni al juicio que nos merecen. La razón es mucho más sencilla: el mecanismo redactor de *Tierras de León* es mínimo en su dotación personal, y ésta, por otra parte, debe atender a otras obligadas y diversas tareas. En este número, después de dos en que la sección fue omitida, optamos por realizar unas notas de urgencia, pensando que la contribución al fichero de la bibliografía leonesa es lo importante, muy por encima de nuestra subjetiva y cordial opinión». La sección desaparece también en los números 59 y 60 (junio y septiembre de 1985) y 70 y 72 (marzo y septiembre de 1988), hasta su cese definitivo a partir del número 74 (marzo de 1989).

454. Así lo dice en «Breve e imprecisa memoria de una revista institucional», donde expone una panorámica de su experiencia como coordinador;: «Yo fui coordinador de *Tierras de León* durante, más o menos, veinticuatro años […]. La salud —la mediana salud— y algunos cansancios me desconectaron de tareas entre las que *Tierras de León* no era la más importante. Ocurrió, más o menos, tras publicar su número 90» [Gamoneda, 1996a: 181 y 183]. Gamoneda alude allí a su jubilación anticipada, en torno a los a los sesenta y un años, a causa de una isquemia [LR: 27]. Este texto, publicado en el número 100, es uno de los dos artículos que ha firmado Gamoneda para la revista tras abandonar sus funciones de coordinador. El otro texto, «Presencia en mí de Ramón Carnicer», apareció en el número 132 [§ V.1.5 {33} 2012: 47-48], último número editado de la publicación.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

ejercer la crítica profesional, Gamoneda publica ya varias de reseñas de arte en la revista *Proa*: en 1963, sobre el I Salón de Otoño de la Pintura Leonesa, y en 1965, sobre la tercera edición de este mismo evento artístico; y, más tarde, a partir de 1975, sigue publicando en este mismo diario, renombrado como *La Hora Leonesa*. A principios de los ochenta participa también en *Los Cuadernos del Norte* (Oviedo), con textos sobre el escultor José María Navascués y el pintor Elías García Benavides. En estos años saca a la luz monografías relacionadas con el arte, entre las que sobresalen la ya nombrada guía *Zamora* [1970], que alcanzó hasta la décima reedición, en 1992; y *Echauz: la dimensión ideológica de la forma* [CAP {8} 1978], estudio sobre el pintor Francisco Echauz. A todo ello hay que añadir los numerosos catálogos en los que participa con textos de interpretación, así como sus primeras ediciones de libros de artista, siendo la obra primigenia entre éstas últimas la antes mencionada *Tauromaquia y destino* [1980], firmada junto al pintor extremeño Juan Barjola.

Si Gamoneda no pertenece a la especie de los poetas pintores, sí que como vemos se inscribe, al menos durante un periodo importante de su biografía, en la tradición del poeta crítico de arte[455], tradición en la que habría que distinguir como uno de los iniciadores a Baudelaire y su *Pintor de la vida moderna* [1863]. También esta faceta lo vuelve a acercar a Octavio Paz, quien ejerció fervorosamente la crítica de arte contemporáneo a través del ensayo. En una entrevista, Paz se refiere de nuevo a las analogías entre las artes y a la naturalidad que esta práctica tendría para el poeta, de la que hay egregios ejemplos:

> Desde su nacimiento, la poesía moderna ha entablado un diálogo con otras artes, sobre todo con la música y la pintura. Esta tradición ha sido esencial en la poesía francesa: Baudelaire[456], Mallarmé, Apollinaire, Reverdy, Breton. Todos ellos

455.Debajo de su firma al prólogo «De lo vivencial a lo estético», para *Temblando de palidez* de Jacinto Santos García, figura la siguiente leyenda: «Miembro numerario de la Asociación de Escritores de España y de la Asociación Española de Críticos de Arte» [Gamoneda, 1982:-8]. Y así rubrica también en su pequeña introducción a la monografía *Pintores leoneses contemporáneos*, de Luis Alonso Fernández [CAP {20} 1983: VII-VII]. Que Gamoneda ejerciera esta tarea como profesional ya de cuenta del rigor con el que preparaba sus juicios estéticos.

456.No por casualidad Paz cita en primer lugar a Baudelaire. El Museo de la Vida Romántica de París homenajeó al poeta francés en la muestra *L'œil de Baudelaire*, celebrada del 20 de septiembre de 2016 al 29 de enero de 2017. En esta exposición las miradas se centraban, precisamente, en los cuadros que suscitaron sus escritos sobre arte antes de publicar *Las flores del mal*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> fueron notables críticos de arte. Yo he hecho mía esta tradición [Ulacia, 1990: 57-58].

Quizá el nacimiento —inconsciente— de la sensibilidad estética del poeta referida al arte figurativo se remonte a los largos momentos en los que Gamoneda contemplaba de niño, en la galería de su vivienda del Crucero, la «interminable belleza» de las heladas leonesas; las «huellas de las heladas» que, tras una noche fría, quedaban impresionadas en el vidrio de los ventanales: «Los cristales amanecían blancos, cubierta su transparencia por armoniosas formaciones del hielo exterior» [ALS: 166]. El «mundo formal» que albergaban los cristales incluía «animales inexistentes, imaginarias bacterias gigantescas, flores que tampoco existen, encajes concebidos en un sueño» [ALS: 166]. En la prolongada observación y estudio de estos «dibujos traslúcidos», el niño se esforzaba por encontrar simetrías que casi nunca existían; pero, sin ser consciente, estaba desarrollando un sentido del equilibrio y la composición:

> Yo me pasaba horas tratando de descifrar, uno por uno, el contenido iconográfico de los cristales. No existía. Las analogías formales eran escasas o nulas, y yo, si decidía la existencia de una forma preexistente fuera del cristal helado, habría de ser mediando una fuerte intervención imaginaria. La contemplación que más placer me proporcionaba sucedía cuando, vencido en la búsqueda y olvidando posibilidades de figuración, miraba y advertía los equilibrios compositivos que ordenaban la materia semitransparente. Estaba, sin saberlo, descubriendo virtudes estéticas que rigen en la abstracción pictórica [ALS: 167][457].

A pesar de su fecunda trayectoria como reseñista de arte, Gamoneda decide abandonar radicalmente la crítica hacia 1980[458], bajo el convencimiento de que su exégesis no consigue llegar a la esencia del hecho estético-plástico. Así lo reconoció en nuestras dos entrevistas y así lo ha repetido en otras declaraciones. De sus palabras pueden deducirse dos causas principales de este desistimiento. Por un

457. No he podido resistirme a introducir estas citas de *Un armario lleno de sombra*. A pesar del carácter inconsciente, advertido *a posteriori*, de este ejercicio de interpretación figurativa, creo que el hecho de que Gamoneda haya querido relatar la anécdota en sus memorias, vinculándola con la «abstracción pictórica», justifica su inclusión en este preciso punto del trabajo que gira en torno a su experiencia como crítico de arte.

458. Así consta en el artículo «¿Qué pintan los poetas?» de Manuel Calderón, publicado en *ABC* en 1997: «Antonio Gamoneda dejó de escribir de arte en 1980» [Calderón, 1997: 34].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

lado, acabó persuadiéndose de que la crítica, tal y como se practicaba entonces, prestaba más atención al autor y su ideología que a la obra en sí misma:

> eso me ha proporcionado aburrimiento y, además, yo estaba equivocado. Yo hablaba de la idea, de la voluntad del pintor. Y algo aclaraba, como algún crítico me lo puede aclarar ahora. Pero el arte tiene unos entresijos técnicos y más que técnicos, de los que yo sabía poco (hay muchos críticos que siguen sin saber nada). Hice una literatura paralela a la creación, que tenía algún valor de interpretación, pero nada más [§ V.2.5. Otero y M. Díez, 2004: 32].

Por otro lado, y como se infiere ya del fragmento anterior, asumió las limitaciones expresivas del lenguaje informativo como una barrera infranqueable para expresar la complejidad de los aspectos plásticos que conforman la obra de arte. A este respecto, añade en la misma entrevista, en la siguiente réplica:

> Es que yo me quedaba en datos de sensibilidad, de intención, de expresión. Es dificilísimo decir lo que es un azul. No hay manera […]. Y es casi imposible. Igual que es muy difícil explicar la composición de un cuadro. El hecho compositivo está lleno de impulsos, de intenciones que están en el propio pintor y que no son todas ellas premeditadas. Bien, todo eso mi escritura más o menos paralela al arte no lo alcanzaba [*ibidem*].

Por estos motivos, Gamoneda ha llegado incluso a renegar de sus textos de interpretación, a los que priva de total relevancia: «De mi relación con el arte me interesa el haberlo visto, puede que me haya hecho pensar, pero mi escritura sobre arte —afirma sin acritud— no me interesa en absoluto» [*ibidem*]. «Me niego a escribir de arte», proclama casi dos décadas después [Calderón, 1997: 34][459]. Como nuestro autor nos tiene acostumbrados a excepciones y contradicciones naturales, no debe asombrarnos que en «Elías y la pintura», publicado en *Los Cuadernos del Norte* en 1983 —poco después de haber abandonado la crítica—, Gamoneda lleve a cabo un ejercicio de hermenéutica pictórica sobre el pintor Elías García Benavides. Justifica esta decisión en las primeras líneas del artículo:

459. Parte de las causas de esta rotunda decisión también aparecen allí: «En vez de hacer crítica y juicios de valor estaba tratando de descubrir las intenciones del artista al realizar una obra. Y ocurrió que, como no había demasiados artistas geniales, entré en un círculo repetitivo» [Calderón, 1997: 34].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> me tienta interrumpir mi apartamiento de esa literatura «paralela» que es la crítica de arte. No soy indiferente a que, en el trabajo creativo de este pintor, se hayan producido sucesos importantes. Resistiría a la tentación si el pintor fuera otro o los «sucesos» de distinta índole, pero ocurre que yo me tengo planteado una especie de «seguimiento» de Elías, y no por razones afectivas, aunque éstas existen abundantes, sino porque su aventura plástica ha llegado a convertirse en una forma de experiencia mía propia, en algo así como mi «libro de lectura» en relación con la pintura española del último y posvanguardista cuarto de siglo [Gamoneda, 1983: 14] [460].

Estas mismas ideas y reticencias las repite en un artículo de prensa, «Vargas, Vargas», publicado en el *Diario de León* el 17 de noviembre de 2006. El texto tiene como protagonista a Alejandro Vargas, una de las amistades más antiguas de su círculo artístico. Con motivo de la exposición del pintor leonés «El orden de la luz», Gamoneda alude a su desentendimiento hacia la crítica plástica, manteniendo las mismas razones antedichas e ilustrándolas, fiel a su querencia interdisciplinar, por medio de una analogía con la música:

> Hace muchos años que yo he abandonado esa escritura que se conviene en llamar crítica de arte. La abandoné cuando caí en la cuenta de que es imposible que las palabras digan, por ejemplo, en forma plena y real, lo que es un azul. De la misma manera, también por ejemplo, se pueden intentar explicaciones sobre una cantata de Bach, pero las explicaciones no nos la harán oír. Así, la pintura, la gran pintura (otra cosa es la pintura menor, la que no va más allá de la imitación o la decoración), no puede ser explicada más que por la visión, por la experiencia sensible de la visión [§ V.1.6 {3} 2006].

Con una de esas ironías que son habituales en su prosa, Gamoneda se servirá de la circunstancia para retomar, precisamente, y tras tantos años de abandono, un ejercicio de crítica artística:

460. Allí sigue dando por válida su concepción sobre el objeto del arte: «Me interesan mucho estas correlaciones extrapictóricas (existencia, moral, libertad…) porque mi pequeña tesis sobre el arte contemporáneo pudiera resumirse diciendo que nunca (insisto y subrayo: *nunca*), ni en los casos de inexpresividad o formalismo más evidentes, la estética que nos ha correspondido vivir ha sido ajena al pensamiento moral. Y esto es de tal manera que el propio análisis *formal* de una obra de arte nos conduce siempre a la conciencia del artista. Naturalmente, no se trata de jerarquizar la producción estética según baremos moralistas, y sí se trata de dejar sentado que el arte es, irremediable, una acción y un producto comprometidos con la existencia» [Gamoneda, 1983: 15]. Para una mejor comprensión de esta tesis, véase su estudio sobre el pintor Echauz [CAP {8} 1978: 5-19].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Lo único que puede trasladar la que llaman crítica son los juicios de valor. Pero esto se hace en un santiamén, en una o dos líneas. Ya que he entrado en el asunto, voy a hacerlo. En un santiamén: estos cuadros son un milagro estético; hay en ellos un instante en que dejan de ser un simple objeto pictórico para convertirse en un acto de revelación. Ya está hecha la «crítica» [*ibidem*].

En la continuación o segunda parte de esta muestra de Alejandro Vargas en mayo de 2012, Gamoneda escribe de nuevo para el *Diario de León* «Alejandro Vargas (una vez más)» [§ V.1.6 {13} 2012], artículo periodístico donde retoma plenamente, esta vez sin recelos, la crítica pictórica, al tiempo que realiza una serie de interesantísimas analogías entre la pintura y las artes plásticas, citando, por ejemplo, a Chillida y el «no saber sabiendo» de San Juan de la Cruz. No ocurre lo mismo, en cambio, en la «Carta a Alberto Agulló» que a modo frontispicio figura en *Albert Agulló: Encuentro con la poesía*, donde rehúsa cualquier conato de exégesis: «De lo que sí que habría que hablar —sin prisa, con calma y buen sentido— es de la transformación de la pintura y de si [sic] crecimiento cualitativo, pero esto habrán de hacerlo otros, dado que yo he extraviado mi vieja costumbre y relativa habilidad aplicables a la interpretación de las artes plásticas» [CAP {50} 2002: 12].

Así pues, tras todo lo expuesto y este ya antiguo desinterés —casi abjuración— con matices por la crítica de arte, si se realiza con perspectiva un balance de aquella época en la que el poeta frecuentó tanto las salas de exposiciones, si se contemplan reunidos todos esos años de trabajo como secretario de la Institución «Fray Bernardino de Sahagún» y su escritura de interpretación, no pueden negarse los frutos de esa intensa relación con los pintores y escultores situados a la zaga de las propuestas plásticas más innovadoras del momento. Basta con consultar las memorias escritas por Gamoneda sobre la actividad de la Sala «Provincia» para reconocer a los protagonistas que aparecen en la obra posterior del poeta, tanto en los denominados «poemas con nombre» como en los libros de artista y los catálogos de exposición: Faik Husein, Bernardo Sanjurjo, Eduardo Arenillas, Jesús Martínez Labrador, Alejandro Vargas, Modesto Llamas Gil, Francisco Echauz, Silverio Rivas, José Luis Fernández, Álvaro Delgado, Alberto Agulló, Carlos Piñel… Todo ellos, entre otros, pasaron por la Sala de Arte «Provincia» o presentaron sus obras a la Bienal de Pintura. Ullmann recuerda que la amistad entre artistas propia de los románticos propició que los poetas observaran otros modelos de creación y tendieran a establecer analogías en sus

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

obras [Ullmann, 1951: 278]. Circunstancia similar se produciría en la trayectoria de Gamoneda. Por ello es plausible que este trato directo, que se produce precisamente a lo largo del silencio poético que llega hasta *Descripción de la mentira*, haya dejado un poso en el pensamiento de Gamoneda y algún tipo de impronta, tal como él mismo ha intuido:

> A mí me parece, aunque no lo digo con mucha seguridad, que en mi escritura hay una cierta abundancia de imaginario con carga visual. Bueno, eso no tiene por qué ser casualidad, dado precisamente que en los quince años que apenas escribí, mi relación más seria era con pintores. De alguna manera no premeditada, quizá llegamos a unas conclusiones bastante concisas pero que en algo llevaban consigo fuerte pacto de semejanza, en la medida en que existe un comportamiento de idéntica naturaleza en la manifestación visual, pictórica, y en la manifestación literaria o poética. Durante estos quince años en que yo no escribía, me cargué de sentido y ajusté mi sensibilidad a la relación existente entre lo poético y lo visual, y eso estimuló mi necesidad de *ver el pensamiento*, para decirlo de una vez [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 105-106].

Antes de indagar en esta posible estampa visual, detengámonos primero en el fenómeno editorial de los libros de artista en los que ha participado Gamoneda, una abundante sección de su bibliografía que, sin embargo, casi siempre ha quedado al margen en los estudios del poeta; una actitud incomprensible, puesto que, como ya he subrayado y podremos comprobar, Gamoneda no establece distinciones de calidad poética entre sus poemarios exentos y los versos que concibe, escribe y entrega para estas ediciones.

2.3. Inventario de obras en colaboración con artistas plásticos

Como ya sabemos, desde la década de los setenta, con la inauguración de la Sala de Arte «Provincia» de León, Gamoneda comienza a participar en libros relacionados con el mundo de los artistas, hecho que en un principio hay que comprender como consecuencia natural de su actividad crítica. Incluso después de haber renegado de la reseña de arte, Gamoneda continúa en contacto con artistas, la mayoría de los cuales pertenecen a su círculo de amistades. Así, entre los años setenta y 2019 su nombre aparece en casi cien ediciones vinculadas a artistas plásticos. Una relación de estas obras puede consultarse en la bibliografía final de

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

este trabajo, en la sección «Bibliografía interdisciplinar de Antonio Gamoneda», con el título de «Colaboraciones con artistas plásticos».

Para la confección de este inventario he dado por buenos los datos que tanto Carmen Palomo como José Antonio Expósito proporcionan en sus respectivas tesis de 2003 y 2007, contrastando y aumentando sus referencias siempre que me ha sido posible. De especial interés vuelve a ser aquí la información aportada por Expósito en su «Apéndice bibliográfico de Antonio Gamoneda», del que este trabajo viene a ser una considerable ampliación, ya que a partir del año 2002, inclusive —fecha en la que Expósito cierra su bibliografía—, pueden contarse casi medio centenar de colaboraciones de este tipo que no aparecen en dicho apéndice[461].

La elaboración de este inventario obedece a tres razones principales. En primer lugar, este extenso aparato bibliográfico es una implicación lógica del propio trabajo investigador, que en este caso exigía la preparación de una nómina lo más amplia posible de estas ediciones, en coherencia con el estudio de las imbricaciones que en la obra gamonediana se dan entre poesía y otras artes. Dentro de esta perspectiva, el inventario se hacía más ineludible si cabe teniendo en cuenta que la mayoría de las bibliografías sobre Gamoneda presentan una enumeración incompleta o escasamente satisfactoria de este tipo de libros[462]. En segundo lugar, este inventario se debe sobre todo a la necesidad de establecer una tipología o clasificación de estas publicaciones, entre las que sobresale la heterogeneidad. No todas las colaboraciones, en efecto, se ajustan al mismo patrón, estilo, formato, planteamiento o fin. Por este motivo, el inventario contiene una información detallada no solamente de los datos editoriales, sino también de las características de cada edición, incluyendo, siempre que ha sido posible su consulta directa o indirecta, una breve descripción de su contenido, sus características formales,

461. Es necesario reiterar que, si bien esta tesis se circunscribe a la obra de senectud de Gamoneda, para la elaboración del inventario tengo en cuenta, en buena lógica, las obras publicadas antes de este periodo, de la misma manera que he considerado los antecedentes del poeta como crítico de arte en la medida en que esta relación es pertinente para comprender la producción total de sus libros de ámbito poético-plástico. De hecho, aunque en un principio había previsto remitir al apéndice de Expósito [OP: 499-502] los primeros catálogos de arte en los que aparece la firma del poeta, y que no pertenecen al ciclo de senectud, finalmente decidí, una vez acumulado un amplio caudal de obras, inventariar toda la producción de este tipo que me ha sido posible conocer. Ello me ha permitido enriquecer mis propias conclusiones sobre la naturaleza de estas colaboraciones.

462. Una referencia útil es la relación de «Libros de Antonio Gamoneda» que aparece al final del libro-catálogo *Visión de frío* [CAP {61} 2007: 107-117], selección representativa de estas obras con imágenes de sus cubiertas.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

declaraciones sobre su proceso de creación y otro tipo de noticias que pueden presentar interés[463]. Al mismo tiempo, la creación de este inventario tiene una fundamentación que sobrepasa la labor bibliográfica, ya que el conjunto de la información recopilada me ha permitido tanto llegar a algunas conclusiones sobre la naturaleza de estas obras y la relación de Gamoneda con el círculo de los artistas —relación que comprende más de cuarenta años de fructífera colaboración—, como ante todo una mejor comprensión de la obra y el pensamiento de Gamoneda en el periodo de la vejez.

2.3.1. ¿Libros de artista, libros ilustrados, catálogos de exposición?

A la hora de construir el inventario surge la dificultad terminológica de cómo calificar el conjunto de estas obras. La diversidad a la que antes aludía impide que puedan agruparse todos los títulos bajo una denominación genérica. En principio, los llamados «libros de artista» serían el ejemplo más valioso o genuino de esta clase de colaboraciones. Ahora bien, habría que plantearse, ante todo, qué se entiende por libro de artista, ya que hasta el momento he aludido a otros objetos similares con los que éste comparte características, como ediciones de artista, ediciones gráficas y catálogos de exposición. La denominación «libro de artista» implica, por ejemplo, contemplar este producto desde una doble perspectiva complementaria: como fenómeno artístico y como fenómeno editorial; pero este rasgo no establece una distinción nítida entre el libro de artista y el resto de publicaciones, como el catálogo. Uno de los primeros intentos de definición acerca de qué sea un libro de artista lo he encontrado en *Le livre d'art du XIXe siècle à nos jours*, de Raymond Hesse, quien en 1927 se pregunta justamente «Qu'est-ce qu'un livre d'art?», respondiendo:

> A notre sentiment, il y aura édition d'art lorsqu'un livre dont le texte présentera un intérêt littéraire se verra imprimé avec soin sur un papier de choix, que le texte se verra commenté par un artiste au moyen d'un procédé original que ne sera ni photographique, ni mécanique, et que ce livre sera devenu rare ou par suite de la disparition d'un certain nombre d'exemplaire ou par la limitation volontaire du nombre d'exemplaires tirés [Hesse, R., 1927: 6].

463. Esta información aparece bajo la forma de notas al final, con el único fin de facilitar la localización de las referencias bibliográficas y proporcionar una visión sinóptica de la relación de obras.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Anne Mœglin-Delcroix dedica el primer capítulo de su *Esthétique du livre d'artiste* a abordar con envergadura este tipo de cuestiones. En «Qu'est-ce qu'un livre d'artiste?» [2011: 13-60], Mœglin-Delcroix recoge y somete a discusión los puntos de vista más relevantes sobre este fenómeno, cuyos antecedentes sitúa en la Europa de la década de los sesenta. En contra de lo que cabría pensar a priori, a juicio de la autora los orígenes del libro de artista no son remotos o, al menos, no deben localizarse en las vanguardias de los años veinte y treinta del siglo pasado, aunque los movimientos de avanzada de este periodo mantengan puntos de encuentro evidentes con las especificidades del *livre d'artiste*.

Uno de los mayores inconvenientes sobre los que Mœglin-Delcroix llama la atención atañe a la confusión, muy extendida aun hoy, que existe entre *livre d'artiste* y *livre illustré*[464], confusión promovida especialmente en el campo editorial, que ha tendido a apropiarse del nombre «libro de artista» para designar una realidad objetual con la que no se corresponde *sensu stricto*. Para la autora, se trata de dos categorías que conviene distinguir. Mientras el fenómeno editorial del *livre illustré* cuenta con una tradición que se remonta a finales del siglo XIX, en Francia, el *livre d'artiste* no ve aparecer sus primeras manifestaciones hasta los años sesenta del siglo XX como respuesta, por parte de algunos artistas, a la necesidad de ampliar las técnicas y medios de difusión del arte plástico contemporáneo. En este sentido, el *livre illustré* se caracterizaría por unos rasgos muy definidos que poco o nada tienen que ver con la finalidad que persiguen los *livres d'artiste*. Suelen ser los primeros ediciones de tirada limitada, lujosas en ocasiones debido a los materiales con los que están confeccionados, destinadas, por lo tanto, a bibliófilos y coleccionistas y generalmente firmadas y numeradas por los autores; el *livre d'artiste*, por el contrario, se singulariza por la precariedad de sus medios de producción, suele ser resultado de una autoedición, no contempla reparos de tiradas amplias[465] y prevé la posibilidad de sucesivas reediciones, en coherencia con

464. A esta confusión ha contribuido el hecho de que en el contexto anglófilo se produzca una traslación semántica entre estas denominaciones. Así, Mœglin-Delcroix explica en su estudio que en la cultura anglosajona la denominación *livre d'artiste,* tomada directamente del francés, se corresponde en realidad con el fenómeno editorial del *livre illustré,* mientras que se utiliza la versión inglesa *artist's books* para referirse a lo que *livre d'artiste* designa de hecho en francés.

465. Disiente en este punto Raymond Hesse: «nous refusons de considérer comme un livre d'art un ouvrage tiré à de nombreux exemplaires, quel que soit son mérite, et dont la rareté ne serait pas un élément constitutif» [Hesse, R., 1927: 6]. Si bien ha pasado casi un siglo desde esta

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

su aspiración de hacer accesible el objeto de arte a cualquier persona y en cualquier circunstancia, perspectiva que se contrapone a las particularidades del *livre illustré*, que restringe su consulta a un lector muy específico en función de su *tirage très limité*.

En su tesis doctoral *Livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Jérôme Dupeyrat estudia justamente el carácter social de los libros de artista vinculado a su particular función de exposición: «les livres d'artistes proposent une modalité d'exposition de l'art qui n'a que peu de chose en commun avec les expositions au sens habituel du terme» [Dupeyrat, 2012: 503]. Por ello pone el acento sobre la manera adecuada de concebir el fin «expositivo» del libro de artista: «L'intérêt des livres d'artistes, c'est que par leur fonction d'exposition, ils proposent une manière d'instituer l'art qui n'est pas celle de l'exposition au sens courant du terme et qui, en cela, offre une alternative à son discours ou à son idéologie, tout en permettant à l'art (davantage qu'aux artistes) de s'émanciper des instances telles que les musées et les galeries» [*ibidem*: 507]. No debe, sin embargo, comprenderse este hecho como una oposición a estas instancias, sino como una alternativa más de exposición del arte: «Davantage qu'une opposition de principe au musée et aux autres structures où l'art s'expose, l'enjeu du livre d'artiste est de faire exister une alternative au sein de l'institution de l'art comprise au sens d'un processus instituant» [*ibidem*].

También en España he podido constatar un uso distinto del término, ya que en el ámbito peninsular la denominación «libro de arte» suele referirse, aun en un periodo relativamente cercano, a los tratados artísticos, aquellos textos sobre artes plásticas en su sentido más técnico y teórico, de dimensión erudita o didáctica, en los que las ilustraciones son apoyo fundamental para los comentarios del artista autor. Es el caso de *El libro de arte en España* [S/A, 1975], catálogo de los libros expuestos en el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, que son en su mayoría tratados de arte; o *El libro de arte en España durante la edad moderna*, donde se precisa: «Nuestro foco de atención será el libro impreso en cuanto instrumento de transmisión textual, es decir, ante todo de teoría y técnica artísticas» [Soler, 2000: 16].

aproximación de Raymond Hesse al libro de arte, muestra no obstante la dificultad de delimitar el fenómeno ante la ausencia de criterios uniformes.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Más allá de estas diferencias, el punto más controvertido en lo que respecta a las colaboraciones de Gamoneda tendría que ver con la autoría del libro de artista cuando ésta es compartida. Como subraya Mœglin-Delcroix, de algunas experiencias cabe deducir que el auténtico *livre d'artiste* es aquel en el que un solo autor controla de principio a fin todo el proceso de creación: «L'artiste assume totalement la conception du livre dont il ne partage pas la responsabilité intellectuelle avec un écrivain» [2011: 23]; «les artistes cherchent à être de bout en bout responsables de leurs livres, dont ils sont les seuls maîtres d'œuvre, même quand ils n'en sont pas les éditeurs» [*ibidem*: 26]. Y el editor, cuando aparece en el trabajo, cumple un papel secundario en la medida en que solo proporciona al artista los instrumentos para su fabricación, sin imponer limitaciones de estilo, que restarían autenticidad o personalidad a la obra final. Esta actuación es muy distinta a la que en general ejerce el editor del *livre illustré*, que tiende a fijar unas condiciones marco sobre la base de las características del formato o la colección en la que está destinado a publicarse el libro.

Un criterio más purista aún del *livre d'artiste* es aquel que restringe estas manifestaciones a las artes plásticas, excluyendo así a los escritores y músicos del proceso creativo[466]. El autor del *livre d'artiste* no sería ni siquiera cultivador de una disciplina artística específica, sino artista en su sentido más lato, capaz de realizar incursiones en la poesía, la fotografía o la pintura sin ser en realidad especialista de ninguna de estas artes:

> Le terme «artiste», dans l'expression «livre d'artiste», n'est pas une dénomination par défaut; il n'est pas un mot vague susceptible de désigner tour à tour un peintre, un sculpteur ou un graveur, comme c'est le cas lorsque les bibliophiles en usent. Dans les années soixante, qui voient naître le livre d'artiste et qui décident de sa nature, se dit «artiste» tout créateur qui, d'une part, abandonne les genres reconnus que son précisément peinture, sculpture et gravure et qui, d'autre part, ne se définit plus par référence au matériau travaillé ou à une technique utilisée (la peinture faisant le peintre)» [Mœglin-Delcroix, 2011: 44].

466.De esta opinión es, por ejemplo, Clive Phillpot, para quien, como recuerda Mœglin-Delcroix, la amplitud del término *artista* en *libro de artista* «ne doit pas excéder les limites des arts plastiques et englober, par exemple, écrivains, chorégraphes ou musiciens» [*ibidem*: 49]. Por otra parte, la base textual ni siquiera sería un requisito formal del libro de artista: «le texte n'est-il qu'un attribut du livre, et un attribut qui n'est pas essentiel puisque si le texte a besoin du livre où il trouve incontestablement son lieu le plus adéquat, la relation n'est pas réciproque» [*ibidem*: 58].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Por lo que a nuestro caso se refiere, es evidente que Gamoneda se define clara y exclusivamente como poeta y que no ha practicado ninguna otra dimensión artística. No obsta ello para que focalice su sensibilidad en otros medios expresivos, actitud coherente con su concepción de que la poesía puede encontrarse en todas las artes y que, en cierto sentido, explicaría el hecho de que haya conjugado sus intereses interdisciplinares con artistas plásticos en un tipo de ediciones que no son solamente libros de poemas, sino obras que sobrepasan la única condición poemática del texto escrito. Ahora bien, si nos atenemos a esta imagen de artista en su acepción más extensa, el artista sería el practicante de cualesquiera de las artes, sean éstas plásticas o de otra clase. Un poeta, en efecto, sería asimismo un artista. No olvidemos, además, que Gamoneda defiende y afirma que el poema es un objeto de arte cuya materia es el lenguaje[467]. En coherencia con este pensamiento, el poeta, creador él mismo de objetos artísticos, debería ser reconocido como un artista de pleno derecho.

¿Podemos contemplar, entonces, los libros en los que Gamoneda colabora con artistas plásticos como libros de artista? Si nos atenemos a todos los rasgos que Mœglin-Delcroix atribuye a estas obras, difícilmente podríamos señalar un solo título con tal marbete. Baste citar esta reflexión de la autora: «à quelle condition un livre signé par un artiste est-il un livre d'artiste? À la condition que le livre soit une création, autrement dit, qu'il ne soit pas le moyen de reproduction d'une œuvre pré-existente» [Mœglin-Delcroix, 2011: 52]. Pero ni siquiera esta respuesta ofrece un respaldo unánime ni entre los críticos ni entre los artistas. En el caso de Gamoneda, quizá podríamos hablar de libro de artista solo en la medida en que éste sea siempre concebido, en primer lugar, como un producto editorial en sí mismo, con independencia de que el trabajo de los autores goce de una exposición que lo publicite[468]. Así entendidas, estas obras se distinguen de los catálogos, cuyo

467. Lo repite en numerosos lugares: «la poesía es la creación de aquellos objetos de arte cuya materia es el lenguaje» [§ V.1.5 {4} 2001: 145].

468. En su tesis doctoral, Jérôme Dupeyrat estudia estos dos aspectos intrínsecamente relacionados: «Exposition et édition sont le plus souvent pratiquées de façon conjointe par les artistes. Ceux qui exposent ne publient pas toujours, mais rare sont ceux qui publient sans exposer» [Dupeyrat, 2012: 509]. Ocurre a veces, en efecto, que la publicación de un libro de artista —un objeto artístico-poético concebido editorialmente, desde nuestra perspectiva— puede deparar la celebración de una muestra que ponga de relieve ante el público la colaboración entre el poeta y el artista, al tiempo que sirve para publicitar el libro mismo, pero lo más frecuente en el caso de Gamoneda es que la exposición se celebre primero y que de ella se derive una publicación, el consiguiente catálogo.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

objetivo primero y último estriba en prolongar el espíritu de la colaboración llevada inicialmente a una muestra pública. Y lo que es más importante: el libro de artista sería fruto de una puesta en común, más o menos explícita o impremeditada, entre poeta y artista plástico; ninguno de los autores quedaría supeditado al otro en orden de rango o envergadura; ambos serían responsables por igual de la edición, la cual nacería de una alianza que persigue la realización de un objeto estético diferenciado, en la medida en que existe una motivación recíproca o diálogo entre poeta y artista. En este supuesto de participación equitativa entrarían algunas colaboraciones de Gamoneda: «Il arrive que des livres d'artiste soient faits en collaboration, mais en ce cas ils sont l'œuvre de plusieurs artistes, réunis par un projet commun» [Mœglin-Delcroix, 2011: 23]. Este hecho diferencia claramente de nuevo los libros de artista de los catálogos de exposición: mientras que el catálogo suele llevar la firma del artista que expone, aunque éste haya colaborado con un poeta, el libro de artista otorga el mismo estatuto de autoría a poeta y artista.

Por otro lado, si convenimos que el poema no es el mismo sin su acompañante plástico y a la inversa, en el libro de artista en el que participa Gamoneda habría siempre una clara vocación por parte del artista plástico, confirmada por el poeta, de sobrepasar la mera ilustración, anhelo que lleva a la búsqueda de un objeto-artístico que no se corresponde exactamente ni con el catálogo ni con el *livre illustré*, a pesar de compartir a veces con éste las distinciones de la edición limitada, numerada y firmada tan del gusto de los coleccionistas. Es éste también un punto discutible, ya que la misma definición de *livre illustré* que ofrece Mœglin-Delcroix podría aplicarse a casi todas las colaboraciones de Gamoneda: «espace de la rencontré entre le texte d'un poète ou d'un écrivain d'une part et les gravures et les interventions plastiques d'un peintre ou d'un sculpteur d'autre part» [2011: 17]. Insisto, no obstante, en que la naturaleza del trabajo tal y como es comprendido por poeta y artista sería fundamental para contemplar algunas de estas ediciones más allá de un libro ilustrado.

No puede negarse, pese a ello, que el contacto de Gamoneda con las disciplinas plásticas no se limita al libro de artista, el cual, por otra parte, constituiría un número reducido de estas contribuciones incluso si acordamos este estatuto en un sentido amplio. Los diferentes catálogos a los que he aludido arriba, por ejemplo, aparecen en el inventario porque suponen una parte nuclear de estas

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

colaboraciones que no era oportuno desestimar, pues en ellos también aparecen poemas inéditos de Gamoneda, sin ir más lejos. Son asimismo testimonio de los intereses interdisciplinares del poeta, una huella de su poesía que a veces incluso tienen su razón de ser en las artes plásticas y su contexto de exposición[469]. Lo mismo ocurre con otro tipo de ediciones, como las denominadas ediciones de obra gráfica, esto es, aquellas en las que la obra plástica se edita solo con forma aparente de libro, ya que su presentación permite que las hojas de las imágenes puedan desgajarse y enmarcarse, si el coleccionista lo desea. En cualquier caso, es el propio estudio y clasificación de estas obras el que puede permitir una comprensión adecuada tanto de sus rasgos específicos como de las relaciones que se producen entre la poesía de Gamoneda y otras manifestaciones artísticas.

2.3.2. Clasificación de colaboraciones con artistas plásticos

A la vista del inventario completo de obras realizadas en colaboración con artistas plásticos en las que ha participado Gamoneda, propongo una clasificación o tipología de estas obras a partir de tres grandes categorías, que pueden a su vez subdividirse en distintas clases: según el contenido del libro, según su formato y presentación y según el procedimiento de trabajo entre poeta y artista. Como es lógico, una misma obra puede aparecer en distintos puntos del inventario, ya que en algunos casos se dan interrelaciones entre los rasgos que definen las diferentes categorías.

A) Según el contenido del libro. Esta categoría contempla la naturaleza de los textos que componen la edición:

469. Para algunos autores, como Ulises Carrión, el catálogo de exposición tendría además plena categoría de *livre d'artiste*, siempre que su realización haya estado al cuidado de un artista: «j'utiliserais le terme "livres d'artistes" pour tous les livres faits par des artistes, quels que soient ces livres, incluant par là les catalogues, les biographies, etc.» [*apud* Mœglin-Delcroix, 2011: 48]. Por el contrario, para Clive Phillpot, el que un libro haya sido concebido o confeccionado por un artista no es suficiente para que éste sea considerado como un «libro de artista», sino que sería también necesario que se trate de una verdadera obra de arte en forma de libro [*ibidem*: 49]. En el fondo subyace la idea, aceptada en general por los especialistas, de que la esencia de un libro de artista no puede radicar en la reproducción de una serie de fotografías; dicho en otros términos: el libro de artista no puede tener como fin la documentación o preservar un acontecimiento efímero, como una muestra pública de arte. Con todo, el «catálogo de artista» puede ser un producto más complejo de lo que aparenta: «un catalogue n'est pas un livre d'artiste, mais un livre d'artiste peut se cacher derrière un catalogue» [*ibidem*: 54].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

1. Contiene textos de crítica e interpretación firmados únicamente por Antonio Gamoneda: *Echauz: la dimensión ideológica de la forma* [1978], *Luis Sáez. Óleos y dibujos* [1979], *Sánchez Escalona* [1985].

2. Contiene textos de crítica o interpretación firmados por Gamoneda y otros autores. Estas obras suelen ser, por lo general, catálogos de exposición: *Artistas en la galería «Maese Nicolás»* [1977], *Julio L. Hernández* [Oviedo, 1980], *José Luis Sánchez: casi treinta años de oficio de escultor* [1981], *Silverio Rivas* [1981], *Toño: Antonio García García* [1983], *Lucio Muñoz* [1988], *Antonio Marcos* [1990], *Fernando Alba: esculturas* [1991], *Julio López Hernández. Obra 1960-1995* [1995], *Enrique Estrada: una vida en la pintura* [1999], *Eduardo Arenillas: pintura* [2008], *Todo es pintura* [2017].

3. Contiene textos de carácter informativo, narrativo o reflexivo que no se ajustan al género de la crítica de arte, a veces de tipología muy personal, como cartas manuscritas: *F. Alba* [1991], *Modesto Llamas Gil, 1950-1991* [1991], *Esculturas de Amancio González* [1994], *Elías. Pinturas: Sottobosco / Lagunaria* [1994], *Luis Sáez. Retrospectiva 1956-1999* [1999], *Un bosque en obras: vanguardias en la escultura española en madera* [2000], *El libro de las miradas* [2002], *León pintado: León en los fondos artísticos de Caja España-Duero* [2014].

4. Contiene textos de crítica o interpretación y poemas de Gamoneda: *Tauromaquia y destino* [1980], *Más allá de la sombra* [2002], *Juan Barjola* [2002].

5. Contiene textos de carácter informativo, narrativo o reflexivo, que no se ajustan al género de la crítica de arte, y poemas de Gamoneda: *Alberto Agulló: Encuentro con la poesía* [2002], *Ut pictura poesis: pintores y poetas desde la Salamanca universal* [2002].

6. Contiene poemas de Gamoneda, a veces inéditos, y de otros autores: *Sendo: dibujos* [1979], *Julio L. Hernández* [Madrid: 1980], *Armario de luces y sombras* [2011], *Marca(da) España* [2014], *Libro de horas* [2015], *Metal* [2016].

7. Contiene únicamente poemas de Gamoneda, con independencia de que la edición esté acompañada de textos de crítica de otros autores. Esta subcategoría se desglosa en otras en función del origen de los poemas entregados:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

7.1. Contiene poemas ya escritos por Gamoneda. A todos los efectos, puede hablarse de «antologías ilustradas» en la mayoría de estos casos, aunque Gamoneda no dará siempre por adecuado el término *ilustración* para definir la relación entre poema y obra plástica: *Encuentro en el territorio del frío* [1995], *Eros y Thánatos: pinturas de Álvaro Delgado con once poemas de Antonio Gamoneda* [2000], *Alberto Agulló: Encuentro con la poesía* [2002], *Descripción del frío* [2002], *De l'impossibilité* [2004], *Anoche te soñé, pero no eras tú* [2009], *Veo la luz* [2011], *Modesto Llamas (1945-2013)* [2013], *Diálogos con Antonio Gamoneda: 29 poemas y 29 pinturas* [inédito], *Un animal oculto. Carpeta de litografías de Luis Moro y poemas de Antonio Gamoneda* [2015], *Amé todas las pérdidas* [2018].

7.2. Contiene en su mayoría poemas ya escritos por Gamoneda y algún inédito: *Cuaderno de octubre* [1997], *Visión del frío* [2007], *Pintura germinal* [2010], *Impar* [2011], *Luz sumergida* [2015].

7.3. Contiene solo poemas inéditos de Gamoneda, no incluidos anteriormente en ningún poemario exento. Estos poemas suelen recogerse, con variaciones y a veces tras un proceso de intensa reescritura que *desdibuja* su versión primigenia, en los poemarios o antologías del poeta publicadas con posterioridad: *Mortal 1936 (Pasión y Luz de Juan Barjola) / Tauromaquia* [1994], *Cuaderno de octubre* [1997], *¿Tú?* (1998), *Más allá de la sombra* [2002], *Memoria volcánica* [2002], *Ut pictura poesis: pintores y poetas desde la Salamanca universal* [2002], *Pétale blessé* [2002], *Miguel Galanda. Pinturas y esculturas despojadas de sombra (2001-2004)* [2004], *Huella de agua* [2005], *Territorios* [2006], *Wolfgang Laib. Sin principio, sin fin* [2007], *Extravío en la luz* [2008], *Des va-ríos* [2009], *Mar de afuera* [2012], *Biblio-grafías* [2013], *La prisión transparente* [2015], *TRIACA. Dioscórides - Laguna - Gamoneda* [2019], *Las venas comunales* [inédito].

7.4. Contiene poemas que han sido exclusivamente reescritos por Gamoneda para la edición del libro: *Lapidario incompleto* [2014].

B) Según la forma y presentación del libro. Esta categoría tiene en cuenta la relación entre el texto poemático y la obra plástica, relación que puede dar lugar a una *hibridación* de formas.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

1. Los poemas se presentan manuscritos (con o sin transcripción): *Descripción del frío* [2002], *Más allá de la sombra* [2002], *Visión de frío* [2007], *Wolfgang Laib. Sin principio, sin fin* [2007], *Modesto Llamas (1945-2013)* [2013], *Las venas comunales* [inédito].

2. Obra poemática y obra gráfica se presentan como dos series independientes, desgajadas y yuxtapuestas, sin posibilidad de contemplación simultánea: *Mortal 1936 (Pasión y Luz de Juan Barjola) / Tauromaquia* [1994], *Substances, limites / Nymphea* [1997], *De l'impossibilité* [2004], *Miguel Galanda. Pinturas y esculturas despojadas de sombra (2001-2004)* [2004], *Huella de agua* [2005], *Wolfgang Laib. Sin principio, sin fin* [2007], *Pintura germinal* [2010], *Impar* [2011], *Mar de afuera* [2012], *Biblio-grafías* [2013], *Modesto Llamas (1945-2013)* [2013].

3. Texto e imagen plástica se presentan como series alternas, sin que ambas lleguen a coincidir nunca a la vista con el libro abierto: *Memoria volcánica* [2002].

4. Texto e imagen plástica se presentan en páginas distintas, pero consecutivas, de manera que pueden contemplarse simultáneamente con el libro abierto: *Encuentro en el territorio del frío* [1995], *¿Tú?* [1998], *Enrique Estrada: una vida en la pintura* [1999], *Descripción del frío* [2002], *Más allá de la sombra* [2002], *Alberto Agulló: Encuentro con la poesía* [2002], *Visión del frío* [2007], *Palabras para un rostro* [2010], *Un animal oculto. Carpeta de litografías de Luis Moro y poemas de Antonio Gamoneda* [2015], *Libro de horas* [2015].

5. Texto e imagen plástica se presentan en la misma página, sin llegar a entremezclarse (yuxtaposición): *Cuaderno de octubre* [1997], *Visión del frío* [2007], *Armario de luces y sombras* [2011].

6. Textos e imagen llegan a presentarse en la misma página, imbricándose en un mismo nivel (superposición). Esta forma da lugar a una *hibridación* formal de poema y obra plástica, concebido como un solo objeto artístico: *Veo la luz* [2011], *Luz sumergida* [2015], *Las venas comunales* [inédito].

7. Texto e imagen pueden presentarse en la misma página tanto yuxtapuestos como superpuestos: *TRIACA. Dioscórides - Laguna - Gamoneda* [2019].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

C) Según el proceso de colaboración entre poeta y artista. Esta categoría se interroga por las circunstancias que intervienen en la creación del objeto editorial y las relaciones que se establecen entre poeta y artista:

1. El artista se inspira para crear su obra en los poemas de Gamoneda. En este proceso, la obra plástica es *posterior a* o *consecuencia de* la obra poemática. Esta modalidad suele corresponderse con la presentación de «antologías ilustradas»: *Eros y Thánatos: pinturas de Álvaro Delgado con once poemas de Antonio Gamoneda* [2000], *Encuentro en el territorio del frío* [1995], *Extravío en la luz* [2008], *Diálogos con Antonio Gamoneda: 29 poemas y 29 pinturas* [inédito], *Amé todas las pérdidas* [2018].

2. El poeta se inspira, o tiene en cuenta, en la obra plástica del artista, creando poemas inéditos: *Más allá de la sombra* [2002], *Biblio-grafías* [2013], *Libro de horas* [2015], *Las venas comunales* [inédito].

3. Artista y poeta establecen un proceso de colaboración que tiene su punto de partida en un hipotexto poemático o una remisión histórica o cultural, trazando así una red de intertextualidades que dan por resultado un hipertexto poético-plástico: *Tauromaquia y destino* [1980], *Mortal 1936 (Pasión y Luz de Juan Barjola) / Tauromaquia* [1994], *Un animal oculto. Carpeta de litografías de Luis Moro y poemas de Antonio Gamoneda* [2015], *TRIACA. Dioscórides - Laguna - Gamoneda* [2019].

4. Artista y poeta establecen un proceso de colaboración más o menos impremeditado, no sometido a un programa previo en sentido estricto. Se establece entre ambos un «diálogo silencioso» [SL: 15] que tiene su base en la confluencia de una serie de afinidades y sensibilidades artístico-existenciales comunes: *¿Tú?* [1998], *Impar* [2011], *La prisión transparente* [2015], *Un animal oculto. Carpeta de litografías de Luis Moro y poemas de Antonio Gamoneda* [2015], *TRIACA. Dioscórides - Laguna - Gamoneda* [2019].

5. La obra plástica modifica o *transfigura* el sentido de los poemas: *Más allá de la sombra* [2002], *Luz / Lumière* [2010], *Lapidario incompleto* [2014]. Esta transfiguración habría que entenderla en consonancia con la posibilidad de una hibridación sometida por el lector-contemplador en el proceso de recepción.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

2.3.3. Conclusiones sobre el inventario

De este inventario y del estudio específico de cada título —tal y como se recoge en las notas del apéndice bibliográfico correspondiente— pueden extraerse abundantes conclusiones, alguna de las cuales, las más significativas, ya han sido esbozadas en la descripción de las distintas subcategorías que componen la clasificación. Podemos comenzar preguntándonos por la naturaleza plástica de las obras. La gran mayoría de estas ediciones, por ejemplo, son resultado de una colaboración entre el poeta y un pintor, consecuencia, en buena lógica, de los rasgos bidimensionales que poema y dibujo comparten. En cambio, el trabajo entre poeta y escultor se introduce solo complementariamente en los catálogos de exposición, quizá porque la escultura encuentra un lugar contemplativo ideal en la muestra organizada previamente. Esta colaboración entre poeta y escultor se dio con bastante intensidad en los años en los que Gamoneda ejerció como crítico de arte, caso de *Julio L. Hernández* [1980], *José Luis Sánchez: casi treinta años de oficio de escultor* [1981] y *Silverio Rivas* [1981]. Excepción en este sentido es la más cercana colaboración con el escultor Román Hernández en *Armario de luces y sombras* [2011]. Además de la pintura y la escultura como artes plásticas por excelencia, habría que señalar también la inclusión de la fotografía en varias obras próximas en el tiempo: *El vigilante de la nieve* [2010], *Palabras para un rostro* [2010], *Veo la luz* [2011], *Mar de afuera* [2012], *Marca(da) España* [2014], *Luz sumergida* [2015] y *Noches de piedras y lunas* [2019], además de *León de la mirada*, anterior al ciclo de senectud [1979]. El abanico de modalidades no se restringe, pues, a la pareja poesía-pintura, aunque ésta sea predominante, rasgo que refuerza la condición interdisciplinar del poeta.

Del nombre de los artistas participantes en estas ediciones puede observarse, como ya señalé, que en muchos casos Gamoneda trabaja con creadores que expusieron sus obras en la Sala de Arte «Provincia» de León durante la época en la que era secretario de los servicios culturales de la Diputación Provincial. Gamoneda colabora con estos autores bien exclusivamente en un libro de artista o un catálogo de exposición (Bernardo Sanjurjo, Eduardo Arenillas, Albert Agulló, Álvaro Delgado, Carlos Piñel o María Teresa González Gancedo), bien en muestras colectivas de las que se edita igualmente un catálogo (Alejandro Mieres, Jesús Martínez Labrador, Francisco Echauz, Faik Husein, Alejandro Vargas, Silverio Rivas o Elías García Benavides). En algunas ocasiones, la participación de Gamoneda es meramente anecdótica o testimonial, ya que en el catálogo de la

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

exposición, que puede ser una muestra retrospectiva o antológica en homenaje al artista, se rescata una de las críticas del poeta publicada años atrás en *Tierras de León*, *Diario de León* u otro medio, en especial durante la época en la que la dirigía la Sala de Arte «Provincia», o incluso en fecha posterior a este periodo, caso de *Julio López Hernández. Obra 1960-1995* [1995], *Eduardo Arenillas: pintura* [2008] o *Todo es pintura* [2017], de María Teresa González Gancedo[470]; aunque lo cierto es que Gamoneda suele escribir un nuevo texto que no se corresponde con reseñas previas, como en *Antonio Marcos* [1990], justándose así al escenario de una nueva exposición, indicativo de un afán por actualizar y personalizar cada participación. Desde la perspectiva inversa, el catálogo es a veces el resultado de una exposición que rinde tributo a la trayectoria del propio poeta, en la que vuelven a reaparecer los artistas que ha reseñado en su labor de crítico, como se aprecia en *Descripción del frío* [2002] y *Visión del frío* [2007].

Habría que precisar que no todos estos libros son producto de la relación directa entre poeta y artista. A veces son obras colectivas en las que Gamoneda participa con otros escritores bajo el tema común del arte, sin que en ocasiones se haya celebrado una exposición de los trabajos. El libro es entonces más un monográfico en torno al arte que un catálogo de exposición; y los textos de Gamoneda suelen tener un carácter ecfrástico[471]: *Un bosque en obras* [2000], *El libro de las miradas* [2002][472].

Dada su experiencia en el mundo editorial y la interpretación de arte, resulta lógico que Gamoneda se haya interesado durante tantos años por el fenómeno artístico-editorial de los libros de artista o los catálogos de exposición, como

470. Lo mismo ocurre con algunos textos poemáticos o de otro tipo, como en *Anoche te soñé, pero no eras tú* [2009], donde se estampa el poema «Paisaje» de *Blues castellano* [EL: 112], o *Rojamaril* [1999], que solo reproduce un fragmento perteneciente a *El cuerpo de los símbolos*, si bien lo habitual es que Gamoneda conciba un poema orientado al contexto artístico.

471. Así ocurre de hecho con *Arte entre fogones*, que no incluyo en el inventario por tratarse de una obra colectiva que ni fue concebida como libro de arte ni fue editada tras la celebración de una muestra ni cuenta con un vínculo directo entre los textos de Gamoneda y los demás autores, aunque éstos sean a veces artistas [§ V.1.4 {40} 2011: 24-26].

472. Otro ejemplo de colaboración indirecta entre poeta y artista plástico, que no se incluye en el inventario, es *Orage / Tempestad*, de Cristina Castello, poemario bilingüe, para el que Gamoneda escribe un frontispicio [§ V.1.7 {11} 2009], que fue concebido por la autora como una edición que incluye tres grabados de la artista quebequesa Odette Beaudry y una tirada exclusiva de diez ejemplares en cofre numerados y firmados. Si consta en el inventario, por el contrario, otra colaboración indirecta, *Des va-ríos* [2009], debido al vínculo de amistad existente entre poeta y pintor y la concurrencia de colaboraciones previas entre ambos.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

testimonia la extensa bibliografía de obras de esta naturaleza. Y si bien esta colaboración fue al principio una consecuencia o implicación natural del trabajo de Gamoneda como crítico, en el inventario queda patente que ha continuado interesándose por este tipo de ediciones una vez abandonada su actividad como reseñista. Si establecemos una tabla cronológica de estas obras por décadas, observaremos un índice orientativo de implicación y producción en cada periodo:

1972-1979	1980-1989	1990-1999	2000-2009	2010-2019
11	14	18	24	27

De esta síntesis puede deducirse que, en realidad, la producción de estas obras no ha desaparecido bajo ninguna circunstancia, es uniforme en los años ochenta y noventa[473] y se incrementa progresivamente, duplicando de modo ostensible el número en las dos últimas décadas. Cierto es que en la lista hay un leve descenso significativo de colaboraciones entre mediados de los años ochenta y principios de los noventa, que afecta a la continuidad de estas participaciones. Cabría plantear alguna hipótesis sobre las causas de esta laguna. Por un lado, se explicaría precisamente por el rechazo del poeta a continuar ejerciendo la crítica, por su renuncia taxativa a seguir escribiendo sobre arte, desistimiento que habría tenido lugar en torno a esas fechas; por otro lado, y sin que sea excluyente de esta primera razón, esta ausencia o menor índice de colaboraciones con artistas plásticos en dichos años podría relacionarse con un periodo poético especialmente fecundo que reclamaría toda la atención del autor y que coincide, de hecho, con la publicación de *Lápidas* [1986] y la escritura de *Libro del frío* [1986-1992] y *Libro de los venenos* [1993-1995], así como con la edición de su antología *Edad* [1987] y los primeros galardones importantes: el Premio Castilla y León de las Letras [1984] y, sobre todo, el Premio Nacional de Poesía [1988], cuya notoriedad acarrea una mayor presencia del autor en el espacio público[474].

473. Al figurar incompleta (1972-1979), la década de los setenta debe comprenderse en términos relativos. Téngase en cuenta que Gamoneda practicó la crítica de arte de forma profesional desde 1971, aproximadamente.

474. Cabe también la posibilidad de que existan otros catálogos de exposición o libros de artista pertenecientes a este intervalo de tiempo que no hayan sido identificados ni por Expósito ni por mí mismo. A falta de otras evidencias, se pueden dar por válidos los antedichos motivos que explicarían una reducción significativa de estas obras entre tales fechas.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Si bien hay un descenso significativo de estas ediciones —que comprende alrededor de una década—, en los inicios del ciclo de senectud esta producción es constante a partir de 1994, fecha que marca un punto de inflexión cuantitativo con la colaboración de *Mortal 1936*, segundo trabajo poemático-plástico tras *Tauromaquia y destino* [1980] realizado en compañía del pintor Juan Barjola. A partir de entonces se sucederán las ediciones de Gamoneda vinculadas con las artes plásticas, testimonio en muchos casos de su participación en muestras y exposiciones. Puede decirse que esta actividad se intensifica gracias a *¿Tú?* [1998], en coautoría con Tàpies —publicación clave que es el germen de la ampliación del *Libro del frío*—, hasta el punto de que desde 2004, coincidiendo con la edición de *Esta luz*, no hay hasta la actualidad año en el que no aparezca una obra de estas características.

A la vista de estos datos, podemos afirmar ya sin reparos que las colaboraciones con artistas plásticos destacan claramente en el periodo de la vejez. A mediados de los noventa, Gamoneda retoma su implicación en esta clase de proyectos y los incorpora a su práctica poética; su publicación se consolida e intensifica en el ciclo de senectud, constituyendo uno de los rasgos definitorios del poeta en dicha etapa. En estos casos, una vez ahorcada la actividad crítica, la participación de Gamoneda es en general poemática, aunque el poeta aún escribe ocasionalmente algún texto de prosa de carácter más o menos interpretativo, sobre todo informativo, descriptivo o narrativo, de valor anecdótico, como en *Un bosque en obras* [2000] y *El libro de las miradas* [2002].

Al observar la cronología, hay dos fechas que sobresalen por su productividad: en 1980 —año en el que, recordemos, Gamoneda abandona la crítica de arte— aparecen al menos cinco de estas obras; y 2002 adquiere la condición de especialmente fecundo con hasta ocho títulos publicados. En este último año la abundancia de colaboraciones es en parte lógica al tratarse en su mayoría de catálogos cuya preparación, por lo general, corre a cargo de otros autores y agentes del proceso, como organizadores y comisarios, y no tanto de poeta y artista. Ello no impide resaltar el hecho de que Gamoneda se preste sin inconvenientes a participar en estos proyectos, seleccionando versos o escribiendo algún tipo de texto o, incluso, un poema inédito. Este alto compromiso e implicación por parte de nuestro autor, ya en el nuevo milenio, puede considerarse como un rasgo más preciso del último tramo del ciclo de senectud.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

De hecho, si contemplamos la nómina de obras que componen los diversos apartados de la primera categoría, ratificaremos definitivamente que un número considerable de estas ediciones se caracterizan por incluir poemas inéditos. Que Gamoneda escriba y entregue estos inéditos supone una prueba en sí misma del rango que concede a estas colaboraciones. En muchos otros casos, Gamoneda permite la reproducción de poemas previamente escritos, dando por resultado auténticas antologías del poeta —«antologías ilustradas», podría decirse a priori—, aunque en ocasiones muy breves[475]. Al mismo tiempo, los inéditos proporcionan una valiosa información sobre la evolución formal de su poesía y su pensamiento poético, ya que permiten establecer comparativas con las versiones —variantes— que publica con posterioridad en poemarios exentos. Así ocurre, por ejemplo, con un buen número de los «poemas con nombre» de *Canción errónea*, los cuales proceden, como ya hemos comentado, de estas colaboraciones. El «índice onomástico» que incorpora Gamoneda a *Canción errónea* posibilita, además, rastrear estos vínculos y localizar rápidamente los poemas enmarcados en estas obras de carácter plástico. Es un gesto de honestidad intelectual por parte del poeta, que ha querido dejar constancia expresa de estas huellas y de la relación interdisciplinar con los artistas.

En cuanto a las características editoriales de estas ediciones, suelen tener, en general, por sus materiales y medios de producción, una tirada muy reducida y precio elevado y están destinadas en buena parte a coleccionistas o bibliófilos, lo que pone de relieve su valor desde el punto de vista del circuito comercial, si bien pueden encontrarse asimismo ediciones no venales. Podría decirse, en principio, que estos rasgos se ajustan al formato del *livre illustré*, aunque en ocasiones las obras no se localizan en los catálogos o fondos bibliotecarios y su acceso y consulta resulta difícil, coincidiendo más con las especificidades del *livre d'artiste*. Ejemplos de ello son *¿Tú?* [1998], *Lapidario incompleto* [1984 y 2014], *El vigilante de la nieve*

475. Así considera también Expósito en su bibliografía ediciones como *Descripción del frío* o *Encuentro en el territorio del frío*. También algunos libros de artista los considera plenamente poéticos, como *Mortal 1936* y *¿Tú?*, aunque no así *Tauromaquia y destino*. A pesar de las distinciones que pueden apreciarse entre estas obras atendiendo a su contenido, he preferido incluirlas todas en el mismo inventario debido a esta marca común de colaboración interartística, describiendo y comentando sus características más sobresalientes en las notas al final.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[2010], *Un animal oculto* [2015] y *La prisión transparente* [2015], parte de ellas publicadas en los últimos años[476].

Por otra parte, la presencia en el inventario de libros editados en Francia o publicados en colaboración con artistas franceses responde, en buena medida, a la consolidada tradición que existe en este país tanto de *livres d'artistes* como de *livres illustrés*, pero es asimismo una evidencia de los estrechos vínculos que Gamoneda mantiene con la cultura francófona y de cómo, paralelamente, su obra ha despertado gran interés entre los artistas e hispanistas de Francia, sin duda el país que más ha contribuido a difundir el nombre del poeta fuera de las fronteras españolas. Pruebas de esta afinidad son *Nymphea* [1997], *Froid de limites* [2000] y *De l'impossibilité* [2004]. Un caso especial que ilustra esta querencia es la publicación de *Pétale Blessé* [2002], libro con poemas inéditos de Gamoneda traducidos al francés y una pintura original de Claire Pichaud que parece constituir una versión primigenia de *Cecilia* [2004].

Una excepción que no encajaría en las categorías del inventario, ligada a su vez a la cultura francesa, es la de *Bores / Mallarmé. La siesta del fauno* [2012], en la que el poeta ejerce de *mudador* junto a Amelia Gamoneda. Según apuntamos en otra parte, no puede negarse que la traducción sea una tarea creativa y que, desde cierto punto de vista, suponga la adquisición de un lenguaje para verterlo genuinamente a otro idioma. Con esta noción de *mudador* Gamoneda vendría a apropiarse de una obra ajena para hacerla nueva en su lengua. En el caso de *Bores / Mallarmé. La siesta del fauno*, el hipotexto poemático de Mallarmé es la base del ejercicio poético de Antonio y Amelia Gamoneda, así como del hipertexto plástico concebido por el pintor Francisco Bores. Se produce así una relación interdisciplinar a tres bandas especialmente llamativa en la obra gamonediana. Y, como bien señala María Teresa Lizaranzu Perinat, Presidente de Acción Cultural Española en 2012: «El trabajo de Francisco Bores para el editor Tériade en los primeros años de los década de los cuarenta se inscribe, por tanto, en una larga

476. Cuando no he podido consultar la obra *in situ*, no me ha sido posible recabar suficiente información paratextual, la información proporcionada por los diarios que se han hecho eco de la publicación no era satisfactoria o no he accedido a ninguna imagen de la obra y he creído conveniente deshacer una serie de incertidumbres sobre las colaboraciones, he intentado contactar con los protagonistas o editores, como en el caso de Amaya Bozal, José Antonio Robés, Antonio Machón o Dolores Blanco, a quienes agradezco de nuevo públicamente su amabilidad y paciencia.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

tradición que encarna a la perfección la aspiración simbolista de no limitarse a una única disciplina artística» [2012: 9]. Lo mismo cabría afirmar de Gamoneda, cuya vinculación con la vieja aspiración simbolista ya evocamos en la segunda parte de este trabajo. Su reafirma, así, su definición como poeta multidisciplinar o más allá de los moldes genéricos.

Este es, precisamente, uno de los aspectos más característicos de los libros de artista, concebidos como auténticos libros-objeto, es decir, como objetos de arte que sobrepasan la mera dimensión editorial. Para Gamoneda, el libro de artista vendría a ser un producto único, irrepetible en su conjunción de obra plástica y poemática, de tal manera que los poemas escritos expresamente para estas ediciones no pueden significar lo mismo desgajados de su contexto original, sin la obra gráfica, como explica a propósito de la selección que hace de «Frío de límites» en su antología *Sólo luz*, poemas que pertenecen a su colaboración con Tàpies en *¿Tú?*:

> El libro matriz, el libro trabajado por los dos, por Tàpies y por mí, tiene un carácter y un sentido que no se puede trasladar a esta antología. Su título era monosilábico: *¿Tú?* Nada más. Ahora, lo que aquí aparece es un despiece en el que no está Tàpies; aparece, como un artificio semejante al del muestreo, una parte del «medio libro» que pudiera suponer mi escritura. Pienso que, después de explicar que yo no soy el autor *completo* y único de *¿Tú?*, queda también bastante claro que lo que aquí se va a leer no basta para representar a *¿Tú?* Esta escritura parcelada pudiera no existir sin mi concertación con Tàpies, y aquí, por parcelada y por el desmembramiento de la autoría, tiene otro sentido y únicamente yo soy responsable de su incompleción [SL: 16].

Gamoneda reconoce, pues, el libro de artista como una suerte de representación indisociable de letra e imagen de cuya imbricación depende su significado completo; un «conjunto plástico y literario», como define la edición de *Tauromaquia y destino* [CAP {12} 1980: 10]. Por este motivo avisa al lector de que la «incompleción» [sic] poemática destinada a la antología descontextualiza la obra y la priva de su significación plenaria. Acerca de *¿Tú?* Gamoneda introduce también en *Sólo luz* la idea de que la colaboración con Tàpies se desarrolló bajo el signo de «una especie de diálogo silencioso, sin proyecto declaradamente común» [SL: 15].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Esta idea de «diálogo silencioso»[477], que implicaría un procedimiento tácito basado en sensibilidades compartidas por los autores, se repite en otras colaboraciones, hasta el punto de convertirse en una constante procesal. Así, en la presentación de *Extravío en la luz* [2008], Juan Carlos Mestre explica sobre su trabajo:

> lejos de toda pretensión ilustrativa, se ha desenvuelto en el ámbito de los préstamos intuitivos […]. Visiones que surgieron en el instante mismo de la lectura, signos, heridas, lluvias, que adquieren en su minoría de conocimiento la voluntad de habla de una voz sin boca… Los poemas de Gamoneda no representan para mí formas simbólicas del mundo, sino la realidad más apreciada del pensamiento poético [Sigüenza, 2009: 58].

Aunque de sus palabras habría que deducir que el trazo de los grabados de Mestre fue posterior a la escritura de los poemas y que el pintor creó sus dibujos a partir de la lectura, interesa el rechazo del término ilustración y la idea de los «préstamos intuitivos», que se correspondería con ese «diálogo silencioso» al que se refiere Gamoneda. Añade el poeta sobre el trabajo de Mestre, para que no quede duda de la condición artística de la edición: «Los grabados llevan consigo alusiones muy sutiles, de naturaleza muy original, con la voluntad de convertir la escritura en un hecho estético visual» [*ibidem*].

Este proceso dialógico de trabajo entre poeta y artista es quizá el aspecto que más puede ayudar a comprender los factores y motivaciones que intervienen en la creación compartida de estas obras, razón por la que estimo pertinente dedicar un espacio mayor a esta especie de reciprocidad aquiescente que va más allá del sentido unidireccional de la influencia de un autor sobre otro, cuando el pintor se inspira en los versos del poeta para dibujar sus cuadros o cuando el poeta escribe sus poemas a partir de la contemplación de la obra plástica del artista. Así, de su colaboración con Albert Agulló en *Encuentro con la poesía* [2002], Gamoneda asegura que el pintor trasciende la ilustración —tal y como defendería posteriormente Mestre en *Extravío en luz*—, dotando de otro sentido, con su obra plástica, a la obra poemática:

477. Gamoneda emplea ya este término de «diálogo» —así, entre comillas— en 1981 para ilustrar la relación existente entre algunas obras del escultor José Luis Sánchez y los poemas de Pablo Neruda que, como hipotexto poemático, las motivaron [CAP {17} 1981: 17].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> llegó a tus manos el que se llama *Libro del frío* y, por impulso afectivo o por lo que fuese, hiciste de él una lectura creadora, entraste en diálogo con mi escritura de una forma que, aunque te pertenezca a ti en tu radical originalidad, también a mí me deja enriquecido» [CAP {50} 2002: 12].

Completa esta idea más adelante:

> Has sido consciente (y de ello nace el enriquecimiento que antes te decía) de que el *Libro del frío*, que nació como un relato poético individual, se hacía tuyo al interiorizarlo en tu lectura y, una vez sumido en tu conciencia, es decir, cuando ya es más tuyo que mío, se transforma la especie de su manifestación, se edifica —y vivifica— en el plano visual [*ibidem*].

Y también:

> Nuestro «encuentro» no es, por todo esto, un mero asunto ocasional; tú lo has llevado a una plenitud de sentido en la que su significado queda referido al inmenso colectivo de los seres humanos que tienen ya consigo una larga —y comprometida y desamparada— memoria [*ibidem*].

En torno a esta idea, Rafa Forteza subraya el mismo año en una entrevista, a propósito de la dinámica de trabajo entre los autores que dio lugar al libro de arte *Impar* [2011], que «no se trata de un trabajo de ilustración, sino que es un diálogo» [Durán, 2009]. Este carácter dialógico está ya implícito en su primer libro de artista, *Tauromaquia y destino*, aunque se observa una clara precisión en el pensamiento del poeta de este tipo de trabajo en colaboración, que entonces consideraba como «textos "de compañía", que no son aclaratorios en ningún sentido sino que, en su pretendida plasticidad verbal y salvando grandes distancias, intentan hermanarse con el poema [de Lorca] y las pinturas [de Barjola], internarse en sus significaciones» [CAP {12} 1980: 30]. Un ejemplo más claro de esta «síntesis estética» o «concordancia polifónica» [*ibidem*: 31 y 33] es la publicación de *Lapidario incompleto* [2014], de nuevo en *dialogismo* con Juan Carlos Mestre, uno de los más íntimos colaboradores de Gamoneda durante los últimos años. En la presentación del libro, Gamoneda negó que Mestre se hubiera limitado a ilustrar sus poemas, los cuales había reescrito para la nueva edición:

> Son ilustraciones en el orden editorial, ilustran el libro en todos los sentidos, pero yo quiero decir, declarar, afirmar, que tienen una función que se ha convertido quizá en función principal: han transformado el libro; transformado

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> el libro que pudiera consistir únicamente en la textualidad. Ya no es posible leer ese libro si no es acercando nuestra comprensión al imaginario de Juan Carlos puesto en compañía de la literalidad. Eso es, sí, una ilustración, pero es más principalmente para mí un diálogo o una relación en profundidad y, aún más principalmente, como resultado es lo que he dicho antes: una transfiguración del libro en otra cosa. Ya no podréis leer ese libro sin que, de alguna manera, las palabras arrastren consigo el imaginario visual aportado por Juan Carlos. En ese sentido, supone que Juan Carlos ha hecho una lectura que le ha proporcionado visiones, pero esas visiones son una creación no ya compartida en origen, sino naturalmente propia de él en cuanto creación y en cuanto resultado[478].

Por estas razones, Gamoneda se inclina por considerar este nuevo *Lapidario incompleto* como un inédito más que como una reescritura. El imaginario de Mestre habría añadido una significación a la lectura de sus poemas, que no ya no podrían ser contemplados de la misma manera por el poeta. Se produce así una influencia de ida y vuelta, un movimiento de flujo y reflujo o corriente de ósmosis durante la colaboración: por un lado, Mestre se inspira primero en los poemas de Gamoneda incorporando su singularidad y, por otro, Gamoneda modifica su lectura e interpretación de sus propios poemas a partir de las imágenes creadas por Mestre, hasta el punto de que el poeta entra, fiel a su pasión, en un bucle de reescritura intensificado por las imágenes del artista: «Los dibujos me han impresionado —reconoce el poeta—; incluso para mí mismo, me han modificado positivamente» [*loc. cit.*]. Y el mismo efecto cabría trasladar al lector, que en la recepción reinterpreta el contenido poemático en virtud del contenido plástico, ideas —sobre las que volveré más adelante al plantear una posible hibridación— que coinciden con las apuntadas años atrás por el poeta en *Más allá de la sombra* [2002], al hilo de su trabajo con el artista Bernardo Sanjurjo. Según este complejo proceso de emisión-recepción y reinterpretación-creación, el resultado estaría, en efecto, más cerca —como intuye Gamoneda— de ser un libro inédito o un poemario «otro» que una reescritura.

Otro ejemplo reciente de esta comunicación sobrentendida es el diálogo con Luis Moro en *Un animal oculto. Carpeta de litografías de Luis Moro y poemas de Antonio*

478. Transcripción de las palabras del poeta durante la presentación de la obra, el 3 de marzo de 2014 en el Centro de Arte Moderno de Madrid. Vídeo disponible en línea por cortesía del centro: <https://www.youtube.com/watch?v=Haa7Zrzhwd4>.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Gamoneda [2015], obra que reuniría todos los requisitos para ser catalogada sin reservas como libro de artista. En la presentación de *Un animal oculto*, Gamoneda retomó su entendimiento de «un diálogo entre lo visual y lo legible, que no es lo mismo que ilustrarse el uno al otro recíprocamente»[479]. Sobre esta edición, que tiene como punto de partida un interés compartido por el legado de Andrés Laguna, ha declarado asimismo el poeta:

> De la misma manera que los poemas míos que aparecen en esta carpeta no son descripción ni literatura informativa sobre las piezas de Luis Moro, tales piezas no son ilustraciones directamente aplicables a mis poemas. Más simple y llanamente, nos hemos reunido en un *diálogo* en el que las expresiones de cada uno han sido totalmente individuales, imprevisibles e impremeditadas, a no ser —y esto sí lo sabíamos los dos— la existencia, en el furaondo [sic] de las obras, de un «espíritu» común, de una visión poco menos que cósmica, que a ambos nos ha procurado la genial sabiduría, marcada también por la estética de la a su vez reunida e interpenetrada obra de Dioscórides y de Laguna [Aguilar, 2016].

En una segunda colaboración con Moro, *TRIACA. Dioscórides - Laguna - Gamoneda* [2019], cuyo título homenajea las fuentes que poeta y artista comparten como hipotexto y que incluyen al propio Gamoneda como referente intertextual directo del *Libro de los venenos*, esta idea —convertida ya en convicción— de diálogo bajo el fondo de una sensibilidad y estéticas comunas reaparece en el texto «Profecía y lamento ecológico del doctor Andrés de Laguna», en cuyo último párrafo el poeta suscribe las palabras anteriores [CAP {93} 2019: s/p]. Adviértase que, tanto en el caso de Mestre como en el de Moro, la reincidencia de los protagonistas signatarios —como años atrás ocurrió también con Barjola y otros autores—, apunta a la viva inclinación de reanudar un proyecto interartístico que no es mero compromiso, a esa oportunidad que Gamoneda defendía de contemplar la colaboración como un pretexto para llevar a su propio territorio creativo un poema motivado por causas más o menos ajenas a su imaginario.

Un caso más intrincado y complejo aún de colaboración es la que tuvo lugar entre Gamoneda y Jean-Louis Fauthoux —artista con el que había publicado *De l'impossibilité* en 2004— con motivo de la exposición *Luz / Lumière*, celebrada en Pau

479. Palabras de Gamoneda en la presentación de la obra en León, el 2 de junio de 2016, en el salón de actos del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). Vídeo disponible en línea por cortesía de Luis Moro: <https://www.youtube.com/watch?v=aB5ypteBrK0>.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

durante la *Fête du Livre* de 2010. La exposición simultaneaba los «papiers» preparados por Jean-Louis Fauthoux con los «poèmes» de Gamoneda, traducidos al francés por Amelia Gamoneda Lanza. Sobre la colaboración entre artista y poeta, escribe Jean-Louis Fauthoux:

> *Luz* est né d'une aventure à deux voix, avec le poète espagnol Antonio Gamoneda. Dans un premier temps, j'ai réalisé douze papiers carrés (100 x 100 cm) à partir de recueils de poèmes déjà existants: *Pierres gravées*, *Livre du froid*, *Clarté sans repos, De l'impossibilité, Cecilia*. Je les avais appelés «papiers de pluie et de lumière», compte tenu de leur processus de fabrication…
>
> On demande souvent au peintre d'illustrer les poèmes, et dans le meilleur des cas, de les accompagner, favorisant ainsi une certaine «autonomie». Ici le processus a été inversé. C'est en regardant ces grands papiers que, dans un deuxième temps, Antonio Gamoneda a écrit ces poèmes originaux de *LUZ*.
>
> Un treizième papier, de même dimension que les autres, est ensuite venu, comme en apostille, s'ajouter aux 12 premiers. Celui-ci est éclairé par l'arrière —ainsi le prévoyait le projet initial—, révélant leur épair (transparence des matières) alors que tous les autres reçoivent un éclairage direct.
>
> Je remercie Amelia Gamoneda d'avoir traduit l'ensemble des poèmes, de même que le texte liminaire, d'ordre plus général[480].

Tenemos aquí, por lo tanto, una colaboración poco habitual así como un testimonio excepcional del artista que la corrobora. Si bien en un principio Fauthoux había creado doce «papeles cuadrangulares» a partir de la lectura de poemas de Gamoneda que ya habían sido incluso traducidos al francés, el poeta escribió una serie simétrica de doce composiciones originales a partir de la contemplación de la obra realizada por Fauthoux —que inicialmente se había inspirado en la lectura de poemas anteriores de Gamoneda—. De este modo, el hipertexto plástico, la transposición pictórica de los poemas, se convertía en hipotexto plástico en segundo grado del hipertexto poético, invirtiéndose así el proceso de creación intertextual. Este hecho produjo un último efecto artístico, relanzando en un tercer viraje el proceso de colaboración. Fauthoux creó un decimotercer «papel» (a modo de apostilla, dice el artista) como consecuencia de la

480.Texto consultable en línea: <http://pleamareditorial.free.fr/luz.html>

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

lectura de los poemas originales escritos por Gamoneda. El diálogo interdisciplinar entre los autores no puede ser, ciertamente, más fructífero.

Otro ejemplo en el que artista y poeta se inspiran mutuamente se da también en *Armario de luces y sombras* [2011], en el marco interartístico que concierta la escultura y la poesía. Durante un proceso creativo en principio autónomo, el escultor Román Hernández vio similitudes y coincidencias entre su obra y la lectura de las memorias de Gamoneda, como se aprecia en el título mismo de su *Armario*… El escultor propuso entonces al poeta una colaboración a partir de esta experiencia compartida o equivalencia de pensamiento, de la que nació un poema inédito de Gamoneda. Estaríamos aquí, quizá, tanto en el anterior caso de Fauthoux como en este último de Román Hernández, ante una modalidad distinta, ya que no se trata exactamente de un «diálogo silencioso», como en los trabajos precedentes que hemos comentado: si bien subyace un influjo mutuo, este diálogo no es simultáneo ni implícito, sino que se materializa bajo la alternancia de los tiempos de composición entre la visión del artista y la del poeta, alternancia que puede a su vez, como sucedió con Fauthoux, modificar o implementar la obra plástica o poemática.

2.3.4. El libro de artista como *libro híbrido*

La complejidad de estos procesos de colaboración se refleja también en la relación que en el libro se establece entre imagen plástica y texto poemático. Por este motivo en las conclusiones sobre el inventario era conveniente observar la naturaleza de este mismo diálogo sobre la página impresa. Así, al consultar y estudiar estos libros de artista surge en ocasiones la pregunta de si se produce de facto una hibridación entre el objeto textual y el plástico. En otros términos: ¿son algunos de estos libros de artista al mismo tiempo —sin pretender un abuso de la paranomasia— *libros híbridos*? Ante todo, habría que saber en qué medida puede darse plenamente esta hibridación de dimensiones artísticas. Si hablamos de hibridación material, es evidente que esta presentación no prevalece en las colaboraciones de Gamoneda, en las que prima una clara separación entre imagen y poema en páginas distintas, ya sea en series independientes, ya sea en series alternas. De hecho, este híbrido solo se produce en sentido propio rara vez, cuando entran en juego opciones de manipulación en las que la imagen fotográfica se

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

entremezcla con la base textual gracias a las posibilidades de la técnica digital, como en el caso de algunos montajes de *Veo la luz* [2011] y *Luz sumergida* [2015].

El ejemplo más claro de libro de artista como libro híbrido, en un sentido material, es otra obra, aún inédita como tal, que reúne de nuevo la maestría de Gamoneda y Mestre: *Las venas comunales*. En nuestras dos entrevistas tuvimos ocasión de hablar sobre esta creación [pp. 823-824 y 870-876], que constaría de ochenta y cuatro poemas manuscritos por Gamoneda. Estas conversaciones son de alguna manera un testimonio de la evolución de la obra, sobre la que el poeta llegó incluso a considerar su desestimación, al sentir la necesidad de realizar tachaduras en los poemas hológrafos originales que acompañaban los dibujos de Mestre. Tal y como pude comprobar *in situ*, en el despacho de Gamoneda, los poemas no solo coinciden en la página con el dibujo de Mestre, sino que ambos registros, el plástico y el poemático, llegan a veces a superponerse en la hoja, integrándose o creando un auténtico objeto artístico híbrido[481]. En su última versión el libro contiene, además, las tachaduras de Gamoneda sobre los poemas originales que posteriormente quiso someter a reescritura. Se le planteó así un dilema moral: ¿Dejar el poema tal y como estaba, volver a realizar la obra para escribir de nuevo sobre ellos o tachar en la propia página lo que ya estaba escrito? Mestre acordó sin ningún inconveniente la posibilidad del tachón, que de esta manera queda como huella gráfica de la modificación de los poemas —de esa pasión que el poeta se reserva indefinidamente— y de la evolución del pensamiento poético gamonediano. La reescritura también singulariza en este caso el proceso de colaboración: Gamoneda escribió sus poemas a partir de la sugestión plástica de los dibujos de Mestre, pero el artista, dado su profundo conocimiento de la obra de Gamoneda, creó su propio imaginario en dialogismo con el imaginario poético gamonediano, en un proceso similar al de *Lapidario incompleto* [2014]. En la reescritura, finalmente, debe de haber intervenido tanto el efecto plástico de los dibujos de Mestre como el efecto poemático de su propia escritura, puesto que ambas dimensiones ya se habían integrado en un solo objeto artístico. Por todas estas características, se trata de una obra insólita en la trayectoria de Gamoneda.

481. El *DLE* define el término *híbrido*, en su segunda acepción, como «producto de elementos de distinta naturaleza». En nuestra segunda entrevista, Gamoneda aceptó el concepto de hibridación para el objeto obtenido en *Las venas comunales* [p. 875].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Aunque sea tímidamente, pues, parece que el poeta tiende a inclinarse a la hibridación en sus colaboraciones con artistas plásticos del ciclo de senectud, en contraposición a las edades anteriores. De hecho, puede plantearse si, más allá de una hibridación material y con independencia de ésta, se produce de alguna manera una hibridación en otro sentido, tal y como ya anuncié en páginas previas al mencionar la transfiguración operada por las imágenes sobre la lectura del texto, como una muestra de que el artista no lleva a cabo un mero trabajo de ilustración, sino que la colaboración entre los autores se desarrolla sobre la premisa de una diálogo implícito, silencioso, entre el imaginario de ambos, que daría por resultado una influencia retroalimentada entre obra plástica y poemática. Estas ideas coinciden en lo esencial con las expresadas por el mismo Gamoneda en *Más allá de la sombra* [2002], al hilo de su colaboración con el artista Bernardo Sanjurjo. Dice allí Gamoneda, en un texto de título homónimo al del libro que actúa de paratexto:

> Los dos somos conscientes de que, al producirse la reunión de nuestro trabajo, se desprende de ella una recíproca implicación de contenidos. Dicho de otra manera: los dos sabemos que el trabajo de cada uno *modifica* de alguna manera el del otro. La implicación que digo puede ser causa de una emisión/recepción relativamente unitaria, es decir de una «confusión», benéfica para el receptor y para nosotros, en la que las piezas de arte visual aportadas por Sanjurjo, serán, de alguna manera, *leídas*, y se producirá, en imprevisible proporción, una atribución de significados que habrán sido recogidos por el «lector» en mis textos. Ese mismo lector incorporará al imaginario que pueda darse en estos mismos textos, cualidades *sensibles* recogidas en las serigrafías [CAP {48} 2002: 9].

Entre sus reflexiones sobre la «dialéctica» que se establece entre artista y poeta, Gamoneda defiende, podría decirse, una suerte de *hibridación formal* en los estadios de la percepción. Se trataría de una hibridación plausible en el proceso de recepción llevada a cabo por el lector-contemplador, en la medida que éste puede realizar una captación simultánea de texto poemático e imagen plástica. En efecto, al producirse una contemplación sincrónica de la obra plástica y del texto poemático, presentados visualmente un elemento junto al otro, se establece una imbricación formal que afecta asimismo a su sentido último: la obra plástica no es ya solo la pintura, de igual manera que el texto poemático no es ya solo el poema. Aunque en la forma, *sensu stricto*, ambos niveles no se presenten superpuestos en la misma página, parece que para Gamoneda existe de hecho una superposición de

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

registros artísticos durante la observación de la que resultaría un nuevo objeto con su consiguiente sentido diferenciado. El concepto de hibridación no afectaría, pues, solo al proceso de emisión, sino también al de recepción.

En realidad, con este concepto, afín al sentido de la *transfiguración* y sus potencias fácticas, Gamoneda está aludiendo inconscientemente a toda una serie de teorías que se relacionan con la llamada estética de la recepción, una de cuyas vertientes se ha ejemplificado con el célebre relato de Borges «Pierre Menard, autor del *Quijote*», de la serie narrativa *Ficciones*. Recordemos que en este relato se presenta el caso de un autor que «reescribe» *El Quijote* cervantino palabra por palabra y punto por punto. Al tratarse, no obstante, de un autor que pertenece a un tiempo y cultura distintas, al diferir sus circunstancias de las vividas por Miguel de Cervantes, la «reescritura» da lugar a una nueva lectura y, consecuentemente, a una nueva escritura, a un nuevo objeto literario. Así se comprende que, en un determinado momento, el narrador del relato compare dos fragmentos entre los que distingue claramente interpretaciones alejadas, a pesar de que los extractos tengan una apariencia de escritura idéntica. Similar procedimiento podría extrapolarse en parte al caso de Gamoneda y su colaboración con Juan Carlos Mestre. Para el poeta, en efecto, sus poemas no son los mismos el entrar en contacto con la experiencia pictórica de Juan Carlos Mestre. Se produce entre obra plástica y texto poemático una interacción de la que resulta para Gamoneda un sentido poético *transfigurado*, una nueva lectura poética. Extendiendo más aún el alcance de esta transfiguración, podría decirse que si esta condición puede darse para el autor de los poemas, también es susceptible que suceda, en correspondencia, en cualquier lector, como sugiere el poeta en su colaboración con Sanjurjo[482].

482. Porque es una de las característica más apreciables de numerosos *livres d'artiste,* y por el relieve peculiar que cobra en las colaboraciones plásticas de Gamoneda, me ha parecido oportuno reservar un breve espacio a este concepto de hibridación. Por la propia complejidad que entraña, requeriría sin duda de un tratamiento o desarrollo más amplio. Existen pocos trabajos que estudien teóricamente el fenómeno de la hibridación formal y casi todos ellos se centran en la textualidad literaria, caso de la recopilación de artículos llevada a cabo por Dominique Budor y Walter Geerts en *Le texte hybride* [2004]. Advierten allí sus compiladores que «l'analyse a été situé uniquement dans le système verbal écrit dit "littéraire": soit la poésie, la prose narrative, l'essai. La notion de *texte* a ainsi été renvoyée à sa signification première et traditionnelle où les mots constituent la trame d'un récit, au détriment des usages extensifs du terme lorsque la sémiologie s'autorise à traiter du "texte filmique" ou du "texte musical" par exemple» [2004: 9]. Sin embargo, en el texto que cierra la compilación, «Éléments de bibliographie raisonnée», a cargo de Anne Moiroux y Kirsten Wolfs [*ibidem*: 111-153], se introducen reflexiones de algunos autores sobre la

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3. «Sintaxis pictórica»: relaciones entre escritura, tipografía y oralidad

A lo largo de esta tercera parte observamos continuamente que el diálogo entre texto e imagen aparece entre las preocupaciones estéticas de Gamoneda; una relación cuya proximidad podemos ilustrar con la expresión «sintaxis pictórica», que el poeta utiliza en una de sus escritos de arte incluidos en *El cuerpo de los símbolos* [CS: 189-191]. Aunque Gamoneda concibe esta idea en un sentido distinto, aplicándolo a la observación del lenguaje pictórico del retrato de Inocencio X de Velázquez, esta traslación conceptual, que muestra una vez más las correspondencias entre pintura y poesía, parece del todo pertinente desde un punto de visto terminológico y procedimental, pues invita a observar cómo se interrelación los elementos de la escritura en el espacio de la página y qué valor poseen tales implicaciones.

No obstante, si —como hasta ahora— partimos del pensamiento del poeta, hemos de aceptar en un principio que Antonio Gamoneda no conceda una atención primordial a la impronta visual del poema, en la medida en que la representación escritural solo interesa como correlato de la oralidad, del aspecto material o físico de la poesía apreciable en la prosodia. En una larga e interesante conversación, ya citada en varias ocasiones en este trabajo, Eloísa Otero y Tomás Sánchez Santiago preguntaban con gran acierto al poeta sobre algunas correspondencias entre poesía y artes plásticas. A propósito de estas cuestiones, les decía Gamoneda:

> Yo tengo una seria convicción de la naturaleza física del poema; y esto tiene que ver con la oralidad. En relación con la audición, la oralidad me parece que tiene un comportamiento volumétrico. ¿Por qué? Porque a la poesía la hemos hecho silenciosa pero nos la tenemos que decir, aquí dentro, en la cabecita. En la pintura, sin embargo, hay una condición, y es que efectivamente la pintura es maravillosamente tramposa, ¿no? Es decir, proporciona al ojo profundidades que no existen, carnalidades que no están… Por ahí andan las cosas. En la oralidad es

hibridación textual que coinciden con algunas de las ideas que encontramos en los ejemplos de Gamoneda, tales como la relevancia de la dimensión interdisciplinar de los objetos estéticos, y en concreto de la relación entre lo verbal y lo visual cuando se establece una colaboración entre dos artes en un mismo espacio, así como el papel intermediario de la recepción como productor de formas híbridas. A este respecto, véase Áron Kibédi Varga, «Réception et classement: lettres-arts-genres», en ídem (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981, pp. 210-227; y Wolf Dieter Stempel, «Aspects génériques de la réception», en *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp 161-178.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> más perceptible la condición física del poema [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 107].

De hecho, cuando se le cita como ejemplo de esta perspectiva la obra mallarmeana —de la que ya sabemos que se reconoce pleno deudor— llega a asombrarnos sus reservas hacia el gran proyecto del poeta francés: «*Un coup de dés* es un poema por el que no he entrado nunca del todo y, sin embargo, el resto de Mallarmé me fascina» [*ibidem*]. Sin embargo, no olvidemos que, junto a la prominencia visual, la correspondencia entre blanco tipográfico y silencio es perseguida por Mallarmé en el mismo sentido que el expresado por Gamoneda: «La armazón intelectual del poema se disimula y sostiene —tiene lugar— en el espacio que aísla las estrofas y entre el blanco del papel: significativo silencio que no es menos hermoso de componer que los versos» [Mallarmé, 2010a: 217]. Pero Gamoneda insiste en el aspecto prosódico del poema más que en su relieve versal como medio para alcanzar visualmente al lector:

> para mí, el poema como hecho visual, simplemente es una forma de fijación en la cual, si hay algún vaciamiento o compactación que altera la normalidad gráfica, es porque quiero que sea un indicador de que eso existe en su condición oral, aunque, en la práctica, esta sea una oralidad puramente mental [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 108].

Teniendo en cuenta estas ideas, llama la atención que Gamoneda haya participado en la revista *Veneno*, revista que destaca por sus prácticas de poesía visual y experimental. Los textos que Gamoneda entregó para el número 99 de esta revista, correspondiente al año 1994, llevan por título «Del códice de Kratevas» y pasaron, con alguna variación, al que luego sería el *Libro de los venenos* [LV: 57], lo que demuestra, una vez más, la convicción del poeta de que el lenguaje que conforma esta obra, procedente de la ciencia médica arcaica, se ha cargado de poeticidad, en especial en las historias relatadas por Kratevas. Sobre el origen de esta colaboración, explica el artista Francisco Aliseda, editor de *Veneno* desde 1983:

> En 1994, fecha de edición de «Veneno 99», [de] Antonio Gamoneda, la revista *Veneno* llevaba 11 años editándose en Valladolid y otras provincias, a partir del germen literario y artístico producido en los 80. Nos acompañaban autores como Miguel Casado, Olvido García Valdés, Ildefonso Rodríguez o Luis Marigómez (por entonces coeditor conmigo), y pintores como Manuel Sierra o José Miguel

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Isla, entre otros. Por ellos, conocedores de Gamoneda y su obra, se produjo el contacto, muy cercano con el poeta leonés, para editar su texto en la revista[483].

En aquella época, en efecto, la revista se nutría en gran parte de poetas castellanoleoneses, entre los que no asombrará identificar los nombres del círculo de amistades de Gamoneda, entre otros muchos autores cercanos al poeta, como Ildefonso Rodríguez, Juan Carlos Mestre, Tomás Sánchez Santiago o Miguel Casado, quien incluso estuvo a cargo de la gestión de la revista durante una de sus etapas[484]. Pero al contrario de lo que ocurre con otros colaboradores, los textos de Gamoneda no se caracterizan por su disposición versal ni por constituir ellos mismos una figuración objetual producto de la conjunción de imagen y texto. La escritura conforma un bloque de líneas compacto, que aparece sobreimpresionada a las imágenes[485]. El componente gráfico es introducido por el artista que participa en el número, sobre el que Aliseda precisa lo siguiente:

> El autor gráfico (venía del mundo de la serigrafía), es Ferrero, quien realiza el diseño de las imágenes, y que utilizó la palabra «maqueta» refiriéndose a las imágenes y composición del texto como elementos de la «obra de arte» que es esta «joyita» con poemas de Antonio. (Nosotros entendemos como maqueta la decisión de convertir un folio, o después, un Dina 4 [sic], en una revista, con

483. En correo electrónico con fecha de 6 de diciembre de 2016. Agradezco de nuevo públicamente a Francisco Aliseda por la información proporcionada y su amabilidad.

484. En concreto, en su cuarta etapa, de noviembre de 1995 a octubre de 1998 (números 112-132), en la que la revista se edita en Bilbao, en la imprenta FastPrint de Barakaldo. En este periodo Aliseda cuenta con la ayuda de Olvido García Valdés, además de Miguel Casado, para seleccionar poetas y poemas que serán publicados en *Veneno*. Recientemente, el MUSAC de Castilla y León ha dedicado una retrospectiva a la trayectoria y colaboradores de la revista, a través del proyecto «Vitrinas», expuesto del 3 de diciembre de 2016 al 14 de mayo de 2017. Para esta muestra se ha preparado un catálogo que detalla el recorrido de la revista a través de sus diferentes épocas y que documenta todas las colaboraciones, como la de Gamoneda, que no figura en la bibliografía de Expósito ni otros estudios [§ V.1.2.1 {3} 1994].

485. He aquí la transcripción del primer texto, a partir de las imágenes facilitadas por Aliseda: «Hallé cantáridas en la madreselva. Parecía que hirviesen entre llamas azules y su fetidez invadió su casa. Sobre paños limpios, sometí sus cuerpos a la fuerza del sol: desecados, se rompían en partículas fulgentes. Pienso que esta virtud es debida a las hierbas violentas que las cantáridas liban»; y del segundo: «En la lengua de Anán, armenio de setenta años, blasfemo, puse dos óbolos de esta ceniza, sin perdonar ningún miembro de la moscarda. Habiendo pasado la cuarta parte de un día recogido en los ángulos de su celda, Anán me hizo llamas con engaños. Estaba sentado en un charco de sangre y al inclinarme sobre sus ojos amarillos me escupió en el rostro. Al día siguiente, pude estudiar sus vísceras y vi que también en los tejidos del hígado, como acero molido, reposaba el resplandor polvoriento». Nótese que los textos publicados por Gamoneda, fragmentos de su posterior *Libro de los venenos*, están además en plena consonancia con el título de la revista.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> portada y contraportada, que luego se abre, para finalizar desplegándose en un folio, como es el caso de *Veneno*. Este movimiento o despliegue, verdadera maqueta, es invención de Francisco Aliseda) [*loc. cit.*].

En la medida en que texto e imagen se superponen, la presentación de la revista produce también aquí una hibridación de formas. Las técnicas de elaboración de *Veneno* coinciden además con la mayoría de las pautas utilizadas, en sentido estricto, en los libros de artista, según vimos anteriormente. No puede decirse, con todo, que Gamoneda haya practicado una poesía visual-experimental. Habría que entender esta única colaboración en la revista *Veneno* como aislada, excepcional y simbólica. Ahora bien, ello no quiere decir que en la poesía de Gamoneda haya una ausencia de experimentación formal o que no pueda hablarse de una «poética visual» gamonediana, sobre todo si partimos del hecho de que Gamoneda concede al espacio en blanco una función primordial en la poesía.

3.1. ¿Poética visual?

Páginas atrás mencionaba Gamoneda que su inclinación a «ver el pensamiento» —tendencia crítica de la que renegó más tarde, puesto que se orientaba a la ideología del artista más que a la obra en sí misma— se produjo durante ese amplio periodo de silencio en el que apenas escribió poesía y que se caracterizó por su intenso contacto con los pintores y escultores. Quisiera traer a colación de esta experiencia otras palabras que apuntan hacia la misma dirección, como testimonio de una intuición que el mismo poeta alberga, aunque no pueda proclamar ninguna seguridad al respecto, sobre una posible influencia de esta relación en su imaginario poético:

> No sé con seguridad si esta atención al arte visual y espacial ha podido revertir sobre mi obra poética, pero sí sé que, en el imaginario que manejo, los elementos visibles son dominantes. A veces, el propio sentido del poema, que ignoro antes de que esté escrito, se produce a partir de una visión. Por lo que recuerdo, sobre todo de mis tres o cuatro últimos libros de poesía, hay una repetición constante de la palabra: «vi, vi, vi…». Pocas veces utilizo «oí» [§ V.2.5. Iglesias, 2007: 14].

Esta recurrencia de las formas verbales de la visión daría lugar a lo que Jorge Fornet, al estudiar los vínculos entre la poesía de Octavio Paz y sus ensayos de arte, denomina «poética visual». Como ya señalé anteriormente, Paz y Gamoneda

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

comparten inquietudes estéticas muy similares. Lo que Fornet afirma del poeta mexicano en su artículo «Paz: poética verbal, poética visual» bien podría suscribirse casi siempre para el caso Gamoneda:

> En Paz las relaciones más profundas se dan entre la poesía, tal como la entendemos convencionalmente, y las artes plásticas, en especial la pintura. Lo demuestran sus escritos sobre Duchamp, Tamayo, los muralistas y el arte mexicano en general, así como sobre otros artistas de las más diversas latitudes, sus trabajos al alimón con reconocidos artistas plásticos y sus poemas sobre pintores [Fornet, 1996: 55].

Esta «poética visual», alimentada durante décadas por el poeta a través la contemplación y estudio del hecho artístico, puede entroncarse naturalmente con la capacidad sugestiva del lenguaje, dando lugar a una especie de sublimidad que ya insinué en la segunda parte de este trabajo: una suerte de «sublime plástico». Si sublimidad plástica sería una consecuencia lógica de la imbricación de las imágenes con su formulación sintagmática, en ocasiones esta sublimidad nace por la mera evocación de las imágenes, sin que en el enunciado poético se adviertan los rasgos explícitos —binarios y, en la mayoría de las ocasiones, antinómicos— que caracterizan lo sublime. Por ello no es de extrañar que la sensibilidad de Gamoneda —propensa a este tipo de asociaciones, como sabemos— haya percibido estos efectos en la pintura. Recuérdese el valioso fragmento del texto «Sobre Luis Sáez», donde no falta como colofón la ya comentada cita de Rilke:

> esta pintura es insufriblemente hermosa. La fealdad y la oscuridad han sido los fáciles servidores de la expresividad trágica. Reportaron —a veces con gran nobleza, es cierto— otra manera de ruptura con la luminosidad y la compostura clásicas. La obra de Luis Sáez, repito, es insufriblemente hermosa, inexplicablemente trágica: esa luz implicada en la vitalidad del color, esa belleza estatuaria de los cuerpos torturados, esa redondez frutal de las vísceras hibridadas, esos mecanismos impecables… La intensidad de la comunicación que proporciona los hechos artísticos, quizá se origina en un diálogo de contrarios. Hay una dialéctica difícilmente explicable en los subterráneos de la creatividad. La eficacia de la comunicación estética consiste, quizá siempre, en excitaciones simultáneas de la sensibilidad y la conciencia. En la parcela de la plástica, es necesario gozar visualmente de una forma para que, esta misma forma, en un orden de percepción intelectual, suscite el descubrimiento de una significación quizá espantosa. Con palabras que me parecen íntegramente aprovechables,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> decía Rilke que «lo bello no es más que el comienzo de lo terrible». Opino que, en la obra de Luis Sáez, esto es realmente lo que sucede [CAP {10} 1979: s/p].

Por estos motivos, los teóricos de la sublimidad, como Joseph Addison —o Eugenio Trías, en cuanto a *lo siniestro*—, suelen *ilustrar* sus interpretaciones aludiendo también a cuadros pictóricos. El movimiento romántico, por ejemplo, está plagado de representaciones en las que se aprecia un efecto plástico que concuerda con la experimentación de lo sublime, como bien ha subrayado Pedro Aullón de Haro[486]. En el caso de Antonio Gamoneda, este tipo de sublimidad estaría íntimamente ligado a la estética de la contemplación del sufrimiento y de la muerte, sobre la que han centrado sus reflexiones, entre otros, Expósito y Aguirre Oteiza. Es sin duda uno de los ejes vertiginosos de la poética gamonediana y merece abordarse en estas páginas aunque sea en mínima medida, aprovechando la conexión de esta estética con la potencia plástica de la poesía.

3.2. Estética de la contemplación de la muerte y sublimidad plástica

En la trayectoria de Gamoneda la estética de la contemplación de la muerte tendría su causa y razón de ser en la visión de los «desastres de la guerra». La expresión no está tomada por capricho de la obra homónima de Goya. Desde mi punto de vista, Gamoneda es el heredero poético de la tradición que el pintor inició con la serie de grabados en la que representó los horrores de la Guerra de Independencia. No es tampoco casual que el poeta llame «lienzos transparentes» a los poemas de *Lápidas*, ya que hay una apreciable plasticidad en sus imágenes, aparte del hecho, como ya comentamos, de que en la primera sección del libro los hipotextos plásticos actúen como referentes primarios y transfieran esta condición a los poemas mediante un vocabulario artístico y procedimientos cercanos a la écfrasis. Un ejemplo claro de esta estética de la contemplación de la muerte es el episodio de las memorias en el que Gamoneda relata el paralizador hallazgo de dos cuerpos en el agua: «Al borde de una de las charcas nos detuvimos agarrotados por el miedo: dos cuerpos de hombre, boca abajo, permanecían inmóviles, semihundidos en el agua, rodeados de espadañas abatidas» [ALS: 108]. Esta escena,

486. Resalta Aullón de Haro sobre el Romanticismo que «ningún momento de la historia de Occidente puede ofrecer una especulativa gama tan plural e ingente de formaciones de sublimidad» [2006: 124].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

y otras similares, aparecen poetizadas en *Lápidas* y *Arden las pérdidas*, y es también fácilmente reconocible en *Canción errónea*:

> Asistidos por las hormigas, hervían
> entre espadañas, bajo el arcén
> en el fervor del rocío.
>
> [CE: 63]

Se trata del primer contacto directo que Gamoneda tuvo con la muerte del ser humano. De ahí que el final de este poema refleje el calado traumático de la experiencia: «Fue / mi primera muerte, la última / mañana / de mi vida» [*ibidem*]. Antes, Gamoneda ya había narrado en *Un armario lleno de sombra* otras experiencias marcadas por la representación de la muerte, pero estas escenas están siempre protagonizadas por animales: la muerte de un caballo moribundo [ALS: 60-62], la matanza de un cerdo [ALS: 104] y la agonía —ya descrita en la primera parte— de una paloma antes de expirar aprisionada por las manos de don Ángel, el repartidor general [ALS: 91], también poetizada en *Arden las pérdidas*:

> Una paloma inmóvil
>
> en sus arterias y en sus huesos. Ya
>
> atiende la agonía natural envuelta
>
> en pétalos de sombra.
>
> [EL: 456]

El poema, que pertenece a la tercera sección del libro, nace precisamente de la colaboración homónima con Bernardo Sanjurjo, lo que de alguna manera no azarosa implica la carga visual de esta sublimidad, donde «pétalos de sombra» es metáfora sinestésica del plumaje del ave agonizante. También previamente describe Gamoneda en sus memorias la emblemática escena del desfile de milicianos presos contemplada desde su balcón, pero se trata hasta entonces de una visión del sufrimiento que comienza confusamente a instalarse en su conciencia, una visión, por lo tanto, relacionable solo de modo indirecto con la muerte. Sin embargo, el hallazgo aludido de los cuerpos en el prado tiene lugar en el verano de 1938 o 1939 —Gamoneda duda al precisar la fecha— y supone una de las máximas figuraciones de esta estética de la percepción de la muerte.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

En otro pasaje memorialístico, Gamoneda asiste desde su balcón, aún en la noche, a otro acto de la comprensión de la muerte. Se trata de los cuerpos de dos muchachos ahogados: «Extendidos sobre el suelo había dos cuerpos —eran dos cuerpos, sin duda— envueltos en sábanas» [ALS: 145]. Hay aquí una suerte de paliación del efecto mortuorio, puesto que la contemplación se hace velada por la envoltura de las sábanas. El valor de la sábana como límite entre el mundo de los vivos y el de los muertos incrementa la sugestión y el impacto simbólico a la escena. Una imagen similar se narra en otro lugar de las memorias. Representa el duelo de un difunto «cubierto con una sábana de la que asomaban la cabeza, azulada y semioculta por un pañuelo semejante al que cubría la cabeza de la viuda, y unos bien lustrados zapatos […]. El difunto estaba sobre una especie de catafalco, improvisado con una colcha morada, en el mismo centro del zaguán» [ALS: 158]. La exposición del cadáver, las mortajas —la sábana y el pañuelo— no establecen ahora unos límites completos de ocultación; dejan parcialmente al descubierto la cabeza azulada del cuerpo —ese azul cianótico que en Gamoneda siempre está vinculado a la muerte, a la ausencia de sustancias vitales o la degradación corporal—, accesible a la mirada del joven en un lugar que privilegia la atención, el centro del zaguán, donde se vela el difunto[487].

Todos estos episodios de la contemplación de la muerte crean la conciencia directa de la muerte misma, su instalación en el pensamiento del niño como un temor. La consecuencia de la progresiva asimilación de las imágenes y escenas mortuorias y de sus efectos estéticos será la asunción de la perspectiva de la muerte, su establecimiento en el horizonte vital del poeta. Hay de nuevo en las memorias una huella de la adquisición de esta conciencia en la infancia:

> Alguna vez, pese a las frecuentes historias de ahogados que circulaban por el barrio y a la evidencia de los ensabanados que yo había visto; pese, también, a los temores deducidos de los cuerpos abatidos entre las espadañas, yo me escapé, con

487. Prácticamente todas estas escenas biográficas han sido poetizadas por Gamoneda, como he marcado en algunos ejemplos. Estas imágenes de la contemplación de la muerte se retrotraen a la infancia de la contienda, o a los años de la posguerra, y se encuentran en poemarios que no pertenecen al ciclo de senectud, como *Lápidas*, razón por la cual no me demoro en su análisis, que ya ha sido por otra parte copiosamente acometido en otros artículos y estudios. Sí me detengo, por el contrario —como complemento de exégesis—, en los episodios relatados en las memorias, que pertenecen por su cronología de escritura y publicación al ciclo de senectud.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> otros niños de la vecindad, hasta el que llamaban «pozo del burro», en el que no me sumergí nunca [ALS: 159].

La imagen y el miedo a la muerte no solo son, pues, producto de relatos («historias de ahogados que circulaban por el barrio»), sino sobre todo del testimonio incuestionable de su visión («la evidencia de los ensabanados que yo había visto»). La muerte, y sus temores, se inserta así en el interior del niño a través de una experiencia directa —como muestra el hecho de que en el recuerdo se aluda a episodios ya relatados en los que estaba involucrada la presencia de la muerte— y no, como es habitual en la infancia, por medio de irrealidades relativas al inframundo y la desaparición, como las narraciones orales y escritas o las representaciones pictóricas o artísticas.

En *Los desastres de la guerra* de Goya encontramos una serie de láminas que poco difieren de los episodios poetizados por Gamoneda. Los grabados que guardan cierta relación con las imágenes evocadas son el número 21, 22, 23, 30, 60, 62, 63, 65 y 70, de entre los cuales destacan el número 21 (cuerpos envueltos en sábanas), el 62 (cuya lema reza «Las camas de la muerte»), el 65 (representación de gritos, signos de una inminente enajenación, similares a los alaridos de las madres y de la «viuda loca» descritos por Gamoneda) y, en especial, el número 70, procesión de presos cuya leyenda, «No saben el camino», recuerda a la conocida «cuerda de presos» que se encaminaba al penal de San Marcos, donde los milicianos serían sometidos a torturas o ejecutados[488]. Hay, además, un grabado con la inscripción «Yo lo vi» (número 44) y otro en el que se lee «Así sucedió» (número 47), que nos transportan al insistente «Yo vi lo que vi» de las memorias, cuando Gamoneda visita el museo zoológico que se encontraba en el penal y descubre restos de sangre en el suelo:

> Sobre el cemento, quedaban algunas zonas en las que se extendían pequeñas lagunas a la vez rojas y negras. Sangre.
>
> Hace poco tiempo, alguien que, por su edad, no puede ser totalmente fiable, me ha asegurado que en los patios de San Marcos no se fusilaba. Lo anoto aquí, pero yo vi lo que vi [ALS: 113].

488. Véanse estos cuatro últimos grabados en las páginas anteriores, procedentes de la primera edición de la obra [1863], a cargo de la Academia de Nobles Artes de San Fernando, consultable en la Biblioteca Digital Hispánica del portal de la Biblioteca Nacional de España.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020



Los desastres de la guerra: «Será lo mismo» (número 21)



Los desastres de la guerra: «Las camas de la muerte» (número 62)

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020



Los desastres de la guerra: «¿Qué alboroto es este?» (número 65)



Los desastres de la guerra: «No saben el camino» (número 70)

Hecho sobre el que el narrador vuelve páginas después, tras una breve indagación de la que importaba saber la verdad de los hechos:

> En San Marcos no se llevaban a cabo fusilamientos derivados de juicios sumarísimos; en San Marcos, simplemente, se mataba. Y se torturaba. En una palabra: en los patios de San Marcos se producían ejecuciones *irregulares*. No puedo dar detalles porque éstos están fuera de mi conocimiento infantil, pero dicho queda: en San Marcos no se fusilaba «regularmente». Y yo vi lo que vi. Me refiero a la visita a San Marcos con Quirino [ALS: 134].

Ambos ejemplos, tanto el de Goya como el de Gamoneda, muestran una vez más la importancia del impacto visual de lo contemplado en la conciencia, así como la necesidad de dejar constancia gráfica del recuerdo. No han de extrañar estas implicaciones entre la obra de Goya y la de Gamoneda. Aunque *Los desastres de la guerra* tengan su origen en el contexto histórico-social de la Guerra de la Independencia contra Napoleón, los estragos que representa pueden trasladarse a cualquier contexto bélico, al margen de la evolución de las sociedades y de sus técnicas de guerra devastadoras. Los grabados de esta concreta serie de Goya adquieren así un valor universal. La capacidad de suscitar emociones de espanto, pavor y estupefacción ante la presencia de la muerte, el sufrimiento, la tortura, los abusos, el hambre y la enfermedad, consecuencias tangibles de la guerra, permanece, por desgracia, intacta con el paso del tiempo[489].

No es de extrañar tampoco que la carga de esta estética del sufrimiento y la muerte, en la que la contemplación cumple un papel primordial, se interrelacione con una sugestiva carga visual en la poesía de Gamoneda, dando lugar a ejemplos

489. Un buen ejemplo de ello es la reciente exposición, del año 2016, de la serie completa de *Los desastres de la guerra* en el Museo Dieselkraftwerk de Cottbus, en Brandeburgo (Alemania), junto con la muestra simultánea de fotografías y dibujos de la ciudad de Dresde destrozada después de la Segunda Guerra Mundial. Las fotografías, tomadas por Richard Peter en 1947, presentan la ciudad alemana en ruinas tras la contienda, al igual que los dibujos y grabados del mismo momento realizados por Wilhelm Rudolf, que también forman parte de la muestra paralela. Para poner de relieve más aún el carácter universal de la obra de Goya sobre los horrores de la guerra, la exposición se completa con la exhibición de instantáneas de la ciudad siria de Kobane, captadas por el fotógrafo Robin Hirsch en 2015, tras el ataque del llamado Estado Islámico. La relación entre la poesía y la obra de Goya ha sido asimismo objeto de un estudio reciente llevado a cabo por Helmut C. Jacobs, Catedrático de Literaturas Románicas en la Universidad de Duisburg-Essen, que recopila 193 textos poéticos suscitados por los cuadros del pintor aragonés en *Goya en la poesía*, publicado por la Institución Fernando el Católico (IFC) y la Diputación de Zaragoza [2016].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de sublimidad plástica, en la medida en que entroncan también con *lo sublime patético* de Schiller. Así, uno de los paradigmas de esta clase de lo sublime aparece en *Lápidas*, en la escena poetizada de la procesión de milicianos esposados y la mujer que va repartiendo naranjas a los presos, hasta que queda con las manos vacías. Es una de las escenas más bellas y conmovedoras de la poesía de Gamoneda, a pesar del componente doloroso al que está asociada la visión:

> Sucedían cuerdas de prisioneros; hombres cargados de silencio y mantas. En aquel lado del Bernesga los contemplaban con amistad y miedo. Una mujer, agotada y hermosa, se acercaba con un serillo de naranjas; cada vez, la última naranja le quemaba las manos: siempre había más presos que naranjas [EL: 257].

Escena recobrada igualmente en las memorias:

> He olvidado su rostro, pero sé que era hermosa y que tenía el cabello negro y aceitado. Salía con un serillo de naranjas y, sin cuidarse de los vigilantes armados, las iba repartiendo, con alguna dificultad para entregar las que correspondían a los maniatados centrales, hasta que el serillo se vaciaba. Algunos de los presos, con una alegría no sé si heroica o inconsciente, le decían «guapa», «camarada» o frases amigas que no recuerdo.
>
> Las naranjas se agotaban pronto. La mayoría de los presos, que se iba sin naranja, pasaba delante de ella mirándola de una manera fija que no significaba nada. En una ocasión, la mujer, antes de desaparecer en el portal de su casa, pateó, llorando, el serillo vacío [ALS: 85].

Como precisé antes, esta variante plástica de lo sublime se suscita por medio del cauce de la expresión y del contenido. En los grabados de Goya correspondientes a esta serie, por ejemplo, lo sublime se da estéticamente por la forma misma de la expresión pictórica, por los contornos que conforman el conjunto visual, revelando un contenido doloroso, *insufriblemente hermoso*. No en vano, para Aullón de Haro «dentro de las realizaciones plásticas el caso de más extremo recorrido por una vertiente de lo sublime se encontrará sin duda en lo terrorífico u horrible de los *Desastres de la Guerra*» [Aullón, 2006: 138][490]. Aquí, el

490. Existe una pequeña monografía de Jesús María González de Zárate titulada *Goya: de lo bello a lo sublime* [1990]. El estudio está especialmente dedicado a la serie de las *Pinturas negras*, donde no obstante operaría una *siniestralización* de formas, ambientes y personajes. El ensayo incluye una bibliografía que no contiene referencias específicas a la sublimidad y, de hecho, el autor se sitúa en un terreno vago en cuanto a la concreción intelectual de lo sublime, aunque observaciones

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

efecto estético de la sublimación se hace sensible por el estilo, por el bello trazo de las líneas del grabado y su armonía compositiva, que se superpone así a la contemplación de las figuraciones pictóricas preñadas de sufrimiento y tragedia. Entresaco de nuevo un significativo fragmento de la crítica sobre Luis Sáez, que adquiere aquí pleno sentido: «En la parcela de la plástica, es necesario gozar visualmente de una forma para que, esta misma forma, en un orden de percepción intelectual, suscite el descubrimiento de una significación quizá espantosa» [CAP {10} 1979: s/p]. Por su parte, en la poesía de Gamoneda los *horrores de la guerra* llevan a un efecto sublime en el contemplador-lector gracias al plano de la expresión poemática, a su ritmo y componentes formales, al cuerpo musical del discurso poético y su confluencia, en suma, con el poder evocador de las imágenes y símbolos poéticos, produciéndose así la simultaneidad de ambos niveles, el formal explícito y el imaginario evocado, como en el caso de la escena antes comentada de la mujer con el serillo de naranjas. En raras ocasiones, de hecho, la poesía de Gamoneda concentrará esta estética de lo sublime en una mera confusión de palabras o imágenes poéticas, en la pura materia verbal. Lo habitual es que esta sublimidad plástica, por la naturaleza rítmica y simbólica del lenguaje gamonediano, resulte de una imbricación profunda de ambas dimensiones.

3.3. Bosquejos para un «ritmo plástico»

Ahora bien, ¿en qué medida esta otra «poética visual», en la que la contemplación de la muerte y el sufrimiento es el eje primario, gira en torno a la forma o contorno formal del poema, a sus límites y su disposición tipográfica? ¿Cabría hablar de un «ritmo plástico»?[491] ¿Hay una relación entre forma breve y

como la que sigue sean del todo pertinentes: «Arteaga en su libro *La Belleza Ideal* (1789) afirma que muchos objetos desagradables y aún horrorosos en la naturaleza reciben lustre y belleza del arte y… esto es lo que Goya demuestra» [González de Zárate, 2000: 13]. Ya vimos en la segunda parte que esta concepción oscilaría más bien entre lo sublime y lo siniestro. En cualquier caso, este ejemplo manifiesta un nuevo vínculo entre el pensamiento estético de Goya y el de Gamoneda.

491. Tomo esta idea del artista y crítico Milija Belic: «Le rythme plastique peut être compris et interprété comme la formation d'une forme, une forme non-achevée, non-définie, non-fixe, mais une forme en train de naître, de pulser, de devenir» [Belic, 2014: 14]. Lo decisivo para este autor en cuanto al *ritmo plástico* sería la imbricación espacial de todo acontecimiento temporal: «Le rythme n'est pas seulement de caractère temporel, parce que cet écoulement sous-entend quelque chose de matériel et de spatial qui coule» [*ibidem*]. Aunque en un sentido distinto, también utiliza esta idea Juan Manuel Rodríguez Tobal [2011]. La tesis que subyace en su breve texto sobre Claudio Rodríguez podría resumirse de la siguiente manera: el ritmo del verso, que se corresponde con el ritmo interior del poeta, con su respiración, fraguado en los pasos al caminar,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

forma pictórica en «Frío de límites» o «Ira» o «Más allá de la sombra», por ejemplo? Recordemos un poema ya evocado de «Frío de límites» de indudable ejecución plástica, bajo cuya enunciación se nos representa, sobreimpresionada, una naturaleza muerta:

> La naranja en tus manos, su resplandor, ¿es para siempre?
>
> Cerca del agua y del cuchillo, ¿una naranja en la oquedad eterna?
>
> Fruto de desaparición. Arde su exceso de realidad entre tus manos.
>
> [EL. 389]

Como ya sabemos, «Frío de límites» tiene su origen en el encuentro pictórico con Tàpies de *¿Tú?*; la segunda sección de *Arden las pérdidas*, «Ira», en el diálogo con Barjola de *Mortal 1936*; y la tercera sección de este mismo libro, «Más allá de la sombra», en la colaboración con Sanjurjo, que conserva el título en el poemario. Estas composiciones comparten similares concomitancias etiológicas y estructurales. Parece, pues, haber un vínculo entre la condensación de los poemas y el contexto de la colaboración con un artista plástico. De alguna manera, se «ve» cómo el marco del libro de artista y el trabajo con el pintor, incluso dentro de una comunicación *silenciosa*, influyen en el contorno reducido de los poemas. Cierto es que la forma breve no es exclusiva de estas creaciones en la poesía de Gamoneda, donde las tiradas versales extensas nunca han sido comunes[492]. Tampoco debe

dibuja las imágenes que se le representan al lector en la lectura, las imágenes que el poeta acomodó a su ritmo interno en la contemplación de la realidad exterior. El ritmo del verso escrito, que parte de la oralización del lenguaje, dibuja entonces las imágenes, que se aparecen plásticamente al lector, impresionándose como un «ritmo plástico». Este sentido se aproximaría a la sublimidad plástica de la que he tratado antes. Por otra parte, si bien el «ritmo plástico» puede entenderse como equiparable al «ritmo visual» del que habla López Estrada en su *Métrica español del siglo XX* [1974: 111 y 114] como rasgo de la poesía versolibrista, Belic se cuida de distinguir *rythme plastique* y *rythme visuel*: «Le rythme plastique, qui pourtant n'exclut pas le rythme visuel […], concerne […] le rythme ou la structure de l'objet esthétique en tant que substrat spatio-temporel […], tandis que le rythme visuel ne concerne que les sensations dues à la réfraction de la lumière captée par nos yeux [Belic, 2014: 130]. Es aquí donde habría que situar la noción de *ritmo plástico*, pues parto para la observación de esta rítmica de una hipotética correspondencia con todo el bagaje previo que Gamoneda ha acumulado en su trato con los artistas plásticos.

492. No siempre un poema creado al abrigo de un hipotexto plástico es breve, como «Memoria y luz de Juan Martínez» [CAP {59} 2006: 27-30], pero estos ejemplos son excepcionales. En este caso preciso, se trata de un poema largo escrito con el procedimiento intertextual más propio del frontispicio, ya que Gamoneda intercala en letra itálica los títulos de los cuadros del pintor. El carácter excepcional de este poema de varias páginas se acentúa en la medida en que no ha

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

olvidarse que esta propensión a la brevedad es típica de lo contemporáneo, aunque tenga sus precedentes en la literatura clásica, como recuerda Le Bigot [2005: 122]. Y, no obstante, estos poemas revelan una expresión concentrada que puede interpretarse en relación con el diálogo interartístico que en ellos subyace.

Esta técnica es similar a la empleada en *Cecilia*, el libro que sigue a *Arden las pérdidas* por cronología y que —téngase en cuenta— en parte es simultáneo a éste en escritura. Se podría decir que *Cecilia* reúne el influjo de lo pictórico sin haber sido fruto de la contribución directa o explícita a un libro de artista. No solo prueba de ello es su expresión concisa y descriptiva —ecfrástica—, sino también la «carga visual» que intuye Gamoneda en sus últimos poemarios, apreciable en la repetición de verbos que tienen que ver con la mirada y la contemplación. Hay, además, términos de *Más allá de la sombra* que reaparecen en *Cecilia*, muestra de una evidente continuidad entre las obras, como la variación en plural del título, «más allá de las sombras, en una de sus piezas» [EL: 505]. Como ya vimos, estos términos se insertan ahora en un contexto poemático amoroso, sin que en cambio desaparezca la inquietud por las postrimerías, resultado del encuentro entre un ser que llega a la existencia y otro que se prepara para abandonarla. La imagen pictórica del «pétalo de sombra» [EL: 502] sintetiza esta ambivalencia que se expresa a través de lo *sublime-sinestésico* de factura plástica, que ya se hallaba precisamente en «Más allá de la sombra» de *Arden las pérdidas* [EL: 456].

A pesar del número mayoritario de composiciones más bien reducidas en la obra de Gamoneda, ¿puede interpretarse esta estética de lo breve o *breviora*, tal y como la llama Le Bigot [2015], un rasgo aprendido —interiorizado— de su contacto con los artistas, tanto en su etapa como crítico como en su continua colaboración en catálogos y libros de arte? Es difícil responder a esta pregunta, pero partiendo de los datos de la sensibilidad y de los avisos de la intuición parece plausible que así sea, a tenor de los elementos que conocemos. Del mismo modo que Gamoneda no tiene certeza sobre si su experiencia en el campo de la interpretación de arte ha influido directamente en su poesía, al menos es posible trasladar esta duda razonable a la forma del poema gamonediano, al estudio de los componentes de su «sintaxis pictórica».

pasado a *Canción errónea*, libro al que podría pertenecer por fecha de escritura y condición interartística, pero en el que disuena tanto por su amplitud como por su versificación de tipo tradicional.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3.3.1. El espacio de la memoria: la «poética del blanco» en Gamoneda

Todo poema escrito queda enmarcado por un contorno de líneas en el que sobresalen en mayor o menor medida los espacios en blanco. Es esta una imposición insalvable para el poeta, que no obstante puede orientar a su favor dando cabida a un emplazamiento potencialmente sugestivo. «Le blanc est la couleur d'une énigme», anota Anne-Marie Christin al comenzar su *Poétique du blanc* [2000: 1], recopilación de ensayos que sirve aquí de inspiración para este epígrafe[493]. El espacio en blanco es, en efecto, enigmático, pero en la escritura insinúa la disolución de dicho enigma, puesto que emerge por contraste a la letra, que es la que revela —recordemos— lo desconocido, el «no saber sabiendo». Para Gamoneda, el blanco interversal no es solo un aspecto inherente e ineludible del lenguaje escrito, sino la expresión de una pausa, de un significativo silencio[494]. Añadamos alguna cita sobre lo que ya apuntamos páginas atrás:

> En *Descripción de la mentira* el silencio tiene un peso innegable. Primero, procede del silencio, de muchos años sin escribir. Segundo, en la disposición tipográfica del libro existen grandes blancos que aspiran a representar silencios. Pero estos silencios no están solamente orientados a la mascarada social. Realmente son parte de una «respiración» mía del poema. Son intervalos necesarios entre un bloque narrativo y otro bloque narrativo y, es posible que, en muchos casos, haya coincidido con aspectos como ésos a los que tú estás aludiendo, pero yo no soy plenamente consciente de ello. No sé contestar y alguien tendrá que averiguarlo. En el libro hay una especie de rítmica que tiene que ver con la vida del poema, con el cansancio del que lo escribe, con la espera del próximo bloque más grande y que ese otro bloque más grande es el silencio [LR: 78-79].

En *Vacío y plenitud* [1979] François Cheng coincide con esta asimilación del blanco al mutismo: «en la interpretación musical el vacío se traduce por ciertos ritmos sincopados, pero ante todo por el silencio» [2008: 69]; pero si el intervalo melódico de la oquedad es en esencia el correlato de la fonación, no obsta ello para que siga siendo además un relieve gráfico de esta oralidad, aunque lo sea

493. De hecho, adapto de la misma autora, de su artículo «Espace et mémoire: les leçons de l'idéogramme» [2004], el primer enunciado del epígrafe. La síntesis de un *espacio de la memoria* me ha parecido del todo pertinente para este último estadio de mi trabajo.

494. Así lo percibe también en cuanto a otros autores, como Valente, de quien anota de unos de sus poemas: «mediando el simple silencio que comporta un único doble espacio» [VTC: 18].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

secundariamente o por efecto de ésta. De hecho, el silencio, como el olvido, es un espacio de la memoria, un escorzo del recuerdo. La espacialización de la escritura es también un arte de la reminiscencia, incluyendo los vanos en la sucesión de los signos, que comportan una incidencia visual expresiva. Así, el blanco es un vacío y este vacío no es un lugar inerte, sino que contiene una «función activa», que en poesía posee la potencia de transformar «el *tiempo vivido* en *espacio viviente*» [Cheng, 2008: 71 y 69], según un sentido que se amolda al expresado por Gamoneda y que dejaba entrever una especificidad más compleja que la mera ausencia de sonido. El poeta evocaba arriba la respiración del poema, la expectativa del decurso, el agotamiento de quien lo materializa, aristas todas de ese intersticio versal que implica al sujeto biográfico en su circunstancia lectoescritora, que ejerce un impacto en la memoria. Se trata de una *poética del blanco* en la que el dibujo tipográfico sobrepasa la concreción superficial del texto:

> Realmente es cierto que yo trato de acomodar a una rítmica esa ruptura de la linealidad versal, esos blancos a veces inexplicables. Es una rítmica en la cual se han introducido interrupciones, dudas, situaciones en blanco que no pueden estar presentadas más que por blancos y desniveles dentro de la línea versal. Pienso que puede funcionar. Arranco en un verso y se rompe, y la palabra que sigue está más abajo y hay un espacio en blanco entre ellos. Quizá en el lector se produzca igualmente un instante de interrupción, de duda. Es la dialéctica de la fonación y el silencio en la línea de la contradicción, de la certidumbre/incertidumbre, de la propuesta/negación de la propuesta, de la ruptura impensada del pensamiento impensado… [§ V.2.5. Castrillón, 2013: 188-189].

El poeta se vale de los recursos gráficos de la escritura para acordar un «pensamiento en acción», tal y como define Cheng el arte de la pintura [2008: 59]; utensilios de creación que combinan el espacio huero con la elasticidad de la línea poética, variable y quebradiza. Es este uno de los rasgos formales más apreciables a simple vista en las últimas obras de Gamoneda[495], que ha orientado sus poemas hacia un *sistema de puntuación* versal de ostensible plasticidad:

495. Si bien es un rasgo propio del poeta en su último tramo de escritura, cierto es que no puede decirse que sea único de Gamoneda. Este tipo de disposición versal es recurrente en el discurso lírico contemporáneo. Un ejemplo es Antonio Colinas, como ha mostrado Martínez Cantón al estudiar, precisamente, los recursos visuales de su obra [2013: 67-81]. Lo diferencial radica en las atribuciones del valor que cada autor otorga a esta a técnica. En unos casos prima el resalte óptico, mientras que en otros se persigue la sugestión de pausas o inflexiones de la dimensión

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Sí es cierto que yo trato en la escritura de sugerir silencios, de sugerir interrupciones, de hacer esos escalones… pero es que lo necesito dentro de la compostura rítmica: entre la línea de arriba y la de abajo quiero que exista una ruptura, y que está separado y junto. O sea, que en todo caso el poema se ha hecho silencio pero tiene que «sonar» en la cabeza [§ V.2.5. Otero y Sánchez, 2008b: 107-108].

Esa contradictoria discontinuidad concatenada de la línea poética son los llamados por el propio poeta *puntos y aparte*, a los que aludió en la segunda de nuestras entrevistas [p. 889]. Con sus inflexiones tipográficas en el verso, Gamoneda despliega un movimiento lineal que dinamiza el contorno poemático, diseñando ese ritmo plástico que se impresiona en la mente del lector. Este verso partido o escalonado, como se le suele llamar en métrica [López Estrada, 1974: 141][496], es una constante en *Canción errónea* y *La prisión transparente*. En *Canción errónea*, por ejemplo, este tipo de fractura no se produce tan solo en nueve de sus sesenta y dos poemas [CE: 31, 47, 71, 73, 75, 97, 107, 113 y 129], dejando un porcentaje altamente representativo del uso de esta técnica. Abro el libro al azar y leo:

> Esta cláusula blanca, este viernes vacío.
>
> ¿Quién soy yo, dónde estoy? ¿Es mi cuerpo
> parte en la niebla?
> No
> Hay nada en la niebla.
> ¿Estoy
> ausente de mí mismo?
> No sé.

oral del lenguaje silenciada en la representación mental de la página. La hibridación de ambos efectos suele ser la opción estilística más deseada por el poeta.

496. Dice López Estrada: «Una especie peculiar de este escalonamiento, el más sencillo, ocurre cuando la línea poética se interrumpe y se continúa inmediatamente en el renglón siguiente, prosiguiendo la alineación en su sentido vertical; es un escalonamiento de sólo dos partes. Este uso se encuentra ya en R. Darío, en "Marina"» [1974: 141]. De hecho, el verso en *eslabón* o *eslabonamiento*, con similar sentido, ya aparece catalogado por José Domínguez Caparrós en su estudio de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX [1975: 434-435]. Por otra parte, la sangría media o mayor que suele delimitar el verso escalonado permite que pueda contemplarse «en función semejante al pie quebrado de la versificación» [López Estrada, 1974: 147], aunque por lo general «estos versos se conciben siempre como una única línea versal» [Martínez Cantón, 2013: 70]. Su disposición enlazada puede incluso emparentarse con el encabalgamiento [*ibidem*: 72].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Sospecho que, ciertamente, mi pensamiento
no está en mí.
¿Soy yo
vida viviente?
No sé.

Tengo frío.
[CE: 89]

Leo y veo que la casualidad —o tal vez no— ha rescatado esta anticipación de *No / sé* en la que pivota el cuestionamiento de la mismidad, la perplejidad de la autoconsciencia, el imperio del olvido y la cercanía de la muerte. Tres segmentos se diferencian por un espacio interversal más amplio, quedando el primero y el último trazados por una sola línea. Según el pensamiento de Gamoneda, este blanco tipográfico debe corresponderse con una pausa, una duda, una vacilación, que consuena con cada una de las palabras previas, *vacío* y *frío*, otorgándoles así relieve significativo. El bloque central, el que equilibra la composición en agitado zigzagueo, quiebra el verso en cinco ocasiones y cada ruptura cae al mismo nivel en el que se sitúa el signo anterior —que aquí coincide con una pausa sintáctica, aunque no siempre sea el caso—, prosiguiendo el verso en la línea siguiente: una discontinuidad en la continuidad, un *punto y aparte* dentro del mismo renglón. El verso partido tiene además la particularidad de ser muy breve, oscilante entre una y tres sílabas, siendo su realce visual asimismo expresivo —idéntico en forma y función al braquistiquio [Quilis, 2001: 90-92]—, pues coincide con el inicio de la interrogación y la negación, que ocupan un lugar privilegiado en el espacio, al tiempo que pueden añadirse otras connotaciones inflexivas, como las entonacionales, silenciadas en el soporte escrito, pero sugeridas por el propio contorno poemático.

Este procedimiento es predominante en *Canción errónea*, pero no es exclusivo del ciclo de senectud. Gamoneda lo utiliza ya en sus primeros poemarios. En *Sublevación inmóvil* solo pervive un ejemplo en la versión de *Esta luz* [EL: 70], resultado de la intensa reescritura a la que fue sometido el libro para la poesía reunida, como se observa en su apéndice de variantes o en la edición de *Edad*. De los varios casos de esta clase de escalonamiento que originalmente se localizaban

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

en *Sublevación inmóvil*, el poeta solo libró de la mudanza el que figura con la mención final de «(For Children, *Bela Bartok*)»:

> De la quietud, un pájaro
> a impulso de su canto,
> pensativo se alza.
> Y, de pronto,
> ya no hay pájaro: lluvia,
> cristal vivo, hacia arriba
> crece.
> Alguien tiende
> su mano silenciosa,
>
> alguien está diciendo
> adiós, adiós sin palabras.
>
> [EL: 70].

De nuevo, el vacío apunta a un valor musical, el del silencio, explícito en la imagen contigua de la «mano silenciosa» de un sujeto indefinido («Alguien»), cuya escritura surge de una ruptura versal; protagonista clave que cabría identificar con Jorge Pedrero. En uno de los poemas que en la reescritura perdió la huella de esta alineación quebrada —el tercero de los «Tres poemas en ruinas» de la edición original [1960: 20] y el quinto de «Incandescencia y ruinas» en *Edad* [1987: 107]—, el espacio en blanco que media entre el verso eslabonado tiene incluso un valor icónico, pues representa la *nada* a la que señala deícticamente el adverbio *aquí* anterior:

> Anticanto de amor,
> quién te beberá, quién
> pondrá la boca en esta
> espuma prohibida.
> Quien, qué dios, qué
> enloquecidas alas
> podrán venir, amar,
> aquí.
>
> Donde no hay nada.
>
> [E: 107]

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

En *Exentos I*, hallamos otra muestra de esta técnica de puntuación con el asunto del encuentro amoroso también de fondo. En la séptima estrofa del poema que principia «Tenías para uniros», justo al comienzo de su segunda mitad, el escalón marca una elipsis temporal y destaca el plano de la evidencia contemplativa:

> Andas cien pasos.
>
> Ya ves
> cómo le tiemblan los extremos de la boca
> porque te ama y porque tiene miedo.
>
> [EL: 81].

En *Blues castellano* [EL: 99-100(8), 102-103(2), 104(5), 108, 110, 112, 125, 128(2), 133(3), 134 y 138(7)] y en *Exentos II* [EL: 153(2), 156, 166-167(3) y 169(2)] este recurso se generaliza, las más de las veces en concurrencia múltiple dentro de una misma pieza. En «Geología», uno de los poemas breves de *Blues castellano*, una forma verbal queda espacializada, desplazada a la derecha y aislada, en concordancia con su extensión significativa de extravío («Ando»), que tendrá continuidad más abajo en un renglón que acaba en la palabra *silencio*, a la que le sigue un doble espacio en blanco que plásticamente acentúa la introspección:

> Algunas veces salgo hacia las montañas
> a mirar a lo lejos.
>
> Piso unas lomas donde tierra vieja
> se pone hermosa con el sol y veo
> subir la sombra por los cuestos.
>
> Ando
> mucho tiempo en silencio.
>
> Algo inverso está ocurriendo en la tierra y en mí.
> No ando ni miro en libertad.
>
> Y me vuelvo. Yo sé bien que es inútil
> buscarla como a una llave perdida,
> y que también es inútil
> mirar al fondo de mi corazón.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[EL: 110]

Similar sentido sobresale en un poema de *Exentos II* —procedente, recuérdese, de *León de la mirada*, donde ocupaba el número XVI, con la mención «(Silencio de Golpejar)» [CAP {11} 1979: 30]—, de claras concomitancias con el motivo anterior del apartamiento contemplativo de la naturaleza, hasta el punto de que la fracción del verso destacará otra vez la relevancia del viaje interior solitario, silencioso, del sujeto poemático en pos de la comprensión de cuanto le rodea:

> Está tejida con azul la noche
> aún crepuscular. La lengua roja
> enciende su perfil.
> Salgo al silencio
> y penetro la vida de las cosas
> y no sé si el centeno es la hermosura
> o es la sed la verdad.
> [EL: 153]

En el contexto de su ensanche estilístico, Gamoneda deja de utilizar este sistema de quiebra versal en *Descripción de la mentira* en favor de otros cauces expresivos. A partir de entonces, lo usa solo eventualmente: apenas en *Lápidas* [EL: 296 y 299], *Arden las pérdidas* [EL: 431(2), 435 y 439], *Cecilia* [EL: 498 y 504], *Exentos III* [EL: 513 y 515(2)] y *Exentos IV* [§ V.1.1 {11} 2007: 101(2)]; y en ningún caso en *Libro del frío*. ¿Estamos, entonces, ante una progresión o una regresión formal? Aunque el nexo con *Blues castellano*, donde las ocurrencias del verso partido son numerosas, pueda ser a este respecto ilustrativo, el hecho de que esta clase de fracción coexista en *Canción errónea* con el hiperversículo o línea poética complementaria —marcada ésta por medio del signo del corchete [López Estrada, 1974: 142]—, característica de *Descripción de la mentira*, parece indicativo de un nuevo cambio procedimental en el periodo último de senectud. De hecho, esta confluencia no se identifica en poemarios anteriores. Conviene subrayarla, pues implica un dibujo tipográfico distintivo, ya que en ocasiones Gamoneda quiebra la línea procedente de un largo versículo, alineando el renglón que introduce el escalonamiento con un sangrado —en lugar de alinearlo a la derecha— para destacar visualmente el lugar que corresponde al *punto y aparte*. En el poema que abre *Canción errónea* encontramos un ejemplo a su término. Lo reproduzco respetando los márgenes del libro:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Ahora mismo atiendo distraído a mi estertor. No hay en mí
[memoria ni olvido; única y simplemente lucidez.

Han desaparecido los significados y nada estorba ya a la
[indiferencia.

Definitivamente, me he sentado
a esperar la muerte
como quien espera noticias ya sabidas.
[CE: 13-14].

Los límites de la hoja impresa imponen restricciones en la plasmación del versículo mayor tal y como el poeta lo ha concebido; de ahí el recurso a las marcas tipográficas como pauta para restablecer el sentido visual originario. En este caso, la palabra *indiferencia* queda orientada a la izquierda no para resaltarla, sino con el fin de que el eslabonamiento pueda apreciarse en la línea siguiente —entre la que media un salto en blanco—, hecho que no podría distinguirse si se desplazara a la derecha para cerrar el cauce del versículo, como suele ser habitual. El cotejo de versiones editoriales puede ayudar a comprender la lógica del comportamiento versal seguido por el poeta. Francisco Martínez García ya concibió un interesante ejercicio de comparación entre los bloques líricos[497] de *Lápidas*. Para ello, contrastó piezas de esta obra tal y como se presentan en su primera edición exenta de 1986 y en su versión integrada un año después en la antología *Edad*: «La razón de reproducir dos ediciones de un texto que es idéntico en ambos —explicaba el crítico— está relacionada con el acercamiento físico visual» [Martínez García, 1991: 56][498]; es decir, un propósito muy similar al nuestro.

497. Jacques Ancet utiliza la denominación «prosa en poema» (*prose en poème*) en el preámbulo de su traducción de *Lápidas*, con el título francés de *Pierres gravés* [§ V.2.2 {1} 1996]. Para Gamoneda, esta fórmula coincide en lo esencial con la de «lírica en bloques», empleada por Francisco Martínez García en *Gamoneda, una poética temporalizada en el espacio leonés* [1991]. Así lo dice en su texto homenaje al crítico, «La mirada de Francisco Martínez»: «Cuando Francisco Martínez dice "lírica en bloques", está precisando en término [sic] visuales y espaciales la noción de *contorno poemático* que Jacques Ancet deposita en la expresión "prosa en poema"; tal contorno viene a ser, según todos los indicios, el que resulta de adoptar yo una "caja" que visualmente invita, simultáneamente, a pensar en la disposición versicular y prosística de la escritura. Francisco Martínez fue el primero que lo vio y lo dijo» [§ V.1.5 {2} 1999: 34-35].

498. El resultado de dicho examen fue el siguiente: «Esa línea sintagmática que llamamos «verso» no existe aquí […]; en el poema traído a colación lo único que hay es una disposición tipográfica —distinta en cada edición— que está condicionada por la caja y los tipos elegidos,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

El primer poema de *Canción errónea* fue publicado antes con el título «Ahora mismo» en la revista *Fábula*. En la versión inédita se localizan algunas variantes léxicas, pero se respeta el mismo sistema versal. Duplico el fragmento del poema a partir del formato editorial de la revista —para lo cual reduzco más aún el cuerpo de la letra—:

> Ahora mismo, atiendo distraído a mi estertor. No hay en mí memoria ni olvido; única y
> [simplemente lucidez:
> han desaparecido los significados y nada estorba ya a la indiferencia.
> Definitivamente,
> [me he sentado
> a esperar la muerte
> como quien espera noticias ya sabidas.
> [§ V.1.4 {39} 2011: 12].

Se observa así que *Definitivamente* cae al nivel de *indiferencia* —entre las variaciones, Gamoneda no deja aquí mayor espacio en blanco interversal en la fracción—, sin que haya sido necesaria su sangría, ya que el ancho de la hoja permite el eslabón[499]. Aunque de modo indirecto debido a las fronteras de la página, lo cierto es que este sistema tipográfico de puntuación contribuye al realce plástico de los poemas, al impacto visual en la lectura: por un lado, el final de la línea poética complementaria, señalizada con el signo del corchete, delinea un espacio en blanco que no existiría en la versión originalmente escrita por el poeta; por otro, el escalonamiento que en esta misma línea a veces se produce conlleva un sangrado mayor que persigue introducir el relieve completo del verso partido, con sus correspondientes vacíos en los renglones en los que tiene lugar la ruptura —o progresión— del versículo. Veámoslo en uno de los últimos poemas de *Canción*

independientemente de que en cada renglón quepa más o menos material textual» [Martínez García, 1991: 56].

499. Si a su vez quisiera adaptar este mismo fragmento al formato de esta página dentro de la lógica del sistema de puntuación de Gamoneda, quedaría del siguiente modo con una letra menor:

> Ahora mismo, atiendo distraído a mi estertor. No hay en mí memoria ni olvido; única y simplemente
> [lucidez:
> han desaparecido los significados y nada estorba ya a la indiferencia.
> Definitivamente, me he sentado
> a esperar la muerte
> como quien espera noticias ya sabidas.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

errónea que ya reproduje en parte al hablar de la perplejidad de la autoconsciencia y que ahora plasmo siguiendo la presentación tipográfica del libro:

> Desde hace tiempo,
> acostumbro a descansar en la tiniebla. Más propiamente,
> [en las tinieblas: dos.
> La tiniebla izquierda
> procede de los ojos de mi madre.
> Fue
> durante los treinta segundos necesarios para inyectar en las
> [venas amadas dieciséis milímetros de pantopón, la rosa
> [líquida.
> La tiniebla derecha
> se reduce de la semejanza entre ser y no ser.
>
> Dos tinieblas, dos.
> Ciertos martes
> me ofrecen su temblor; otros días se dan
> televisivamente ornamentadas
> con flores y cuchillos.
> Finalmente, el sábado
> arden en la decimoséptima página de un gran periódico
> [atravesado
> por agujas liberales.
> Así
> acomodo el día a la pasión de la inutilidad y descuido
> la filantropía y el suicidio.
>
> Simultáneamente,
> pienso en mi madre y en convulsivas cifras
> [financieras.
> Simultáneamente,
> considero mi error y se da en mí
> una química negra.
> ¿Soy yo
> materia vertebrada y
> materia pensativa?
> No
> sé.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Desde hace tiempo,
descanso en la tiniebla dúplice y,
de vez en cuando, digo
dos palabras, dos, sólo dos
con certidumbre:
no sé.
[CE: 110]

Si transcribo completo el poema es debido a que es una clara anticipación de *La prisión transparente*. Así lo muestran los adverbios en *-mente* (*propiamente*, *finalmente*), a veces reduplicados (*simultáneamente*) o en forma neologística (*televisivamente*); los destellos del pensamiento social («un gran periódico atravesado / por agujas liberales»); y las repeticiones del número dos («dos tinieblas, dos», «dos palabras, dos, sólo dos»), que tanto consuenan con la poesía de Vallejo, si es que el dubitativo *no sé* que cierra resaltado en itálica el poema, quebrado antes en diagonal, no es suficiente huella de esta intertextualidad y de su omnipresencia en *La prisión transparente*. Allí mismo se localiza un fragmento similar en expresión, en especial en la referencia a las *tinieblas* y la fórmula iterativa «dos, elegancias, dos»:

Huyendo
asimismo del alacrán y del gusano que duermen y copulan en mí;
copulan
en las tinieblas del hígado. (Ya
están aquí, ya han llegado, efectivamente, han llegado,
el alacrán y el gusano, excelentes copulantes, y también excelentes
sus elegancias negras y sus elegancias sin ton ni son, dos elegancias,
dos, discretamente
excrementicias.
[PT: 32]

De hecho, estas analogías léxico-semánticas pueden trasladarse a la forma del verso, ya que Gamoneda emplea en *La prisión transparente* el mismo sistema de puntuación de *Canción errónea*, con la sola salvedad de que no señala la continuación del versículo con el signo del corchete, como se aprecia en el ejemplo anterior. Observemos, en fin, un segmento en este poemario donde el escalonamiento se produce en el versículo, entre el segundo y tercer renglón, desplazándose la línea a la izquierda para marcar visualmente la fractura. Véase

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

también cómo la dimensión del sangrado depende siempre de la longitud del verso partido, que queda por sistema alineado al margen derecho, modo otra vez de resaltar una determinada presentación espacial —sigo respetando el ancho de página de la edición original—:

> Tiene razón Amelia, hija mía vertebrada y luminosa. Ella sabe.
> Sabe del saber, sabe del no saber. Tiene razón.
> Pero yo,
> reo de lucidez, invertebrado,
> simultáneamente niego y afirmo; simultáneamente,
> nada es verdad y todo es cierto.
> Todo es
> certidumbre vacía.
> [PT: 29]

A través de estos poemas en los que se aprecia el recurso a esta ruptura versal hemos constatado que la poética del blanco gamonediana implica matices de fonación sin desestimar —consciente o inconscientemente por parte del poeta— aspectos visuales; pero hemos intuido también cómo a veces tales efectos apuntan a un sentido simbólico. Puesto que «en el arte verdadero, la forma es el fondo y viceversa», cabría interrogarse ahora si realmente coexiste una connotación con la tectónica del poema, así como otras cuestiones relacionadas: si hay alguna constante en su expresión plástica, si se produce una tensión entre forma poemática y símbolo poético y si intensifica esta antinomia el alcance de la pieza.

3.3.2. Indagación plástica sobre la «rítmica formal»

En el marco de su «sistema tipográfico de blancos y espacios, de alineaciones quebradas»[500], el poeta puede afrontar los vacíos de la página con una vocación estética, aunque dicha vocación no sea *evidente* para el lector. Ya sabemos que Gamoneda no se define como un poeta visual, que no se ha interesado por la poesía en este sentido en el que prima la distribución espacial —icónica— de los componentes poemáticos a no ser, ante todo, como correlato oral de las palabras,

500. La cita corresponde a *Historia de las literaturas de vanguardia*, de Guillermo de Torre [1965]. Cito por López Estrada [1974: 116].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de la dimensión física del lenguaje, del cuerpo musical del discurso. He aquí otra muestra de tal convicción:

> Los mismos teóricos me dicen que, al día de hoy, procede asentir a poemas en los que no se da lo que yo llamo «composición en el tiempo», a poemas fundamentados en la organización *visual* de la palabra. Primero diré que no, que la poesía está necesariamente ligada a la oralidad o a su representación silenciosa […]. Luego añadiré que no niego que existan artes del *discurso escrito* (de él son artistas Apollinaire o Joan Brossa y no digamos los calígrafos chinos), pero el discurso escrito no será sustancialmente poético sí [sic], de alguna manera, no es reconducible a la oralidad [CS: 175].

Sin embargo, Gamoneda aseguró en nuestra segunda entrevista que este aspecto visual ha empezado a interesarle en su poesía más reciente [p. 873], rasgo que emerge como una nueva singularidad del ciclo de senectud. En efecto, en *La prisión transparente* hemos comprobado a través de distintos ejemplos que el valor de los significantes prevalece sobre el de los significados, dando por resultado una mayor variabilidad de posiciones espaciales en la página y una probable intención de la poesía como juego. Esta técnica, cuya motivación estaría relacionada con la irrupción vigorosa de la ironía, debe comprenderse como otra evolución formal por parte de Gamoneda. Fernando del Val preguntó al poeta sobre la disposición visual de *La prisión transparente*:

> Yo no busco la poesía visual. Pero la ordenación en el espacio del poema ha salido de esa manera. La distribución de las palabras en la página, de todas formas, es optativa. Unas veces van seguidas en una columna y otras no, pudiendo alcanzar un movimiento. Yo no persigo la *gracia*. En mi escritura los blancos, tanto verticales como horizontales, representan el silencio [§ V.2.5. Val, 2017: 142].

La idea de *rítmica formal*, que Gamoneda aplica a su comentario de *Ran* —la película de Akira Kurosawa— publicado en prensa y luego incluido en *El cuerpo de los símbolos* [CS: 215-219], sería también equivalente de este procedimiento o actitud estilística propio de *La prisión transparente*, en dialogismo con esa rítmica o música de las ideas en torno a la cual giraba la segunda parte de este trabajo. Así, apunta Gamoneda sobre la articulación cromática de una de las batallas del filme: «será una rítmica formal, una composición dinámica temporalizada en la pantalla, una activación plástica» [CS: 217]; y añade: «yo deduzco que el asunto principal de la

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

película no es la historia narrada, sino el aspecto y la rítmica visuales que la historia adquiere en pantalla» [*ibidem*], trazando así un paralelismo explícito, otra analogía interartística, con ese *ritmo visual* que antes hemos mencionado.

Las intuiciones parecen sugerir que en *La prisión transparente* subyace una *rítmica formal* muy específica e idiosincrática, un dinamismo muy marcado y percutivo. En su reseña del poemario, Francisco Calvo Serraller ya subrayaba, consciente de un tratamiento poco común en Gamoneda, la incidencia visual del *no / sé* que actúa como *ritornello*, «que se repite gráficamente en forma vertical, aunque, no pocas veces, en diagonal, lo que produce un efecto visual escalonado» [§ V.2.6 Calvo, 2017: 26]. Si bien el poeta no se ha caracterizado por perseguir la peripecia visual en sus poemas, dentro de su trayectoria caben también mínimas señales de ordenación espacial del verso con cierto sentido lúdico y hasta icónico[501], aunque éste se encuentre siempre al servicio de una *estética del blanco*, pudiendo incluso representar una especie de simbolismo tipográfico.

3.3.2.1. Algunos ejemplos de espacialidad simbólica[502]

En *Blues castellano*, obra que ya hemos conectado con los frutos más tardíos del árbol poético de senectud tanto por el contenido social como por el sistema tipográfico, encontramos algunos de estos tímidos ejemplos, que en cierto modo pueden considerarse antecedentes de *La prisión transparente*. En «Después de veinte años», donde el modelo de puntuación sobresale por su número de ocurrencias, leemos en su cierre lapidario:

> Tierra incansable,
> firma
> la paz que sabes.
> Danos
> nuestra existencia a
> nosotros
> mismos.
> [EL: 100]

501. Piénsese, por ejemplo, que la iconicidad de los bloques líricos de *Lápidas* es formalmente obvia.
502. Este epígrafe viene a ser un complemento de las observaciones anteriores relativas al blanco tipográfico, ahora desde una óptica específicamente orientada a su relieve simbólico e icónico.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

El eslabonamiento tiene aquí la particularidad de enmarcar una sola palabra en queda fractura, en braquistiquio —y en función análoga al encabalgamiento—, alineándose a la derecha en una coordenada espacial casi idéntica y trazando así un ritmo visual entrecruzado por la progresión de la línea y su ruptura, solo interrumpido en el último renglón, que cae a la misma altura que el anterior. Similar efecto aparecía en este preciso poema, poco antes, consolidando el impacto de una rítmica formal específica, de composición perfectamente equilibrada, puesto que el verso escalonado completa siempre la medida de un endecasílabo, siendo el primer fragmento un heptasílabo o un eneasílabo:

> Entraba en el trabajo.
> La oficina
> olía mal y daba pena.
> Luego,
> llegaban las mujeres.
> Se ponían
> a fregar en silencio.
> [EL: 99-100]

El primer bloque de «Libertad en la cama» muestra una disposición muy peculiar en cuya ideación es difícil no imaginar la mano intencionada del poeta: la métrica se reduce progresiva y proporcionalmente, con la supresión de dos sílabas en cada nivel desde el endecasílabo inicial, creando un dibujo en triángulo que va a precipitarse hacia un verso monosílabo sustentado por un endeble artículo, el cual actúa a su vez como eje de simetría entre líneas, reverberando así el ángulo:

> Todos los días salgo de la cama
> y digo adiós a mi compañera[503].
> Vean: cuando me pongo
> los pantalones,
> me quito

503.Me inclino a interpretar este verso como un eneasílabo, en lugar de un endecasílabo con dialefa entre «digo» y «adiós» o un decasílabo con enlace entre vocales. Creo que tanto se respeta la sinalefa como existe una sinafía entre versos, restándose así dos sílabas métricas en el cómputo. Mi inclinación se debe a que realmente parece haber un claro deseo de establecer una gradación descendente de versos, proporcional en la pérdida de dos sílabas métricas en cada línea: 11-9-7-5-3-1. Aunque esta interpretación pueda ser arriesgada hablando de Gamoneda, algunos críticos han identificado el uso de la sinafía o sinalefa entre versos en poetas contemporáneos, como por ejemplo —y valga aquí la adecuación al caso de *Blues castellano*— Blas de Otero [Frau, 2003].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

la
libertad.
[EL: 132]

La iconicidad inversa al acto físico de desvestirse y correlativa a la imagen de despojarse de libertad está visualmente sugerida, potenciada además por el imperativo en apóstrofe («Vean»), al tiempo que se destaca el relieve de la palabra *libertad* en la que finalmente descansa la estrofa. Si esta iconicidad puede discutirse en el poema siguiente, «Estar en ti» —donde la ordenación de los versos partidos puede evocar el movimiento ondulado del cabello al que apunta el último bloque—, el recurso visual sí parece buscado en el acortamiento gradual de la línea, como en la pieza anterior, en la que ahora cae un escalón que se acrecienta a medida que disminuye la fracción a la que complementa:

Ni tú ni yo. Ni tú ni yo.
Ni tus labios esparcidos aunque los amo tanto.
Sólo esta oscura compañía.
Ahora
siento la libertad.
Esparce
tus cabellos.
Esparce tus cabellos.
[EL: 133]

Cada eslabón, en efecto, puede añadirse en el recuento silábico al verso del que se desgaja en caída, resultando como medidas clásicas dos endecasílabos que abrazan un eneasílabo. Como vemos, en *Blues castellano* el ritmo visual se imbrica con un esquema métrico libre que no llega a ser arbitrario, en el que las huellas de la versificación tradicional son reconocibles. Más evidente es la ubicación en escalera de los versos en «La noche hasta caer», un recurso óptico muy raro en el poeta[504]. El título preludia el lugar espacializado de la caída, visible en cada

504. Como ya anoté, las cuantiosas variantes de *Sublevación inmóvil* que se incluyen en *Esta luz* han suprimido casi todos los escalonamientos, hecho que debe entenderse parejo a la evolución del pensamiento de Gamoneda y a la atenuación de un efecto visual percibido como impostado *a posteriori*. Una de las reescrituras afecta a una disposición en escalera, la que aparecía en el poema titulado en origen «Sublevación», que vuelve a culminar —en posición visualmente privilegiada— en uno de los grandes ideales de juventud del poeta:

Algo más puro aún

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

escalonamiento, que coincide además con la irrupción de las voces poemáticas, introducidas en la escritura por el guion largo, otorgando a la pieza una estructura dramática, como se subraya por una acotación —escénica— parentética:

> (Era, toda la noche,
> una naturaleza incomprendida).
>
> «—Tú no tienes razón, pero la tienes
> más que nada en el mundo.
> —Bebe.
> —Caes
> al agujero de ti mismo.
> —Caigo
> sobre los brazos de mis camaradas».
> [EL: 138-139]

De nuevo, cada eslabón complementa la escansión métrica de la línea de la que se desvía. Las series silábicas son las tradicionales de la versificación castellana, siempre tendentes al endecasílabo, salvo el heptasílabo que abre el paréntesis: el primer escalonamiento, bisílabo («Bebe»), completa el heptasílabo previo («más que nada en el mundo»), a la vez que la siguiente fracción, también bisílaba («Caes»), amplía el eneasílabo resultante hasta las once sílabas, exactamente como ocurre en la *caída* posterior. Esta espacialización del descenso o desprendimiento reaparece en otros poemarios, como en *Lápidas*:

> Aquellos gritos y las banderas sobre nosotros.
>
> Ah las banderas. Y los balcones incesantes: hierros entre la luz, hierros más altos que la melancolía, nuestro alimento.
>
> que el amor, debe
> aquí ser cantado;
> en cales vivas, en
> materias atormentadas,
> algo reclama curvas
> de armonía. No es
> la muerte. Este orden
> invisible
> es
> la libertad.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Cae

la máscara de dios: no había rostro.

¿Quién habla aún al corazón amarillo?

[EL: 293]

A través de estos breves análisis y los del epígrafe anterior relativos a la *estética del blanco*, observamos que el *ritmo plástico* de Gamoneda es sobre todo un *ritmo visual*, como lo denomina López Estrada [1974: 11 y 114], ya que el espacio o distribución está al servicio de la oralidad, de una pausa, de un ilustrativo silencio casi siempre, pero ligado también al sentido, al pensamiento intuido o a la emoción expresada que puede alcanzar incluso el dinamismo al que aludía el poeta, delimitar un dibujo tipográficamente estético. Con todo, una *transcripción visual*[505] de sus poemarios mostraría que, más que cambiar el cuadro representado, cambiaría la partitura interpretada de las piezas, pues el poeta no modifica su factura plástica salvo como expresión de una música dada, que es la que dota en principio de forma al poema, y no al contrario. La sucesión o encadenamiento de las palabras, versos, versículos, hiperversículos o bloques son así las notas de cada pentagrama poemático.

Consciente de que un ejercicio de comparación acerca de la forma poemática sobrepasaría con creces, incluso en la circunscripción del periodo de la vejez, el espacio de indagación que como mero bosquejo aproximativo aquí acometo, me limitaré a poner término a esta investigación con el análisis formal de uno de los últimos poemarios de Gamoneda, *La prisión transparente*; «rara avis» gamonediana, larga balada abigarrada, truncada melodía *ex contrario* que es uno de los ejemplos más representativos del pensamiento del poeta en el ciclo de senectud.

505. Tomo esta idea de Mœglin-Delcroix, quien la aplica al artista belga Marcel Broodthaers y su propuesta *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image* [1969], «transcription visuelle du poème» de Mallarmé a partir de la edición original de Gallimard de 1914, con formato y cubierta idénticos: «À l'intérieur, les vers du poème sont remplacés par des barres noires de longueur et hauteur différentes afin de conserver exactement la disposition typographique initiale (emplacement des vers sur la double page et corps des caractères). Broodthaers parachève ainsi la mise en espace du poème para Mallarmé lui-même, mais au détriment de sa nature de texte puisqu'il n'est plus lisible. Le vers n'est plus unité de sens mais de forme. Encore cette forme est-elle minimale. En quelque sorte, ce livre vérifie que "rien n'aura eu lieu que le lieu": l'écriture poétique est réduite à la spatialité de son inscription» [Mœglin-Delcroix, 2011: 14-15].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3.3.2.2. El «sentido de la forma» en *La prisión transparente*

El *ritmo visual*, la *rítmica formal* de *La prisión transparente* se aprecia en los escalonamientos y colocación versal, en el emplazamiento de sus vacíos dinámicos. Pero ésta no es la única concreción de dicha rítmica. Si es obvio que la espacialización posee un papel relevante en el poema, podemos preguntarnos ahora cuál es el *sentido de la forma* en el marco del discurso poético. Con este enfoque traslado a la investigación una idea que Gamoneda planteaba en sus textos de crítica de arte, sin pretender aludir aquí a los componentes ético-ideológicos del binomio artista-obra, objetivo principal de aquellos ya antiguos cuestionamientos de Gamoneda sobre los que tanto ha desconfiado luego. Entre estos escritos son especialmente valiosos los que el poeta desarrolla con mayor amplitud en la modalidad de ensayo, como el consagrado a Francisco Echauz, en *Echauz: la dimensión ideológica de la forma* [1978], y a Juan Barjola, en *Tauromaquia y destino* [1980].

En este epígrafe aparecerán forzosamente algunas redundancias: aquí vienen a confluir las observaciones sobre el sistema tipográfico y la estética del blanco, pero también los elementos de *La prisión transparente* relativos a la polifonía e ironismo, ya comentados en la primera parte, así como los recursos expresivos y la tensión dialéctica del lenguaje, anotados en la segunda. Todos estos rasgos se complementan ahora en el examen sobre el *sentido de la forma*. Como ya adelanté, el poema está construido sobre un continuo movimiento de segmentos breves y extensos, de combinación y disposición espacial muy variable, corporeidad polimorfa que complica su análisis. Por ello, la división en secuencias de contenido más o menos cohesionadas puede ser útil a la hora de comprender la naturaleza de este ritmo fluctuante que discurre a lo largo de veintidós páginas. Aunque los muchos incisos, paréntesis, apartes y conectores propios del *extravío* discursivo permiten distintas escisiones, una propuesta de estructuración podría contemplar el poemario como una serie de nueve secuencias, distribuidas del modo que sigue —añado el intervalo de páginas entre corchetes—:

- Secuencia 1 [17-19]: «Estoy cansado. […] No / sé».
- Secuencia 2 [19-25]: «Hasta aquí, mi primer extravío. […] la misma existencia».
- Secuencia 3 [25-26]: «Pero hoy no. […] un / maravilloso / imbécil».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

- Secuencia 4 [26-28]: «Pero reflexionemos. […] *¿Me / escuchas, alona?*».
- Secuencia 5 [28-29]: «Pero / reflexionemos: […] Decididamente, / no sé».
- Secuencia 6 [29-30]: «Dice Amelia: […] yo quiero, quería / huir».
- Secuencia 7 [30-33]: «Huir despojado y liberado; […] ¿Qué hacer yo mismo / yo también animal / uncido y amado?».
- Secuencia 8 [33-37]: «Apenas aquí se pronuncian, […] atrozmente ciegos».
- Secuencia 9 [37-39]: «Porque sí, suponiendo […] Estoy / muy cansado».

Cada una de estas secuencias aglutina una unidad de sentido casi siempre heteróclita, por lo que puede discutirse su idoneidad; casi todas ellas, de hecho, son susceptibles de subdividirse a través de motivos complementarios, y así ocurre en realidad con la segunda secuencia, la más larga del conjunto. En el comentario de estas unidades aduciré las razones de esta fragmentación y una síntesis de las ideas o temas en ellas entrañadas. A pesar de que este ejercicio pueda ser tachado de glosa descriptiva y tediosa, trata de evidenciar cómo se interrelacionan las partes de tan desordenado —*desvariado*— discurso con el objetivo último de comprender cuál es el comportamiento de la orografía poemática y su posible significación.

3.3.2.2.1. Secuencia 1

La primera secuencia —identificada *a posteriori* como *extravío*— coincide con una enunciación en presente, muy próxima en el tiempo («hoy», «esta mañana», «en este instante»), que se inscribe explícitamente en el último tramo de senectud («considerado lo que queda de mí»), edad de la que el hablante poemático adquiere perpleja consciencia a través de la imagen del espejo y las huellas físicas de la vejez que éste refleja («viendo / desconociendo / mi rostro en el espejo»). La secuencia se abre con el tema del cansancio —ligado al momento de declive vital—, afirma la inutilidad del pensamiento y plantea las primeras contradicciones («niego y afirmo») y cuestionamientos acerca del hecho de existir (vivir o no vivir, cierto o incierto, existencia o inexistencia), el olvido («Apenas / es posible / olvidar»), el autorreconocimiento («¿quién soy yo, estoy / ciertamente / en mí?») y la indiferencia ante cualquier solución. La respuesta a estos planteamientos adquiere la forma de un vacilante *no sé* que, como un *ritornello*, se verbaliza cinco veces con la pausada alternancia de su posicionamiento en diagonal y en vertical, hasta cerrar secuencia. En este primer fragmento tan solo tres líneas exceden las quince sílabas,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

en un claro predominio del verso muy breve, incluso monosílabo, que parece corresponderse con el carácter discursivo-meditativo y la escasez de imágenes y símbolos, mientras que se enfatizan ciertos recursos formales iterativos, como la anadiplosis, la epífora y otras reduplicaciones tendentes a la oblicuidad con las que principia el poema, que señalo en letra itálica:

> Estoy *cansado*.
>
> *Cansado* de mí *mismo*; de mi enemistad conmigo *mismo*.
> *O* de *vivir*, *o* de *no*
> *vivir*, *no*
> sé.
> [PT: 17]

La segmentación concentrada no solo muestra mejor las recurrencias morfológicas, sino que acentúa el aspecto visual del texto. Un momento clave de esta primera secuencia es la «afirmación negativa» *No*[506] acotada por un retruécano («una / sola sílaba, Una sílaba sola»), un medio lúdico de demorarse en el asombro determinativo, cuya presentación espacial subraya la disposición cruzada de los constituyentes léxicos. Este *No* mayúsculo puede entenderse en al menos tres sentidos: como una reafirmación de la inexistencia, del «no vivir», antes aludida; como fijación del primer término de la reiterada duda, *no sé*; o como el emblema verbal de una expresión de rebeldía, de un cambio de actitud poético-existencial. En todo caso, el valor del monosílabo tiene implicaciones fundamentales que afectan al posicionamiento vital de hablante y a él le sigue un salto en blanco, un silencio que enmarca la rotundidad de la resolución y que se extiende a sus primeros interrogantes, fraccionados en escalera:

506. Esta «centella de la negación» [CE: 81] aparece ya en uno de los primeros poemas de *Canción errónea*, resaltada también en cursiva: «no existe más que una palabra verdadera: / *no*» [CE. 21]. Las equivalencias tonales y formales con *Canción errónea* son tantas que *La prisión transparente* puede entenderse no solo como una prolongación natural del pensamiento poético de Gamoneda, sino como una plasmación de las mismas constantes llevadas al extremo, a su forzamiento expresivo. Y cómo no pensar también en otras intratextualidades: «No recurriré a la verdad porque la verdad ha dicho no y ha puesto ácidos en mi cuerpo», en *Descripción de la mentira* [EL: 176]; o la respuesta de Mitrídates a Kratevas en el *Libro de los venenos*, cuando éste le pide al monarca su electuario —la triaca o metridato, se deduce— para salvar de la mortal mordedura de un ceraste a su ayudante Mardonio, al que «amaba con sosegada ternura»: «el rey pronunció una sola palabra: "No"» [LV: 186].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

he
pronunciado una
sola sílaba:
No.

Una sílaba sola.

¿Qué es de mí?
¿Soy yo monosílabo, únicamente negación?
No
sé.
[PT: 17-18]

3.3.2.2.2. Secuencia 2

Esta duda que actúa como cantilena cierra en diagonal la primera secuencia, considerada como *extravío* en la apostilla con la que se inicia la segunda —marcando así una frontera nítida— y que informa del objeto de todo el poema: «Hasta aquí mi primer extravío. En adelante voy a decir o no de mis circunstancias, de mi soledad en mí» [PT: 19]. Este es, por lo tanto, el fin del discurso poético: una indagación acerca del propio sujeto, una *quête en enquête* de sí mismo, de su situación actual en el marco de la vejez avanzada y con el escenario mortuorio de fondo. Se trata una larga secuencia que podría medirse en seis tiempos.

El primero de ellos («Hasta aquí […] circunstancias», pp. 19-20) es el de la proclamación de la *fábula* como modalidad poética («He / preparado a tal fin algunas / fábulas») y de su idoneidad «a causa de la contradicción y de la incongruencia» [PT: 20], con las que se identifica la voz enunciativa. Consciente de las connotaciones de ficción y narratividad que el término conlleva, dentro de este tiempo se intercala un mínimo extravío sobre la verdad y la duda que sobre ella recae, así como una breve alusión a asuntos que no tienen cabida en el poema, pues ya han sido sometidos a concreción poemática en otro lugar:

Por otra parte,
despreciando la sustancia civil, nada diré
de las apostasías económicas, ni de las epifanías más o menos
democráticas, ni de la misericordia hipotecaria, y tampoco de las casi extintas
hordas episcopales, ni,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

porque ya lo he dicho,
de los ministerios engalanados con suicidas colgantes.
[PT: 20]

El lector reconocerá los rasgos del *pensamiento social* de Gamoneda y una alusión a *Las venas comunales*, libro entonces aún inédito. El último versículo se localiza literalmente, en efecto, en el poema titulado «¡Ah!»[507], que ya comentamos en la primera parte de este trabajo al abordar las características de este pensamiento. *La prisión transparente* atañe ante todo, por lo tanto, a la investigación de las circunstancias del hablante, dejando fuera los componentes del contexto social. Tras estas digresiones, el segundo tiempo retoma la modalidad de la fábula («Así, / entrando al fin en la entraña fabulosa […] Cruda / semántica», pp. 20-22), se vierte una leve mirada retrospectiva y vuelve a plantear preguntas sobre el estado vivencial del presente; preguntas que de momento no es posible contestar:

No
Sé. Nada de esto
tiene importancia. O
nada es posible, o
no hay
nada que resolver.
[PT: 21]

El nihilismo se constata en la reiteración de las partículas negativas (no, nada), que dejan entrever una aliteración de la letra *n* en posición inicial, como la vocal *o* en posición final, aislada en su valor de conjunción al término del verso, procedimiento métricamente extraño y llamativo. Es entonces cuando en un tercer movimiento («No obstante […] en mí?», pp. 21-22) se introduce un contrapunto fundamental: el asunto amoroso («Voy / a decirlo / yo / amo»), que emerge también de la perplejidad. El sistema de simetrías sigue inclinándose hacia posiciones cruzadas —las resalto en itálica—

No
lo comprendo y
no necesito

507.Publicado como poema suelto en la obra colectiva *Cultura y trabajo* [§ V.1.4 {68} 2017: 65] y en la revista *21veintiúnversos* [§ V.1.4 {69} 2017: 11-12]. Entre ambas versiones existen variantes.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

comprender*lo*:
sucede.
Insensatamente.
[PT: 21]

La facultad asombrosa de amar se sitúa por encima de las grandes e inútiles cuestiones, sobre las que se expresa el exabrupto como rechazo: «Váyanse pues la verdad y la imposibilidad a la mierda» [PT: 22]; y el hablante indaga por primera vez sobre la posibilidad de ser amado, una manera de disolver la duda acerca de la mismidad:

¿Alguien me ama en mí,
en mi inaccesible
ser yo solo, únicamente,
en mí?
[PT: 22]

La incapacidad de satisfacer esta incertidumbre se relaciona con lo inefable y desencadena una crítica al lenguaje que puede considerarse como un nuevo tiempo (No / sé […] etcétera», pp. 22-23). En su apertura siguen prevaleciendo las líneas breves y los elementos mínimos separados, como el adverbio «no», que se realza siempre en los escalonamientos, delimitado por blancos, como destellos lacerantes de un obstáculo insalvable:

No
sé,
no
tengo palabras.

¿Palabras?
¿Para qué?
No
significan, fingen
los significados.
Cruda
semántica.
[PT: 22]

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Pese a los límites del código de la lengua, el sujeto poemático continúa su indagación con el objeto de *extraviarse*, de continuar con su averiguación para *desconocerse* («he decidido / preguntar, negar, afirmar etcétera»). ¿Trata así de desaprender como estrategia para reubicarse, para alcanzar alguna conclusión a través de su proceso especulativo? Este supuesto lleva la voz a un quinto tiempo («Pero / reflexionemos […] *No / me contestes*», pp. 23-24) donde reaparece el contrapunto melódico con la irrupción de la imagen poetizada de la amada como alondra (*Y tú, alondra, ¿me escuchas?*), a la que apostrofa en la búsqueda de su propio reconocimiento, de la prueba de su mismidad, ante cuya posible y aterradora negación prefiera la ausencia de respuesta.

tú,
¿me amas?
¿Me amas
en mí?

No
me contestes.
[PT: 24]

La cita en cursiva, un recurso que ya vinculamos con la intratextualidad y una eventual remisión a un poemario inédito del autor, delimita la frontera final de este movimiento. El sexto y último *tempo* de esta larga y compleja segunda secuencia («*No me contestes* […] la misma existencia», pp. 24-25) posee una importancia capital. Progresivamente la línea se ha ido acrecentando y los elementos léxicos que se presentan aislados coexisten ahora a menudo con el versículo, cada vez más extenso:

Por tanto,
definitivamente sin causa, sin desearlo,
prescindo sin más; prescindo
de mis negaciones, de mis afirmaciones y de mis preguntas. Prescindo y,
relativamente pensativo,
pienso.

Yo,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> habitualmente, pienso cualquier cosa; pienso mínimamente; pienso, por ejemplo, en las abejas unánimes; en la reina fecunda y en los zánganos agonizantes; pienso en su multitud reunida en la misma existencia.
>
> [PT: 25]

En el último bloque ha aflorado repentinamente el pensamiento poético fértil, el lenguaje simbólico habitual: las «abejas unánimes», la «reina fecunda» y los «zánganos agonizantes», cuya conjunción de belleza y dolor dan lugar incluso a alguna especie de sublimidad, como ya comenté al tratar sobre lo sublime. Este relevante hiperversículo es además —quizá no por casualidad— el más largo del poema hasta el momento. Esta contraposición nos ofrece una pauta de lectura: las palpables recurrencias anteriores en forma de anáfora, epanadiplosis, epíforas, diácopes, políptoton y paralelismos no parecen más que expresión de un discurso huero simbólicamente, en el que las significaciones se banalizan y extravían a consecuencia de las limitaciones del lenguaje y de un pensamiento «anestesiado» [PT: 25]. Por ello se opta por su manipulación lúdica en correspondencia con un interés por la disposición de la palabra en el espacio. Si el lenguaje supone algún tipo de insuficiencia —deficiencia— para el hablante, es lógico que se desacralice, que se contemple como juego.

3.3.2.2.3. Secuencia 3

La tercera secuencia tiende a confirmar esta interpretación, pues ratifica la negativa con la que había principiado el poema: «Pero hoy no» [PT: 25]; instante que se bautiza como «día inverso, aniversario innúmero de mi vejez» [*ibidem*]. Sin embargo, habría que precisar que el simbolismo del anterior bloque (abejas, reina, zánganos) contiene la doblez de apuntar al contexto social, *comunal*, que el poeta rehúye tratar («pienso en su multitud reunida en la misma existencia»); de ahí igualmente la negación con la que se abre la tercera secuencia y el propósito del *yo* de proseguir ante todo la indagación sobre sus circunstancias («pienso en mí»), en la que se reconocen atisbos de la ciencia médica arcaica y su *naturalismo poético*: «espíritus», «hipocóndrico», «coléricamente», «sombra arterial», «tumoración» «eritema sangriento». En cualquier caso, es aquí donde se calibra la *antivoz*, el nuevo registro que se opone al lenguaje anterior, como reacción a la idea infundada de la eternidad, calificada de «eternidad del no ser»; calificativo que origina la siguiente súplica parentética: «(perdonado me sea el balbuceo ontológico)». Hasta

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

la escisión que se produce en *La prisión transparente*, un comentario humorístico de tales características hubiera resultado completamente ajeno al discurso poético[508], pues Gamoneda solo lo habría permitido en sus textos de prosa. La *antirretórica* gamonediana que en las secuencias previas indicaban, por ejemplo, la sobreabundancia de conectores, paréntesis y otros recursos, se agudiza ahora con fórmulas propias de la narración («Me refiero a»), incisos («por cierto»), matices

508. Si bien es cierto que hay precedentes en *Canción errónea*, como ya he evocado. Véase, por ejemplo, un fragmento del siguiente poema, clara anticipación de *La prisión transparente*:

> Decía que
> yo sufro, sí, pero, en rigor,
> no sé por qué.
> Yo vivo
> —es un decir—, yo vivo,
> intransitivo, inverso,
> como habitando el mercurio arañado de
> olvidados
> espejos.
>
> No
> tiene mucha importancia, ya, pero hay, digo yo, hay
> un penúltimo exceso:
> haber
> vivido sin
> saber para qué y
> morir sin
> saber para qué.
>
> En fin,
> lo dicho: sufro
> De causas frías. Quizá sufro,
> elementalmente sufro
> también de indiferencia, envuelto
> en mi sábana negra.
> No sé.
> Elementalmente no sé.
>
> Estoy
> muy cansado.
> [CE: 111-112]

Más claras anticipaciones del tono de *La prisión transparente* en *Canción errónea* son las siguientes: «no sé», «Por otra parte», «Es igual», «Pensándolo bien», «pensándolo aún mejor», «efectivamente» (repetido) [CE: 15]; *He vivido / y no sé por qué. / Ahora / he de amar mi propia muerte / y no sé morir* [CE: 29]; «Pienso, demencialmente pienso», «Bien, en todo caso» [CE: 33]; «No lo sé», «Puede ser», «Es igual» [CE: 58]. *Cabe. / En realidad no hay problema. En cualquier caso, yo voy a ser, ya estoy siendo, / huérfano de mí mismo* [CE: 71]. En otro poema, la anticipación se marca hasta en la disposición versal del adverbio: *No / sé. Realmente, / no sé* (allí mismo se repite dos veces «En fin» y «ciertamente») [CE: 91-92]. En uno de las piezas más largas del poemario aparece también «No sé», aislado, entre pausas, y un proceso culminativo similar al de *La prisión transparente*, con el relieve visual del adverbio «ya»: *Ya / estoy llegando, / ya / voy a llegar* [CE: 24] (con otros marcadores discursivos: «Definitivamente», «por tanto», «Con todo»). Y aún se localiza otro «No sé» hacia el final del libro [CE: 119].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

irónicos, enálages o neologismos, partículas expletivas, coloquialismos y hasta lenguaje vulgar[509]:

> Vuelvo, pues, al asunto:
> a la teotóntica teoría
> de la eternidad.
> ¿O no vuelvo?
> Es
> igual.
> Bien,
> todo bien. Voy de acuerdo conmigo mismo: por lo que concierne a la eternidad,
> soy
> o no soy, es igual, un
> maravilloso
> imbécil.
> [PT: 26]

Como se observa en este segmento con el que concluye la tercera secuencia, todos éstos son rasgos de un nuevo estilo —un *estilo tardío*, acordamos con E.W. Said— que sigue inclinándose hacia versos muy cortos, fraccionados, con eslabones conformados por una única unidad léxica, a veces en disposición de escalera, y entre los que también se reconoce un resquicio de métrica tradicional en las fronteras versales y la escansión silábica: un endecasílabo («a la teotóntica teoría»), dos heptasílabos («Vuelvo, pues, al asunto», «o no soy, es igual, un») o un pentasílabo («de la eternidad») que se completa en la ruptura de la línea con un brazo de cuatro sílabas («¿O no vuelvo?»), resultando un eneasílabo.

3.3.2.2.4. Secuencia 4

Un cambio discursivo inaugura una nueva sección: «Pero reflexionemos» [PT: 26], intertextualidad que reenvía a una escena de *Hamlet*, como ya anoté, y cuya repetición a modo de estribillo a lo largo del poema actúa a veces de clara separación entre secuencias, al tiempo que subraya la naturaleza meditativa del

509. En efecto, donde antes Gamoneda deslizaba una protesta poéticamente contenida, como «no somos más que miserable hemoglobina» en la última sección de *Arden las pérdidas* [EL: 467], ahora la expresión se radicaliza y el exabrupto mana sin contención como medio defensivo ante la cercanía de la muerte.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

discurso. En este estadio de la averiguación, el *yo* se interroga por los extremos del nacimiento y la muerte, considerando ambos desde una óptica irónica, desdramatizadora: el primero como una «mínima cosmicidad», un «vulgar accidente», que irremediablemente «va a cesar»; la segunda como una «trunca eternidad». Se introduce entonces la imagen de la *prisión* y el *prisionero*, metáforas de la incapacidad:

> Sí, ya, pero,
> lamentablemente,
> mientras llega y no llega la trunca,
> me fatigo practicando un dudoso ejercicio: siendo
> prisionero y prisión
> de mí mismo.
> [PT: 27]

La obstinación por la duda, por el «dudoso ejercicio», es continua («yo estoy o no estoy en mí») y desemboca en una nueva pregunta relacionada con la perplejidad de la autoconsciencia, una de las ideas fundamentales del ciclo de senectud que se presenta en múltiples variaciones en las últimas obras de Gamoneda. De ahí que el interrogante se reproduzca en cursiva, como autocita:

> *¿Por qué*
> *yo soy yo precisamente*
> *en mí?*
>
> No
> sé.
> [PT: 27]

La imposibilidad de resolver este dilema, la constante aparición del *no / sé*, lleva a la contemplación de la existencia como una «vida perversa». Esta realidad incumbe también al *tú* amado y así se constata en el fragmento asertivo que, bajo intratextual letra itálica, cierra la secuencia:

> *Tú también, tú también; tú ardiendo en tu vejez, cultivando tu ceniza y la mía. Tú, injusta*
> *contigo misma,*
> *tú,*
> *recelando de mi particular penumbra, recelando y amando, tú.*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

¿Me escuchas, alondra?
[PT: 28]

Ya sugerí que las resonancias con el *Cántico espiritual* y las *Canciones entre el Alma y el Esposo* de San Juan de la Cruz parecen obvias. En su desesperada apelación a la amada como alondra —ave proclive a la prosopopeya amatoria, al igual que la paloma—, se busca con insistencia un agónico deseo de reflexividad, de refracción vital, de reconocimiento de la existencia, de una evidencia, en fin, de ipseidad por medio de la alteridad.

3.3.2.2.5. Secuencia 5

La quinta secuencia de despliega con el mismo estribillo que la anterior, una invitación a continuar con el procedimiento filosófico, a operar «análogamente» a través de ciertos paralogismos. Incluso la conclusión de vivir una «vida perversa» se cuestiona de nuevo. Tras el tema de la mismidad, una epífora diagonal reorienta el discurso a esta duda:

vivir,
lo que se dice vivir,
¿es, ciertamente,
vivir?

No
sé.
[PT: 28].

Tres autocitas en cursiva entresacadas de otras obras expresan la invalidez de antiguas convicciones sobre la vida y la existencia, puesto que ya no se ajustan a la circunstancia actual del sujeto enunciador: *Vivir, ir de la inexistencia a la inexistencia*, procedente de *Canción errónea* [CE: 28]; *La vida / es igual, el mismo asunto / que la muerte*, «vieja, / desamparada / hipótesis» [PT: 29]. Ninguna de ellas aporta ahora lucidez o conocimiento, sino confusión. La tercera cita pertenece a un inédito de *Las*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

venas comunales publicado en la revista *Espacio Laical* [§ V.1.4 {47} 2015: 39], donde también encontramos justo antes «Pero reflexionemos»[510]:

> *Es difícil*
> *ser y también es difícil*
> *no ser*.
>
> No, nada, no.
> Decididamente.
> no sé.
> [PT: 29]

El sistema expresivo es correlativamente parco a la ininteligibilidad o inefabilidad de los presupuestos y su razonamiento engañoso; vuelve a hacer ostensible las recurrencias simétricas («No, nada, no»), en posiciones equivalentes, como la anáfora de «no», que revela un paralelismo paronímico entre *no ser* y *no sé*, asimilando así el no saber a la inexistencia: retorcida vuelta de tuerca a la máxima cartesiana, emblema de una tradición racionalista que para el sujeto poético carece de sentido.

3.3.2.2.6. Secuencia 6

La sexta secuencia se inicia con un *verbo dicendi* —propio de una prosa de ideas— que introduce una nueva cita, otra vez en cursiva. Ahora, en cambio, no se trata de una autoalusión, sino de las palabras literales de Amelia Gamoneda, hija del poeta, que reflexiona sobre la lectura del texto, dotando de una entidad crítica y metapoética al acto de escritura:

> Dice Amelia:
> *Por qué*
> *esta parodia metalírica. Vas, vienes, preguntas, te extravías. Vuelve al pensamiento impensado. Pronuncia, apenas pronuncia, las palabras inmóviles, su música intransitiva. Retorna, respira, excede los significados. Haz como la luz, como los frutos, que no significan. Vuelve a la imprecisa precisión que se dice a sí misma, sólo a sí misma.*

510. Hilvanar estas referencias será sin duda tarea más accesible con el segundo volumen de *Esta luz* en las manos. De alguna manera, estas averiguaciones intertextuales que vengo haciendo a lo largo de todo el trabajo, tratando de enlazar un buen número de poemas sueltos, pierden parte de su valor en este momento de la investigación.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[PT: 29]

El comentario de Amelia Gamoneda contiene claves de interpretación que se ajustan a lo apuntado hasta el momento. El ritmo de *La prisión transparente* destaca, en efecto, por su inestabilidad, por su continuo zigzagueo, por la hegemonía de los significantes frente al lenguaje simbólico, apenas manifiesto, y por un prurito asumido de extravío que desemboca una y otra vez en contradicciones, paradojas paradigmáticas («nada es verdad y todo es cierto») y autocitas con las que el poeta —aceptemos por fin la habitual identificación gamonediana entre sujeto enunciador y autor biográfico, puesto que Amelia Gamoneda aparece en el poema como voz empírica representada—, autocitas con las que el poeta, decía, parece ciertamente parodiarse, aunque en el fondo del asunto subyazga un conflicto ontológico que afecta a la entraña del ser, como he sugerido en otra parte. Pero al poeta ya no le preocupa que su práctica resulte indecorosa («no me importa / tener o no tener / razón»); siente indiferencia a causa del cansancio («Estoy cansando, / seriamente cansado») y quiere persistir en su indagación pese a ello. No obstante, tropieza con el escollo del olvido («¿Qué / quiero hacer? / Lo he olvidado»), vástago de la vejez, y en torno a él y el recuerdo divaga como un personaje quijotesco:

> no hay recuerdo ni olvido.
>
> Yo
>
> no quiero recordar ni olvidar, yo aborrezco
> recordar y olvidar, pero recuerdo
> y olvido.
>
> [PT: 30]

La misma digresión llevará al poeta a recobrar su itinerario y a proclamar su objetivo:

> Sí,
> ya advierto, sí:
> yo quiero, quería
> huir.
>
> [PT: 30]

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3.3.2.2.7. Secuencia 7

El tema de la huida delimita una nueva y capital secuencia. Se trata de la evasión del recuerdo y de sus imágenes-símbolo, que implican dolor, sufrimiento. Se aprecia aquí una hibridación de matrices versales, pero en general predomina el versículo, la forma métrica más cultivada por Gamoneda. El primer versículo contiene términos enlazados por rimas categoriales, de cierta pobreza poética (adjetivos y gerundios), que encabezan en el mismo orden de su decurso sintagmático las líneas siguientes, es decir, como una especie de correlación recolectivo-diseminativa, inversa a la definida por Dámaso Alonso y Carlos Bousoño *Seis calas en la expresión literaria española* [1951]. En realidad, estas líneas constituyen la progresión de un mismo versículo que, fraccionado, continúa fluyendo con el eslabonamiento y en el renglón inferior:

> Huir despojado y liberado; despreciando, ignorando, abandonando.
> Despojado de mi obscenidad, de mis vínculos y de mis asuntos invisibles.
> Liberado
> de mi médula negra y de mis espinas transversas.
> Despreciando los restos de mi pensamiento, mi adicción al vértigo y mi cobardía ante el abismo.
> [PT: 31]

He aquí la «parodia metalírica» a la que se refería Amelia Gamoneda. Análogamente a la que Gamoneda realiza del lenguaje de la ciencia médica arcaica en el «Diccionario apócrifo» —y aun en algunos pasajes del *Libro de los venenos*—, tal y como hemos constatado en este trabajo, el poeta rechaza su estética y se vale para ello, siguiendo el procedimiento de la autoparodia, de sus propias imágenes —las referencias a la madre y al padre— y de sus cauces de expresión habituales —el materialismo visionario y la sublimidad, por ejemplo—. Para marcar la distancia con respecto a esta gramática y evidenciar su vilipendio, la *antirretórica*, Gamoneda intercala notas de ironía, como ésta que ya comentamos: «¡Ah, el *glamour* tenebroso / de la literatura amarilla» [PT: 32]. La huida incumbe igualmente a la amada —como acto de amor—, a la que vuelve a dirigirse en otra larga cita en cursiva de reseñable impacto visual (*Huyendo / también de ti, amor colgado de tus primeras trenzas*), así como incumbe a las desapariciones («Huyendo asimismo también en muchas, en demasiadas ocasiones, de la actividad de los

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

muertos»), entre las que es ineludible la figura de Jorge Pedrero. Reproduzco el fragmento relativo a Pedrero del que ya hablé en la segunda parte:

> Quizá Jorge *ha venido*.
> *Ha venido* viajando; *viene*
> con su tortura intrínseca *y* ha levantado *su mano izquierda y su mano izquierda* alcanza la *mano izquierda* de su madre *agonizando* en *Nerva*,
>
> *y* es larga la *agonía*.
> *Y* está *nevando*.
>
> *Nieva en* los estercoleros *y en* las tumbas, *nieva en* los páramos agrarios, *nieva* especialmente *en* los ojos de Jorge.
> *Y* yo *huyo*, *huyo* de la *nieve*.
>
> [PT: 33]

Como también apunté entonces, destaca la concatenación de términos y la paranomasia por inversión o metátesis existente entre «nevar» y «Nerva», dispuesta en la página por medio de una gradación escalonada de derecha a izquierda, con la forma interpuesta en gerundio intensificando la recurrencia: *Nerva* / *nevando* / *Nieva*. He señalado en cursiva la adición y diseminación de elementos aliterativos en múltiples variantes y posiciones (anadiplosis, políptoton, epífora, geminación, anáfora, paralelismo), para que pueda apreciarse en todo su esplendor la trabazón lingüística, la corporeidad oral y la efectividad visual de uno de los pasajes más bellos del poemario, identificable plenamente con la acostumbrada poética gamonediana. Finalmente, en su movimiento de fuga el poeta llega «aun lugar sin preguntas» exento de los símbolos del dolor, donde parece que es posible descansar.

3.3.2.2.8. Secuencia 8

Pero es tan solo un espejismo, puesto que «éste no es un lugar», sino «una cóncava urna de soledad», imagen con la que se identifica el sujeto poemático y cuyo sino es también la inexistencia («Como yo mismo, / está cesando»). En esta secuencia se traslada el centro de atención del interior al exterior, llevándose ahora a cabo una indagación sobre esta otra circunstancialidad del continente, del espacio circundante. El poeta mira en derredor siempre ante la duda («con la vida que no

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

sé si tengo») e intercala otra vez incisos irónicos sobre los resquicios de una estética del pasado que subrepticiamente se inmiscuye en su pensamiento:

> («Sostenida por música». Ya está aquí la delicada hipérbole, el segmento
> despreciable; no la música, no, me refiero
> a la sutileza; a la sutileza estúpida, a la estética una vez más
> amarilla.
> Perdonado sea por los auténticos estúpidos; yo hablo de estotros, de los recurrentes más o menos
> sutiles.
> Es
> la costumbre).
> [PT: 34-35]

En su discernimiento acerca del lugar el poeta inserta una digresión de menosprecio a la vida y la eternidad a la que sigue una nueva apelación a la amada como vía de redención, para saber si merece su desprecio por despreciar la vida:

> *tú,*
> *¿me desprecias?*
> *Sí,*
> *probablemente sí; probablemente*
> *me desprecias*
> *amando.*
> [PT: 35]

Retoma entonces la indagación sobre el lugar con una clara marcación lingüística, con una fórmula narrativa que, como en secuencias anteriores, distancia al lector de cualquier emoción poética: «Vuelvo a mis asuntos relativos. Decía:» [PT: 36][511]. Este verbo de la modalidad del decir introduce una sucesión de segmentos más amplios en los que emergen términos del materialismo poético, de la «química visionaria», y un nuevo fragmento en cursiva en el que se describe el jardín palmero —ya interpretado— como *locus amoenus*. Y, en efecto, la cita concluye con una declaración de amor:

511. Esta secuencia es propicia a la subdivisión en varios tiempos, como la segunda, pero la observación en derredor del sujeto poemático actúa como hilo conductor uniforme y la cohesiona, del mismo modo que el tema de la huida en la anterior.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> *En La Palma, en septiembre, está el aire poblado por el suave perfume de las adelfas salvajes y la luz acontece. El perfume acudía digitálico, húmedo, descifrando el salitre, a tu respiración, hembra mía indistinta, corazón digitálico, hembra mía indistinta de las adelfas, hembra mía frutalmente indistinta, por fin, de ti misma.*
>
> *Tú,*
>
> *efectivamente, tú,*
> *eres mi error*
> *y te amo.*
>
> [PT: 36].

Si la capacidad de amar es discernible entre el error de la vida, este es el presupuesto que demuestra el entimema de la existencia, aunque se trate de una existencia mínima, fabulada, falaz, como el silogismo que la evidencia, pues «todo es posible en la falsedad» [PT: 36][512]. De ahí que el lugar que era un *no lugar* pase a reconocerse como el intersticio de una «cárcel ingrávida, liminal, transparente». La secuencia se cierra con una interrogación sobre el carácter *transparente*[513] de esta prisión, que adjetiva el poema:

> «¿Transparente?» Sí. Es sabido que existen transparencias increíbles y ciertas. Suelen darse sumidas en el humor infeccioso de algunos ciegos solventes. Hablo, no haya traspuesta, de grandes ciegos especializados en índices. No me refiero en ningún caso a ciegos naturales simplemente ciegos ni a ciegos deducidos
> de la gota serena
> o de la sífilis,
> hablo exclusivamente
> de los ciegos atroces,
> de los grandes ciegos
> atrozmente ciegos.
>
> [PT: 37]

Adviértase que «Es sabido que» es una fórmula de relato utilizada en el «Diccionario apócrifo» en sentido paródico; injerencia, pues, del tono irónico de las

512. Acerca del concepto de falsedad, leemos ya en *Canción errónea*, en un poema dedicado a Cecilia: *Tengo que mentir para decir la verdad* [CE: 88]. Y sobre *Ran*, de Kurosawa: *Es la certeza de la falsedad* [CE: 19]. Como ha dicho Joan Margarit en una entrevista sobre su autobiografía: «La falsedad, la mentira, es también una manera de sobrevivir que tiene el animal que somos» [Cruz, 2019a].

513. Ya en el último poema de *Arden las pérdidas* aparece una prolepsis —impremeditada— de *La prisión transparente*: *Quizá soy transparente y ya estoy solo sin saberlo* [EL: 475]; más palpable aún en la continuación inmediata: *En cualquier caso, ya / la única sabiduría es el olvido* [ibídem].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

extravagantes e inverosímiles realidades de la ciencia médica arcaica («existen transparencias increíbles y ciertas»), que confluye con voces patológicas del naturalismo poético («humor infeccioso», «gota serena», «sífilis»). Obsérvese también que el largo versículo coexiste con los versos cortos —fluctuantes entre el heptasílabo y el pentasílabo—, nuevo ejemplo de yuxtaposición de formas, y que el sistema de recurrencias morfosintácticas afecta sobre todo al segundo segmento («de los ciegos atroces, / de los grandes ciegos, / atrozmente ciegos»).

3.3.2.2.9. Secuencia 9

La última secuencia supone la incursión en el espacio indefinido, con incertidumbre y sin motivo declarado: «No sé a qué ni por qué pero lo estimo / necesario y urgente» [PT: 37]. El verso breve se apodera de nuevo del dibujo poemático, deparando un efecto rítmico-visual muy acusado en el momento en el que se concreta el acto de franquear el umbral, de adentrarse en el vano:

decididamente,
voy a entrar.

Ya
estoy entrando.
Ya
estoy dentro
¿Ya
estoy dentro?
[PT: 38]

Lo que encuentra el poeta no son sino sus propios recuerdos, el espacio de su memoria, las imágenes de las que no es capaz de desasirse: el frío, el vigilante de la nieve, la amada, las desapariciones, la ira:

Aquí
está nevando, agonizan en Nerva, prospera
el perfume de las adelfas, se activan
los difuntos, coinciden
las uñas y las llagas.
[PT: 38]

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Y al fin la gran pregunta de la mismidad obtiene respuesta tras un largo camino —*extravío*— en el que, con cíclico cierre intensificado, el sujeto errante ha quedado exhausto:

> Yo,
> yo mismo en mí,
> yo era,
> yo soy,
> la prisión transparente.
>
> Estoy
> muy cansado.
> [PT: 39]

3.3.2.2.10. La *forma de la mentira*

Mi indagación sobre el *sentido de la forma* ha sido paralela a la que el sujeto poético lleva a cabo sobre sus circunstancias en el poema. Si la naturaleza de toda obra lírica la hace esquiva a cualquier atisbo de reduccionismo o sistema, este obstáculo se recrudece en el caso del extravío casi caótico de *La prisión transparente*. No estamos ante un texto caliginoso, como *Descripción de la mentira*, pero sí irregular y confuso, acorde con el estado de consciencia «anestesiada» de su enunciador. Mediante la secuenciación he intentado observar y comprender sus unidades constitutivas de sentido; y este examen ha constatado las intuiciones que pueden percibirse —sentirse— en una primera lectura: un discurso esencialmente paradójico y disperso, con constantes ramificaciones y bifurcaciones, movimientos de avance y retroceso, plagado de recurrencias, propicio ante todo a la oralización.

Pese a ello, en su fondo subyace la lógica de un itinerario marcado: la averiguación poética que lleva desde el sujeto al sujeto mismo, en un postrero conato de éste por reubicarse ontológicamente dentro del último tramo de senectud, pues téngase en cuenta que el poema se inscribe de modo explícito en el marco de una ancianidad muy avanzada: «aniversario innúmero de mi vejez» [PT: 25]. En su recorrido poemático, el poeta como sujeto gerontológico es prisionero *transparente* —muy cercano ya a la desaparición— de sus recuerdos incluso en la edad del olvido. La pugna contra el vacío del pensamiento, o los restos de dicho pensamiento, es la que depara lo que E.W. Said denomina un *estilo tardío*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

—impremeditado, simplemente necesario—, saetado de incisos, ironías, digresiones, repeticiones hueras, coloquialismos y exabruptos. Por ello *La prisión transparente* está escrita en clave de *antivoz*: es la *antirretórica* o «la retórica de la no retórica» [Pozuelo, 1974: 101][514], que se despliega casi siempre en versos cortos, con innumerables escalonamientos que aíslan unidades léxicas de un solo miembro. El recurso a la autocita, los paréntesis y las fórmulas narrativas subrayan esta *antivoz* y su deseo de distanciamiento frente a la poética previa. Pero entre esta *antirretórica* emergen destellos de la estética acostumbrada —la denostada «estética amarilla»—, lo que denomino como *contradiscurso*, puesto que representa cierta resistencia o defensa natural frente a la *voz ex contraria*, aunque en su frustración adquiera un valor autoparódico. Solo allí, y en el cauce del versículo, aflora el simbolismo —piénsese en el fragmento sobre Pedrero de la séptima secuencia, desprovisto de ironía—, mientras que la forma breve tiende a ser asimbológica, a expresar un dinamismo de tautológicos significantes. Este nervioso movimiento es el que dibuja la *rítmica formal* del texto, el que revela plásticamente la disputa interna del poeta. No estamos, pues, ante un cuadro sosegado, estable y armónico, sino ante la sucesión de escenas ejecutadas con tonalidades impulsivas y trazos irregulares.

Dentro de tal dialéctica, el poema puede contemplarse como involución o como progreso en el curso gamonediano. La involución se corresponde con los límites impuestos por el envejecimiento, por el deterioro de las facultades biológicas, físico-cognitivas, por las restricciones de la memoria y la capacidad creativa. Por el contrario, el progreso se produce al acomodar tales escollos a las circunstancias, al rentabilizar sus deficiencias aprovechando los rescoldos de la energía intelectual remanente. Si consideramos que la obra resultante no tiene parangón en la producción de Gamoneda, deberíamos inclinarnos al menos hacia un movimiento evolutivo, enmarcándose de lleno con su disonancia en la tradición de una obra y estilo tardíos.

Cabría preguntarse si esta rítmica tan peculiar y diferenciada está relacionada con los límites de la corporeidad física del poeta, con la *propioceptividad* y con la

514. Observa Pozuelo Yvancos sobre la angustia perceptible en la lírica amorosa de Quevedo: «Es la retórica, eficacísima, que queda cuando se niega la retórica anterior, cuando un autor retorcido escoge el simple grito de descarga afectiva» [Pozuelo, 1974: 100]. Entiéndase «retorcido» por «torturado» o «atormentado», si bien parece evidente que Pozuelo Yvancos sugiere aquí la disemia del término aplicándoselo a un *conceptísimo* como Quevedo. Por mi parte, considero que esta «retórica de la no retórica» se ajusta perfectamente al «estilo tardío» de *La prisión transparente*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

nueva respiración que éste adquiere en la senectud. En este sentido, la singular prosodia del poema no solo sería el resultado de otra forma de respirar y del empleo de unos recursos específicos, sino también consecuencia de un nuevo modo de acompasar el pensamiento a la rítmica del acto de caminar, un aspecto al que Gamoneda, al igual que muchos otros poetas como Claudio Rodríguez, siempre ha concedido gran importancia [Iglesias, 2007: 10]. Las imposiciones físicas de la vejez, entre las que habría que sumar las secuelas derivadas de experiencias traumáticas, modificarían la pausa del paso cambiando también el ritmo poético, tal y como el propio Gamoneda ha sugerido [§ V.2.5. González, 2016: 70], hecho que sería más perceptible aún en el caso de *La prisión transparente*.

Esta perspectiva biológica del ritmo poético nos lleva de nuevo a cuestionar el hecho de que exista una verdadera contradicción en la injerencia de la ironía en la obra de Gamoneda. Si se aceptan los planteamientos que el poeta aduce para justificar la reescritura, si ésta es la consecuencia de una modificación natural operada con el tiempo en el poeta, quien ha experimentado cambios químicos en su biología que reclaman asimismo una acomodación del poema a esa nueva respiración —respiración poemática que se acompasa, así, a la respiración biológica—, la aparición de la ironía y el humor no es sino el acondicionamiento a una nueva estructura psíquico-fisiológico del poeta, sin que ésta implique necesariamente una contradicción o, mejor dicho, con independencia de ella. Y así, dentro de las especificidades del periodo de la vejez, la incrustación de una veta irónica en Gamoneda apuntaría más bien un proceso de *desaprendizaje*, o quizá *reaprendizaje*, que puede interpretarse como ese nuevo movimiento de progreso.

En su ensayo sobre Francisco Echauz, Gamoneda analiza la trayectoria formal del pintor, llegando a una preciada conclusión: que «los pasos realmente decisivos en la evolución de Echauz corresponden a estímulos y conquistas formales, y que, simultáneamente, éstas comportan renovación del sistema de símbolos» [CAP {8} 1978: 13]. No dudo que trasladar esta enseñanza a la poesía posterior de Gamoneda sea una estrategia que pueda ser tildada de anacrónica e improcedente, pero dentro de nuestra concepción de una poesía como *artes de la memoria* y nuestra defensa de las equivalencias artísticas no resulta una homología tan descabellada, en coherencia con la actuación que hasta el momento aquí hemos llevado a cabo: asumir el propio pensamiento del poeta como pauta de interpretación privilegiada. Es cierto que han transcurrido cuatro décadas desde que Gamoneda escribiera

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

aquellas líneas y que éstas fueron motivadas por un texto pictórico, pero éste —no lo olvidemos— es un objeto de arte en el mismo esencial sentido en que lo es también el poema, pues en la intermediación de ambos hechos, el pictórico y el poético, subyace un *pensamiento estético* equiparable. Realmente estoy convencido de que la cita anterior puede aplicarse a *La prisión transparente*, a la pugna que en el discurso poemático se produce dentro de su campo simbólico y su lenguaje y que en dicha dialéctica implica al *sentido de la forma*, resolviéndose en «una adecuación formal al nuevo y dudoso carácter de las percusiones» [CAP {8} 1978: 17], donde la gramática de los símbolos es sustituida por la «gramática de las formas» [CAP {10} 1979].

Siguiendo las viejas ideas de Gamoneda sobre crítica de arte, en *La prisión transparente* el *sentido de la forma* coincidiría con el *sentido del tema*, el de la *fábula*, siendo una plasmación análoga de éste. Lo invisible, lo evocado, se hace visible, externo, representable gráficamente, según se revela por el comportamiento aspectual del verso. Desde el punto de vista semiótico, la impronta poemática y lineal es un signo en sí misma; este valor sígnico es, desde luego, indisociable del poema como objeto de arte o conjunto estético-textual, pero lo sustancial es que actúa como significado también, además de como significante. La forma pertenece al plano expresivo, «a lo que es, al tiempo que sustancialmente plástico, profunda y eficazmente comunicante», afirma Gamoneda en «Tauromaquia y forma», un antiguo texto sobre Barjola [CAP {12} 1980: 50]. La movilidad, la variabilidad figurativa, es así un correlato de la agitación del sujeto, de su estado de perplejidad, al tiempo que su brevedad expresa la parquedad del pensamiento y sus límites frente al olvido. Si aceptamos el paralelismo entre símbolo y forma, la composición y posicionamiento versal señalarían plásticamente este tipo de conflicto interno. El dinamismo tectónico es acorde al movimiento anímico del plano lingüístico; o dicho de otro modo: percibimos el contenido de los significantes también en el *sentido de la forma*; el sufrimiento ocasionado por la incertidumbre, la inexistencia, se intuye en el trazo de los versos, en la interrelación de los segmentos, en la linealidad quebradiza del poema. Se trata de una versificación que acentúa su carácter de por sí desconcertante, desorientador[515].

515.Si admitimos que el espacio transporta también datos de significación, no es menos cierto que el ritmo plástico de *La prisión transparente* manifiesta una sensible oralidad, un ritmo visual acompasado a la inserción por escrito de un pensamiento fragmentario, que se deshilacha y

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

No solo ello, sino que —acentuando la analogía con el pensamiento estético contenido en aquellos lejanos textos de interpretación sobre arte— Gamoneda reserva en sus inferencias sobre la obra final de Echauz un lugar dedicado a la irrupción de la ironía: «Echauz ha acomodado su iconografía a un discurso irónico, dolorosamente irónico; o dicho de la manera que yo prefiero; Echauz ha realizado otro descubrimiento formal: más allá de la forma de la crueldad, ha descubierto *la forma de la mentira*, los símbolos de la compulsión encubierta» [CAP {8} 1978: 19]. Es este un hallazgo asimilable a la trayectoria última de Gamoneda, como ya hemos comprobado en la primera parte —a una ironía que en este caso pretende desdramatizar el marco trágico de la existencia—, pero en especial en lo que se refiere a este largo poema, articulado bajo el espectro reconocido de la *fábula* [PT: 19]. El *sentido de la forma* de *La prisión transparente* apuntaría, por lo tanto, a la *forma de la mentira*, a su práctica consentida y necesaria en la psique controvertida del poeta, revelando así su *pensamiento formal* [CAP {41} 1999: 13], lo que puede entenderse como la «semántica de su lenguaje visual» [CAP {10} 1979: 3], ideas que Gamoneda maneja en un intervalo reactualizado de veinte años en torno a otro artista, el pintor Luis Sáez.

Richard Rorty, en *Contingencia, ironía y solidaridad* [2001], sostiene que el ironista se ve impelido a descubrir un *léxico último*, que es consecuencia del cuestionamiento al que se someten las ideas y valores tradicionales, tenidas antes por inmutables y verdaderas. Es entonces cuando se produce una «contingencia del lenguaje», que expresa la fractura entre el nuevo y el viejo sistema expresivo. Este *léxico último* es el que se fragua paulatinamente desde *Canción errónea* y se precipita sin decoro en la *antirretórica* de *La prisión transparente* con la incorporación de discurso narrativizado, reflexivo e irónico-paródico, patente en el predominio de enálages y neologismos, marcadores discursivos, partículas expletivas, fórmulas coloquiales y hasta improperios explícitos, recursos todos ellos que se contraponen a la energía del orden simbólico precedente con el que entran en conflicto ante la incapacidad del sujeto de disolver sus propias incongruencias por efecto del olvido, el cansancio, la indiferencia. Dice Gamoneda sobre Echauz: «Desvelando su

> reconstruye de continuo. Invito a una lectura de viva voz de principio a fin del poema, marcando las pausas que coinciden con la colocación versal, especialmente en los versos cortos o palabras aisladas, así como una ritmación vigorosa de los largos versículos. Se apreciará entonces con asombro cómo la corporeidad del discurso musical dota de vida a un texto cuyo estudio tiende a poner más bien en duda su carácter poético.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

reorientación simbólica, cabe inducir la situación del "mundo" en que esas obras aparecen» [CAP {8} 1978: 17]. La forma no puede ser sino consubstancial al símbolo y ello explica la violenta infiltración de las alineaciones quebradas que coexisten con el versículo y la línea poética complementaria, las acotaciones parentéticas, los resaltados en letra itálica y las autoalusiones, así como la sobreabundancia de anáforas, epíforas, anadiplosis, aliteraciones, políptoton y todo tipo de repeticiones que se alían con la disposición versal y el espacio tipográfico, procurando un *ritmo visual*, una *rítmica formal* diferenciada de las obras anteriores, de factura plástica altamente heterogénea. Por decirlo de nuevo con palabras de Gamoneda: «La aventura de la forma se ha resulto e identificado con la función simbólica» [CAP {8} 1978: 16], comportando en este caso una baja rentabilidad del simbolismo y una proliferación de iteraciones morfosintácticas. Aunque resulte una obviedad *a posteriori*, cabe afirmar con sentido —más allá del juego de palabras— que la *descripción* de la fábula no puede sino exigir la forma de la *mentira*, si bien en última instancia la impostura no existe y la mentira es solo aparente, pues obedece —como ya he sugerido— a la naturaleza contradictoria de la poesía y el sujeto lírico-biográfico [PT: 20 y 38]; o dicho en otros términos: la fábula es correlativa a la existencia falsaria. Y «todo es posible en la falsedad» [PT: 36][516].

516. Deseo consignar una última nota. Con posterioridad a la redacción de este epígrafe, revisando casualmente —¿casualmente?— mis archivos en busca de un dato que aquí no tiene ningún interés, «descubro» asombrado que Antonio Candau trazó un paralelismo muy similar en cuanto a *la forma de la mentira* partiendo del mismo texto de Gamoneda sobre Echauz. ¿Reminiscencia inconsciente? ¿Criptomnesia? No lo sé. Lo que sí sé —y me importa dejar constancia de ello— es que no ha habido deliberación por mi parte, que la deducción —tenga o no crédito— ha llegado naturalmente de la secuenciación y examen del poemario. Con todo, quisiera añadir —no se entienda como vanidad— que la comprensión de una *forma de la mentira* en la trayectoria del poeta parece tener más sentido —aunque resulte engañoso así decirlo, pues juega a mi favor el paso del tiempo— dentro del ciclo de senectud y referida a los rasgos singulares de *La prisión transparente*, frente a su aplicación a *Descripción de la mentira*, tal y como apuntó Candau en su ya antiguo e interesante artículo [1994: 84-85].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

IV

CONCLUSIONES

La aportación que el lector gamonediano encontrará en estas páginas se articula, como indica el enunciado que abre el título de este trabajo, sobre la idea de una creación entendida como *artes* de la memoria. Dicho enunciado es la variante de una de las divisas poéticas de Gamoneda [CS: 23], con la que el autor ha querido subrayar que la poesía es, ante todo, un «arte del tiempo» [*ibidem*], que la obra poética se resuelve en una implicación de tiempo y memoria, sin la cual el poema no sería posible. Esta idea nuclear llevaría consigo el que posiblemente sea el signo más grave y definitorio de la poética de Gamoneda: la perspectiva de la muerte [RL: 152].

La variación «*artes* de la memoria» vendría a incidir en la imagen *interartística* de la obra de Gamoneda y en la proyección pluridisciplinar que el propio Gamoneda atesora como escritor. Este enfoque *interdisciplinar* lleva así a la práctica las intuiciones ya señaladas sobre el reconocible carácter transversal que posee el conjunto de su creación [Martínez García, 1991], bajo el principio unificador de las nociones de tiempo y recurrencia esenciales en la conformación del ritmo como factor discursivo primigenio, estudiando y analizando la producción textual de Gamoneda sobre la base de tres núcleos: la matriz del pensamiento poético y sus aspectos más definitorios, la música de un estilo que compone una semántica rítmica y las relaciones concomitantes con otras artes, en especial la pintura. Este estudio se orienta, pues, hacia la comprensión de la obra de Gamoneda a través del carácter vehicular que estas tres *técnicas* o artes específicas desempeñan en torno al eje central de la memoria que las implica.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Si este planteamiento comporta subrayar de forma ostensible la naturaleza *multidisciplinar* e *interartística* de Gamoneda, la delimitación del corpus persigue acentuar la atención prestada a sus obras más recientes, insertando así la investigación en la estela de los denominados *ciclos de senectud* [Rozas, 1982; Díez de Revenga, 1988], en cuyo seno se postula la hipótesis de que en los mundos poéticos finales se construye una visión que, condicionada por la vicisitudes de la vejez, aúna unas características propias y diferenciables del resto de las edades del autor. Teniendo como punto de partida los indicativos biológicos, este periodo comenzaría en Gamoneda con la escritura y publicación del *Libro del frío*, en torno a los sesenta años, si bien algunas notas relacionadas con la senescencia aparecen *de facto* en obras anteriores como *Lápidas*, siendo el reflejo de una inquietud prematura sin duda relacionable con la perspectiva de la muerte que determina toda la trayectoria del poeta.

A la hora de inscribir esta tesis en el marco de una lírica de senectud ha sido necesario revisar, por las implicaciones concretas que conlleva esta aproximación metodológica, la antigua querella que en la teoría literaria tiende a privilegiar en el estudio de un texto bien un enfoque inmanentista, bien una óptica extrarreferente, constatando en este punto que dicho debate carece al caso de controversia —del mismo modo que la eterna e inevitable discusión sobre los géneros—, pues la poesía de Gamoneda posee su fundamento o sustento primario en la vida, de la que es inextricable, sin que no obstante esta legítima injerencia prive al texto de su entidad autosuficiente, singular hibridación de la que en su fondo sería correlato la morfología o corporeidad del símbolo gamonediano.

La primera parte («Esculpir la memoria») implica el estudio del *pensamiento poético* del ciclo de senectud y los pilares del ideario de Gamoneda tanto en su manifestación implícita como explícita. Si para Antonio Gamoneda «la música es el estado original del pensamiento poético» [CS: 36 y 184; LR: 179], parecía razonable indagar en las características de este pensamiento antes de abordar algunas claves de su «música de la memoria», tratando de comprender cómo ha evolucionado, cómo se ha ido conformando o *modelando* el pensamiento poético gamonediano; cómo se ha ido *esculpiendo* —en símil plástico— dicho pensamiento a través de los conceptos nodulares de su poética, haciendo hincapié en las novedades que han sido incorporadas y asumidas por el poeta durante su última época de escritura. Así planteado, este primer bloque es una suerte de síntesis de su *arte poética de*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

senectud, contemplando el pensamiento del periodo de vejez, con sus características definitorias y variaciones, como específicamente diferenciado con respecto a las *edades* anteriores.

En un primer momento, sobre la base de argumentos y análisis concisos, ha quedado patente que la *pensée* del autor no se localizaría tan solo en los materiales poemáticos, sino que también puede estar contenida —como de hecho ocurre— en los textos y discursos críticos que versan sobre poesía. Así, por ejemplo, el *pensamiento filosófico* —con su componente reflexivo— y el *pensamiento ideológico* —de raíz ética— pueden solaparse con el pensamiento poético, aunque Gamoneda no sea el paradigma del poeta-filósofo ni tampoco acepte como legítima la vertiente de la poesía ideologizada. Más próximo, en cambio, se situaría —a pesar de su manifiesto rechazo a practicar cualquier tipo de hermenéutica— respecto del poeta-crítico, a la vista de la nada desdeñable producción textual de esta naturaleza recogida en *El cuerpo de los símbolos* y otras colaboraciones editadas de forma exenta o aún sin publicar. El «Anexo 1» muestra precisamente que esta actividad interpretativa se desarrolla casi en su totalidad dentro del periodo de senectud o en sus umbrales, mientras que el proyecto —aún no concretado— de continuación de este volumen en el que corregir y ampliar su contenido a través de material disperso o inédito indicaría una tendencia a la recopilación, así como el relevante lugar que el poeta también concede a esta clase de escritura.

Dentro de dicha porosidad de la estructura del pensamiento, adquiere especial relieve el *pensamiento social*, una concreción en la que la veta de la poesía comprometida se imbrica con ideas tan representativas del periodo de la vejez como la *cultura de la pobreza*; concreción que resurge además intensamente en los últimos años como reflejo natural del tiempo histórico y el sentimiento *comunal* al que no es ajeno el hombre-poeta. En este sentido, el carácter redivivo de esta tonalidad de *poesía social*, según la entiende el autor, es muy apreciable en algunas composiciones como «Ha de llover», los exentos pertenecientes a *Las venas comunales* o las entradas del «Diccionario apócrifo» en su versión de *La prisión transparente*; textos en los que es preponderante este *pensamiento social* ajustado a la coyuntura de la crisis socio-económica de la pasada década y donde el poeta expresa su empática consideración de un *sufrimiento planetario*, al tiempo que su canto se convierte en denuncia, mordaz crítica, sarcasmo e ironía, satirizando en particular tres estratos principales, que en el discurso poético se articulan en ejes

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

isotópicos con frecuencia superpuestos: la negligente responsabilidad de la clase política-burocrática, el materialismo voraz de los poderes económicos y los inmorales abusos del estamento eclesiástico.

Podría decirse que Gamoneda retoma, medio siglo tras la escritura de *Blues castellano*, la necesidad de profesar una poesía de corte social desde una perspectiva renovada: dado que el malestar de la ciudadanía se relaciona con el propio padecimiento del poeta, a pesar de la fatiga vital que éste acarrea desde su atalaya de senectud, lleva a cabo una expresión poemática naturalizada, interiorizada o subjetivada, fuera de impostación, aunque a veces incorpore los mecanismos de la ironía y el humor. Así, por medio del *pensamiento social* Gamoneda entrelaza, de forma espontánea, su propia historia y dimensión interior a la circunstancia colectiva con toda la energía sugestiva de su lenguaje simbólico, lejos de cualquier carácter panfletario, como refleja a la perfección el poema «Ha de llover».

Por otra parte, el *pensamiento social* reaparece también tanto en paratextos poemáticos como prosísticos, aspecto que lleva a considerar el fecundo cultivo de la escritura paratextual en el ciclo de la vejez, una modalidad de carácter explicativo y creativo que Gamoneda ha consolidado en todos sus poemarios, ampliándola con su participación en la obra de otros autores, y donde sobresale en concreto el subgénero del *frontispicio*, en el que Gamoneda suele intercalar reflexiones o meditaciones paralelas a sus propios poemas con los que ostensiblemente dialoga —en ocasiones en modo divagatorio, *extraviado*, como el discurso que caracteriza *La prisión transparente*—, a tenor de la similitud de los rasgos y recursos utilizados y de las fechas de publicación.

De hecho, un porcentaje significativo de las palabras del poeta que se reproducen en este trabajo pertenecen a esa otra clase de escritura paratextual que gira en torno al procedimiento discursivo de la entrevista. No parece anecdótico subrayar este dato ni la circunstancia de que esta tesis pueda haber contribuido a incrementar con algún valor este género didáctico-informativo con dos ejemplos, que conforman el «Anexo 4», pues la posibilidad de haber conversado con el poeta ha permitido bien confirmar o desestimar algunas intuiciones, bien indagar en otras líneas de investigación. Metodológicamente, en efecto, el marco de la entrevista o conversación entre crítico y poeta se inscribe en una fructífera relación dialéctica que puede servir tanto para revelar aspectos de la poética gamonediana

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

como para promover una reflexión en el propio poeta que conlleve un autoconocimiento explícito de ideas latentes no reconocidas en público.

Puede, por lo tanto, afirmarse sin ambages que la escritura paratextual en sus múltiples variantes constituye una de las insignias del pensamiento gamonediano en su ciclo de senectud y que ésta alberga asimismo de forma valiosa, por las implicaciones que comporta, su pensamiento poético, concretado a veces en auténticos bloques líricos —*frontispicio poemático*—, sin que la crítica haya prestado hasta el momento especial atención a este cauce expresivo, exceptuando los paratextos primarios que suelen acompañar las propias ediciones del poeta. La considerable nómina de entradas bibliográficas y de textos citados en este trabajo pertenecientes a este tipo de práctica discursiva aspira, en parte, a rescatar de su estatuto marginal esta faceta creativa de Gamoneda.

En cuanto al *arte poética* de senectud, del análisis interdependiente de las insignias más destacables del pensamiento gamonediano puede concluirse, como punto de partida, que el *Libro de los venenos* quizá sea la obra más capital de este periodo. Gamoneda acrecienta con ella su torrente de imágenes líricas y engrosa su *materialismo visionario*, entendiendo por tal materialismo esa subclase simbólica relacionada con la percepción de la oralidad, fisicidad o corporeidad del lenguaje y su capacidad para suscitar impresiones subyugadoras, sobre todo en lo relativo al vocabulario procedente de la ciencia médica arcaica. Si bien con el *Libro del frío* comienza el invierno o vejez poética del autor, es el inmediatamente sucesivo *Libro de los venenos* el que marca de manera decisiva el resto de su producción a través de un léxico e imaginario claramente identificables en los siguientes poemarios, como en las entradas del «Diccionario apócrifo», intertextualidad de la que ha dado cumplida cuenta esta tesis incluso deshilando algunas fuentes de dicho substrato.

Estas dos obras tan estrechamente vinculadas —el *Libro de los venenos* y el «Diccionario apócrifo»— serían, al mismo tiempo, la materialización más visible de una búsqueda de conocimiento sobre la muerte, sobre sus causas y consecuencias, hasta el punto de que inauguran la gran vertiente *tanatológica* de Gamoneda. El acercamiento a la literatura medicinal arcaica conllevaría inseparablemente, además de ese lenguaje antiguo preñado de fisicidad lírica, una información sobre la muerte misma, un deseo de desvelamiento del temor al deceso que es la inquietud mayor de la poesía y la vida del autor. El *Libro de los venenos* puede contemplarse, en este sentido, como un intento de naturalizar dicho miedo a través

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de la voz sublime y siniestra de Kratevas, de la muerte horrorosamente bella de sus experimentos. Aproximándose a lo ignoto, a los preámbulos de la *transparencia*, el poeta perseguiría cierta pacificación o atenuar dicho desasosiego.

Sin embargo, esta resignación no llega a ser completa y se revela de continuo solo en aparente aceptación bajo la sombra del *memento mori*, ante el que cabe reaccionar con rebeldía, como nos recuerda Freud: «El axioma de que todos los hombres son mortales aparece, es verdad, en los textos de lógica, como ejemplo por excelencia de un aserto general, pero no convence a nadie, y nuestro inconsciente sigue resistiéndose, hoy como antes, a asimilar la idea de nuestra propia mortalidad» [Freud, 2017: 2498]. Desde esta óptica, se comprende que la búsqueda o ansia de conocimiento produzca una insatisfacción en el poeta, una acendrada pasión por la *indiferencia* y el *cansancio* como correlatos de una importante modulación vital en el ciclo de senectud: el tránsito de la perspectiva a la *cercanía de la muerte*, en la que la escritura es contemplada no solo desde las postrimerías, sino abiertamente con vocación de despedida. Esta significativa variación explicaría, por ejemplo, la irrupción de ciertas técnicas insólitas durante las edades previas, como la ironía y su condición humorística, recursos que se entrecruzan además en la versión del «Diccionario apócrifo» de *La prisión transparente*.

Este movimiento en *amplificatio* parecer haber llevado a Gamoneda a conjugar una doble necesidad *inconsciente*: en primer lugar, elevando a la categoría de lo poético dos componentes existenciales que han marcado su vida, tales como la cultura de la pobreza, de un lado, y la perspectiva y el miedo hacia la muerte, de otro; en segundo lugar, imponiendo una voluntad impremeditada de desdramatizar dichos contenidos penosos, compañeros insistentes de su infancia y juventud y definitorios de su poesía y pensamiento posteriores. Así, en *Un armario lleno de sombra*, la pobreza, materializada más intensamente en el hambre, se ve trastocada o invertida en los términos de sufrimiento a través del humor. De hecho, el uso del humor o de cualquier forma de comicidad como mecanismo psicológico defensivo viene a conformarse, a tenor de los numerosos testimonios y pruebas aportados en este trabajo, como uno de los emblemas de este último tramo de la escritura gamonediana.

Entre las fuentes que actúan como punto de intersección entre ambos planos, entre el humor y el acercamiento o conocimiento acerca de las sustancias mortíferas y el lenguaje de la ciencia arcaica, cobra un lugar destacado el libro *Plantas*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

medicinales de Pío Font Quer, obra que supuso la aproximación de Gamoneda al *Pedacio Dioscórides* y que se caracteriza por su estilo humorístico, incisivo, agudo y ameno, que busca la complicidad del lector; al igual que otra de las lecturas fundamentales del joven poeta, el manual de cocina conocido popularmente como *El Picadillo*, cuya utilidad didáctica, unida al placer y entretenimiento, es perfecto reflejo de la máxima clásica *deleitar aprovechando*. Esta misma esencia parece radicar, por ejemplo, en los experimentos curativos del «Diccionario apócrifo» según figura en *La prisión transparente*.

A esta última, en concreto, está dedicado un capítulo que estudia la especificidad de sus distintas concreciones y proceso de constitución, como muestra el «Anexo 2», que sirve como genealogía de dicho repertorio de entradas y definiciones. Si en su forma más reducida cabe entender el *Diccionario* como una síntesis poética del *Libro de los venenos* por sus pautas rítmico-métricas y su alto grado de densidad semántica y hermetismo, en su versión de *La prisión transparente* puede considerarse como el propio lexicón de botánica y medicina natural o farmacopea de Gamoneda, donde el autor vierte todo su conocimiento previo aderezándolo con humor, ironía y buenas dosis de sátira, cumpliendo a su vez la función de parodia de sus fuentes y de sí mismo, parodia con la que —permítase el juego de palabras— se *despacha* la muerte con descaro ante el acecho del *pasmo universal*.

Dentro de la manifestación convencionalmente poemática, en las últimas composiciones de Gamoneda sobresale igualmente el uso recursivo de algunos procedimientos irónicos, ya anticipados en fragmentos de *Canción errónea*: la narratividad o tendencia al prosaísmo, en la que influye la abundancia de marcadores lógico-discursivos, relacionantes, adverbios terminados en *-mente* y conectores expletivos en detrimento del lenguaje simbólico-metafórico; el tono coloquial e incluso vulgar de algunas expresiones; la terminología pseudocientífico-filosófica, el neologismo y el gusto por el juego de palabras o equívoco y extranjerismos; el paréntesis digresivo y su marcado carácter dramático como acotación en sí misma; todos estos recursos, en coherencia con la relevancia irónica de los poemarios, se relacionan con un repertorio de figuras pragmáticas —apóstrofes, imprecaciones, deprecaciones—, que sin embargo no deben interpretarse en clave totalmente frívola, puesto que en realidad responden a un

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

conflicto que el poeta trata de resolver y que da lugar a ese desdoblamiento que está en la base de todo discurrir irónico.

En el fondo, la consigna que siempre ha seguido Gamoneda, «implicar alguna forma de placer en la propia percepción de la muerte» [CS: 25], continúa siendo válida en el ciclo de senectud incluso con la manifestación irónico-humorística de su pensamiento poético, pues este placer se alcanza también ahora con el efecto irrisorio, con la comicidad, sin que se excluya la fruición estética de la poesía. Y este planteamiento irónico-poético vendría a reforzar la idea de la vejez como «edad de la ironía», contribuyendo así a delimitar las característica definitorias de su ciclo de senectud.

Trasladado al dominio ontológico, el principio fundamental de *contradicción* que para el poeta gobierna en la poesía sería la base de la amplia serie de relaciones que se revelan intensamente en su periodo de senescencia: la perplejidad del sujeto ante su propio *autorreconocimiento* vivencial, *nescencia* que se corresponde con la inefabilidad de la génesis poética, el uso de ironía y humorismo basados en mecanismos lógicos de oposición, que contradicen a su vez la poética cultivada en las edades anteriores, límpida de simulaciones y fingimientos, o la ambivalencia de las cualidades que entrañan lo sublime, expresadas más radicalmente por medio de lo siniestro, perturbador equilibrio entre lo deseado y lo temido, son rasgos que apuntan a esta reducción esencial de la contradicción poética como reflejo de la lucha que el sujeto experimenta en los límites más diáfanos de su existencia; una dialéctica de orden metafísico que, paradójicamente, legitima en última instancia la coherencia de una de las máximas del pensamiento de Gamoneda: la identificación entre vida y poesía. Si la poesía se manifiesta más confusa, contradictoria y extraña —asimétrica— como *obra tardía* en la cercanía de la muerte es porque la conciencia del poeta se manifiesta en idéntica medida desconcertada, perpleja e incongruente, lo que expresa en sí mismo el contrasentido de una perfecta adecuación entre objeto y sujeto. Lo incoherente es así coherente, pacificación que otorga forma a la *contradicción conciliadora* como paradoja fundamental.

En Gamoneda, la disociación entre «hecho poemático» y «hecho existencial» no entrañaría, por lo tanto, contradicción alguna al mantenerse siempre dentro de una «perspectiva existencial» [Martínez García, 1991: 41-42] en la que el ser humano, como la naturaleza que le rodea y le nutre de experiencia, está sujeto a un mecanismo biológico cíclico cambiante, que no puede sino afectar también al

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

conjunto de la producción textual. En este mismo sentido, la práctica de la *reescritura*, como forma de *mudanza* que Gamoneda asimila en el ciclo de senectud tanto en la *corrupción* o *violación* de textos propios como ajenos, se intensificaría en la edad de la vejez en correspondencia con esta necesidad de sentir el poema acorde a una nueva respiración rítmico-natural.

El enlace entre el primer y segundo epígrafe («Cantar la memoria») parte de otra primordial sentencia gamonediana: «el pensamiento poético es un "pensamiento que canta"» [LR: 182]. Si la poesía es «un arte de la memoria», tal y como sostiene el autor, no resulta desventurado añadir una matización en cuanto a su especie artística: que la poesía es singularmente y ante todo una «música de la memoria»; un sincretismo natural y necesario, teniendo en cuenta que para Gamoneda «la música es el estado original del pensamiento poético» [CS: 36]. Esta concepción es la que gobernaría su proceso creativo, su causa primera y su resultado poemático, representando las claves de una circularidad cadenciosa en su obra. Así, esta parte central aborda los aspectos musicales —rítmicos— de la poesía de Gamoneda a través de su sistema de simetrías y recurrencias, partiendo de la idea, muy asentada en la tradición crítico-literaria [Henríquez Ureña, 1961; López Estrada, 1974; Gili Gaya, 1993; Meschonnic, 2002], de un ritmo que sobrepasa los aspectos métricos y se fundamenta en una recursividad en el nivel de los significados, relacionándose forzosamente también con una poética, en el mismo sentido en que José Domínguez Caparrós, en su *Métrica y poética* [1988], establecía dicha correspondencia dentro de la versificación clásica.

Esta singular «música de la memoria» —o *música del pensamiento*—, que parece atravesar toda la obra de Gamoneda, incluyendo el ciclo de senectud, se contempla aquí bajo el estudio específico de dos fenómenos de repetición, de dos mecanismos rítmico-semánticos: de una parte, las formas de la sublimidad como simultánea reunión de placer y temor, con sus diferentes variantes y especies; de otra, el fenómeno de la transposición sensorial o enunciaciones sinestésicas. Más allá de su sentido retórico, la estética de lo sublime y la impronta de la sinestesia configuran una personalísima *música* dentro del imaginario del poeta, con la particularidad de que a menudo se entrelazan en su concreción lingüística (*sublime-sinestésico*); una relación de complementariedad que no hace sino reforzar su visión conjunta. Ambas manifestaciones han sido identificadas como características de la

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

poesía gamonediana, sin que no obstante se hayan abordado por medio de un análisis profundo, desde una perspectiva sistemática y categorial.

En cuanto a la primera de ellas, conviene advertir que la percepción y efecto de lo sublime varía en virtud de la sensibilidad, por lo que su objetivación en una tipología aspira tan solo a la mayor comprensión de este sentimiento en el autor. A la vista de los libros y de los casos expuestos, en la panoplia de la sublimación cabría distinguir dos modos expresivos: por un lado, el de la línea formal o retórico-estilística, concretado por la secuencia de los términos implicados (sentido técnico-literario); por otro, el de la naturaleza significativa, según la carga semántica o comunicante de la emoción (sentido filosófico-ontológico).

Como expresión retórico-estilística, pueden señalarse tres formas principales de enunciar la sublimidad, que por lo general dan lugar a una serie de emblemas o paradigmas del pensamiento poético de Gamoneda [§ II.2.5.6]: *síntesis*, *contraposición* y *acumulación*. Cualquiera de estos procedimientos expresivos puede dar lugar a concreciones de una enorme factura *pictórica* cuando los elementos que interfieren en el sentimiento sublime son de naturaleza concreta y objetualmente perceptible: *Hay huellas de pastor frente al abismo* [EL: 430], *Vi descender llamas doradas sobre muros de sombra* [EL: 468], *Miras la nieve prendida en las hojas del lauro. Retienes en tus ojos la blancura y la sombra y adviertes el silencio de los pájaros* [EL: 499]. Estas imágenes se vinculan en general con «lo sublime de la naturaleza», identificable de forma aislada en la galería de paisajes en los que el sujeto lírico lleva a cabo una intensa acción contemplativa: *Hablan los manantiales en la noche, en los imanes del silencio* [EL: 340], *éstos son los álamos extinguidos, vértigo de mi infancia* [EL: 341], *Sientes / el gemido del mar. Después / frío de límites* [EL: 403]. De hecho, son recurrentes en todo el ciclo elementos potencialmente sublimes en uno u otro grado como *abismo*, *noche*, *oscuridad*, *sombra*, *silencio*, *eternidad*, *inmensidad*, *tormenta*, *relámpago*, *luz*, *crepúsculo*, *resplandor*, *serpiente* y, también, *madre*.

Un caso específico que destaca por su frecuencia es el de la adyacencia adverbial (*sublimación modal*), pues el adverbio terminado en *-mente* es un recurso sintáctico rentable a la hora de fusionar los rasgos dispares de lo sublime, con especial repetición de las formas «dulcemente» y «suavemente»: *la hija dulcemente imbécil* [EL: 325], *Suavemente, distinguía las causas infecciosas* [EL: 328], *atravesando dulcemente llagas* [EL: 348], *coágulos en el aire dulcemente sangriento* [EL: 367], *él piensa*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

dulcemente en los suicidas [EL: 371], *Cesa en su llanto melodioso y, suavemente, orina* [EL: 380], *aquel anciano que describe suavemente su muerte* [EL: 378].

Respecto a los tipos significantes de lo sublime, teniendo en cuenta que la sublimidad no se ha entendido siempre de igual manera y que se trata de un concepto que ha evolucionado a lo largo de la historia del pensamiento, parece lógico defender la existencia de distintas especies o grados de sublimación sobre la base de su repercusión semántica. Así, la injerencia del temor como forma más representativa de lo sublime sería solo un estado intenso del sentimiento, como lo sería más aún quizá lo siniestro, y entre estos tipos se intercalarían otros rangos. La síntesis de dolor y belleza generaría, por ejemplo, sublimidad en su conmoción placenteramente dolorosa. En realidad, si lo sublime es una *tensión dinámica* de emociones que nos *transciende* por medio de una síntesis afectiva más compleja, elevada y profunda, toda articulación que evoca este sentimiento puede ser en potencia de naturaleza sublime en cualesquiera de sus especies, como una imagen que nos paraliza y extasía o suscita en nosotros un efecto de asombro, ya sea este temible, melancólico, displicente o conturbador. Existirían al menos cinco tipos fundamentales que, con sus respectivas variantes, expresan semánticamente la sublimidad de manera más destacada en la obra de Gamoneda:

1. *Sublime-patético*: reunión de dolor y belleza que retoma la denominación de Schiller, sin contemplar la idea de terror, sino subrayando la noción de «patético» como *dolor simpatético*. Su tópico cultural sería la fórmula homérica «entre lágrimas riendo», que retrata el gesto de Andrómaca al despedirse de Héctor en la *Ilíada*. En la poesía gamonediana, emblemas que funcionan como correlato semántico-expresivo serían *Llanto en la lucidez* [EL: 375] o *Este placer sin esperanza* [EL: 404]. Una variante de este tipo que destaca por su recurrencia es la formada por la simbiosis de música y dolor, cuya secuencia paradigmática sería *silba en las cánulas del sufrimiento* [EL: 345]. Dentro de esta confusión de dolor y belleza podría caracterizarse también una sublimidad amatoria, en especial en «Pavana impura» del *Libro del frío*: *Ten piedad en mi boca, liba, lame, / amor mío, la sombra* [EL: 361]. A veces esta conjunción se produce más tenue o amortiguada, con tonalidad melancólica, sin que su energía llegue a desvanecerse: *Tengo frío junto a los manantiales. He subido hasta cansar mi corazón* [EL: 307].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

2. *Sublime-extático:* representa estados de arrebato —o en muy gamonedianos términos, *extravío*, *desvarío*— como exaltación ambivalente, tanto lúcida como melancólicamente placenteros; una suspensión o *éxtasis* que se aproxima de algún modo a la experiencia mística, al menos tal y como el poeta la entiende en su alcance revelador: *el metrónomo enloquecido en la inmovilidad* [EL: 473], *Es la ebriedad de la melancolía* [EL: 338], *te enloquece la pureza de la copa vacía* [EL: 397], *Es la ebriedad de la vejez: luz en la luz* [EL: 399].

3. *Sublime-terrible*: síntesis de belleza y temor ocasionada por objetos y fuerzas sobrecogedoras, que inspiran peligro, según la definición más clásica del concepto en Burke y Kant. Su paradigma clásico sería «alegrarse con temblor» (*exultare cum tremore didici*), de San Agustín. En Gamoneda, un correlato emblemático sería *música al borde del abismo* [EL: 404]. Muy vinculada con este tipo estaría una sublimidad *iracunda*, *furibunda*, *airada* o *colérica*, de impulso vehemente y violento, en el sentido de que una pasión tan intensa como la ira suele infundir miedo: *la canción de la ira* [EL: 325], *ésa es tu madre dentro de la ira* [EL: 374].

4. *Sublime-siniestro*: espectro ampliamente heterogéneo de ardua definición teórica que implica un recrudecimiento sensible de la sublimidad anterior donde interfieren imágenes violentas —a veces de factura expresionista—, macabras, espeluznantes, amenazantes o inquietantes que suscitan espanto con horror: *La luz se anuncia en los cuchillos* [EL: 339], *la existencia es sólo un grito negro, un alarido ante la eternidad* [EL: 457], *Gritan las serpientes en las celdas del aire* [EL: 398], *Tu inocencia es como un cuchillo* [EL: 363]. El emblema gamonediano más significativo de esta síntesis sería *Serpiente y llanto*, del *Libro de los venenos*, suma mezcla de misterio, dolor e inquietante turbación. Otro subtipo muy destacado de lo sublime-siniestro sería lo *sublime aversivo*. Si bien no todo lo feo, desagradable o displicente —o también despectivo, peyorativo o despreciativo— es siniestro, lo siniestro sí suele ser con frecuencia desagradable, puesto que el horror implica aversión, sin que ello obste su capacidad para transmitir una fruición estética. En estos casos suele incidir el *naturalismo poético* del ciclo de senectud, relacionado tanto con el deterioro físico y la decrepitud corporal como con el lenguaje de la ciencia médica arcaica. Esta misma relación se manifiesta de manera más cohesionada en el *Libro de los venenos*, donde las expresiones de esta

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

sublimidad coexisten con una estética pavorosa, apoyando así la consideración de ambas variantes como integradas en la dimensión de lo *sublime-siniestro*. En Gamoneda, algunos paradigmas de esta clase son *Aún es bello y miserable* [EL: 339], *coágulos en el aire dulcemente sangriento* [EL: 367], *Incesto y luz* [EL: 375], *Cesa en su llanto melodioso y, suavemente, orina* [EL: 380], *Mierda y amor bajo la luz terrestre* [EL: 467], *Eres bello y horrible* [CE: 105].

5. *Antisublime*, «sublime invertido» [Carchia, 1994: 13] o *desublimación* [Saint Girons, 2008: 23], concreción esencialmente lingüística de la sublimidad en la que tendría cabida lo vulgar o lo cómico-humorístico, entendiendo también lo *antisublime* como ausencia o imposibilidad de sublimación debido a que las condiciones propicias para suscitar el sentimiento de lo sublime desaparecen o permanecen reprimidas en su mayor parte, tal y como se da sobre todo en *La prisión transparente*. En efecto, la resonancia de lo cómico-humorístico quedaría por debajo del alcance *ultraesilístico* que es inherente a la sublimidad [Carchia, 1994: 117], mientras que lo vulgar erradicaría cualquier atisbo de sentimiento sublime, puesto que, como principio general, no conlleva deleite estético alguno.

Junto a ellas, cabría hablar de sublimidad *desautomatizada*, una especie original de lo sublime, aunque de repercusión marginal en el ciclo de senectud, en la que, por ejemplo, el sentimiento de temor queda expresado por negación o subversión significativa: *llegar al borde y tener miedo de la quietud del agua* [EL: 377], *el dios que llora* [EL: 345]; y de sublimidad sinestésica (*sublime-sinestésico*), rasgo muy idiosincrático del estilo del poeta que es concreción lógica del empleo de la sinestesia como figura retórica, pero que no encuentra acomodo entre las grandes categorías de sublimación sino implícitamente, dado que siempre se da integrada en otro tipo: *Silba / en la pureza azul de los cuchillos* [EL: 437].

En complemento a lo dicho sobre los modos expresivos, conviene añadir que entre las distintas categorías se dan yuxtaposiciones y superposiciones con cierta frecuenta. En la yuxtaposición, un enunciado complejo reúne diferentes grados de sublimidad casi siempre por parataxis, siendo posible su separación sintagmática en segmentos más o menos independientes, aunque la expurgación de secuencias sublimes reste alcance y valor expresivo al efecto de sublimación: *He tirado al abismo el hueso de la misericordia; no es necesario cuando el dolor es parte de la serenidad, pero la lucidez trabaja en mí como un alcohol enloquecido* [EL: 416]. En la superposición, dos o

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

más especies de sublimidad quedan imbricadas en un mismo periodo de sentido, siendo imposible desligar unas de otras sin la consiguiente pérdida de efecto sublime complejo. Lo *sublime-patético* y lo *sublime-terrible*, por ejemplo, suelen converger en una triada formada por dolor, belleza y temor, consiguiendo un impresión de hondo calado significativo: *la posibilidad triste de un abismo lleno de luz* [EL: 336], *como acercar el rostro a una rosa enferma, indecisa entre el perfume y la muerte* [EL: 338], *el dios que llora* [EL: 345], *la soledad de las palomas extraviadas en la eternidad* [EL: 345], *agoniza en el relámpago* [EL: 374].

Del análisis de modo significante de lo sublime cabría extraer, en fin, dos conclusiones generales: en primer lugar, existe cierto equilibrio en la articulación de los distintos tipos y especies de sublimidad, si bien habría una inclinación preponderante hacia lo *sublime-patético* y lo *sublime-terrible*, que no con poca frecuencia suelen superponerse; en segundo lugar, esta música de la memoria que entraña la sublimación no posee una voz homogénea más allá de sus diversos grados, sino que se particulariza en el transcurso del ciclo de senectud: primero, mediante la concreción de lo *sublime-siniestro*, muy en especial a partir del *Libro de los venenos* —pareja a la incursión del lenguaje de la ciencia médica arcaica—, con la salvedad precisa de *Cecilia*, en la que no tiene acomodo por su tonalidad poemática; y luego, con su negación o imposibilidad en cuanto *antisublime*, según se revela en *La prisión transparente*.

Por lo que se refiere al segundo de los núcleos conformantes de lo que aquí se entiende como «música de la memoria», la sinestesia no es solo la concreción de una figura retórica muy cultivada entre los autores que han influido en Gamoneda, en especial los simbolistas franceses, sino el reflejo de una sensibilidad en la que se entremezclan transposiciones sensoriales con visos de experiencia real, apuntando así en ocasiones a la vivencia fisiológica del fenómeno, terreno éste en el que sería necesario profundizar con el fin de perfilar la dimensión neurocognitiva que la percepción simultánea de sensaciones cobra en el poeta. Dentro del estudio de la sinestesia como recurso propiamente estilístico, el escrutinio de su empleo en *Un armario de sombra* ha permitido resolver algunas dificultades interpretativas y plantear una propuesta metodológica ecléctica, partiendo sobre todo de las aportaciones al campo sinéstesico-literario de Schrader, Ullmann y Doetsch.

El análisis del primer tomo de memorias refuerza, por otra parte, el objetivo de esta investigación de sobrepasar el mero corpus poético de Gamoneda,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

aproximación esta que parece necesaria en la medida en que su prosa no ha suscitado apenas estudios ni enfoques específicos, salvo en el caso de la *Relación de don Sotero*, a la que Carmen Palomo dedica toda una sección de su tesis doctoral [LIM: 255-293]. Más allá de breves recensiones publicadas en prensa y revistas, *Un armario lleno de sombra* tampoco ha deparado comentarios narratológicos ni juicios estéticos, hecho incomprensible si se tiene en cuenta que, en el último fragmento del libro [ALS: 236], Gamoneda identifica su prosa memorialística con el pensamiento poético, tal y como precisamente se observa por la intromisión de las transposiciones sensoriales en cuanto recurso propio de una rítmica semántica que, con la alusión en el texto de varias escenas poetizadas, identifica una vez más vida y obra.

De la revisión sinestésica de las principales obras de Gamoneda en el ciclo de senectud cabe extraer algunas consideraciones generales previas. Por ejemplo, que el nombre *espesor* y el adjetivo *espeso*, de gran repercusión en el imaginario gamonediano, son de compleja concreción sensorial, pues se refieren tanto a la percepción del tacto como de la vista. Similar dilema ocurre con las voces *sílabas*, *oraciones* o *palabras*, en los que la prevalencia hacia lo visual o lo auditivo depende de la analogía con transposiciones equivalentes, aunque el contexto semántico puede señalar una inclinación óptica, según el efecto dinámico de ciertos verbos contiguos: *caen sílabas negras* [EL: 471], *de la luz descienden sílabas de oro* [CE: 45]. También el muy gamonediano *vértigo* es un término de ambigua delimitación sensorial: tiene tanto un sentido visual, que ponderan ejemplos como *olía a vértigo y a luz* [EL: 325] y *vértigo y luz* [CE: 13, como un valor táctil, según mostrarían los emblemas *vértigo en la quietud* [EL: 374] y *la quietud y el vértigo* [CE: 83] en los que hay clara contraposición de elementos en torno al efecto dinamismo / estatismo.

En la poesía de Gamoneda se cumple, tal y como afirma Ullmann, que el esquema sintagmático más frecuente en la transposición sensorial es el de *sustantivo + adjetivo*. No obstante, a diferencia de lo que sostiene Doetsch [1992: 45-46], otras combinaciones no son escasas en el autor. De hecho, no faltan ejemplos de la secuencia *sustantivo + complemente determinativo*, bastante recurrente, y aun de la de *verbo + complemento*. Otro caso no contemplado por Doetsch es el de la percepción simultánea de dos sustantivos por coordinación copulativa, en la que no es posible distinguir un proveedor y una fuente de la transposición, sin que ello impida percibir una ostensible sobreimpresión sensorial.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

			RECEPTOR / DESTINO						SUMAS			
			TACTO	GUSTO	OLFATO	OÍDO	VISTA	ABSTRACTO	T1 S	T2 SM	T3 S + SM	T4 A
Proveedor / fuente	tacto	S				AP (1)	LF (2) LV (1) C (2) CE (5)		11 26’19%			
		SM			AP (1)		CE (2)	CE (2)		3 23’07%	14 25’45%	
		A						AP (3) C (1) CE (1)				5 13’51%
	gusto	S	AP (1)				LF (1)		2 4’76%			
		SM	LF (1)							1 7’69%	3 5’45%	
		A										0
	olfato	S					LF (2)		2 4’76%			
		SM								0	2 3’63%	
		A						LF (1) AP (1)				2 5’40%
	oído	S	LF (1) LV (1) CE (1)				D (1) AP (4)		8 19’04%			
		SM			LF (2) AP (1)		CE (1)			4 30’76%	12 21’81%	
		A										0
	vista	S	D (2) AP (1) CE (1)	LF (2)		LF (1) LV (1) D (2) AP (4) CE (5)			19 45’23%			
		SM	LF (1) AP (1)		LF (2) AP (1)			AP (1) CE (2)		5 38,46%	24 43’63%	
		A						LF (2) LV (4) D (1) AP (1) C (3) CE (4)				15 40’54%
	abstracto	S										
		SM	AP (1)				CE (1)					
		A	LF (4) D (1) AP (2) C (1) CE (1)		LF (1)		D (1) AP (1) C (1) CE (2)					
sumas	total 1 (s)		8 19’04%	2 4’76%	0	14 33’33%	18 42’85%		19 45’3% 23 54’7%			
	total 2 (sm)		3 23’07%	0	7 53’84%	0	3 23’07%			4 30’7% 9 69’2 %		
	total 3 (s + sm)		11 20%	2 3’63%	7 12’72%	14 25’45%	21 38’18%				23 41’8% 32 58’1%	
	total 4 (a)		9 24’32%	0	1 2’70%	0	5 13’51%					37

T = Total | S = Sinestesia | SM = Sinestesia múltiple | S + SM = Sinestesia + Sinestesia múltiple | A = Sinestesia abstracta

LF = *Libro del frío* | LV = *Libro de los venenos* | AP = *Arden las pérdidas* | D = «Diccionario apócrifo» | C = *Cecilia* | CE = *Canción errónea*

CUADRO DE TRANSPOSICIONES SENSORIALES

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A la vista del cuadro sinóptico y general de transposiciones, adaptación y prolongación del diseñado por Doetsch [1992: 301] a partir de los trabajos de Ullmann [1957: 281], que cuenta aquí con un espacio específico reservado a la sinestesia múltiple y abstracta, puede afirmarse que Gamoneda no cumple ninguna de las tres grandes tendencias pancrónicas del comportamiento de los cruces sensitivos, tal y como han sido estudiados por Ullmann y Doetsch. Según la primera de estas tendencias, «las transposiciones de los sentidos inferiores [tacto, gusto y olfato] hacia los superiores [oído y vista] eran más frecuentes que las que iban en sentido opuesto» [Ullmann, 1977: 103; Doetsch, 1992: 305], tendencia que se invierte en Gamoneda, en relación antijerárquica [Doetsch, 1992: 303]: de las 42 sinestesias propiamente dichas (S) que no son susceptibles de discusión, distribuidas entre *Libro del frío*, *Libro de los venenos*, el «Diccionario apócrifo», *Arden las pérdidas*, *Cecilia* y *Canción errónea*, un total de 23 (54'7 %) se dirigen hacia abajo, desde los sentidos superiores hacia los inferiores, mientras que 19 de ellas (45,3 %) proceden del recorrido inverso, en movimiento ascendente, tal y como se refleja en la diagonal derecha de los cuadros de sumas. La segunda tendencia identifica como proveedor dominante el tacto [Ullmann, 1977: 103; Doetsch, 1992: 307], siendo este en la obra de Gamoneda claramente la vista en 19 casos (45'23 %), seguido del tacto (11 casos, 26'19 %) y del oído (8 casos, 19'04 %), con una repercusión marginal tanto del gusto como del olfato (2 casos, 4'76 %). La tercera tendencia establece como destinatario principal de la traslación el campo auditivo [Ullmann, 1977: 105; Doetsch, 1992: 312], mientras que en Gamoneda este receptor es de nuevo la vista en 18 ocasiones (42'85 %), por delante del oído (14 casos, 33'33 %) y el tacto (8 casos, 19,04 %), con una incidencia mínima del gusto (2 casos, 4'76 %) y nula del olfato.

El hecho de incluir en el cuadro sinóptico de transposiciones la indicación abreviada de la obra donde se localizan los casos permite considerar independientemente las tendencias. Así, el «Diccionario apócrifo», *Arden las pérdidas* y *Canción errónea* coincidirían en la interpretación anterior de los comportamientos intersensoriales, desviándose de las leyes pancrónicas, mientras que *Cecilia*, en su poquedad de ejemplos, se acercaría más a las tendencias de Ullmann ratificando las dos primeras (se cumple el orden jerárquico del movimiento desde los sentidos inferiores a los superiores y que el proveedor

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

principal es el tacto), pero apartándose de la tercera (el destino mayoritario de la transferencia es la vista y no el oído).

Estas *tendencias gamonedianas* se mantienen prácticamente idénticas en el análisis aislado de sinestesias múltiples (SM): de los 13 casos, un 62,9 % (9 casos) se dirige de los sentidos superiores a los inferiores, frente a un 30'7 % (4 casos) que realizan el recorrido inverso. La vista continúa siendo el proveedor principal (5 casos, 38, 46 %), seguida ahora del oído (4 casos, 30,76 %) y el tacto (3 casos, 23,07 %). En cambio, el destino predominante de la transposición es claramente el olfato (7 casos, 53'84 %), por encima de la vista y el tacto (3 casos, 23,07 %), resultando significativo que ni el gusto ni, sobre todo, el oído intervengan como receptores en sinestesias complejas. De hecho, al entremezclar los datos de las dos categorías (S + SM) no se produce más que una variación significativa con respecto a los resultados de la sinestesia propiamente dicha: el olfato pasa a ser el cuarto destino de la transferencia sensorial debido a su alta incidencia en la sinestesia de tipo múltiple.

El hecho de que en el pensamiento poético de Gamoneda las transferencias sensoriales no se ajusten a las tendencias pancrónicas de Ullmann refuerza la idea de un empleo estilístico particular de este recurso, donde destaca que el sentido de la vista sea el predominante como fuente y como destino del cruce intersensorial. No obstante, estos datos que contradicen las tendencias de Ullmann sí se acomodan en parte a los resultados de las sinestesias estudiadas por Doetsch en el contexto de la poesía española que abarca desde la Edad Media hasta la primera mitad del siglo XIX, donde no se cumplen tampoco las dos primeras tendencias de Ullmann [Doetsch, 1992: 306-307], siendo allí también la vista el proveedor principal de las asociaciones sinestésicas, en detrimento del tacto; un desvío que el propio Ullmann llegó a observar también en algún autor, en concreto en Víctor Hugo [Ullmann, 1977: 104]. De alguna forma, Gamoneda se inscribe así en la tradición hispánica de la sinestesia literaria, en complemento actualizado a los análisis de Doetsch, manteniendo asimismo su singularidad estilística en cuanto a la ruptura de la tercera tendencia.

El tipo de transposición más frecuente es, por otro lado, el de *vista-OÍDO* (13 casos, 30'95 %), cuyo emblema recurrente es *grito amarillo* [EL: 432; CE: 33 y 135], seguido del cruce *tacto-VISTA* (10 casos, 23'80 %), uno de cuyos paradigmas es *acaricio tu luz* [EL: 506], con su variante *La luz me acaricia* [CE: 49]. Así, por una

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

parte, habría una relación inherente entre el abundante uso de la sinestesia, en la que a menudo interfieren —incluso entremezclándose— oído y vista, y la propensión del poeta a *ver el pensamiento*, según su dimensión *interartística*, de la que dan buena cuenta el goce de la música, la contemplación de obras plásticas y el amplio número de colaboraciones con artistas mantenidas durante cinco décadas; por otra, la especial incidencia del entrecruzamiento háptico-visual apuntaría a un rasgo genuino de la obra y la psique de Gamoneda. No se registra, sin embargo, ninguna ocurrencia sinestésica de la clase *tacto-GUSTO*, *tacto-OLFATO*, *gusto-OLFATO*, *gusto-OÍDO*, *olfato-TACTO*, *olfato-GUSTO*, *olfato-OÍDO*, *oído-GUSTO*, *oído-OLFATO* ni *vista-OLFATO*, entre las que sí se contabiliza al menos un caso de *tacto-OLFATO*, *oído-OLFATO* y *vista-OLFATO* gracias a la superposición de las transposiciones múltiples.

En el sistema expresivo gamonediano la sinestesia extrasensorial (A) cuenta con un número de casos nada desdeñable que merece ser igualmente valorado. En la gran mayoría de los ejemplos, el término conceptual o abstracto actúa como destino de la traslación, siendo el tipo más repetido el de *vista-ABSTRACTO* (15 casos, 40,54 %), seguido del de *tacto-ABSTRACTO* (5 casos, 13,51 %), mientras que solo en diez ocasiones aparece como proveedor de la sinestesia, siendo el cruce *abstracto-TACTO* el preponderante (9 casos, 24,32 %), con la correspondencia *abstracto-VISTA* (5 casos, 13’51 %) en segundo lugar. Los sentidos de la vista y el tacto son, pues, los más dinámicos en estos intercambios; ni el gusto ni el oído intervienen, en cambio, en esta clase extrasensible de asociaciones, ya sea como fuentes o como receptores. En una cantidad reducida de enunciados, un término abstracto se entremezcla también en formulaciones complejas, como en *Silba / en la pureza azul de los cuchillos* [EL: 437]. En general, estos términos se refieren a sentimientos, conceptos, facultades o magnitudes, con un signo que puede ser interpretado las más de las veces como negativo: *tristeza*, *triste*, *existencia*, *sagrada*, *límites*, *olvido*, *memoria*, *amor*, *clemencia*, *burla*, *inspiración*, *piedad*, *pensamiento* (2), *sueño*, *mortal*, *pasión* (2), *ignorancia* (2), *olvido*, *desaparición*, *instante*, *pureza*, *amor*, *violentas*, /pensar/ (2), *confusión*, *mentira*, *sonrisa*, *cansancio*, *eternidad*, *esperanza*, *sabiduría*, *sacramento* y *significaciones*. Resulta representativo, en fin, que si bien en *La prisión transparente* la sinestesia no se acomoda al nuevo registro poético de Gamoneda salvo de modo excepcional y siempre como ejemplo *ex contrario*, en los

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

escasos paradigmas sinestésicos de esta obra uno de los términos sea siempre conceptual o abstracto.

En cuanto a las sinestesias lexicalizadas, puede afirmarse por el número de casos que no son corrientes en la obra de Gamoneda, como tampoco las denominadas falsas sinestesias o pseudosinestesias —entre las que no se incluyen las de tipo conceptual—, que en su mayor parte implican el sustantivo *dulzura* y el adverbio *dulcemente*. Solo un total de 9 ejemplos podrían ser tachados como integrantes de esta especie, repartidas del modo que sigue: *Libro del frío* (1), *Libros de los venenos* (4), «Diccionario apócrifo» (0), *Arden las pérdidas* (1), *Cecilia* (2) y *Canción errónea* (1). El *Libro de los venenos* es la obra, por lo tanto, que más expresiones de esta clase contendría, con ejemplos como *suavidad musical* [LV: 77] y su variante *la suavidad de la música* [LV: 157].

Por último, la concomitancia entre transposición sensorial y sublimación es un hecho constatable a tenor de las numerosas concurrencias entre las que se imbrican ambos fenómenos estético-retóricos, aunados bajo la común denominación de *sublime-sinestésico*. En la tabla siguiente, que contempla los 123 ejemplos analizados de sinestesias en sus varias categorías —incluyendo los enunciados dudosos o susceptibles de discusión—, se observa que la especie de sublimidad más habitual en esta síntesis, entre los 35 casos totales [Total 1], es la que genera lo *sublime-patético* (23 casos, 65'71 %), seguida de lo *sublime-siniestro* (6 casos, 17'14 %) y lo *sublime-extático* y *lo sublime-terrible* (3 casos, 8'57 %). El mayor número de ejemplos de *sublime-sinestésico* se localiza en *Arden las pérdidas* (11 casos) y *Canción errónea* (8 casos); la mayor proporción en cuanto al número de ocurrencias pertenecientes a la misma obra se encuentra también en *Arden las pérdidas* (11:24, 45'83 %), si bien en esta relación *Canción errónea* (8:35, 22'85 %) queda por detrás del *Libro de los venenos* (5:13, 38'46 %) y aun *Cecilia* (4:14, 28'57 %). Cierto es que esta especie se identifica casi en su totalidad en sinestesias múltiples, abstractas o cuestionables, de las que un paradigma es *coágulos en el aire dulcemente sangriento* [EL: 367], del *Libro del frío*, o *cansancio lleno de luz y de frío*, de *Canción errónea* [CE: 29]. Comoquiera que sea, más de un cuarto de las sinestesias en algún sentido examinadas [Total 2] comprenden este tipo específico de *sublime-sinestésico* (35:123, 28'45 %), lo que demuestra la relevancia de esta confluencia estilística en el poeta. Así pues, en virtud de esta rentable coalescencia, puede afirmarse que Gamoneda practica sin duda tanto *arte de la sinestesia* como un *arte de la sublimidad*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

SUBLIME-SINESTÉSICO	LF	LV	D	AP	C	CE	TOTAL 1	TOTAL 2
patético	4	2	0	8	3	6	23:35 65’71%	23:123 18’69%
extático	0	1	0	0	1	1	3:35 8’57%	3:123 2’43%
terrible	0	1	1	1	0	0	3:35 8’57%	3:123 2’43%
siniestro	1	1	1	2	0	1	6:35 17’14%	6:123 4’87%
TOTAL 1	5:24 20’83%	5:13 38’46%	2:12 16’66%	11:24 45’83%	4:14 28’57%	8:35 22’85%	35	
TOTAL 2	5:123 4’06%	5:123 4’06%	2:123 1’62%	11:123 8’94%	4:14 3’25%	8:123 6’50%		35:123 28’45%

Dentro del marco general de la poesía como «*artes* de la memoria», considera Gamoneda que «el objeto de arte es un objeto *memorable*» [CS: 17]. Para el caso de la expresión poética, en concreto, Gamoneda especifica que también «*el poema es un objeto de arte*» [*ibidem*]. Esta tercera y última parte («Plasmar la memoria») se aproxima así a las correspondencias visuales y plásticas en el pensamiento de Gamoneda, una parcela del autor que ha sido muy poca estudiada hasta el momento. No resulta descabellado preguntarse por su relación con los llamados *plasticiens* y en qué medida este contacto ha podido influir en su estética, cómo ha podido reflejarse, incluso *plasmarse*, en su escritura poética, en la distribución del espacio tipográfico y el blanco interversal, sobre todo a raíz de sus numerosas colaboraciones en los llamados «libros de artista».

La estrecha relación entre poesía y otras artes alberga en el autor unas causas y unos orígenes reconocibles que se retrotraen a principios de los años setenta. Como secretario de la Institución Fray Bernardino de Sahagún, dentro de la Diputación Provincial de León, Gamoneda impulsa en 1971 la Sala de Arte «Provincia» —un año después de crear la colección de poesía homónima—, ejerciendo paralelamente como crítico de arte en diversas publicaciones periódicas. En esa época colabora con especial intensidad en la revista *Tierras de León* reseñando exposiciones y publica varios libros y monografías, hasta que hacia 1980 decide renunciar a dicha ocupación por dos razones fundamentales: por considerar

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

que la literatura especializada centraba más su interés en la ideología del autor que en la propia obra; por el convencimiento de que la esencia de la obra de arte no puede expresarse a través de los mecanismos del lenguaje.

Aunque tras abandonar sus obligaciones como crítico Gamoneda solo ha retomado esta actividad puntualmente —sin la encorsetada rigidez con la que el reseñista racionaliza sus intuiciones—, la colaboración entre poeta y artistas de diferentes disciplinas se ha mantenido hasta nuestros días como consecuencia natural del contacto inveterado con este círculo creativo y de las consustanciales relaciones —en las que siempre ha creído el autor— que existen entre la poesía y las demás artes. De este continuo trabajo a lo largo de los años queda como legado una importante cantidad de obras realizadas con artistas de toda índole. Dado que esta producción ha contado hasta ahora con una escasa atención en los estudios sobre el poeta, un abundante inventario descriptivo de este tipo de colaboraciones —adjunto a la bibliografía final de esta tesis— cumple la función de trasmutar de este amplio corpus su injustificada condición marginal. De esta relación de obras cabe inferir una serie de conclusiones con carácter general, ya consignadas con detalle [§ III.2.3.3], que no solo se circunscriben al periodo de la vejez y que permiten profundizar en las concomitancias que en Gamoneda se producen entre poesía y otras artes.

La presentación del inventario muestra que en el ciclo de senectud se ha incrementado cuantitativa y cualitativamente este *diálogo* entre las artes, ya que un 72 % del casi centenar de obras registradas se inscriben en dicho ciclo, afianzándose así la dimensión *interartística* de la figura de Gamoneda. Desde los años setenta el poeta no ha hecho sino aumentar su participación en catálogos y libros de artista, entre otros soportes gráficos, una progresión ascendente mucho más perceptible a partir de la década de los noventa, correspondiéndose con los inicios del periodo de la vejez, destacando en concreto la fecha de 2002, con hasta nueve ediciones, y siendo el último decenio el que hasta el momento comprende un mayor número de obras contabilizadas, con ejemplos en cada uno de los años que abarca el intervalo de 2004 a 2019. En 1994, coincidiendo con la publicación de *Mortal 1936* —segundo trabajo poemático-plástico en compañía del pintor Juan Barjola tras *Tauromaquia y destino* [1980]— parece localizarse un punto de inflexión en la línea progresiva de esta clase de contribuciones. Sobresale, por otra parte, el buen número de ediciones realizadas en Francia, lo que manifiesta los estrechos lazos que Gamoneda ha

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

adquirido con la cultura francófona, en la que existe una asentada tradición tanto de *livres illustrés* como de *livres d'artiste*, dos denominaciones que a menudo se utilizan indistintamente, aunque respondan a objetos editoriales diferenciados.

Para un estudio más pormenorizado, el inventario clasifica las obras en torno a tres categorías de interés: el contenido, el formato y presentación y el proceso de colaboración que se establece entre poeta y artista. En cuanto al fondo en sí, la participación de Gamoneda es en general poemática, lo que ha permitido al autor ensanchar sus canales expresivos gracias a su presencia en exposiciones y, muy particularmente, a través del *libro de artista*, objeto editorial de especiales características que sirve de medio para publicar textos inéditos que luego son recogidos, casi siempre con fuerte reescritura, en secciones de poemarios nacidas al abrigo de un proyecto común, como «Frío de límites» con Antoni Tàpies en *Libro del frío*, «Más allá de la sombra» con Bernardo Sanjurjo en *Arden las pérdidas*, las numerosas composiciones «con nombre» de *Canción errónea* y aun el largo discurso extraviado de *La prisión transparente*. En ocasiones, los poemas que recoge la edición ya han sido publicados con anterioridad, integrándose en una muestra homenaje con la apariencia de *antología ilustrada*, como en *Descripción del frío* [2002]. Otras veces Gamoneda participa anecdótica o testimonialmente en un catálogo de exposición, donde se rescata alguna crítica publicada años atrás, o para el que escribe algún texto de prosa de carácter más o menos interpretativo.

Según el formato, estas ediciones suelen ajustarse a las características del *livre illustré* o el *livre d'artiste*: tirada muy reducida, precio elevado y destinadas a especialistas, coleccionistas o bibliófilos, cuando no permanecen fuera incluso del mercado por su distribución no venal. Atendiendo a su relación con la imagen plástica, la presentación del texto se produce por varias vías: como series independientes, desgajadas y yuxtapuestas, sin posibilidad de contemplación simultánea [*Substances, limites / Nymphea*, 1997]; como series alternas, sin que ambas lleguen a coincidir nunca a la vista con el libro abierto [*Memoria volcánica*, 2002]; en páginas distintas, pero consecutivas, de manera que pueden contemplarse simultáneamente, suerte de *hibridación formal* en los estadios de la percepción [*Más allá de la sombra*, 2002]; en la misma página, sin llegar a entremezclarse, como modo de yuxtaposición pura [*Cuaderno de octubre*, 1997]; en la misma página, imbricándose en un mismo nivel, superposición que da lugar a una auténtica *hibridación fáctica* de poema y obra plástica, como un solo objeto artístico [*Las venas*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

comunales, inédito]; o incluso en la misma página tanto por yuxtaposición como por superposición [*TRIACA. Dioscórides - Laguna - Gamoneda,* 2019]. Cabe añadir que para Gamoneda el verdadero *libro de artista* sería un producto irrepetible en su conjunción de obra plástica y poemática, de tal manera que los poemas escritos expresamente para estas ediciones, con independencia de cómo sea su articulación textual, no pueden significar lo mismo desgajados de su contexto primigenio, como ocurriría con *¿Tú?* [1998].

Respecto al proceso de trabajo, la gran mayoría de estas obras son el resultado de una colaboración entre poeta y pintor, aunque la escultura —y en menor medida la fotografía, en época más reciente— también ocupa un lugar destacado, sobre todo en los años ochenta. Gamoneda trabaja en muchos casos con creadores que expusieron sus obras en la Sala de Arte «Provincia» de León, o que forman parte del círculo artístico de la provincia leonesa, con los que mantiene en general un vínculo de amistad. En función de las circunstancias que intervienen en la creación, pueden identificarse varios tipos procedimentales: el artista se inspira para crear su obra en los poemas de Gamoneda [*Encuentro en el territorio del frío*, 1995]; el poeta tiene en cuenta la obra plástica del artista, creando poemas inéditos [*Más allá de la sombra*, 2002]; artista y poeta establecen un proceso de colaboración que tiene su punto de partida en un hipotexto poemático o una remisión histórica o cultural, trazando así una red de intertextualidades que dan por resultado un hipertexto poético-plástico [*Tauromaquia y destino*, 1980]; artista y poeta acometen un proyecto común más o menos impremeditado, no sometido a un programa previo en sentido estricto, estableciéndose entre ambos un «diálogo silencioso» [SL: 15] que tiene su base en la confluencia de una serie de afinidades y sensibilidades artístico-existenciales [*¿Tú?*, 1998]. El caso más particular de colaboración quizá sea aquel en el que la obra plástica modifica o *transfigura* el sentido de los poemas, como sucedería en *Lapidario incompleto* [2014], donde el artista no se limita a llevar a cabo una mera ilustración de los poemas, incluso si estos no son inéditos y ya han sido publicados previamente, pues se produce una interacción de la que resulta un sentido poético transfigurado, una nueva lectura poética.

Además del estudio de estas obras primarias, a la hora de indagar en las equivalencias interartísticas y una posible huella plástica en la obra del poeta conviene resaltar el espacio que abarca su ya lejana producción crítica. Si el contacto con artistas fue para Gamoneda causa fundamental para aprender a *ver el*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

pensamiento de pintores y escultores, leer sus textos de interpretación sobre arte contribuye decisivamente —al igual que sus frontispicios o paratextos— a comprender y ver su *pensamiento estético*, pues este se traslada siempre a su *pensamiento poético*, donde tiene ubicua presencia. El pensamiento *poético-estético* de Gamoneda, correlato de toda una dimensión interdisciplinar, es así una síntesis lógica que complementa con sus implicaciones el análisis de la porosidad del pensamiento gamonediano, consecuencia natural del estudio de las relaciones entre la poesía y las artes plásticas, e integración de lo que el propio poeta denominaba en sus textos de crítica como *pensamiento formal*. A título reivindicativo —y pese a las reservas con las que aun hoy en día las contempla su autor—, los escritos sobre arte de Gamoneda, en especial los ensayísticos, como los dedicados a Echauz y Barjola, no son mera verborrea academicista, sino auténtica indagación estética de la obra y el pensamiento plástico, que sobrepasa los límites de la ideología de los artistas.

Esta interpenetración disciplinar, reflejo de la *transgenerecidad* que semeja revelar el pensamiento de Gamoneda, estaría íntimamente ligada a la innovación formal que el poeta ha llevado a cabo en toda su obra, conformando una línea poética que es la concreción de los efectos de la música de la palabra, de la oralidad y el silencio, sobre el papel en blanco, más que el resultado de una experimentación de orden puramente visual. Sin embargo, dentro del estudio de las relaciones que se establecen entre escritura, tipografía y oralidad existe también una *sintaxis pictórica* —transposición gamonediana [CS: 189]—, un *ritmo plástico* dibujado por la distribución del verso y sus vanos, cuyo curso es en el fondo, como epigrafía del material poemático, un arte del *espacio de la memoria*.

Atención particular ha merecido en este punto el examen del *sistema de puntuación* versal. Esta pauta marca la evolución que Gamoneda ha trazado respecto a la línea poética en sus últimos textos, donde los llamados *puntos y aparte*, conjunción de fracciones y escalonamientos, señalan una ruptura en la continuidad que implica a su vez un realce tipográfico. Aunque el uso del verso partido y los eslabones es una técnica empleada por Gamoneda ya en sus primeras obras, como *Sublevación inmóvil* y *Blues castellano*, a partir de *Descripción de la mentira* solo se localiza puntualmente, en favor de otros cauces expresivos como el versículo mayor o los bloques líricos. Es en dos poemarios representativos del último tramo del ciclo de senectud, *Canción errónea* y *La prisión transparente*, donde este sistema

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

reaparece con la variante de que el renglón quebrado se combina con el *hiperversículo* o línea complementaria —mediante el signo del corchete, en *Canción errónea*—, apuntando así a una nueva progresión métrico-formal en la poesía gamonediana.

Si bien de modo indirecto, esta práctica otorga de suyo relieve significativo al contorno poemático, aumentando el impacto visual de la lectura, incidiendo en una ostensible plasticidad. Por ello puede decirse que la *estética del blanco* se extiende en Gamoneda más allá del valor fónico que el poeta atribuye al espacio huero como correlato de un silencio expresivo, configurando así con el emplazamiento de los vacíos dinámicos un verdadero *ritmo plástico*, aunque este no sea en realidad sinónimo de una *poesía visual*, al menos por lo que comúnmente suele entenderse. No faltan, por otra parte, tampoco en toda la trayectoria del autor los ejemplos en los que la disposición del verso cobra un auténtico valor simbólico dentro tanto de una métrica clásica como libre —o semilibre— e irregular, convirtiendo el aspecto significante del renglón poético en verdadero hecho semántico y aun icónico.

Un texto representativo que permite profundizar en la *rítmica formal* gamonediana del periodo de la vejez es sin duda, por sus especificidades, *La prisión transparente*. Este análisis parte de la premisa de que el comportamiento de la orografía o tectónica poemática revela el *sentido de la forma* inherente al poema, conceptualización esta que de nuevo pertenece al pensamiento estético del propio Gamoneda, aplicada tiempo atrás, durante los años consagrados a la crítica artística, a la contemplación y juicio de la obra de arte. A partir de una secuenciación motivada del poema en nueve secciones, cabe concluir que el ritmo de *La prisión transparente* ha de entenderse como un «ritmo semántico» [Usandizaga, 2003]. Quiere ello decir que, en su plasmación sobre el papel, el texto se caracteriza por su naturaleza *tensiva* o tensional, por un mecanismo de tensiones y distensiones que giran en torno a una dialéctica isotópica y un discurso esencialmente paradójico: la sucesión de interrogantes y respuestas asumidas por el sujeto poético a lo largo del proceso poético-indagatorio.

El procedimiento discursivo que despliega Gamoneda en este poema es, en efecto, equivalente a una averiguación sobre las circunstancias enunciativas. La consonancia entre el «no sé» vallejiano de raíz existencial y el «no sé» gamonediano sobre el origen del poema y la autoconsciencia estarían asimismo relacionados con un correlato formal que tiene que ver con el tono del poema y su fragmentariedad.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

De ahí que Gamoneda se haya referido a este texto como «notas a pie de página» [§ V.2.5. Val, 2017: 145]. En *La prisión transparente* se lleva a cabo, pues, una suerte de indagación, una introspección metafísica acerca de la ipseidad como cuestión insondable del ser, obedeciendo este proceso ante todo a un ansia de autoconocimiento, de desvelamiento de lo oculto, función que tantas veces Gamoneda ha atribuido a la poesía. Es la disputa y agitación interna del sujeto lírico la que muestra plásticamente la *rítmica formal* del texto: mientras que en el cauce del versículo aflora el imaginario habitual del poeta, la forma breve tiende a ser asimbológica, a expresar un dinamismo de tautológicos significantes y los límites frente al olvido. Por ello, la voz continuamente oscilante de *La prisión transparente*, apreciable en el movimiento de este *ritmo semántico*, orienta también su significado profundo por el comportamiento aspectual del verso, revelando con su estructura de tensiones que el *sentido de la forma* se corresponde con el *sentido del tema*, el de la *fábula*, del que es su representación gráfica. Así, la descripción de la fábula requiere la *forma de la mentira*, aunque esta impostura sea solo aparente, pues en el fondo subyace el carácter contradictorio de la poesía y el sujeto lírico-biográfico.

Este análisis confirma, en definitiva, el estatuto de *La prisión transparente* como obra disonante en la creación del poeta, cuya singularidad refleja a la perfección, en términos de Edward Said [2009], las particularidades de un *estilo tardío*: un *ritmo visual*, una *rítmica formal* diferenciada de las obras anteriores —inusitada en la trayectoria poética de Gamoneda—, de factura plástica altamente heterogénea, que respondería a una «contingencia del lenguaje» [Rorty, 1991]: la tensión entre el nuevo y el viejo sistema expresivo.

* * * * *

Esta nueva tesis doctoral sobre la obra de Antonio Gamoneda vendría a reafirmar, como ya adelantaba el examen introductorio del estado de la cuestión —*état de l'art* o *state of the art*—, la necesidad de aumentar con estas páginas el cauce de la crítica gamonediana desde una dimensión pluridisciplinar e *interartística* centrada en el más próximo periodo de senectud, del que no existían hasta ahora trabajos específicos como ciclo diferenciado —con sus rasgos propios y definitorios— del resto de edades poéticas. En cuanto prolongación de los numerosos artículos publicados anteriormente sobre el poeta, esta investigación se

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

sitúa además dentro del contexto de auge que se ha producido en los últimos años en los estudios gamonedianos, coincidiendo con el reconocimiento *tardío* de la figura del autor.

Bajo el común denominador de una poesía comprendida como «*artes* de la memoria», en la que el principio rítmico actúa como eje vehicular en su más extensa acepción, es esta una tesis que examina los fundamentos *esculpidos* durante este tracto temporal en el pensamiento del autor, delimitando sobre todo aquellas ideas y conceptos que son específicos de la *edad* de la vejez —la poética liminar de Gamoneda—, los mecanismos *musicales* de la sublimidad y la transposición sensorial —en clara trabazón y coalescencia expresiva, emblema de una indisociable *rítmica* y *poética*— y las abundantes correspondencias *interartísticas*, entre las que sobresalen las relaciones *plásticas* concomitantes entre poesía y pintura.

El amplio aparato bibliográfico de este trabajo aspira igualmente a enriquecer el denso caudal de la más reciente literatura crítica gamonediana a través de una relación detallada de entradas de autores y obras, circunscritas en su mayoría al periodo de *senectute*, incluyendo un amplio inventario de ediciones realizadas en colaboración con artistas, que alcanza casi el centenar de títulos referenciados y anotados. Los documentos anejos que cierran estas páginas han sido concebidos sobre la base de este mismo principio de actuación: el de aportar elementos de apoyo en la interpretación del pensamiento poético final de Gamoneda en cualesquiera de sus manifestaciones expresivas, incluyendo las consideradas comúnmente como marginales, caso de la escritura paratextual, entre la que cabría ubicar el género o modalidad de la entrevista.

Aunque es habitual que, debido a la eventualidad de las circunstancias, una indagación que versa sobre un autor vivo o un tema en continuo cambio y dinamismo queden desajustados durante el transcurso de la investigación, bien puede decirse que aquí dicho *décalage* es palpable y evidente por la cercana aparición de dos obras primarias y capitales: la revisión y nuevo volumen de la poesía reunida; y el segundo y último tomo de memorias. Indiscutible es que estas novedades no incluidas en el corpus restan actualidad al desarrollo del estudio y sus conclusiones. Sin embargo, no pierden éstas completa validez ni han de contemplarse por este motivo con reticencia, pues pueden servir de complemento a

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

una posible extensión de sus resultados, como lo fueron antes otros trabajos sobre el poeta.

Gamoneda lleva años anunciando que su pensamiento poético se agota en paralelo a la consunción de su vida, al deterioro de sus facultades físicas e intelectuales [§ V.2.5. Muñiz, 2003: 10]. A pesar de su *cansancio* existencial y de su constante defensa de la *inutilidad* y la *indiferencia*, lo cierto es que Gamoneda no interrumpe su actividad creativa ni su empeño por acometer nuevas obras, que su pensamiento sigue moldeándose y evolucionando en este tramo final de escritura. Así lo señalarían algunos indicios, como revisiones de últimos poemas en los que suprime o matiza la presencia de rasgos irónicos o el proyecto de acrecentar la producción de textos en prosa, de ir a la *entraña de la obra de arte*, de continuar nutriendo la forma de la *fábula*. Estos nuevos materiales requerirán sin duda de análisis específicos que quizá puedan comprenderse más ampliamente en dialogismo con estas páginas. Esta es al cabo la gran esperanza y la mayor codicia de toda investigación.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

V

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA DE ANTONIO GAMONEDA

1.1. LIBROS DE POESÍA

1 *Sublevación inmóvil*, Madrid, Rialp (Adonáis, CLXXXII), 1960, 65 págs.

2 *Descripción de la mentira*, León, Diputación Provincial / Fundación March (Provincia, XXXIX), 1977, 79 págs.

— 2.ª edición: Salamanca, Junta de Castilla y León (Barrio de Maravillas), 1986, 69 págs.

— 3.ª edición (revisada): Madrid, Abada Editores (Voces), 2003, 118 págs. [1.ª reimp. 2006; 2.ª reimp. 2012]. Glosario de Julián Jiménez Heffernan («De líquenes inevitables», pp. 67-118). Litografía de Miguel Galanda. Fotografía de Luis Asín.

— 4.ª edición: Monterrey (México), Atrasalante (Poesía), 2018, 122 págs. Glosario de Julián Jiménez Heffernan.

3 *León de la mirada*, León, Espadaña, 1979, 61 págs. § CAP {11}.

— 2.ª edición: León, Diputación Provincial (Breviarios de la Calle del Pez, 25), 1990, 60 págs.

4 *Blues castellano (1961-1966)*, Gijón, Noega (Aeda, XIV), 1982, 68 págs.

— 2.ª edición: Barcelona, Plaza & Janés (Poesía, 34), 1999, 64 págs.

— 3.ª edición: Velilla de San Antonio (Madrid), Bartleby (Bartleby Poesía: Lecturas21), 2007, 79 págs. Lectura de Elena Medel («La canción del solitario», pp. 59-79).

5 *Lápidas*, Madrid, Trieste (Biblioteca de autores españoles, 36), 1986, 96 págs.

— 2.ª edición: Madrid, Abada (Voces), 2006, 125 págs. Epílogo de Julián Jiménez Heffernan.

6 *Pavana impura*, Fernando Andú y Luis Francisco Ruberte (eds.), Zaragoza, Cave Canem (7), 1990, 40 págs. Cfr. BI [2000: 432] y OP [2003: 400].

— 2.ª edición: Sevilla, Fundación El Monte (Cuadernos literarios «La placeta», 9), 2000, 23 págs. Contiene una nota introductoria de Gamoneda.

7 *Edad (Poesía 1947-1986)*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 271), 1987, 385 págs. Edición de Miguel Casado.

— 6.ª edición (revisada): 2006.

8 *Libro del frío*, Madrid, Siruela (Libros del tiempo, 48), 1992, 151 págs.

— 2.ª edición (revisada y aumentada): Alzira (Valencia), Germanía (Hoja por ojo, 11), 2000, 123 págs. Prólogo de Jacques Ancet («El éxtasis blanco», Amelia Gamoneda [trad.], pp. 7-21).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

— 3.ª edición (revisada): Madrid, Siruela (Libros del tiempo, 155), 2003, 189 págs. [reimp. 2006 y 2009].

9 *El vigilante de la nieve*, Taro de Tahíche (Lanzarote), Fundación César Manrique (Péñola blanca, 2), 1995, 33 págs.

10 *Arden las pérdidas*, Barcelona, Tusquets (Marginales: Nuevos Textos Sagrados, 2013), 2003, 125 págs.

11 *Cecilia*, Teguise (Lanzarote), Fundación César Manrique (Péñola blanca, 10), 2004, 69 págs.

— 2.ª edición: *Cecilia y otros poemas*, Madrid / Alcalá de Henares, Fondo de Cultura Económica / Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones (Biblioteca Premios Cervantes), 2007, 115 págs. Epílogo de Francisco Gómez-Porro («El cantor de las heridas. *Notas para un estudio del cuerpo vulnerado en la obra de Antonio Gamoneda*», pp. 103-111). «Otros poemas» agrupados en *Exentos I* [1959-1960 y 2003], *Exentos 2. Pasión de la mirada* [1963-1970 y 2003], *Exentos III* [1990-2003 y 2004] y *Exentos IV* [2006], estos últimos incluidos después con variantes en *Canción errónea* [2012] y algunos anteriormente en *Extravío en la luz* [2008].

12 *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, 683 págs. Epílogo de Miguel Casado («El curso de la edad», pp. 573-627).

— 2.ª edición: *Esta luz. Poesía reunida (1947-2019)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019, 2 vol., 672 y 512 págs. El segundo volumen contiene *Libro de los venenos*, *Canción errónea*, *La prisión transparente*, *No sé*, *Las venas comunales*, *Mudanzas II*, «Últimos poemas», un epílogo de Miguel Casado («El tiempo lee poemas», pp. 459-498) y un «Aviso» del poeta (pp. 7-10).

13 *Claridad sin descanso*, Motril, Área de Cultura, Ayuntamiento de Motril (Poesía), 2006, 38 págs. Prólogo de Guadalupe Grande.

14 *Canción errónea*, Barcelona, Tusquets (Marginales: Nuevos Textos Sagrados, 278), 2012, 153 págs.

15 *La prisión transparente*, Madrid / San Pedro Garza García (México), Vaso Roto (Poesía), 2016, 124 págs. Contiene tres «poemarios»: *La prisión transparente* (pp. 15-39), *No sé* (pp. 41-60) y *Mudanzas* (pp.61-124).

1.2. Otras Obras de Antonio Gamoneda

1.2.1. Mudanzas

1 «Nazim Hikmet: Poemas», *Claraboya* (León), 8, 1965, pp. 25-30. Mudanzas incluidas en *Esta luz* [2004: 521-527].

2 «Cantos negro-americanos», *Claraboya* (León), 10, 1965, pp. 27-30. Mudanzas incluidas como «Negro spiritual» en *Esta luz* [2004: 529-535].

3 «Del códice de Kratevas», *Veneno* (Valladolid), 99, 1994 (febrero), s/p. Contiene dos fragmentos del que sería *Libro de los venenos* [LV: 57], con alguna variación: «Hallé cantáridas en la madreselva» y «En la lengua de Anán» [*].

4 *Libro de los venenos: corrupción y fábula del Libro Sexto de Pedacio Dioscórides y Andrés de Laguna, acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña*, Madrid, Siruela (La biblioteca sumergida: Serie menor, 8), 1995, 169 págs.

— 2.ª edición: Madrid, Siruela (Bolsillo, 31), 1997, 212 págs.

— 3.ª edición: Madrid, Siruela (Libros del Tiempo, 243), 2006, 212 págs.

5 *Mallarmé, Herodías*, Antonio y Amelia Gamoneda (trad. et intr.), Segovia, IES Francisco Giner de los Ríos (Pavesas: Hojas de poesía), 1996 [ed. no venal]. Versión ampliada y recogida en «Mudanzas» de *Esta luz* [2004: 551-568]. Los mismos traductores ya habían publicado anteriormente un texto de aproximación al poema de Mallarmé: «Sobre *Herodías* de Mallarmé», *El Signo del Gorrión* (Ávila/León/Valladolid), 5, 1994 (primavera-verano), pp. 26-28. El mismo número incluía la versión de un fragmento de *Herodías (Obertura antigua)*: «La nodriza (Sortilegio)», pp. 29-31.

— 2.ª edición (revisada): Madrid, Abada (Voces), 2006, 64 págs. [ed. bilingüe]. «Avisos y preámbulos» de Antonio y Amelia Gamoneda (pp. 7-14).

6 «De un diccionario relativo a la ciencia médica arcaica (1993-1998)», en la antología *Sólo luz* [2000: 151-157]. Incorporado como «Notas para un diccionario apócrifo [1992-2003]» en *Esta luz* [2004: 537-549] y «Plinio, Dioscórides y otros. Entradas para una diccionario apócrifo de sustancias, venenos, phisiologías y aflicciones», en *La prisión transparente* [2016: 95-124].

7 «Dos versiones de Georg Trakl»: «Canción del solitario» y «Sueño y locura (fragmentos)», *Letras Libres* (Ed. España), 27, 2003 (diciembre), pp. 46-47. Incluye nota al final donde Gamoneda indica las fuentes que ha tenido en cuenta para sus versiones de Trakl. Mudanzas incorporadas en *Esta luz* [2004: 571-572] y *La prisión transparente* [2016: 66-69]. Existe asimismo una versión al francés de estas mudanzas: «Deux interprétations de Trakl par Antonio Gamoneda», Laurence Breysse-Chanet (trad.), *Europe: révue littéraire mensuelle* (París), 984, 2011 (abril), pp. 125-129. Incluye una nota de la traductora (pp. 126-129).

8 *Reescritura*, Madrid, Abada (Voces), 2004, 75 págs.

9 «Yvon Le Men»: [I. Está sentada], [II. Te has ido], [III. Asida por el hombro, conducida por la mirada], [IV. Éstas son sus manos], *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* (Madrid), 12, 2009, pp. 59-60.

10 «La siesta del fauno (Égloga)» [*L'Après-midi d'un faune*, Stéphane Mallarmé], en Javier Arnaldo (ed.) *Bores / Mallarmé. La siesta del fauno*, Antonio y Amelia Gamoneda (trads.), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012, pp. 13-21. § CAP {75}. Publicado también en *La prisión transparente* [2016: 79-85]; y como «El fauno» [ed.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

bilingüe], en *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* (Madrid), 22, 2014, pp. 89-94.

11 «Coplas de la distancia», en Jean-Yves Bériou, *El arrebato de las cosas* [antología poética], Antonio y Amelia Gamoneda (trads.), Barcelona, Paralelo Sur (Harmatán: P36), 2015, pp. 70-73. Prólogo de Pierre Peuchmaurd (pp. 7-8). Epílogo de Ildefonso Rodríguez («Canción de ida y vuelta», pp. 121-127).

12 *Mudanzas*, en *La prisión transparente* [2016: 61-124]. Contienen «Trakl» («Iluminación», «El otoño del solitario», «Canción del solitario», «Sueño y locura», «Salmo», «Salmo» y «De profundis», pp. 63-72), «Cantos del rey Nezahualcóyotl» («Fugacidad», «Afirmación ante la muerte», «Última flor», «Gratitud al gran pájaro azul» y «Canto ante el destino», pp. 73-85), «Stéphane Mallarmé» («La siesta del fauno. Égloga», pp. 81-85), «Herberto Helder» (seis poemas sin título e «Israfel», pp. 89-9) y «Plinio, Dioscórides y otros. Entradas para una diccionario apócrifo de sustancias, venenos, phisiologías y aflicciones» (pp. 95-124).

1.2.2. Relatos

1 «La aventura física de María Ruiz», en Antonio Gamoneda *et al.*, *Cuentos*, León, Caja de Ahorros / Monte de Piedad, 1968, pp. 29-42.

2 «Morga. Kyrie eleison», en Antón Castro, Javier Delgado y José Carlos Mainer (coords.), *Papeles, páginas, letras… Un libro en conversación con su lector*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1996, pp. 145-148. Contiene textos en prosa de carácter creativo en torno al arte de la escritura de David Trueba, Luis García Montero, Bernardo Atxaga, Soledad Puértolas, Andrés Sánchez Robayna, Fanny Rubio, Enrique Vila-Matas, José María Merino *et al* [*].

3 *Relación y fábula*, Santander, Límite (La Ortiga: Narrativa, 3), 1997, 33 págs. Comprende dos narraciones: «Relación de Don Sotero» (pp. 9-20) y «Fábula de Pieter» (pp. 21-33). El primer relato fue publicado en *Los Cuadernos del Norte* (Oviedo), 31, 1985 (mayo-junio), pp. 74-76; incluido luego en Santos Alonso (ed.), *Figuraciones*, León, Diputación Provincial (Breviarios de la Calle del Pez, 11), 1986, pp. 135-145. Expósito (2003: 417) y Palomo (2007: 256) indican también que apareció inicialmente, como primera edición, sin título y con numerosas erratas en la revista *Margen* (León), 1, 1980 (octubre-noviembre), revista de la que solo se publicaron dos números. También se ha incluido en *Cuentos de León narrados por…*, Joaquín Alegre Alonso (comp.), León, Rimpego (Cuervo y paloma, 1), 2014, pp. 301-309**.** Del segundo relato, Palomo señala que «fue publicado por primera vez en 1988, en la revista leonesa *Picogallo*, que patrocinaba la Asociación Cultural "La Mediana", de Cármenes» (2007: 255), con el título *Parábola de Pieter*.

—— 2.ª edición: *Relación y fábula*, Santander, Límite (Los pliegos de La Ortiga: Narrativa, 2), 2002, 22 págs.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

4 «Collar fenicio de oro y cornalina», en Ana Rodríguez-Tenorio (ed.), *Voces en el Museo*, Asociación Qultura / Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, Cádiz, 2009, pp. 67-73. Publicado también en Clara Janés (ed.), *Antonio Gamoneda, Clara Janés, Mohsen Emadí. De la realidad y la poesía. (Tres conversaciones y un poema)*, Madrid / San Pedro Garza García (México), Vaso Roto (Umbrales, 3), 2010, pp. 115-125. En sus «Agradecimientos», Clara Janés considera que este texto «es una hermosa conferencia-relato» (p. 127).

1.2.3. Memorias

1 *Un armario lleno de sombra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2009, 238 págs.

2 *La pobreza*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020, 391 págs. Dividido en dos partes («La escritura» y «La pobreza»), contiene un «Apéndice» («Textos referibles a hechos y nociones que figuran en el literal de *La pobreza*», pp. 365-391) que reúne extractos de las siguientes lecturas: «Discurso de recepción del Premio Cervantes 2006» (pp. 369-374), «Discurso de recepción del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2006» (pp. 375-377), «Discurso de recepción del Premio Europeo de Literatura / Prix Européen de Littérature» (con una breve *adenda* al texto francés leído en 2006, pp. 379-385) y «Naturaleza y funciones de la poesía: oralidad, ritmo. Palabra, pensamiento, sentido» (Doctorado Honoris Causa de la Universidad Babeş-Bolyai de Rumanía, pp. 387-391).

1.2.4. Crítica y estudios

1 *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro (La rama dorada, 12), 1997, 236 págs.

— 2.ª edición: Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)-Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) / Oaxaca, Amigos de la Editorial Calamus (Ensayo), 2007, 174 págs.

2 *Valente: texto y contexto*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (Cátedra José Ángel Valente, 3), 2007, 111 págs.

3 *Estética e temporalización do Camiño Xacobeo*, M.ª Fe González Fernández (trad.), Oleiros (A Coruña), Trifolium (Musa pedestris, N), 2012, 83 págs.

4 *Fonación, palabra y escritura, pensamiento poético*, Oleiros (La Coruña), Trifolium (*Musa pedestris*: Serie Balthazar, A), 2013, 71 págs. Notas de Amelia Gamoneda.

5 *Creación y revelación*, Universidad César Vallejo, Trujillo (Perú), 2018, 94 págs.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

1.3. ANTOLOGÍAS

1.3.1. Antologías de Antonio Gamoneda

1 *Sección de la memoria*, Ponferrada, Ayuntamiento de Ponferrada (Cuadernos del Valle del Silencio), 1993, 23 págs. Cfr. OP [2003: 404-405] y LIM [2007: 30]. A la información de Expósito cabe añadir o precisar cuáles son los tres fragmentos de *Descripción de la mentira* («Vi la muerte rodeada de árboles […] y la esperanza dentro del acero» (p. 11); «El otoño se expresa como pájaros invisibles. […] Nuestros labios envejecieron en palabras incomprensibles» (p. 12); «¿Quién habla aún al corazón abrasado […] ¿Quién miente aún en el dormitorio de tu madre?» (p. 13). Hay un tercer bloque de *Lápidas*, colocado en primer lugar: «Tras asistir a la ejecución de las alondras […] Es esbelta la sombra, es hermoso el abismo: / ten cuidado, hijo mío, con ciertas alas que rozan tu corazón» (p. 14). El colofón completo del librito dice así [en mayúsculas]: «El día 18 de diciembre de 1993 se acabaron de imprimir los cuatro «Cuadernos del Valle del Silencio» correspondientes a los poetas: Rafael Pérez Estrada, Juan Cobos Wilkins, Luis Alberto de Cuenca y Antonio Gamoneda. Fueron patrocinados por el Iltre. Ayuntamiento de Ponferrada y promovidos por el concejal delegado del área de cultura José Manuel Caballero Caballero. Se presentaron tras el recital poético celebrado el 18 de diciembre en la basílica de Nuestra Señora de la Encina de Ponferrada» (p. 23).

2 *Poemas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears (Servei de Publicacions i Intercanvi Científic) / Caixa de Balears «Sa Nostra» (Col-lecció Poesia de Paper, 39), 1996, 29 págs.

3 *Poemas*, Eivissa, Caixa de Balears «Sa Nostra» (Lectures Poètiques, 33), 1996, 22 págs.

4 *Sólo luz (antología 1947-1998)*, Valladolid, Junta de Castilla y León (Barrio de Maravillas), 2000. Edición del autor con preámbulo (pp. 7-16).

5 *Antología*, Santa Cruz de Tenerife, Caja Canarias, 2002.

6 *Antología poética*, León, Edilesa (Vuelapluma, 7), 2002, 148 págs. Edición e introducción de Ángel Luis Prieto de Paula. Preámbulo de Antonio Gamoneda (pp. 7-8).

7 *Atravesando olvido (1947-2002). Antología personal*, México, D.F., Aldus, 2004, 227 págs. Edición del autor. Prólogo de Eduardo Milán (pp. 7-11). Incluye «Una conversación con Antonio Gamoneda» de Ildefonso Rodríguez (pp. 177-206) y el ensayo «Poesía, existencia, muerte» (pp. 207-221).

8 *Lengua y herida*, Buenos Aires, Colihue (Musarisca), 2004, 224 págs. Selección y prólogo de Vicente Muleiro (pp. 7-19).

9 *Sublevación inmóvil y otros poemas*, Valladolid, Junta de Castilla y León (Consejería de Cultura y Turismo), 2006, 69 págs. Edición del autor no venal. Incluye «Nota del autor» (p. 63).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

10 *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo: Literatura española, 5092), 2006, 227 págs. Edición e introducción de Tomás Sánchez Santiago. Existe un estuche de la editorial (2007) que reúne esta antología junto a las de Gil de Biedma y José Hierro publicadas en la misma colección; y una edición de bolsillo (2007) en tapa dura y menor tamaño (261 págs.).

—— 2.ª edición: Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo, L64), 2013, 255 págs.

11 *Ávida vena*, León, Diario de León / Edilesa (Biblioteca leonesa de escritores, 3), 2006. Selección y presentación de Miguel Casado.

—— 2.ª edición: Palencia, Cálamo / El Norte de Castilla (Biblioteca clásicos de Castilla y León, 28), 2009. Prólogo de Miguel Casado.

12 *Sílabas negras*, Salamanca / Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional (Biblioteca de América, 32), 2006, 461 págs. Edición de Amelia Gamoneda y Fernando R. de la Flor, con «Preliminar» (pp. 7-79).

13 *Antología mínima*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur (Los Cuadernos de Sandua, 134), 2007, 60 págs.

14 *Destellos*, Cuenca, Centro de Profesores de Cuenca (Cuadernos de Mangana, 48), 2009, 60 págs. Presentación de Juan José Gómez Brihuega («Antonio Gamoneda: Leer y escribir realidades. Memoria, sufrimiento y gozo», pp. 9-35). Antología de poemas acompañados de su versión manuscrita que corresponde a la intervención del autor en el curso «La novela española de nuestro tiempo (X)», de abril de 2008.

En línea: <https://issuu.com/cepcuenca/docs/mangana48>.

15 *Madre*, Getafe (Madrid), Fundación Centro de Poesía José Hierro (Homenajes, 5), 2009, 68 págs. Selección de Manuel Romero. Prólogo de Tacha Romero (pp. 9-10). Incluye una biografía del poeta (pp. 61-65).

16 *Los animales blancos*, Fondo de Animal, Guayaquil / La Quinta Avenida, Quito (Ave Roc, 3), 2014. Prólogo de Ernesto Carrión.

17 *Se ha retirado el mar. Antología poética (1947-2014)*, Ciudad de Guatemala, Catafixia (Tz'aqol, 7), 2015, 361 págs. Selección de Rafael Saravia, Carmen Lucía Alvarado y Luis Méndez Salinas. Incluye inéditos de *Las venas comunales*.

18 *Antonio Gamoneda, dilluns de poesia a l'Arts Santa Mònica*, Barcelona, Arts Santa Mònica / Generalitat de Catalunya (Departament de Cultura), 2015, 31 págs. Presentación de Antoni Marí (pp. 3-5). Selección de poemas publicados en formato reducido con motivo del recital que ofreció el poeta dentro del ciclo «Dilluns de poesia» (Barcelona: claustro del Arts Santa Mònica, 14 de diciembre de 2015).

19 *Niñez*, Madrid, Calambur (Poesía, 153), 2016, 127 págs. Selección y prólogo («Mitología íntima», pp. 7-11) de Amelia Gamoneda Lanza.

20 *Nacidos de la luz: antología poética*, Quito, El Ángel Editor (Monstruos), 2017, 271 págs. Selección y prólogo de Xavier Oquendo Troncoso. Epílogo de José Ángel Leyva.

21 *Aún: PoeMorias de Antonio Gamoneda*, Zaragoza, Academia Española de Poesía Recitada / TheBooksmovie (conSentido: Poesía con Voz), 2019, 72 págs.

1.3.2. Antologías de otros autores editadas por Antonio Gamoneda

1 *Escondida luz: antología*, Federico García Lorca, Sevilla, Sibilina (Biblioteca Sibila / Fundación BBVA de poesía en español, 23), 2010, 231 págs. Antología, montaje poemático y prólogo («Sobre esta antología, pp. 7-14) de Antonio Gamoneda.

1.3.3. Antologías colectivas con poemas de Antonio Gamoneda

1 *Poésie espagnole, 1945-1990*, Claude de Frayssinet (ed. y trad.), Arles, Actes Sud / Paris, UNESCO, 1995, 450 págs [*].

2 *Poésie espagnole contemporaine*, I, Isami Nakasone (trad.), Châtelineau (Bélgica), Le Taillis Pré, 2004, 261 págs [ed. bilingüe]. Poemas de Antonio Gamoneda, Clara Janés, Jesús Munárriz, Jaime Siles, Luis García Montero y Blanca Andreu. Los poemas de Gamoneda, cinco por cada obra seleccionada, pertenecen a *Libro del frío* y *Arden las pérdidas* (pp. 9-39).

3 *Tengo algo de árbol / Tenho qualquer coisa de árvore*, Silvia Zayas (ed.), Évora, Intensidez (Poesia), 2007, 157 págs. Textos de Antonio Gamoneda, José Luis Puerto, Gaspar Moisés Gómez, Juan Carlos Mestre, Tomás Sánchez Santiago, Ildefonso Rodríguez, Víctor M. Díez, Silvia Zayas, Aldo Z. Sanz, Eloísa Otero, Miguel Suárez, Rubén Mielgo y Jorge Pascual. Selección de poetas de León de Silvia Zayas. Traducción al portugués de Alberto Augusto Miranda. Los poemas de Gamoneda seleccionados para esta antología son cuatro y pertenecen a *Arden las pérdidas*: [Un animal oculto en el crepúsculo me vigila (p. 10)], [La desaparición envuelve la ceniza de mi rostro (p. 12)], [Quizá me sucedo en mí mismo (p. 14)], [Conozco al pájaro verdugo (p. 16)].

4 *20 años de poesía*, Andrés Soria Olmedo (ed. y pról.), Barcelona, Tusquets (Marginales: Nuevos Textos Sagrados, 256), 2009, 512 págs. Poemas de Antonio Gamoneda, María Victoria Atencia, Carlos Bousoño, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Antonio Colinas, Ángel González, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Ida Vitale *et al*.

5 *Veinte poetas españoles del siglo XX*, Caracas, Fundación Editorial el perro y la rana (Poesía del Mundo: Antologías), 2008, 319 págs. Selección de Marta López-Luaces. Prólogo de Miguel Casado («Sobre historia, crítica y poética de la poesía española contemporánea», pp. IX-XX). Textos de Antonio Gamoneda (pp. 1-18), Juana Castro, Antonio Colinas, Jenaro Talens, Olvido García Valdés, Francisco Ruiz Noguera, Julia Otxoa, Miguel Casado, María Antonia Ortega, Juan Carlos Suñén, Esther Zarraluki, Tomás Sánchez Santiago, Juan Carlos Mestre, Rodolfo

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Häsler, Blanca Andreu, Aurora Luque, Eloísa Otero, Jorge Riechmann, Marta López-Luaces y Luis Muñoz.

6 *Castilla y León en el Camino. Ficciones y semblanzas de un territorio jacobeo* (ed. no venal), Javier Gómez-Montero (coord.), Valladolid, Junta de Castilla y León (Consejería de Cultura y Turismo) / Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León, 2010, 256 págs. Contiene textos en torno al Camino de Santiago, ocho de ellos inéditos, de los veinticinco autores galardonados con el Premio de las Letras de Castilla y León desde 1984 hasta 2008. Antonio Gamoneda participa con los textos «Saliendo de León entre los álamos», «Pasos humanos descifrando el tiempo», «(Vidrieras de la Catedral)» y «(En Villafranca)» [pp. 164-169], poemas XVIII y XX (sin título), XXVII y XXII de *León de la mirada* [1979: 33, 39, 57-60 y 43-44; 1990: 34-45].

7 *Poemas del claustro*, Antonio Gamoneda y Pere Gimferrer, León, Concejalía de Cultura y Patrimonio, 2010, 48 págs. Contiene trece poemas inéditos de Gamoneda, todos con título, leídos el 25 de junio de 2010 en el claustro de la Catedral de León, publicados posteriormente en *Canción errónea*.

8 *Poetas con Valente*, Luz Pozo Garza, Antonio Gamoneda, Pere Gimferrer, Claudio Rodríguez Fer, Olga Novo y Tera Blanco de Saracho, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacions e Intercambio Cientifico (Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, 6), 2010, 191 págs. Retratos de Sara Lamas.

9 *Panic Cure: Poetry from Spain for the 21st Century*, Forrest Gander (ed. y trad.), Bristol, Shearsman Books, 2013, 210 págs. [ed. bilingüe]. Introducción de Daniel Aguirre Oteiza («"No Remedy For My Ills": Spanish Poetry Beyond Generational Boundaries», pp. 7-16). Textos de Antonio Gamoneda, Olvido García Valdés, Miguel Casado, Marcos Canteli, Sandra Santana, Benito del Pliego, Julia Piera, Ana Gorría, Pilar Fraile Amador y Esther Ramón.

— 2.ª edición (revisada y ampliada): Los Ángeles, Otis / Seismicity, 2014, 304 págs. La edición incluye poemas de un autor más: José María Antolín.

10 *Spain's Great Untranslated*, Javier Aparicio, Aurelia Major y Mercedes Monmany (eds.), Nueva York, Words Without Borders, 2013, 155 págs. Textos de Fernando Aramburu, Cristina Fernández Cubas, Miquel de Palol, Ignacio Martínez de Pisón, Antonio Gamoneda, Pere Gimferrer, Berta Vías Mahou, César Antonio Molina, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Olvido García Valdés, Pedro Zarraluki y Juan Eduardo Zúñiga. Los poemas de Gamoneda proceden de «Ira», de *Arden las pérdidas*, con traducción de Forrest Gander.

11 *Poesía amiga y otros poemigas para Aute*, Antonio Marín Albalate (ed.), Antonio Gamoneda, Antonio Colinas, Luis Alberto de Cuenca, Germán Coppini, Carlos Edmundo de Ory, Antonio Orihuela *et al.*, Aranjuez (Madrid), Neverland (Movida), 2014, s/p [186 págs.].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

12 *Marcas de cantores. Quinto Encuentro Poético en San Miguel de Escalada*, León, Eolas, 2014, 123 págs. Poemas de Antonio Gamoneda (pp. 9-31), Eloísa Otero, Toño Morala y Salvador Negro.

13 *En legítima defensa. Poetas en tiempos de crisis*, Velilla de San Antonio (Madrid), Bartleby (Bartleby Poesía), 2014, 345 págs. Prólogo de Antonio Gamoneda (pp. 9-10).

14 *Desviada luz. Antología gongorina para el siglo XXI*, Jesús Ponce Cárdenas (ed.), Madrid, Fragua / Delirio (Escritura creativa: Anejo 1), 2014, 208 págs.

15 *Bajo las raíces: 40 años de* Sepulcro en Tarquinia, Ben Clarck (ed.), Sevilla, La Isla de Siltolá, 2015, 164 págs. Textos de Antonio Gamoneda, Francisco Brines, Luis Alberto de Cuenca, Pablo García Baena, Julios Llamazares, Chantal Maillard, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena *et al*.

16 *Mina de palabras*, M.ª Esther García López (coord.), Oviedo, Asociación de Escritores de Asturias / Hifer, 2015, 190 págs. Textos de Antonio Gamoneda *et al*. Fotografías de la mina de Arnao y otras minas de Asturias.

17 *La escucha y la concordia: 16 años de poesía en el Palau de la Música de Valencia*, Valencia, Palau de la Música de Valencia / Ajuntament de València, 2015, 172 págs. Textos de Francisco Brines, Jenaro Talens, Carlos Marzal, Eloy Sánchez Rosillo, José María Álvarez, Ángel González, Carlos Bousoño, Jordi Doce, Tomás Segovia, Antonio Colinas, Antonio Gamoneda *et al*.

18 *La muralla invisible. Justas literarias con motivo del V Centenario de Teresa de Ávila*, José María Muñoz Quirós (ed.), Ávila, Ayuntamiento de Ávila (Castillo interior, 12), 2015, 254 págs. Textos de Fernando Arrabal, José Jiménez Lozano, José Emilio Pacheco, Luis Alberto de Cuenca, Olvido García Valdés, Clara Janés, Jaime Siles, Antonio Colinas, Antonio Gamoneda *et al*.

19 *Naciendo en otra especie: antología de poesía Capital Animal*, Ruth Toledano y Marta Navarro García (eds.), Madrid, Plaza y Valdés / Capital Animal, 2016, 172 págs. Poemas de Antonio Gamoneda, Miguel Casado, Antonio Colinas, Jordi Doce, Olvido García Valdés, Chantal Maillard, Juan Carlos Mestre *et al*. Gamoneda participa con el poema «Malos recuerdos» de *Blues castellano*. El título de la antología está tomado también de unos versos de Gamoneda, de *Descripción de la mentira*: *Yo estoy naciendo en otra especie / y el exterior es lívido* [EL: 187].

20 *Una brisa que viene dormida por las ramas. Al encuentro de Federico García Lorca*, Miguel Losada (coord.), Madrid, Ediciones de la Revista Áurea (3), 2016, 231 págs. Poemas de Antonio Gamoneda, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Luis Antonio de Villena, Jaime Siles, Juan Carlos Mestre, Luis Alberto de Cuenca, Luis García Montero *et al.* Homenaje a Federico García Lorca en el 80 aniversario de su asesinato, cuyo título procede de un verso de la «Oda a Walt Whitman», de *Poeta en Nueva York*. El poema, sin variantes, con el que participa Gamoneda es «Diván de Nueva York» (pp. 38-39), de la segunda sección de *Lápidas* [EL: 244-245].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

21 *Palabras para Ashraf*, Juan Luis Calbarro (ed.), Palma de Mallorca, Los Papeles de Brighton (Mayor, 4), 2016, 324 págs. Homenaje en apoyo del poeta palestino Ashraf Fayad, que en un principio fue condenado a muerte en 2015 por su poemario *Instrucciones en el interior* [Al-Ta'limât bil-dâkhil] (2008), pena que se le conmutó en 2016 por ocho años de prisión y ochocientos latigazos. Participan 61 escritores con poemas, relatos, artículos y ensayos, entre ellos Antonio Gamoneda, Ben Clark, Eduardo Moga, Jaime Siles, Jordi Doce, Juan Carlos Mestre y Tomás Sánchez Santiago. Prólogos de Juan Luis Calbarro y Mounir Fayad, hermano de Ashraf.

22 *El Curueño literario*, Ángel Fierro y Julio Llamazares (eds.), Eolas (Cúa), León, 2017, 242 págs. Recopilación de textos de más de cuarenta autores relacionados con el río Curueño: Pedro de la Vezilla Castellanos, Juan González Arintero, Mariano Domínguez Berrueta, Victoriano Crémer, Basilio Fernández, Camilo José Cela, Antonio Pereira, Jesús Fernández Santos, Juan Benet, Félix Pacho Reyero, Miguel Delibes, Agustín Delgado, Antonio Gamoneda, Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Ángel Fierro, José Antonio Llamas, José Luis Leicea, Jesús Torbado, Antonio Colinas, Andrés y Pedro Trapiello, Jesús Díez, Julio Llamazares, Fulgencio Fernández, Gregorio Fernández Castañón, Avelino Fierro, Ángeles Caso, Javier Menéndez Llamazares, Antonio Manilla, David Rubio y Pablo Andrés Escapa. Presentación de José Enrique Martínez. Bajo la acotación «(Aquellas sombras del Curueño)», Gamoneda selecciona para esta antología colectiva cuatro poemas de *Pasión de la mirada* (pp. 77-79), según las versiones de *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* [EL: 148 y 153-155].

23 *Poesía en Paralelo Cero*, Quito, El Ángel Editor, 2017, 265 págs. Antología de los cuarenta poetas invitados al IX Festival Internacional de Poesía «Paralelo Cero» (Ecuador, 3-8 de abril de 2017).

24 *Sonetos para el siglo XXI*, Madrid, Vitruvio (Baños del Carmen, 672), 2017, 186 págs. Prólogo y selección de Modesto González Lucas. Antología de setenta y cinco sonetos. Participan Antonio Gamoneda, Carlos Murciano, Carmina Casala, Antonio Hernández, Justo Jorge Padrón, Luis Alberto de Cuenca, José María Muñoz Quirós, Luis García Montero, Pedro Cordero Alvarado, Modesto González Lucas, Santiago Castelo, Francisco Moral, Carlos Aganzo, Idoia Arbillaga y Antonio Daganzo. Gamoneda participa con «A ti, muchacha, que de pronto estrenas» (*La tierra y los labios*) y «Música de cámara» (*Sublevación inmóvil*).

25 *Nueva poesía española*, Moaen Shalabia y Jaime B. Rosa (eds.), Madrid, Huerga & Fierro (Poesía), 2017, 152 págs. Antología trilingüe en español, inglés y árabe de poemas de Antonio Gamoneda, Jaime B. Rosa, Clara Janés, Francisco Brines, Jaime Siles, Antonio Colinas, José Albi, Jenaro Talens y Russell Dinapoli. Traducción de Moaen Shalabia (árabe) y Russell Dinapoli (inglés).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

1.4. POEMAS EXENTOS PRESENTADOS EN LIBROS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

1 «Cantos de indignación y amor para remontar el Esla», en Enrique Martínez Fidalgo (ed.), *Riaño vive*, León, Gráficas Cornejo, 1987, pp. 218-219. Conjunto de tres poemas que pertenecen a *Pasión de la mirada*: XXIV, XXV y XIV [1979: 47-52 y 37]. Los dos primeros contienen variantes, aunque muy similares a las versiones de *Esta luz* [154 y 149-150]; especialmente el segundo, incorpora la acotación «(En Riaño)» —«(Valdeón)» en *Pasión de la mirada*—, y otras adiciones relativas al caso, como la referencia al río Esla; el tercer poema es idéntico a la versión de *Pasión de la mirada*, que no pasó a *Esta luz* [*].

2 «Violación y nota» [Silba el amanecer, florece el hierro], *Turia: Revista Cultural* (Teruel), 18, 1991 (noviembre), p. 70 [*].

3 «Sustancias, límites», en *Sibila: Revista de arte, música y literatura* (Sevilla), 5, 1996 (octubre), pp. 2-3. Contiene veinte entradas, sin orden alfabético, del *Diccionario*: «Cirene», «Ceraste», «Áspid», «Betónica», «Sal», «Cicuta», «Ántrax», «Beleño», «Ephémero», «Glándula», «Acónito», «Agárico», «Menstruo», «Trago-Scorpio», «Solimán-Khis», «Ixia», «Brionia», «Azufre», «Cauterio» y «Astrágalo» [*].

4 «Blues del cementerio» y «Blues del nacimiento» [de *Blues castellano*], *Litoral: Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento* (Málaga), 227-228, 2000, pp. 98-99 [*].

5 «Poema» [Como si llevase opio en el corazón y en mí se abriese un camino de luz], en *José Lezama Lima (1910-1976)*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2001, p. 165. Inédito de *Cecilia* [§ V.2.4 Breysse-Chanet, 2008b: 55]. [*].

6 «Canción y luz ante los lienzos de Juan Barjola» [El animal que llora, ése estuvo en tu alma antes de ser amarillo], en *Juan Barjola*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2002, p. 9. Versión con variantes, en homenaje al pintor Juan Barjola, del cuarto poema de la quinta sección («Sábado») de *Libro del frío*.

7 [Poemas sin título]: [En los desvanes vi posarse llamas doradas sobre muros de sombra. Esto fue antes de la aparición de los símbolos], [Mi juventud fue conducida por relámpagos tecnificados más allá de las flores erguidas en su hábito de llamas. Vi, en habitaciones abandonadas, grietas por las que asomaban su cabeza los reptiles del llanto. Alguien me enseñaba ya el lenguaje de la agonía], [Vi la pobreza a través del olvido y vi también, una sola vez, el rostro de mi madre sonriendo sobre el algodón y el acero. Una sola vez], *La alegría de los naufragios: Revista de Poesía*, 7-8, Madrid, Huerga y Fierro, 2003, pp. 53-55.

8 «El once ensangrentado», *El Mundo* (Madrid), 14 de marzo de 2004, p. 28. Publicado también el mismo día en *El Mundo* / *La Crónica de León*, p. 29.

9 «Poemas»: [Sábana negra en la misericordia], [¿Es la luz esta sustancia que atraviesan los pájaros], [La luz hierve debajo de mis párpados], [Hay una astilla de luz], [He atravesado las creencias. Durante mucho tiempo], [Vi lavandas sumergidas], [Siento el crepúsculo en mis manos], en Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (eds.), *Poesía hispánica contemporánea: ensayos y poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 121-123.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

10 [Poema sin título]: [Sacudí la ceniza de mis párpados], *Letras Libres* (ed. España), 60, 2006 (septiembre), p. 19. Publicado también en *Letras Libres* (ed. México), 92, 2006 (agosto).

11 [Poema sin título, dedicado a Pere Gimferrer]: [Vi descender llamas doradas sobre muros de sombra], de *Arden las pérdidas* [EL: 468-469], *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), 2006 (diciembre), pp. 32-33.

12 «Un poema autógrafo de Antonio Gamoneda»: [La luz hierve debajo de mis párpados], de *Arden las pérdidas*, en *Revista de Erudición y Crítica* (Madrid), 2, 2007 (febrero-mayo), pp. 40-41.

13 «(¿) Poemas (work in progress) provisionales»: [Se declaran los últimos números], [Vimos el cielo plomizo y la nieve inmóvil sobre los vertederos], [De las raíces trenzadas con llamas invisibles], en «Filandón» (suplemento), 1047, *Diario de León* (León), 22 de abril de 2007, p. II.

14 «Dos poemas inéditos de Antonio Gamoneda»: «Sucesos» [Cuando del corazón surge un grito amarillo]; «Visión» [De la raíces trenzadas con llamas invisibles], *Campo de Agramante: Revista de Literatura* (Jerez de la Frontera), 7, 2007 (primavera-verano), pp. 49-53.

15 «Tres poemas de Antonio Gamoneda»: [Amé. Es incomprensible como el temblor de los árboles], [Sacudí la ceniza de mis párpados] y [Oigo un grito amarillo: luz desgarrada por la luz], *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), 2007 (julio), pp. 98-100. Poemas inéditos incluidos con variantes en *Canción errónea*.

16 «Un equívoco», *República de las Letras* (Madrid), 104, 2007 (noviembre-diciembre), pp. 4-5. Poema inédito posteriormente incluido con variantes en *Canción errónea*.

17 «Unidad»: [Una flor finge la eternidad], *Turia: Revista Cultural* (Teruel), 88, noviembre 2008-febrero 2009, p. 102. Poema incluido con variantes en *Canción errónea*.

18 «Ha de llover», *Fórnix: Revista de creación y crítica* (Lima), 7, 2008 (enero-junio), pp. 9-12.

19 «Ha de llover», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* (Madrid), 9, 2008 (octubre), pp. 10-14. Con ilustraciones de Manuel Vilariño.

20 «Sucesos», *Cuadernos del Matemático: Revista ilustrada de creación* (Getafe), 41-42 (febrero), p. 59.

21 «Aún» [Amé. Es incomprensible como el temor de los árboles], *El País* (Madrid), 7 de marzo de 2009, p. 40 (ed. impresa).

22 «Faik» [Has venido a mis venas. Advierto tu dulzura. Tú], *Sibila: Revista de arte, música y literatura* (Sevilla), 30, 2009 (abril), p. 3.

23 «Después de la ira», *Barcarola: revista de creación literaria* (Albacete), 73, 2009 (octubre), p. 15. Versión con variantes del cuarto poema de «Viene el olvido», primera sección de *Arden las pérdidas* [EL: 416].

24 «Venecia» [El amarillo habla], en José María Barrajón Muñoz y María Rubio Martín (coords.), *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Madrid, Calambur (Ensayo, 3), 2009, p. 391. Al poema antecede el siguiente paratexto: «Este poema quiere ser un homenaje, en admiración y amistad, a José Corredor-Matheos, quien, en la primera línea de su libro *El don de la ignorancia*, me dice: "Qué extraño es estar vivo". A esta extrañeza me acojo yo para, por mi parte, decir: "Sé / feliz sin esperanza"».

25 «Poemas»: «Después de veinte años», [Está tejida con azul la noche], [El óxido se posó en mi lengua […] en el interior de los días], [Tu soledad es ávida […] Yo en tu lugar mentiría más dulcemente], «Aviso negro», [El animal que llora], [Estoy desnudo ante el agua inmóvil], [La luz hierve debajo de mis párpados], [Esta es la edad del hierro en la garganta], [Como si te posases en mi corazón], [Estaba ciego en la lucidez], [Yo estaré en tu pensamiento], en Elsa Dehennin y Christian De Paepe (eds.), *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea. Poemas y ensayos*, Ámsterdam / Nueva York, Rodopi (Foro Hispánico, 36), 2009, pp. 41-49. Selección de poemas de *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* realizada por Bart Vonck, traductor del poeta al neerlandés.

26 «Tres poemas de Antonio Gamoneda»: [Amé. Es incomprensible como el temor de los árboles], [Sacudí la ceniza de mis párpados] y [Oigo un grito amarillo], en Carmen Alemany Bay y Pilar Blanco Díaz (eds.), *Háblame de poesía. Reflexiones sobre la poesía española e hispanoamericana*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan-Gilbert (Colectiva, 5), 2009, pp. 155-156.

27 «Jardines» [Habrá cesado en el interior del lauro la melodía ronca de las tórtolas], «Extrañeza en ti» [En el fulgor de los equinoccios, cuando descienden las apariciones y ciertos pájaros se suicidan al amanecer], «Mujer desnuda» [Tus cabellos descienden en un ala de sombra pero tu cuerpo fulge como la luz en el interior de la nieve], *Sibila: Revista de arte, música y literatura* (Sevilla), 32, 2010 (enero), pp. 3-4.

28 «Sucesos», «Súplica», «Palomas», «Volúmenes» [con recuerdo: *Amancio*], «Entonces» [con recuerdo: *Jorge*], «Visión» [con recuerdo: *Elías*], «Unidad» [con recuerdo: *Wolfgang*], «Manos», «Así», «Venecia» [con recuerdo: *Alejo*], «Aún», «Canción errónea», «Un equívoco», «Ha de llover» y «Mujer desnuda», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 109), 2010, pp. 225-238.

29 [Trece poemas inéditos, publicados después en *Canción errónea*]: «Un equívoco» (pp. 11-12), «Extrañeza en ti» (p. 13), «Cuestión de tiempo» (p. 14), «Sucesos» (pp. 15-16, «Yo mismo» (p. 17), «Mujer desnuda» (p. 18), «Jardines» (p. 19), «Sobre lingüística» (p. 20), «Faik» (pp. 21-22), «Le deuil de Névons» (p. 23), «Galanda» (pp. 24-25), «Cecilia» (p. 26) y «Pequeño final» (p. 27), en Antonio Gamoneda y Pere Gimferrer, *Poemas del claustro*, León, Concejalía de Cultura y Patrimonio, 2010, pp. 11-27.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

30 «Ha de llover»: [Hay sequía en la luz y la ceniza llora], en *Poetas con Valente*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacions e Intercambio Cientifico (Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, 6), 2010, pp. 60-64. Versión inédita, con variantes, del poema publicado anteriormente en *Extravío en la luz*.

31 «Ha de llover», en Clara Janés (ed.), *Antonio Gamoneda, Clara Janés, Mohsen Emadí. De la realidad y la poesía. (Tres conversaciones y un poema)*, Madrid / San Pedro Garza García (México), Vaso Roto (Umbrales, 3), 2010, pp. 57-60.

32 «Faik»: [Has retornado a mis venas], *Turia: Revista Cultural* (Teruel), 93-94, 2010 (marzo-mayo), pp. 99-100. Incluye la nota sobre el artista que reaparece en *Canción errónea*.

33 «Un equívoco», *Sibila: Revista de arte, música y literatura* (Sevilla), 34, 2010 (octubre), pp. 51-53.

34 «Faik», «Jardines» y «Mujer desnuda», *República de las Letras* (Madrid), 118, 2010 (octubre), pp. 18-22. Poemas posteriormente incluidos en *Canción errónea*.

35 [Poemas inéditos, reescritos e incluidos después en *Canción errónea*]: «Un poema», «Extravío en la luz», «Mujer desnuda», «Jardines» y «Faik», *Amnios: poemas / poetas / poéticas* (La Habana, Cuba), 3, 2010 (diciembre), pp. 59-66.

36 «Madera»: [He visto corazones habitados por hormigas, y máscaras carnales, y una serpiente acariciada por un verdugo indeciso], *Turia: Revista Cultural* (Teruel), 100, noviembre 2011-febrero 2012, pp. 85-87. Publicado con variantes en CE: 23-25.

37 «Volúmenes» [De las moreras abrasadas por la luz, las visitadas por serpientes ciegas], con la mención *(Amancio)* al final, *Suroeste: Revista de literaturas ibéricas* (Badajoz), 1, 2011, p. 27.

38 «Jardines», «Faik» y «Extravío en la luz», *Paraíso: Revista de poesía* (Jaén), 7, 2011, pp. 54-57.

39 «Ahora mismo» [Había / vértigo y luz en las arterias del relámpago], «Algunas dudas» [Pretendo escuchar la música sistólica y su envoltura de llanto], «Fiesta» [En el espacio abandonado por palomas cuyas alas temblaban entre cenizas cristales], *Fábula, revista literaria* (Logroño), 31, 2011, pp. 12-14.

40 «Vermeer: leche y pan» y «Vermeer: frutos y vino», en AA.VV., *Arte entre fogones*, Lugo de Llanera (Asturias), Sobremesa (Fundación Alimerka), 2011, pp. 24 y 26.

41 «Poemas con nombre», *Sibila: Revista de arte, música y literatura* (Sevilla), 38, 2012 (enero), pp. 4-5.

42 «Una sonrisa necesaria», en Eduardo Aguirre (ed.), *Valor y memoria. Homenaje a Encina Cendón (1960-2011): una vida dedicada a la memoria histórica: 40 semblanzas para el recuerdo* [ed. no venal], León, Dues (Memoria), 2012.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

43 «Malos recuerdos», de *Blues castellano* [EL: 102-103], *Viento Sur* (Madrid), 125, 2012 (noviembre), p. 118.

44 «Recado para Rafa Forteza», en Rafa Forteza y Antonio Gamoneda, «Simbiosis» (portfolio), *Ars Magazine: Revista de arte y coleccionismo* (Madrid) 17, 2013 (enero-marzo), p. 90.

45 «Libro del frío (selección)», en «Cuaderno central» [ilustraciones de Pablo Gallo y Fernando Eguidazu], *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), 2013 (junio), pp. 47-70.

46 [Poema inédito y sin título de *Las venas comunales*]: [Juan Carlos, / tu palabra ha entrado en mis venas], *Quimera: Revista de Literatura* (Barcelona), 355, 2013 (junio), pp. 43-47.

47 «Hablamos con Diego Jesús» [A nuestra médula pensativa, a la pulsión de las significaciones atravesadas por la música], *Turia: Revista Cultural* (Teruel), 108, 2013 (noviembre)-2014 (febrero), pp. 106-107. Poema inédito de *Las venas comunales*.

48 [Poema inédito y sin título, fechado en 2013, de *Las venas comunales*]: [Fatigado por la que ya es treinta mil veces mi duermevela cruda], en *Marcas de cantores. Quinto Encuentro Poético en San Miguel de Escalada*, León, Eolas, 2014, p. 31.

49 [Poema sin título]: [Nos rodean animales jurídicos y presidencias blancas, tan blancas como los sepulcros encalados por subsecretarios muy dóciles], *Sibila: Revista de arte, música y literatura* (Sevilla), 43, 2014 (abril), p. 3. Inédito de *Las venas comunales* (sin mención del poemario), versión con variantes de «¡Ah!», del libro colectivo *Cultura y trabajo: artistas en Castilla y León* [2017: 65] y el número 5 de *21veintiúnversos: Revista de poesía contemporánea* [2017: 11-12].

50 [Poema inédito y sin título de *Las venas comunales*, acompañado de la versión manuscrita y de una traducción al francés a cargo de Laurence Breysse-Chanet]: [Entre acero y espanto], *Europe: revue littéraire mensuelle* (París), 1020, 2014 (abril), pp. 270-271.

51 [Fragmento inédito de *Las venas comunales*, fechado en 2012 según mención al final]: [Hoy es martes. Cuidado. Hay días incisivos], en *En legítima defensa. Poetas en tiempos de crisis*, Velilla de San Antonio (Madrid), Bartleby (Bartleby Poesía), 2014, pp. 121-122.

52 [Poema sin título inédito de *Las venas comunales*, según mención al final]: [Fatigado por la que ya es treinta mil veces mi duermevela cruda], en *Desviada luz. Antología gongorina para el siglo XXI*, Jesús Ponce Cárdenas (ed.), Madrid, Fragua / Delirio (Escritura creativa: Anejo 1), 2014, p. 37.

53 «(En son de fraternidad, para Luis Eduardo Aute)»: [Cantidades de tiempo], de *Sublevación inmóvil*, en Antonio Marín Albalate (ed.), *Poesía amiga y otros poemigas para Aute*, Aranjuez (Madrid), Neverland (Movida), 2014, s/p.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

54 «Malos recuerdos», «Libertad en la cama», [El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición], [Sucedían cuerdas de prisioneros], [Cuando en los ojos entra el grito amarillo], [La leche entra en las profundidades cóncavas], *Abril* (Luxemburgo), 48, 2014 (octubre), pp. 7-15. Los poemas perteneces a *Blues castellano* [EL: 102-103 y 132], *Descripción de la mentira* [EL: 173], *Lápidas* [EL: 257] y *Canción errónea* [CE: 35-36 y 77-78].

55 «Jornadas», *La Traductière: revue internationale de poésie et art visuel* (París), 33, 2015, pp. 16-19. Inédito de *Las venas comunales*, con traducción al francés de Laurence Breysse-Chanet.

56 [Cuatro poemas sin título y sin precisar procedencia]: [Hunde / tu mano en el agua, cobra / los más lisos guijarros, aquéllos / acariciados largamente / por aguas fugitivas], [Los inocentes son seducidos en los patios y las vecinas hablan / de la resurrección de la carne], [Ardes bajo las túnicas carnales], [Las serpientes se desnudan en la luz y las madres silban en el oído de los agonizantes], en *La muralla invisible. Justas literarias con motivo del V Centenario de Teresa de Ávila*, José María Muñoz Quirós (ed.), Ávila, Ayuntamiento de Ávila (Castillo interior, 12), 2015, pp. 86-89. Los poemas se pertenecen a *No sé* [PT: 57], *Lápidas* [EL: 300], *Libro del frío* [EL: 397] y *Exentos III* [EL: 517].

57 «Perfección de lo desconocido»: [En la advertencia de mi edad hendida por aceros tardíos], en *Bajo las raíces: 40 años de* Sepulcro en Tarquinia, Ben Clarck (ed.), Sevilla, La Isla de Siltolá, 2015, pp. 61-63. Versión, con variantes, del primer y quinto fragmento de *No / sé* [PT: 43-44 y 50-51].

58 [Poema sin título de *Las venas comunales*]: [Has levantado tu flor vertiginosa]; «Van polos aires» [Diba cantando un mineu], poema en bable, letra de una de las tonadas de *Un cancionero asturiano para el siglo XXI*, en *Mina de palabras*, M.ª Esther García López (coord.), Oviedo, Asociación de Escritores de Asturias / Hifer, 2015, pp. 79-82.

59 [Poema inédito de *Las venas comunales*]: «1» [Se callan y esconden / celan]; «2» [Hablo]; «3» [Tú conoces quizá (pienso en tu oído insomne) la fibra contextual, la trama física], *Espacio Laical*, año 11, 3-4, 2015, pp. 38-39. Publicado también como cierre del artículo «Antonio Gamoneda, "mineur de la lumière". Sur un poème de *Las venas comunales*» [§ V.2.4. Breysse-Chanet, 2016a: 57-74] y traducido al francés por la misma autora con el título «Proximité» en el número doble 1034-1035 de *Europe: Revue littéraire mensuelle* [2015: 210-212].

60 [Poema sin título]: [En la advertencia de mi edad hendida por aceros tardíos], en «Filandón» (suplemento), 1423, *Diario de León* (León), 24 de mayo de 2015, p. 5. Comienzo del primer fragmento de *No / sé* [PT: 43], que coincide con la versión de «Perfección de lo desconocido».

61 «Fragmentos de la que es, posiblemente, una comunicación final» [con mención final «Del libro inédito *La prisión transparente y otros poemas*»]: [En la advertencia de mi edad ya encurtida por líquenes finales], *Análisis: Revista de Psicoanálisis y Cultura de Castilla y León*, 30, Palencia, Asociación Grupo de Estudios

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Psicoanalíticos de Castilla y León, 2015 (diciembre), pp. 51-52. Versión, con variantes, del primer y quinto fragmento de *No sé* [PT: 43-44 y 50-51], distinta a su vez de la versión de titulada «Perfección de lo desconocido».

62 «Sobre la máquina del llanto» [Una cinta de acero enloquecido entra en sí misma y sale de sí misma], *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), 2015 (diciembre), p. 66. Figura como inédito, entre paréntesis y al final. Versión, con variantes, del undécimo fragmento de *No / sé* [PT: 58-59].

63 «Fragmentos de lo que puede ser una despedida», *Sibila: Revista de arte, música y literatura* (Sevilla), 50, 2016 (octubre), pp. 4-5.

64 [Poema sin título]: [Qué abundancia de vértigo], *Turia: Revista Cultural* (Teruel), 116, 2015 (noviembre)-2016 (febrero), pp. 128-130.

65 «Palabras de amor insumisas para mis hermanos árabes»: [Amigos míos árabes partidarios del azafrán y del acero], en Juan Luis Calbarro (ed.), *Palabras para Ashraf*, Palma de Mallorca, Los Papeles de Brighton (Mayor, 4), 2016, pp. 33-35.

66 «Hablo a Raúl Zurita. Raúl me contesta», *La Gaya Ciencia: Revista de poesía* (Murcia), 7, 2017 (marzo), pp. 36-39.

67 «Después de veinte años» [de *Blues castellano*], *Isla Negra*, 12/439, 2017 (marzo), s/p.

68 «¡Ah!», en *Cultura y trabajo: artistas en Castilla y León*, Nuria Ruiz de Viñaspre (coord.), León, Fundación Ateneo Cultural «Jesús Pereda» de CC. OO. de Castilla y León, 2017, p 65. Poema inédito de *Las venas comunales*.

69 [Poema inédito de *Las venas comunales*]: [Nos vigilan subalternos políticos obedientes a presidencias blancas], *21veintiúnversos: revista de poesía contemporánea* (Valencia), 5, 2017, pp. 11-12.

70 «Un brindis con José Enrique», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número Extraordinario 1, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), 2017, pp. 302-303. Poema dedicado a José Enrique Martínez Fernández, con citas paratextuales de Claudio Rodríguez y Shakespeare.

71 [Poema sin título]: [Amé todas las pérdidas. / Aún retumba el ruiseñor en el jardín invisible], *Barcarola: revista de creación literaria* (Albacete), 89, 2018 (junio), p. 15.

72 «*Un perfume de olvido flanquea tu memoria*»: [Querido Ángel: no vas a recibir esta carta que no es una carta], en Suso Díaz (coord.), *En el vuelo de la memoria. Antología para Ángel Campos Pámpano*, Mérida, Editora Regional de Extremadura (Poesía), 2018, pp. 57-60. Publicado anteriormente en *Canción errónea* [2012: 91-92], contiene variantes y la siguiente mención final: «(Ángel Campos Pámpano. *Canción errónea*. 2012. Versión II. 2018)».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

73 «Farsa y elegía», *L'Estació* (Ciudad de México / Barcelona), 8, 2017 (verano), s/p. Poema acompañado de una fotografía de Antoni Muntadas. Refundición y ampliación de [Qué abundancia de vértigo].

74 «Profecía y lamento ecológico del doctor Andrés de Laguna», en Luis Moro, *TRIACA. Dioscórides - Laguna - Gamoneda*, Segovia, Ayuntamiento de Segovia / Real Academia de Historia y Arte de San Quirce / Fundación Lilly / Universidad de Alcalá - Fundación General de UAH, 2019, s/p.

75 [Dos poemas]: «Israfel», poema reescrito de *La prisión transparente*, y [La rosa negra y sus espinas blancas], inédito de *Las venas comunales*, en Laurence Breysse-Chanet y Laurie-Anne Laget (eds.), «Voix d'Espagne (XXe-XXIe siècles). Résonances contemporaines de la poésie espagnole: Poèmes, poétiques et critiques», *HispanismeS: La revue de la Société des Hispanistes Français* (Burdeos), 13, pp. 27-29. Los poemas incluyen también su versión manuscrita.

76 «De biografía y paranoia», *Sibila: Revista de arte, música y literatura* (Sevilla), 60, 2020 (enero), p. 6.

1.5. OTROS TEXTOS PUBLICADOS EN LIBROS Y REVISTAS ESPECIALIZADAS

1 «Posibilidades del objeto artístico dentro de la producción en general. Condiciones para una más amplia inserción en el consumo», en *Anales de «Provincia» Sala de Arte*, marzo 1972-diciembre 1973, León, Institución «Fray Bernardino de Sahagún», 1974, pp. 214-217. Ponencia del ciclo *Primeras jornadas de Información de Arte Contemporáneo* (Recinto de la II Bienal de Pintura «Provincia de León», 29-31 de octubre de 1973). Incluye la transcripción del debate posterior a la conferencia (pp. 217-224) [*].

2 «La mirada de Francisco Martínez», en José Enrique Martínez Fernández (coord.), *Trilcedumbre: homenaje al profesor Francisco Martínez García*, León, Universidad de León, 1999, pp. 32-35 [*].

3 «Del sentir invisible de Marga Clark», *Quimera: Revista de Literatura* (Barcelona), 187, 2000, pp. 19-22. Texto leído por Antonio Gamoneda el 10 de mayo de 1999, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, durante la presentación del libro *Del sentir invisible*, de Marga Clark (1999) [*].

4 «La poesía (la escritura) como arte de la memoria y del lenguaje», en Santiago Tejerina Canal (ed.), *Del rascacielos a la catedral: Un regreso a las raíces*, León, Universidad de León, 2001, pp. 145-147. Actas de la XVI Asamblea General de la Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en EE. UU. (ALDEEU) [Universidad de León, 8-12 de julio de 1996] [*].

5 «Pórtico lírico: notas para una poética», en AA.VV., *III Encuentro sobre el paisaje en la poesía actual española*, Córdoba, Diputación de Córdoba (Actas), 2001, pp. 21-34. Actas del encuentro celebrado en Córdoba, en las localidades de Pozoblanco, Hinojosa del Duque, Dos Torres y Peñarroya, del 6 al 8 de mayo de 1999. Se trata

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de una síntesis de la ideas del poeta sobre poesía, con la lectura de algunos de sus poemas [*].

6 «Poesía y literatura: ¿límites?», en José Enrique Martínez Fernández, María José Álvarez Maurín, María Luzdivina Cuesta Torre, Cristina Garrigós González y Juan Ramón Rodríguez de Lera (eds.), *Estudios de Literatura Comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, León, Universidad de León (Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales), 2002, pp. 33-42. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (León, 25-28 de octubre de 2000) [*]. Publicado también, con el título «Poesía y literatura. ¿Límites?», en Elsa Dehennin y Christian De Paepe (eds.), *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea. Poemas y ensayos*, Ámsterdam / Nueva York, Rodopi (Foro Hispánico, 36), 2009, pp. 31-40.

7 «La poesía no es ficción», en Alejandro Duque Amusco (ed.), *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*, Barcelona, El Ciervo / Madrid, Pre-Textos, 2002, pp. 95-97 [*]. Publicado primero en *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura* (Barcelona), 607, 2001 (octubre), pp. 48-50 [*].

8 «Poesía, existencia, muerte», en Antonio Gamoneda (ed.), *Atravesando olvido (1947-2002). Antología personal*, México, D.F., Aldus, 2004, pp. 207-221. Publicado primero en francés: «Poésie, existence, mort», François-Michel Durazzo (trad.), *Europe: revue littéraire mensuelle* (París), 875, 2002 (marzo), pp. 94-103. Publicado también en castellano en *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 12-14, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), 2001-2003, pp. 551-556. Cfr. LIM [2007: 173, nota 44].

9 «Las lágrimas de Claudio», *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura* (Barcelona), 63, 2004 (noviembre), pp. 21. Anteriormente publicado, con motivo del fallecimiento de Claudio Rodríguez, en Philip Silver y Fernando Yubero Ferrero (coords.), *Boletín de la Fundación Federico García Lorca: Homenaje a Claudio Rodríguez* (Madrid), 27-28, 2000, pp. 145-148.

10 «Presencias de la poesía europea», *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura* (Lugo), 10, 2004, pp. 5-16. Aportación al curso «Poetas españoles contemporáneos» (Campus Universitario de Lugo, 14-18 de julio de 2003).

11 «Luis Cernuda: el poeta y el crítico», en Nuria Martínez de Castilla y James Valender (eds.), *100 años de Luis Cernuda*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005, pp. 223-231. Actas del Simposio Internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y el Paraninfo de la Universidad de Sevilla.

12 «De *Espadaña* a *Claraboya*», en Natalia Álvarez Méndez, *Espadaña: 50 años*, León, Universidad de León, 2005, pp. 91-115.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

13 «Un todo con diversos orígenes», en Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (eds.), *Poesía hispánica contemporánea: ensayos y poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 121-123.

14 [La mano del señor Quirino], en *The Children's Book of American Birds* (León), 1, Club Cultural Leteo, 2005 (noviembre), pp. 56-59. Fragmento inédito de *Un armario lleno de sombra*.

15 «De las noches de Claudio», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), 2006 (julio), pp. 14-15. Texto que retoma las anécdotas sobre Claudio Rodríguez de «Las lágrimas de Claudio» [2000 y 2004].

16 «Quelques mots sur la poésie», Jacques Ancet (trad.), *Europe: revue littéraire mensuelle* (París), 928-929, 2006 (agosto-septiembre), pp. 223-226. Discurso de recepción del Premio Europeo de Literatura 2006 (Palais Universitaire de Strasbourg, 4 de marzo de 2006). Publicado también en *Sur la poésie. Discours de réception du Prix Européen de Littérature 2006. Tombées (5 poèmes inédits)*, Jacques Ancet (trad.), Mesnil-sur-Estrée, Librairie La Hune / Arfuyen, 2006.

17 «Teoría española del "best-seller"», *Enciclopedia del español en el mundo: Anuario del Instituto Cervantes 2006-2007*, Centro Virtual Cervantes (Instituto Cervantes), pp. 529-530.

18 «Desde lo desconocido», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* (Madrid), 4, 2007, p. 7. Discurso de aceptación de la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes (Madrid, 14 de noviembre de 2006).

19 *Antonio Gamoneda: Premio Cervantes 2006*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007, 44 p. Discurso de aceptación del Premio Cervantes 2006 (Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares, 23 de abril de 2007). Publicado también en francés: «À partir de la pauvreté», Jean-Raymond Fanlo (trad.), *Europe: revue littéraire mensuelle* (París), 979-980, 2010 (noviembre-diciembre), pp. 19-27.

20 «*La ciudad*, de Diego Jesús Jiménez», en Juan Manuel Molina Damiani y Martín Muelas Herraiz (eds.), *La poesía de Diego Jesús Jiménez*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 91), 2007, pp. 45-46. Publicado originalmente en *Claraboya* (León), 8, 1965, pp. 31-32.

21 «Mi Riaño», *Argutorio: Revista de la Asociación Cultural «Monte Irago»* (Astorga), 19, 2007, pp. 41-42.

22 «El "Ágata" de Caballero Bonald», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), 2007 (diciembre), pp. 10-12.

23 «Los números oscuros», *Barcarola: revista de creación literaria* (Albacete), 71-72, 2008 (abril), pp. 153-156. Texto de presentación del libro homónimo de *Clara Janés*.

24 «Páginas iniciales y finales de *Un armario lleno de sombra*», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 736, 2008 (abril), pp. 30-32.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

25 «Pensamiento y poesía», *República de las Letras* (Madrid), 110, 2008 (diciembre), pp. 13-22. Contribución al VIII Congreso de Escritores de España (León, 29 de septiembre-4 de octubre de 2008).

26 «Gelman: una sola y primera palabra», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), 2008 (diciembre), pp. 81-83.

27 «Los libros que se me aparecieron», en Juan Vicente Herrera Campo (dir.), *La biblioteca del náufrago*, II, Valladolid, Junta de Castilla y León / Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León, 2008, pp. 29-40 [ed. no venal]. Conferencia leída el 30 de octubre de 2007 en la Biblioteca Pública del Estado (León), que retoma el texto homónimo publicado en *El cuerpo de los símbolos* [CS: 59-75].

28 «De viva voz», en José Enrique Martínez Fernández (ed.), *Victoriano Crémer, cien años de periodismo y literatura*, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua (Beltenebros, 22), 2009, pp. 241-244. Actas del Congreso Internacional «Victoriano Crémer. Cien años de periodismo y literatura» (León, octubre de 2007).

29 «Recuerdos», *República de las Letras* (Madrid), 112, 2009 (abril), pp. 12-13. que Texto que retoma el recuerdo en torno a Claudio Rodríguez de «Las lágrimas de Claudio» [2000 y 2004] y «De las noches de Claudio» [2006].

30 «Fonación articulada, palabra, escritura, pensamiento poético», *República de las Letras* (Madrid), 118, 2010 (octubre), pp. 9-17. Artículo publicado como libro en 2013 con el título *Fonación, palabra y escritura, pensamiento poético*.

31 «Troyanología de urgencia», en *A Troya. Materiales para una representación a través de las tragedias de Eurípides,* Hécuba *y* Las Troyanas, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010, pp. 73-81.

32 «Valente: vida, muerte, pensamiento poético», en José Andújar Almansa y Antonio Lafarque (eds.), *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, Valencia, Pre-Textos (Textos y pretextos, 1148), 2011, pp. 69-87. Contribuciones al ciclo de conferencias en torno a la figura y la obra de José Ángel Valente con motivo del décimo aniversario de su muerte (Almería, abril y noviembre de 2010).

33 «Presencia en mí de Ramón Carnicer», *Tierras de León*, 132, 2012, pp. 47-48.

34 «Ayer, metileno, atardece…», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 803, 2013 (noviembre), pp. 35-36. Comentario del propio autor en torno a un poema inédito de *Las venas comunales*.

35 «Voy a escribir de Nicanor sin él. No sé qué voy a escribir», *Periódico de Poesía* (Universidad Nacional Autónoma de México), 66, 2014 (febrero), s/p. Texto homenaje al editor Nicanor Vélez.

En línea:

<http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/3018>

36 «Ámbar Past en su poesía y en la fraternidad *tsotlil*». Publicado el 14 de agosto de 2014 en la «Gaceta» de *La Otra: Revista de poesía, artes visuales y otras letras* (Coyoacán).

En línea: <http://www.laotrarevista.com/2014/08/antonio-gamoneda-ambar-past-cantos-y-conjuros/>

37 «Las despedidas de Juan Gelman», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 816, 2014 (diciembre), pp. 3-4.

38 «Carlos Edmundo de Ory en mi mala memoria», *Campo de Agramante: Revista de Literatura* (Jerez de la Frontera), «Homenaje a Carlos Edmundo de Ory (1923-2010)», 23, 2015, pp. 15-21.

39 «Mi "diálogo" con la poesía en lengua portuguesa», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), 2015 (diciembre), pp. 68-71.

40 «Conocimiento, revelación, lenguajes», *Guaraguao: Revista de Cultura Latinoamericana* (Barcelona), 51, 2016, 159-170. Publicado originalmente en *Cuadernos del Noroeste* (León), 3, IES «Lancia», 2000 (edición no venal de 32 páginas con una tirada de 400 ejemplares).

41 [Conferencia sobre «La poética del espacio»], en Martín Castaño (coord.), *La poética del espacio*, Universidad de León, León, 2016, pp. 10-33. Recoge las intervenciones de Antonio Gamoneda, Amancio González y Miguel Ángel Cordero en el ciclo de conferencias «La poética del espacio» («Salón de los Reyes» del Ayuntamiento de León, 16-18 de junio de 2015). La intervención de Gamoneda tuvo lugar el 16 de junio. La edición contiene un DVD con la grabación de las ponencias.

42 «La palabra poética y la locura», *Litoral: Revista de poesía, arte y pensamiento* (Málaga), 263, 2017, pp. 120-127.

43 «Lacrimal de César Vallejo», *Tinta China* (Sevilla), XVII, números 21-22, 2018 (mayo), s/p.

En línea: <http://www.tinta-china.net/a_gamoneda_21.htm>

44 «En el amor a la vida», en *Poetica Scripta 1992-2018. Discursos de recepción de los Premios Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*, Salamanca / Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional (VIII Centenario, 22), 2018, pp. 195-201. Prólogo de Ricardo Rivero y Alfredo Pérez de Armiñán.

45 «Estructura y connotaciones en "El hilo de la cometa"», en Natalia Álvarez Méndez y Ángeles Encinar (eds.), *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices*, León, Eolas (Cúa), 2019, pp. 76-82. Homenaje al escritor leonés Antonio Pereira que reúne veintitrés de sus cuentos comentados por otros tantos autores.

46 «¿Una poética?», en Laurence Breysse-Chanet y Laurie-Anne Laget (eds.), «Voix d'Espagne (XXe-XXIe siècles). Résonances contemporaines de la poésie espagnole: Poèmes, poétiques et critiques», *HispanismeS: La revue de la Société des Hispanistes Français* (Burdeos), 13, pp. 29-32.

1.6. Artículos y Textos Publicados en Prensa

1 «Creación y revelación», *El País* (Madrid), 11 de diciembre de 2003, p. 31. Nota sobre la concesión del Premio Cervantes a Gonzalo Rojas.

2 «En el amor a la vida», *ABC* (Madrid), 1 de diciembre de 2006, p. 83. Discurso de recepción del XV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Publicado también en *Poetica Scripta 1992-2018. Discursos de recepción de los Premios Reina Sofía de Poesía Iberoamericana* (2019).

3 «Vargas, Vargas», *Diario de León* (León), 17 de diciembre de 2006.

En línea:

<https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/vargas-vargas/20061217000000875972.html>

4 «Valor poético de *El Quijote*», *El País* (Madrid), 24 de abril de 2007, p. 40. Extracto del discurso de aceptación del Premio Cervantes.

5 «Poesía con un dolor central», *ABC* (Madrid), 30 de noviembre de 2007, p. 80. Breve nota de prensa sobre la concesión del Premio Cervantes a Juan Gelman.

6 «Ángel González: un histórico», *La Voz de Asturias* (Oviedo), 3 de febrero de 2008, p. 6.

7 «Juan Gelman escribe a su madre», en «Babelia» (suplemento), 844, *El País*, (Madrid), 26 de enero de 2008, p. 9.

8 «El manifiesto ya no es razonable», *El País* (Madrid), 30 de junio de 2008.

9 «Un lirismo renovador y rebelde», *Diario de León* (León), 28 de junio de 2009. Noticia sobre la muerte del poeta Victoriano Crémer.

10 «Delibes: creación, muerte, recuerdos», *El Norte de Castilla*, 16 de marzo de 2010. Texto escrito con motivo de la muerte de Miguel Delibes. Publicado también en el número 117 de la revista *República de las Letras* [2010: 84-86].

11 «Rojas ha muerto: qué extraño», *El País* (Madrid), 26 de abril de 2011, p. 40.

12 «La raíz de una tradición», en «Culturas» (suplemento), 484, *La Vanguardia* (Barcelona), 28 de septiembre de 2011, pp. 12-14. Reseña de *Matemática tiniebla: genealogía de la poesía*, Antoni Marí Muñoz (ed.), Jordi Doce y Miguel Casado (trads.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2010, 440 págs.

13 «Alejandro Vargas (una vez más)», *Diario de León* (León), 14 de mayo de 2012.

En línea:

<https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/alejandro-vargas-vez-mas/201205140400001253030.html>

14 [Municipalmente hablando], *Diario de León* (León), 4 de agosto de 2013. Breve texto, de tono poemático y sin título, de sátira política.

15 «Los queridos "claraboyos", el "entonces", mi mala memoria, etcétera», en «Filandón» (suplemento), *Diario de León* (León), 20 de octubre de 2013. Publicado también en Ángel Fierro (coord.), *Claraboya y sus amigos: una aventura poética renovadora [50 aniversario (1963-2013)]*, León, Eolas, 2014, pp. 97-99. El texto se presenta en diálogo con un dibujo, en página par, de Juan Carlos Mestre.

16 «Carta muy abierta al alcalde de León», *Diario de León* (León), 22 de enero de 2014.

17 «Un poeta histórico», *El País* (Madrid), 21 de noviembre de 2014, p. 41. Reseña de Walt Whitman, *Hojas de hierba*, Eduargo Moga (trad.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2014, 1579 págs.

18 «Estimado conservador», en «El País Semanal» (suplemento dominical), 2087, *El País* (Madrid), 25 de septiembre de 2016, p. 6.

19 «Segunda carta "muy abierta" al alcalde y a la corporación municipal leonesa», en *Diario de León* (León), 11 de enero de 2017.

1.7. PRÓLOGOS, PREFACIOS, PÓRTICOS, FRONTISPICIOS, PREÁMBULOS, PRELIMINARES, LIMINARES, EPÍLOGOS, AVISOS, ACÁPITES, CARTAS Y OTROS PARATEXTOS

1 *Montaña y río*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro (Sierras de España: León), 1987, 255 págs. Textos de Francisco José Purroy Iraizoz, Joaquín González Cuenca y Antonio Lucio Calero. Prólogo de Antonio Gamoneda (pp. 5-6). Fotografías de Grupo Tichodroma y Álvaro Silva. Contiene una selección de versos de Gamoneda (pertenecientes a *León de la mirada*) y otros poetas, que sirven de pie a algunas fotografías [*].

2 *Además del final*, Juan Antonio González Fuentes, Madrid, Endymion (Poesía, 238), 1998, 76 págs. Preámbulo sin título de Antonio Gamoneda (pp. 9-10) [*]. Publicado también, con el título «Palabras para *Además del final*», en Philippe Merlo Morat y Claudie Terrasson (eds.), *Una epifanía escueta: poesía y poética de Juan Antonio González Fuentes*, Santander, Tantín, 2015, 263 pp. 19-20.

3 *Un zumbido cercano: prosas de merodeo seleccionadas por su autor*, Jorge Riechmann, Madrid, Calambur (Poesía, 40), 2003, 218 págs. Epílogo de Antonio Gamoneda («Hablo con Jorge Riechmann», pp. 203-209).

4 *El rumor del tiempo: antología poética (1974-2006)*, César Antonio Molina, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006, 375 págs. Prólogo de Antonio Gamoneda (pp. 7-13). Selección y epílogo de Julián Jiménez Heffernan.

5 *Cumpleaños lejos de casa: poesía reunida*, José María Merino, Barcelona, Seix Barral (Los Tres Mundos: Poesía), 2006, 229 págs. Frontispicio de Antonio Gamoneda («Con José María», s/p).

6 *El don del vacío*, Mohammed Bennís, Guadarrama (Madrid), Ediciones del Oriente y del Mediterráneo (Poesía del Oriente y del Mediterráneo, 27), 2006,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

161 págs. Frontispicio de Antonio Gamoneda («Con Mohammed Bennís», s/p). Traducción del árabe de Luis Miguel Cañada.

7 *Museo Sierra-Plambey*, Antonio Gamoneda (coord.), León, Fundación Sierra-Plambey, 2006, 189 págs. Introducción de Antonio Gamoneda (pp. 17-25). Textos de Elena Aguado, Javier Alonso, Germán Dueñas, Ángeles Gamoneda, Emilia Lareo, Joaquín López Contreras, Elvira Ontañón, Yolanda Rey, Sofía Rodríguez y María Dolores Tejero.

8 *Tráeme pilas cuando vengas*, Pepe Monteserín, Gijón, Trea (Narrativa, 7), 2007, 165 págs. Prólogo de Antonio Gamoneda, fechado en León, el 8 de enero de 2004 («¿De quién se burla Pepe Monteserín?», pp. 9-11).

9 *Poemas finales. Últimos poemas II. 1962-1963*, Nâzim Hikmet, Guadarrama (Madrid), Ediciones del Oriente y del Mediterráneo (Poesía del Oriente y del Mediterráneo, 30), 2008, 203 págs. Pórtico poemático de Antonio Gamoneda (p. 9). Postfacio de Fernando García Burillo («En la estela de Nazîm Hikmet», pp. 179-195). Traducción del turco de Fernando García Burillo y Çağla Soykan.

10 *Don de l'ébriété* [Don de la ebriedad], Claudio Rodríguez, Laurence Breysse-Chanet (trad.), París / Orbey, Arfuyen (Neige, 21), 2008, 140 págs. [ed. bilingüe]. Prefacio de Antonio Gamoneda [«Claudio», pp. 7-12, L. Breysse-Chanet (trad.)]. Introducción de L. Breysse-Chanet («Vers le cantique de juin», pp. 13-28).

11 *Orage* / *Tempestad* [ed. bilingüe], Cristina Castello, París, Books on Demand, 2009, 109 págs. Traducción de Pedro Vianna. Prefacio de Thiago de Mello. Frontispicio de Antonio Gamoneda («Cristina», pp. 10-13). Grabados de Odette Beaudry.

12 *Variables ocultas*, Clara Janés, Madrid / San Pedro Garza García (México), Vaso Roto (Poesía, 16), 2010, 151 págs. Contiene dos cartas de Antonio Gamoneda a Clara Janés con fecha del 10 y 16 de enero de 2010 (pp. 142 y 147-148).

13 *Escondida luz: antología*, Federico García Lorca, Sevilla, Sibilina (Biblioteca Sibila / Fundación BBVA de poesía en español, 23), 2010, 231 págs. Antología, montaje poemático y prólogo («Sobre esta antología», pp. 7-14) de Antonio Gamoneda.

14 *Hace triste*, Jordi Virallonga, Barcelona, DVD (Poesía, 136), 2010, 70 págs. Frontispicio de Antonio Gamoneda («Frontispicio para *Hace triste* de Jordi Virallonga», s/p).

15 *Consejo gratuito*, Ilse Aichinger, Ourense, Linteo (Linteo Poesía, 28), 2011, 226 págs. Traducción e introducción de Rosa Marta Gómez Pato. Frontispicio de Antonio («Frontispicio para Ilse Aichinger», pp. 7-11). Se conserva el manuscrito en la BNE, con la siguiente nota autógrafa: «GAMONEDA. Primer original manuscrito del poema "Frontispicio" para Ilse Aichinger. Escrito el 5 y 6 de septiembre de 2010. Se adjunta mecanografía final que lo hace legible».

16 *Almendra*, Luis Luna y Lourdes de Abajo, Madrid, Amargord, 2011, s/p [44 págs.]. Ilustraciones de Juan Carlos Mestre. Preliminares de Antonio Gamoneda («Frontispicio para el poemario que sus padres dedican a Almendra, Almendrita, Alma», s/p). Versos de Luis Luna. Piano y composición: Lourdes de

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Abajo. Violoncello: Federico Ocaña. Violín: María del Mar Ocaña. Incluye CD (ca. 56 min).

17 *Último naipe: poesía completa (1970-1990)*, José Antonio Gabriel y Galán, Mérida (Badajoz), Editora Regional de Extremadura (Poesía), 2011, 275 págs. Edición e introducción de Luis Bagué Quílez. Palabras preliminares de Antonio Gamoneda («De la serenidad y la muerte», pp. 13-27).

18 *Poesía fundamental 1976-2005* [ed. bilingüe], Xosé Luis Méndez Ferrín, Madrid, Calambur (Poesía, 123), 2011, 522 págs. Traducción al castellano y notas de Eloísa Otero y Manuel Outeiriño. Prólogo de Antonio Gamoneda («Ferrín, Ferrín», pp. 7-12). Epílogo de Manuel Outeiriño («Ferrín, poeta cimarrón», pp. 469-475).

19 *El niño que bebió agua de brújula*, Julio Mas Alcaraz, Madrid, Calambur (Poesía, 124), 2011, 219 págs. Frontispicio de Antonio Gamoneda («Frontispicio para Julio enloquecido por los límites», pp. 5-6).

20 *Todos los cuentos*, Antonio Pereira, Madrid, Siruela (Libros del Tiempo, 313), 2012, 892 págs. Prólogo de Antonio Gamoneda («Carta (sin fecha) a Antonio Pereira pidiéndole disculpas por no haber escrito un prólogo», pp. 15-21).

21 *Los duelos de una cabeza sin mundo*, Ernesto Carrión, Fondo de Animal, Guayaquil / Perú Tambo Editores, Lima (Tribal Poesía, 0), 2012, 591 págs. Frontispicio de Antonio Gamoneda.

22 *Tres cuartas partes*, José Ángel Leyva, Guadalajara (Jalisco) / Ciudad Obregón (Sonora), Mantis Editores-Luis Armenta Malpica / Escritores de Cajeme (Yo'o joara), 2012, 89 págs. Frontispicio de Antonio Gamoneda.

23 *Madera*, Sergi Gros, Madrid, Polibea (El levitador, 42), 2013, 68 págs. Frontispicio de Antonio Gamoneda («Frontispicio para la madera de Sergi Gros», pp. 7-8).

24 *El misterio del oficio*, Pablo Javier Pérez López, Madrid, Amargord (Fragmentaria), 2014, 69 págs. Frontispicio de Antonio Gamoneda («Frontispicio y cuerda para Pablo Javier», pp. 9-10).

25 *"Un alarido entre cristales": Ensayos y lecturas sobre Antonio Gamoneda*, Carlota Fernández-Jáuregui Rojas y María Jesús Zamora Calvo (coords.), *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), 2014, 226 págs. Actas del congreso «Poesía y Divergencia VII. Antonio Gamoneda: La palabra dañada» (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid / Biblioteca Nacional de España: 15-17 de abril de 2009). Liminares de Antonio Gamoneda.

26 *En legítima defensa. Poetas en tiempos de crisis*, Velilla de San Antonio (Madrid), Bartleby (Bartleby Poesía), 2014, 345 págs. Prólogo de Antonio Gamoneda (pp. 9-10).

27 *Este cuento se ha acabado. Poesía reunida (2014-1977)*, Luis Miguel Rabanal, Sevilla, Renacimiento (Calle del aire, 134), 2015, 740 págs. Frontispicio de Antonio

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Gamoneda [«Frontispicio (quebrado, obviamente) para la poesía (inquebrantable, a mi juicio) de Luis Miguel Rabanal», pp. 7-12]. Prólogo de Tomás Sánchez Santiago («Cinco maneras de convocar la intensidad», pp. 13-25). Epílogo de M.J. Romero («Palabras con él», pp. 733-736).

28 *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida (1998-2012)*, Agustín Fernández Mallo, Barcelona, Seix Barral (Los Tres Mundos), 2015, 615 págs. Prólogo de Pablo García Casado. Frontispicio de Antonio Gamoneda («Frontispicio, si lo es, para un libro que escribió, si lo escribió, Agustín Fernández Mallo, poeta y viviente, dicen», pp. 15-19).

29 *Remando de noche: la poesía de Donald Wellman*, Nicolás Estévez (ed.), Francisca González Arias (trad.), Valencia, Universitat de València (Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans, 119), 2015, 148 págs. Frontispicio de Antonio Gamoneda («Frontispicio para Donald Wellman, pastor de las aguas primitivas», pp. 13-14). Textos de Nicolás Estévez («Biografía», pp. 15-17), David Rich («"El contra-peregrinaje" en los versos de Donald Wellman», pp. 19-30), Donald Wellman, Francisca González Arias y Miguel Teruel («*Remando de noche*: una interpretación», pp. 121-140).

30 *La locura del cielo*, Carlos Aurtenetxe, Errentería (Gipuzkoa), El Gallo de Oro (Poesía), 2015, 2 tomos, 1548 págs. Frontispicio de Antonio Gamoneda («Discurso extraviado (quiso ser frontispicio ecuánime) bajo *La locura del cielo*», s/p).

31 *Pessoas: 28 heterónimos esperando a Fernando Pessoa*, Mairena del Aljarafe (Sevilla), Karima, 2016, 228 págs. Traducción de Carlos Fernández Serrato. Prólogo de Manuel Moya. Breves palabras preliminares de Antonio Gamoneda (p. 28). Imágenes poéticas de Ricardo Ranz. Textos de Ana Gorría, Daniela Camacho, Francisco Caro, Mar Benegas *et al*.

32 *El peligro y el sueño. La escuela poética de Albacete (2000-2016)*, Toledo, Celya (Generación del Vértice), 2016, 402 págs. Selección poética de Andrés García Cerdán. Frontispicio de Antonio Gamoneda («Frontispicio y recado, provisto con numerosos adverbios en "mente", que se hace a los/las poetas de la llamada Escuela Poética de Albacete a ningún efecto», pp. 13-17). Epílogo de Antonio Lucas, Luis Bagué Quílez, Dionisia García *et al*. Poemas de Vicente Cervera Salinas, Juan Carlos Gea, Frutos Soriano *et al*.

33 *Pájaro con naranjas en el pico*, José Luis Calvo Vidal, Toledo, Descrito Ediciones (Poesía), 2016, 77 págs. Acápite de Antonio Gamoneda (s/p).

34 *Cerrado exilio*, Gaspar Moisés Gómez, en *Revista Abril* (Luxemburgo), 2016 (octubre), 104 págs. Frontispicio de Antonio Gamoneda.

35 *El abrazo contrario*, Rafael Saravia, Velilla de San Antonio (Madrid), Bartleby (Bartleby Poesía), 2017, 75 págs. Frontispicio («Frontispicio para *El abrazo contrario*, de Rafael Saravia. Pudo ser texto ecuánime pero no había con qué», pp. 7-10) y «Nota» (pp. 11-12) de Antonio Gamoneda.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

36 *Poéticas del malestar: antología de poetas contemporáneos*, Rafael Morales Barba (ed.), Errentería (Gipuzkoa), El Gallo de Oro (Gallo Verde, 6), 2017, 632 págs. Prólogo de Antonio Gamoneda («Un prólogo atípico», pp. 11-21).

37 *Revoluciones cubanas en Marte*, Ernesto Carrión, Guayaquil (Ecuador), UArtes Ediciones (Poesía), 2017, 123 págs. Frontispicio de Antonio Gamoneda. Nota de Raúl Zurita.

38 *Wachibal q'ijil. Las caras del tiempo*, Humberto Ak'abal, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (Literaturas en Lenguas Originarias de América Latina Miguel León Portilla, 24), 2017, 224 pags. Prólogo de Gamoneda (pp. 9-17). Reeditado póstumamente en 2019 por Editorial Piedra Santa (Guatemala).

1.8. COLABORACIONES NO POEMÁTICAS EN OBRAS COLECTIVAS

1 *Voces en el Museo*, Ana Rodríguez-Tenorio (ed.), Asociación Qultura / Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, Cádiz, 2009, 127 págs. Prólogo de Ana Rodríguez-Tenoria. Textos relacionados con obras expuestas en el Museo de Cádiz de Gustavo Martín Garzo («El monje lector», pp. 9-17), José Manuel Caballero Bonald («Vaso tartésico», pp. 19-25), Ana Rossetti («Los desposorios místicos de Santa Catalina», pp. 27-41), Luis Javier Moreno («Estelas romanas», 43-57), Felipe Benítez Reyes («Lacrimatorios», pp. 60-65), Antonio Gamoneda («Collar fenicio de oro y cornalina», pp. 67-73), Pablo García Baena («Ángeles turiferarios», pp. 75-81), Pilar Paz Pasamar («Sarcófago fenicio femenino», pp. 83-93), José María García López («La sagrada familia», pp. 95-111) y Rosa Regás («Autorretrato», pp. 113-119).

2 *A Troya. Materiales para una representación a través de las tragedias de Eurípides,* Hécuba *y* Las Troyanas, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010, 144 págs. El libro es la concreción editorial del proyecto de intervención social titulado «A Troya. Tragedia, paz y justicia», en torno al montaje teatral de las obras de Eurípides *Hécuba* y *Las Troyanas*, que tuvo lugar entre diciembre de 2008 y noviembre de 2009 en el Centro Penitenciario Madrid VI-Aranjuez, a iniciativa del Círculo de Bella Artes, la Obra Social de Caixa Catalunya, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales, Solidarios para el Desarrollo y la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias. Incluye DVD con dos películas documentales: *A Troya, materiales para una representación*, con dirección y montaje de Miguel Balbuena [47 min]; y *A Troya, fragmentos de una representación*, dirigido por Rodolfo Cortizo [35 min]. En el libro se recogen como textos las conferencias de Juan Barja («En Troya. Notas desde una intervención», pp. 29-42), Ángel Gabilondo («La actualidad de la tragedia griega», pp. 43-50), Alberto Bernabé («Aproximación a la tragedia griega», pp. 51-66) y Juan Ángel Vela del Campo («Música y tragedia: el papel del coro», pp. 67-72) y Antonio Gamoneda («Troyanología de urgencia», pp. 73-81); y un dossier fotográfico, realizado por los participantes en el Taller de Fotografía coordinado por Eva Sala, y texto final de la obra adaptado por Esther Ramón.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

3 *Cuentos de León narrados por…*, Joaquín Alegre Alonso (comp.), León, Rimpego (Cuervo y paloma, 1), 2014, 496 págs. Prólogo de Luis Mateo Díez. Introducción de Miguel Díez R. Textos de Antonio Gamoneda, José María Merino, Antonio Colinas *et al*.

4 *Claraboya y sus amigos: una aventura poética renovadora [50 aniversario (1963-2013)]*, Ángel Fierro (coord.), León, Eolas, 2014, 237 págs. Textos de Luis Mateo Díez, José María Merino, José Antonio Llamas, Julio Llamazares, Juan Carlos Mestre, Antonio Gamoneda *et al*.

5 *Una epifanía escueta: poesía y poética de Juan Antonio González Fuentes*, Philippe Merlo Morat y Claudie Terrasson (eds.), Santander, Tantín, 2015, 263 págs. Textos de crítica poética de Antonio Gamoneda («Palabras para *Además del final*», pp. 19-20), Álvaro Pombo, Eduardo Moga, Luis García Jambrina, Jorge Riechmann *et al*.

6 *Quiero ser una caja de música. Violencias machistas en la juventud adolescente*, Marifé Santiago Bolaños y Fundación Fondo Internacional de las Artes (coords.), León, Eolas (Seinne), 2016, 170 págs. Prólogo de Marifé Santiago Bolaños. Cartas de Antonio Gamoneda, Federico Mayor Zaragoza, Esther Bendahan, Inma Chacón, Olvido García Valdés, Mercedes Gómez Blesa, Fernando Marías, Paloma Pedrero, Fanny Rubio y Jesús Ruiz Mantilla. La carta de Antonio Gamoneda tiene como encabezado, a modo de largo título, el siguiente paratexto: «Carta de un anciano a un muchacho. Es un chico muy joven, pero el anciano dice que le conoce hace casi setenta años. El anciano se extravía escribiendo, pero, finalmente, enloquece un poco y consigue terminar la carta» (pp. 27-30).

1.9. Bibliografía Interdisciplinar de Antonio Gamoneda

1.9.1. Colaboraciones con Artistas Plásticos*

1 *Faik Husen*, Madrid, Galería de Arte Contemporáneo Ramón Durán, 1972.

2 *Modesto Llamas Gil*, León, Imprenta Provincial, 1973, s/n.

3 *Vargas*, León, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, 1974.

4 *Petra Hernández*, León, Imprenta Provincial, 1974, s/n.

5 *Machón*, León, Imprenta Provincial, 1976, s/n.

6 *Artistas en la Galería «Maese Nicolás»*, Oviedo, Gráficas Cornejo, 1977, s/n [36 hojas].

7 *Luis García Zurdo*, León, Imprenta Provincial, 1977, s/n.

8 *Echauz: la dimensión ideológica de la forma*, Madrid, Rayuela (Poliedro, 4), 1978, 48 págs.

9 *Sendo: dibujos*, «Sendo» (ed.), León, Celarayn, 1979, s/n [22 hojas].

10 *Luis Sáez: óleos y dibujos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada (10), 1979, s/n [18 hojas].

11 *León de la mirada*, León, Espadaña, 1979, 61 págs.

12 *Tauromaquia y destino*, León, Retablo / Oviedo, Gráficas Baraza, 1980, 67 págs.

13 *Barjola*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias y Monte de Piedad de León, 1980, 71 págs.

14 *Beberide*, León, Celarayn / Instituto de Estudios Bercianos, 1980, 113 págs.

15 *Julio L. Hernández*, Madrid, Ministerio de Cultura / Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980, 111 págs.

16 *Julio L. Hernández*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1980, 71 págs.

17 *José Luis Sánchez: casi treinta años de oficio de escultor*, Madrid, Ministerio de Cultura / Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, 140 págs.

18 *Silverio Rivas*, La Coruña, Atlántico (Cuadernos de Arte Gallego), 1981, 32 págs.

19 *Toño: Antonio García García. Exposición*, Oviedo, Gráficas Cornejo, 1983, s/n [7 págs.].

20 *Pintores leoneses contemporáneos*, León, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, 1983, 544 págs.

21 «Lapidario incompleto», en Antonio Gamoneda, Luis Mateo Díez, y José María Merino, *León: traza y memoria*, Madrid, Antonio Machón (Enebros, 1), 1984, pp. 11-40.

22 *Sánchez Escalona*, Madrid, Galería Biosca, 1985, s/n [16 págs.].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

23 *Manuel Jular: pequeños formatos*, León, Biblioteca Pública del Estado, 1987.

24 *I Muestra Pinacoteca Provincial*, León, Diputación Provincial de León, 1988, s/n [84 págs.].

25 *Lucio Muñoz*, Madrid, Ministerio de Cultura / Dirección General de Bellas Artes y Archivos / Centro Nacional de Exposiciones, 1988, 185 págs.

26 *Antonio Marcos*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1990, s/n [12 págs.].

27 *F. Alba*, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1991, 70 págs.

28 *Fernando Alba: esculturas*, Oviedo, Principado de Asturias: Consejería de Educación, Cultura y Deportes: Servicio de Publicaciones (6), 1991, 63 págs.

29 *Modesto Llamas Gil, 1950-1991*, León, Caja España, 1991, 86 págs.

30 *Esculturas de Amancio González*, Alicante, Galería de Arte Juan de Juanes, 1994, s/n [20 págs.].

31 *Mortal 1936 (Pasión y luz de Juan Barjola) / Tauromaquia*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1994, 61 págs.

32 *Reencuentro: León '94*, León, Diputación Provincial de León, 1994, 110 págs.

33 *Elías. Pinturas: Sottobosco / Lagunaria*, Oviedo, Caja Asturias: Obra Social y Cultural (Arte en la Caja), 1994, 47 págs.

34 *José Luis Sánchez*, Zamora, Heraldo de Zamora, 1994, 39 págs.

35 *Julio López Hernández. Obra 1960-1995*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1995, 335 págs.

36 *Encuentro en el territorio del frío*, León, Instituto Leonés de Cultura, 1995, 69 págs.

37 *Cuaderno de octubre*, Madrid, San Roque, 1997, s/n [12 hojas].

38 *Substances, limites / Nymphea*, Jacques Ancet (trad.), Toulouse, le grand os, 1997, s/n [36 págs.].

39 *Andrés Viloria, 1965-1995*, León, Instituto Leonés de Cultura, 1997, 115 págs.

40 *¿Tú?*, Madrid, Galería Antonio Machón / Barcelona, Galeria Toni Tàpies-Edicions T, 1998, s/p [72 págs.]. Traducción al francés: *Froid des limites*, Jacques Ancet (trad.), París, Lettres Vives (Terre de poésie, 35), 2000, 69 págs.

41 *Luis Sáez. Retrospectiva 1956-1999*, Burgos, Caja de Burgos, 1999, 105 págs.

42 *Enrique Estrada: una vida en la pintura*, León, Santiago García, 1999, 117 págs.

43 *Modesto Llamas: Rojamaril*, Valladolid, Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura, 1999, 131 págs.

44 *Eros y Thánatos: pinturas de Álvaro Delgado con once poemas de Antonio Gamoneda*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2000, 69 págs.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

45 *Un bosque en obras: vanguardias en la escultura española en madera*, Madrid, Fundación Caja Madrid / Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2000, 251 págs.

46 *El libro de las miradas*, Oviedo, Cajastur, 2002, 293 págs.

47 *Descripción del frío*, León, Celarayn, 2002, 99 págs.

48 *Más allá de la sombra*: *Bernardo Sanjurjo. Obra gráfica (1999–2002) / Antonio Gamoneda. Poemas (2002)*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2002, 57 págs.

49 *Memoria volcánica*, Madrid, Ediciones Sen (Ovejas al lobo), 2002, s/n [14 págs.].

50 *Alberto Agulló: Encuentro con la poesía*, Alicante, Universidad de Alicante / Museo de la Universidad de Alicante, 2002, 111 págs.

51 *Ut pictura poesis: pintores y poetas desde la Salamanca universal*, Madrid, Verbum / Salamanca, Trilce, 2002, 175 págs.

52 *Juan Barjola*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2002, 143 págs.

53 *Juan Barjola*, Madrid, Galería Antonio Machón, 2002, 82 págs.

54 *Pétale blessé*, Claude Houy (trad.), Barriac en Rouergue, Trames, 2002, s/n [15 hojas].

55 *De l'impossibilité*, Amelia Gamoneda Lanza (trad.), Saint-Clément de Rivière (Montpellier), Fata Morgana, 2004, 35 págs.

56 *Miguel Galanda. Pinturas y esculturas despojadas de sombra (2001-2004)*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2004, 87 págs.

57 *Calzada: la vanguardia silenciosa*, Madrid, Área de Las Artes / Centro Cultural de la Villa, 2004, 261 págs.

58 *Huella de agua*, Oviedo, Cajastur: Obra Social y Cultural, 2005, 173 págs.

59 *Territorios*, León, Ayuntamiento de León / Diputación Provincial de León, 2006, 93 págs.

60 *Wolfgang Laib. Sin principio, sin fin*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, 121 págs.

61 *Visión del frío: Antonio Gamoneda, Premio Cervantes 2006*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2007, 117 págs.

62 *Francisco Echauz 1968-2006*, Rubielos de Mora, Gobierno de Aragón / Ayuntamiento de Rubielos de Mora / Diputación de Teruel (14), 2008, 42 págs.

63 *Extravío en la luz*, Madrid, Casariego, 2008, 77 págs.

64 *Eduardo Arenillas: pintura*, Ávila, Obra Social Caja de Ávila, 2008, s/n [33 págs.].

65 *Des va-ríos*, Juan Gelman / Juan Martínez, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA) / Madrid, Endymion, 2009, s/n [216 págs.].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

66 *Anoche te soñé, pero no eras tú*, Sevilla, Galería Félix Gómez / Murnau Art Gallery, 2009, s/n [40 págs.].

67 *Palabras para un rostro*, Oviedo, Consejería de Cultura y Turismo del Gobierno del Principado de Asturias / KRK Ediciones, 2010, 207 págs.

68 *El vigilante de la nieve*, Villafranca del Bierzo (León), Taller de J.A. Robés, 2010, s/n.

69 *Pintura germinal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes / Caja Rural de Asturias, 2010, 144 págs.

70 *Modesto Llamas Gil*, León, Galería de Arte Ármaga, 2010, s/n [20 págs.].

71 *Veo la luz*, Astorga (León), Eolas, 2011, 210 págs.

72 *Impar*, Barcelona, Tristan Barbarà / Francesc Verdú, 2011, 42 págs.

73 *Armario de luces y sombras acompañado de testamento ológrafo y otros enigmas*, La Laguna, 2011, 138 págs.

74 *Mar de afuera*, Madrid, Círculo de Bellas Artes / Acción Cultural Española (AC/E), 2012, 122 págs.

75 *Bores / Mallarmé. La siesta del fauno*, Javier Arnaldo (ed.), Antonio y Amelia Gamoneda (trads.), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012, 248 págs.

76 *Biblio-grafías*, León, Instituto Leonés de Cultura, 2013, 43 págs.

77 *Modesto Llamas (1945-2013)*, León, Instituto Leonés de Cultura, 2013, 634 págs.

78 *Lapidario incompleto*, Madrid, Del Centro Editores, 2014, 104 págs.

79 *León pintado: León en los fondos artísticos de Caja España-Duero*, León, Fundación MonteLeón, 2014, 66 págs.

80 *Marca(da) España. Retrato poético de una sociedad en crisis*, Madrid, Amargord, 2014, 174 págs.

81 *Diálogos con Antonio Gamoneda: 29 poemas y 29 pinturas*, 2015.

82 *Un animal oculto. Carpeta de litografías de Luis Moro y poemas de Antonio Gamoneda*, Madrid, Rodrigo Juarranz / Ciudad de México, Sánchez-Carbonell, 2015, s/n [8 hojas].

83 *Luz sumergida*, Cuenca, Segundo Santos (Manantial de papel, 8), 2015, s/n [14 hojas].

84 *Libro de horas*, Madrid, La Casa Encendida / Fundación Montemadrid, 2015, 112 págs.

85 *La prisión transparente*, Chêne-Bougeries (Genève), Editart / D. Blanco, 2015, 48 págs.

86 *Metal*, León, Galería de Arte Ármaga, 2016, s/n [50 págs.].

87 *Llegó la noche y no quiero dormir sin memoria*, Gijón, Gobierno del Principado de Asturias: Consejería de Educación y Cultura / Museo Barjola, 2016, 82 págs.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

88 *Todo es pintura* (ed. de la autora), León, 2017, 128 págs.

89 *Amé todas las pérdidas*, Sergio Santiago Romero (ed.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Filología, 2018, 31 págs.

90 *Corpoética. Claudio Rodríguez Fer*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2018, 101 págs.

91 *Criptografías*, Madrid, Del Centro Editores, 2018.

92 *Noches de piedras y lunas. Castillos de la provincia de Valladolid*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2019, s/n [153 págs.].

93 *TRIACA. Dioscórides - Laguna - Gamoneda,* Segovia, Ayuntamiento de Segovia / Real Academia de Historia y Arte de San Quirce / Fundación Lilly / Universidad de Alcalá - Fundación General de UAH, 2019, s/n [190 págs.].

94 *Las venas comunales* [2012-2014]. Inédito.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

NOTAS A LAS COLABORACIONES CON ARTÍSTICAS PLÁSTICOS, LIBROS HÍBRIDOS, CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN Y EDICIONES DE OBRA GRÁFICA*

* En un principio, este inventario se circunscribía exclusivamente al ciclo de senectud. Debido a la dispersión bibliográfica que, en el caso de Gamoneda, afecta a este tipo de colaboraciones, y dado el enorme caudal que acumula a lo largo de cinco décadas, detallo aquí una relación amplia de trabajos del poeta llevados a cabo con artistas plásticos desde los años setenta, que no solo atañen, por lo tanto, ni a las ediciones de artista ni al periodo de la vejez. Huelga decir que un listado tan extenso de obras me ha permitido incrementar el alcance de mis conclusiones sobre el inventario; inventario *inconcluso* y *abierto* pese a su exhaustividad, pues sin duda habrá más contribuciones del poeta ligadas a esta dimensión interartística y continuarán apareciendo títulos que lo enriquezcan, como hasta ahora. Para llevar a término esta tarea que aquí presento, he consultado la gran mayoría de los ejemplares *in situ* o, en su defecto, mediante la solicitud de reproducciones digitales. En otros casos, he recabado información complementaria indirectamente, bien a través de notas publicadas en los medios de comunicación, bien contactando con alguno de los protagonistas participantes en las ediciones. En una minoría de obras en las que no me ha sido posible indagar en ellas por ninguna de estas vías —debido a veces a la difícil accesibilidad de este tipo de ediciones—, aparece solo un escueto apunte bibliográfico, dando por válidas las noticias proporcionadas en sus tesis por Expósito [2003] y Olmos [2009], a las que por esta causa remito con la abreviatura de *confróntese*, aunque completándolas y precisándolas por mi parte con las referencias de los catálogos bibliotecarios que registran alguno de sus ejemplares. De las publicaciones identificadas por estos dos autores, tan solo hay tres que dejo fuera de esta lista por no haber podido acceder a ellas, por la ausencia de entradas en las bases de datos o por ambigüedad o información contradictoria o errónea. Estas obras son: 1) *Exposición Colectiva León 1974: pintura, escultura, dibujo, esmalte y grabado*, León, Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, 1974, 30 págs. Exposición celebrada del 16 de diciembre de 1974 al 3 de enero de 1975. Pese a lo que indica Expósito [OP: 499], no hay huella explícita de Gamoneda en el catálogo; 2) *Galería Fauna's*. Catálogo de exposición celebrada en Madrid, del 5 al 29 de abril de 1976. Según Expósito, incluiría una contribución de Gamoneda [OP: 500]; 3) *José de León*, León, Galería Sardón. Según Expósito, contendría un texto de Gamoneda titulado «José de León, 1980-1981» [OP: 501]. Sobre este pintor, Expósito menciona también la reseña «José de León, en buena compañía», publicada por el poeta en *Diario de León*, el 10 de junio de 1981 [OP: 514]. Un último apunte introductorio: la mayoría de esta clase de inventarios suelen incluir como material anejo imágenes de las ediciones consultadas y estudiadas, a causa precisamente del estatuto híbrido que las caracteriza. Sin embargo, no adjunto aquí tales materiales, a pesar de la dimensión ilustrativa que pudieran comportar, debido a que la gestión de los derechos de reproducción o de consentimiento de los autores y editores supondría un trabajo que excedería los límites de esta tesis. Por este motivo aparecen intercaladas en la mayoría de las notas, con carácter supletorio, algunas apostillas rudimentarias sobre los modos de articulación entre imagen y texto escrito. Por la misma razón —y apelando aquí a la comprensión e indulgencia de los detentores legales—, transcribo sólo algunos fragmentos tanto de los textos de crítica como de los textos poemáticos, sobre todo cuando éstos últimos son inéditos y albergan primeras versiones más tarde reescritas.

[1] Catálogo de la exposición del artista iraquí de origen kurdo Faik Husein (1944-2005), celebrada del 4 al 27 abril de 1972 en la Galería de Arte Contemporáneo Ramón Durán de Madrid. Cfr. Expósito [OP: 499]. Con motivo de las muestras de Husein en la Sala de Arte «Provincia» de León, Gamoneda publicó la reseña «Faik Husen» en el número 13 de *Tierras de León* [1971: 101-102], así como la escueta nota «Faik Husein» dentro de su recensión sobre «Diez grabadores en España», en el número 15 de la misma revista [1972: 89]. Husein fue una de las amistades artísticas entrañables de Gamoneda. Su experiencia en la escritura de *Las escamas del corazón*, poemario galardonado con la II Bienal de Poesía «Provincia de León» y publicado en el número XIV de la Colección «Provincia» de Poesía en 1972, que dirigía en aquel entonces Gamoneda, fue uno de los gérmenes de la escritura de *Descripción de la mentira*, según refiere Palomo en su tesis [LIM: 126, nota 8]. En el texto «Cuadros», de *El libro de las miradas* [2002: 33-37], Gamoneda describe una de las obras de Husein; obra que el artista le regaló y que el poeta olvidó en Nueva York (y que pudo recuperar más tarde, según cuenta en su texto

ecfrástico). Este mismo dibujo figura en el catálogo de la exposición homenaje *Visión del frío* [2007: 49]. Gamoneda dedica a Husein una nota en *Canción errónea* [CE: 146], pues es en él está el origen de uno de los «poemas con nombre» del libro [CE: 103-105], publicado originalmente como «Faik» en el número 30 de la revista *Sibila* [2009: 3].

[2] Catálogo-folleto de la exposición del pintor Modesto Llamas Gil celebrada en la Sala de Arte «Provincia» de León, del 17 al 30 de mayo de 1973. El folleto, de cuatro hojas sin numerar, reproduce el fragmento de una reseña de Victoriano Crémer y un comentario crítico de Antonio Gamoneda, así como cuatro cuadros del artista yuxtapuestos a la escritura tanto en posición superior como inferior. La reseña de Gamoneda es distinta a la que aparece con la entrada «Llamas Gil» en el número 17 de *Tierras de León* [1973: 85-86]; pero idéntica a la que consta con el título «Crítica de la exposición individual en la Sala Provincia, inaugurada el 17 de mayo de 1973», en *Anales de «Provincia» Sala de Arte*, 1972-1973, León, Institución «Fray Bernardino de Sahagún», 1974, p. 58. Cfr. Olmos [2009: 829]. La escritura crítica de Gamoneda sobre Modesto Llamas causa especial interés debido a que gira en torno al concepto plástico de ironía, como se lee ya en el comentario del folleto: «Llamas ha trasladado su voluntad pictórica de la zona de reproducción a la de representación, y lo ha hecho en términos de rigor plásticos, generando, descubriendo formas, confiando a éstas, por encima de la anécdota, el valor de la representación. En ocasiones, permanece permanentemente ligado a su vieja verosimilitud; aparentemente sólo porque la figuración ha sido llevada a sus posibilidades insólitas, a una acentuación hiperrealista que desborda la objetividad. En otras, la forma busca su coherencia alejándose cada vez más de los objetos exteriores, avanzando en su conversión orgánica hasta llegar al objeto inexistente, a la configuración que rechaza los modelos de la naturaleza, aunque no a la naturaleza misma ni a sus leyes y ritmos. Estos dos sentidos formales se reúnen en un único sentido expresivo: se trata de una naturaleza convertida por la ironía». Modesto Llamas Gil es una de las grandes amistades artísticas de Gamoneda. El pintor le ha retratado en varias ocasiones y Gamoneda, por su parte, le dedica uno de los «poemas con nombre» de *Canción errónea* [CE: 95-96], publicado primero en el catálogo *Modesto Llamas Gil* de la Galería Ármaga [2010]. Gamoneda ha participado en otras muestras posteriores del pintor, como testimonian —además de los ya citados— los catálogos de 1991, 1999 y 2013.

[3] Según Olmos [2009: 595], se trata del catálogo de una exposición individual del pintor Alejandro Vargas celebrada en la Sala de Arte «Provincia» de León, en marzo de 1974, y contendría un texto sin título de Antonio Gamoneda, reproducido parcialmente en su apéndice bibliográfico [*ibidem*: 789-790]. No hay mención a esta muestra de Vargas en los números de *Tierras de León* correspondientes a 1974; sí consta en la revista una escueta reseña de Gamoneda en el número 16, dos años anterior [1972: 111], reproducida entre comillas —remitiendo, pues, a un texto ya publicado—, la cual se corresponde literalmente con el extracto transcrito por Olmos en su tesis. En cualquier caso, Alejandro Vargas es una de las más antiguas amistades artísticas de Gamoneda. Según el periodista Emilio Gancedo, Gamoneda y Vargas asisten desde los años sesenta a una tertulia leonesa que se formó en torno a Victoriano Crémer y que tenía lugar primero en la cafetería Alaska, luego en Las Cortes y, en los últimos años, en el café Pasaje, y entre cuyos asistentes se cuentan Modesto Llamas, Amancio González, Luis Artigue y, hasta su fallecimiento, Antonio Pereira y Pablo de la Varga. Cfr. Gancedo [2015]. Sobre Alejandro Vargas ha escrito el poeta varios textos periodísticos: «Vargas y el siglo XVII» [*Diario de León*, 16-12-1978, cfr. Olmos, 2009: 615], «Palabras para un solitario (Vargas)» [*La Crónica*, 17-4-1998, cfr. Olmos, 2009: 615], «Vargas, Vargas» [*Diario de León*, 17-12-2006] y «Alejandro Vargas (una vez más)» [*Diario de León*, 14-5-2012]. José Enrique Martínez, en su estudio «Poesía del cuadro ausente: poesía y pintura en Antonio Colinas», cita otro texto de Gamoneda: «Vargas: la excepción que no cesa» [*El Mundo / La Crónica de León*, 24-5-2001], así como otro interesante artículo de Salvador Gutiérrez Ordóñez sobre ambos amigos artistas: «Vargas y Gamoneda» [*ABC* de Castilla y León, 24-5-2001]. Cfr. Martínez Fernández [2008: 247]. Gamoneda le dedica uno de sus «poemas con nombre» de *Canción errónea* [CE: 135-136]. Este poema debió de publicarse en uno de los catálogos de la exposición de Vargas titulada «El orden de la luz», cuya primera parte se celebró del 14 de diciembre de 2006 al 7 de enero de 2007, teniendo lugar la segunda del 8 al 27 de mayo de 2012 (en ambos casos, en el Centro Cultural Santa Nonia de León, gestionado

por la Obra Social Caja España-Duero). Los artículos «Vargas, Vargas» y «Alejandro Vargas (una vez más)» tienen su motivación en sendas muestras. En el primero de ellos, Gamoneda se refiere —citando literalmente unas líneas— al catálogo de la exposición —catálogo que no me ha sido posible localizar—, en el que quizá podría constar la primera versión del poema incluido más tarde en *Canción errónea*.

[4] Catálogo-folleto de la exposición de la pintora Petra Hernández (1926-2014) celebrada en la Sala de Arte «Provincia» de León del 25 mayo al 5 junio de 1974. Contiene una biografía de la autora, unas notas de Victoriano Crémer sobre su estilo y un comentario final de Antonio Gamoneda que, esencialmente, es el mismo que fue publicado el mismo año en el número 19 de *Tierras de León* [1974: 82-83]. Los cuadros de la artista se presentan yuxtapuestos a la escritura, alternando en cada página la posición superior e inferior.

[5] Catálogo-folleto de la exposición del pintor Antonio Machón celebrada en la Sala de Arte «Provincia» de León del 20 de mayo al 8 de junio de 1976. Contiene una biografía del artista y un breve comentario de Antonio Corral Castañedo, Victoriano Crémer —reproducido entre comillas— y Antonio Gamoneda. Los apuntes de Gamoneda no se corresponden con la reseña «Machón» que el poeta escribió para el número 23 de *Tierras de León* [1976: 43-44], con motivo de la misma muestra. Gamoneda también dedicó a Machón el texto «Acontecimientos en el espacio», incluido en *Artistas en la Galería «Maese Nicolás»* [1977: s/p]. Dice allí Gamoneda, precisamente: «No es ésta la primera vez que escribo sobre Antonio Machón. Recuerdo haber dicho ya que, en su obra, existen unas constantes a las que, de manera resumida, volveré a referirme ahora». Esta crítica sí es, en efecto, una ampliación y actualización de la reseña de *Tierras de León* de 1976. El folleto, de cuatro páginas sin numerar, sigue la misma presentación que los catálogos de Modesto Llamas [1973] y Petra Hernández [1974]. Según Expósito, otro catálogo de exposición de Machón, celebrada entre el 20 de abril y el 4 de mayo de 1976 en la Galería Carmen Durango de Valladolid, contiene una introducción de Antonio Gamoneda [OP: 500]. Como galerista y editor, Antonio Machón publicó la obra colectiva *León: traza y memoria* [1984], auténtica edición de bibliófilo donde se incluye el «Lapidario incompleto» de Gamoneda. Machón fue asimismo coeditor del libro de artista *¿Tú?*, fruto de la colaboración entre el poeta y el pintor Antoni Tàpies, cuyos grabados y poemas fueron expuestos por primera vez en la Galería Antonio Machón de Madrid el 17 de noviembre de 1998 para celebrar el XXV aniversario de esta galería.

[6] Catálogo de exposición colectiva con textos de crítica de arte firmado en coautoría con Victoriano Crémer, quien se ocupa junto con Gamoneda de la sección de reseñas artísticas de *Tierras de León* entre los números 26 (junio de 1976) y 32-33 (diciembre de 1978). Este catálogo es una de las publicaciones de este tipo más relevantes de Gamoneda de los años setenta. Gamoneda es el autor de los textos de interpretación concernientes a Fernando Alba («Una dialéctica espacial»), Juan Barjola («Forma y sentido de la forma»), Elías García Benavides («Fisiología y expresión»), Julio López Hernández («Realidad y significación»), Antonio Machón («Acontecimientos en el espacio») y Joaquín Ramón Secall («Pintar "un ambiente"»). Victoriano Crémer, por su parte, se encarga de los capítulos relacionados con la obra de Alcorlo, Álvaro Delgado, Luis García-Ochoa, Luis García Zurdo y Francisco López Hernández. Aunque contiene textos de crítica, el libro es también funcionalmente un catálogo de la exposición celebrada del 26 de febrero al 26 de marzo de 1977 en la Galería «Maese Nicolás» de León; exposición reseñada también por Gamoneda —incluyendo en este caso notas de todos los artistas— como «La colectiva inaugural de "Maese Nicolás"» en el número 26 de *Tierras de León* [1977: 81-83].

[7] Catálogo-folleto de la exposición del pintor Luis García Zurdo celebrada en la Sala de Arte «Provincia» de León, del 9 al 28 de marzo de 1977. El folleto, de muy pocas hojas sin foliar, sigue la misma presentación que los catálogos de Modesto Llamas [1973], Petra Hernández [1974] y Machón [1976]: reproduce una breve biografía del artista, así como el fragmento de una reseña de Victoriano Crémer y un comentario crítico de Gamoneda, que cierra el catálogo. Este último comentario es distinto y anterior a la reseña «Luis García Zurdo», publicada en el número 26 de *Tierras de León*

[1977: 79-80]; reseña en la que el poeta alude a la nota final del folleto, citando un fragmento del mismo: «Decía este mismo comentarista sobre el catálogo de las páginas de la exposición, que le constaba que "en la capital europea del constructivismo y la racionalización artística (en los medios críticos de Munich, en las salas de trabajo de la Kunst Akademie) se insistía en que García Zurdo era un pintor *irremediablemente español* […]"». Acerca del artista, Gamoneda escribió también el artículo de prensa «Apuntes para un zurdo» para el *Diario de León*, publicado el 21 junio 1992. Cfr. Olmos [2009: 615]. En el apéndice documental de su tesis, Olmos reproduce, además, un texto manuscrito de Gamoneda sobre el pintor no publicado y sin datar, de cerca de 1977: «Notas para acompañar algunas obras de Luis García Zurdo» [Olmos, 2009: 813-815].

[8] Libro de crítica de arte a cargo de Antonio Gamoneda sobre Francisco Echauz (1927-2011). El libro, que se cierra con un álbum familiar, contiene reproducciones de los cuadros del pintor y es funcionalmente también un catálogo. De hecho, su publicación coincidió con la muestra que de Echauz se celebraba en la Galería Rayuela de Madrid —editora del libro— en enero de 1978. Gamoneda escribe un valioso estudio sobre el artista dividido en cuatro partes: «Sobre la especialización» (pp. 5-6), «Dialéctica y evolución» (pp. 6-14), «La gran síntesis» (pp. 15-17) y «La esperanza difícil» (pp. 17-19). En su ensayo, uno de sus más relevantes escritos de arte, Gamoneda se interroga principalmente por lo que denomina el «sentido de la forma» (p. 6), es decir, por el componente ideológico que el artista filtra en las representaciones estéticas, otorgando una dimensión ética a su obra. Este mismo texto se reproduce con el título «La dimensión ideológica de la forma» en el catálogo de la exposición antológica *Francisco Echauz 1968-2006* [2008: 13-25], organizada por el Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora (Teruel) en el verano de 2008. Francisco Echauz expuso en la Sala de «Arte» Provincia de León en al menos dos ocasiones: dentro del homenaje al pintor canario Manolo Millares (1926-1972) celebrado del 14 al 30 de diciembre de 1973, según consta en el número 18 de *Tierras de León* [1973: 56]; y en 1976, tal y como testimonia la reseña «La belleza cruel de Francisco Echauz», firmada por Victoriano Crémer en el número 25 de *Tierras de León* [1976 (diciembre): 73-74].

[9] Libro de artista que contiene un poema inédito de Gamoneda. La edición es del propio «Sendo», pintor leonés cuyo nombre completo es Rosendo García Ramos. Su tirada es de quinientos ejemplares numerados y acompañados de una litografía del pintor, firmada y también numerada. Participan en la obra veintiún poetas, cada uno con un poema inédito. De hecho, «Poemas inéditos» figura como subtítulo del libro. Según el orden de presentación, los escritores participantes son: Julio Alonso Llamazares, César Aller, Antonio Colinas, Victoriano Crémer, Luis Mateo Díez, Antonio Gamoneda, Ángel García Aller, Tomás García Manjón, Gaspar Moisés Gómez, Ana Rosa González Paniello, José María Merino, Juan Carlos Mestre, Ramón Núñez, Antonio Pereira, Ángel Santiago Ramos, José del Río Sánchez, Alfonso García Rodríguez, Ramiro Rodríguez Prada, Pablo del Barco, Rafael de Cózar, Ángel Cosmos y Jesús Fernández Palacios. El poema inédito de Gamoneda lleva por título «Invierno» y pertenece a *Blues castellano*, poemario que no vio la luz hasta 1982. Salvo en la introducción de varios saltos tipográficos, el poema no contiene variantes con respecto a las versiones publicadas [EL: 127]:

> La nieve cruje como pan caliente
> y la luz es limpia como la mirada de algunos seres humanos
>
> y yo pienso en el pan y en las miradas
> mientras camino sobre la nieve.
>
> Hoy es domingo y me parece
> que la mañana no está únicamente sobre la tierra
> sino que ha entrado suavemente sobre mi vida.
>
> Yo veo el río como acero oscuro
> bajar entre la nieve.
> Veo el espino: llamear el rojo

agrio fruto de enero.

Y el robledal, sobre tierra quemada, resistir en silencio.

Hoy, domingo, la tierra es semejante
a la belleza y la necesidad
de lo que yo más amo.

No todos los poemas del libro van acompañados de una litografía. La litografía de «Sendo» que acompaña (página derecha) al poema de Gamoneda (página izquierda) se titula «Caballo» y muestra a un equino en el suelo, con las patas hacia arriba, como intentando levantarse tras una caída. El propio Gamoneda publicó la reseña «Sendo, dibujos» sobre este libro en el número 38 de *Tierras de León* [1980: 167-168], que concluye así: «El libro, en su conjunto, supone una grata entrega, un acierto gráfico formulado, como ya queda dicho, de una manera poco frecuentada por las ediciones leonesas» [*ibidem*: 168]. Gamoneda participó también en la exposición de «Sendo» titulada «Silencio en el bosque quemado», celebrada del 14 de diciembre de 2018 al 5 de enero de 2019 en la Sala de Exposiciones del Teatro Gullón de Astorga. Se trató de una retrospectiva de cuadros paisajísticos del pintor con textos de Gamoneda, Antonio Colinas, Julio Llamazares, Manuel Rivas, Juan Carlos Mestre, Andrés M. Oria, Marga Merino, Esther Bajo, Ángel Santiago Ramos, Juanjo Perandones, Aller Prieto, Joaquín Araujo y Manuel Gutiérrez Aragón. «Sendo» inició esta serie en 2013, después del incendio de Castrocontrigo (León) en el verano de 2012. De ahí que sus cuadros, que plasman la desolación del paisaje natural devastado por la acción del fuego, se inscriban en la tradición de lo sublime artístico-pictórico. No parece haberse editado, de momento, un catálogo de la exposición que reúna las reproducciones de la obra de Sendo y las contribuciones de los escritores que colaboraron en la muestra.

[10] Catálogo de la exposición del pintor Luis Sáez (1925-2010) celebrada del 7 de marzo al 10 de abril de 1979 en la «Sala Luzán» de Zaragoza. Contiene el texto de crítica de Antonio Gamoneda «Sobre Luis Sáez» [4 páginas], que se presenta desgajado de las imágenes, como pórtico del catálogo. Dice allí Gamoneda en el último párrafo, con palabras que expresan el sentido de una sublimidad plástica: «esta pintura es insufriblemente hermosa. La fealdad y la oscuridad han sido los fáciles servidores de la expresividad trágica. Reportaron —a veces con gran nobleza, es cierto— otra manera de ruptura con la luminosidad y la compostura clásicas. La obra de Luis Sáez, repito, es insufriblemente hermosa, inexplicablemente trágica: esa luz implicada en la vitalidad del color, esa belleza estatuaria de los cuerpos torturados, esa redondez frutal de las vísceras hibridadas, esos mecanismos impecables… La intensidad de la comunicación que proporciona los hechos artísticos, quizá se origina en un diálogo de contrarios. Hay una dialéctica difícilmente explicable en los subterráneos de la creatividad. La eficacia de la comunicación estética consiste, quizá siempre, en excitaciones simultáneas de la sensibilidad y la conciencia. En la parcela de la plástica, es necesario gozar visualmente de una forma para que, esta misma forma, en un orden de percepción intelectual, suscite el descubrimiento de una significación quizá espantosa. Con palabras que me parecen íntegramente aprovechables, decía Rilke que "lo bello no es más que el comienzo de lo terrible". Opino que, en la obra de Luis Sáez, esto es realmente lo que sucede». Unas líneas entresacadas de este mismo párrafo aparecen reproducidas en *I Muestra Pinacoteca Provincial* [1988: s/p]. Al comienzo de este mismo texto de 1979 Gamoneda señala que, en relación con una exposición del pintor dos o tres años atrás, publicó otra nota crítica. Posteriormente, Gamoneda escribió «Viaje a la cumbre de Luis Sáez» para el homenaje *Luis Sáez. Retrospectiva 1956-1999* [1999: 11-17], abigarrado texto a caballo entre el relato ecfrástico, la exégesis y la escritura poemática que figura también, en fragmento manuscrito, en la obra colectiva *Ut pictura poesis: pintores y poetas desde la Salamanca universal* [2002: 24].

[11] Poemario ilustrado con fotografías de León. Contiene veintinueve poemas de Gamoneda. Algunos de ellos ya habían aparecido previamente en *Tierras de León*: «Catedral», «Chopo» y «Pueblo», con el título de «Tres sonetos leoneses», en el primer número de la revista [1961: 41-42]; y como «Iniciación coral a las comarcas», en el número 3 [1962: 75-83], composición ésta última de siete poemas con la

que Gamoneda había ganado el Premio «Provincia de León» en la modalidad de Poesía, que formaba parte del VIII Certamen de Exaltación de Valores Leoneses. Unos pocos de entre los poemas de *León de la mirada* pasaron a *Exentos II. Pasión de la mirada* [EL: 143-170], tras ser sometidos a una importante reescritura, hecho al que alude Gamoneda en sus «Advertencias» a *Edad* [E: 70]. El libro contiene fotografías de Fernando Rubio, Amalio Fernández, Foto Exakta y Juan Ordóñez, así como la siguiente nota sin título de Gamoneda:

> Doy estos poemas claramente avisado de sus diferencias —lo que no sé es si a favor o en contra— con mi poesía más conocida y reciente. Supongo que resultan más «académicos» —quizá también más «populares»— que en lo que en mí es costumbre. Se escribieron, sin propósito de libro unitario, a lo largo de dieciocho o veinte años (estas distancias temporales pueden explicar algo de su diversidad formal), y la fecha del más cerca no llega más acá de 1970.
>
> Pero es ese mismo tiempo el que se ha encargado de reunirlos. Todos ellos se han convertido en el recuerdo de una contemplación; la de una tierra que me ha hecho suyo de la única manera posible y verdadera: en el difícil encuentro del amor.
>
> Ahora que los poemas ya son un libro, debe quedar claro que su disposición sobre las páginas no supone una ordenada y completa diferencia a esa geografía amada; más bien al contrario, son el resultado de instantes originados aquí y allá, en localizaciones dispersas. Pero, esto sí, cada instante —o cada poema, como se prefiera— transporta una voluntad de invocación a la tierra leonesa entera. Ocurre con este libro como con su propia materia, que su unidad, si alcanza a tenerla, ha de lograrse en la aceptación de la diversidad.
>
> Aunque pudiera parecerlo, éste no es un homenaje a León; es algo mucho menos solemne y muchos más comprometido: sencillamente, el testimonio de un viejo y consumado amor.

Existe una 2.ª edición publicada en 1990, en menor formato, que incluye la «Nota de la primera edición» y unos «Avisos sobre la presente edición», en los que el autor refiere las circunstancias que dieron lugar a la nueva tirada y reflexiona, bajo el amplio arco del tiempo pasado, sobre la consideración poemática de la obra:

> El texto de *León de la mirada* se imprimió y hasta se reimprimió hace diez o doce años. Desde entonces hasta ahora han ocurrido algunas cosas que quiero declarar. Por eso esta segunda nota.
>
> Una noche pacífica de 1985 (¿o fue de 1986?), en las horas altas y peligrosas en que los comparecientes son todo corazón y asentimiento, yo dije «sí» a José María Merino y Luis Mateo Díez y quedo apalabrado que *León de la mirada* volvería a publicarse en los Breviarios de la Calle del Pez.
>
> Después, en 1987, yo entre en mi propia poesía como caballo en finca sin arriendo. Proscribí, reescribí y hasta descubrí poemas; volví a vivir mi escritura de casi veinte años. La operación fue larga y no publicó ni a textos publicados ni a textos inéditos y olvidados. En algunos casos (lo he dicho por escrito) hubo poemas que salieron de otros en cuyo interior permanecían ignorados hasta por sí mismos. El resultado fue el libro Edad, en cuyo antepecho vine a decir que mis poemas legítimos eran sólo los allí reunidos y no otros, con la forma en que allí aparecían y no otra. Me ratifico.
>
> Sin embargo, la vieja literalidad de *León de la mirada* ha sido resucitada y la resurrección ha sido con mi consentimiento. Y es el caso que yo no creo en las resurrecciones. ¿Qué puedo hacer?
>
> *León de la mirada* ¿es ya un apócrifo o lo contrario de una apócrifo? Antonio Gamoneda ¿es aquí un heterónimo imposible? Para qué darle más vueltas; no podré decir cosa que me salve de la incoherencia.
>
> Sólo añadiré que Aparicio, Luis Mateo y Merino son muy benévolos cuando, suavemente, aluden a la marginalidad de estos poemas. Gracias de parte de mi heterónimo imposible.
>
> Y otra cosa aún. En todo este asunto y a pesar de todo, hay una verdad: el viejo y consumado —y duro, añado ahora— amor a esta tierra que me ha hecho suyo. Esta es mi única responsabilidad.

[12] Libro de artista. Contiene cinco serigrafías de Juan Barjola (1919-2004) y cinco textos poemáticos y dos de crítica de Antonio Gamoneda. Puede considerarse como el libro de artista más importante de esta época en el que participa Gamoneda. Los textos de carácter literario son «España, España», «Eran las cinco en punto de la tarde», «Las heridas quemaban como soles», «Buscaba el amanecer, y el amanecer no era» y «¡Oh blanco muro de España!», que acompañan una serie de cinco pinturas serigrafiadas de Juan Barjola. Los textos de crítica e interpretación de las pinturas de Barjola son «Tauromaquia y destino» (pp. 30-35) y «Tauromaquia y forma» (pp. 38-67). La mayoría de estos poemas pasaron a la segunda sección de *Lápidas* tras ser sometidos a importantes variaciones durante el proceso de reescritura [EL: 246-249]. Estas son las correspondencias entre los títulos de *Lápidas* y su versión original en *Tauromaquia y destino* (la primera versión aparece entre paréntesis): «Viernes y acero», primera parte («Eran las cinco en punto»); «Viernes y acero», segunda parte («Buscaba el amanecer, y el amanecer no era»); «Canción de los espías» («Oh blanco muro de España»); «Suciedad del destino» («Las heridas quemaban como soles»). A su vez, las dos partes de «Viernes y acero» y «Suciedad del destino» fueron objeto de nueva reescrita para la edición de *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, como puede comprobarse en el «Apéndice» que contiene las versiones antiguas de *Edad* [EL: 657 y 658]. En cuanto al primer texto del libro («España, España»), no es en realidad un texto poemático, ya que tiene un carácter informativo, cuyo comienzo es el siguiente: «El conjunto plástico y literario reunido en estos pliegos es el resultado de una aventura que se inició con propósitos cautelosamente estéticos y fue haciéndose inesperadamente grave y nuestra. El pintor Juan Barjola y el autor del discurso se propusieron la lectura paralela de un texto poético concreto. Muy pronto, el poema se abrió en un campo de contemplación en el que nos reunían adivinaciones. El poema se transfiguraba en nuestra propia historia; leíamos el "Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías", pero leíamos también el relato de nuestra edad perdida y española. De alguna manera, lo que ha resultado de tal lectura vale como homenaje al poeta cuya desaparición es parte del drama contemplado. Como signo de este homenaje, cada uno de los cuatro capítulos que siguen se abre con una cita de Federico García Lorca. La tragedia individual se nos ha convertido en el símbolo de otra tragedia que él no pudo avistar más que desde el umbral; un umbral que era el de su propia muerte» (p. 10). Aunque la obra de Barjola y Gamoneda tiene un origen común —el hipotexto de García Lorca—, Gamoneda concibió *a posteriori* sus textos: «Posteriormente, Antonio Gamoneda, es decir, quien esto escribe, arrastrado por el caudal reunido de García Lorca y Barjola, redactó unos textos "de compañía", que no son aclaratorios en ningún sentido sino que, en su pretendida plasticidad verbal y salvando grandes distancias, intentan hermanarse con el poema y las pinturas, internarse en sus significaciones, añadir adivinación a la adivinación» (p. 30). Según el colofón, el libro se imprimió en los talleres de Gráficas Baraza de Oviedo, el 15 de octubre de 1980. Dice así la justificación del libro: «"Tauromaquia y destino" es una publicación que reproduce y complementa la edición de obra serigrafiada de Juan Barjola que bajo idéntica titulación hace, en su Colección "Retablo", la Galería de Arte "Maese Nicolás", de León. De este libro se han tirado doscientos cincuenta ejemplares. Cien de ellos, numerados en caracteres arábigos del 1 al 100 y veinticinco, en romanos, del I al XXV, se corresponden con las carpetas de obra serigráfica que presentan idéntica signatura. Los ciento veinticinco restantes, numerados del 101 al 225, son tirada adicional de libre disposición». Se puede hablar, por lo tanto, de dos ediciones, aunque el contenido sea el mismo y el libro haya sido habitualmente referenciado como coedición. Cfr. Expósito [OP: 280-281 y 415-416].

[13] Catálogo de la exposición del pintor Juan Barjola (1919-2004) celebrada en 1980 en la Galería de la Caja de Ahorros de Asturias de Oviedo, sin indicación de las fechas. El catálogo se abre con el texto de Antonio Gamoneda «Barjola: la forma del miedo» (pp. 5-6). Las reproducciones, en blanco y negro y en color, ocupan la parte central del libro y se presentan desgajadas de los textos que acompañan la edición. Al final se incluye una antología crítica de diversos autores, entre los que vuelve a figurar Gamoneda con «Forma y sentido de la forma» (pp. 65-66), texto publicado anteriormente en el catálogo *Artistas en la Galería «Maese Nicolás»* [1977: s/p]. De hecho, en «Barjola: la forma del miedo» Gamoneda retoma, ampliándola, la tesis de este anterior artículo y anticipa otras que tratará posteriormente en más artículos sobre el pintor, como «la conversión de lo bello en lo terrible» (p. 6).

[14] «Esbozo biográfico y crítico» (p. 7) de Norberto Beberide Guerrero (1908-1991), de nombre artístico «Beberide», a cargo de Amparo Carballo Blanco. Contiene numerosos textos, incluidos poemas, que alternan con fotografías del artista en su Bierzo natal y reproducciones de su obra —ilustraciones y caricaturas, principalmente— en distintos tamaños, tanto en blanco y negro como en color. Según Expósito [OP: 500], consta del texto «El artista ante la crítica» de Gamoneda, pero éste no es sino el título de la sección en la que se incluye una reseña sin título, y con el cuerpo del texto entre comillas, del poeta (pp. 91-92). El propio Gamoneda escribió una breve recensión bibliográfica de este catálogo en el número 40 de *Tierras de León* [1980: 137].

[15] Catálogo de la exposición del escultor Julio López Hernández (1930-2018) celebrada en Madrid, en el Palacio de Cristal (Parque del Retiro), entre marzo y mayo de 1980 (José María Ballester, comisario). Contiene poemas de Antonio Gamoneda y Luis Pérez Mínguez y un texto de Antonio Bonet Correa («Lo real imaginario en la escultura de Julio López Hernández», pp. 5-17). El poema de Gamoneda, que actúa como frontispicio del catálogo, es un inédito titulado «Taller de Julio L. Hernández». Este poema pasó sin título y con escasas variantes a la primera sección de *Lápidas* [EL: 233]. Tal y como señala Expósito [OP: 408], el poema aparece también en el catálogo *Julio López Hernández. Obra 1960-1995* [1995: 308]. La versión que aparece en el catálogo de 1980 es la siguiente:

> A la audición del mundo bajo una piel trabajada por dedos silenciosos,
>
> a los estigmas de la misericordia amordazada por tráficos civiles, por semanas inmóviles,
>
> el bronce baja como una gran lágrima que antes hubiera abrasado el corazón de julio (el corazón insomne bajo grandes campanas),
>
> mas las apariciones duermen un sueño del que sería inútil despertar,
>
> y la belleza extiende su aceite sobre estos grandes durmientes, sobre sus llagas clamorosas,
>
> y la pobreza enseña su majestad corpórea,
>
> y yo veo la forma del destino.

[16] Catálogo de la exposición del escultor Julio López Hernández (1930-2018) celebrada en la Caja de Ahorros de Asturias de Oviedo y en Gijón, entre junio y julio de 1980. Contiene un «ensayo poemático» de Gamoneda. Se trata, pues, de un catálogo distinto al anterior, aunque de título homónimo. En esta edición, los textos de Gamoneda son de crítica con —podría decirse— algunas incursiones poemáticas. Otros autores participan en el catálogo con textos: Valeriano Bozal, Antonio Bonet, Santiago Amón, Victoriano Crémer, Ángel González y Francisco Rivas, entre otros. El prólogo de Gamoneda, que está dividido en tres partes y lleva por título «Forma y destino» (pp. 5-6), equivaldría al género de los frontispicios cultivado actualmente por Gamoneda. El título de la segunda parte («Julio interroga a Úrsula», p. 6), está marcado con un asterisco, que remite al siguiente comentario donde el poeta habla de algunas reminiscencias reconocidas *a posteriori*, como una suerte de intertextualidad inconsciente: «Cuando me di cuenta —creo que con alegría—, ya no tenía remedio. Este ensayo poemático, destinado a poner luz (y sombra, quizá más sombra que luz) sobre la escultura de Julio López Hernández, a pesar de las evidentes diferencias de calidad y voluntad, me lo había dicho yo a mí mismo con voces que no eran totalmente mías. Identifiqué algunos de los préstamos tomados y ahora los declaro: es incuestionable, por ejemplo, el de la segunda elegía de Rilke en "avanzar un paso más hacia mi corazón", y hasta en "un tiempo que nos sobrepasa". César Vallejo y su "Pedro Rojas" resuenan en "Luis y sus dos almas". Finalmente, Dámaso Alonso, desde "A un río le llamaban Carlos", podría —si quisiera, que no querrá— reclamar los derechos de autor de las últimas palabras de mi texto y de algunas más, probablemente. Aunque pueda parecer desvergüenza de mi parte, creo que puedo alabarme en la selección de los poetas convocados por mí al homenaje de Julio L. Hernández» (p. 6). «*Úrsula* —dice Gamoneda en la tercera y última parte del texto— es una escultura de 1964» (p. 6). En efecto, una mención a Úrsula cierra el

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

sexto poema de la primera sección de *Lápidas* [EL: 234]. Al final del libro se incluye una antología crítica con otro texto de Gamoneda sobre el artista, publicado en *Diario de León* el 27 de abril de 1979 («Un desdoblamiento de lo corpóreo y lo significativo», p. 60), que posteriormente fue también incluida en la retrospectiva *Julio López Hernández. Obra 1965-1995* [1995: 297-298]. Ya en el volumen *Artistas en la Galería «Maese Nicolás»* Gamoneda había publicado otra crítica sobre Julio L. Hernández: «Realidad y significación» [1977: s/p].

[17] Catálogo de la exposición del escultor José Luis Sánchez (1926-2018) celebrada en Madrid, en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro, entre marzo y abril de 1981 (Ana Beristain, coordinadora). Contiene el extenso texto de crítica de Gamoneda «Un "oficio de escultor": humanismo y volumen» (pp. 9-20), donde aborda la dimensión ética del objeto artístico, la dimensión social de los actos humanos, incluidos los estéticos. Dice allí, por ejemplo, Gamoneda: «Me interesa, esto sí, remarcar el valor de uso que una creación de este tipo conlleva; cómo el trabajo de la especie estética ligada al espacio y al volumen cumple una función necesaria en la medida en que es reclamada por una parcela de la vida socioespiritual. Es aquí, precisa e inicialmente en estas obras, donde el arte escultórico se resarce del individualismo degenerativo que le viene penetrando desde el siglo XX, o quizá desde antes. Si yo tuviera que salvar exclusivamente una vertiente creativa de J.L.S. (es obvio el carácter fantástico del supuesto), aunque en puridad estética y subjetivamente me sintiera inclinado hacia obras de expresión más nítidamente personal, no dudaría en decidirme por un retablo o, alternativamente, por una obra "civil" generada por demanda de signo colectivo. Es decir, que, como testimonio temporal, yo optaría por la obra destinada al uso convivencial y no por una manifestación individualizada» (p. 13). Más adelante, continúa Gamoneda: «El orden artístico, integrado en un espacio de utilización social, y la conciencia de esta integración, crean una dimensión ética para el acto y el producto estético. La función artística, así contemplada, es una forma de humanismo, un acto positivo dentro de la inmensa tarea de humanizar el espacio, y, también, de hacer significativa esta humanización en sentido histórico. Es en este nivel donde, para mí, cabe y conviene una "lectura" profunda de la obra de J.L.S.; es decir, es en este nivel donde su arte se convierte también en un sistema de signos» (p. 16). Gamoneda escribió otro breve texto para el catálogo *José Luis Sánchez* de la XII Bienal de Pintura Ciudad de Zamora [1994: 5]. Expósito indica además la reseña «José Luis Sánchez», publicada por el poeta en el número 59, de mayo de 1981, de la revista *Guadalimar* [OP: 514].

[18] Edición crítica de Gamoneda sobre el escultor gallego Silverio Rivas. Gamoneda se encarga de los dos textos principales que anteceden a la exposición de obra escultórica —obra reproducida con excelente calidad fotográfica—: la semblanza biográfica «Encuentros con Silverio Rivas» (p. 3) y el breve estudio «Viaje al interior de la escultura» (pp. 4-7). Ambos textos se presentan también en su versión gallega al final del catálogo. En la conclusión de su estudio, Gamoneda alude a especies de sublimidad: «En este punto, el lector habrá hecho, él también, su "viaje al interior de la escultura", o lo que es lo mismo, a la representación de una naturaleza íntimamente vivificada, excitada en el amor y el dolor. No se le ocultará la gravedad del juego estético; la inquietante categoría cuya belleza, finalmente, alcanza a convertirse en un acto de compromiso con la vida» (p. 7). Según Expósito [OP: 25 y 501], el estudio se titula «Silverio Rivas por Antonio Gamoneda», que es el rótulo que aparece en la portadilla interior, y pertenece al libro *Artistas Gallegos Contemporáneos. Acisclo / Silverio Rivas*, en el que Francisco Pablos se encarga del estudio sobre Acisclo; referencia que no es, por lo tanto, correcta. Silverio Rivas expuso en la Sala de Arte «Provincia», en el primer semestre de 1975, exposición de la que dio noticia Gamoneda en el número 21 de *Tierras de León* [1975: 64].

[19] Catálogo de la exposición del pintor Antonio García García, de nombre artístico «Toño», celebrada en la Galería Margall de Oviedo del 7 al 26 de mazo de 1983. El breve catálogo contiene notas bibliográficas de Esteban Carro Celada, Victoriano Crémer, Ángel María M. Fidalgo y Chencho, a las que antecede el texto de Antonio Gamoneda «Toño: expresión y dimensión». Este texto es distinto de la reseña que Gamoneda publicó como «Toño» en el número 30-31 de *Tierras de León* [1978: 148-149]. El catálogo reproduce varios dibujos del pintor yuxtapuestos a los textos, en la primera mitad de la página.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[20] Monografía de Luis Alonso Martínez que ofrece una amplia panorámica de la pintura leonesa contemporánea con abundantes láminas en blanco y negro y en color. Antonio Gamoneda escribe un breve prólogo sin título para la edición (pp. VII-VIII).

[21] Libro de artista colectivo con veintidós grabados al aguafuerte de Félix Cárdenas (1950-2016) y treinta y un poemas inéditos de Gamoneda. Tras un proceso de reescritura, estos poemas pasaron a constituir la tercera sección de *Lápidas* [EL: 251-285] a partir de la edición de *Edad*. Cfr. Expósito [OP: 282, nota 313]. Miguel Casado ha contrastado exhaustivamente las variantes entre ambas versiones en su artículo «Un ejercicio de comparación: "Lapidario" y "Lápidas"» [Casado, 2008: 119-134]. En la justificación del libro, consta: «tirada de doscientos cincuenta ejemplares numerados y firmados por los autores. Los textos van acompañados de una colección de veintidós grabados al aguafuerte del artista Félix de Cárdenas». El «Lapidario incompleto» se compone de XXXI textos (pp. 11-40). El libro contiene también «Álbum de esquinas», por Luis Mateo Díez (pp. 43-65), y «La vuelta a casa», por José María Merino» (pp. 69-105). Algunos aguafuertes ocupan la página sin coexistencia textual, mientras que otros, de menor tamaño, se yuxtaponen al texto en la misma página, a veces ocupando media página y, en algunos casos, insertados, como en una columna periodística. En el colofón se indica que la edición «ha sido realizada en caracteres Ibarra, cuerpo veinticuatro, sobre papel hecho a mano por "Meirat"». Por su gran volumen y sus cuidadas características, se trata de una edición para bibliófilos. El «Lapidario incompleto» de Gamoneda ha sido objeto de reescritura para una nueva edición de artista con dibujos de Juan Carlos Mestre [2014], reescritura incluida en el segundo volumen de *Esta luz* [2019].

[22] Catálogo de la exposición de María Antonia Sánchez Escalona, celebrada entre abril y mayo de 1985 en la Galería Biosca de Madrid. Contiene un texto introductorio de dos páginas de Antonio Gamoneda, titulado «La magia de las situaciones imposibles». Las reproducciones de la artista se presentan a continuación a color y a media página, orientadas por lo general en la parte inferior.

[23] Catálogo de la exposición del pintor Manuel Jular (1939-2017) celebrada en la Biblioteca Pública del Estado de León del 2 al 13 de febrero de 1987. Olmos referencia este catálogo [2009: 825], que incluiría un texto de Gamoneda en forma de carta, el cual reproduce en su apéndice bibliográfico [*ibidem*: 825-826]. Gamoneda publicó la reseña «Manuel Jular» en el número 15 de *Tierras de León* [1972: 94]. En la bitácora en línea *Faro Gamoneda*, se presenta «Un cuaderno del pintor», homenaje de Jular a Gamoneda, donde aparece un autorretrato del poeta obra del propio Jular. Fallecido en enero de 2017, Gamoneda le dedicó unas palabras que constan en el mismo blog: «En amistad (en adiós a Manuel Jular)».

[24] Catálogo de la exposición colectiva, celebrada en el Edificio Pallarés (actual Museo de León) del 4 al 31 de julio de 1988, de una cuarenta de obras custodiada en la Pinacoteca de la Diputación Provincial de León. El catálogo reproduce en formato reducido cada obra en página impar, mientras que en página par se incluye un fragmento de crítica relativo al artista. De Antonio Gamoneda figuran fragmentos de reseñas sobre José Aguilera, Antonio Casedas, Rowlan Fade, María Teresa G. Gancedo, Jesús Rodríguez Peñamil, Isidro H. Valcuende, Eduardo Laborda, J.M. Legazpi, José de León, José Ollero, José Quero, Luis Sáez, Carmelo San Segundo y Rubén Darío Velázquez. Estas breves notas no parecen corresponderse con las reseñas publicadas en *Tierras de León*, a tenor de una primera comparativa con las escritas sobre María Teresa G. Gancedo en el número 16 [1972: 111] y sobre José Quero, en el número 20 [1974: 55-56] y número 23 [1976: 42-43].

[25] Catálogo de la exposición del pintor Lucio Muñoz (1929-1998) celebrada del 14 de septiembre al 5 diciembre de 1988 en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Contiene textos de crítica de Juan Manuel Bonet y María Luisa Martín de Argila («Introducción», pp. 11-12), Julián Gállego («Lucio», pp. 13-16), Juan Manuel Bonet («Lucio Muñoz en su espacio», pp. 17-25) y el largo poema «Cantata del recuerdo», de Eduardo Chicharro (pp. 27-35), fechado en 1960. Al final de dicho catálogo se presenta una amplia selección de reseñas de arte de diferentes autores, entre las que se incluye la titulada «Lucio Muñoz», de Antonio Gamoneda (pp. 167-168), que —según se indica entre

paréntesis— se publicó originalmente en el *Catálogo Galería de Arte «Maese Nicolás»* de León [1980] —catálogo que no me ha sido posible localizar—. El catálogo de la obra, con reproducciones en color, ocupa la parte central de la edición. Tanto en los textos de crítica que abren el catálogo como en las reseñas finales se insertan, en distintos espacios de la página y en blanco y negro, algunas reproducciones de la obra de Lucio Muñoz, así como fotografías de distintas exposiciones. Como en otros textos de crítica artística, Gamoneda alude a lo sublime estético: «En Lucio, la opción, la tipificación plástica (ambigua —si estuviese comentando un texto literario preferiría decir "polisémica"—, con esa ambigüedad que es riqueza y nota distintiva de los actos poéticos) se liberaba, insisto, de códigos "externos", al tiempo que se sometía a la íntima y oscura necesidad de hacer sensible un mundo —un nivel de contemplación— que no podía —que no puede— explicitarse convencionalmente porque su entidad consiste, precisamente, en ser y permanecer desconocido. Sabemos que ese mundo es hermoso; que es, quizá, terrible, pero su naturaleza no puede encapsularse en la definición. Lo único verificable es su inquietante lirismo» (p. 167). Y remata el texto con este párrafo: «Es indiferente que la concreción de estos "episodios" se produzca sobre un gran panel moldurado y erosionado o, a través del grabado, sobre la blanca fragilidad del papel: las tensiones plásticas, amenazadas por la oscuridad o abiertas a una luz plenaria, nos remiten siempre a la *fatal* conjunción de belleza y tragedia distintiva de un ser, de unos seres, cuya contemplación, más allá de su poética indefinición, nos proporciona el sentimiento de una sobrecogedora fraternidad» (pp. 167-168). Gamoneda ya publicó una escueta nota reseñística sobre el pintor en el número 16 de *Tierras de León* [1972: 109], testimonio de su participación en una muestra colectiva de la Sala de Arte «Provincia». En su tesis doctoral sobre la pintora Amalia Avia —cónyuge de Lucio Muñoz a quien Gamoneda dedicó también varias reseñas—, Eva Asensio Castañeda anota en su bibliografía el artículo «La tensión plástica y la tensión poética», que Gamoneda habría escrito para el catálogo *Lucio Muñoz*, publicado por la Caja de Ahorros de Asturias en 1980 [Asensio, 2015: 425], con motivo de la exposición antológica del artista celebrada del 11 al 23 de diciembre de 1980 en Oviendo, en la Galería Caja de Ahorros de Asturias, y del 26 de diciembre de 1980 al 10 de enero de 1981 en Gijón, en la Sala Nicanor Piñole. La obra de Lucio Muñoz está presente tanto en *Descripción del frío* [2002] como en *Visión del frío* [2007].

[26] Catálogo de la exposición del pintor Antonio Marcos (1938-1996) celebrada Pamplona, en el Pabellón de Mixtos de la Ciudadela (planta baja), del 2 al 26 de marzo de 1990. El breve catálogo contiene un texto sin título de Miguel Ferrer, otro de Victoriano Crémer («El desvelado mundo de Antonio Marcos», publicado originalmente en *La Hora Leonesa*) y un texto sin título de Antonio Gamoneda, con la mención «De la Asociación Española de Críticos de Arte». Se trata éste de un texto actualizado, distinto a la brevísima reseña que sobre el pintor publicó el poeta en el número 20 de *Tierras de León* [1974: 54]. En el catálogo se reproducen seis óleos del artista. Ninguno de ellos acompaña el texto de Gamoneda, que cierra el catálogo, como sí ocurre en página contigua con los escritos de Ferrer y Crémer. Una pareja de óleos (uno en página par y otro en impar) se intercala en cada unos de los textos de crítica.

[27] Catálogo de la exposición del escultor Fernando Alba celebrada del 3 de mayo al 2 de junio de 1991 en el Museo Juan Barjola de Gijón. Contiene dos textos introductorios: uno sin título, escrito en forma de carta, de Antonio Gamoneda (p. 7); y los titulados «Diacronía» y «Sincronía», de Antonio G. Areces (pp. 9-25). El catálogo se presenta divido en tres secciones: «Vértigo» (pp. 27-41), «Abismos» (pp. 43-55) y «Caída» (pp. 57-61). Las imágenes de la obra se reproducen en color y completamente desgajadas de los textos introductorios. Completan la edición una fotografía del artista, seguida de una «Biografía» (pp. 63-67) y una «Bibliografía» (68-70). Dice así el colofón: «Este libro aparece con motivo de la exposición de F. Alba presentada por el Museo Barjola en su sala de exposiciones temporales. Mayo 1991». Gamoneda publicó anteriormente la reseña «Fernando Alba» en el número 22 de *Tierras de León* [1975: 88-89], dentro de su recensión sobre los cinco artistas asturianos que en 1975 expusieron en la Sala de Arte «Provincia» de León. Poco después, dedicó también a este escultor el texto «Una dialéctica espacial» para el catálogo de la muestra colectiva *Artistas en la Galería «Maese Nicolás»* [1977]; exposición de la que también dejó constancia en su reseña «La colectiva inaugural de "Maese Nicolás"», publicada en el número 26 de *Tierras de León* [1977: 81-83]. En su carta a Fernando

Alba, Gamoneda alude nada más comenzar al catálogo de la Galería Maese Nicolás de 1977: «Me quedo de piedra al poner la vista en un texto mío relativo a tu escultura; creí que era cosa de ayer y va para catorces años». Entresaca algunas frases de aquel texto y alude a continuación a una crítica posterior, intercalando comentarios —en los que no falta la ironía— sobre su ahora posición distanciada con respecto a la interpretación de arte: «Un par de años después (eran tiempos en que yo frecuentaba mucho la teoría y me entregaba con muy buena voluntad a las artes adivinatorias —así me lo parecen hoy— que han dado sustancia a la llamada crítica de arte) volvía yo a escribir sobre tu trabajo: y era de la siguiente manera: "ahora se trata de la conversión de unas realidades primarias (troncos de árbol escuetamente segmentados) en algo que deja de ser árbol (que deja de ser primordialmente árbol) mediante la recepción de una forma *pensada*…". El subrayado de "pensada" acabo de hacerlo». Este otro texto citado se corresponde con el que lleva por título «La aventura poética de Fernando Alba», publicado primero en el número 22 de *Papeles Plástica* [1981: 89 y 92], revista editada por la Casa Municipal de Culttura de Avilés, y luego en el catálogo *Fernando Alba: esculturas* [1991: 27-29]. En su carta, Gamoneda sigue dejando constancia de su desafección hermenéutica, como subraya en otros artículos: «En fin, Fernando, ahora que ya no hago crítica de arte porque ya no creo en la tal crítica de arte (¿qué cosa absurda es ésa de explicar un color, una melodía, una manera de estar, un volumen en el espacio?), reconozco y confieso que alguna verdad existía en mis expresiones de entonces». Porfía en su apreciación al cerrar la misiva: «Insisto en que esto no es una reflexión crítica; insisto en que yo no quiero hacer una literatura que falsea casi todo aunque el escritor no lo sepa». Y aun se despide el poeta subrayando su ahorcada condición de exégeta: «Un abrazo de tu ex crítico y siempre amigo».

[28] Catálogo de la exposición del escultor Fernando Alba celebrada del 10 de junio al 31 de julio de 1991 en la Sala Principado de Asturias de Madrid. Contiene reproducciones, en blanco y negro y en color, de las esculturas en madera de Alba. El catálogo se divide en cuatro series: «Abismos» (pp. 11-21), «Caída» (pp. 21-23), «Esculturas en madera» (pp. 25-53) y «Vértigos» (pp. 55-63). Acompañan el catálogo dos textos de crítica, que se yuxtaponen en diferentes páginas a las series de imágenes: «Más allá del árbol», de José Marín-Medina, pórtico del catálogo (pp. 7-9); y «La aventura poética de Fernando Alba» (pp. 27-29), de Antonio Gamoneda, fechado en 1981, el cual abre la tercera sección, dedicada a las tallas en madera, uno de los símbolos más típicamente gamonedianos. Según Jovino Martínez Sierra, en su tesis doctoral *Fernando Alba: espacio escultórico, espacio arquitectónico y espacio urbano*, en 1981 Fernando Alba «mostró su obra de modo individual en una exposición en la Casa de Cultura de Avilés» [2012: 28]. En relación con este evento, tal y como se deduce de la información presentada por Jovino Martínez, Gamoneda participó en el número 22, de junio de 1981, de la revista *Papeles Plástica*, publicación periódica editada por la Casa Municipal de Cultura de Avilés con textos dedicados íntegramente al escultor, entre cuyas contribuciones se encuentra «La aventura poética de Fernando Alba» de Gamoneda, en concreto —aunque Jovino Martínez no lo precise en su tesis— en las páginas 89 y 92.

[29] Catálogo de la exposición antológica del pintor Modesto Llamas Gil, celebrada en el Centro Cultural Caja España de León en 1991. Contiene la transcripción de una carta sin datar de Antonio Gamoneda al pintor (p. 5), con firma manuscrita:

> Querido Modesto:
>
> Hace un par de meses, salía yo de tu estudio gozosamente fatigado (ver la centena de cuadros que irá a tu antología no es asunto suave, aunque, eso sí, sea trámite hermoso), cuando empezaron a insinuárseme pálpitos de cuya especie no acababa de averiguar. Ahora se me declara y me urge ponerla en letra y darte conocimiento de ella, no sea que vuelva a ocultarse en mi memoria polvorienta.
>
> Primero, aunque ello no sea concerniente a los pálpitos, tengo que hacer acto —y acta— de reconocimiento en orden a tu pintura: está viva y vivaz, y hasta la más vieja goza de buena salud. Me alborocé con tu imaginería de lo imposible y con las gamas desmadradas y los monstruos volanderos que se comen la mitad irónica de tu corazón. Al mismo tiempo, quedé muy en suspenso

y finamente atrapado por la exquisita solvencia de tu obra icónica (lo de «icónica» lo tomo prestado de los críticos; me parece que queda bien aunque no estoy firme en lo que quiere decir), obra ésta, la icónica, tan subida de arte que, incluso borrando los rostros —actuación que sería verdaderamente disparatada—, quedarían allí cuadros como puños. Quiero decir que, aun olvidando la causa verosímil, lo que resta es, no se te olvide, pintura-pintura.

Pero yo iba a otra cosa: al pálpito.

Me has hecho polvo; me has echado encima, con todo el peso de un gran friso convecinal y sociológico, a los vivos viejos y los muertos jóvenes de mi último medio siglo en León. Todo el paisaje humano con su carga temporal. Incluso aderezada con pintura-pintura, es mucha dosis de revelación. Me estás diciendo, como quien no quiere la cosa, que todos, hasta los más sonrientes, avanzan hacia la desaparición (algunos ya han llegado), y que no es nada, que lo que importa son tus cuadros, tan pictóricos y campantes. ¡Qué cosas haces, Modesto!

Si, por lo menos, nos hubieras sacado en plan hiperrealista, que no se lo cree nadie de tan parecido que es, todo hubiera sido menos grave. Pero no: nos has colocado a todos la semblanza y la pintura a lo vivo, con lo cual no hay quien distinga entre difuntos y no difuntos y esto es lo que da gusto.

Y el tiempo, además, el tiempo. ¡Qué cosas haces, Modesto!

Esto es lo que se me había olvidado decirte. Enterado quedas.

De todas formas, un abrazo.

Antonio Gamoneda

Contiene también la misma reseña (p. 13) que figura en el catálogo-folleto de exposición *Modesto Llamas Gil* [1973: s/p], procedente de los *Anales de «Provincia» Sala de Arte*, 1972-1973, León, Institución «Fray Bernardino de Sahagún», 1974, p. 58. Cfr. Olmos [2009: 829].

[30] Catálogo de la exposición del escultor Amancio González celebrada en la Galería de Arte Juan de Juanes de Alicante del 14 de enero al 3 de febrero de 1994. Contiene una ««Introducción» de Antonio Gamoneda de dos páginas —sin foliar, como el resto del catálogo—, donde el poeta hace referencia, como en otros textos de la época, a su ya abandonada condición de crítico de arte: «Hace mucho más de tres años que yo he abjurado de la "literatura especializada" que pretende la interpretación de las artes plásticas, y en esa actitud (muy deliberada, por cierto) sido todavía. Si no fuese así, tendría ocasión, en los árboles torturados de Amancio González, de liberar abundante doctrina. / Pero no; prefiero dejar testimonio simple, llanamente convencional, de mi encuentro con esta obra». Con todo, la escritura de Gamoneda no deja de ser un ejercicio exegético. Por ello concluye su texto de la siguiente manera: «Me doy cuenta de que, a poco que deponga la vigilancia, corro peligro de regresar a esa "literatura especializada" que vengo rechazando. No; ya está dicho, yo sólo quiero dar testimonio de que mi vida se sintió a sí misma intensificada delante de las esculturas de Amancio González. Sé que esta experiencia, extremadamente particular, únicamente sobreviene cuando la sensibilidad es excitada por objetos conductores de una "alta tensión" artística». El texto se reproduce a doble página en la zona inferior de las hojas y se yuxtapone en parte a la imagen de la escultura «Alma mater» de Amancio González, que desde la zona superior llega oblicuamente hasta el texto en la página izquierda, pues texto y escultura quedan a la vista con el libro abierto. Según se deduce de la información contenida en la página personal del escultor [http://www.amancio.eu/], esta misma introducción habría aparecido antes en el catálogo de la muestra celebrada en el Museo Evaristo Valle de Gijón, en septiembre de 1993 —catálogo que no me ha sido posible localizar—. Gamoneda ha dedicado uno de sus «poemas con nombre» de *Canción errónea* a Amancio González [CE: 39-40]. Una versión de este poema, con el título «Hablo con Amancio» —versión probablemente original, anterior cronológicamente a la de *Canción errónea*—, figura al inicio del catálogo del escultor *Metal* [2016]. Amancio González es autor de un busto escultórico del poeta [CE: 146] y ha participado en las exposiciones *Reencuentro: León '94* [1994], *Descripción del frío* [2002] y *Visión del frío* [2007: 44-47].

[31] Catálogo de exposición que contiene una serie de diez serigrafías de Juan Barjola (1919-2004), de título «Tauromaquia», y diez poemas inéditos de Gamoneda que, con el título *Mortal 1936 (Pasión y luz de Juan Barjola)*, fueron publicados inicialmente como cuadernillo exento en tirada no venal. Estos poemas pasaron con variantes a la segunda sección de *Arden las pérdidas*, de título «Ira». Miguel Casado incluye las variantes de estas versiones en su «Apéndice» a *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* [EL: 660-662]. A la serie de serigrafías de Barjola antecede el texto «La tauromaquia negra de Juan Barjola», de Antonio Franco Domínguez (pp. 9-11); a la del poeta, «Pasión y luz de Antonio Gamoneda», de Ángel Campos Pámpano (pp. 39-40). Sobre las motivaciones de este proyecto, explica Gamoneda: «Es un relato también incomprensible de la masacre de la plaza de toros de Badajoz. Su origen es anecdótico: soy muy amigo del pintor Juan Barjola. Él quería hacer una carpeta sobre la tauromaquia, uno de sus temas preferidos pero que yo desconozco. Entonces convinimos que de lo que se trataba era de hacer una metáfora de la violencia y de la muerte que nos remitía a aquella masacre» [LR: 132]. De esta obra, Carmen Palomo indica que fue «reeditada por la misma institución y el mismo año como catálogo bajo el título *Tauromaquia*» [LIM: 308]. Por su parte, Miguel Casado indica: «cuadernillo titulado *Mortal 1936*, que tuvo su edición más difundida en la antología *Sólo luz*; una profunda metamorfosis trasladó algunos de sus versos al capítulo «Ira», de *Arden las pérdidas*» [EL: 624]. José Antonio Expósito ofrece una información mucho más precisa en su tesis doctoral: «Gamoneda publicó *Mortal 1936 (Pasión y Luz de Juan Barjola)* […]. Fue una tirada no venal de 100 ejemplares numerados, realizada en cuaderno para acompañar una *suite* serigráfica de Juan Barjola, constaba de diez poemas. Recogidos después en el catálogo *Tauromaquia* […], con motivo de la exposición realizada con estos trabajos en el mes de septiembre de 1994. Dicho trabajo contiene las diez estampas de la carpeta "Tauromaquia", de Juan Barjola y los diez poemas de Antonio Gamoneda. Donde [sic] el escritor hace una lectura poética de los diez grabados del pintor extremeño sobre los terribles asesinatos ocurridos en la plaza de toros de Badajoz en agosto de 1936. Esos diez poemas han sido publicados en conjunto recientemente en la antología del autor titulada *Sólo luz (Antología poética 1947-1998*) […], ya que para la mayoría de los lectores eran prácticamente desconocidos debido a la escasa tirada, no venal, del cuaderno, en que fueron recogidos. Más recientemente todavía en la justificación final del libro de Antonio Gamoneda, *Descripción del frío*, León, Celaryn [sic], 2002, [p. 102], se dice que *Mortal 1936*, ha sido reescrito y ampliado y que se integra dentro de "Cancionero de la ira", segundo capítulo del libro inédito *Arden las pérdidas*» [OP: 280, nota 309]. En el colofón de libro, se dice exactamente: «La carpeta Tauromaquia, editada por la Asamblea de Extremadura, incluye diez grabados de Juan Barjola, realizados en el taller Obra Gráfica Original de Víctor Galán, en Madrid, y el libro Mortal 1936 (Pasión y luz de Juan Barjola) escrito por Antonio Gamoneda, que fue impreso en Imprenta Parejo. La edición consta de 100 ejemplares numerados, 10 P7A y 8 H/C. Este catálogo se editó con motivo de la exposición realizada con estos trabajos por la Asamblea de Extremadura, en Mérida, en septiembre de 1994». Por lo tanto, habría que distinguir el cuaderno de tirada no venal *Mortal 1936*, cuyo subtítulo es *Pasión y luz de Juan Barjola*, que no incluía las serigrafías de Juan Barjola con las que dialogaba, del catálogo *Tauromaquia*, que reunía ambos trabajos y que fue editado el mismo año con motivo de la exposición organizada por la Asamblea de Extremadura de Mérida. Según esta información, el catálogo *Tauromaquia* no es una reedición de *Mortal 1936 (Pasión y luz de Juan Barjola)*, sino otra edición, ya que reúne el trabajo de Gamoneda y el de Barjola por primera vez en un mismo objeto editorial. En cuanto a la relación entre imagen y texto, la obra serigrafiada y la poemática forman dos núcleos completamente desgajados: primero se presentan las diez estampas de Barjola y, a continuación, los diez poemas de Gamoneda (pp. 42-61). Esta estructura concuerda con el hecho de que los dos trabajos no fueran concebidos inicialmente como un único objeto poético-artístico, aunque durante su creación hubiera una puesta en común de inquietudes entre poeta y pintor. La serie de poemas *Mortal 1936 (Pasión y luz de Juan Barjola)* fue traducida al francés por Jacques Ancet como «Mortel 1936. Passion et lumière de Juan Barjola» en el número 852 de *Europe: revue littéraire mensuelle* [2000: 103-109].

[32] Catálogo de la exposición colectiva celebrada en la Sala de Arte «Provincia» de León (Edificio Fierro), entre octubre y noviembre de 1994, con la participación de Luis Sáenz de la Calzada, Vela Zanetti, Andrés Viloria, Manuel Díez Rollán, Modesto Llamas Gil, Alejandro Vargas Aedo, Luis

García Zurdo, Elías García Benavides, Teresa Gancedo, Manuel Jular, José-Sánchez Carralero, Esteban Tranche, Luis Gómez Domingo, Jesús Pombo de los Arcos, Rosendo García Ramos («Sendo»), Miguel Ángel González Febrero, Rafael Sánchez-Carralero, Ramón Villa, Juan Carlos Uriarte, Antonio Redondo Rodríguez, Domiciano Fernández Barrientos, Isidro Hernández Valcuende, José Antonio Santos Pastrana, José Antonio Martínez López-Menchero, José de León, Félix de la Concha, Amancio González, Francisco Suárez, Carmen García Suárez y Juan Manuel Villanueva López, prácticamente todos ellos reseñados anteriormente por Antonio Gamoneda en las memorias de la Sala de Arte «Provincia» de *Tierras de León*. Contiene los textos de crítica de Gamoneda «Calzada» (p. 22), sobre Luis Sáenz de la Calzada, publicado en el número 50 de la *La Gazeta de las artes* [1976], según se indica al final del texto; e «Isidro Hernández Valcuende» (p. 66). La reseña «Calzada» coincide casi en su totalidad con la que ya había aparecido en el número 23 de *Tierras de León* [1976: 43], que concluye con la identificación implícita de una estética sublime: «el que, en una misma pieza, seamos excitados por la delación de una crueldad y por la suntuosidad del propio lenguaje plástico, es algo que pertenece también al compromiso surrealista, a la mágica complementariedad de lo bello y lo terrible» [*ibidem*]. Gamoneda escribió también un prólogo a *Pequeñas cosas para el agua* [1996], de Sáenz de la Calzada, edición póstuma de un poemario inédito del pintor. El fragmento de la reseña de Isidro Hernández Valcuende reaparece en *I Muestra Pinacoteca Provincial* [1988: s/p].

[33] Catálogo de la exposición itinerante del pintor Elías García Benavides, que pudo visitarse en las siguientes ciudades: Oviedo (del 29 de noviembre al 17 de diciembre de 1994), Avilés (del 16 al 31 de enero de 1995), Mieres (del 10 al 24 de marzo de 1995) y La Felguera (del 30 marzo al 14 de abril de 1995). La muestra giró en torno a dos series pictóricas. «Sottobosco» y «Lagunaria». El catálogo incluye una carta manuscrita de Antonio Gamoneda (p. 7), fechada en León el 30 de noviembre de 1994, un día después de la inauguración celebrada en Oviedo. He aquí la transcripción de la breve misiva:

León, 30, noviembre, 1994

Querido Elías:

¡Cuántas palabras olvidadas! Pensando en tus cuadros, he vuelto sobre mi escritura de, casi, cincuenta años para acá, y la memoria y la conciencia se me ha llenado de imágenes y de pérdidas.

Puestas —las palabras— en relación con tu pintura, será como si las echásemos otra vez a vivir.

Sé que me estás comprendiendo. Abrazos

Gamoneda

Elías García Benavides es otras de las grandes amistades artísticas de Gamoneda. Junto con Jorge Pedrero y Juan Barjola, es uno de los pintores sobre los que más se ha prodigado en literatura crítica. Benavides expuso en la Sala de Arte «Provincia», como consta en la reseña de Gamoneda del número 22 de *Tierras de León* [1975: 89-90]. Le consagra también el texto «Fisiología y expresión» en *Artistas en la Galería «Maese Nicolás»* [1977], muestra que reseñó como «La colectiva inaugural de "Maese Nicolás"» en el número 26 de *Tierras de León* [1977: 81-83]. Según Expósito, «Fisiología y expresión» apareció además, en abril de 1980, en la revista *Papeles Plástica* editada por la Casa Municipal de Cultura de Avilés [OP: 500]. Otros textos de Gamoneda sobre Benavides son «Elías y la pintura», publicado en el número 17 de la revista ovetense *Los Cuadernos del Norte* [1983: 14-17]; y las reseñas de prensa «Elías G. Benavides» [*Diario de León*, 26-11-1980, p. 4] y «Elías G. Benavides en crónica viajera» [*Diario de León*, 23-4-1980, p. 4]. A Benavides dedica igualmente Gamoneda uno de sus «poemas con nombre» en *Canción errónea* [CE: 43-44]; poema que tiene su origen en el inédito «Hablo con Elías» del catálogo del pintor *Huella de agua* [2005: 12-13] y del homenaje al poeta *Visión del frío* [2007: 28-32]. Según Expósito [OP: 278], Gamoneda ya había homenajeado a Benavides en un poema de la primera sección *Lápidas*, sin mención expresa: «Vi la sombra perseguida por látigos amarillos» [EL: 232].

[34] Catálogo de la XII Bienal de Pintura Ciudad de Zamora, celebrada del 15 de diciembre de 1994 al 15 de enero de 1995 en la Caja de Ahorros de Salamanca y Soria de Zamora. El catálogo contiene un escueto texto de Gamoneda (p. 5), tal y como indica Expósito, si bien éste señala que la muestra se habría inaugurado el 25 de enero de 1994 [OP: 501]. Esta breve nota es una síntesis de la tesis que ya había desarrollado Gamoneda en el ensayo «Un "oficio de escultor": humanismo y volumen», en el catálogo *José Luis Sánchez: casi treinta años de escultor* [1981: 9-20]. Sobre esta misma exposición de 1994 existen otros catálogos de diferente extensión, referenciados con el título *12 Bienal Ciudad de Zamora*. Expósito menciona también la reseña «José Luis Sánchez», publicada en el número 59 de la revista *Guadalimar*, de mayo de 1981, sin precisar página [OP: 514].

[35] Catálogo de la exposición del escultor Julio López Hernández (1930-2018) celebrada en Madrid, en la Sala de Exposiciones Plaza de España, entre marzo y abril de 1995. El amplio catálogo contiene los siguientes textos: «Instantes esculpidos», de Juan Manuel Bonet (comisario de la exposición); «El estudio de Julio López Hernández», de Javier Campano; «Carta a Esperanza Parada (a propósito de Julio)», de Adolfo Castaño; «Una carta», de Álvaro García; y «La vida detallada. Los gestos del alma», de Esperanza López Parada. La retrospectiva incluye una sección final de antología de reseñas y textos de crítica, entre los que se incluye «Un desdoblamiento de lo corpóreo y lo significativo», de Antonio Gamoneda (pp. 297-298), publicado originalmente en *Diario de León*, el 27 de abril de 1979. Dice allí Gamoneda: «Yo ya tengo escrito —hace, más o menos, dos años— sobre el arte de este escultor. Mi estimación de entonces me parece aún válida» [*ibidem*: 297]. En efecto, este texto es distinto al que se encuentra en *Artistas en la Galería «Maese Nicolás»* con el título «Realidad y significación», publicado en 1977, aunque reproduce entrecomilladas algunas frases de este anterior escrito. Tal y como indica Expósito [OP: 408], el poema «Taller de Julio L. Hernández», publicado en el catálogo *Julio L. Hernández* de 1980 (Madrid), aparece también en este otro catálogo [1995: 308].

[36] Catálogo de la exposición celebrada en la Sala de Arte «Provincia» de León del 4 al 29 de octubre de 1995. Contiene pinturas de Albert Agulló, con prólogo de José Gómez Isla («La indisociable hermandad entre poesía y pintura», 10-15). Expósito precisa que la exposición fue un homenaje a Gamoneda y que los cuadros se inspiran en veintiún poemas del *Libro del frío* [OP: 27 y 406], recogidos también en la edición —en página par— junto a la obra pictórica —en página impar—. En el breve texto de dedicatoria que introduce la obra («A mi amigo, Antonio Gamoneda»), Alberto Agulló dice del poeta: «tu vigoroso discurso poético, siempre tan trascendente y humano vino, como por arte de magia, a engendrar en mi espíritu la necesidad y el deseo de pintar esta serie de cuadros que yo titulo, utilizando algunas de tus voces, *Encuentro en el territorio del frío* y que ahora expongo públicamente, pretendiendo que sea mi humilde homenaje a tu enorme calidad de poeta». Gamoneda dedica también al pintor unas palabras en forma de carta; carta que después retomará en una nueva colaboración con el pintor, esta vez con el título *Albert Agulló: Encuentro con la poesía* [2002: 12]. Puede considerarse una «antología ilustrada», ya que recoge una selección de poemas previamente publicados por Gamoneda. Gamoneda reseñó brevemente a Agulló dentro de la exposición del «Grup d'Elx» de la Sala de Arte «Provincia», en el número 13 de *Tierras de León* [1971: 114-115].

[37] Libro de artista. Para Carmen Palomo, se trata de una «brevísima antología de inéditos […]. Está compuesto por cuatro poemas más cuatro entradas del inédito *Diccionario relativo a la ciencia médica arcaica,* acompañados por ilustraciones de Eugenio Ampudia» [LIM: 31]. En cuanto la composición y valor de esta antología, añade Carmen Palomo: «Tres de los cuatro poemas vuelven a reproducirse como *Exentos III* en *Sólo luz*, si bien *Exentos III* aporta otro poema inédito bajo el título de "Habla el pastor". Finalmente, dos de los cuatro poemas de *Cuaderno de octubre*, drásticamente reescritos, se incorporan junto con "Habla el pastor" (que pierde su título) a *Arden las pérdidas*. Por su parte, dos de las entradas del *Diccionario…* se recogen en *Sólo luz* —donde figura casi todo el cuerpo conocido hasta el momento [2000] de este proyecto—, y son reescritas para insertarse más tarde, en 2004, en *Esta luz.* De lo expuesto podemos deducir el valor de esta antología "marginal": conocemos por ella fases previas tanto del *Diccionario…* como de *Arden las pérdidas*, obra esta última que, por la acotación cronológica que aparece en *Esta luz*, debió de comenzar a gestarse en el año 1993, justo después de la

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

publicación de *Libro del frío*» [*ibidem*]. La reflexión de Palomo afianza el papel intermediario y activo de los libros de artista en la constitución del corpus poético de Gamoneda. He aquí el título de los poemas de la antología y su ubicación en *Esta luz*: «¿Urueña?» [EL: 513-514], «Sucede un cuadro de Orlando Pelayo» [EL: 515], «Ventana húmeda (II)» [EL: 416], «Creo en la ira, creo en el olvido» [EL: 432]. Las cuatro entradas del «Diccionario apócrifo» son *agárico*, *anamnesis*, *ántrax* y *azogue*. En la edición, sin paginar, la palabra *octubre* aparece con mayúscula inicial en el título, pero parece ser un criterio de la editorial más que una elección de Gamoneda. Figura una nota introductoria del autor: «En lo que sigue, los cuatro poemas pertenecen a una serie indecisa que provisionalmente titulo "Exentos III". Las cuatro últimas piezas son entradas de un diccionario que carece de nombre. La mayor parte de estas ocho venideras páginas son reescritura reciente; algunas son inéditas, otras, que se publicaron —no en libro—, presentan variantes casi siempre sustanciales». Dice así el colofón: «Se acabó de imprimir en Septiembre de 1997, con un tirada de 200 ejemplares numerados y firmados por el autor. Los dibujos son de Eugenio Ampudia. Diseño de Eugenio Ampudia y César Camino. Edición al cuidado de Alberto Lauro y Fermín Higuera». Los cuatro dibujos, en blanco y negro, se yuxtaponen en la misma página a cada una de las entradas del «Diccionario apócrifo», cuyas líneas ocupan la parte inferior de la página: «Agárico. La vejiga sarnosa, preñada de melancolía, se salva en el agárico, que atrae dulcemente la orina. Ayuda a los agonizantes: sueñan los cuerpos blancos de sus hermanas»; «Anamnesis. Recuerdo el frío en los ambulatorios, los huesos abrasados por madres solícitas, los animales invisibles que duermen en las cavernas de los tísicos»; «Ántrax. Miel y cilantro consumen los carbuncos, mas la locura entra en las cebas mezcladas con la miel»; «Azogue. Es metal fugitivo. Vi las reliquias del mercurio en un rostro fatigado por su propia belleza. // Vi la hemorragia, vi la luz y el llanto». El cuarto poema [Creo en la ira, creo en el olvido] carece en verdad de título. Hay un eco vallejiano y cierta ironía en las exclamaciones, una de ellas entre paréntesis, las cuales se mantienen en *Sólo luz* [SL: 149], pero que desaparecieron en la reescritura:

> Creo en la ira, creo en el olvido,
> creo en la nieve sin esperanza.
>
> Creo en las madres perseguidas por gallinas locas
> (¡Cuanto [sic] amo sus huesos amarillos!).
>
> Creo en la nieve y en la desaparición.
>
> Ved las gallinas en mi espíritu, siento la ira de las
> madres. Nieva.
>
> ¡Cuánto amo a las gallinas sin esperanza!

[38] Libro de artista. Contiene «Sustancias límites / Substances, limites», conjunto de textos de Antonio Gamoneda que acompaña once contratipos fotográficos de pequeño tamaño de la serie «Nymphea», de Michel Hanique, creada en torno al motivo del órgano sexual femenino. La serie de Gamoneda, presentada en versión bilingüe con traducción de Jacques Ancet, se compone de diez entradas del llamado «Diccionario apócrifo»: «Acónito», «Agárico», «Epilepsia», «Glándula», «Beleño», «Kufra», «Menstruo», «Sardos», «Azufre», «Tumores blancos». Algunas de estas entradas ya habían aparecido recientemente en otras publicaciones. El libro se compone de un total de doce pliegos blancos y sueltos, sin coser, de cuatro hojas cada uno y sin paginar, envueltos en un pliego de idéntico tamaño como guarda y otro exterior con solapas a modo de cubierta. La serie de Gamoneda consta de tres pliegos que presentan siempre dos entradas en español en la parte izquierda con su traducción al francés en la derecha; la fotográfica consta de un pliego con título exterior y fotografía interior, al que le siguen cuatros pliegos más, que se alternan con dos y tres fotografías. Se trata de una edición extremadamente frágil para coleccionistas. Dos pliegos abren el libro: uno completamente blanco y otro como portadilla con título, nombre de los autores, traductor y editor. Un último pliego final incluye una breve biografía de Hanique, Gamoneda y Ancet en la primera hoja y, en la tercera, la siguiente justificación del libro:

> Composé en Garamond, cet ouvrage a été réalisé

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

à 300 exemplaires numerotés,
sous couverture papier Rives Tradition 250 g
rehaussée d'un motif estampé,
comprenant 11 contretypes couleurs
de la série *Nymphea* de Michel Hanique,
accompagnés du texte *Substances, limites*,
de Antonio Gamoneda,
traduit de l'espagnol par Jacques Ancet.

Achevé d'imprimer en juin 1997
sur papier Rives Tradition 170 g
par l'imprimerie Sacco à Toulouse.

La serie textual y la fotográfica son independientes, no hay ninguna presentación simultánea entre texto y contratipo en la misma hoja, pliego o pliego contiguo. Los contratipos están parcialmente pegados por su parte superior en el centro de la hoja. Agradezco públicamente a Laetitia Cordier, del Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Université Rennes 2, su mediación para que la biblioteca de esta universidad adquiriera un ejemplar —el número 294— de *Substances, limites / Nymphea*. La gestión de Madame Cordier ha contribuido a enriquecer este trabajo gracias a la posibilidad de consultar *in situ* esta obra, de la que no había ejemplares disponibles para el préstamo interbibliotecario ni imágenes en ninguna plataforma digital.

[39] Catálogo de exposición de la retrospectiva del pintor Andrés Viloria (1920-2007) celebrada en la Sala de Arte «Provincia» de León (Edificio Fierro) del 16 de diciembre de 1997 al 18 de enero de 1998. Contiene una selección de críticas sobre el artista, entre ellas un texto sin título de Antonio Gamoneda (p. 99), fechado en 1981, que es idéntico a la reseña publicada como «Catálogo total» en el número 44 de *Tierras de León* [1981: 129-130]; reseña a su vez de la obra de Viloria *Catálogo total* editada por el Instituto de Estudios Bercianos en 1981. Dice en su recensión para la revista Gamoneda: «Creo haber dicho en algún momento, hace años, quizá, que Andrés Viloria es un caso paradigmático en el que el pensador, el hombre hondamente inquisitivo, realiza una conversión "total" de sus cósmicas adivinaciones a una especie rigurosamente plástica» [*ibidem*: 129]. En alusión a su escritura anterior sobre el pintor, Gamoneda publicó las reseñas «Andrés Viloria» en el número 13 de *Tierras de León* [1971: 98] y «Viloria» en el número 23 de la misma revista [1976: 43-44] tras sus respectivas exposiciones en la Sala de Arte «Provincia». Como en buena parte de su literatura sobre arte, en su recensión del *Catálogo total* Gamoneda se expresa críticamente utilizando términos e imágenes relacionadas con la categoría de lo sublime y evocando correlatos de su propio pensamiento poético: «Del hecho estético (plástico) a la interrogación abrumadora sobre el porqué de la existencia. De esta interrogación, a la contemplación ensimismada del milagro existencial que nos devuelve a la gran pregunta. Un universo circular atormentador y gozoso, al tiempo, se revela en este documento que es mucho más que un catálogo» [1981: 130].

[40] Libro de artista. Contiene veinte poemas de Antonio Gamoneda y siete grabados al aguafuerte de Antoni Tàpies (1923-2012). Los veinte poemas de Gamoneda fueron incorporados al *Libro del frío* a partir de su 2.ª edición en el año 2000, como sexta parte, con el título «Frío de límites» [EL: 381-404]. Sobre el proceso de creación y colaboración con Tàpies, dice en su antología *Sólo luz* Gamoneda: «El libro matriz, el libro trabajado por los dos, por Tàpies y por mí, tiene un carácter y un sentido que no se puede trasladar a esta antología. Su título era monosilábico: *¿Tú?* Nada más. Ahora, lo que aquí aparece es un despiece en el que no está Tàpies; aparece, como un artificio semejante al del muestreo, una parte del "medio libro" que pudiera suponer mi escritura. Pienso que, después de explicar que yo no soy el autor *completo* y único de *¿Tú?*, queda también bastante claro que lo que aquí se va a leer no basta para representar a *¿Tú?* Esta escritura parcelada pudiera no existir sin mi concertación con Tàpies, y aquí, por parcelada y por el desmembramiento de la autoría, tiene otro sentido y únicamente yo soy responsable de su incompleción. Declarado esto, sólo me interesa reconocer que, tal y como aquí aparecen, estos textos pudieran ser una especie de *addenda* al *Libro del frío*. Por todo lo dicho, esta última porción de escritura se da aquí bajo un nuevo título que no sé si será el definitivo:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Frío de límites» [SL: 16]. En una entrevista concedida pocos años después, añade: «Los dos creamos un espacio de relación existencial en el que compartimos con símbolos la perspectiva de la muerte. Pero, después, los componentes se independizan; Tàpies hace su vida expositiva y yo estoy en soledad con mis propias expresiones, y me doy cuenta de que estos poemas están en la línea del pensamiento poético de *Libro del frío,* y de que con esta parte se cierra este acto contemplativo hacia el fin […] los 20 poemas representan una ampliación del espacio que, en el libro, se abre a la contemplación de la inexistencia. Es la reunión de los últimos símbolos ante la luz de la desaparición» [Intxausti, 2003]. En otra entrevista, añade: «Con la eternidad hemos topado. Éste es el mayor problema de mi última escritura (una veintena de poemas para un libro conjunto con Tàpies). Es una noción que está en el lenguaje y en la esperanza. Pero la eternidad es una oquedad, un vacío» [LR: 32]. Carmen Palomo realiza la siguiente observación sobre este trabajo: «La cooperación indirecta entre Gamoneda y la obra plástica de Tàpies (*¿Tú?*) constituye otro punto de contacto entre nuestro autor y José Ángel Valente (*Escriptura sobre cos*). Estas aproximaciones artísticas entre las artes nos hablan de unos intereses y un clima creativo compartido, a partir del cual Jacques Ancet encuentra otros paralelismos, relativos a las trayectorias de esos dos autores y a su común consideración del acto poético como "transformation de l'experience [sic] en événement. Un événement de langage qui es [sic] l'événement conjoint d'une parole et d'un monde"» [LIM: 152, nota 28]. La presentación del libro tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, pero en las distintas referencias bibliográficas de esta obra hay variaciones en cuanto a los datos editoriales y sus circunstancias. Dado el valor artístico de la obra, no existe ejemplar consultable en centros públicos, ni siquiera en la Biblioteca Nacional de España. Tras conversación telefónica con don Antonio Machón, del 16 de enero de 2017, el editor y galerista me confirma que se trata de una coedición con la Galeria Toni Tàpies y Edicions T, servicio editorial bajo la dirección de Tàpies. En correo electrónico, con fecha de 18 de enero de 2016, don Antonio Machón, vía doña Margarita Sastre, me ofrece más datos sobre el libro, continuando nuestra conversación previa:

> La idea fue una propuesta del Sr. Machón a los dos artistas con motivo de la celebración del XXV aniversario de su galería. Se trata de una coedición de la Galería Antonio Machón de Madrid y la Galería Toni Tàpies Edicions T, de Barcelona. El texto fue compuesto en caracteres móviles Ibarra sobre papel Arches de 270 gramos y se terminó de imprimir en Valladolid el 30 de octubre de 1998. Los grabados fueron estampados en Barcelona por los grabadores Joan Roma y Takeshi Motomiya. Integran la obra 20 poemas de Antonio Gamoneda y 7 aguafuertes de Antoni Tàpies y una litografía original de Tàpies en la cubierta del libro. El libro se compone de un total de 72 páginas que no aparecen paginadas. La edición consta de 120 ejemplares firmados por los autores, distribuidos del siguiente modo: 90 numerados del 1 al 90; 26 pruebas de artista numeradas de PA I a PA XXVI; 4 ejemplares destinados a los colaboradores, numerados de HC I a HC IV. Cada libro lleva uno de los grabados firmado por Antoni Tàpies. Los 30 primeros ejemplares y los 4 destinados a los colaboradores van acompañados de una suite de los 7 grabados del libro firmados por Antoni Tàpies y numerados correlativamente con ellos. La exposición del libro, acompañada de la serie de 40 dibujos originales de Tàpies titulada *Mira la mà*, se inauguró en la Galería Antonio Machón de Madrid el 17 de noviembre de 1998, coincidiendo con el XXV aniversario de la galería. La edición francesa *Froid des limites* de Éditions Lettres Vives, aunque reproduce los poemas y los grabados en el orden del libro original, carece de la imagen original de la cubierta y añade unos textos de sus editores.

El texto de la edición francesa, publicada en el año 2000, se titula «La musique et le noir» y está firmada por el traductor, Jacques Ancet (pp. 9-12). En la justificación final —en letras mayúsculas— de esta última edición, consta: «Ce volume, le trente-cinquième de la collection *Terre de poésie* dirigée par Michel Camus et Claire Tiévant, a été achevé d'imprimer en septembre 2000 sur les presses de l'imprimerie Darantiere à Dijon-Quétigny et tiré à mille cinq cents exemplaires. L'édition originale est constituée par trente-trois exemplaires numérotés de 1 à 33 et par dix exemplaires hors commerce tirés sur Ingres d'Acrhes». Jacques Ancet deja constancia de la siguiente nota al final del libro sobre la fuente de los poemas y la problemática de la traducción del título:

> *Froid des limites*, à sa première parution, se présentait comme un livre d'art dont le titre, décidé en commun par Antoni Tàpies et Antonio Gamoneda —*¿Tú?* (Toi?)—, fait allusion à un inaccessible moi, incompréhensiblement vivant, inexplicablement spéculaire et mortel. Le titre indique aussi l'étrangeté du dialogue lui-même entre les auteurs. Pour des raisons strictement linguistiques, sa littéralité n'a pas été retenue dans la version française.

Siete poemas de *¿Tú?* aparecieron en el número 364 del suplemento «Cultural» del diario *ABC*, el 19 de noviembre de 1998 (p. 46), número especial dedicado al pintor. Tàpies participó en *Visión del frío* con una selección de cinco aguafuertes procedentes de *¿Tú?* [2007: 63-72]. La ilustración de la portada de *Canción Errónea* [2012] procede, en fin, también de *¿Tú?*

[41] Catálogo de la exposición retrospectiva del pintor Luis Sáez (1925-2010), celebrada del 27 de enero al 26 de marzo de 2000 en el Centro Cultural «Casa del Cordón» de Burgos (Rufo Criado, coord.). Contiene el texto de Antonio Gamoneda «Viaje a la cumbre de Luis Sáez» (pp. 11-17), panorama ecfrástico-visionario sobre la obra completa del pintor. Sobre sus primeras tres décadas de producción, dice al cabo Gamoneda: «Me extravié en la estética del dolor. Viajaba a través de los cuadros de Luis Sáez, pero no había representación en los cuadros; estaba ante formas de tortura que no han existido nunca fuera de ellos […]. El seguimiento hipnótico del friso temporal que, con unos límites para mí imprecisos, se prolonga en la obra de Sáez desde los últimos años sesenta hasta los primeros ochenta, ha resultado excesivo para la quietud de mi espíritu» (pp. 13 y 14). Además de una écfrasis nada convencional, próxima al relato onírico, Gamoneda intercala breves apuntes de crítica y fragmentos poéticos en los que el imaginario de Luis Sáez se entremezcla con el suyo propio: «Lo que sigue, pretender ser, más que expresión poemática, discurso paralelo con esos objetos evidentes e incomprensibles; diálogo que nada se propone aclarar ni explicar convencionalmente» (p. 15). Concluye Gamoneda explicitando dicho paralelismo con el pintor, con la alusión a especies de sublimidad: «En el viaje a la obra de Luis creo haber atravesado el territorio de su memoria y su conciencia y, salvada la estremecedora belleza de sus espacios, en lo que concierne a su término en la perplejidad existencial, no me ha parecido muy distinto del que se extiende en la sucesión de mi vida» (p. 17). Parte de este texto reaparece manuscrito en la obra colectiva *Ut pictura poesis: pintores y poetas desde la Salamanca universal* [2002: 24]. El texto abre el catálogo y alberga reproducciones de imágenes en miniatura, en blanco y negro, diseminadas por diferentes espacios de las páginas escritas (centro, parte superior e inferior y flanco izquierdo), salvo la penúltima página, ocupada completamente por una serie de catorce imágenes, divididas en tres columnas, que dialogan a la izquierda con la última página del texto de Gamoneda. Anteriormente, Gamoneda escribió otros textos sobre el pintor, como el que consta en el catálogo *Luis Sáez: óleos y dibujos* [1979: s/p], de título «Sobre Luis Sáez», uno de cuyos párrafos figura también en *I Muestra Pinacoteca Provincial* [1988: s/p].

[42] Libro-catálogo homenaje al pintor de origen vasco y afincado en León Enrique Estrada, fallecido en 2006. Contiene textos de Antonio Gamoneda, José Alonso Fernández («Enrique Estrada o la labor que no cesa», pp. 13-22), Victoriano Crémer («De la sublimación espacial de Enrique Estrada», pp. 23-26), Marcelino Cuevas («Pintor de permanente vigilia», pp. 27-28), Jaime Torcida («El perfil de un pintor», pp. 33-38), Manuel Muñiz («Vocación, constancia, ingenio y rigor», pp. 39-40), Félix Antonio González («Enrique Estrada, un mundo propio», pp. 45-46), Miguel Cordero del Campillo («Enrique Estrada», pp. 53-55), Santiago García («La larga experiencia del artista infatigable», pp. 57-60), Juanmaría García Campal («Unidad diversa», pp. 62-64), Adolfo Alonso Ares (texto sin título, p. 65), Fernando Llamazares («Enrique Estrada Díaz», pp. 67-72), Pablo de la Varga («Estrada desde otra luz», pp. 74-77), Camino R. Sayago («Los submundos del artista leonés Enrique Estrada», pp. 79-80), María Aurora Viloria («El sueño de la razón de Estrada», pp. 83-84), A. Marcos Oteruelo («Del realismo al surrealismo espacial», pp. 87-88), Gregorio Fernández Castañón (entrevista a Enrique Estrada, pp. 91-96) y Javier Hernando Carrasco («Normativismo metafísico», pp. 97-106). Las reproducciones de la obra gráfica del pintor aparecen intercaladas en cada uno de los textos de crítica del catálogo.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[43] Catálogo de la exposición itinerante de Modesto Llamas Gil organizada por la Junta de Castilla y León, la cual pudo visitarse en diferentes capitales de la provincia castellanoleonesa: en la Delegación Territorial de León (Sala «Lucio Muñoz», del 6 al 25 de abril de 1999), el Monasterio de Santa Ana de Ávila (del 4 al 23 de mayo de 1999), el Palacio de la Audiencia de Soria (Sala 4, del 2 al 18 de junio de 1999), la Fundación Díaz Caneja de Palencia (del 1 al 26 de septiembre de 1999), en la Biblioteca de Zamora (del 29 de septiembre al 21 de octubre de 1999), la Sala del Monasterio de Valladolid (del 27 de octubre al 21 de noviembre de 1999), el Museo de Burgos (del 23 de noviembre al 19 de diciembre de 1999), en la SEK de Segovia (del 12 al 21 de enero de 2000) y en la Casa de las Conchas de Salamanca (del 1 al 20 de febrero de 2000). Contiene textos de crítica de Javier Hernando Carrasco («El color de la ironía», pp. 15-27), Eduardo Aguirre («Antorcha interior», pp. 29-33), Adolfo Alonso Ares (p. 37) y José Luis Puerto («La pintura como salvaguarda», pp. 39-47). En él se reproducen en forma estrófica y centrada (p. 51) unas líneas de Gamoneda sobre la creación pertenecientes a *El cuerpo de los símbolos*:

…yo estoy delante de una cuartilla en blanco
y he escrito una línea casi azar;
no, no puede ser el azar: Tiene un motivo,
pero yo lo desconozco; hay una pulsión
que yo no sé a dónde va. La línea crece y quizá
no va aún a ningún sitio, pero tiene ya
una doble virtud: Concierne a mi vida
y también a una SUSTANCIA musical,
que es la madre del poema.
Si es así, el poema está empezando a funcionar.

Figura también un retrato en díptico de Gamoneda realizado por el pintor en 1990 (p. 41), que vuelve a reproducirse en el catálogo de la retrospectiva *Modesto Llamas (1945-2013)* [2013: 61]. Modesto Llamas expuso del 17 al 30 de mayo de 1973 en la Sala de Arte «Provincia», como consta en la breve reseña que Gamoneda dedicó al pintor en el número 17 de *Tierras de León* [1973: 85-86], así como en su «Crítica de la exposición individual en la Sala Provincia, inaugurada el 17 de mayo de 1973», que se reproduce en el catálogo-folleto de esta muestra: *Modesto Llamas Gil* [1973]. Cfr. Olmos [2009: 829].

[44] Catálogo de la exposición celebrada en la «Sala Goya» del Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 12 de enero al 6 de febrero de 2000 (Marta de Andrés, comisaria). Contiene la reproducción de cuarenta y siete obras del pintor Álvaro Delgado (1922-2016) en torno al tema del amor y la muerte a partir de once poemas de Antonio Gamoneda, que pertenecen a *La tierra y los labios*, *Blues castellano*, *Lápidas*, *Mortal 1936 (Pasión y Luz de Juan Barjola)*, *Libro del frío* y «Frío de límites». Por este motivo, el libro puede calificarse de brevísima antología poética «ilustrada». El colofón lleva fecha del 21 de diciembre de 1999, fecha en la que se acabó de imprimir el libro, aunque en la portadilla aparece como fecha de edición el año 2000. Existe otra edición que no especifica la colaboración de Gamoneda en el título: *Eros y Thánatos: pinturas de Álvaro Delgado*, Obra Social y Cultural de Caja Cantabria, 2000, 81 págs. Este último catálogo corresponde a la exposición que tuvo lugar en el Palacio de Caja Cantabria, entre noviembre y diciembre de 2000, con posterioridad a la exposición del Círculo de Bellas Artes. Gamoneda escribió una reseña sobre el pintor en el número 29 de *Tierras de León* [1977: 73-74] con motivo de su muestra en la Galería «Maese Nicolás».

[45] Catálogo de la exposición celebrada en la «Sala de las Alhajas» de la Fundación Caja Madrid (Madrid), del 28 de marzo al 14 de mayo de 2000; y en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, del 31 de mayo al 17 de septiembre del mismo año. Contiene textos de Antonio Gamoneda, Bernardo Atxaga, John Berger *et al*. Gamoneda participa con un texto titulado «Pasión de la madera» (pp. 67-73), que incluye fragmentos que giran en torno al lugar que ocupa la madera como material artístico y sentimental en la vida del poeta, caso de la taja de madera de la madre, a la que también dedica un pasaje en *Un armario lleno de sombra* [ALS: 135-136], o el *Cristo de Valderas* de Gregorio Fernández que contemplaba de niño en un capilla.

[46] Monográfico que contiene textos de autores asturianos sobre el tema común de la contemplación de cuadros que, en su mayoría, forman parte de la Colección Cajastur, a excepción de algunas reproducciones que se encuentran en el Museo Provincial de Bellas Artes de Asturias (pp. 169, 256 y 271) y algunos dibujos de Magín Berenguer (pp. 118 y 160). Dice Manuel Menéndez en la presentación del libro: «El libro de las miradas constituye, pues, el testimonio escrito de ese deslumbramiento interior que el hecho artístico provoca en los seres humanos y la manifestación gráfica de una ilustración cuidada y fundamentada esencialmente en obra de la Colección de Arte de nuestra entidad» (p. 9). Los autores que participan en esta obra colectiva son Rubén Suárez, Antonio Gamoneda, Kely Méndez Riestra, Sabino Fernández Campo, Ángel Guache, Joaquín Vaquero Turcios, Gonzalo Suárez, Graciano García, Alejandro Mieres, Evaristo Arce, Inmaculada Quintanal, Víctor Alperi, Cándido, Carmen Ruiz Tilve, Pedro de Silva, José Luis García Delgado y José Antonio Mases. El texto de Gamoneda se titula «Cuadros» (pp. 29-39) y engloba tres fragmentos sobre la contemplación pictórica que constituyen un ejercicio ecfrástico: el primero está dedicado a Jorge Pedrero y su cuadro *Loma*; el segundo, a Faik Husein; y el tercero, a Robert Delaunay y su obra *La alegría de vivir*. Las anécdotas y descripciones que dan lugar a estos textos no están acompañados, sin embargo, de las reproducciones de los cuadros sobre los que habla el poeta, sino de obras de la citada Colección Cajastur. Los dos primeros cuadros sí aparecen en *Visión de frío* [2007: 19 y 49].

[47] Catálogo donde se «recogen treinta y cinco textos poéticos manuscritos de Gamoneda, que junto a las obras de trece artistas conformaron la exposición "Con Antonio Gamoneda", que se abrió el 12 de febrero de 2012 en la Sala Juana Mordó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid» [OP: 406 y 407]. Según Expósito, incluye dos poemas de *Descripción de la mentira* («Todos los gestos anteriores», «Vi la sombra perseguida»), tres de *Lápidas* («Vi cabezas absortas», «Oigo hervir el acero», «En la quietud de las madres»), dieciséis de *Libro del frío* («En la ebriedad», «Mi rostro hierve», «Sábana negra», «Alguien ha entrado», «El vigilante fue herido», «Llegan los animales del silencio», «Tu cabello en mis manos», «La naranja en tus manos», «Lame tu piel el animal del llanto», «Oyes la destrucción de la madera», «Ardes bajo las túnicas carnales», «Va a amanecer», «Aceite azul», «¿Es la luz sustancia que atraviesan los pájaros?», «Entra en tu cuerpo», «Tiendo mi cuerpo sobre las maderas»), una composición que formaba parte de *Mortal 1936* («En la contemplación de la muerte y la luz») y trece poemas del entonces poemario inédito *Arden las pérdidas* («Altos lienzos sostenidos», «Era», «Venían con lámparas», «Junto a los signos veo», «Arden los huesos», «Veo la sombra coronada», «Hay luz dentro de la sombra», «Detrás de la oscuridad están los rostros», «Mis recuerdos entran», «Quizá el silencio es azul», «La última luz», «Es la agonía y la serenidad», «Ahora mismo»). Para Carmen Palomo, se trata de una antología o montaje, en términos del propio Gamoneda referidos a la autora a través de carta [LIM: 30 y nota 12]. Su forma y presentación es, de hecho, muy similar a la del homenaje posterior *Visión del frío* [2007]. En la nota que escribe el editor, puede leerse: «Hemos recogido —pensamos que en su totalidad— el contenido de una exposición que, programada por el Círculo, reúne y pone en situación de diálogo poemas manuscritos de Antonio con pintura, escultura y grabado de trece relevantes artistas. Sabemos que los poemas y obras emparejados tienen, en todos los casos, algún tipo de relación entre sí; sabemos que cada una de las piezas reunidas tiene un espacio en la vida o la escritura de Antonio. Esto es algo que nos importa». Las obras que se incluyeron en la exposición y en el catálogo de la misma pertenecen, en efecto, a viejos amigos del poeta a quienes reseñó como crítico de arte o con quienes ha trabajado —o sigue trabajando— en otras ediciones de artista: Albert Agulló, Juan Barjola, Elías G. Benavides, Félix de Cárdenas, Eduardo Chillida, Jean-Louis Fauthoux, Amancio González, Jesús Martínez Labrador, Lucio Muñoz, Jorge Pedrero, Bernardo Sanjurjo, Antoni Tàpies y Alejandro Vargas.

[48] Catálogo de la exposición «Más allá de la sombra», celebrada en el Museo de Bellas Artes de Asturias entre mayo y junio de 2002 (José Antonio Castañón y Emilio Marcos Vallaure, coordinadores). Contiene diez serigrafías originales de Bernardo Sanjurjo, realizadas entre 1999 y 2002, y diez poemas inéditos de Antonio Gamoneda, además de otros dos textos: el primero, del propio Gamoneda, con título homónimo al del libro («Más allá de la sombra», pp. 9-13); el segundo, de Jaime Luis Martín («La pintura serigrafiada», pp. 17-19). En su texto, Gamoneda reflexiona sobre la «dialéctica» que se establece entre artista y poeta: «Los dos somos conscientes de que, al

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

producirse la reunión de nuestro trabajo, se desprende de ella una recíproca implicación de contenidos. Dicho de otra manera: los dos sabemos que el trabajo de cada uno *modifica* de alguna manera el del otro. La implicación que digo puede ser causa de una emisión/recepción relativamente unitaria, es decir de una "confusión", benéfica para el receptor y para nosotros, en la que las piezas de arte visual aportadas por Sanjurjo, serán, de alguna manera, *leídas*, y se producirá, en imprevisible proporción, una atribución de significados que habrán sido recogidos por el "lector" en mis textos. Ese mismo lector incorporará al imaginario que pueda darse en estos mismos textos, cualidades *sensibles* recogidas en las serigrafías» (p. 9). Gamoneda defiende aquí una suerte de *hibridación formal* en los estadios de la recepción. La justificación de libro especifica que «*Más allá de la sombra* consta de diez serigrafías originales de Bernardo Sanjurjo y diez poemas inéditos de Antonio Gamoneda […]. La edición es de 75 ejemplares numerados del 1 al 75 y de 8 pruebas de artista, firmados todas ellas por el autor. Se terminó de imprimir en Oviedo, en mayo de 2002». Los poemas aparecen en la página izquierda manuscritos (hológrafos) y la obra gráfica aparece a la derecha, siguiendo la presentación de otras colaboraciones de Gamoneda, como la que se da en *Descripción del frío* [2002]. Estos poemas pasaron en su mayoría a la tercera sección de *Arden las pérdidas*, que ha conservado el título de la colaboración entre Sanjurjo y Gamoneda [EL: 449-457]. Algunos poemas pasaron a esta sección íntegramente o con pocas variantes, pero en otros casos hay cambios sustanciales que son el resultado de la fusión de dos poemas en uno solo. Según la transcripción que se incluye en el libro (pp. 44-45), los diez poemas inéditos manuscritos son los siguientes (marco en cursiva los fragmentos que pasaron de alguna manera a *Arden las pérdidas*): [1] Sí, estoy ciego en la luz / pero *mis ojos ven en el pasado* / *flores inmóviles* y llagas / y grandes formas silenciosas y / *líquenes fertilizados* por mis lágrimas (p. 22); [2] *Detrás de la oscuridad están los rostros que me han abandonado.* / *Yo vi su piel trabajada por relámpagos.* // Aún viene a mí, *en el instante amarillo,* / *el resplandor de sus lejanos párpados* (p. 24); [3] *Una paloma* silenciosa y / abandonada por la luz. Inmóvil / *en sus arterias* minerales *y* / en *sus huesos* ocultos. / No tiene forma ni destino. Está / ciega en sí misma. Como yo. / Paloma alimentada en la ceniza, ven / a la oscuridad, no me abandones (p. 26); [4] Mis recuerdos entran en la pureza de olvido / y en el olvido habitan *rostros invisibles*. / No son más que un fulgor / *envuelto en pétalos de sombra* (p. 28); [5] *Veo la sombra bajo la sustancia roja del crepúsculo.* // *Cierro los ojos y* / *arden los límites* (p. 30); [6] *Hay luz dentro de la sombra; cunde* / *la centella* en sus *alas inmóviles.* // Temo las invisibles *médulas* / *ocultas en la luz* (p. 32); [7] *Me he extenuado inútilmente* más allá de *la sombra.* // La luz se desconoce a sí misma / y el verde dice: no / hay existencia en mí y en vuestros ojos, / no hay otra cosa que mentira y llanto (p. 34); [8] *Quizá el silencio* es azul / *más allá de sí mismo y* / *la existencia es sólo un* / *grito negro, un alarido ante la eternidad.* // Pero la eternidad no es / más que un *error* clavado a *nuestros párpados* (p. 36); [9] Es la última luz. Ahora descienden / a la córnea mortal fulgor y olvido. // Y una gran lágrima negra / a la oquedad del corazón (p. 38); [10] Sombra *y cinabrio en mi corazón.* Han entrado *en mis venas.* / Ahora es mortal *la púrpura.* // Busco la locura del amanecer, pero la luz / ya no existe *en el pasado* (p. 40). /// De los siete poemas de la tercera sección de *Arden las pérdidas*, el primero procede, sin variaciones, del quinto poema de *Más allá de la sombra*; el segundo procede del sexto, con alguna modificación; el tercero, con pocas variantes, del segundo; el cuarto incorpora bastante cambios y fusiona el décimo y primer poema de *Más allá de la sombra*; lo mismo ocurre con el quinto, que parece entremezclar el cuarto y el séptimo, y el sexto, que refunde fragmentos del tercer y cuarto poema; el séptimo y último se corresponden con el octavo, con variantes de contenido y disposición versal. La carpeta original de *Más allá de la sombra* fue adquirida por el Museo Casa Natal de Jovellanos (Gijón), donde se expuso del 18 de mayo al 18 de julio de 2018. Con motivo de esta nueva muestra, el 14 de junio se celebró un encuentro público con el artista, quien habló del proceso de creación de las serigrafías y su colaboración con Gamoneda. Sanjurjo expuso en varias ocasiones en la Sala de Arte «Provincia», al menos en 1971 y 1975, según consta en las reseñas de Gamoneda publicadas en el número 13 [1971: 113-114] y en el número 22 [1975: 91] de *Tierras de León*. El pintor participó asimismo en los homenajes al poeta de *Descripción del frío* [2002] y *Visión del frío* [2007: 59-62]. Sanjurjo y Gamoneda volvieron a colaborar en *Pintura germinal* [2010], donde aparece la versión íntegra del séptimo poema de *Más allá de la sombra* hacia el final del catálogo [2010: 121], junto a aportaciones de otros poetas. Gamoneda dedica también uno de sus «poemas con nombre» de *Canción errónea* a Sanjurjo [2012: 121-122], el cual tiene precisamente su origen en *Pintura germinal* [2010: 11], aunque

fue sintetizado y sometido a una profunda reescritura, hasta el punto de resultar casi irreconocible en el poemario.

[49] Edición de obra gráfica al cuidado de la Galería Sen de Madrid, galería que estuvo a cargo de Eugenia Niño Passios durante cuarenta años (1969-2009). Contiene cinco serigrafías de la artista Amaya Bozal y cinco poemas inéditos de Antonio Gamoneda. La propia artista me comunicó amablemente, en correo electrónico con fecha de 17 de enero de 2017, que el libro no dispone de ISBN, lo que explica en parte que, a día de hoy, no se encuentre catalogado siquiera en la Biblioteca Nacional de España. En palabras de Amaya Bozal: «más que un libro, era una edición de obra gráfica». En el mismo correo ofrece ya unas primeras pinceladas sobre cómo entró en contacto con el poeta: «Antonio Gamoneda aceptó el encargo porque le gustó mi obra de entonces, *Paisajes minerales* [2000], y fue un honor que compusiera unos poemas inéditos para las imágenes». En otro correo, de 18 de enero de 2017, la artista responde a algunas preguntas más específicas sobre el libro: «tienes que pensar que no es un libro al uso, sino ediciones que mi antigua galerista [Eugenia Niño] inventaba y financiaba ella misma, que solo se vendían por suscripción y que estaban pensadas para vender obra gráfica, es decir, que las serigrafías se podían sacar del libro, enmarcarse y colgarse; estamos hablando de un libro que no va grapado ni cosido y, por eso, solo se numeran las páginas de texto». En cuanto al motivo que propició la colaboración entre artista y poeta, Amaya Bozal refiere lo siguiente: «La petición de que escribiera los textos Gamoneda fue mía. La galerista Eugenia Niño nos proponía a los pintores una colaboración […]. Yo primero pensé en Valente, pero acababa de morir, así que me atreví con Gamoneda y ella hizo la transacción. No sé cómo…, pero aceptó, supongo que porque le gustaba mi obra y porque esa serie de *Paisajes minerales* era también muy leonesa, no sé». Respecto a las influencias e intertextos culturales que influyeron en la realización de la obra, la artista señala algunas claves: «Ciertamente, todo lo que uno escucha o lee influye en lo que se hace y dice. Por tanto, se podría decir que los áridos paisajes de Gamoneda han influido en mi obra, aunque, concretamente, los paisajes minerales están basados en las laderas del Etna, que en aquella época entró en erupción... También influyó la audición repetida y constante del sexteto n.º 1 de Brahms, la sonata para violonchelo y piano de Rachmaninov y la lectura del poema de Empédocles, que de hecho se suicidó tirándose por el cráter del Etna, dejando atrás su famosa zapatilla. A Gamoneda le envié buenas imágenes de mi obra, los paisajes en óleo sobre lienzo de entonces, a partir de los cuales trabajé luego la serie de serigrafías». De las últimas palabras se deduce que Gamoneda se inspiró para escribir sus poemas en la obra de la artista, que le habría servido de modelo previo, aunque no habría tenido acceso en concreto a la serie creada para *Memoria volcánica*. Afortunadamente, la edición puede consultarse en línea en la página web de la artista [http://www.amayabozal.com/wp/]. La siguiente es la que aparece como justificación del libro: «Esta obra consta de cinco serigrafías de Amaya Bozal, estampadas en Madrid, en el taller de Erik Kirksaether, y cinco poemas de Antonio Gamoneda, con una tirada de cien ejemplares más diez pruebas de artista y diez ejemplares fuera de comercio, numerados y firmados por los autores». En la información biográfica que proporciona la edición sobre la artista, puede leerse: «En su pintura, llena de emoción, las estructuras se presentan en registros, cargados de materia en primer término que se desvanece progresivamente en la lejanía, como una [ilegible] de las superficies sobre el áspero soporte de la arpillera». Los cinco poemas de Gamoneda inéditos y las serigrafías se presentan independiente y alternadamente, comenzando por la obra plástica: con el libro abierto, la página izquierda queda siempre en blanco en ambos casos, mientras que a la derecha se disponen sucesivamente la serigrafía, primero, y —al pasar la hoja— el poema, de tal manera que ambos elementos, poema y obra plástica, no confluyen en la mirada del receptor cuando el libro está abierto, al contrario de la disposición habitual que suele darse en este tipo de ediciones. Esta estructura de materiales tendría su razón de ser en que, como decía anteriormente Amaya Bozal, el libro fue concebido como edición de obra gráfica que podía separarse y enmarcarse. Por este motivo, poema e imagen no convergen visualmente en páginas consecutivas y se intercala siempre una página en blanco detrás de cada uno de estos elementos artísticos. Por esta misma causa, tan solo las páginas que contienen los poemas están numeradas. Los poemas tienen una extensión media dentro de la producción poemática gamonediana. A excepción del quinto y último poema, que consta de cuatro bloques poemáticos, las restantes cuatro composiciones de la serie comprenden tres bloques. En

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

todos ellos media un espaciado de separación: [1] En la violencia horizontal recobro / la memoria volcánica. // En vidrios ácidos, en sustancias coléricas / pongo mi vida. // Esta es mi negación en el silencio / y en la pena arterial. Estoy naciendo / otra vez a la ira; [2] Veo la soledad extendida en el sílice, / llambrias obstinadas en la predicción de la eternidad, / médulas hirvientes en / las banderas desgarradas del crepúsculo. // (¿Vibran gritos entre tinieblas y cristales? / ¿El espacio se llena de rostros invisibles?) // Esta hora no es mi tiempo. Ante mi rostro, / enloquece la púrpura; también, / debajo de mis párpados, se enciende / la causa mineral: arde la sombra, / bajan al corazón fuego y olvido; [3] Más allá de mis ojos, en el interior de láminas atormentadas por la luz, / en los torrentes lívidos y en los relámpagos inmóviles, // ¿quién destruye los mármoles, desciende / a las hogueras polvorientas, ciega / los manantiales, fosforece / en las sustancias aluviales, vierte / arena y llanto en las laderas cóncavas? // Toda piedra es mortal. Sobre mi lengua / pesan las sílabas pedernales. Cunde / el basalto horadado por mis lágrimas; [4] Es el instante sin límites. / En el extremo de la pureza, el vértigo / es la inmovilidad. // Hasta aquí, los días fueron grandes en mis ojos. / He habitado despierto el interior de la tormenta, / alimentado por el azufre, obediente / a los imanes invisibles. // Ahora distingo el cauce de los ríos adversos / y los lamentos en las venas minerales y, / ante el horizonte, los metales convulsos / y las cenizas desprovistas de esperanza; [5] En el territorio abrasado, / en las terrazas penetradas por semillas temibles, / en las bolsas de agárico, // entre la greda y el silencio, viven / las flores cárdenas. // Lenta y oscura en su raíz envuelta / en nódulos terrestres, hedionda / es la germinación en las tinieblas. // En el territorio abrasado, / el pórfido rojo quiebra / los filos de la luz y hebras salvajes / entran en la humedad. Desde el silencio, / bajan al cuarzo las serpientes frías. /// Estos poemas no parecen haber pasado a ningún poemario exento, aunque se aprecian similitudes con el tono y el léxico de *Arden las pérdidas*, libro coincidente en la cronología de escritura con *Memoria volcánica*. Tan sólo hay que fijarse en el primer poema, que concluye con la introducción del sentimiento de la ira: «Estoy naciendo / otra vez a la ira», de idéntica manera al poema que antecede a la sección «Ira» de *Arden las pérdidas*: «Creo en la ira» [EL: 432]. En cualquier caso, en *Memoria volcánica* se aprecia el registro familiar, sabido, del poeta; un repertorio considerable de términos que se relacionan, por ejemplo, con el lenguaje de la ciencia médica arcaica.

[50] Catálogo de la exposición del pintor Albert Agulló (1931-2018) celebrada en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA), del 26 de julio al 20 de septiembre de 2002 (José Luis Martínez Meseguer, comisario y coordinador). Contiene textos de Antonio Ramos Hidalgo, Tinas Pastor Ibáñez, Yaiza Martínez, Raúl Morales García, Antonio Gamoneda y Alberto Agulló. En un breve texto que funciona como justificación del libro, puede leerse: «Las pinturas que componen la presente exposición —unas sesenta piezas, realizadas entre los años 1991 y 2002— son dedicadas en homenaje a los poetas que por su vigor, profundidad y trascendente mensaje, me llegaron a conmover e inspirar estos trabajos. A todos ellos y a su hermoso discurso poético, mi gratitud más profunda y sincera». Gamoneda ocupa un lugar destacado entre la selección con un total de doce poemas, todos ellos pertenecientes a *Libro del frío*. Las obras de Agulló se reproducen en la página derecha (impar) y llevan como título fragmentos del poema con el que dialogan, que aparece transcrito en la página derecha (par): [1] Tu cabello en sus manos: arde en las manos del vigilante de la nieve (p. 24); [2] Vigilaba la serenidad adherida a las sombras (p. 26); [3] Hay un anciano ante una senda vacía (p. 28); [4] Tengo frío junto a los manantiales (p. 30); [5] Amé todas las pérdidas (p. 32); [6] Era incesante en la pasión vacía (p. 34); [7] Esta hora no existe, esta ciudad no existe (p. 36); [8] Llegan los animales del silencio (p. 38); [9] Alguien ha entrado en la memoria blanca (p. 40); [10] Era veloz sobre la yerba blanca (p. 42); [11] Venían las sombras, animales húmedos que respiraban cerca del rostro (p. 44); [12] El vigilante fue herido por su madre (p. 46). Gamoneda es el autor de una «Carta a Alberto Agulló» (p. 12), a modo de frontispicio. Dicen en ella sobre la crítica de arte: «De lo que sí que habría que hablar —sin prisa, con calma y buen sentido— es de la transformación de la pintura y de si [sic] crecimiento cualitativo, pero esto habrán de hacerlo otros, dado que yo he extraviado mi vieja costumbre y relativa habilidad aplicables a la interpretación de las artes plásticas». Dice también allí mismo sobre la transposición plástica de sus poemas: «llegó a tus manos el que se llama *Libro del frío* y, por impulso afectivo o por lo que fuese, hiciste de él una lectura creadora, entraste en diálogo con mi escritura de una forma que, aunque te pertenezca a ti en tu radical originalidad, también a mí me deja enriquecido». Completa esta idea más adelante, con un

sentido próximo al de la *transfiguración* estética: «Has sido consciente (y de ello nace el enriquecimiento que antes te decía) de que el *Libro del frío*, que nació como un relato poético individual, se hacía tuyo al interiorizarlo en tu lectura y, una vez sumido en tu conciencia, es decir, cuando ya es más tuyo que mío, se transforma la especie de su manifestación, se edifica —y vivifica— en el plano visual». Y también: «Nuestro "encuentro" no es, por todo esto, un mero asunto ocasional; tú lo has llevado a una plenitud de sentido en la que su significado queda referido al inmenso colectivo de los seres humanos que tienen ya consigo una larga —y comprometida y desamparada— memoria». Gamoneda retoma la mayoría de estas citas de su colaboración anterior con Albert Agulló, *Encuentro en el territorio del frío* [1995], en cuya disposición se basa esta nueva colaboración, como ya evidencia la semejanza entre títulos.

[51] Catálogo de la exposición homónima presentada en Salamanca en 2002, con edición y notas a cargo de Alfredo Pérez Alencart y prólogo de Alfonso Ortega Carmona. La muestra presentaba una selección de obras de veinticuatro pintores acompañadas de un poema escrito por otros tantos poetas, entre ellos Antonio Colinas, Ángel González, Jesús Hilario Tundidor, Antonio Gamoneda y Rafael Soto Vergés. Antonio Gamoneda participa junto al pintor Luis Sáez en la cuarta sección de libro (pp. 24-27), que contiene las siguientes partes: fragmento manuscrito de «Viaje a la cumbre de Luis Sáez»: «(…) Estoy cerca de la cumbre, lo he dicho ya en otra ascensión, en otro viaje que bien puede ser el de mi propia vida: "He subido hasta cansar mi corazón"; y añadía: "¿qué hago yo delante del abismo?". Finalmente, instruido por el cansancio, llegaba a una sola conclusión: "la inmensidad carece de significado". // En el viaje a través de la obra de Luis creo haber atravesado el territorio de su memoria y su conciencia y, salvada la estremecedora belleza de sus espacios, en lo que concierne a su término en su perplejidad existencial, no me ha parecido muy distinto del que se extiende en la sucesión de mi vida» (p. 24); reproducción de la obra seleccionada por Luis Sáez para la muestra colectiva, de título «REF/ MI - BO - I» (p. 25); carta mecanografiada de Luis Sáez donde acepta la proposición de participar en el proyecto, sugiriendo expresamente que sea Antonio Gamoneda quien prepare unas palabras sobre su cuadro: «Me gustaría que de hacerse algún poema o escrito sobre mi obra lo hiciera Antonio Gamoneda, gran amigo mío y conocedor a fondo de mi obra y persona» (p. 26); poema manuscrito de Gamoneda, de título «Después de la ira» (p. 27), versión anterior del cuarto poema incluido finalmente con variantes en «Viene el olvido», primera sección de *Arden las pérdidas* [EL: 416], que se corresponde a su vez con el poema homónimo que Gamoneda incluye en el monográfico que le dedica la revista *Zurgai* [2001: 79] y en el número 73 de *Barcarola* [2009: 15], donde existen también variantes. Esta es la transcripción del poema que aparece en el libro (señalo en cursiva las diferencias respecto a la versión de *Zurgai*, con la que guarda más semejanzas):

> Ya he tirado al abismo el hueso de la misericordia. No es necesario cuando el dolor es parte de la serenidad, *pero* la lucidez trabaja en mí como un alcohol enloquecido.
> Sé que las uñas crecen *en* la muerte. Son nuestra *única* transcendencia. No
>
> *viene* nadie al corazón abrasado.
>
> Nos despojamos de nosotros mismos al expulsar la falsedad, nos desollamos y
>
> nadie acude a esta revelación. Estamos solos
> y arden inútilmente nuestras llagas.
> *Decididamente*,
> no hay opio eterno, pero *aún es posible*
> la última ebriedad: partes iguales
> de vértigo y olvido.

El fragmento manuscrito «Viaje a la cumbre de Luis Sáez», al que alude antes del entrecomillado («lo he dicho en otra ascensión»), pertenece al texto homónimo del catálogo de exposición *Luis Sáez. Retrospectiva 1956-1999* [1999: 11-17]. Anteriormente, Gamoneda había escrito otros textos sobre el pintor, como el titulado «Sobre Luis Sáez» para el catálogo *Luis Sáez: óleos y dibujos* [1979: s/p], uno de cuyos párrafos reaparece en *I Muestra Pinacoteca Provincial* [1988: s/p].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[52] Catálogo de la exposición de Juan Barjola (1919-2004) celebrada en la Fundación Caja Vital de Vitoria, entre abril y mayo de 2002. Contiene textos de Antonio Gamoneda y Fernando Huici. El primer texto de Gamoneda es un poema titulado «Canción y luz ante los lienzos de Juan Barjola» (p. 9), que se corresponde casi completamente con [El animal que llora] de «Sábado», quinta sección de *Libro del frío* [EL: 374], salvo los dos últimos versos por el siguiente fragmento, que alude a otros lugares de su poesía: «y la crucifixión de los caballos clava sus gritos en mis ojos. // Ten piedad, Juan, de las heridas blancas / (sé de un pastor que abre las tumbas y cae nieve al rostro de los muertos). // Es temible la luz aunque el amor / ponga en el corazón lámparas negras». Según Expósito, «Canción ante los lienzos de Juan Barjola» ya había aparecido bajo esta forma en el número 2 de la revista *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas* [1988: 83], así como en otro catálogo de Juan Barjola editado por el Ayuntamiento de Las Rozas en 1989. Cfr. Expósito [OP: 362, 378 y 409]. El segundo de los textos de Gamoneda es el ensayo «Barjola: lo bello y lo terrible» (pp. 11-15). Gamoneda ha publicado un buen número de textos de crítica en torno a la obra de Barjola: «Forma y sentido de la forma», en *Artistas en la galería «Maese Nicolás»* [1977: s/p]; «Barjola: la forma del miedo», en el catálogo *Juan Barjola* [1980: 5-6]; «Barjola: sentido de la forma y repertorio iconográfico», en el catálogo *Juan Barjola* de la Galería Antonio Machón [2002: 9-15]; y la reseña «Juan Barjola en Maese Nicolás», publicada en *Diario de León* el 24 de octubre de 1978. A todo ello, deben sumarse los dos textos de crítica que acompañan a las serigrafías del pintor en *Tauromaquia y destino* [1980]: «Tauromaquia y destino» y «Tauromaquia y forma»; y la serie de diez poemas inéditos de *Mortal 1936 (Pasión y luz de Juan Barjola)* [1994], que dialogan con las diez serigrafías reunidas como «Tauromaquia» de Barjola.

[53] Catálogo de la exposición de Juan Barjola (1919-2004) celebrada en la Galería Antonio Machón de Madrid entre noviembre y diciembre de 2002. Contiene el texto de crítica «Barjola: sentido de la forma y repertorio iconográfico» (pp. 9-15) de Antonio Gamoneda, que comienza aludiendo y citando uno de los muchos textos (véase la nota anterior) que ha escrito sobre el pintor: «Ya he dicho en otras ocasiones que la conducta expresionista de Juan Barjola me parece relacionable, al menos por lo que concierne a la tradición española, con la continuidad y la culminación de una lírica cuyo extremo de origen sitúo en los *Beatus*, es decir, en la ilustraciones —miniaturas— que acompañan a los comentarios del Apocalipsis en manuscritos de los siglos X al XIII. En esas mismas ocasiones que digo, vincualaba yo la continuidad actual de tal línea a "unos pocos, muy pocos, grandes pintores que no se permiten a sí mismos disociar la causa existencial y el pensamiento pictórico". Creo que esta estimación necesita algunas matizaciones. La primera y lapidariamente breve puede ser la siguiente: quizá me he excedido; no deben de ser "pocos, muy pocos, grandes pintores" los identificables en este sentido; probablemente, en el nivel de la exigencia que interesa, no existe más que uno: Juan Barjola. Digo esto después de hacer un cuidadoso repaso de la pintura española viva» (p. 9). La cita reproducida se corresponde, en concreto, con el final del primer párrafo de «Barjola: lo bello y lo terrible», del catálogo del mismo año *Juan Barjola* [2002: 11], editado por la Fundación Caja Vital de Vitoria. Más adelante Gamoneda inserta también entre comillas unas líneas de otro texto a propósito del asunto taurino («reitero aquí un breve párrafo que dediqué a este tema hace más de veinte años», p. 13), entresacadas de la primera página de «Tauromaquia y forma», incluido en *Tauromaquia y destino* [1980: 38]. Gamoneda concluye su comentario aludiendo de nuevo a especies de sublimidad, una concepción que ha trasladado recurrentemente al universo pictórico del artista: «La pintura de Juan Barjola, como siempre y cada vez más, nos inmoviliza en el extremo de la percepción alucinatoria, en el límite donde (lo he dicho muchas veces) son indiscernibles lo bello y lo terrible» (p. 15). A pesar de estas remisiones y citas, Gamoneda lleva a cabo en su texto una relectura actualizada de la obra de Barjola, evidenciando que su escritura crítica de arte, de una pulcritud y fluidez magistral, sigue acrecentándose aun bajo la perspectiva reticente que el poeta ha mostrado hacia este género en las últimas décadas. El catálogo reproduce venticinco óleos del pintor —varios de ellos tauromaquias—; todos se estampan en página impar (derecha) con el título y características en página par (izquierda), salvo dos (números 6 y 25) cuya reproducción alcanza parte de la hoja contingua en la que figura el título. El catálogo se cierra con una biografía del artista en la que se especifican sus muestras y sus colaboraciones en «libros ilustrados».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[54] Libro de artista que contiene poemas inéditos de Gamoneda traducidos al francés y una pintura original de Claire Pichaud (1935-2017). En la web de Éditions Trames consta la justificación del libro [https://editions-trames.pagesperso-orange.fr/trames4.html#ancre176960]:

PÉTALE BLESSÉ
traduit de l'espagnol par Claude Houy.

Cette édition original composée en Garamond romain
corps 10 et italique corps 12 a été tirée à
210 exemplaires :
70 exemplaires sur BFK de Rives au format
in-6 raisin numérotés de 1 à 70,
enrichi d'une peinture originale de Claire Pichaud,
signés par l'auteur et l'artiste. / Les 4 premiers exemplaires comportent
2 peintures originales.
70 exemplaires sur BFK de Rives au format
in-8 raisin numérotés de 71 à 140,
70 exemplaires sur Ingres d'Arches MBM au format
in-8 raisin numérotés de 140 à 210.
Tous les exemplaires sont accompagnés
d'un poème manuscrit d'Antonio Gamoneda et
d'un dessin au crayon de Claire Pichaud
reproduits au cliché trait.

Achevé d'imprimer par Gérard Truilhé
sur les presses artisanales de Barriac en Rouergue
le 12 Novembre 2002.

Marc Blanchet proporciona la siguiente información bibliográfica en la web de *Le Matricule des Anges: Le mensuel de la littérature contemporaine* [consultado el 25-1-2017]:

> Illustrée par Claire Pichaud, cette nouvelle parution du poète espagnol permet encore de mesurer l'originalité d'une écriture qui enracinée dans un lyrisme cru, aux images dépourvues de séduction, atteint toujours un point extrême de méditation et d'émotion. Adressés à la petite fille de l'auteur, les poèmes de *Pétale blessé* déclinent la précarité de l'existence, la possibilité d'une transmission, une interrogation devant la mort sans jamais laisser la voix de l'homme âgé devenir celle d'un patriarche trop bienveillant pour être honnête. À cette justesse du propos s'ajoute la réalisation du livre lui-même: le travail des éditions Trames est celui d'un artisanat attentif à la densité du texte. Aussi cette publication allie-t-elle beauté du papier, mise en page et typographie, servant ainsi la beauté des images de Gamoneda, reconnu aujourd'hui comme l'un des poètes espagnols les plus importants de sa génération. "De tes mains, prises dans une musique qui t'a précédé et dont vaguement tu te souviens, // tu dis au revoir sur le seuil. Ah douceur insensée, // tu dis au revoir et de toi émane un instant sans limites: tes mains // entrent dans mes yeux pour toujours." La poésie de Gamoneda met toujours en tension la vision d'un instant dans son immanence et une expression poétique débarrassée de tout pathos. Ce livre témoigne de la conscience d'une fin et de celle d'un autre début, avec pour témoin le passage de la lumière vers l'ombre, autant d'images comme les personnages sincères d'une éternelle assemblée.

El poema citado por Blanchet en su reseña se corresponde, en efecto, con el décimo poema de *Cecilia* [EL: 490]. De todo ello habría que concluir que *Pétale blessé* [Pétalo herido], publicado en 2002, es una versión primigenia e incompleta de *Cecilia*, poemario que se publicó dos años más tarde en español y que fue traducido en 2006 al francés por Jacques Ancet. Debe considerarse a todos los efectos como un libro de artista —condición a la que se dedica específicamente, además, Éditions Trames— aunque sólo incluya una reproducción del pintor, ya que cumple los requisitos habituales de este tipo de obras: edición original para coleccionistas, tirada reducida (210 ejemplares), ejemplares firmados por poeta y artista, confeccionada artesanalmente con materiales muy cuidados. Este estatuto explica la difícil accesibilidad a la edición, que solo parece poder consultarse en la

Bibliothèque National de France. Laurence Breysse-Chanet, en su artículo sobre *Cecilia*, precisa que son siete los poemas incluidos en *Pétale Blessé* y que la edición es bilingüe [§ V.2.4. Breysse-Chanet, 2008b: 25 y 30].

[55] Libro de artista en edición bilingüe con ocho poemas de Gamoneda y dos grabados de Jean-Louis Fauthoux. Acompaña la edición un postfacio de Salah Stétié («Fausse maison», pp. 31-36). A diferencia de *Froid des limites* [2000], versión francesa de *¿Tú?* [1998], *De l'impossibilité* no es la traducción de un libro exento preexistente en castellano, sino una selección de poemas de Gamoneda traducidos al francés por Amelia Gamoneda y presentados en una edición de coleccionista en la que los grabados de Jean-Louis Fauthoux otorgan un valor añadido al libro. La edición bilingüe consta de una selección de ocho poemas pertenecientes a *Arden las pérdidas*: [1] «La luz hierve debajo de mis párpados» (primer poema de «Viene el olvido», primera sección); [2] «Hay una astilla de luz en la apariencia de la eternidad» (tercer poema de «Viene el olvido»); [3] «He atravesado las creencias» (último poema de «Viene el olvido»); [4] «Quizá el silencio dura más allá de sí mismo» (séptimo poema de «Más allá de la sombra», tercera sección); [5] «Vi lavandas sumergidas en un cuenco de llanto» (primer poema de «Claridad sin descanso», cuarta sección); [6] «Un animal oculto en el crepúsculo me vigila» (segundo poema de «Claridad sin descanso»); [7] «La desaparición envuelve la ceniza de mi rostro» (tercer poema de «Claridad sin descanso»); [8] «Vi las bestias expulsadas del corazón de mi madre» (sexto poema de «Claridad sin descanso»). Si se tiene en cuenta que *Arden las pérdidas* se publicó en 2003, se trata de las primeras versiones al francés de este libro. No se incluye ningún poema de «Ira», la segunda sección; la mitad de ellos forman parte de la última, «Claridad sin descanso», sección que también fue traducida al francés dos años más tarde, en 2006, por Jacques Ancet en su versión completa de *Arden las pérdidas*, con el título *Clarté sans repos*. Los poemas seleccionados no han sido sometidos a reescritura. La justificación del libro es la siguiente: «Achevé d'imprimer le 2 mai 2004 par Georges Monti à Cognac, cette édition originale se limite à cinq cents exemplaires. Les trente premiers, numérotés, comportent chacun deux gravures originales signées de Jean-Louis Fauthoux». Los dos grabados de Fauthoux enmarcan el primer poema y el postfacio de Salah Stétié, abriendo y cerrando el libro. Por las mismas razones que *Pétale blessé*, puede considerarse como un libro de artista: aunque su tirada sea superior a la habitual en estos casos (500 ejemplares), no comprenda poemas inéditos y no haya un número limitado de ejemplares firmados por el poeta y el artista, no obstante, es una edición original. *De l'impossibilié* fue llevada a escena con el título «Quelqu'un dit *De l'impossibilite*», un espectáculo de la compañía asentada en Pau *Écrire un Mouvement (Un Théâtre du Corps)*. Se trata de una representación teatral «híbrida» donde se entrelazan varias voces en español y francés entre la recitación, el canto, la música, la danza y la proyección de luces, una lectura para «une danseuse, une comediénne, un guitariste, un saxophoniste et un vocaliste». A este respecto, ha dicho Thierry Escarmant, el director artístico de la compañía y creador del proyecto —las citas están tomadas del programa de la *troupe*—: «Je ne peux rien. Dire. Du tout. Je ne peux rien dire du tout de cette écriture-là. Parce qu'elle suspend ma pensée. Parce qu'elle déracine ma rationalité comme on arracherait une mauvaise dent. J'y entends la pulsation douloureuse du temps. J'y perçois les bouleversements les plus intimes, presque organiques, de l'être. Cette écriture semble comme tatouée lentement au fil de nos vies et sur nos propres peaux. On ne lit ni n'écoute la langue d'Antonio Gamoneda, on s'y expose. On l'éprouve par lèchements jusqu'à perdre connaissance, parce qu'il y a, tout à coup, non plus face à soi mais en soi, les fulgurances et les vulnérabilités du sens...». El espectáculo fue representado en Nantes, el 8 de febrero de 2010. Como en el caso de la adaptación teatral del *Libro de los venenos*, esta puesta en escena subraya una vez más la dimensión transgenérica e interdisciplinar a la que se presta la obra de Antonio Gamoneda y que se encuentra en la raíz misma de su pensamiento poético-estético. Una nueva colaboración entre Gamoneda y Fauthoux tuvo lugar con motivo de la exposición *Luz / Lumière*, celebrada en Pau durante la *Fête du Livre*, del 26 al 28 de noviembre de 2010. La exposición simultaneaba los «papiers» preparados por Jean-Louis Fauthoux con los «poèmes» de Gamoneda, traducidos al francés por Amelia Gamoneda Lanza. Sobre la colaboración entre artista y poeta, escribe Jean-Louis Fauthoux en la web de Pleamar Editorial [http://pleamareditorial.free.fr/luz.html]:

> *Luz* est né d'une aventure à deux voix, avec le poète espagnol Antonio Gamoneda. Dans un premier temps, j'ai réalisé douze papiers carrés (100 x 100 cm) à partir de recueils de poèmes déjà existants: *Pierres gravées*, *Livre du froid*, *Clarté sans repos, De l'impossibilité, Cecilia*. Je les avais appelés «papiers de pluie et de lumière», compte tenu de leur processus de fabrication…
> On demande souvent au peintre d'illustrer les poèmes, et dans le meilleur des cas, de les accompagner, favorisant ainsi une certaine «autonomie». Ici le processus a été inversé. C'est en regardant ces grands papiers que, dans un deuxième temps, Antonio Gamoneda a écrit ces poèmes originaux de *LUZ*.
> Un treizième papier, de même dimension que les autres, est ensuite venu, comme en apostille, s'ajouter aux 12 premiers. Celui-ci est éclairé par l'arrière —ainsi le prévoyait le projet initial—, révélant leur épair (transparence des matières) alors que tous les autres reçoivent un éclairage direct.
> Je remercie Amelia Gamoneda d'avoir traduit l'ensemble des poèmes, de même que le texte liminaire, d'ordre plus général.

Como ya precisé en la tercera parte de esta tesis, tenemos aquí una colaboración poco habitual. Si bien en un principio Fauthoux había creado doce «papeles cuadrangulares» a partir de la lectura de poemas de Gamoneda que ya habían sido incluso traducidos al francés, el poeta escribió una serie simétrica de doce composiciones originales a partir de la contemplación de la obra realizada por Fauthoux. De este modo, el hipertexto plástico, la transposición plástica de los poemas de Gamoneda, se convertía a su vez en hipotexto plástico en segunda instancia de un hipertexto poético, invirtiéndose así el proceso de creación intertextual. Este hecho produjo un último efecto artístico, relanzando en un tercer viraje el proceso de colaboración: Fauthoux creó un decimotercer «papel» —a modo de apostilla, dice el artista— como consecuencia de la lectura de los poemas originales escritos por Gamoneda. La exposición se inauguró el 27 de noviembre de 2010 con la ausencia del poeta, que en aquellos momentos se encontraba en México. Al acto de presentación asistió la traductora, Amelia Gamoneda Lanza, quien se ocupó de la lectura en español de los poemas, mientras que el profesor Michel Bernier fue el encargado de alternar la lectura de las versiones en francés. El texto de Gamoneda «Papier Fauthoux, couleur Fauthoux. Entre la lumière et l'eau», traducido por Amelia Gamoneda e incluido en la exposición, dice así:

> Cuando Jean-Louis Fauthoux hunde sus manos en el agua, la luz entra en sí misma y revela la multitud de los pigmentos ocultos. Es una floración; clandestina, hierve en la profundidad innombrable.
> A las húmedas manos acuden, simultáneas con las luces, las sombras. Las luces con su carga de fuego, las sombras con su temblor nocturno. Giran los átomos en su discordia lívida pero sobreviene la paz; la paz de las grisallas silenciosas y los azules fríos.
> Incendio y paz en las manos pulsátiles, incendio y paz en los estambres silvestres. Todo es visible y luminoso en la virtud del agua, del agua inmersa en su ignorancia íntima, libre y conversa bajo las manos de Jean-Louis Fauthoux.
> El resplandor cunde en los patios. En las cuerdas inmóviles se despliega turgente en su color intransitivo, y se conciertan en la misma llama la pronunciación del crepúsculo y la conducta del amanecer.
> Todo es verdad en los grandes papiros, en la escritura cárdena que nombra la inexistencia y desordena los significados. ¡Ah la locura girando incandescente, ah el resplandor sin causa!
> Todo es verdad en la declinación purpúrea. Todo es verdad: lo uno y lo múltiple, lo consecuente y lo inicial. Color, color, número inmenso, cifra secreta y evidente.
> Cuando Jean-Louis Fauthoux hunde sus manos en el agua, se modifica lo imposible. Todo es certidumbre, todo fulge en la inmanencia existencial. Color, color, causa incesante, cúmulo procesal. Color, ausencia presente, llaga y conducta solar.
> Todo es luz y todo es sombra; lo cierto es también lo incierto; la muerte, inmortalidad. Todo es luz y todo es sombra, lejana proximidad. La luz habita la sombra. Hay luz en los aledaños fríos de la eternidad
> vacía [*loc. cit*].

De estos poemas inéditos del año 2010 parece ser una refundición uno de los «poemas con nombre» de *Canción errónea* que Gamoneda dedica a Fauthoux [CE: 81-83], según consta en el «Índice onomástico» del poemario [CE: 149]. En este poema, que se compone de cuatro secciones, se aprecian semejanzas léxicas con el texto anterior (*luz*, *grisallas*, *patios*, *cuerdas*, *púrpura*), sobre todo en el cuarto y último fragmento. No parece haber rastro de una publicación derivada de esta última colaboración entre Gamoneda y Fauthoux, ni como catálogo de exposición ni como libro de artista. Gamoneda y Fauthoux ya habían trabajado juntos con motivo de *Rencontres avec Antonio Gamoneda* [2000], que incluye la transcripción en francés de una conversación mantenida entre artista y poeta («Entretien avec Antonio Gamoneda», pp. 14-16). Fauthoux participó a su vez en *Visión del frío* [2007: 52-57].

[56] Catálogo de la exposición del pintor Miguel Galanda celebrada en la «Sala Goya» del Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 4 de noviembre al 5 de noviembre de 2004. Contiene textos de Antonio Gamoneda, Charo Crego («El caracol», pp. 9-10) y Félix Duque («Sombras que pesan», pp. 11-14). El poema de Gamoneda se titula «Galanda» (p. 7):

> Abolida la luz,
> el ser envuelto en cordajes lívidos,
> ¿retorna o se dirige hacia la inexistencia?
> Sobre el duro plano, sus hermanos ciegos
> se abrasan en los carmines vivientes,
> van y vienen en la inmovilidad,
> gritan en los estambres amarillos.
>
> De las profundas hierbas despojadas de sombra,
> de la fermentación de las crisálidas,
> del silencio que cunde en la agonía,
> de las sentinas del no ser,
> surgen las formas.
>
> Van a vivir pero se detienen un instante.
> Sometidas a los ángulos y los círculos,
> claman por un sudario corporal.
>
> ¿Quiénes son estas sombras hercúleas?
> ¿Su vida y mi muerte son semejantes entre sí?
> Dímelo, Miguel, con tus manos: un gesto,
> una pátina sangrienta y se abrirán mis ojos.
> Y dejarán de pesar en mi corazón las preguntas.

El poema actúa como frontispicio y está totalmente desgajado del catálogo. Este se divide en tres partes, sin más letra que el título y las características de los lienzos a pie de fotografía: [1] «Pinturas sobre papel (2003-2004)», con cuatro reproducciones a color por página sobre fondo blanco; [2] «Pinturas sobre lienzo y madera (2001-2004)», con una reproducción a color por página sobre fondo blanco; [3] «Pinturas sobre esculturas (2004)», en la que cada escultura de tonalidad blanquecina, se reproduce sobre fondo negro. Gamoneda dedica a Miguel Galanda uno de sus «poemas con nombre» en *Canción errónea* [CE: 85-86]. Según la costumbre de Gamoneda, este poema debe de proceder del texto incluido en el catálogo de la exposición. Como en otros casos de colaboraciones similares, una intensa reescritura ha convertido al poema primigenio en casi irreconocible en su literalidad y forma. Miguel Galanda es también el autor de la litografía que figura —tras la portadilla y página de créditos— en la 3.ª edición de *Descripción de la mentira* [2003].

[57] Catálogo de la exposición del pintor Luis Sáenz de la Calzada (1912-1994) celebrada del 22 de septiembre al 31 de octubre de 2004 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (actualmente llamado Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa). Contiene textos de Eduardo Aguirre Romero («El hombre cosmos», pp. 11-22), Antonio Gamoneda («La vanguardia silenciosa», pp. 26-29), Luis Mateo Díez («El refugio provincial», pp. 30-31), Andrés Amorós («Sáenz de la Calzada y La Barraca»,

pp. 32-35), Manuel Fernández-Montesinos («Medio pan y un libro», pp. 36-37) y Juan Manuel Bonet («Por encima del olvido», pp. 38-40). El catálogo está dividido en tres secciones: «Acerca de Calzada», que agrupa los textos de crítica; «La pintura de Calzada», que constituye el catálogo de su obra gráfica, siempre en página impar, sobre fondo blanco, sin diálogo contiguo con otras imágenes ni otro texto que el título y las características de las obras; y «El mundo de Calzada», selección de reseñas y noticias sobre el pintor que también incluye textos y poemas del propio artista. Gamoneda escribió un prólogo para el poemario inédito de Sáenz de la Calzada *Pequeñas cosas para el agua* [1996: 11-16], así como una reseña, con el título «Calzada», para el número 23 de *Tierras de León* [1976: 43].

[58] Catálogo de la exposición del pintor Elías García Benavides celebrada en Oviedo en 2005, sin indicación de las fechas precisas. Contiene un poema de Antonio Gamoneda y textos de Javier Hernando Carrasco («Atmósferas cambiantes, lirismo contenido», pp. 14-24) y Fernando Castro Flórez («Entrar en materia: Consideraciones preliminares sobre la pintura de Elías García Benavides», pp. 26-35). Todos los textos, incluido el poema de Gamoneda, están traducidos al inglés y al italiano por Graham Thomsom y Marta Mozillo. El poema de Gamoneda, titulado «Hablo con Elías» (pp. 12-13), se presenta como frontispicio, totalmente desgajado de las imágenes del catálogo:

> De las raíces trenzadas con llamas invisibles,
> de la serenidad de las mañanas inmóviles,
> de llambrias inclinadas a la desaparición
> y de humedades silenciosas
> surge un grito amarillo, un conjuro atravesado por la luz.
>
> La soledad limita con el espacio abandonado por las inmensas palomas del amanecer
> y se resuelve en páramos hirvientes,
> en corales ocultos en las esclusas de la sombra,
> en las últimas aguas clandestinas.
>
> Bajo un espesor de nieblas nacen flores secretas,
> láminas de cobalto, lenguas blancas
> y, otra vez, el amarillo enloquecido en su propia luz.
>
> Más allá, el bronce acaricia los párpados de metileno,
> la claridad profunda de la melancolía,
> la púrpura que sucede a la tormenta
> y el azul, el azul, el azul interminable.
>
> Veo países abrasados por el descenso del crepúsculo
> y amenazados por banderas cárdenas;
> veo las grandes hogueras añadidas a los espacios de la eternidad
> y, finalmente, advierto la pulsación de tus manos y los estambres de tu corazón.
>
> Ahora, el metal se desprende de tus ojos
> y la fertilidad se adentra en el silencio;
> cunde el temblor de los rectángulos y el vértigo que anuncia
> la última transparencia, el color de la nada.

Benavides participó en *Descripción del frío* [2002] y *Visión del frío* [2007: 28-32]. En este último caso, Gamoneda le dedica un inédito fechado en 2006, de título «Hablo con Elías»: «De las raíces trenzadas con llamas invisibles, / de la serenidad de las mañanas inmóviles, / y de las humedades silenciosas / surge un grito amarillo. // La soledad limita con el espacio abandonado por las inmensas palomas del amanecer / y se resuelve en páramos hirvientes, / en corales ocultos, / en las últimas aguas clandestinas» [2007: 29]. Se trata de las dos primeras estrofas, con alguna variante, del poema incluido en el catálogo de 2005. Gamoneda retoma este inédito como un «poema con nombre» de *Canción errónea* [CE: 43-44], que se corresponde muy poco con la forma inicial de «Hablo con Elías», pues ha acabado desdibujándose en una intensa reescritura. Una versión intermedia de este inédito se publicó con el título «Visión» en el número 7 de la revista *Campo de Agramante* [2007: 53]. Con el

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

mismo título, pero más reelaborado y acortado, apareció también en el monográfico de la revista chilena *Trilce* [2008: 11], con la mención final entre paréntesis y en cursiva «(Elías)»; versión idéntica —incluso en título y mención— a la que se incluye en el volumen de *Leer y entender la poesía* dedicado a Gamoneda [2010: 228]. Esta última versión se acerca más en la síntesis poemática revelada en *Canción errónea*, si bien todas las anteriores serían formas de un mismo poema que ha sido sometido a una apasionada tachadura por parte del poeta.

[59] Catálogo de la exposición homónima del pintor jienense Juan Martínez celebrada entre octubre y noviembre de 2006 en León. La muestra se expuso en la Sala «Provincia» del Instituto Leonés de Cultura y el Palacio de Don Gutierre. El catálogo incluye un largo poema inédito de Gamoneda, titulado «Memoria y luz de Juan Martínez» (pp. 27-30), con la siguiente nota en asterisco: «Las palabras en cursiva han sido tomadas de títulos de obras del propio Juan Martínez», técnica que es habitual en el frontispicio gamonediano. Las estrofas doce y trece de este poema reaparecen como pertenecientes al inédito rebautizado —en remisión a Juan Barjola— «Pasión y luz de Juan Martínez», el cual figura en *Visión del frío* [2007: 27], muestra homenaje a Gamoneda en la que participó el pintor andaluz. Las dos estrofas son idénticas en expresión a las del catálogo de Juan Martínez hasta en la tipografía itálica, que Gamoneda señala con subrayados en la versión manuscrita de *Visión del frío*, aunque en este último caso el poeta sesga a veces los versos, alineándolos a la derecha. En la versión del catálogo *Territorios* (p. 29), leemos:

> El hombre *incomprendido* contempla la tortura
> de las *cosas* envueltas en fístulas y llamas,
> en seres indecisos rodeados de formas
> donde las cruces pesan y las espinas hablan.
>
> Es *difícil el círculo* del olvido. Sus diámetros
> se desprenden cansados. Debajo de las ménsulas
> el *acecho* se implica en la desesperanza.
> sube, sube despacio la escala sin destino.

No resulta evidente que el poema se haya recogido —ni aun desdibujado— en *Canción errónea*, poemario al que podría pertenecer tanto por cronología como por dimensión interartística. Así lo apoyaría el hecho de que Gamoneda no mencione a Juan Martínez en las «Notas y confidencias» del libro ni en el «Índice onomástico», como sí ocurre en el resto de colaboraciones con artistas plásticos. La causa de esta exclusión parece de orden formal: las dos estrofas anteriores muestran una disposición estrófica de cuartetos alejandrinos sin rima —patrón que se repite exceptuando la primera estrofa del poema, que comprende seis versos irregulares—, disposición de tipo tradicional que no se amoldaría al esquema compositivo de *Canción errónea*. Hasta tal punto Gamoneda sigue las normas de la versificación clásica que no solo respeta en la escansión en todo momento las sinalefas y los hiatos o la regla de compensación final de sílaba, sino también la cesura del verso compuesto, que impide la sinalefa entre los hemistiquios heptasílabos en el tercer verso del segundo cuarteto (el-a-ce-cho-seim-pli-ca || en-la-de-ses-pe-ran-za) e incluso en el primer verso de este mismo cuarteto, donde se produce un encabalgamiento medial en la cesura y la compensación de sílaba afecta por igual a la palabra final de los isostiquios: Es-di-fí-cil-el-cír-cu-lo || del-ol-vi-do-Sus-diá-me-tros (8 -1 + 8 -1). Gamoneda ha escrito un «Prólogo desvariado» —suerte de frontispicio poemático— para *Des va-ríos* [2009: s/p], libro de artista que contiene poemas inéditos del poeta argentino Juan Gelman y obra igualmente inédita del pintor Juan Martínez.

[60] Catálogo de la exposición del artista alemán Wolfgang Laib que, con el título «Wolfgang Laib. Sin principio-Sin fin», se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) del 17 de abril al 16 de julio de 2007. La exposición se componía de cuatro secciones, que condensaban un trabajo realizado por Laib a lo largo de cuarenta años: «Milkstone» (Piedra de leche), «Pice Meals» (Platos de arroz), «Nowhere-Everywhere» (En niguna parte-En todas partes) y «Pollen from Hazelnut» (Polen de avellano). El catálogo incluye textos de José Marín-Medina («La obra orgánica de Wolfgang Laib. Aproximación a lo Uno y liberación» (pp. 15-70), el poema de Carlos Ortega «El

silencio en la piedra. Homenaje a Wolfgang Laib», dividido en varias secciones (pp. 71-94), y un poema inédito de Antonio Gamoneda, de título «Wolfgang Laib» (pp. 11-12):

> En la profundidad de una flor tiembla la eternidad.
> La luz se esconde en las manos del silencio
> y de la luz se desprenden sílabas de oro.
>
> Así es el extremo de la quietud:
> pálidas dunas, círculos inmóviles
> y música tan pura que no se puede oír.
>
> Hay números invisibles en extensiones blancas
> y, en el interior de las tumbas vacías,
> la sombra es ciega y se oculta a sí misma.
>
> La materia es sagrada. En las hirvientes féculas
> un dios inexistente hunde sus manos, abre
> el espacio final y la unidad desciende
>
> a las causas terrestres: a las habitaciones infinitas
> y a las escalas sin retorno. Así
> la materia es sagrada.

El poema se presenta como frontispicio del catálogo, en página par (izquierda), junto a la reproducción de su versión manuscrita (página impar). Las imágenes de la obra gráfica de Laib se intercalan en el resto de textos. El poema de Gamoneda fue incluido en *Canción errónea* [CE: 45-46], tal y como consta en la relación de «poemas con nombre» que establece el poeta al final del libro, donde se pregunta a propósito de Laib: «¿escultor, instalador de elementos naturales?» [CE: 146], sin duda porque la singularidad de la obra de Laib consiste en articular elementos orgánicos (polen, arroz, leche o cera) para levantar piezas de entidad arquitectónica. En la versión de *Canción errónea*, Gamoneda introduce esta variante como conclusión respecto al poema del catálogo: «Sólo / la falsedad es sagrada», especie de enmienda a «la crueldad es sagrada» de *Arden las pérdidas* [EL: 473]. El poema apareció con el título «Unidad» y la mención «*(Wolfgang)*» en el monográfico de la revista chilena *Trilce* [2008: 13], en el número 88 de *Turia* [2008-2009: 102] y en el volumen dedicado a Gamoneda de *Leer y entender la poesía* [2010: 229]. Estas tres versiones son idénticas entre sí y también presentan cambios con respecto al poema incluido en *Canción errónea*.

[61] Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Luis González Robles de la Universidad de Alcalá de Henares del 23 de abril al 25 de mayo de 2007 (Eloísa Otero, comisaria). La exposición fue organizada con motivo de la concesión al poeta del Premio Cervantes 2006 y fue inaugurada por los Reyes de España el mismo día de la entrega del galardón. Más tarde, la muestra se trasladó a León, al Edificio Botines de Gaudí, donde se expuso del 19 de julio al 31 de agosto de 2007 con el patrocinio de la Obra Social de Caja España. El catálogo contiene textos de presentación de Santos Llamas Llamas («Un arte de la memoria», pp. 7-8) y Virgilio Zapatero («Antonio Gamoneda: Un hombre noble, un poeta necesario», pp. 9-10) y un epílogo de Miguel Casado («Lugar de álamos», pp. 100-105), también recogido en su colección de ensayos sobre Gamoneda *El curso de la edad* [CUR: 235-241]. Puede considerarse una antología de poemas manuscritos de Gamoneda acompañados de obra gráfica, aunque el poeta incorpora dos inéditos fechados en 2006: «Hablo con Elías» (p. 29) y «Pasión y luz de Juan Martínez» (p. 27), los cuales tendrían su origen, respectivamente, en las colaboraciones de *Huella de agua* [2005: 12-13], con Elías García Benavides, y *Territorios*, con Juan Martínez [2006: 27-30], en este último caso con la variación en el poema inicialmente titulado «Memoria y luz de Juan Martínez». Sobre las características de la muestra, se especifica en catálogo de *Visión de frío*: «La exposición *Visión del frío* reúne y pone en situación de diálogo 37 poemas manuscritos de Antonio Gamoneda con 40 obras plásticas (pintura, grabado, escultura, cerámica…) de 20 relevantes artistas. Cada una de las piezas reunidas tiene un lugar en la vida o la escritura de Antonio Gamoneda. También se exhiben todas las obras publicadas por el poeta —varias de ellas en sus distintas

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

ediciones—, traducciones de sus obras a otros idiomas, libros dedicados, algunas cartas de creadores americanos y europeos, fotos familiares y fotos con amigos escritores y artistas, galardones significativos y algunas piezas —como el libro de poemas de su padre, *Otra más alta vida*, en el que Antonio Gamoneda aprendió a leer— con interés documental» (p. 13). En el catálogo, el poema manuscrito alterna siempre con la reproducción de la obra plástica, a cuyo pie se transcribe el poema hológrafo de Gamoneda que aparece en la página contigua. Hay, pues, una clara vocación de poner en situación de continuidad y diálogo la obra poemática y la plástica, hasta el punto de que en la página donde aparece la imagen plástica se yuxtapone su transcripción, coincidiendo así ambos registros en el mismo espacio, sin llegar, no obstante, a superponerse. Se trata de un montaje muy similar técnicamente al dispuesto en *Descripción del frío* [2002], cuya analogía se aprecia ya en ambos títulos. No en vano los dos son el resultado de una exposición en homenaje al poeta y, de hecho, casi todos los artistas participantes en *Visión del frío* habían colaborado en *Descripción del frío*. La nómina completa de los veinte artistas representados en *Visión del frío* es la siguiente: Juan Carlos Mestre, Jesús Martínez Labrador, Jorge Pedrero, Alejandro Vargas, Juan Martínez, Elías G. Benavides, Esteban de la Foz, Alejandro Mieres, José Hernández, Arcadio Blasco, Orlando Pelayo, Amancio González, Faik Husein, Jean-Louis Fauthoux, Bernardo Sanjurjo, Antoni Tàpies, Lucio Muñoz, Juan Barjola, Albert Agulló y Eduardo Chillida.

[62] Exposición antológica del pintor Francisco Echauz (1927-2011) celebrada entre agosto y septiembre de 2008 en la Sala de Exposiciones del Convento del Carmen del Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora (Teruel), comisariada por Jesús Cámara. Contiene una presentación de Ángel Gracia (p. 5) y textos de Jesús Cámara («La síntesis como camino o la pluralidad ausente de contradicción», pp. 7-12) y Antonio Gamoneda («La dimensión ideológica de la forma», pp. 13-25). Como puede apreciarse por su título, el texto de Gamoneda es exactamente el mismo que el que fue escrito para *Echauz: la dimensión ideológica de la forma* [1978: 5-19], sin que no obstante en el catálogo conste referencia alguna a la primera publicación.

[63] Libro de artista que contiene veinte grabados de Juan Carlos Mestre (más las guardas) y seis poemas entonces inéditos de Gamoneda, con preámbulos de Amelia Gamoneda: «A la escucha» (pp. 7-16) y «Entre memorias» (pp. 19-25). Cinco de los seis poemas de *Extravío en la luz* fueron incorporados en 2012 a *Canción errónea* con variantes y sin títulos, a excepción del que da nombre al poemario, según explica Gamoneda en sus «Notas y confidencias» [CE: 145]. Indico los títulos con los que aparecían en *Extravío en la luz* y su ubicación en *Canción errónea*: «Sucesos» [CE: 35-36], «Manos» [CE: 47], «Aún» [CE: 53], «Canción errónea» [CE: 55-58] y «Un equívoco» [CE: 27-29]. Anteriormente a la publicación de *Extravío en la luz*, dos de estos cinco poemas aparecieron, con algunas variantes, en la serie *Exentos IV*, de la edición de *Cecilia y otros poemas* [2007], con fecha de escritura en 2006: «Amé» [2007: 99], que se corresponde con «Aún»; y «Sacudí la ceniza de mis párpados» [2007: 100], con «Manos». El poema «Sucesos» también se publicó como inédito y con este mismo título en el número 7 de la revista *Campo de Agramante* [2007: 51-52]. El sexto y último poema del libro, titulado «Ha de llover», no ha pasado a *Canción errónea*. Fue escrito expresamente con motivo de la Exposición Universal de Zaragoza celebrada en 2008, cuyo lema giraba en torno el agua. En la versión de «Ha de llover» del monográfico dedicado a Gamoneda de *Trilce*, consta a su término, en cursiva y entre paréntesis, la cronología y espacios de composición del poema: «*(Tuxtla Gutiérrez, Madrid, León. Noviembre de 2007, junio de 2008)*» [2008: 22-25]. Esta anotación se mantiene en la versión del número 7 de la revista limeña *Fórnix* [2008: 9-12], pero desaparece tanto en *Extravío en la luz* como en la versión del volumen consagrado a Gamoneda de *Leer y entender la poesía* [2010: 234-237]. «Ha de llover» también ha sido objeto de una experiencia audiovisual: Juan Barja realizó el videopoema *Un sueño* [2009] sobre la recitación del texto a cargo del propio Gamoneda, que también aparece en las imágenes. *Extravío en la luz* fue presentado el 28 de enero de 2009 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en la «Sala María Zambrano», en presencia de Gamoneda, Mestre, Amelia Gamoneda e Isabel Rodríguez (directora de Editorial Casariego). En la presentación, Gamoneda señaló: «Yo soy la misma persona y el mismo poeta que hace años, con un poco más de edad y con más experiencia encima. Pero quiero señalar que sí he notado algún cambio en el aspecto formal, y en cierto modo hay fragmentos que tienen una organización más tradicional, y, por ejemplo,

aparecen casi sin buscarlas las rimas asonantes» [Sigüenza, 2009: 58]. Por su parte, Juan Carlos Mestre explicó sobre su trabajo: «lejos de toda pretensión ilustrativa, se ha desenvuelto en el ámbito de los préstamos intuitivos […]. Visiones que surgieron en el instante mismo de la lectura, signos, heridas, lluvias, que adquieren en su minoría de conocimiento la voluntad de habla de una voz sin boca… Los poemas de Gamoneda no representan para mí formas simbólicas del mundo, sino la realidad más apreciada del pensamiento poético» [*ibidem*]. De ello habría que deducir que el trazo de los grabados de Mestre fue posterior a la escritura de los poemas y que el pintor creó sus dibujos a partir de la lectura. Añade también Gamoneda sobre el trabajo de Mestre: «Los grabados llevan consigo alusiones muy sutiles, de naturaleza muy original, con la voluntad de convertir la escritura en un hecho estético visual» [*ibidem*]. Los poemas se presentan en la página derecha (impar), sobre fondo blanco, acompañados siempre en la página izquierda (par) de un grabado que ocupa toda la hoja, de modo que obra plástica y escritura poemática quedan simultáneamente a la vista en todos los casos. Tan solo un grabado aparece en página impar (derecha), que se intercala entre los preámbulos de Amelia Gamoneda. En algunos grabados de Mestre se distinguen líneas escriturales, pero éstas no se corresponden con la caligrafía del poeta ni parecen ser fragmentos de los poemas del libro. Hay que precisar que la publicación de *Extravío en la luz* por Editorial Casariego es distinta de la carpeta homónima editada por la Escuela de Arte de Mérida en marzo de 2008, con motivo del LXXV aniversario del centro y bajo la coordinación del pintor Javier Fernández de Molina. A este respecto, precisa Gamoneda en una carta a Clara Janés, incluida en el libro *Variables ocultas* [2010], con fecha del 16 de enero de 2010: «el libro con Mestre [*Extravío en la luz*] no es un libro; son cinco o seis poemas dichos en Mérida, incorporados a una generosa carpeta que Casariego se empeñó en repetir. Poemas que ni siquiera tiene [sic] ya la misma literalidad» (p. 148). En efecto, en varias entrevistas Gamoneda ha declarado que aquella carpeta primigenia surgió de una lectura de poemas en Mérida, sobre la que Fernández de Molina armó un grueso catálogo con dibujos de Mestre que entusiasmó al poeta y al público, hasta el punto de que la editorial Casariego quiso darle formato de libro de artista. En cuanto al contenido de las dos publicaciones, la única diferencia estriba en el número de grabados: diecisiete en la edición de la Escuela de Arte de Mérida y veinte en la edición de Casariego. Como se precisa en la cita previa, para Gamoneda la obra no es propiamente un libro, sino más bien el inicio del nuevo poemario que habría de ser *Canción errónea*. Laurence Breysse-Chanet ha dedicado un artículo en exclusiva a *Extravío en la luz*: «Desde los "balcones incesantes" de la memoria. *Extravío en la luz* de Antonio Gamoneda, 2008» [§ V.2.4. Breysse-Chanet, 2012: 155-178].

[64] Catálogo de la exposición del pintor cántabro Eduardo Arenillas, sin mención expresa de las fechas en las que se realizó la muestra. Contiene textos de Antonio Gamoneda y J.M. Moreno Galván. El texto de Gamoneda es la crítica publicada en el número 13 de *Tierras de León* [1971: 119-120], con motivo de la exposición de Arenillas en la Sala de Arte «Provincia» de León.

[65] Puede considerarse como libro de artista con colaboración paratextual de Gamoneda, en este caso poemática («Prólogo desvariado», s/p). Dice así el colofón de libro: «Este cuaderno de pintura y poesía, que recoge once poemas inéditos del poeta Juan Gelman (1930-2014) y la obra, igualmente inédita, del pintor Juan Martínez, se terminó de imprimir el 28 de febrero de 2009, con prólogo de Antonio Gamoneda y diseño de Miguel Ramos Morente. Málaga, 2009». Toda la obra gráfica se reproduce en blanco y negro y tonos de grises. En la mayoría de los casos ocupan toda la página, incluso la doble página; otras veces, se reproducen en miniatura. El texto escrito, que oscila entre una o varias palabras, varias líneas o un fragmento en diferentes tamaños, nunca coincide con la imagen en la misma página, aunque en ocasiones dialoga con ella, en la página contigua. El largo poema de Gamoneda —frontispicio poemático que ocupa cinco páginas— pasó fuertemente reescrito a *Canción errónea* [CE: 59-61], en cuyas «Notas y confidencias» comenta el poeta: «como señal de fraternidad, he tomado palabras de su lengua patria y un verso completo que aparece en cursiva» [CE: 146]. Además de las ocasiones en las que ambos escritores coincidieron en actos y eventos literarios, en especial a partir de que Gelman fuera galardonado con el Premio Cervantes un año después que Gamoneda, su amistad se aprecia intertextualmente en una serie de homenajes, como muestran los varios artículos firmados por Gamoneda: «Poesía con un dolor central» (*ABC*, 30-11-2007, p. 80); «Juan Gelman escribe a su madre» («Babelia», *El País*, 26-1-2008, p. 9), cuyo título remite al poema del argentino

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

«Carta a mi madre»; «Gelman: una sola y primera palabra» (*Zurgai*, diciembre de 2008, pp. 81-83) y «Las despedidas de Juan Gelman», publicado en el número 816 de la revista *Ínsula* [2014: 3-4]. Por su parte, Gelman dedicó a Gamoneda los poemas «Tepoztlán» (*Zurgai*, diciembre de 2001, p. 17) y «(Cerisi)», este último fechado en 2012, según consta en la bitácora digital *Faro Gamoneda*. Por otro lado, el vínculo con el pintor Juan Martínez no es tampoco casual: el artista fue uno de los participantes en la muestra *Visión del frío*, en cuyo catálogo aparece el inédito que Gamoneda dedicó al pintor «Pasión y luz de Juan Martínez» [2007: 27]; poema que alude al subtítulo de otra colaboración interartística —(*Mortal 1936*), con Juan Barjola— y que tendría su origen en otro más amplio, incluido en el catálogo de exposición *Territorios*, de Juan Martínez [2006: 27-30].

[66] Catálogo de la exposición del pintor José Luis Mazarío celebrada en la Murnau Art Gallery de Sevilla, entre el 10 de diciembre de 2009 y el 16 de enero de 2010. Incluye el poema «Paisaje», perteneciente a *Blues castellano* [El: 112], en la versión que aparece en la *Antología poética* editada por Tomás Sánchez Santiago en 2006, según consta en la página final de créditos editoriales. El poema aparece tras la dedicatoria del artista y su única relación con el conjunto parece ser el motivo paisajístico y el lugar de la naturaleza preponderantes en la pintura de Mazarío.

[67] Catálogo fotográfico de la exposición «Palabras para un rostro» de Su Alonso e Inés Marful celebrada del 23 de abril al 3 de junio de 2010 en el claustro del Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA) de Oviedo, en la que participaron treinta y ocho escritores que ilustraron por escrito sus respectivos retratos: Iris M. Zavala, Julia Uceda, Amelia Valcárcel, Juan Carlos Suñén, Fernando Savater, Javier Sádaba, Rosa Regás, Álvaro Pombo, Cristina Peri Rossi, Lourdes Ortiz, Francisco Nieva, Antonio Muñoz Molina, Javier Muguerza, Ana María Matute, Carlos Marzal, Juan Marsé, José Antonio Marina, Chantal Maillard, Jesús Lizano, Elvira Lindo, José María Guelbenzu, Almudena Grandes, Ángel González, Olvido García Valdés, Luis García Montero, Pablo García Baena, Antonio Gamoneda, Luis Alberto de Cuenca, Antonio Colinas, Carlos Castilla del Pino, Victoria Camps, José Manuel Caballero Bonald, Francisco Brines, Gustavo Bueno, Francisco Ayala, Fernando Arrabal, Celia Amorós y Lluis Xabel Álvarez. El catálogo, en orientación apaisada u horizontal, contiene fotografías en blanco y negro y en color, con motivos decorativos y sin superposición de letra e imagen fotográfica en un mismo plano. Incluye traducción de los textos en inglés a cargo de Glenn Harding. He aquí la transcripción del texto manuscrito de Antonio Gamoneda (p. 74), que dialoga con su fotografía en página contigua:

> ¿Existe en mí la bondad que se manifiesta en el rostro creado por esta fotografía?
>
> Hay en él una boca plegada en el cansancio que, a pesar de la mirada quizá dura que se oculta detrás de los párpados, pretende o espera la aparición de una causa de paz, la decisión de un estar en paz con la existencia.
>
> No sé. No sé si es cierta esa bondad que veo y, en todo caso, si esa bondad es mía.
>
> … / …
>
> Quizá no soy yo, sino alguien, un desconocido que vive en mí, quien ha sido sorprendido por el instante fotográfico.

[68] Edición de obra fotográfica editada como porfolio. A partir de la segunda sección del *Libro del frío* («El vigilante de la nieve»), José Antonio Robés Cuadrado creó una serie fotográfica de título homónimo compuesta de once instantáneas en blanco y negro, realizadas aún con negativo químico, con un tamaño de 80 x 100 cm. La muestra se expuso en el Auditorio Ciudad de León del 11 de febrero al 8 de marzo de 2013. En la inauguración intervinieron ambos autores. Sobre las circunstancias del proyecto y la exposición, consta en la prensa local: «El fotógrafo villafranquino subrayó que el principio de este proyecto surgió en los 80, cuando empezó a trabajar la temática de la nieve y después se fue aproximando a los poemas de Gamoneda. Estas fotografías formaron parte de una tirada limitada que se regaló a los Reyes en su última visita a la provincia, pero es la primera vez

que se exponen. La muestra estará abierta al público hasta el próximo 8 de marzo» [Sabugal, 2013]. La visita de los Reyes de España a la ciudad de León, para inaugurar las obras de rehabilitación del Palacio del Conde Luna y recibir la Medalla de Oro de Castilla y León, entre otros actos, tuvo lugar el 4 de mayo de 2010. Otro medio regional ofrece más detalles sobre la obra y sus pormenores: «El regalo en cuestión era un portfolio creado por el fotógrafo berciano Robés a partir de once fotografías que ilustran el poema "El vigilante de la nieve", incluido en el *Libro del frío* del poeta Antonio Gamoneda. En una edición muy cuidada y de tirada limitada, 300 unidades en tamaño 31 x 43 cm, y 95 unidades en tamaño 43 x 62, encontramos fotografías inéditas del autor, puro blanco y negro que evoca los textos de Gamoneda. Además del libro, diseñado en el propio taller del fotógrafo berciano, aquel día estaba previsto que los Reyes inauguraran una exposición sobre este trabajo en el Palacio del Conde Luna, pero problemas de agenda de la Casa Real llevaron a posponer la muestra, que en breve será abierta al público y que contiene las fotografías de Robés en gran formato. Su amistad con Gamoneda y las ganas de hacer algo que tuviera como base la poesía del Premio Cervantes se han traducido finalmente en "El vigilante de la nieve", un proyecto que empezó a gestarse quince años atrás y que tras de [sic] un largo proceso de maduración y depuración ha dado como resultado un trabajo de corte minimalista que respira poesía. "Procuré que fuera poética pura, como lo que hace Antonio", reconoce Robés» [Revuelta, 2010]. La serie se expuso nuevamente en la Sala «El Cub» del Museo de la Universidad de Alicante (MUA), del 18 de enero al 19 de febrero de 2017. Debido a que ciertos datos de las reseñas periodísticas que se hicieron eco de la exposición resultan contradictorios y a que la edición no aparece en ningún catálogo bibliotecario, decido contactar con el fotógrafo a través de su página web personal. El 23 de marzo de 2017 recibo contestación por correo electrónico de Robés, que me proporciona número de teléfono y me invita a llamarle. En conversación telefónica del 24 de marzo de 2017 me suministra una información más específica sobre la serie fotográfica. Robés me confirma que la muestra de 2010 no pudo inaugurarse y que, por lo tanto, la obra quedó inédita para el público hasta 2013, cuando se expuso en el Auditorio Ciudad de León. Como se dice en los artículos de prensa, se editaron dos tamaños de la serie. A los Reyes se les regaló la mitad de la edición del portfolio; Robés y Gamoneda dispusieron de veinticinco ejemplares cada uno. Puede decirse que se trata de una edición no venal de obra fotográfica. El portfolio se presenta en una cuidada carpeta de tela negra en la que las láminas alternan imagen y texto independientemente, como en la exposición. La lámina con los versos de Gamoneda, que se intercala entre cada hoja fotográfica, es de un papel blanco y grueso. No se ha editado catálogo de ninguna de las exposiciones hasta el momento. Robés no ha introducido variaciones en la serie, no hay diferencias de contenido entre las exposiciones —supresión o adición de fotografías, por ejemplo—, y considera que es una obra cerrada, aunque no descarta que vuelva a exponerse en el futuro.

[69] Catálogo de la exposición homónima del pintor Bernardo Sanjurjo organizada en la «Sala Goya» del Círculo de Bellas Artes de Madrid entre 13 de abril y el 23 de mayo de 2010 (Fernando Castro Flórez, comisario). El catálogo contiene textos de Fernando Castro Flores («La realidad pictórica de Bernardo Sanjurjo», pp. 13-23), Ángel Antonio Rodríguez («Silencios, poemas y pinturas imposibles», pp. 25-30) y una conversación entre el pintor y Rubén Suárez («Siento que ahora estoy pintando lo que siempre quise pintar», pp. 31-34). La exposición mostraba los lienzos pintados por al artista desde 2007, así como sus colaboraciones con los poetas Antonio Gamoneda, José-Miguel Ullán y Olvido García Valdés, que aparecen hacia el final del catálogo. En el caso de Gamoneda, figura el séptimo poema (p. 121) de *Más allá de la sombra* [2002], la anterior colaboración entre pintor y poeta. Gamoneda también participa en el catálogo con un poema inédito a modo de frontispicio (p. 11). Este poema ha pasado a *Canción errónea* [CE: 121: 122], después de haber sido sintetizado y sometido a una profunda reescritura hasta el punto de resultar casi irreconocible. La versión primigenia de *Pintura germinal* es la siguiente:

> Cuando la luz atraviesa mis párpados el pájaro ciego que me habita es a su vez penetrado por la luz
> y se resuelve en formas imposibles.
>
> Abre sus grandes alas y las extiende suavemente sobre mi corazón
> y yo advierto la división de la existencia, su multitud inmersa en amarillos inmóviles,
> la incandescencia de mis venas y,

en la inminencia azul, la paz deshabitada.
Tú distribuyes la quietud y el vértigo sobre mis circunstancias rojas.
Después las pacificas y yo descanso de mí mismo.
Eres también el autor de la tiniebla. Veo su espesor sobre las superficies donde se pronuncian los límites,
los límites incisos
en el espacio de la desaparición, después del llano.

Bernardo:
Hazme un lugar en tu silencio, préstame una gran lágrima negra.
Quiero decir mis únicas palabras,
las indecibles, las que tú desprendes
de la sustancia fría de la luz.

Entre las dos versiones se observan también variantes tipográficas: Gamoneda aún no dispone los versos, no los deja caer ni los posiciona, de la manera en que lo hará en *Canción errónea*, aunque se marca una sangría cuando el versículo sobrepasa el ancho del renglón, para indicar la línea complementaria, al modo de *Descripción de la mentira*. La obra pictórica ocupa la parte central del catálogo, sin más relación con texto escrito que los títulos y características de los lienzos, y se divide en tres partes: «Obra reciente» (pp. 37-89), «Cuadros para una exposición» (pp. 91-117) y «Carpetas de serigrafías en diálogo con la poesía» (pp. 119-130). Es en esta tercera sección interartística donde se reproducen las serigrafías y el séptimo poema de la anterior colaboración entre Gamoneda y Sanjurjo.

[70] Breve catálogo de la exposición del pintor Modesto Llamas Gil, inaugurada el 5 de noviembre de 2010 en la Galería de Arte Ármaga de León. Incluye el poema «Modesto» en dos páginas sin foliar, con firma manuscrita al final, en diálogo en página siguiente con un autorretrato del propio pintor. El poema apareció con variantes en el catálogo posterior *Modesto Llamas (1945-2013)* [2013: 13] y fue recogido en *Canción errónea* [CE: 95-96]. He aquí esta primera versión de 2010:

MODESTO

LLAMAS a la luz y la luz viene como
un animal transparente. Tú
la acaricias y ella lame tus manos. Ya
se incorporan sus átomos ocultos,
entran en tus ojos y
se encienden, vibran los inmensos números
obedientes a causas imposibles.

Ante ti, la pureza y sus rectángulos:
un abismo habitado por preguntas blancas
en apariencia inmóviles.

van a surgir los rostros que quizá ya has amado.
sí, surgen en corpúsculos temblorosos y exactos
y te posee una pasión que torna
visible lo invisible.

Pero a veces sucede
que la luz se desprende de tus manos y
busca su libertad y se convierte en
pulsaciones vivientes bajo
ciertos colores que no tienen nombre.
…/…
Proceden del abismo. Son
frutos incandescentes, abrasados
por la libertad y por ti.

> Tú, ahora, pintas lo que no existió nunca,
> pero tú has visto la inexistencia y
> la creas y es libre
> incluso de si [sic] misma.
>
> Todo ello sucede porque has llamado a la luz
> y la luz se ha posado
> suavemente en tus manos.

Además de estas dos exposiciones, Gamoneda ha participado en otras muestras del pintor tanto con escritura crítica como poemática, como testimonian los catálogos de 1973, 1991 y 1999. Es una de sus amistades artísticas más antiguas y ya le reseñó en el número 17 de *Tierras de León* [1973: 85-86], con motivo de su exhibición en la Sala de «Arte» Provincia.

[71] Libro de fotografía paisajística en torno al Camino de Santiago con DVD («Veo la luz en el camino», 25 min) de poesía recitada por Antonio Gamoneda, música de Senén García de Longoria y selección y fotografías de Amando Casado. Contiene textos de Roberto Castrillo Soto («Evocaciones del camino», pp. 11-13), Eloísa Otero («El pensamiento luminoso», pp. 14-15), Luis Grau Lobo («El camino detenido», pp. 16-17) y Juan Carlos Mestre («Hay una luz que camina», pp. 18-19). Sobre las características de este libro, dice Roberto Castrillo en su texto: «Así también se recogen fragmentos de obras poéticas de Antonio Gamoneda, poeta de la luz y la evocación, cuya palabra se lee y se escucha con fuerza tras cada una de las imágenes. Fotografía y poesía se funden de manera armónica para ahondar aún en la riqueza sensorial de quien emprende el camino. El audiovisual que acompaña al libro resume con brillantez el objeto final de este hermoso trabajo: las imágenes de Amando Casado, la poesía recitada por el propio Antonio Gamoneda y la música compuesta por Senén García García de Longoria reunidas en una vivencia única, de alto contenido emocional e intensa belleza» (p. 13). En esta obra texto poemático e imagen fotográfica suelen aparecer en páginas consecutivas, pera también se presentan a menudo en la misma página; incluso en algún caso se da, gracias a las posibilidades del montaje digital, una superposición o sobreimpresión de elementos visuales. Los fragmentos de Gamoneda pertenecen a toda su obra y han sido entresacados de *Cecilia* [2004] y su poesía reunida en *Esta luz* [2004] además de las antologías *Ávida vena* [2006] y *Sílabas negras* [2006]. Según el índice de «Procedencia de los fragmentos poéticos» (p. 200), hay una versión inédita (p. 110):

> Tú sueñas en el interior del bronce,
> amas la actividad de los cuchillos en las arterias vegetales,
> creas al mismo tiempo la oscuridad y la luz
> y conduces relámpagos a la inmovilidad.
> En ti
> la madera descansa.

Y, en efecto, estos versos se corresponden literalmente con uno de los «poemas con nombre» de *Canción errónea* [CE: 39-40], dedicado al escultor Amancio González, «autor de una cabeza mía», según apunta el poeta en sus «Notas y confidencias» [CE: 146]. Dicho poema se publicó, con variantes léxicas y tipográficas y la mención «*(Amancio)*» al final, bajo el título «Volúmenes» en el monográfico de la revista chilena *Trilce* [2008: 9] y en *Leer y entender la poesía* [2010: 227], pero parece tener su origen en «Hablo con Amancio González», que el artista reproduce en su página personal y fecha en junio de 2007 [http://www.amancio.eu/] y que apareció también en su catálogo *Metal* [2016: s/p]. *Veo la luz* fue presentado el 27 de diciembre de 2011 en el salón de actos de la Obra Social de Caja España-Duero de León, según la reseña de Eloísa Otero «Casado y Gamoneda alumbran el Camino», publicada en el diario *El Mundo* de ese mismo día. Gamoneda siente especial afecto por el Camino de Santiago: recientemente, participó en la obra colectiva *Castilla y León en el Camino. Ficciones y semblanzas de un territorio jacobeo* [2010] con tres poemas procedentes de *León de la mirada* [1979: 33, 39, 57-60 y 43-44; 1990: 34-45]; y publicó en gallego el libro *Estética e temporalización do Camiño Xacobeo* [2012].

[72] Libro de artista. Contiene ocho poemas manuscritos de Antonio Gamoneda, tres de ellos inéditos, y ocho grabados al aguafuerte de Rafa Forteza. Para la edición, que tuvo una tirada de 50 ejemplares, se habían barajado también los títulos *Sin fin* y *En esa boca*. Según ha declarado Forteza, Gamoneda le propuso en principio una selección de doce poemas: «Un año después de hablar y de que me dijera que sí al libro, me invitó a su casa. Me gustó llegar a ella en tren. Primero comimos, charlamos y después hablamos de los poemas. Me leyó unos cuantos. Yo llevaba señalados unos, y él me regaló doce inéditos. De ellos, escogí tres. El resto me los ha regalado con la condición de que permanezcan ahí, en el sobre cerrado», Lourdes Durán, «Rafa Forteza dialoga con Gamoneda», *Diario de Mallorca*, 25 de mayo de 2009. Los tres poemas inéditos de Gamoneda se diferencian en el libro con título: «Así» (primer poema), «Faik» (cuarto poema) y «Súplica» (quinto poema). Los dos primeros aparecieron en *Canción errónea*, con algunas variantes y sin título, identificados en el índice de primeros versos como «La luz me acaricia» [CE: 49] y «Has retornado a mis venas» [CE: 103-105]. «Así» apareció también como inédito en el monográfico de *Trilce* [2008: 14] y el volumen dedicado a Gamoneda de *Leer y entender la poesía* [2010: 230]; «Faik» tiene una vida editorial anterior a su publicación en *Canción errónea* más dilatada: apareció sucesivamente en el número 30 de la revista *Sibila* [2009: 3], en el número 3 de la revista cubana *Amnios* [2010] y en el número 7 de la revista *Paraíso* [2011: 55-56]. Del tercer poema («Súplica») no parece haber quedado rastro en *Canción errónea*, aunque conserva una sintonía evidente con la materia y el tono del poemario. Su principio evoca el poema titulado «Llegan los números» de la cuarta sección de *Lápidas* [CE: 294]. Tiene en parte sentido esta relación, puesto que entre los poemas ya publicados que Gamoneda selecciona para el libro de artista hay uno que procede de *Lápidas*. El poema «Súplica», de *Impar*, dice así:

> Vienen los números y las lágrimas
> y tú. ¿Quién eres? ¿Yo mismo?
> Tú que conoces a los pájaros que se alimentan en mis venas
> muéstrame la inexistencia, llévame suavemente,
> de tu mano,
> a la nada.

Como puede apreciarse de su disposición versal, en estas versiones Gamoneda aún no da forma a los poemas con la puntuación empleada en *Canción errónea*. Los cinco poemas restantes, y los libros a los que pertenecen, son los siguientes: «Puedes gemir en la lucidez», de la primera sección de *Lápidas* [EL: 237]; «Hay una hierba cuyo nombre no se sabe», de «Aún», en *Libro del frío* [EL: 346]; «Palomas. Atraviesan la inexistencia», de «Viene el olvido», en *Arden las pérdidas* [EL: 430]; «Ya», de «Claridad sin descanso», en *Arden las pérdidas* [EL: 464]; y «Esta hora no es tiempo; sólo existe el pasado», en *Exentos III* [EL: 516]. En cuanto a las relaciones entre pintura y poesía y la dinámica de trabajo entre los autores, en la entrevista citada Forteza subraya que «no se trata de un trabajo de ilustración, sino que es un diálogo», idea defendida por Gamoneda en otras colaboraciones con artistas plásticos. «Yo conocía su poesía —añade Forteza— y un amigo me puso en contacto con Gamoneda. Le conté lo que quería hacer y tras enviar libros con mi obra, me dijo que sí. Me ha dado plena libertad». Rafa Forteza y Gamoneda volvieron a colaborar en el portfolio «Simbiosis», publicado en el número 17 de *Ars Magazine: Revista de arte y coleccionismo* [2013: 81-90], en cuya última página se incluye —en versión manuscrita y mecanografiada— un texto poemático de Gamoneda titulado «Recado para Rafa Forteza», donde se intercalan barras que pueden interpretarse como un escalonamiento de verso partido o como una guía rítmica de lectura, al modo en que lo hacía Juan Gelman, poeta muy afín a Gamoneda:

> Me he adentrado en tus ojos para asistir con tu mirada a la abolición de la tristeza. / He advertido la huida de las sombras, he visto / la melodía verde del ruiseñor en su garganta llena de luz, he dialogado / en un idioma incandescente / con la gran máscara que ríe.
>
> Fiesta. Fiesta en la luz atravesada / por una música evidente. Sobrevuelan / inmensas, incesantes palomas giratorias / la maquinaria azul de la alegría.

> Ahora es ya real lo que no existe. Fraternizan / rectilíneas arañas jubilosas / con las flores indecisas en el vértigo / y los arpegios de la geometría.
>
> Fiesta en la luz. Dame, Forteza, dame / tu mano y tu costumbre vibratoria. Acaso, / ebrio de transparencia, se extravíe / mi corazón en ella para siempre.

Este poema se encuentra en plena sintonía con otro de *Canción errónea* [CE: 17], publicado como «Fiesta» en el número 31 de la revista *Fábula* [2011: 14] con la mención final «*(Carlos Piñel, en Zamora)*», pintor con el que Gamoneda colaboró en la exposición «Diálogos con Antonio Gamoneda» [2015], de la que habría un proyecto libro de artista.

[73] Libro-catálogo editado por el autor, Román Hernández, de la exposición de su *Armario de luces y sombras*, inspirado en parte en la autobiografía de Gamoneda *Un armario lleno de sombras* [2009]. El armario se expuso en el «Espacio Albar» de La Laguna (Tenerife), del 16 de diciembre de 2011 al 30 de enero de 2012. El libro-catálogo incluye el poema de Gamoneda «Hablo con Román ante su armario de luces y sombras» (pp. 18-19), que aparece con algunas variantes en *Canción errónea* [CE: 125]. A pesar de las modificaciones, la disposición versal empleada para esta colaboración es similar a la utilizada en *Canción errónea*. De las circunstancias y *correlatos* que vinculan la obra de Román Hernández con Gamoneda, precisa el escultor en su prólogo: «Una serie de coincidencias en el tiempo, mi encuentro con un armario arrojado a la basura en una calle de Santa Cruz hace dos años y la lectura de las memorias de Antonio Gamoneda *Un armario lleno de sombra* fueron determinantes para el alumbramiento. A medida que me sumergía en sus páginas descubría muchas similitudes y vivencias que, aunque distantes en el tiempo y el lugar, sentía muy cercanas. La lectura de su libro fue compañera fiel en todo el proceso creativo de esta obra» (p. 9). Por su parte, dice Gamoneda en las «Notas y confidencias» de *Canción errónea* a propósito de Román Hernández «que reconstruyó y esculpió un *Armario de luces y sombras* conexo con mis memorias de infancia» [CE: 146]. Análogamente al pensamiento expresado por Gamoneda en entrevistas y textos de *El cuerpo de los símbolos*, también Román Hernández establece una correspondencia entre la escultura y la poesía: «La escultura es, sin duda, el lugar íntimo y reservado donde he sido y soy capaz de tocar el pensamiento. Debe ser algo parecido a lo que siente el poeta cuando se dispone a escribir, cuando se enfrenta a la página en blanco» (p. 11). El *Armario* se presenta como un objeto escultórico que recrea elementos de la vida del autor de la más variada clase y al que se incorporan los nombres de los colaboradores en los numerosos libros que forman la biblioteca del *Armario* en un interesante ejemplo de escritura expuesta. La dimensión interdisciplinar el *Armario* queda patente en la partitura *Jardín azul*, composición musical para piano y acordeón creada originalmente para el *Armario* por José María Sánchez-Verdú, compositor que ya había adaptado en 2008 para orquesta, voz y órgano el *Libro del frío* de Antonio Gamoneda. En torno a esta obra colaboran un total de treinta autores con poemas y textos, que en el libro-catálogo alternan con diferentes detalles fotográficos del objeto de la exposición: María José Alemán, Rafael Amor, José Bento, Martha L. Canfield, José Luis Crespo, Agustín de Julián, Rafael-José Díaz, Jordi Doce, Jorge E. Eielson, Coral García, Verónica García, Juan Andrés García Román, Fernando Gómez Aguilera, Luis Antonio González, Isidro Hernández, Régulo Hernández, Fermín Higuera, Sabas Martín, Bruno Mesa, Valerio Nardoni, Julia Otxoa, Antonio Puente, José Luis Puerto, Juan F. Rodríguez Rosales, Ramiro Rosón, Márgara Russotto, José María Sánchez-Verdú, Lázaro Santana y Ricardo Ugarte. Aunque el poema de Gamoneda actúa en cierto modo como frontispicio del libro y mantiene una relación directa con la imagen plástica, en el caso de otros poemas sí se da una alternancia entre escritura e imagen o incluso una yuxtaposición de ambos registros en la misma página, sin llegar, no obstante, a superponerse. Al final del libro consta la siguiente justificación: «De *armario de luces y sombras acompañado de testamento ológrafo y otros enigmas*, de Román Hernández, han sido impresos 400 ejemplares. Los primeros 50, firmados por el escultor y numerados del I al L, forman parte del libro-objeto editado para la ocasión y del 51 al 400 cada libro se individualiza por su numeración. Se empleó papel estucado mate de 170 grs. en tripa y para la cubierta cartulina chromocard de 240 grs. Y fue el 22 de noviembre de MMXI, advocación de Santa Cecilia cuando vio la luz en los talleres de Contacto-Centro de Artes Gráficas, en Tenerife, Islas Canarias». Se trata, pues, de un libro-catálogo que cuenta con varias características del libro de arte y como tal podría considerarse. Nótese la inclinación plástica por los cráneos que Román Hernández

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

comparte con Luis Fernández (1900-1973), uno de cuyos cráneos menciona Gamoneda en su poema homenaje a René Char de *Canción errónea*, cráneo que figuró como frontispicio en el poema «Le Deuil des Névons» publicado en 1954 por Char, tal y como ha estudiado Laurence Breysse-Chanet en su artículo «Rosales tardíos en el parque de Névons, o cómo giran los hierros del poema. Notas sobre las huellas de René Char en la escritura última de Antonio Gamoneda» [§ V.2.4. Breysse-Chanet, 2015b: 1-23]. Gamoneda también participó, junto con otros 56 poetas, en otra muestra de Román Hernández, titulada «Cuestiones ineludibles (una poética del silencio)», expuesta del 18 de septiembre al 28 de octubre de 2015, en la Galería de Arte Bronzo de La Laguna.

[74] Libro-catálogo de la exposición fotográfica homónima del Premio Nacional de Fotografía 2007 Manuel Vilariño, celebrada del 17 de abril al 8 de julio de 2012 en la «Sala Goya» del Círculo de Bellas Artes de Madrid (Alberto Ruiz de Samaniego, comisario). Contiene un poema inédito de Antonio Gamoneda titulado «Conversación marítima con Manuel Vilariño» (p. 13), que cuenta como paratexto con la siguiente cita de Juan Larrea: *He aquí el mar alzado en un abrir y cerrar de ojos de pastor*. El poema, que puede calificarse de frontispicio poemático, dice así:

> El mar.
>
> Acaricias penínsulas. ¿Conoce el mar
> la sombra azul de la nieve? ¿Qué
> sabe el mar de la mortal partícula
> oculta en la tiniebla? Y
> del basalto torturado,
> ¿qué sabe el mar?
>
> También de ti
> quiero saber. De tu perfil
> insomne, Manuel, pastor
> de soledad.
>
> Dime si escuchas
> el gemido del mar. Dime las cifras
> de la ardentía y
> de la tempestad.
>
> En la cámara oscura
> de tus ojos, ¿inviertes
> la inmensidad?
>
> ¿Hierve la córnea en
> los peces profundos? ¿Es
> el mar abisal aviso
> de una imposible, vacía
> eternidad?
>
> Ceso, Manuel. Veo alzarse
> a los pájaros del mar.
>
> Alas de sombra derrotan
> hacia el país del jamás.

Completan el catálogo textos de Alberto Ruiz de Samaniego («Nostalgia de ser llama», pp. 15-28), Félix Duque («Proyectando su sombra más allá de otras luces», pp. 29-50), Vincenzo Vitiello («El corazón antiguo de Manuel Vilariño», pp. 51-56), María Filomena Molder («Hambre o abundancia», pp. 57-64) y Juan Barja («Lo que has visto en tu noche», pp. 65-68). Todos estos textos anteceden a la obra fotográfica de Vilariño.

[75] Catálogo de la exposición homónima celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid del 30 de octubre de 2012 al 20 de enero de 2013 (Javier Arnaldo, comisario). El libro presenta una serie de litografías creadas por el pintor Francisco Bores (1898-1972) en torno al célebre poema de Mallarmé *L'Après-midi d'un faune*, acompañada de la traducción al español de Antonio y Amelia Gamoneda (pp. 13-21). Otro título figura en el interior del catálogo: *La siesta del fauno: Francisco Bores / Stéphane Mallarmé. Sobre un proyecto inédito de ediciones Verve*. Se trata de la reconstrucción y muestra de un proyecto concebido por Bores y el crítico de arte y editor Tériade (1897-1983), a quien el pintor conoció hacia 1927 y con quien mantuvo una estrecha relación de amistad. El trabajo, que debía haber aparecido en los primeros años de la década de los cuarenta en Éditions Verve, el sello editorial de Tériade, quedó inconcluso por distintos avatares, a pesar de los numerosos dibujos que Bores ya había realizado para la publicación. En la presentación del libro, firmada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, se dice: «Durante la II Guerra Mundial, concretamente en 1943, Tériade encargó a Bores la preparación de un libro de litografías sobre el poema de Mallarmé *L'Après-midi d'un faune* con el propósito de que fuera uno de los primeros libros a editar por Verve, su sello. Por circunstancias probablemente relacionadas con las dificultades de financiación, el libro no pudo hacerse. Pero Bores dibujó abundantemente para ilustrar el famoso poema de Mallarmé y se ha conservado una parte suficiente de ese trabajo para que hoy podamos percibir con toda evidencia su envergadura. Una selección de ese corpus desconocido de dibujos permite redescubrir ahora la calidad de un dibujante único y sumamente versátil en su exploración de una de las joyas de la poesía francesa, traducida para la ocasión de esta muestra por Antonio y Amalia [sic] Gamoneda. Raramente se expone un poema. Es el legado inédito de Bores el que hace posible la exposición de este *L'Après-midi d'un faune*, e invita a concebir su catálogo, como se ha hecho, como una confección libre del libro ilustrado que no llegó a existir» (p. 8). María Teresa Lizaranzu Perinat, Presidente de Acción Cultural Española en 2012, apunta sobre este proyecto: «El trabajo de Francisco Bores para el editor Tériade en los primeros años de la década de los cuarenta se inscribe, por tanto, en una larga tradición que encarna a la perfección la aspiración simbolista de no limitarse a una única disciplina artística» (p. 9). Ello muestra una vez más la vinculación de Gamoneda con la escuela simbolista y su definición como poeta multidisciplinar, cuya obra sobrepasa los moldes genéricos. Sobre la elaboración y presentación del catálogo, escribe Juan Miguel Hernández León, Presidente del Círculo de Bellas Artes en 2012: «Se conservan algo más de doscientos dibujos realizados por Bores para la preparación de una edición del poema de Mallarmé, programada por Tériade en 1943 como una de sus primeras entregas de sus "éditions de luxe". El libro, ilustrado con litografías originales y que había de tener 84 páginas, quedó en un estado muy avanzado de realización, pero el trabajo no llegó a completarse. / La exposición del CBA se nos ofrece como una reconstrucción de ese libro. Las obras de Bores constituyen un despliegue visual del poema. En este sentido, no se presenta al público como arreglo filológico de su proceso de realización, sino ante todo como restauración del poema de Mallarmé ilustrado por Bores, como exposición del poema interpretado por un conjunto de dibujos que alcanza a recrear con vitalismo la totalidad de las imágenes de *La siesta del fauno*. Pare ello se presta una selección de más de setenta dibujos realizados en diversas técnicas, casi todos a color. / El planteamiento de este catálogo responde a esa misma intención. A un recreación impresa del libro que no llegó a existir, en la que los dibujos de Bores encuentran su expresión más propia —es decir, junto a los versos de Mallarmé y en secuencia completa—, acompaña en este volumen una traducción del poema al castellano realizada por Antonio Gamoneda (Premio Cervantes 2006) y su hija, la escritora Amelia Gamoneda, así como un estudio del comisario, el profesor y crítico Javier Arnaldo, sobre ese gran proyecto de edición y sobre los dibujos de la serie» (p. 11). El largo y detallado estudio de Javier Arnaldo si titula «Bores y Mallarmé. Nueva siesta del fauno» (pp. 143-215). El poema de Mallarmé se presenta primero en edición bilingüe con la versión de Antonio y Amelia Gamoneda; después, los versos de Mallarmé en francés se van intercalando entre los dibujos de Bores. Gamoneda ha incorporado esta misma traducción de *La siesta del fauno* en *Mudanzas*, el tercer libro de *La prisión transparente* [PT: 81-85]. Ya antes Antonio y Amelia Gamoneda se habían aproximado al poeta francés en varias ocasiones a través de su obra *Hérodiade*: «Sobre *Herodías* de Mallarmé» y «La nodriza (Sortilegio)», en el número 5 de *El signo del gorrión* [1994: 26-28 y 29-31]; *Mallarmé, Herodías* [1996, 1.ª ed. no venal]; y *Mallarmé, Herodías* [2006, 2.ª ed. revisada]. Esta última

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

traducción de *Hérodiade* fue incluida también en las *Mudanzas* de *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* [EL: 553-568].

[76] Catálogo de la exposición del escritor Xosé María Álvarez Cáccamo, de nombre artístico Peppe Cáccamo, sin indicación de las fechas en las que tuvo lugar la muestra (Luis García Martínez, comisario). Contiene textos de crítica de Pepe Cáccamo («Material metáfora», p. 7; «Biblioteca y taller», pp. 18-19), Carlos L. Bernárdez («La poesía visual de Pepe Cáccamo», p. 10) y Marcela Santorum («Underwood», pp. 28-29). Antonio Gamoneda dedica al artista un poema de tres páginas en largos versículos, con el título en gallego: «Aviso desvariado, ás veces cacofónico, pra o supremo inventor Pepe Cáccamo» (pp. 4-6). Se trata de un poema muy vinculado al tono de *La prisión transparente* —con el que coincidiría en cronología de escritura— y el estilo más reciente de Gamoneda, donde tanto se identifican alusiones de crítica social como coloquialismos, humor, uso lúdico del lenguaje (enálages y dobles sentidos) o registro científico-tecnológico. La mayoría de la obra gráfica de Cáccamo que se presenta en este catálogo está relacionada con el mundo del libro y de la edición, donde el libro es tratado como auténtico libro-objeto de arte, entremezclándose en ocasiones el discurso visual con el escrito, de forma similar al procedimiento del trampantojo. El texto de Gamoneda abre el libro a la manera de frontispicio poemático, sin superposición o yuxtaposición con la obra gráfica de Cáccamo. Los textos de crítica que acompañan al catálogo alternan, por el contrario, entre distintas series de imágenes, con las que dialogan en su presentación textual sobre el papel.

[77] Libro-catálogo que complementa la exposición del pintor Modesto Llamas Gil celebrada en la Sala de Arte «Provincia» y el Centro Leonés de Arte (CLA), entre noviembre de 2013 y enero de 2014. El libro es una amplia retrospectiva sobre la trayectoria del pintor, que a su vez presenta y recopila numerosos textos sobre su obra de Jesús Celis Sánchez («Modesto Llamas Gil: enseñar a mirar», pp. 18-19), Javier Hernando Carrasco («El color de la ironía» y «Cromatismo sostenido», pp. 20-28 y 565), Luis García Martínez («Inherente y substancial tensión entre la representación y la liberación formal como territorio de experimentación creativa en la obra de Modesto Llamas Gil», pp. 29-62), Jesús Mazariegos («Ni arboc ni drannob», pp. 565-567), Antonio González de Lama («La pintura», pp. 567-568), Antonio Pereira («El pintor en su taller», pp. 568-569), Eduardo Aguirre («112 cuadros sin piedad», pp. 570-571), Gaspar Moisés Gómez («¿Soy yo el otro acaso?», pp. 571-572), Luis Sáenz de la Calzada («El arte de aprender el desaprendizaje», pp. 573-574), José Luis Puerto («Semillas de la memoria» y «La pintura como salvaguarda», pp. 574 y 575-581) y Victoriano Crémer («Modesto Llamas Gil», pp. 581-582). Incluye poemas de Aldo Sanz (pp. 14-15), Luis Artigue (pp. 582-583) y Antonio Gamoneda. El poema de Gamoneda, de título «Modesto» figura en la introducción del libro (p. 13), en la página impar (derecha), junto a un retrato del poeta realizado por Modesto Llamas. En las dos páginas anteriores se reproduce la escritura manuscrita del poema. Este poema es ya idéntico al que se recoge en *Canción errónea* [CE: 95-96]. De hecho, en la versión del catálogo, al final del texto, puede leerse entre paréntesis: «poema actualizado en *Canción errónea*», con indicación del lugar y fecha de escritura: «León, 2011-2012». Una primera versión de este poema apareció como inédito, antes de su paso a *Canción errónea*, en un pequeño catálogo de la Galería de Arte Ármaga de León, con motivo de la exposición que allí celebró el pintor en noviembre de 2010. La retrospectiva de 2013 incluye también el díptico de Gamoneda fechado en 1990 (p. 61), retrato que ya figuraba en otro catálogo del pintor: *Modesto Llamas: Rojamaril* [1999: 41].

[78] Libro de artista que contiene treinta y un poemas de Antonio Gamoneda y diez dibujos de Juan Carlos Mestre. Los poemas proceden del primitivo «Lapidario incompleto», publicado en la obra colectiva *León: traza y memoria* [1984: 11-40], que fue incluido, tras un proceso de reescritura, en la tercera sección de *Lápidas* a partir de la edición de la antología *Edad* [1987]. Aquellos poemas han sido reescritos por Gamoneda para esta nueva edición exenta de *Lapidario incompleto*: «Fiel a su afán de reescritura, Gamoneda no ha dejado de volver a la mínima ocasión sobre sus textos. No es extraño que terminara por decir a Claudio Pérez Míguez, lo contó él mismo el lunes, que dejase de mandarle pruebas para cerrar por fin el nuevo *Lapidario*. De lo contrario todavía estaría reescribiéndolo» [Rodríguez Marcos, 2014]. El libro se presentó el 3 de marzo de 2014 en el Centro de Arte Moderno

de Madrid. Se trata de una edición extremadamente cuidada, que ha sido realizada de forma totalmente artesanal y se presenta en carpeta cubierta con papel estampado a mano y lomo entelado y estuche igualmente recubierto de tela. Según la justificación del libro, la tirada consta de solo cien ejemplares firmados y numerados por los autores, impresa en papel Fabriano de 160 gramos. Estas características convierten a *Lapidario incompleto* en una edición para bibliófilos y coleccionistas que, a día de hoy, solo es posible consultar en la Biblioteca Pública de León. En la presentación —de la que existe grabación audiovisual en línea a partir de la cual transcribo sus palabras—, Gamoneda negó que Mestre se hubiera limitado a ilustrar sus poemas:

> Son ilustraciones en el orden editorial, ilustran el libro en todos los sentidos, pero yo quiero decir, declarar, afirmar, que tienen una función que se ha convertido quizá en función principal: han transformado el libro; transformado el libro que pudiera consistir únicamente en la textualidad. Ya no es posible leer ese libro si no es acercando nuestra comprensión al imaginario de Juan Carlos puesto en compañía de la literalidad. Eso es, sí, una ilustración, pero es más principalmente para mí un diálogo o una relación en profundidad y, aún más principalmente, como resultado es lo que he dicho antes: una *transfiguración* del libro en otra cosa. Ya no podréis leer ese libro sin que, de alguna manera, las palabras arrastren consigo el imaginario visual aportado por Juan Carlos. En ese sentido, supone que Juan Carlos ha hecho una lectura que le ha proporcionado visiones, pero esas visiones son una creación no ya compartida en origen, sino naturalmente propia de él en cuanto creación y en cuanto resultado.

Por estas razones, Gamoneda se inclina por considerar este nuevo *Lapidario incompleto* como un inédito más que como una reescritura. Como ya expliqué en la tercera parte de esta tesis, el imaginario de Mestre habría añadido una significación a la lectura de sus poemas, que no ya no podrían ser contemplados de la misma manera por el poeta. Se produce, así, una influencia de ida y vuelta, un movimiento de flujo y reflujo o corriente de ósmosis durante la colaboración: Mestre se inspira en los poemas de Gamoneda incorporando su singularidad y Gamoneda modifica su lectura e interpretación de sus propios poemas a partir de las imágenes creadas por Mestre, hasta el punto de que el poeta entra, fiel a su pasión, en un bucle de reescritura intensificado por las imágenes del artista: «Los dibujos me han impresionado —reconoce el poeta—; incluso para mí mismo, me han modificado positivamente». Y el mismo efecto cabría trasladar al lector, que en la recepción reinterpreta el contenido poemático en virtud del contenido plástico, pensamiento que coincide con las ideas apuntadas años atrás por el poeta en *Más allá de la sombra* [2002], al hilo de su colaboración con el artista Bernardo Sanjurjo. Según este complejo proceso de emisión-recepción y reinterpretación-creación, el resultado estaría, en efecto, más cerca —como intuye Gamoneda— de ser un libro inédito o un poemario «otro» que una reescritura. Al final del acto de presentación, Mestre y Gamoneda leyeron las nuevas versiones de dos poemas del libro (respectivamente: «Crece sobre los pastos invernales» [EL: 277] y «La plegaria conduce a las tiendas del cáñamo» [EL: 275]). Este *Lapidario incompleto* se incluye en el segundo volumen de *Esta luz* [2019], reforzando la idea de que se trata de un poemario inédito, más que de una reelaboración, y otorgándole visibilidad a una lectura que permanecía restringida a un reducido número de valiosos ejemplares.

[79] Catálogo de la exposición *1989-2014: 25 años de la Fundación MonteLeón* celebrada en la Sala de Exposiciones del Edificio Botines de Gaudí del 22 de mayo al 13 de julio de 2014. Contiene textos de Rogelio Blanco («La matria», pp. 10-11), Antonio Gamoneda («Solidez del motivo», pp. 12-13) y Juan Carlos Mestre («Los testigos de la luz», pp. 14-17) que anteceden a una selección de cuadros de veintiséis artistas: Diego Antona, Eugenio de Arriba, Ángel Cantero González, Gilberto Casanova Santos, Ángel Estrada Escanciano, Benito García Álvarez, Luis García Zurdo, J. Gavilanes, Miguel Ángel González Febrero, Alberto González Gutiérrez, Herrero, I. Maisehaiko, Mariano Muñoz Renedo, Julio Quesada Guilabert, Jesús Infante Pérez de Pipaón, Redondo, Rodríguez Casas, Jesús Rodríguez Peñamil, Vidal Ruano Mesonero, Rafael Sánchez Carralero, José Antonio Santos Pastrana, Manuel Sierra, Pedro Tapia Arteaga, Alejandro Vargas Aedo, José Vela Zanetti y Ramón Villa Carnero. El texto de Gamoneda dice así:

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

> Poca escritura para mucho mérito y motivación muy sólida. Esta será la desproporción implicada en estas líneas sobre una exposición que conozco, por ahora, de manera un tanto incompleta. Mérito, el indudable por parte de Caja España-Duero y de la Fundación MonteLeón, a causa de una larga tarea expositiva y de un coleccionismo, evidentes al día de hoy en su interés y en su importancia social y cultural; solidez del motivo, la de ser precisamente León el tema y núcleo de la muestra y mayoritariamente leoneses los pintores reunidos. Y de la propia muestra y de los propios pintores, ¿qué decir? Una relación de nombres sería más larga que significativa. Me limitaré a anotar que los pintores son nacidos entre 1859 y 1966 (muy poco más de un siglo biográfico) y, porque es verídico, añadiré el tópico «no están todos los que son pero son todos los que están». Unos más y otros menos, naturalmente. Y de las obras, ¿qué? Pues una generalización también veraz: que siendo todas ellas figurativas, la figuración oscila entre un realismo decididamente descriptivo y una representación que, sin entrar nunca en la abstracción, se inclina a priorizar datos más escuetamente pictóricos. Sólo esto puedo decir y digo de esta importante ocasión y de unos importantes pintores. Perdonadas me sean las grandes y numerosas carencias y de juicios de valor. Quiero suponerme perdonado y, por ello, dejo anotada también mi gratitud.

En su presentación, Evaristo del Canto, Presidente de la Fundación MonteLeón, explica que se trata de una «muestra de gran nivel artístico que tiene como protagonista a la ciudad de León y su provincia y en la que se conjugan obras de hoy y de siempre, de autores diversos y estilos distintos, que retratan el carácter de una gran tierra; una exposición de todos los que amamos León» (p. 6-7). En el texto introductorio firmado por la Fundación MonteLeón, se añade: «León pintado es una exposición diversa y de gran riqueza que aglutina diferentes técnicas como la acuarela, el grabado, el dibujo, o la pintura; que recoge por igual diferentes estilos, ya sean realistas, figurativos o abstractos, y diferentes épocas. Y que integra la obra de una treintena de autores, más de la mitad de origen leonés» (p. 9).

[80] Libro híbrido que reúne fotografías de Reiner Wandler y textos, en su mayoría poéticos, de cincuenta y dos autores, con prólogo de Santiago Alba Rico («Marcas y golpes: la España herida», pp. 8-11). Tal y como indica el doble sentido del título, todo la obra gira en torno a las consecuencias más visibles de la crisis económica, *marcando* un fuerte contraste con la imagen de España que se pretende exportar desde la esfera política. Los autores que participan en este libro son Alberto García Teresa, Ana Rosetti, Ana Vega, Ángel Guinda, Antonio Crespo Massieu, Antonio Gamoneda, Antonio Martínez I Ferrer, Antonio Méndez Rubio, Antonio Orihuela, Benito del Pliego, Bolo, Carlos Huerga, Cecilia Quílez, Chantald Maillard, Chus Pato, Enrique Falcón, Ernesto García López, Esther Ramón, Federico Ocaña, Félix Grande, Francisca Aguirre, Francisco Cenamor, Gsús Bonilla, Guadalupe Grande, Isabel Pérez Montalbán, Jesús Urceloy, Jorge Riechmann, José Luis Gómez Toré, Juan Carlos Mestre, Julia Otxoa, Julieta Valero, Julio Espinosa, Kirmen Uribe, Laura Casielles, Loures De Abajo, Luis Luna, Marían Ángeles Maeso, Marifé Santiago Bolaños, Marta Agudo, Marta Sanz, Matías Escalera Cordero, Miguel Casado, Miguel Ángel Curiel, Miguel Ángel Gara, Miriam Reyes, Olvido García Valdés, Óscar Curieses, Pedro Provencio, Rafael Saravia, Raúl Quinto, Víktor Gómez y Yaiza Martínez. El libro incorpora una «Nota final» (p. 163) donde se explicita tanto el germen y objeto de la obra como su proceso de conformación:

> El proyecto Marca(da) España surge por iniciativa de varias personas, a las que se sumaron inmediatamente otras muchas de un modo entusiasta y desinteresado, que sintieron la necesidad de dar una respuesta artística contundente y clara a las políticas neoliberales que nos han puesto ante el abismo con la excusa de una crisis que no es otra cosa que una estafa a gran escala. Para ello, se entregó una fotografía de Reiner Wandler a cada uno de los poetas, con el fin de que aportaran un texto (en la mayoría de las ocasiones escritos ex profeso) sobre o desde dicha fotografía, y se tomó, para nombrar el resultado definitivo, la famosa frase «marca España», repetida hasta la saciedad en los medios, porque nos pareció el resumen y la metáfora más acabada de ese concepto neoliberal, depredador e inhumano que reduce la realidad social de un país entero a una mera marca, a pura mercancía. Frente a esa violencia conceptual y material impuesta desde unos poderes fácticos y económicos decadentes y desesperados, capaces de todo por continuar lucrándose, la poesía de decenas de escritores y la fotografía de Reiner Wandler, dialogando entre sí, proponen una sentida reflexión y documentación de esos microprocesos que suceden a nuestro alrededor y

> que constituyen la trama de las innumerables resistencias documentadas por la cámara del fotógrafo y los textos de los autores. Procesos que nos afectan a todos y a los que las fotografías de Reiner Wandler y los textos de cada uno de los poetas participantes responden. Marca(da) España es, por tanto, un NO vibrante a la aceptación pasiva del desastre dado como hecho fortuito e inevitable. Es también, una forma de hacer y de construir memoria, y una herramienta de empoderamiento de los ciudadanos marcados por esa descomunal y criminal estafa a la que han llamado crisis y austeridad.

Tal y como se dice en la nota anterior, la mayor parte de los textos están inspirados en una fotografía previa de Reiner Wandler. El poema de Gamoneda, titulado «Meditación cansada», procede del entonces inédito *Las venas comunales* —así consta en la mención final parentética—, por lo que es de suponer que, en este caso, el poema ya existiera y no fuera creado de forma expresa a partir de la contemplación fotográfica. No obstante, la relación explícitamente buscada entre poema e imagen se encuentra en la génesis del libro y actúa como eje articulador de su estructura: cada fotografía se sitúa en página impar (izquierda), enlazando con un nuevo texto que principia en página contigua (derecha), quedando instánea y letra simultáneamente a la vista con el libro abierto. Todas las fotografías desprenden una indudable factura artística en torno a la temática social; casi todas están impresas en color, salvo seis tomadas en blanco y negro, siendo una de estas pocas la que dialoga con el texto de Gamoneda: un hombre mayor —de unos setenta años— está sentado en la vía peatonal, en la silla de la terraza de un bar, junto a otros asientos apilados, mientras mira a su derecha —reconcentrado, con el gesto fruncido, los labios apretados y las manos entrelazadas— una zona que queda fuera del campo de visión. He aquí la transcripción del poema:

> La pobreza,
> su silencio moldurado por dentaduras cónicas.
> ¿Vendrá un tiempo en que los gemidos ocultos en las venas pongan en el mundo un temblor de álamos?
> ¿Podrá entonces Vidaldi
> recoger de las venas los gemidos y ordenarlos en un himno vivaz y, sucesivamente, estallará la última primavera y grandes flores se posarán en nuestras manos? Cabe.
> Si así es,
> las sociedades anónimas no podrán soportar la floración binaria de la música y la ira
> y habrán de enterrarse a sí mismas
> en la ceniza de los dividendos.
>
> Gracias, Vivaldi.
>
> («Meditación cansada», del libro inédito *Las venas comunales*)

En estas líneas se reconocen imágenes emblemáticas y la sublimidad en gamonediana síntesis («temblor de álamos», «la floración binaria de la música y la ira») dentro del *pensamiento social* propio del último tramo del ciclo de senectud («las sociedades anónimas», «la ceniza de los dividendos»), donde la música actúa de nuevo —aquí Vivaldi, en otros poemas Monteverdi o Mozart— como elemento consolador y leve atisbo de esperanza frente a la injusticia y la pobreza; condición esta última que ha determinado la vida de Gamoneda, enmarcando su pensamiento en una «cultura de la pobreza», hasta el punto de que da título al segundo tomo de sus memorias.

[81] Libro de artista que recoge veintinueve pinturas de Carlos Piñel y veintinueve poemas de Antonio Gamoneda procedentes de *Canción errónea*. El libro es el resultado de la colaboración del pintor zamorano y el poeta en «Diálogos con Antonio Gamoneda», exposición celebrada en la Galería Adora Calvo de Salamanca entre el 10 de enero y el 7 de febrero de 2015. La exposición reunía más de un centenar de obras de Piñel creadas en formato digital entre 2013 y 2014 en torno al libro de Gamoneda. Éste había dedicado previamente un poema a la obra de Piñel; poema que apareció con el título «Fiesta» en el número 31 de la revista *Fábula* [2011: 14] —junto con otros dos inéditos: «Ahora mismo» y «Algunas dudas»— con la mención al final y entre paréntesis «*(Carlos Piñel, en*

Zamora)». Esta versión fue sometida a reescritura y pasó a formar parte de *Canción errónea* [CE: 17]. Entre las pocas noticias que hay sobre esta obra, la nota de prensa consultable en la web de la Galería Adora Calvo [https://www.adoracalvo.com/], precisa: «Un gran volumen sintetiza y acoge el trabajo citado: 29 poemas y 29 pinturas; Antonio Gamoneda y Carlos Piñel en un diálogo que persigue la lectura reposada en una hermosa convivencia con la obra artística que surge del verso. Un libro cuyas páginas han sido realizadas una a una, artesanalmente, como en los siglos medievales pero con tecnología actual y cuya edición, aún no decidida (de momento un solo ejemplar) no superará los 50 ejemplares». La misma nota aporta más información sobre el diálogo entre Gamoneda y Piñel a través de las siguientes palabras del pintor: «Todo ese universo poético de Gamoneda en el que intento sumergirme a través de mi obra, o más bien, como forma expresiva a través del lenguaje plástico que ensayo, se corresponde con su poética: *la advertencia de la vida entendida como "un accidente" que ocurre entre una y otra inexistencia. En esa circunstancia, el acontecer existencial/accidental, es decir, el sufrimiento, el placer, la injusticia, el amor, incluso la propia conciencia, son entendidos, a su vez, como "errores". Y el final de ese malentendido se vive con la lucidez de quien, sin querer renunciar a la memoria conmovida de las cosas, comprende su desenlace natural, la inminencia, anunciada y asumida*» [consultado el 8-4-2017]. Carlos Piñel expuso y presentó sus cuadros en la Bienal de Pintura «Provincia de León» en los años setenta.

[82] Carpeta de artista que contiene tres litografías originales de Luis Moro y tres poemas de Antonio Gamoneda. Luis Moro, artista español afincado en México, realizó estas litografías en piedra y tipografía manual sobre papel Arches de algodón de 300 gramos en los talleres Blackstone Press de Ciudad de México. Se trata en realidad de una coedición entre el editor mexicano Gabriel Carbonell (Blackstone Press) y el editor español Rodrigo Juarranz. La edición consta de 75 ejemplares, más los ejemplares de cortesía y los destinados a colaboradores, seriados y firmados por los autores. La carpeta es un homenaje a Andrés Laguna, sobre el que Moro y Gamoneda ya habían trabajado: Gamoneda ha escrito varios textos sobre Laguna [CS: 121-125 y 127-130], una de las voces protagonistas de su *Libro de los venenos*; Moro había creado anteriormente la serie *Bestiario del Dioscórides*, con la que ilustró el trabajo del doctor segoviano en torno a Pedacio Dioscórides. El resultado de este encuentro entre Gamoneda y Moro es una carpeta con seres fantásticos: «Gamoneda habla de la admiración que Moro y él profesan a Andrés Laguna, se pregunta por qué es un artista olvidado a pesar de ser un gran escritor que tradujo del griego a Dioscórides, médico y alquímico en la Grecia del siglo I, y de la traducción surgió un libro prodigioso […] impreso en la Salamanca de 1566, libro del que se sienten continuadores […]. La elaboración del libro duró año y medio desde que lo concretaron en 2014, cuando Gamoneda vino a México y definieron hacerlo sobre un animal oculto» [Aguilar, 2016]. Los tres poemas de Gamoneda pertenecen a «Geórgicas», primera sección del *Libro del frío*, y «Claridad sin descanso», cuarta y última sección de *Arden las pérdidas*. En la carpeta los poemas se presentan sin variantes en este orden: «Un bosque se abre en la memoria» [EL: 310], «Tengo frío junto a los manantiales» [EL: 307] y «Un animal oculto en el crepúsculo me vigila» [EL: 462]. De este último poema toma el título la carpeta litográfica. Las litografías y los poemas se alternan en las hojas del desplegable que constituye el interior de la carpeta, de tal manera que es posible contemplar al unísono imagen plástica e imagen poemática. *Un animal oculto* fue presentada el 9 de junio de 2015 en Madrid, en la sede de la Asociación Española de Pintores y Escultores (AEPE). En el acto intervinieron Luis Moro y Antonio Gamoneda, acompañados de José Gabriel Astudillo (presidente de AEPE), Tomás Paredes Romero, presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECE), y el galerista y editor Rodrigo Juarranz. La obra se presentó también en México, en la Galería del Centro Cultural El Plaza (Nuevo León), el 12 de mayo de 2016; en León, el 2 de junio de 2016, en el salón de Actos del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), con la presencia de Moro y Gamoneda, quienes hablaron de cómo surgió el proyecto y de su colaboración; y en La Alhóndiga (Segovia), ciudad natal de Moro, el 22 de junio de 2016. Las litografías de *Un animal oculto* también formaron parte de la exposición *Miradas cruzadas*, en la que el diálogo con Antonio Gamoneda se complementa con la carpeta *La leona*, realizada en colaboración con la escritora mexicana Elena Poniatowska. *Miradas cruzadas* se expuso, comisariada por Eliseo de Pablos, en La Alhóndiga (Segovia), del 17 de junio al 9 de julio de 2017; en el Museo Nacional de la Estampa de México (MUNAE), del 23 de agosto al 15 de octubre de 2017; en

el Institute of Hispanic Culture de Houston, en noviembre de 2017; y en el Museo de Historia y Arte «Palacio de los Gurza», de Durango (México), del 19 de diciembre de 2017 al 25 de febrero de 2018. Moro ha precisado que conoció a Gamoneda en México, cuando el poeta fue a recoger un premio al Palacio de Bellas Artes otorgado por la Universidad del Estado de Toluca. Sobre las relaciones entre poesía y pintura, puntualiza Luis Moro: «yo leo cada poema de Gamoneda y detrás de él veo un cuadro, podríamos seguir trabajando y en su día me gustaría hacer una exposición de pintura inspirada en su obra, pensando en ella para ir más allá […] me ha dejado carta abierta para inspirarme en su trabajo y poder desarrollar con libertad la parte plástica» [López: 2016]. Y, en efecto, Moro y Gamoneda volvieron a colaborar poco después, en 2019, en la exposición «Luis Moro. Triaca. Dioscórides-Laguna-Gamoneda», la cual dio origen al libro de pequeño formato *TRIACA. Dioscórides - Laguna - Gamoneda*, donde se incluye el poema de Gamoneda «Profecía y lamento ecológico del doctor Andrés de Laguna» y el texto, también del poeta, «Dioscórides, Laguna, yo mismo y, sobre todo, Luis Moro y su obra».

[83] Pequeño libro de artista que contiene una selección, a cargo de Clara Janés, de diez fragmentos poemáticos breves de Antonio Gamoneda y fotografías de la artista Adriana Veyrat sobre el tema del paisaje y el reflejo del agua. Los versos se presentan en un desplegable pegado al estuche con marco que sirve de encuadernación. La imagen fotográfica compone todo el fondo de la hoja y sobre ella se superponen los versos de Gamoneda, que son los siguientes: [1] Es bella / la sombra, / es hermoso el abismo; [2] «Tu cuerpo silba / bajo los arándanos»; [3] «En esta majestad de la / madera / el oro canta»; [4] «Todo / se explica / en / la imposibilidad»; [5] «Bajo las águilas / silenciosas / la inmensidad / carece de / significado; [6] «Vas hacia lo invisible / y sabes que es real lo / que no existe»; [7] «…hablan los imanes / del silencio»; [8] «Lo invisible / está dentro de / la luz. // Ya sólo / hay luz / dentro de mis ojos»; [9] «Escucho / más allá / de la muerte»; [10] «Finalmente, / purificados / por el frío, / somos reales / en la / desaparición». El último pliegue incluye un poema manuscrito, y su transcripción, que Gamoneda dedica a Clara Janés. El poema, fechado en diciembre de 2014, se titula «La rosa negra». Aunque no consta mención de la obra a la que pertenece, se trata de un inédito de *Las venas comunales*. En la versión transcrita —que se reproduce en un solo bloque, sin respetar la disposición versal— se lee «la rosa de la vida», mientras que en la autógrafa se intuye «la rosa de la ira». Tanscribo el poema ológrafo según las indicaciones tipográficas del manuscrito, sin estar seguro de plasmar fielmente el pensamiento del poeta:

La rosa negra y sus
espinas blancas.
¿Por qué
en nuestras manos este
zarzal enloquecido?
No
me contestes.
Dibuja
tu último sueño.
No
me contestes.
Descansa.

Mientras muere
y no muere
la rosa de la ira,
descansa
de ti misma.

Diciembre 2014. Para Clara Janés, con cariño fraterno. Antonio Gamoneda.

Como justificación del libro, consta: «*Luz sumergida*, de Antonio Gamoneda y Adriana Veirat [sic], es el nº 8 de la colección "Manantial de papel" Segundo Santos Ediciones. Se terminó en Cuenca el día 1 de mayo de 2015. Se han hecho 40 ejemplares numerados del 1 al 40». La artista Adriana Veyrat y la

poeta Clara Janés ya habían colaborado antes en el objeto plástico-poético *El libro del umbral* y en *La noche de la pantera* [2016].

[84] Catálogo de la exposición «Libro de horas de José María Larrondo» celebrada en La Casa Encendida de Madrid del 20 de noviembre de 2015 al 10 de enero de 2016 (José Guirao Cabrera, comisario). Contiene treinta y dos pinturas al óleo y cinco esculturas de José María Larrondo acompañadas de textos de interpretación pictórica y poemas de treinta y dos escritores: Pilar Adón, Marcos Canteli, Miguel Casado, Estrella de Diego, Víctor M. Díez («Hamelin, Hamelin»), Edgardo Dobry, Rodrigo Fresán, Antonio Gamoneda, Olvido García Valdés («De la caja de música»), Orlando González Esteva, Menchu Gutiérrez, Bárbara Jacobs («Siete Heptetos»), Antonio Lucas («El infierno es casa»), Javier Montes («Niemansland / Tierra de nadie»), Luis Marigómez, Gustavo Martín Garzo, Juan Carlos Mestre («Treinta cuchillos para la señora Murasaki»), Esperanza Ortega («El triunfo del ahora»), Carlos Ortega («Vértigo concreto»), Eloísa Otero, Nilo Palenzuela («Ceremonia solitaria: 1958»), Mariano Peyrou («Posibilidades en la sombra» [fragmento]), Pedro Provencio («Eso»), Soledad Puértolas, Esther Ramón, Ildefonso Rodríguez («El safari del yo»), Daniel Samoilovich («Ecuación acostada»), Tomás Sánchez Santiago («Muerte dulce»), Marta Sanz, Pedro Serrano («Alientos en el hielo negro»), Alfredo Taján («Dos genios suspendidos»), Pedro Pizarro («Mundos paralelos»). Los textos con título aparecen subrayados en el índice. En la presentación del catálogo, apunta Lucía Casani Fraile, directora de La Casa Encendida: «Esta publicación que acompaña a la exposición cuenta, además de con un texto de presentación del comisario, con la aportación de treinta y dos reconocidos y excelentes escritores y poetas que han interpretado, de manera individual, un cuadro de la muestra a través de un texto de libre creación» (s/p). Gran parte de las contribuciones pueden ser consideradas como poemas visuales por su disposición versal, caso de los textos de Marcos Canteli, Edgardo Dobry, Juan Carlos Mestre, Olvido García Valdés o Marta Sanz. El inédito de Gamoneda, sin título, es un largo poema de tres páginas inspirado en el cuadro «Mishima» de Larrondo (pp. 30-33). Las imágenes de los cuadros aparecen siempre reproducidas independientemente, sin ninguna escritura, salvo los tres últimos, en los que consta el número y el título encima de la imagen. En general, la presentación alterna texto y obra pictórica, pero, en algunos casos, si el texto comprende varias páginas, éste se presenta en páginas consecutivas, sin combinarse con la imagen —y ésta, que siempre queda a la derecha, coexiste con una página en blanco a la derecha, en la que solo consta el número y título del cuadro—. En el inédito de Gamoneda se alterna el texto con la imagen plástica, de tal forma que las páginas de su poema se distribuyen del siguiente modo: texto (p. 30), imagen pictórica (p. 31), texto (p. 32) y texto (p. 33). En esta composición vuelven a aparecer las constantes temáticas de *Canción errónea* y *La prisión transparente* —libro éste con el que coincidiría cronológicamente en escritura— y rasgos formales de su poesía más reciente, como la combinación de versículo mayor y verso partido corto y escalonado. En un punto, por ejemplo, el poeta se pregunta si existe Larrondo y también si existe él mismo, la duda en torno a la mismidad tan representativa de su poética:

> Sucesivamente,
> me pregunto,
> apenas me pregunto:
> ¿existo yo que hablo de las manos de Larrondo, que busco a Mishima en una
> inexistente o vacía
> eternidad ensangrentada?
> ¿Existo yo, seguiría preguntándome,
> yo, que no alcanzo
> a advertir mi propia existencia ni mi propia
> inexistencia
> en mí?
> No
> sé.
> [2015: 33]

[85] Libro de artista que contiene un largo poema inédito de Gamoneda acompañado de seis grabados de Masafumi Yamamoto. Según las noticias de la prensa que se hicieron eco de la obra, los poemas estaban inspirados en los grabados del artista y arquitecto japonés. Sin embargo, Gamoneda explica en nuestra segunda entrevista que no vio los dibujos de Masafumi durante el proceso de creación. Una vez que tuve conocimiento, a través del propio poeta, de que la obra ya se había editado, contacté con la editora Dolores Blanco, quien, en correo electrónico con fecha de 13 de noviembre de 2016, me proporcionó amablemente los datos sobre el libro que aparecen en la justificación final de la edición:

> Este libro, *La prisión transparente*, consta de seis grabados originales de Masafumi Yamamoto y un poema inédito de Antonio Gamoneda, titulado *La prisión transparente y algunas fábulas y extravíos*, traducido al japonés por Takako Kudou. De los grabados, estampados en el taller del artista en Barcelona, se ha realizado una tirada de cuarenta ejemplares numerados del 1 al 35, tres ejemplares P.A. y dos ejemplares H.C. sobre papel Vélin d'Arches y papel Michel. El poema ha sido impreso sobre papel Japón. Los grabados han sido firmados por el artista y los libros numerados y firmados por los autores. Octubre de 2015, Barcelona. El conjunto de estos ejemplares constituye la edición original.

Se trata, pues, de una edición bilingüe con una tirada muy reducida. El poema fue publicado en 2016 en el libro al que da título. Según el propio autor, *La prisión transparente* presenta tres poemarios en un solo volumen: *La prisión transparente*, *No* / *Sé* y *Mudanzas*. Añade Gamoneda en sus «Confidencias y avisos» sobre la publicación original: «El primer poema / ¿libro?, *La prisión transparente*, es versión que difiere de la que fue publicada, en tirada corta y bilingüe, acompañada por aguafuertes de Masafumi Yamamoto. Ambas versiones, cada una en sus páginas y día, son válidas las dos (válidas para mí). En el original, la portadilla de esta segunda presentaba un subtítulo parentizado (*Fábulas y extravíos*), que ya no está pero que rescato aquí por si tuviera alguna utilidad o significación. Lejos de mí la feroz tontería que es el intento de explicar la poesía» [PT: 9]. La presentación de este triple poemario tuvo lugar en la XXX Feria Internacional del Libro de Guadalajara, celebrada del 26 de noviembre al 4 de diciembre de 2016, en la que Gamoneda fue el encargado de abrir el IX Salón de Poesía. Con posterioridad, una tercera versión de *La prisión transparente* se incluyó en *Creación y revelación* [2018], así como en el segundo volumen de *Esta luz* [2019].

[86] Catálogo de la exposición del escultor Amancio González celebrada en la Galería de Arte Ármaga de León del 1 al 30 de abril de 2016. Contiene un poema sin título y dedicado al artista de Jorge Pascual, perteneciente al libro *Caminan las nubes descalzas* [2015], y el poema «Hablo con Amancio» de Antonio Gamoneda, sin ninguna indicación de origen. En su página web personal, Amancio González reproduce el mismo poema y lo fecha en junio de 2007, sin aportar otra procedencia. Una versión con variantes léxicas y tipográficas y la mención «*(Amancio)*» al final se publicó bajo el título «Volúmenes» en el monográfico de la revista chilena *Trilce* [2008: 9] y en *Leer y entender la poesía* [2010: 227]. También en el libro de fotografía paisajística *Veo la luz* [2011: 110] se reproducen unos versos de este poema, añadiendo en la «Procedencia de los fragmentos poéticos» [*ibidem*: 200] que se trata de un inédito. Todas estas versiones se corresponden con uno de los «poemas con nombre» de *Canción errónea* [CE: 39-40] dedicado al escultor, «autor de una cabeza mía», según apunta el poeta en sus «Notas y confidencias» [CE: 146]. A diferencia de otros poemas reescritos para *Canción errónea*, «Hablo con Amancio» no ha sufrido cambios sustanciales. En él se localizan únicamente algunas modificaciones con respecto a las distintas versiones a partir del apóstrofe explícito que lleva al cierre de la pieza:

> Amancio, tú hieres y acaricias la madera en nombre de la libertad;
> tú sueñas en el interior del bronce y en las celdas graníticas,
> amas el resplandor de los cuchillos, entras en las arterias vegetales,
> creas al mismo tiempo el resplandor y la sombra,
> llevas la vida al interior de la muerte.
>
> Tú atraviesas el olvido y conduces relámpagos a la quietud. Así, en tus manos,

la madera es sagrada.

Los textos poemáticos abren el catálogo y se reproducen sobre fondo blanco, mientras que las imágenes escultóricas figuran sobre fondo oscuro bajo el siguiente sistema: cada obra se estampa fotográficamente primero en página completa y a continuación, en página siguiente, esta misma obra se expone desde tres perspectivas distintas, dando así cabida a una representación más fiel del volumen físico y su posición espacial. Cierran el catálogo ocho dibujos y un currículum del escultor. Como señalaba Gamoneda en *Canción errónea*, Amancio González esculpió un busto del poeta dentro del proyecto «El Rostro de las Letras», que abarca el retrato escultórico en barro o bronce de otros nueve escritores leoneses (González de Lama, Antonio Pereira, Elena Santiago, José María Merino, Victoriano Crémer, Antonio Colinas, Basilio Fernández, Juan Carlos Mestre y Luis Mateo Diez), proyecto que debía incluir a más autores, pero que no prosiguió por falta de financiación, según consta en el artículo de prensa «Una historia para el olvido» de Marcelino Cuevas, publicado en *Diario de León* el 14 de diciembre de 2014. El propio Gamoneda inauguró esta muestra en diciembre de 2014, en la Biblioteca Pública de León. Gamoneda y Amancio González son tertulianos habituales y ambos han colaborado anteriormente: el poeta habría escrito una introducción para el catálogo de la exposición celebrada en el Museo Evaristo Valle de Gijón, en septiembre de 1993, que figura también en *Esculturas de Amancio González* [1994: s/p]; por su parte, el artista ya participó en la exposición colectiva *Reencuentro: León '94* [1994], así como en los homenajes *Descripción del frío* [2002] y *Visión del frío* [2007: 44-47] e intervino junto a Gamoneda en el ciclo de conferencias «La poética del espacio», celebrado del 16 al 18 de junio de 2015 en el Ayuntamiento de León.

[87] Catálogo de la exposición del pintor Alejandro Mieres celebrada del 2 de septiembre al 16 de octubre de 2016 en el Museo Juan Barjola de Gijón. Incluye textos de Víctor M. Picallo, Juan Carlos Gea («Alejandro Mieres: contra el fuego», pp. 11-12), José Luis Argüelles («El artista y Shangri-la», pp. 13-15), Vanessa Gutiérrez («En una flor de Shangri-la», pp. 16-17) y Lucía Alperi («Alejandro Mieres: germinal» y «Alejandro Mieres: cenital», pp. 19-20 y 20-22). Gamoneda dedica el poema «Mieres» al pintor (pp. 8-9). En nota entre corchetes y en letra itálica, puede leerse al final del poema: «En ocasión de haber intentado alcanzar lo inalcanzable: la ayuda de William Shakespeare. Algún rastro quedará del vano esfuerzo». El poema apareció también en el número 78 de la revista *El Cuaderno* [2016: 109]. En el catálogo, el poema queda a la vista completa del lector con el libro abierto, sobre fondo blanco, sin ningún tipo de superposición con las obras creadas por el pintor. En la página anterior, no obstante, el texto de V.M. Picallo, otro poema, sí queda sobreimpresionado a un motivo del artista; y en la página siguiente otro motivo de Mieres dialoga, en página par, con el texto de Juan Carlos Gea Martín. En esencia, la obra de Mieres se presenta en el catálogo desgajada de la mayoría de los textos críticos y poemáticos. Mieres es una de las grandes amistades artísticas del poeta. Ha colaborado con Gamoneda en otros catálogos colectivos, como *El libro de las miradas* [2002] y *Visión del frío* [2007: 32-37]. Gamoneda ya le dedicó una reseña en el número 27 de *Tierras de León* [1977: 72], tras su exposición en la Galería «Maese Nicolás».

[88] Catálogo de la exposición de la pintora María Teresa González Gancedo, inaugurada el 6 de abril de 2017 en la Galería de Arte Ármaga de León. El catálogo, que es una edición de la autora, contiene textos introductorios de la propia artista («Mi trabajo plástico», p. 5) y de la maquetadora del libro, Eloísa Otero («Las cosas íntimas», pp. 13-15), así como un álbum de todos y una sección de reseñas final con aportaciones críticas de Antonio Gamoneda («M.ª Teresa G. Gancedo», p. 87), Cristina Requena («Los retazos de Teresa Gancedo», p. 89), Aurora García («Ambigüedad, juego e ironía», pp. 91-92), Antonio Colinas («Para leer en lo eterno», pp. 93-94), Javier Hernando Carrasco («Tiempo de nostalgia», pp. 97-99), Ernesto Ballesteros Arranz («Discursos sobre la realidad», p. 101) y José Corredor-Matheos («Concepto, creación y realidad», pp. 103-106). La reseña de Gamoneda consta en versión abreviada en el número 16 [1972: 111] y en el número de 17 [1973: 79] de la revista *Tierras de León*, que son literalmente la misma, escritas con motivo de la exposición de Gancedo en la Sala de Arte «Provincia» de León entre el 23 de diciembre de 1972 y el 5 de enero de 1973. Idéntica recensión aparece también en parte en el catálogo de la *I Muestra Pinacoteca Provincial* [1988: s/p]. Estas tres versiones acortadas proceden, pues, de una más amplia —la que figura completa en el catálogo de

2017—. Aunque el grueso de la obra pictórico-plástica de Gancedo se reproduce en el núcleo central del catálogo sin ningún texto, en el resto de secciones se intercalan varias imágenes yuxtapuestas a los textos. El 28 de octubre de 2018 Gamoneda participó en un diálogo con Teresa Gancedo en el salón de actos del MUSAC, en el marco de la retrospectiva que el museo dedicó a la pintora del 27 de octubre de 2018 al 13 de enero de 2019, muestra que incluía más de un centenar de sus obras desde los años sesenta a la actualidad. Se trató de la primera actividad del ciclo «Poesía como pintura», en la que también participaron en diferentes fechas los poetas Eloísa Otero, Jorge Pascual, Antonio Colinas, Tomás Sánchez Santiago y Mareva Merayo, quienes llevaron a cabo visitas guiadas sobre la exposición de Gancedo, aportando su visión sobre el repertorio de la artista y manifestando los vínculos que ésta tiene con la poesía.

[89] Antología artística «ilustrada», en edición limitada no venal a cargo de Sergio Santiago Romero, que consta de acuarelas de Cristina Sanz Ruiz inspiradas en la obra de Antonio Gamoneda a partir de la edición de *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*. Fue presentada el 21 de marzo de 2018 en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, con motivo del «Día Mundial de la Poesía», en el que se homenajeó a Gamoneda a través de una serie de actos, entre los que destacaron una exposición sobre la vida y obra del poeta que incluía las acuarelas de Cristina Sanz Ruiz, la recitación de poemas de Gamoneda por parte del actor Daniel Migueláñez —con interludios musicales interpretados por Jorge Núñez Collel— y un encuentro con el poeta en el Paraninfo de la Facultad de Filología moderado por Sergio Santiago Romero. La exposición con las acuarelas de Cristina Sanz, de título «"Amé todas las pérdidas": la poesía de Antonio Gamoneda» (comisariada por Emilie Ricoux, Denitsa Yordanova y Sergio Santiago Romero), pudo visitarse del 19 de marzo al 15 de abril de 2018 en la Biblioteca de la Facultad de Filología. El catálogo incluye una cita de Gamoneda a modo de paratexto («Amé todas las pérdidas. Aún retumba el ruiseñor en el jardín invisible») y la reproducción en orden cronológico de quince de sus poemas, pertenecientes a los poemarios *La tierra y los labios* (1), *Sublevación inmóvil* (3), *Exentos I* (2) y *Exentos II* (1), *Lápidas* (3), *Libro del frío* (3), *Arden las pérdidas* (1) y *Cecilia* (1). En unas páginas los poemas aparecen sobre fondo limpio, mientras que en otras quedan sobreimpresionados a las acuarelas, distinguiéndose claramente texto e imagen por la tonalidad suave, casi transparente, de las pinturas. Dice así el colofón del folleto:

Amé
todas
las pérdidas
es un homenaje
a Antonio Gamoneda,
poeta de los fríos glaciares.
Se terminó de imprimir el 21 de marzo
de 2018 con motivo de la celebración del
DÍA DE LA POESÍA
que por cuarto año acogió la
Uni-
versi-
dad Com-
pluten-
se de
Madrid.

[90] Catálogo de la exposición homónima celebrada en la Fundación Eugenio Granell de Santiago de Compostela del 12 de abril al 10 de junio de 2018. El catálogo, con diseño de Cristina Fiaño, se divide en cuatro secciones temáticas: «Utopías», «Corpoemas», «Cinepoesía» e «Hidromemorias», acompañadas respectivamente de textos de Lily Litvak, Manuel Fernández Rodríguez, Olga Novo y Antonio Gamoneda.

[91] *Plaquette* de Claudio Rodríguez Fer que contiene poemas visuales y objetuales, con prefacio de Antonio Gamoneda.

[92] Libro de fotografía que reúne ochenta y dos instantáneas de Ángel Marcos de cuarenta y cuatro castillos y fortalezas de la provincia de Valladolid, todas ellas tomadas de noche y a la luz de la luna llena. En el libro se intercalan dieciocho poemas de trece poetas, seleccionados por Antonio Piedra: José Zorrilla, Francisco Pino, Rosa Chacel, José Jiménez Lozano —que firma también el prólogo de la obra—, Jorge Guillén, Clara Janés, Antonio Gamoneda, Antonio Colinas, Luis Alberto de Cuenca, Juan Carlos Mestre, Carlos Aganzo, Fermín Herrero y Antonio Carvajal. El poema de Antonio Gamoneda lleva por título «Castillo del Temple en Ponferrada» (s/p), sobre el cual ha informado: «Es un poema escrito ex profeso para la ocasión, aunque parte de cuatro líneas que tienen 60 años. Ese castillo es el de mi infancia y aunque tiene los interiores vacíos, está muy bien conservado. Como alude a un tiempo lejano y a cierta clasicidad, elegí la forma de soneto» [Niño, 2019]. Se refiere Gamoneda al poema XXI de *León de la mirada*, que lleva por título la acotación «(Ponferrada: Castillo de los Templarios)» [1979: 41] y decía así:

> Miro los muros donde se hizo fuerte
> la pena y era inexpugnable el llanto.
> Oh, Dios, ¿podrá sobrenadar mi canto
> la serena victoria de la muerte?
>
> ¿Podrá sobre esta piedra silenciosa
> ponerse en pie mi corazón; podría
> convertirse la muerte en alegría,
> retornar la frescura de la rosa?
>
> Vendrán los hijos con sus puras manos
> a hacer la primavera en el invierno
> y a alzar banderas sobre la tristeza.
>
> Y en el fuego de todos los veranos,
> te veo, piedra, en tu perfil eterno.
> Reconozco tu trágica belleza.

En la versión de *Noches de piedras y lunas*, leemos ahora:

> Miro los muros donde se hizo fuerte
> la furia y era inexpugnable el llanto.
> Hordas de salvación, torres de espanto:
> ¡Cuánta historia mentida, cuánta muerte!
>
> ¿Podrá, sobre esta piedra silenciosa,
> establecerse un ruiseñor; podría
> deshojarse en mis manos todavía
> una muchacha antigua o una rosa?
>
> Habrá que repoblar estas almenas
> con menos moros y con más morenas,
> plantar jardines y espantar templarios.
>
> Quédense por allá dos mil inviernos
> con sus turcos, su banca y sus infiernos,
> sus degollinas y sus incensarios.

En la comparación de ambas versiones puede apreciarse, en efecto, una fuerte reescritura en la que apenas subsisten tres versos —primero, segundo y quinto— de la primera edición de *León de la*

mirada. Obsérvese el tono jocoso y de denuncia social, dos de los rasgos que dominan el estilo del poeta en su último tramo de escritura.

[93] Catálogo de la exposición «Luis Moro. Triaca. Dioscórides-Laguna-Gamoneda», celebrada en las Salas de las Caballerizas del Torreón de Lozoya de Segovia entre el 7 de junio y el 1 de septiembre de 2019 (José Manuel Spreinger, comisario), bajo la organización del «Aula Andrés Laguna». La muestra incluía un total de ciento cincuenta obras del artista Luis Moro, repartidas entre acuarelas, esculturas, instalaciones y pinturas. Obra de pequeño formato (14,5 x 10,5 cm), fue presentada el 26 de junio de 2019 en la Sala de Tapices del Torreón de Lozoya. Contiene textos de Marifé Santiago-Bolaños («Triaca: Andrés Laguna, Antonio Gamoneda y Luis Moros») y José Manuel Springer («Dualidades entrelazadas»). Antonio Gamoneda participa con el poema «Profecía y lamento ecológico del doctor Andrés de Laguna» y los textos «Dioscórides, Laguna, yo mismo y, sobre todo, Luis Moro y su obra». Como suele ser habitual en el caso de Moro, la exposición pudo visitarse en distintos lugares, entre ellos el Museo Luis González Robles de la Universidad de Alcalá de Henares, del 17 de octubre al 1 de diciembre de 2019. La obra está dividida en series, entre ellas *Enteogénica* (pinturas sobre lienzo y realidad aumentada) y *Farmacopea* (cajas de medicamentos intervenidas). Los fragmentos textuales se presentan indistintamente en página par o impar, con o sin dibujo en la misma página o en la página contigua; y cuando se produce la coincidencia de texto e imagen plástica, ésta se da tanto yuxtapuesta como superpuesta. Llama la atención la estructura cromática de la obra: el absoluto predominio del fondo blanco en la primera mitad del libro contrasta con la segunda parte, en la que irrumpe el fondo oscuro —nunca con letra sobreimpresa— tanto a doble página como en alternancia de colores claros. Además de los fragmentos textuales firmados por los autores antedichos, se intercalan también breves citas de Dioscórides en la versión de Laguna y anotaciones de éste. A pesar de ser un catálogo de exposición y de su tirada de dos mil diecinueve ejemplares, la obra presenta rasgos de libro de artista: su cuidada edición, su reducido y singular formato, los textos inéditos —uno de ellos poemático— y, sobre todo, una cuantía de ejemplares (ochenta y ocho) que incluyen un grabado al aguafuerte realizado, firmado y numerado por el artista. En cuanto a la colaboración entre poeta y artista, Gamoneda concluye su texto «Dioscórides, Laguna, yo mismo y, sobre todo, Luis Moro y su obra» incidiendo en su idea de *diálogo* de la siguiente manera, tal y como ya había expresado acerca de *Un animal oculto* [2015], su anterior colaboración con Moro:

> Y termino haciendo una simple aclaración: de la misma manera que los poemas que aparecen en mi *Libro de los venenos* no son descripción ni literatura informativa sobre las piezas de Luis Moro, tales piezas no son tampoco ilustraciones directamente aplicables a mis poemas. Más simple y llanamente, nos hemos reunido en un «diálogo» en el que las expresiones de cada uno han sido totalmente individuales, imprevisibles e impremeditadas, a no ser —y esto sí lo sabíamos los dos—, la existencia, en el fondo de las obras, de un «espíritu» común, de una visión poco menos que cósmica, que a ambos nos ha procurado la genial sabiduría, marcada también por la estética, de la, a su vez reunida e interpretada, obra de Dioscórides y Laguna [2019: s/p].

Transcribo también el poema «Profecía y lamento ecológico del doctor Andrés de Laguna», al que antecede la siguiente dedicatoria: «Para mi amigo el gran pintor Luis Moro». Como no podía ser de otro modo, el lenguaje de la ciencia médica arcaica y su materialismo visionario se entremezclan con la memoria del poeta y la recurrente pregunta sobre el autorreconocimiento:

> Sobre la calcificación de las semillas y los pétalos abrasados,
>
> venéficas,
>
> tejen la hierba manos invisibles. Ah cómo temo su destreza. Cuelgan sombras
>
> y preservativos, y cánulas,
>
> de las ramas inmóviles.
>
> Están cardando lana sangrienta y los recentales se detienen ante los pastos. ¿Soy yo quien mira con mis ojos?

Arde la muchedumbre de los bosques y oigo la fermentación del rocío. ¿Quién llora bajo los árboles torturados?

Cunden las pústulas y las cintas de los aceites industriales,

Y hay serpientes, y acónito, y patíbulos

en la cintura de las amapolas.

¿Estoy yo en mí y peso sobre la tierra?

No me lo digas. Tengo miedo.

Están llegando los insectos a mi corazón.

[94] Libro de artista que contiene poemas inéditos de Gamoneda y ochenta y cuatro dibujos de gran tamaño de Juan Carlos Mestre. Como ya apunté en la tercera parte de esta tesis, en mis dos entrevistas con el poeta tuve ocasión de preguntarle sobre este libro aún sin publicar, tal y como ha sido concebido originalmente. Estas entrevistas son de alguna manera un testimonio de la evolución de la obra, que consta de ochenta y cuatro poemas manuscritos por Gamoneda. Tal y como pude comprobar *in situ*, en el despacho del poeta, los textos no solo coinciden en la página con el dibujo de Mestre sino que a veces ambos registros, el plástico y el poemático, llegan a superponerse en la hoja, integrándose o creando un auténtico objeto artístico híbrido. El libro contiene, además, tachaduras de Gamoneda de su propia escritura hológrafa, ya que el poeta escribió sobre los originales de Mestre unas versiones que posteriormente quiso someter a reescritura. Se le planteó así un dilema moral: ¿Dejar el poema tal y como estaba, volver a realizar la obra para escribir de nuevo sobre ellos o tachar en la propia página lo que ya estaba escrito? Mestre acordó sin ningún inconveniente la posibilidad de la tachadura, que de esta manera queda como huella gráfica de la modificación de los poemas y de la evolución del pensamiento poético gamonediano. La reescritura también singulariza en este caso el proceso de colaboración: Gamoneda escribió sus poemas a partir de la sugestión plástica de los dibujos de Mestre, pero el artista, dado su profundo conocimiento de la obra de Gamoneda, creó su propio imaginario en dialogismo con el imaginario poético de Gamoneda. En la reelaboración, finalmente, debe de haber intervenido tanto el efecto plástico de los dibujos de Mestre como el efecto poemático de su propia escritura, puesto que ambas dimensiones ya se habían integrado en un solo objeto artístico. Por todas estas características, se trata de una obra insólita dentro de las colaboraciones plásticas de la trayectoria de Gamoneda. A la espera de la publicación de este poemario exento en forma de libro de artista, *Las venas comunales* se ha incluido por primera vez íntegro en el segundo volumen de la edición ampliada y revisada de la poesía reunida de Antonio Gamoneda [2019]. Algunos poemas de este libro inédito ya habían aparecido en distintos lugares: un poema sin título [Juan Carlos, / tu palabra ha entrado en mis venas y yo he apagado mi corazón para que permanezca en quietud atravesado por significaciones imposibles y ciertas] en el número 355 de *Quimera: Revista de Literatura* [2013: 43-47], publicado también como fragmento más corto [Hoy es martes], fechado en 2012, en la obra colectiva *En legítima defensa. Poetas en tiempos de crisis* [2014: 121-122]; un poema sin título y fechado en 2013 [Fatigado por la que ya es treinta mil veces mi duermevela cruda] en el libro *Marcas de cantores: Quinto Encuentro Poético en San Miguel de Escalada* [2014: 31], publicado también en *Desviada luz. Antología gongorina para el siglo XXI* [2014: 37]; el poema titulado «Hablamos con Diego Jesús» [A nuestra médula pensativa, a la pulsión de las significaciones atravesadas por la música], en el número 108 de *Turia: Revista Cultural* [2013-2014: 106-107]; un poema sin título [Entre acero y espanto], acompañado de la versión manuscrita y su traducción al francés a cargo de Laurence Breysse-Chanet, en el número 1020 de la revista francesa *Europe: Revue littéraire mensuelle* [2014: 270-271]; un poema sin título [Has levantado tu flor vertiginosa, has colocado sus pétalos ante el rostro de la imbecilidad y has denunciado hierros violentos en la umbría, bajo tu mirada llena de ríos], en *Mina de palabras* [2015: 79-80]; cuatro poemas sin título en la antología guatemalteca *Se ha retirado el mar. Antología poética (1947-2014)* [2015]: [Me excede la claridad. He de entrar, sin embargo, / en la última luz], [Pon tu lente sobre mis llagas], [Vienen los últimos números. He prescindido de las lágrimas] y [Se dan en mí las palabras inmóviles]; un poema dividido en tres secciones: «1» [Se callan y esconden / celan]; «2» [Hablo]; «3» [Tú conoces quizá (pienso en tu oído insomne) la fibra contextual, la trama física], en el número

doble 3-4 de la revista cubana *Espacio Laical* [2015: 38-39], al final del texto «Antonio Gamoneda: la luz activa de la palabra poética», de Laurence Breysse-Chanet, poema publicado también como cierre del artículo «Antonio Gamoneda, "mineur de la lumière". Sur un poème de *Las venas comunales*» [§ V.2.4. Breysse-Chanet, 2016a: 57-74] y traducido al francés por la misma autora con el título «Proximité», en el número doble 1034-1035 de *Europe: Revue littéraire mensuelle* [2015: 210-212]; el poema «Jornadas», en el número 33 de *La Traductière: Revue internationale de poésie et art visuel* [2015: 16-19], con traducción al francés de Laurence Breysse-Chanet [§ V.2.4. Breysse Chanet, 2016b: 84]; y el poema sin título [Nos rodean animales jurídicos y presidencias blancas, tan blancas como los sepulcros encalados por subsecretarios muy dóciles], en el número 43 de la revista *Sibila* [2014: 3], publicado con variantes y el título «¡Ah!» [Nos vigilan subalternos políticos vinculados a presidencias blancas, asistidas éstas por subsecretarios muy dóciles], en el libro colectivo *Cultura y trabajo: artistas en Castilla y León* [2017: 65], y también como fragmento sin título, y con otros cambios, en el número 5 de *21veintiúnversos: Revista de poesía contemporánea* [2017: 11-12].

1.9.3. Audiolibros y grabaciones de Gamoneda

1 *Dos poetas en su voz*, Valladolid, Ediciones Portuguesas, IV, 1992, 55 págs. Recoge *Génesis*, de Manuel Álvarez Ortega (pp. 5-20), y trece fragmentos de *Descripción de la mentira* (pp. 25-53). Cfr. OP [2003: 405].

2 *La voz de Antonio Gamoneda*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes (Poesía en la Residencia, 9), 2004, 70 págs. El libro-CD contiene la charla introductoria de Gamoneda, acerca de sus ideas sobre la poesía, y la lectura vigorosa de poemas de *Libro del frío* y *Arden las pérdidas*, realizada en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 28 de junio de 2004.

3 *Reescritura*, Madrid, Abada (Voces), 2004, 75 págs. Contiene CD con las lecturas del poeta.

4 *Antonio Gamoneda. Antología y voz*, León, El Búho Viajero, 2007, 102 págs. Presentación (pp. 7-16) y selección de José Enrique Martínez. Contiene CD con la interpretación de Antonio Gamoneda de los fragmentos y poemas seleccionados.

5 *La campana de la nieve [Tres lecturas 1986-2006]*, Madrid, Círculo de Bellas Artes (La voz del poeta), 2008, 88 págs. Libro-CD [78 min] que recoge tres lecturas poéticas de Antonio Gamoneda celebradas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid: «El escultor del miedo» (pp. 11-36), el 1 de diciembre de 1986, que corresponde a la presentación de la 1.ª edición de *Lápidas*, en la que estuvo acompañado por José María Merino; «Claridad sin descanso» (pp. 37-56), el 25 de abril de 2001, dentro del ciclo «Poetas para pensar el siglo», coordinado por Miguel Casado y Olvido García Valdés; y «Un grito amarillo» (pp. 57-65), el 18 de octubre de 2006, acompañado de Jorge Riechmann, dentro del ciclo «Poesía española contemporánea», coordinado por Jordi Doce. La edición se completa con el documental *Antonio Gamoneda. Escritura y alquimia*.

6 *Veo la luz*, Astorga (León), Eolas, 2011, 210 págs. Poesía recitada por Antonio Gamoneda. Selección y fotografías de Amando Casado. Música de Senén García de Longoria. Libro de fotografía paisajística en torno al Camino de Santiago con DVD [25 min]. § CAP {71}.

7 *Concierto poético para San Juan de la Cruz*, José Antonio González Núñez y Manuel Salinas Fernández (eds.), Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (Puerta del Mar), 2016, 264 págs. «Con motivo del IV centenario de la muerte de San Juan de la Cruz, el día 14 de diciembre de 2001, por iniciativa del escultor Jesús Martínez Labrador y del entonces alcalde de Úbeda, Marcelino Sánchez Ruiz, se celebró en el hospital de Santiago, una exposición de esculturas y dibujos de Martínez Labrador. Dicha exposición se inauguró —intentando aunar poesía (voz), dibujo y escultura— con un "Concierto de poesía". El contenido de ese Concierto consta de dos partes: una, en la que cada poeta lee obra propia y, otra, la segunda, en la que oímos las cuatro voces de los poetas María Victoria Atencia, Antonio Carvajal, Antonio Gamoneda y Pablo García

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Baena, leyendo la obra en verso de San Juan de la Cruz. El concierto fue grabado y es el contenido del CD que acompaña a esta Antología» (p, 16, primera nota al pie). La antología incluye poemas de sesenta y seis autores, más seis textos teóricos que tratan sobre la figura de San Juan de la Cruz.

8 *La palabra y el tiempo III*, Santiago Gómez Valverde (creación, dirección y musicalización), Dulcimer Songs (producción), 43 min. Grabado en junio de 2015 y abril de 2016. Contiene poemas musicados por Santiago Gómez Valderde de Jesús Urceloy (cantado por Paco Ortega), Blas de Otero (por Mónica Molina), Antonio Machado (por Amancio Prada), Francisco de Quevedo (por Jesús Márquez), Luis Rosales (por Patxi Andion), Nicolás Guillén (por Arahí Martínez), Miguel Hernández (por Alicia Borrachero), Sor Juana Inés de la Cruz (por María Vargas), Juan Carlos Mestre (por Jesús Márquez) y un «Anónimo» (por Joaquín Díaz), entre los que se intercalan audios de autores que recitan sus propios poemas (Antonio Gamoneda, Carlos Marzal, Lorenzo Oliván, Antonio Lucas, Ada Salas y Jesús Martínez Morán). En la tercera pista, Gamoneda recita los siguiente versos de *Cecilia*: «Entra en tu madre y abre en ella tus párpados, / entra despacio en su corazón. / Vuelve a ser fruto en el silencio. Sed / como un árbol que envuelve la palpitación de los pájaros / y se inclina, y desciende el perfume y la sombra». Continúa la serie «La palabra en el tiempo» iniciada en 2010 y continuada 2013.

9 *Camino de Ceide*, Instituto de Estudios Omañeses (IEO) / Instituto Leonés de Cultura (Diputación de León), 2017 [34 min]. Prólogo de Luis Arias y presentación de Rafael Saravia. Contiene diez poemas de Luis Miguel Rabanal musicalizados por el cantautor leonés Alfonso Salas. Antonio Gamoneda recita, tras unas palabras introductorias, el último poema («El extraño»), acompañado de una guitarra.

10 *Aún: PoeMorias*, Zaragoza, Academia Española de Poesía Recitada / The Booksmovie (ConSentido: Poesía con voz), 2019, 65 págs.

1.9.4. Versiones musicadas de poemas y obras de Gamoneda

1 «Blues del amo», en *La vida por delante*, Madrid, Hispavox, 1994. Versión musicada del poema homónimo de *Blues castellano* a cargo del compositor Gabriel Sopeña y el cantante José María Sanz Beltrán («Loquillo»). Editado en formato disco y casete [47 min] junto con un breve folleto, contiene versiones de textos pertenecientes a Octavio Paz, Bernardo Atxaga, Cesare Pavese, Jaime Gil de Biedma, Pedro Salinas, José Mateos, Pablo Neruda, Gabriel Sopeña y José Luis Rodríguez García. Reeditado por EMI Music Spain en 2011 (2 CD), incluyendo un libreto con la letra de las canciones y un DVD.

2 «Aún nieva», en *Diez autores con diez obras: música y poesía*, Madrid, Fundación Autor, 2007. Versión de Mercedes Zavala de un poema de *Arden las pérdidas*. El disco [44 min] adapta también textos de Ilia Galán, Antonio Colinas, Clara Janés, José Jiménez Lozano, Vanesa Pérez Sauquillo, Félix Grande, Luis Alberto de

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Cuenca, María Victoria Atencia y Diego Valverde Villena, con la interpretación de Raquel Lojendio (soprano), Alfredo García (barítono) y Jorge Robaina (piano). Contiene un libreto titulado «Diez poetas, diez músicos» (20 págs.).

3 «Blues de la escalera, en *Un toke kanalla*, Santander, Artimaña Records, 2008. Versión musicada del poema homónimo de *Blues castellano* a cargo del grupo *Poetas en la calle*, formado por Javier Ibáñez, Manuel Cabanillas, José Antonio Gallego, Manuel Carrera, Iván y Javier San Miguel, Marcos Cobo y Kate Gass. El disco [46 min] versiona también poemas de Blanca Varela, Mario Benedetti, Luis García Montero, Ángel González, Manuel Vázquez Montalbán, Leopoldo María Panero, Juan García Hortelano, Nicolás Guillén, Natalia Liaño, Mariano Calvo y Miguel Ibáñez.

4 *Libro del frío*, Wiesbaden / Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2008, 45 min. Obra para orquesta, voz y órgano de José María Sánchez-Verdú inspirada en los poemas del libro homónimo de Antonio Gamoneda. La presentación tuvo lugar el 3 de octubre de 2008 en la Catedral de León, dentro del XXV Festival Internacional de Órgano, con la interpretación de la Orquesta Sinfónica de Galicia, el contratenor Carlos Mena y el organista Óscar Candendo.

— 2.ª edición: *Libro del frío: para contratenor, órgano y orquesta y cinco coros instrumentales espacializados*, Barcelona, Columna Música, 2013, 42 min.

5 Espectáculo «Paisajes de la memoria», celebrado el 8 de enero de 2009, en el Auditorio Ciudad de León, a cargo del cuarteto *Ensemble Legio XXI*, integrado por Jesús Ángel Rodríguez Recio (compositor y pianista), Pelayo Tahoces (violonchelista), Juan Pablo Anta (clarinetista) y Eva Juárez (soprano). En el concierto se musicaron veintiún textos pertenecientes a siete poetas leoneses (tres poemas de cada autor), entre los que se encontraban Agustín Delgado, Julio Llamazares, Ángel Fierro, José Antonio Llamas, Antonio Colinas, Juan Carlos Mestre y Antonio Gamoneda. En la interpretación se utilizaron «"instrumentos de percusión no convencionales", como piedras, palos, latas o aperos de labranza» [Miguel Ángel Nepomuceno, *Diario de León*, 8 de enero de 2009].

6 *Libro del frío*, Madrid, Classic World Sound, Fundación BBVA / Verso (Compositores españoles y latinoamericanos de música actual), 2011. Dirección de Fabián Panisello. Intérpretes: Allison Bell (soprano) y Meitar Ensemble. Contiene CD [59 min] y folleto [29 págs.]. Grabado en el Jerusalem Music Center (Israel) del 1 al 4 de enero y el 8, 9 y 10 de agosto de 2011. La presentación del disco tuvo lugar en la Fundación BBVA de Madrid el 25 de octubre de 2011, con la presencia del propio Gamoneda. De las veintiuna piezas que componen el disco, trece están inspiradas en el *Libro del frío* [pistas 6-18]: [I] Introducción. [II] Tengo frío. [III] Era sagaz en la prisión del frío. [IV] Era veloz. [V] Sobre excremento de rebaños. [VI] Intermedio I. [VII] El cuerpo esplende. [VIII] El vino era azul. [IX] Gritan las serpientes. [X] Intermedio II. [XI] No tengo miedo ni esperanza. [XII] Amé las desapariciones. [XIII] Amé todas las pérdidas.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

7 Versión musical de tres poemas de *Cecilia*, por María José Cordero (compositora), Fidel Corral (laúd) y Juan José Collado (guitarra). Gamoneda estuvo presente en la velada en la que se presentaron los poemas versionados, en Val de San Lorenzo, el 4 de octubre de 2014, a las 19:00, en el Museo Textil «La Comunal», en el marco de la «IX Velada de la Música y el Verso».

8 Recital poético-musical del extremeño Eduardo Bejarano, celebrado el 10 de septiembre de 2015 en Badajoz, en el que musicaba textos de varios poetas, entre ellos Antonio Gamoneda.

9 Concierto recital flamenco de poesía contemporánea interpretado por Sergio Burgas (guitarra) y David Morello (voz) dentro del ciclo «Poesía y algo más», organizado por el Centro de Estudios de la Poesía del ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes (Madrid). El concierto, titulado «Cuando los poetas cantan: poesía y flamenco», tuvo lugar el 22 de febrero de 2017, a las 19:00, en la Sala Martín Chirino, e incluía versiones de poemas de Antonio Gamoneda, José Hierro, Francisca Aguirre, Juan Carlos Mestre, Manuel López Azorín, Bernardo Atxaga, Luis Alberto de Cuenca, Félix Grande, José Luis Morales y Ángel González, entre otros: «Versos algunos que han sido adaptados a palos como la malagueña, la soleá, los tientos, los tangos, bulerías, alegrías o fandangos; poemas, en otros casos, que han sido musicados originalmente con aires y ritmos flamencos» [*Crónica Norte* (diario local de la Sierra Norte de Madrid), 21 de febrero de 2017].

10 *Poeta*, Vitoria, Sonora Estudios (Rara Avis), 2017. Contiene dieciséis piezas del compositor Eduardo Moreno inspiradas en poemas de Antonio Gamoneda, Armando Buscarini, Federico Ruiz de Mendarózqueta, Itziar Galparsoro, Miguel Ángel Aguirre, Luigi Anselmi y Sonia San Román. El disco fue grabado en marzo y abril de 2017 en el Conservatorio de Profesional de Música Oreste Comarca, de Soria, con interpretación de los pianistas Satxa Soriazu y Sergio Gutiérrez.

11 Concierto «Son de Castilla y León», de Amancio Prada, celebrado el 13 de diciembre de 2017 en el Casino de Salamanca, con versiones musicadas de poemas de Antonio Gamoneda y otros poetas castellanoleoneses, como Juan del Enzina, Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, Carmen Martín Gaite, Agustín García Calvo, Antonio Pereira, Luis López Álvarez, Antonio Colinas, Carlos Aganzo o Juan Carlos Mestre. El concierto fue repetido el 9 de noviembre de 2018, en el Teatro Principal de Zamora.

12 *Blues castellano*, León, Producciones Infames / Mr. Griffin, 2018. Libro-disco de edición limitada a cien ejemplares que adapta musicalmente ocho poemas de la segunda sección de *Blues castellano*. Las versiones son obra de la cantante Cova Villegas y el dúo *Delta Galgos*, integrado por los guitarristas de blues Marcos Cachaldora y Gonzalo Ordás. La edición, en caja acartonada, contiene un libreto con la reproducción de los poemas, con prólogo de Víctor M. Díez. Una primera versión de estas adaptaciones, que incluía un número distinto de poemas musicados, fue interpretada en el espectáculo que inauguró el ciclo «Roma en el

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

espejo» organizado por el Ayuntamiento de León, el 3 de julio 2014, así como en el segundo ciclo «Nombrando el porvenir. Encrucijada de poetas», celebrado en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) el 30 de mayo de 2015. Una versión más próxima a la del libro-disco fue presentada dentro de la programación de «UROGALLO. I Festival de Poesía Expandida», el 28 de octubre de 2016, en el Salón de actos municipal de León. El 18 de febrero de 2017 Cova Villegas y el dúo *Delta Galgos* volvieron a interpretar sus versiones musicadas de *Blues castellano* en el marco del homenaje *Antonio Gamoneda. Blues castellano 1966-2016. 1982-2017*, organizado por el Museo Etnográfico de Castilla y León (MECyL), con sede en Zamora, homenaje que contó con diversos actos conmemorativos —entre ellos, un encuentro con Gamoneda y un taller de lectura para público adulto, juvenil e infantil— en torno al 50 aniversario de la escritura del libro y los 35 años transcurridos desde su publicación.

13 «El verso es páramo», concierto-recital celebrado el 14 de diciembre de 2018 en el Centro Cívico Magdalena Segurado de Santa María del Páramo, en el que Manuel Galiana, Carmen Dólera, Chantal Garsán y Lola Plaza recitaron versos de Federico García Lorca, Miguel Hernández, Antonio Gamoneda y Gaspar Moisés Gómez, acompañados por el pianista Miguel Valencia.

1.9.5. Otras colaboraciones musicales

1 *Oda a Jovellanos: cantata y canciones de su tiempo*, Madrid, Andante Producciones Culturales, 2012. Contiene CD [58 min], libro [46 págs.] y DVD con el *making off* [19 min]. Homenaje a Jovellanos en el bicentenario de su muerte: «La cantata ha sido compuesta por el asturiano Jorge Muñiz […] con textos del poeta ovetense Antonio Gamoneda, que se inspiró en la amplitud de conocimientos de Jovellanos. La interpretación corre a cargo de la OSPA (Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias) y el Coro de la Fundación Príncipe de Asturias, con el tenor Joaquín Pixán, que ha sido el alma del producto. El conjunto ha estado dirigido por el maestro Oliver Díaz. El libro-disco incluye el CD con la cantata y, asimismo, trece canciones de compositores contemporáneos de Jovellanos, según una selección de la musicóloga y profesora de la Universidad de Oviedo María Sanhuesa, autora, además, de dos estudios que acompañan a las grabaciones. Las canciones están interpretadas por Pixán acompañado al piano por Mario Bernardo y a la guitarra por Pablo Menéndez», Javier Neira, *La Nueva España* (Oviedo), 6 de febrero de 2012.

2 *Tentativa de un Cancionero Asturiano para el Siglo XXI*, Oviedo, Andante Producciones Musicales / La Nueva España, 2015, 54 págs. [72 min]. Música de Joaquín Pixán, con arreglos de Manuel Pacheco. Letras de anónimos medievales, Gil Vicente, Lope de Vega, García Lorca, Ángel González y Antonio Gamoneda. Contiene 23 canciones, con una introducción de Antonio Gamoneda: [2] «Suite del Trabayu Nel Campo». [3] «Rosa Nevada». [4] «Vaqueirada del Brincu». [5] «Arrimadín a Aquel Roble». [6] «Ye Verdá». [7] «La Boina». [8] «La Liga Verde». [9] «Al Alba». [10] «Les Naranxes Ya a la Mar». [11] «Molinera de Santianes».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

[12] «Naide». [13] «Vengo del Rosale». [14] «Yá Nun Coyeré Verbena». [15] «Puertu Ventana». [16] «Como la Rama». [17] «Enantes del Día». [18] «Vaqueiras». [19] «Ena Fuente del Rosel». [20] «Por una Flor Pequeñina». [21] «Carromateros». [22] «Romance del Conde Niño». [23] «Los Entendeeres». [24] «La Santina Minera».

— 2.ª edición: *Un cancionero asturiano para el siglo XXI* [Un cancioneru asturianu pal sieglu XXI], Gijón, Andante Producciones Culturales, 2016. Contiene dos discos [58 min] con 34 canciones y un libro de 117 páginas con introducción de Joaquín Pixán y Antonio Gamoneda, un estudio de Ramón Avello y letras de las canciones en asturiano y castellano. Disco 1: [1] Introducción. [2] «Suite del Trabayu Nel Campo». [3] «Bailín del Romeru». [4] «Rosa Nevada». [5] «Vaqueirada del Brincu». [6] «Van Polos Aires». [7] «Arrimadín A Aquel Roble». [8] «Ye Verdá». [9] «La Boina». [10] «La Liga Verde». [11] «Al Alba». [12] «Les Naranxes Ya A La Mar». [13] «Molinera de Santianes». [14] «Tonada De Las Tres Cintes». [15] «Las Perendengas». [16]. «La Misa Esfarrapada». [17] «Añada De Les Tres Madres». [18] «Vengo del Rosale». [19] «Yá Nun Coyeré Verbena». [20] «Puertu Ventana». [21] «Rosa Enramada». [22] «Enantes Del Día». [23] «Los Entendeeres». [24] «Pastora La Fixera». [25] «Ena Fuente del Rosel». [26] «Por Una Flor Pequeñina». Disco 2: [1] «Carromateros». [2] «Vaqueiras». [3] «Vaqueiras». [4] «Vaqueiras». [5] «Vaqueiras». [6] «Pastor Ena Nueche». [7] «Naide». [8] «Romance del Conde Niño». [9] «La Santina Minera». El libro-disco fue presentado por Pixán y Gamoneda el 11 de agosto de 2018 en la iglesia Nuestra Señora de la Barca de Navias (Asturias).

3 «Nueva canción dialogada» [en posproducción]. Melodía de Joaquín Pixán, arreglos de Manuel Pacheco y textos originales de los poetas Antonio Gamoneda, María Esther García López, Aurelio González Ovies, Javier Almuzara, Xuan Bello y Ángel Fierro. Contiene «dieciséis temas, once de ellos totalmente nuevos y el resto adaptaciones de temas tradicionales» [Miguel Rojo, «Joaquín Pixán da un espaldarazo a "la nueva canción dialogada asturiana"», *El Comercio* (Gijón), 19 de diciembre de 2019]. Gamoneda colabora con la reescritura de algunos temas tradicionales, como «Atapeciendo», «Rosa enramada», «La misa esfarrapada» (romance del siglo XIX) y «¿Dónde vas a dar agua?», esta última «canción que ha sido modificada y ampliada, en este caso con dos cuartetas salidas de la pluma de Antonio Gamoneda» [E. Lagar, «Pixán renueva la canción dialogada asturiana», *La Nueva España* (Oviedo), 1 de noviembre de 2018]. Pixán presentó la obra el 17 de enero de 2019 en el Conservatorio Profesional de Música de León, con presencia de Gamoneda. El estreno absoluto tuvo lugar en el Auditorio de la Casa de Cultura Teodoro Cuesta de Mieres (Asturias), el 8 de febrero de 2019.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

1.9.6. Documentales y ediciones audiovisuales

1 *Homenaje a los poetas de la Cátedr*a, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2013. DVD, 77 min.

2 *Poesía y pensamiento*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2008. DVD, 85 min. Ponencia impartida en la BNE el 4 de diciembre de 2008 a las 19h00. Presentación de Ana Santos, Directora de Acción Cultural.

3 *Antonio Gamoneda: escritura y alquimia*, Madrid, Círculo de Bellas Artes (La voz del poeta), 2008. Película documental dirigida por Enrique Corti y César Rendueles y con guión de Amalia Iglesias y Julia Piera [46 min]. La película explora el pensamiento poético de Antonio Gamoneda. El material fue filmado en 2007 en la casa del poeta y las inmediaciones de León, en coproducción del CBA con la Universidad Nacional de San Martín (Argentina) y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) y el patrocinio del Instituto Cervantes. Como material extra, se incluyen algunos poemas transcritos en pantalla con la recitación del propio Gamoneda, así como una biografía y una bibliografía del poeta. La película forma parte de la edición del libro-CD *La campana de la nieve [Tres lecturas 1986-2006]*.

4 *Mil miradas. Documentales del Círculo de Bellas Artes*, vol. 1, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010. Selección de trabajos videográficos de las distintas áreas temáticas abordadas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El primero de los cuatro DVD, titulado «Escritura», incluye la película documental *Antonio Gamoneda: escritura y alquimia*, así como el videopoema *Antonio Gamoneda. Un sueño* [7 min] dirigido por Juan Barja en 2009, donde se entremezclan imágenes protagonizadas por el poeta al hilo de su propia recitación del poema «Ha de llover».

5 *Querido Antonio*, Mohsen Emadi, 2014, 72 min. Documental realizado sin ningún tipo de financiación. Presentado en el Centro Cultural «Gaya Nuño» de Soria el 6 de junio de 2014.

6 *Del frío que albergamos*, Mohsen Emadi, 2017, 49 min. Gamoneda cuenta anécdotas de su biografía y recita algunos poemas. En el vídeo también aparecen Paco Ibáñez y Ángel Guinda.

7 *Blues castellano 1966-2016. 1982-2017*, 2016, 20 min. Producción de Pepe Calvo y realización de Argonautas Creativos. Vídeo de carácter didáctico realizado con motivo del homenaje previsto por el Museo Etnográfico de Castilla y León en torno a la escritura y publicación de *Blues castellano*, con el propósito de que fuera proyectado en todos los centros educativos de la comunidad castellanoleonesa para difundir la figura del poeta entre los jóvenes. El vídeo cuenta con una introducción de los miembros de la banda de música *Sin Control* y una serie de reflexiones del poeta sobre las circunstancias y causas que dieron lugar al poemario.

8 *La poética del espacio*, Martín Castaño (coord.), Universidad de León, León, 2016, 125 págs. Libro que contiene un DVD con la grabación de las ponencias de Antonio Gamoneda, Amancio González y Miguel Ángel Cordero dentro del ciclo «La poética del espacio», celebrado los días 16, 17 y 18 de junio de 2015 en el «Salón de los Reyes» del Ayuntamiento de León.

9 *Alcobas blancas*, Gabriel Morán («Bori Mo»), 2018, 3 min. Cortometraje que es la adaptación audiovisual del poema [Busco tu piel inconfesable], incluido en «Pavana impura», de *Libro del frío*. Fue proyectado el 16 de julio de 2019 dentro del XV Festival Internacional de Cine LesBiGayTrans de Asunción (Paraguay), que se celebró en el Centro Cultural de España Juan de Salazar.

10 «Largo recorrido. El peso de la memoria». Documental que narra la historia del siglo XX en España a través de los testimonios de veinticinco intelectuales, entre ellos José Manuel Caballero Bonald, Antonio Gamoneda, Rosa Regás, Jesús Campos García, Félix Grande, José Luis Sampedro, Josep María Castellet, Ana María Matute, Andrés Sorel, Armando López Salinas y Salvador Pániker. Los reportajes, realizados hacia 2011, giran en torno a ocho ejes temáticos: vida, guerra, literatura, política, economía, sociedad, cultura y tecnología. El proyecto, a cargo de Twiggy Hirota e inicialmente titulado «Memoria de largo recorrido», se encuentra en fase de posproducción y prevé la edición del documental en tres partes.

1.9.7. Adaptaciones y representaciones escénicas

1 *Quelqu'un dit* De l'impossibilité. Puesta en escena basada en el libro de artista *De l'impossibilité* (2004), que contiene ocho poemas de *Arden las pérdidas* traducidos al francés por Amelia Gamoneda Lanza y dos grabados de Jean-Louis Fauthoux. § CAP {55}. La adaptación corrió a cargo de la compañía *Écrire un Mouvement (Un Théâtre du Corps)*, asentada en Pau, con Thierry Escarmant como director artístico de la compañía y creador del proyecto. Se trata de una representación teatral «híbrida» donde se entrelazan varias voces en español y francés entre la recitación, el canto, la música, la danza y la proyección de luces. El espectáculo fue representado en Nantes, el 8 de febrero de 2010.

2 *Libro de los venenos*. Representación de la compañía *La Phármaco*, dirigida por la bailarina y coreógrafa Maryluz Arcas, en estrecha colaboración con el bailarín y pintor Koke Armero y con la aportación de los músicos Illo Muriel y Rosa Miranda. Esta obra recibió el Premio Injuve de Propuestas Escénicas y el Málaga Crea en 2009. Dirección y dramaturgia: Maryluz Arcas. Coreografía e interpretación: Maryluz Arcas y Koke Armero. Composición musical: Illo M. Interpretación musical: Rosa Miranda (voz), Illo M. (viola da gamba). Diseño de iluminación: Diego Domínguez. Espacio escénico y vestuario: *La Phármaco* y Korego Proarte. Realización de escenografía: Israel Muñoz / Muneka Producciones. Realización de vestuario: Eva Arinero / Guateque Cacahuete. Fotografía: Roberto Moreno / Omo. Producción: *La Phármaco* y Korego Proarte.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANTONIO GAMONEDA

2.1. LIBROS Y ESTUDIOS

AGUIRRE OTEIZA, Daniel (2015): *El canto de la desaparición: memoria, historia y testimonio en la poesía de Antonio Gamoneda*, Torrejón de la Calzada (Madrid), Devenir (Ensayo, 27), 327págs.

ALONSO MARTÍNEZ, María Nieves (2005): *Partes iguales de vértigo y olvido: la poesía de Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur (Biblioteca litterae, 8), 152 págs.

ASTUDILLO PÁRRAGA, José Luis (2013): «Todos mis actos en el espejo de la muerte: muerte y contingencia en *Descripción de la mentira* de Antonio Gamoneda», Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 60 págs. Disertación Final previa a la obtención de la Licenciatura en Comunicación con mención en Lengua y Literatura.

BREYSSE-CHANET, Laurence (2019): *Redes azules bajo los párpados. Hacia el pensamiento rítmico de Antonio Gamoneda*, París, Éditions Hispaniques (Littérature hispanophone contemporaine), 492 págs. Publicación del trabajo inédito presentado en 2012 para la *habilitation* (HDR). Prólogo de Miguel Casado («Música en los ojos», pp. 1-6).

CASADO, Miguel (2009): *El curso de la edad. Lecturas de Antonio Gamoneda (1987-2007)*, Madrid, Abada (Lecturas de teoría literaria), 259 págs.

CUESTA ABAD, José Manuel (2017): *Figuras en fantasma. Tentativas sobre José Ángel Valente y Antonio Gamoneda*, Madrid, Libros de la Resistencia (Paralajes, 13), 169 págs.

EXPÓSITO HERNÁNDEZ, José Antonio (2003): *La obra poética de Antonio Gamoneda*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 525 págs. Tesis Doctoral dirigida por D. José Paulino Ayuso.

En línea: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fll/ucm-t26672.pdf>

FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2014): *Metáforas de la desaparición: la poesía de Antonio Gamoneda*, Madrid, Huerga y Fierro (Ensayo, 76), 155 págs.

FERNÁNDEZ-JÁUREGUI ROJAS, Carlota (2015): *El poema y el gesto. Dactilécticas de Dante, Paul Celan, César Vallejo y Antonio Gamoneda*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid (Colección de estudios / UAM, 165), 284 págs. Publicación de la Tesis Doctoral dirigida por Tomás Albaladejo Mayordomo en la Universidad Autónoma de Madrid en 2012.

JANÉS, Clara, ed. (2010): *Antonio Gamoneda, Clara Janés, Mohsen Emadí. De la realidad y la poesía. (Tres conversaciones y un poema)*, Madrid / San Pedro Garza García (México), Vaso Roto (Umbrales, 3), 127 págs.

LE BIGOT, Claude (2009): Libro del frío *de Gamoneda, une poétique de la discontinuité*, París, Presses Universitaires de France, 159 págs.

LÓPEZ CASTRO, Armando (2014): *Nueve meditaciones sobre Antonio Gamoneda*, Torrejón de la Calzada (Madrid), Devenir (El Otro, 67), 373 págs.

MERINO, Margarita (1999): *Ambigüedad y certidumbre en las «edades» poéticas de Antonio Gamoneda*, Florida, Florida State University, 411 págs. Tesis inédita. Cfr. LIM [2007: 319]. [*].

MUELAS HERRAIZ, Martín y Ángel Luis LUJÁN ATIENZA, coords. (2010): *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 109), 238 págs. Actas del IX Curso de Verano «Leer y entender la poesía», dedicado a Antonio Gamoneda (Priego: E.U. de Magisterio de Cuenca de la Universidad de Castilla-La Mancha, 14-17 de julio de 2008).

PALOMO GARCÍA, Carmen (2007a): *Antonio Gamoneda: Límites*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 322 págs. Tesis Doctoral dirigida por D. José Enrique Martínez y defendida en septiembre de 2006 en la Universidad de León.

En línea: <http://buleria.unileon.es/handle/10612/7717>

— (2007b): *El lugar de la reunión: conversaciones con Antonio Gamoneda*, Burgos, Dossoles, 215 págs.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén (2009): «El lenguaje poético de Antonio Gamoneda en *Cecilia*», Murcia, Universidad de Murcia / Rennes, Université Rennes 2, 104 págs. Memoria de Máster 2 ETILA (Études Ibériques et Latino-américaines) defendida en la Universidad de Rennes 2 en julio de 2009.

RIVERO TARAVILLO, Antonio *et al.* (2011): *Un árbol de otro mundo. En homenaje a Antonio Gamoneda*, Madrid / San Pedro Garza García (México), Vaso Roto (Poesía, 28), 137 págs. Textos de cincuenta y dos autores en español, francés árabe y catalán en homenaje al 80 cumpleaños del poeta.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2013): *Contra (post) modernos. Tres lecturas intempestivas (disidencia, provincia, carencia): Miguel Espinosa, Claudio Rodríguez, Antonio Gamoneda*, Cáceres, Periférica (Pequeños Tratados, 14), 273 págs.

SÁNCHEZ SANTIAGO, TOMÁS (2015): *Felicidad bajo manteles ásperos: la escritura vital de Antonio Gamoneda*, Madrid, Mercurio (Sobrescritos, 3), 37 págs. Texto leído por el autor en las «Jornadas en torno a Gamoneda» celebradas en 2007 en la Universidad de León.

SARAVIA, Rafael, ed. (2009): *El río de los amigos. Escritura y diálogo en torno a Gamoneda*, Madrid, Calambur (Poesía, 98), 180 págs.

SOREL, Andrés (2008): *Iluminaciones*, Sevilla, RD Editores (Narrativa), 281 págs.

2.2. TRADUCCIONES*

1 *Pierres gravées* [Lápidas], Jacques Ancet (trad.) [francés], París, Lettres Vives (Terre de poésie, 29), 1996, 81 págs. Prólogo de J. Ancet («L'empire intermédiaire»).

2 *Livre du froid* [Libro del frío], Jean-Yves Bériou y Martine Joulia (trads.) [francés], París, Antoine Soriano, 1996, 147 págs.

— 2.ª edición (revisada y aumentada): *Livre du froid*, Jean-Yves Bériou y Martine Joulia (trads.), París, Antoine Soriano, 2005, 194 págs. Prefacio de Pierre Peuchmaurd («La Place Jaune», pp. 9-11).

3 *Nymphéa. Substances, limites*, Jacques Ancet (trad.) [francés], Annecy, le Grand os, 1997, 36 págs. Textos de Antonio Gamoneda («Substances, limites», acompañados de once fotografías de Michel Hanique («Nymphéa»). § CAP {38}.

4 *Cahier de Mars*, Jean-Yves Bériou y Martine Joulia (trads.) [francés], Brive (Corrèze), Myrddin (La raison des nuages), 1997. Breve selección de poemas de Gamoneda.

5 *Livro do frio* [Libro del frío], José Bento (trad.) [portugués], Lisboa, Assírio & Alvim (Documenta poética, 44), 1999, 171 págs. Nota biográfica de J. Bento.

6 *Blues castillan* [Blues castellano], Jacques Ancet (trad.) [francés], Genouilleux (Lyon), La Passe du Vent, 2002. Cfr. BI [2000: 433], OP [2003: 402] y *Europe*: *revue littéraire mensuelle* (París), 852, 2000, p. 108.

— 2.ª edición: *Blues castillan*, París, J. Corti (Ibériques), 2004, 131 págs. Prefacio de Yvon Le Men («L'homme dont le métier est la vie», pp. 7-11). Postfacio de Antonio Gamoneda («À propos de *Blues castillan*», pp. 117-125), versión francesa de «Sobre Nazim Hikmet, los negro spirituals y mi *Blues castellano*» [CS: 81-98].

* En la siguiente relación solo se detallan las traducciones de la obra de Antonio Gamoneda publicadas en forma de libro. Intercalo entre corchetes el título de la obra traducida, salvo cuando no tiene parangón en castellano. Algunas de estas ediciones son auténticos «libros de artista», por lo que remito al inventario de «Colaboraciones con Artistas Plásticos» (CAP). Quedan fuera de esta lista las traducciones a otros idiomas de poemas sueltos aparecidas en antologías o publicaciones periódicas, como las realizadas por Roberto San Geroteo para la revista *Noire et blanche* [OP: 486]. Cabe mencionar, no obstante, una serie de traductores cuyas versiones no constan en el catálogo por las razones antedichas, porque su proyecto permanece inconcluso o debido a noticias imprecisas sobre su trabajo: Mohsen Emadi (farsi), Khalid Raissouni (árabe), Margalit Matitiahu (hebreo), Tal Nitzán (hebreo, poemas del *Libro del frío*), Jüri Talvet (estonio), Alberto Pellegata (italiano), Fa Claes (neerlandés, poemas de *Blues castellano* y *Arden las pérdidas*) y Harald Hartung (alemán, poemas del *Libro del frío*). Entre las antologías [§ V.1.3.3], Forrest Gander tradujo al inglés una selección de poemas de Gamoneda para *Panic Cure: Poetry from Spain for the 21st Century* [2013], traducciones que aparecen también en *Spain's Great Untranslated* [2013]); y Moaen Shalabia (árabe) y Russell Dinapoli (inglés) publicaron sus versiones en la antología colectiva *Nueva poesía española* [2017].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

7 *Froid des limites* [*¿Tú?*, en colaboración con Antoni Tàpies], Jacques Ancet (trad.) [francés], París, Lettres Vives (Terre de poésie, 35), 2000, 69 págs. Prefacio («La musique y le noir», pp. 9-12) y nota final (s/p) de J. Ancet. § CAP {40}.

8 *Description du mensonge* (extrait) [Descripción de la mentira], Jean-Yves Bériou (trad.) [francés], Brive (Corrèze), Myrddin, 2002 [*].

9 *Pétale blessé* [*Cecilia*, primeras versiones], Claude Houy (trad.) [francés], Barriac en Rouergue, Trames, 2002 [s/p]. Pintura original de Claire Pichaud). § CAP {54} [*].

10 *Description du mensonge* [Descripción de la mentira], Jacques Ancet (trad.) [francés], París, J. Corti (Ibériques), 2004, 155 págs.

11 *Passion du regard* [Pasión de la mirada], Jacques Ancet (trad.) [francés], Castellare-di-Casinca, Lettres Vives (Terre de poésie, 47), 2004, 75 págs. Prefacio de J. Ancet (pp. 7-16).

12 *De l'impossibilité*, Saint-Clément de Rivière (Montpellier), Amelia Gamoneda (trad.) [francés], Fata Morgana, 2004, 35 págs. Postfacio de Salah Stétié («Fausse maison», pp. 31-36). Grabados de Jean-Louis Fauthoux. § CAP {55}.

13 *Cecilia*, Castellare-di-Casinca, Jacques Ancet (trad.) [francés], Lettres Vives (Terre de poésie, 50), 2006, 75 págs. Prefacio de J. Ancet («La disparition et la douceur», pp. 7-10).

14 *Ardem as perdas* [Arden las pérdidas], Jorge Melícias (trad.) [portugués], Vila Nova de Famalicão, Quasi (Barco ébrio), 2004, 71 págs.

15 *Im ki kvar meuhar* [«Aunque ya es tarde», antología], Rami Saari (trad. e introd.) [hebreo], Jerusalén, Carmel, 2004.

16 *Clarté sans repos* [«Claridad sin descanso», de *Arden las pérdidas*], Jacques Ancet (trad.) [francés], París / Orbey, Arfuyen (Neige, 14), 2006, 161 págs. Prefacio de J. Ancet («Le feu et la lumière», pp. 7-11). Incluye el texto «La poésie dans la perspective de la mort» (pp. 143-149), versión francesa de «Poesía en la perspectiva de la muerte» [CS: 23-29], y una nota biográfica (pp. 153-157) y bibliográfica (pp. 159-160).

17 *Boek van de kou* [Libro del frío], Bart Vonck (trad.) [neerlandés], Leuven, Uitgeverij P, 2005, 125 págs. Epílogo y entrevistas de B. Vonck.

18 *Sur la poésie. Discours de réception du Prix Européen de Littérature 2006. Tombées (5 poèmes inédits)*, Jacques Ancet (trad.) [francés], Mesnil-sur-Estrée, Librairie La Hune / Arfuyen, 2006.

19 *Förlusterna glöder* [Arden las pérdidas], Ulf Eriksson y Magnus William-Olsson (trads.) [sueco], Stockholm, Tranan, 2007, 128 págs.

20 *Esta luz / Dieses Licht. Eine Anthologie 1947-2005*, Manfred Böss, Petra Strien-Bourmer y Karina Gómez-Montero (trads.) [alemán], Kiel, Ludwig (Publikationen des Taller de Traducción Literaria der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 02), 2007, 216 págs. Epílogo sin título de Javier Gómez-

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Montero (pp. 198-209). Selección de poemas de *Esta luz*, incluyendo cuatro fragmentos del *Libro de los venenos*, libro que no tiene presencia poemática en la poesía reunida original.

21 *Descriçao da mentira* [Descripción de la mentira], Vasco Gato (trad.) [portugués], Vila Nova de Famalicão, Quasi (Barco ébrio), 2007, 61 págs.

22 *Kitabu al bard* [Libro del frío], Malak M. Sahioni (trad.) [árabe], Damascus, Don Quijote, 2008, 48 págs.

23 *Beskrivning av lögnen* [Descripción de la mentira], Ulf Eriksson (trad.) [sueco], Stockholm, Tranan, 2009, 103 págs.

24 *Gravestones* [Lápidas], Donald Wellman (trad.) [inglés], New Orleans, University of New Orleans Press, 2009, 153 págs.

25 *Livre de poisons: corruption et fable du sixième libre de Pédacius Dioscoride et Andrés de Laguna, sur le poisons mortifères et les bêtes sauvages qui crachent le venin* [Libro de los venenos], Jean-Yves Bériou y Martine Julia (trads.) [francés], Arles, Actes Sud, 2009, 228 págs. Incluye «Vif-argent, sang, lait, scorpions: le livre de l'incertain» (pp. 217-225), traducción reducida de «Azogue, sangre, leche, alacrán: El libro de lo incierto», de Ildefonso Rodríguez.

26 *Solo luce: antologia poetica 1947-1998* [Sólo luz], Sara Zanghì (trad.) [italiano], Roma, Empirìa (Sassifraga, 75), 2009, 181 págs.

27 *Brandend verlies* [Arden las pérdidas], Bart Vonck (trad.) [neerlandés], Leuven, Uitgeverij P, 2009, 86 págs.

28 *Tohle svetlo* [Esta luz], Petr Zavadil (trad.) [checo], Praga, Agite / Fra, 2010.

29 *Libro del freddo* [Libro del frío], Valerio Nardoni (trad.) [italiano], Roma, Città Nuova (Versus, 4), 2010, 100 págs.

30 *Poeziâ: izbrani stihotvreniâ* [«Poesía: poesías escogidas», antología], Rada Panchovska (trad.) [búlgaro], Sofía, Próxima-PR, 2011, 157 págs.

31 *Un armari ple d'ombra* [Un armario lleno de sombra], Tina Vallès (trad.) [catalán], Barcelona, Empúries, 2011.

32 *Un armadio pieno d'ombra* [Un armario lleno de sombra], Carlo Ferrucci (trad.) [italiano], Roma, Riuniti University Press (Storia et letteratura), 2012, 190 págs.

33 *Claritate neostenită*, Dinu Flămând (trad.) [rumano], Cluj-Napoca, Eikon (Universitas), 2012, 497 págs. Selección, notas y prefacio de D. Flămând.

34 *Cecilia e altre poesie* [Cecilia y otros poemas], Carlo Ferrucci (trad.) [italiano], Roma, Ponte Sisto (Doppiofondo), 2012, 89 págs.

35 *Beschrijving van de leugen* [Descripción de la mentira], Bart Vonck (trad.) [neerlandés], Leuven, Uitgeverij P, 2012, 87 págs.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

36 *Estética e temporalización do Camiño Xacobeo*, M.ª Fe González Fernández (trad.) [gallego], Oleiros (A Coruña), Trifolium (Musa pedestris, N), 2012, 83 págs. Obra publicada en gallego por expreso deseo del autor.

37 *Shishu ansoroji* [«Antología poética»], Kenji Inamoto (trad.) [japonés], Tokio, Gendaikikakushitsu, 2013, 213 págs.

38 *Oração Fria* [ed. bilingüe], João Moita (trad.) [portugués], Porto, Assírio & Alvim (Documenta poética, 147), 2013, 317 págs. Selección, introducción y postfacio de J. Moita.

39 *Description of the Lie* [Descripción de la mentira], Donald Wellman (trad.) [inglés], New Jersey, Talisman House, 2013, 172 págs. Incluye un ensayo de Daniel Aguirre Oteiza.

40 *Kitab al-bard* [Libro del frío], Almahdi Akhrif (trad. e introd.) [árabe], Casablanca, Publicaciones del Ministerio de la Cultura, s/f.

41 *La prisión transparente y algunas fábulas y extravíos*, Takako Kudou (trad.), en Antonio Gamoneda y Masafumi Yamamoto, *La prisión transparente*, Chêne-Bougeries (Genève), Editart / D. Blanco, 2015, 48 págs.

2.3. MONOGRÁFICOS Y DOSIERES

1 *Un ángel más*, 2, Valladolid, Fundación Municipal de Cultura, 1987: «Antonio Gamoneda», Miguel Casado (coord.), pp. 111-168.

2 «Culturas» (suplemento semanal), 166, *Diario 16* (Madrid), 18 de junio de 1988, pp. I-II y XII. Espacio dedicado al poeta con motivo de la concesión del Premio Nacional de Literatura por *Edad*.

3 «Filandón» (suplemento), [sin número], *Diario de León* (León), 10 de julio de 1988, Alfonso García (coord.): «Especial dedicado a Antonio Gamoneda», pp. I-XII.

4 *Poesía en el Campus: revista oral de poesía*, 5. En *Poesía en el Campus. Cursos 1987-1988 y 1988-1989, 1-7*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Secretariado de Actividades Culturales / Vicerrectorado de Extensión Universitaria) / IberCaja, 1989: «Antonio Gamoneda», Javier Delgado Echeverría (coord.), pp. 141-168.

5 *Noire et Blanche* (Le Havre), 1995 (spécial printemps). Cfr. BI [2000: 433].

6 *Collection de l´Umbo* (París), 4, 1999. Cfr. BI [2000: 433].

7 *A Phala* (Lisboa), 75, 1999 (diciembre). Cfr. BI [2000: 443] y OP [2003: 459].

8 *Riff Raff: Revista de pensamiento y cultura* (Zaragoza), 2.ª época, 11, 1999 (otoño): «Pensar [sobre] el margen: Antonio Gamoneda», pp. 143-178.

9 *Barbaria: Revista de Creación e Información del ICI, Centro Cultural de España*, Instituto de Cooperación Iberoamericana (Buenos Aires), 2000, número 24 (agosto): «Antonio Gamoneda. Hacia Buenos Aires» (1.ª parte), pp. 7-9 [noticia bio-bibliográfica y fragmentos de *Descripción de la mentira*]; número 25

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

(septiembre): «Antonio Gamoneda. Hacia Buenos Aires» (2.ª parte), pp. 6-7 [poemas de *Lápidas*]; y número 26 (octubre): «Antonio Gamoneda. Hacia Buenos Aires» (3.ª parte), pp. 16-18 [artículo «Placer sin esperanza», de Miguel Casado, compilado luego en *El curso de la edad* (2009)]. Gamoneda fue protagonista de la «Semana de Autor» del ICI de Buenos Aires del 21 al 23 de noviembre de 2000. Cfr. OP [2003: 28, 411 y 488].

10 *La Pecera* (Mar del Plata), 2, 2001 (primavera): «Antonio Gamoneda» (dossier), pp. 51-78. Recoge una breve antología de poemas de Antonio Gamoneda y dos conferencias dictadas por Ildefonso Rodríguez y Osvaldo Picardo en la Semana de Autor, organizada del 21 al 23 de noviembre de 2000 en Buenos Aires por el poeta José Tono Martínez, a cargo del Instituto de Cooperación Iberoamericana (AECI), que contó con la presencia del propio Antonio Gamoneda [*].

11 *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), 2001 (diciembre): «Con Antonio Gamoneda».

12 *La alegría de los naufragios: Revista de Poesía*, 7-8, Madrid, Huerga y Fierro, 2003, pp. 175-186 [*].

13 *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, 23-24, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2004: «Antonio Gamoneda», Miguel Casado (coord.), pp. 5-116.

14 «Cultura» (suplemento), 662, *La Nueva España* (Oviedo), 25 de noviembre de 2004: «Gamoneda, 57 años de poesía», pp. I-VIII. Suplemento dedicado al poeta con motivo de la aparición de *Esta luz*.

15 *Solaria* (Gijón), 2.ª época, 15, 2004: «25 años de *Descripción de la mentira*», pp. 5-11.

16 «Culturas» (suplemento), 150, *La Vanguardia* (Barcelona), 4 de mayo de 2005: «El vigilante de la nieve», pp. 2-5.

17 *Quimera: Revista de Literatura*, 275, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, 2006 (octubre): «Claridad sin descanso. Dossier Antonio Gamoneda», Marta Agudo y Jordi Doce (coords.), pp. 23-57.

18 *ABC* (Madrid), 1 de diciembre de 2006, pp. 80-83. Textos sobre el poeta con motivo de la concesión del Premio Cervantes y la recepción del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, incluyendo el discurso «En el amor a la vida».

19 *El Mundo / La Crónica de León*, 1 de diciembre de 2006: «Gamoneda: un hidalgo leonés», pp. 1-8. Suplemento dedicado al poeta con motivo de la concesión del Premio Cervantes 2006.

20 *El País* (Madrid), 1 de diciembre de 2006: «Un referente de la poesía española», pp. 45-47. Textos sobre el poeta con motivo de la concesión del Premio Cervantes 2006.

21 «Filandón» (suplemento), 1047, *Diario de León* (León), 22 de abril de 2007: «Antonio Gamoneda, Premio Cervantes», Alfonso García (coord.), pp. 1-12.

22 *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* (Madrid), 4, 2007: «Dossier Gamoneda», pp. 6-24. El dossier incluye breves comentarios sobre algunos

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

versos de Gamoneda realizados por personalidades del mundo de la cultura próximas al poeta, como Julián Jiménez Heffernan, Juan Carlos Mestre, Marifé Santiago Bolaños, Olvido García Valdés, Juan Barja, Amelia Gamoneda Lanza, Miguel Casado, Clara Janés y Vicente Valero.

23 *Las Hojas del Foro (de creación y lectura de la Biblioteca de Grado)*, Grado (Asturias) número especial, 2007 (abril): «Homenaje a Antonio Gamoneda».

24 *República de las Letras: Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España*, 104, Madrid, Asociación Colegial de Escritores de España (ACE), 2007 (noviembre-diciembre): «Antonio Gamoneda», Andrés Sorel (dir.).

25 *Revista de Occidente* (Madrid), 311, 2007 (abril): «Premio Cervantes 2006», pp. 63-85.

26 *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 736, 2008 (abril): «Antonio Gamoneda: en la lógica mortal», José María Castrillón y Jordi Doce (coords.).

27 *Trilce. Una revista de poesía: creación y reflexión* (Concepción, Chile), 3.ª época, 21, 2008 (junio): «Especial Antonio Gamoneda», Gilberto Triviños Araneda (coord.), 88 pp. Contiene catorce poemas inéditos (pp. 5-25): «Sucesos», con la mención *(Juan)* al final (pp. 5-6), «Palomas» (p. 7), «Entonces», con la mención *(Jorge)* al final (p. 8), «Volúmenes», con la mención *(Amancio)* al final (p. 9), «Súplica» (p. 10), «Visión», con la mención *(Elías)* al final (p. 11), «Manos» (p. 12), «Unidad», con la mención *(Wolfgang)* al final (p. 13), «Así» (p. 14), «Venecia», con la mención *(Alejo)* al final (p. 15), «Aún» (p. 16), «Canción errónea» (pp. 17-19), «Un equívoco» (pp. 20-21) y «Ha de llover», con la acotación *(Tuxtla Gutiérrez, Madrid, León. Noviembre de 2007, junio de 2008)* al final (pp. 22-25). Todos pasaron a formar parte, con variantes (a veces muy reelaboradas), de *Canción errónea*, salvo «Súplica», que ya había aparecido en *Impar* [CAP {72} 2011]; y «Ha de llover», que tampoco figura en *Canción errónea* (que se incluyó en *Extravío en la luz* y cuya génesis estuvo motivada en parte por la Exposición Universal de Zaragoza de 2008, cuyo lema era el agua).

28 *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), 2014: «"Un alarido entre cristales": Ensayos y lecturas sobre Antonio Gamoneda», Carlota Fernández-Jáuregui Rojas y María Jesús Zamora Calvo (coords.). Actas del congreso «Poesía y Divergencia VII. Antonio Gamoneda: La palabra dañada» (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid / Biblioteca Nacional de España: 15-17 de abril de 2009).

29 *Europe: revue littéraire mensuelle* (París), 1020, 2014 (abril): «Antonio Gamoneda» (cahier), Laurence Breysse-Chanet y Jean-Baptiste Para (coords.), pp. 252-307.

30 *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), 2015 (diciembre): «Con Antonio Gamoneda», pp. 5-66; «Antonio Gamoneda: Diálogos Ibéricos», Pablo Javier Pérez López (coord.), pp. 67-105.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

31 *Análisis: Revista de Psicoanálisis y Cultura de Castilla y León*, 30, Palencia, Asociación Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Castilla y León, 2015 (diciembre): «Monográfico Gamoneda», pp. 35-66.

2.4. ARTÍCULOS, CAPÍTULOS DE LIBROS Y OTROS TEXTOS

AGUILAR, Luis (2011): «Epílogo: El insoportable Gamoneda», en Antonio Rivero Taravillo *et al.*, *Un árbol de otro mundo. En homenaje a Antonio Gamoneda*, Madrid / San Pedro Garza García (México), Vaso Roto (Poesía, 28), pp. 134-137.

AGUINAGA, Luis Vicente de (2017): «Los tiempos de Antonio Gamoneda», *Crítica: Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla* (Puebla), 174 (febrero-marzo), pp. 5-8.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2014): «Inflexiones discursivas en la poesía de Antonio Gamoneda», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 8-31.

ALONSO, Julián (2015): «La causa invisible», *Análisis: Revista de Psicoanálisis y Cultura de Castilla y León*, 30 (diciembre), Palencia, Asociación Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Castilla y León, pp. 57-58.

ALONSO MARTÍNEZ, María Nieves (2004): «Notas para un diálogo», *Revista Chilena de Literatura* (Santiago de Chile), 65, pp. 91-110. Texto que revisa los vínculos estéticos entre Pablo Neruda y Antonio Gamoneda.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2000): «Fusión de la dimensión espacial y humana en *León de la mirada*», *Estudios Humanísticos. Filología* (León), 22, pp. 53-67 [*].

AGUIRRE OTEIZA, Daniel (2012): «The Song of Disappearance: Memory, History, and Testimony in the Poetry of Antonio Gamoneda», *Studies in 20th & 21st Century Literature* (Manhattan: Kansas), 36 (2), pp. 373-390.

— (2013): «"Excavando tumbas en el sonido": memoria de la represión e historia de la recepción de la poesía de Antonio Gamoneda», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (Edmonton: University of Alberta), 37 (2), pp. 233-254.

— (2015): «"El óxido se posó en mi lengua": Especularidad, espectralidad y memoria de la muerte en Antonio Gamoneda y Marcel Proust», *Hispanófila* (Chapel Hill: Carolina del Norte) 174, pp. 217-233.

ANCET, Jacques (2000): «La musique et le noir», en Antonio Gamoneda, *Froid des limites* [*¿Tú?*], Jacques Ancet (trad.), París, Lettres Vives (Terre de poésie, 35), pp. 9-12 [*].

— (2003a): «La musique et la voix: poétique et poésie d'Antonio Gamoneda», en Claude Le Bigot (dir.), *Les polyphonies poétiques. Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Interférences), pp. 331-342.

— (2003b): «De la voz», *La alegría de los naufragios: Revista de Poesía*, 7-8, Madrid, Huerga y Fierro, pp. 176-179.

— (2004a): «Gravitation du corps», en Antonio Gamoneda, *Description du mensonge* [Descripción de la mentira], Jacques Ancet (trad.), París, J. Corti (Ibériques), pp. 7-19. Publicado en español como «Gravitación del cuerpo (Prefacio a una traducción)», Miguel Casado (trad.), *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, 23-24, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2004, pp. 91-96.

— (2004b): «Préface», en Antonio Gamoneda, *Passion du regard* [Pasión de la mirada], Jacques Ancet (trad.), Castellare-di-Casinca, Lettres Vives (Terre de poésie, 47), pp. 7-16.

— (2006a): «Le feu et la lumière», en Antonio Gamoneda, *Clarté sans repos* [«Claridad sin descanso», de *Arden las pérdidas*], Jacques Ancet (trad.), París / Orbey, Arfuyen (Neige, 14), pp. 7-11.

— (2006b): «La disparition et la douceur», en Antonio Gamoneda, *Cecilia*, Jacques Ancet (trad.), Castellare-di-Casinca, Lettres Vives (Terre de poésie, 50), pp. 7-10.

— (2007): «Pasión y compasión. Nota sobre *Pasión de la mirada*», *República de las Letras* (Madrid), 104 (noviembre-diciembre), pp. 60-62.

ARBILLAGA, Idoia (2014): «Hacia un estudio del *emphasis* en la obra poética de Antonio Gamoneda», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 32-38.

ARTIGUE HOLGADO, Luis (2007): «Retrato robot de Antonio Gamoneda», en «Filandón» (suplemento), 1047, *Diario de León* (León), 22-4-2007, p. 8.

AURTENETXE, Carlos (2015): «Conciencia irreversible», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), diciembre, pp. 28-29.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2014): «Notas para un *blues*: Antonio Gamoneda en la poesía española reciente», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 39-43.

— (2018): «Maneras de escuchar un *blues* (una nota sobre la pervivencia de Antonio Gamoneda)», en ídem, *La poesía española desde el siglo XXI: una genealogía estética*, Madrid, Visor (Biblioteca Filológica Hispana, 202), pp. 127-134.

BARELLA, Julia (2014): «Gamoneda. Lectura de *Sublevación inmóvil*», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 44-50.

BARJA, Juan (2015): «Un sueño», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), diciembre, pp. 24-25.

BARRAJÓN MUÑOZ, Jesús (2010): «Formas del irracionalismo poético en la poesía de Antonio Gamoneda», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza

(coords.), *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 109), pp. 117-134.

— (2014): «*Sublevación inmóvil*: la reescritura como diálogo», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 51-57.

BARTOLOMÉ GARCÍA, José Luis (2005): «La mística de la tristeza: elegía y versículo en Antonio Gamoneda», en José María Balcells Doménech (coord.), *Literatura actual en Castilla y León*, Valladolid, Ámbito / Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua (Beltenebros, 9), pp. 334-339. Actas del II Congreso «Literatura Contemporánea en Castilla y León» (Monasterio de San Agustín: Burgos, 21-24 de octubre de 2003).

BENNIS, Mohammed (2003): «El encuentro con Antonio Gamoneda», *La alegría de los naufragios: Revista de Poesía*, 7-8, Madrid, Huerga y Fierro, p. 175.

BERENGUER MARTÍN, Jorge (2006): «Variación textual y contexto situacional en *El libro del frío* de Antonio Gamoneda», en Milka Villayandre Llamazares (ed.), *Actas del XXXV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*, León, Universidad de León, pp. 242-262.

BÉRIOU, Jean-Yves (2004): «El vértigo de las imágenes, las imágenes del vértigo», Miguel Casado (trad.), *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, 23-24, Badajoz, Diputación de Badajoz, pp. 53-60.

— (2007): «Bajo las leyes de vértigo y olvido», *República de las Letras* (Madrid), 104 (noviembre-diciembre), pp. 102-108.

BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio (2007a): «Poeta auroral», en «Filandón» (suplemento), 1047, *Diario de León* (León), 22-4-2007, p. 1.

— (2007b): «Antonio Gamoneda: Poeta auroral», *República de las Letras* (Madrid), 104 (noviembre-diciembre), pp. 63-65.

BLESA, Túa (2008): «Sombras de luz», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 736 (abril), pp. 17-18.

— (2009): «Antonio Gamoneda: la poesía en la perspectiva de la muerte», en Túa Blesa, Juan Carlos Pueo y Alfredo Saldaña Sagredo (eds.), *Pensamiento literario español del siglo XX*, 3, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza (Anexos de Tropelías: Trópica, 14), pp. 13-33. Actas del III Seminario «Pensamiento literario español del siglo XX» (Zaragoza, 22-24 de octubre de 2007).

— (2014): «Muerte, conocimiento, muerte: la poesía de Antonio Gamoneda», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 58-65.

BORRA LÓPEZ, Arturo (2017): «Antonio Gamoneda: la música de los límites», en ídem, *Poesía como exilio: en los límites de la comunicación*, Zaragoza, Prensas de las Universidad de Zaragoza (Humanidades, 126), pp. 233-254. Publicación de la

Tesis Doctoral dirigida por Antonio Méndez Rubio y Nuria Girona Fibla, presentada en la Universidad de Valencia en 2015.

BRAVO CASTILLO, Juan (2007): «Gamoneda», *Barcarola: revista de creación literaria* (Albacete), 70, pp. 304-305.

BREYSSE-CHANET, Laurence (2007a): «Les voûtes cachées de l'image. Une lecture de "Un animal oculto en el crepúsculo…" d'Antonio Gamoneda. Poème extrait d'*Arden las pérdidas* (1993-2003 y 2004), *Les Langues Néo-Latines* (París), 342 (septembre), pp. 7-29.

— (2007b): «Las bóvedas ocultas de la imagen. Sobre un poema de Antonio Gamoneda: "Un animal oculto en el crepúsculo…" (*Arden las pérdidas*)», *República de las Letras* (Madrid), 104 (noviembre-diciembre), pp. 82-101.

— (2008a): «Una simetría extraña. Una lectura de "Canción del solitario", mudanza de Trakl», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 736 (abril), pp. 24-26.

— (2008b): «Hacia la "aurora del contorno". Una lectura de *Cecilia* [2000-2004] de Antonio Gamoneda», *Estudios Humanísticos. Filología* (León), 30, pp. 25-55.

— (2009a): «Las "cacerías secretas" de una reescritura musical. Sobre dos 'mudanzas' de Trakl en *Esta luz Poesía reunida (1947-2004)* de Antonio Gamoneda», *Bulletin Hispanique* (Burdeos), 111 (1), junio, pp. 195-217.

— (2009b): «La lente alchimie du froid. Une lecture de *Libro del frío* d'Antonio Gamoneda», *Les Langues Néo-Latines* (París), 351 (octubre-diciembre), pp. 141-182.

— (2009c): «La infinitud del hierro. Acerca de la obra poética de Antonio Gamoneda», en Rafael Saravia (ed.), *El río de los amigos. Escritura y diálogo en torno a Gamoneda*, Madrid, Calambur (Poesía, 98), pp. 85-101.

— (2012): «Desde los "balcones incesantes" de la memoria. *Extravío en la luz* de Antonio Gamoneda, 2008», en Eduardo Ramos-Izquierdo y Marie-Alexandra Barataud (eds.), *Les espaces des écritures hispaniques et hispano-américaines au XXI*ème *siècle*, Limoges, PULIM (Espaces Humains, 15), pp. 155-178.

— (2013a): «"Le nom qui consume le livre". Notes pour un dialogue entre Yves Bonnefoy et le poète espagnol Antonio Gamoneda», en Michèle Finck y Patrick Werly (eds.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg (Configurations Littéraires), pp. 323-344.

— (2013b): «Engañar la mentira por el artificio de sus redes: sobre *Canción errónea* (2012) de Antonio Gamoneda», en Francisco Aroca y Elisabeth Delrue (coords.), *Représentations de la réalité en prose et en poésie hispaniques (1906-2012)*, París, Indigo, pp. 259-286.

— (2014): «Antonio Gamoneda, el poder extremo de la poesía», en David Marcilhacy y Miguel Rodríguez (eds.), *Extrême(s). Pratiques du contemporain dans les mondes ibériques et latino-américains*, París, Éditions Hispaniques, pp. 183-193.

Actas del Coloquio Internacional CRIMIC «De l'extrême: pratiques du contemporain dans les mondes ibériques et ibéro-américains» (Université Paris IV-Sorbonne, 31 de mayo-2 de junio de 2012).

— (2015a): «Antonio Gamoneda: la luz activa de la palabra poética», *Espacio Laical* (La Habana), año 11, 3-4, pp. 31-37. Contiene tres poemas inéditos de *Las venas comunales*.

— (2015b): «Rosales tardíos en el parque de Névons, o cómo giran los hierros del poema. Notas sobre las huellas de René Char en la escritura última de Antonio Gamoneda», *La main de Thôt* (Toulouse), 3, «Miscellanées», pp. 1-23. Comunicación leída en la Jornada de estudios «Traduction-création, traduction écrivante » (Solange Hibbs et Carole Fillière, coords.), dentro del Seminario Internacional «La traduction, pratiques, enjeux, défis» (Casa de Velázquez: Madrid, 25 de abril de 2014).

— (2016a): «Antonio Gamoneda, "mineur de la lumière". Sur un poème de *Las venas comunales*», en Laurence Breysse-Chanet, Anne Charlon, Henry Gil, Marina Mestre Zaragozá e Ina Salazar (coords.), *Le texte et la voix. Hommage à Marie-Claire Zimmermann*, París, Éditions Hispaniques (Littérature hispanophone contemporaine), pp. 57-74.

— (2016b): «Antonio Gamoneda, una poética desde la perspectiva de la poesía: escribir en el *temblor* vivo de un ritmo», en María Payeras Grau (ed.), *Fuera de foco. Aproximaciones a la diversidad poética del medio siglo*, Madrid, Visor (Biblioteca Filológica Hispana, 183), pp. 67-85. Actas del Seminario Internacional «Fuera de foco. Formas del realismo y enfoques estéticos diversificados en las poéticas de los 50» (Universidad de las Islas Baleares: Palma de Mallorca, 9-11 de noviembre de 2015).

BREYSSE-CHANET, Laurence et Jean-Baptiste PARA (2014): «Sons noirs, sons blancs», *Europe: revue littéraire mensuelle* (París), 1020, pp. 253-260.

CANTELI VIGÓN, Marcos (2007): «He envejecido dentro [un par de retales para Antonio Gamoneda]», *Las Hojas del Foro (de creación y lectura de la Biblioteca de Grado)*, Grado (Asturias), número especial (abril), pp. 4-5.

CASADO, Miguel (2003): «La sustancia amarilla», en *La alegría de los naufragios: Revista de Poesía*, 7-8, Madrid, Huerga y Fierro, pp. 180-182 [CUR: 137-142].

— (2004a): «Cualidad de la huella», en *Archivos (Lecturas, 1988-2003)*, Burgos, Dossoles, pp. 80-83 [CUR: 143-146].

— (2004b): «La condición obrera de Antonio Gamoneda», *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, 23-24, Badajoz, Diputación de Badajoz, pp. 71-83 [CUR: 147-164].

— (2004c): «El curso de la edad (epílogo)», en Antonio Gamoneda, *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, pp. 573-627 [CUR: 165-211].

— (2005): «Seis poetas de las periferias: Antonio Gamoneda, poeta de la realidad)», en *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva (*Documentos* para la historia de la poesía española del siglo XX, 4), pp. 62-65.

— (2006a): «La canción de la ira», *Quimera: Revista de Literatura*, 275, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, (octubre), pp. 34-39 [CUR: 231-229].

— (2006b): «El mundo de un gran poeta», *ABC* (Madrid), 1-12-2006, p. 3.

— (2007a): «Lugar de álamos», en *Visión del frío: Antonio Gamoneda, Premio Cervantes 2006*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 100-105. Publicado primero como texto de presentación en la antología poética *Ávida vena* (2006: 7-13) [CUR: 235-241].

— (2007b): «Palabras para Gamoneda», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* (Madrid), 4, s/p. [CUR: 231-233, «El sobreviviente»].

— (2007c): «Antonio Gamoneda en el espacio de la poesía moderna», *República de las Letras* (Madrid), 104 (noviembre-diciembre), pp. 24-33 [CUR: 243-259].

— (2008a): «Arte de la memoria», *Trilce. Una revista de poesía: creación y reflexión* (Concepción, Chile), 3.ª época, 21 (junio), pp. 27-30.

— (2008b): «Notas sobre poesía y autobiografía (a partir de la lectura de Antonio Gamoneda)», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: Revista anual de la Cátedra Miguel Delibes* (Valladolid / New York), 6, pp. 23-41. Publicado con el título «Notas sobre poesía y autobiografía (Antonio Gamoneda)», en ídem, *La palabra sabe (y otros ensayos sobre poesía)*, Madrid, Libros de la resistencia (Paralajes, 1), 2012, pp. 185-209.

— (2010): «El vigilante de la nieve», en Martín Muelas Herraiz, y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 109), pp. 149-164.

— (2013): «Lo que queda (Una lectura de *Libro del frío)*», *Quimera: Revista de Literatura* (Barcelona), 359 (octubre), pp. 14-15.

— (2014): «Une langue maternelle. Le travail du mythe dans la poésie d'Antonio Gamoneda», Paul Baudry (trad.), *Europe: revue littéraire mensuelle* (París), 1020, pp. 292-301.

— (2015): «Lo discursivo y lo poético. Un apunte sobre *Canción errónea*», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), diciembre, pp. 6-8.

— (2019): «Música en los ojos» (prólogo), en Laurence Breysse-Chanet, *Redes azules bajo los párpados. Hacia el pensamiento rítmico de Antonio Gamoneda*, París, Éditions Hispaniques (Littérature hispanophone contemporaine), pp. 1-6.

CASANOVA, Pedro Luis (2016): «Antonio Gamoneda: la memoria sublevada», *Paraíso: Revista de poesía* (Jaén), 12, pp. 9-16.

CASO, Ángeles (2007): «Un hombre lleno de amigos. Retrato de un Gamoneda irónico, comprometido y cercano», *Mercurio: Panorama de libros* (Sevilla), 89 (abril), p. 17.

CASTRILLÓN, José María (2008): «Ética y estética de lo impuro en la obra de Antonio Gamoneda», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 736 (abril), pp. 6-8.

CASTRO, Luisa (2006): «Lucidez sin descanso», en «Gamoneda: un hidalgo leonés» (suplemento), *El Mundo / La Crónica de León*, 1-12-2006, p. 6.

COLINAS, Antonio (2007): «Aquella voz primera», *República de las Letras* (Madrid), 104 (noviembre-diciembre), pp. 73-74.

CORCUERA, Arturo (2008): «La poesía de Antonio Gamoneda: una visión desde el Perú», *Trilce. Una revista de poesía: creación y reflexión* (Concepción, Chile), 3.ª época, 21 (junio), pp. 31-33.

CRUZ, Juan (2006): «Una flor ante el abismo», en «Un referente de la poesía española», *El País* (Madrid), 1-12-2006, p. 47

CUESTA ABAD, José Manuel (2004): «De yerbas secretas», *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, 23-24, Badajoz, Diputación de Badajoz, pp. 87-89. Texto leído en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 16 de octubre de 2003, con motivo de la 3.ª edición de *Descripción de la mentira*.

— (2007): «Pasar la lengua», *República de las Letras* (Madrid), 104 (noviembre-diciembre), pp. 109-115. Recogido en ídem, *Figuras en fantasma. Tentativas sobre José Ángel Valente y Antonio Gamoneda*, Madrid, Libros de la Resistencia (Paralajes, 13), 2017, pp. 145-157.

— (2009): «Ensayo sobre la desaparición. Símbolo y experiencia en Antonio Gamoneda», en Miguel Casado (ed.), *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert (Nuevos Hispanismos, 2), pp. 99-136. Intervenciones del Seminario «Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano» (La Casa Encendida: Madrid, marzo de 2007). Recogido en ídem, *Figuras en fantasma. Tentativas sobre José Ángel Valente y Antonio Gamoneda*, Madrid, Libros de la Resistencia (Paralajes, 13), 2017, pp. 103-144.

— (2017): «El abismo en la luz. Mito y símbolo en *Cecilia*», en ídem, *Figuras en fantasma. Tentativas sobre José Ángel Valente y Antonio Gamoneda*, Madrid, Libros de la Resistencia (Paralajes, 13), , pp. 159-169. Texto de la conferencia inaugural del Congreso «Poesía y Divergencia VII. Antonio Gamoneda: La palabra dañada» (Universidad Autónoma de Madrid / Biblioteca Nacional de España: Madrid, 15-17 de abril de 2009).

CUEVAS MARTÍNEZ, Marcelino (2007): «Cuando los pintores se enfrentan al poeta», en «Filandón» (suplemento), 1047, *Diario de León* (León), 22-4-2007, pp. 10-11.

DÍAZ HERRERA, Jorge (2008): «Antonio Gamoneda, la constancia de la amistad», *Trilce. Una revista de poesía: creación y reflexión* (Concepción, Chile), 3.ª época, 21 (junio), pp. 35-37.

DÍAZ HUICI, Álvaro (2004): «Pequeña crónica de un conocimiento», en «Cultura» (suplemento), 662, *La Nueva España* (Oviedo), 25-11-2004, p. VIII.

DÍEZ, Luis Alfonso (2003): «Antonio Gamoneda. Una poesía de la fugacidad (A propósito de *El Libro del frío*), *Paideia: Revista de filosofía y didáctica filosófica* (Madrid), 2.ª época, año XXIV, 63 (enero-marzo), pp. 117-125 [*].

— (2007): «Antonio Gamoneda o una poesía de la consunción. (A propósito del *Libro del frío*)», *Revista de Occidente* (Madrid), 311 (abril), pp. 72-85.

DOCE, Jordi (2006): «Intensidad radical y deslumbrante», *Quimera: Revista de Literatura*, 275 (octubre), Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, pp. 24-25.

— (2008): «Lápidas, himnos, estaciones. El poema en prosa de Antonio Gamoneda, Geoffrey Hill y Seamus Heaney», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 736 (abril), pp. 26-29.

— (2009): «Descripción de una escucha. Palabras para Antonio Gamoneda», en Rafael Saravia (ed.), *El río de los amigos. Escritura y diálogo en torno a Gamoneda*, Madrid, Calambur (Poesía, 98), pp. 159-163.

ESCAPA, Ernesto (2017): «Palomas en el desván», en «Filandón» (suplemento), 1541, *Diario de León* (León), 10-12-2017, p. 8.

EXPÓSITO HERNÁNDEZ, José Antonio (2007): «Antonio Gamoneda: Poesía que mira la muerte», en «Filandón» (suplemento), 1047, *Diario de León* (León), 22-4-2007, pp. 4-5.

— (2008): «Armonía de símbolos y límites en *Libro del frío*, de Antonio Gamoneda», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 736 (abril), pp. 13-15.

— (2014): «El humanismo de Antonio Gamoneda en sus límites», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 66-75.

FAÚNDEZ VALENZUELA, Edson César (2008): «La palabra y la esperanza. La poesía de Antonio Gamoneda», *Trilce. Una revista de poesía: creación y reflexión* (Concepción, Chile), 3.ª época, 21 (junio), pp. 39-45.

— (2013): «Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros. La poesía de Antonio Gamoneda», *Fuentes Humanísticas*, año XXVI, 47 (semestre II), pp. 107-120.

FERNÁNDEZ, Fulgencio (2006): «El universal poeta provinciano», en «Gamoneda: un hidalgo leonés» (suplemento), *El Mundo / La Crónica de León*, 1-12-2006, pp. 4-5.

FERNÁNDEZ DE LA SOTA, José (2015): «Antonio Gamoneda, fuera de la habitación obstinada», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), diciembre, p. 9.

FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2011): «Antonio Gamoneda: la construcción del olvido», *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, pp. 56-67.

FERNÁNDEZ-JÁUREGUI ROJAS, Carlota (2007): «Apuntes para una teoría del índice en César Vallejo y Antonio Gamoneda», *Despalabro: Ensayos de humanidades*, 1, pp. 61-73.

— (s/f): «Travesías: la experiencia del lenguaje en la poesía de Antonio Gamoneda y Seamus Heaney», en Marta Giralt Lorenz, Alfonso Hernández Torres, Sonia Izquierdo Merinero, Luis Martín Carretero y Ana I. Vargas Ruiz (eds.), *Actas del I Simposio Internacional de Literatura Española e Hispanoamericana* (Instituto Cervantes de Brasilia, 16 y 17 de octubre de 2009), Instituto Cervantes, Brasilia, pp. 100-110.

FITZPATRICK, Patricia A. (2007): «La huella lorquiana en la poesía de Antonio Gamoneda», *Hispanic poetry review*, 9 (2), pp. 78-93.

FREITAS, Filipa de (2015): «Matices de la ausencia en Antonio Gamoneda y Fernando Pessoa», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), diciembre, pp. 72-81.

GALÁN, Julio César (2010): «La poesía nunca acaba», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 109), pp. 193-200.

GAMONEDA LANZA, Amelia (2008): «Entre memorias», *Trilce. Una revista de poesía: creación y reflexión* (Concepción, Chile), 3.ª época, 21 (junio), pp. 47-49. Publicado como «Preámbulo» en *Extravío en la luz* [2008]. § CAP {63}.

— (2009): «Unha travesía poética do Camiño de Santiago: Antonio Gamoneda», M. Outeiriño (trad.), *A trabe de ouro: publicación galega de pensamiento crítico*, 80, pp. 61-74.

— (2016): «Mitología íntima» (prólogo), en Antonio Gamoneda, *Niñez* (antología), Amelia Gamoneda Lanza (ed.), Madrid, Calambur (Poesía, 153), pp. 7-11.

GAMONEDA LANZA, Amelia y Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR (2006): «Preliminar», en Antonio Gamoneda, *Sílabas negras*, Amelia Gamoneda y Fernando R. de la Flor (eds.), Salamanca / Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional (Biblioteca de América, 32), pp. 7-79.

GARCÍA BERRIO, Antonio (2014): «Sobre la causa impulsiva en la inspiración de Gamoneda», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 76-91

GARCÍA CANDEIRA, Margarita (2019): «"La liturgia de la traición". Legado bíblico y experiencia histórica en *Descripción de la mentira*, de Antonio Gamoneda», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 865 (enero-febrero), pp. 50-54.

GARCÍA CUETO, Pedro (2017): «Gamoneda interior. El paso al verso verdadero», *Fronterad* [revista digital], 3-3-2017, s/p.

GARCÍA PÉREZ, Francisco (2004): «El hombre cansado», en «Cultura» (suplemento), 662, *La Nueva España* (Oviedo), 25-11-2004, p. VII.

GARCÍA ROMÁN, Juan Andrés (2006): «Debemos encontrar palabras verdaderas. Una cierta magia lingüística en Antonio Gamoneda», *Quimera: Revista de Literatura*, 275 (octubre), Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, pp. 46-49.

GARRIDO, Marcelo (2008): «La sublevación de la belleza en Antonio Gamoneda», *Trilce. Una revista de poesía: creación y reflexión* (Concepción, Chile), 3.ª época, 21 (junio), pp. 51-56.

GÓMEZ BEDATE, Pilar (2017): «Gamoneda el oscuro o La mística de la materia», *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 807 (septiembre), pp. 50-62.

GÓMEZ CRESPO, Enrique (2015): «La luz en Antonio Gamoneda», *Análisis: Revista de Psicoanálisis y Cultura de Castilla y León*, 30 (diciembre), Palencia, Asociación Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Castilla y León, pp. 63-64.

GÓMEZ-MONTERO, Javier (2013): «Entre palabra y silencio: El lenguaje de la memoria de Antonio Gamoneda», en Christina Johanna Bischoff y Annegret Thiem (eds.), *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Berlín, LIT (Ars Poetica Hispanica, 3), pp. 107-129.

GÓMEZ PÉREZ, Gaspar Moisés (2007): «Un libro olvidado», en «Filandón» (suplemento), 1047, *Diario de León* (León), 22-4-2007, p. 8.

GÓMEZ-PORRO, Francisco (2007): «El cantor de las heridas. *Notas para un estudio del cuerpo vulnerado en la obra de Antonio Gamoneda*», en Antonio Gamoneda, *Cecilia y otros poemas*, Madrid / Alcalá de Henares, Fondo de Cultura Económica / Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones (Biblioteca Premios Cervantes), 2.ª ed., pp. 103-111.

GÓMEZ TORÉ, José Luis (2005): «Antonio Gamoneda: palabra corporal, poesía del cuerpo», *Cuadernos del Minotauro* (Madrid), 2, pp. 89-97.

— (2006): «Un instante sin límites. Memoria y elegía en la escritura de Antonio Gamoneda», *Quimera: Revista de Literatura*, 275 (octubre), Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, pp. 40-45.

— (2014): «El animal del llanto: bestiarios de la imaginación en la poesía de Antonio Gamoneda», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 92-105.

GONZÁLEZ SOTO, Juan (2008): «*Libro del frío*. El ascenso al despojamiento», *Fórnix: Revista de creación y crítica* (Lima), 7 (enero-junio), pp. 28-32.

GRADA, Héctor Luis (2007): «El referente del franquismo en *Descripción de la mentira*, de Antonio Gamoneda», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), julio, pp. 84-91.

GUERRERO, Manel (2005): «Gamoneda, el vigilante de la nieve». En «Culturas» (suplemento), 150, *La Vanguardia* (Barcelona), 4-5-2005, p. 2.

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador (2007): «Gamoneda en Mi Mayor», en «Filandón» (suplemento), 1047, *Diario de León* (León), 22-4-2007, p. 9.

HEFFERNAN, Julián Jiménez (2003): «*De líquenes inevitables*: Un glosario para Antonio Gamoneda», en Antonio Gamoneda, *Descripción de la mentira*, Madrid, Abada (Voces), 3.ª ed. (revisada), pp. 67-117.

IGLESIAS SERNA, Amalia (2006): «El escultor de las palabras, *Letras Libres* (ed. España), 62 (noviembre), pp. 40-43.

— (2015): «Cauce, cueva, rito, brasa», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), diciembre, pp. 14-15.

ITURBIDE, Amaia (2007): «Aspectos estéticos en la poesía de Antonio Gamoneda», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), julio, pp. 92-97.

JANÉS, Clara (2007): «Antonio Gamoneda: de vértigo y olvido», *Revista de Occidente* (Madrid), 311 (abril), pp. 63-71.

JORDÁ, Eduardo (2006): «El blues de Gamoneda», *ABC* (Madrid), 1-12-2006, p. 82.

LANZ RIVERA, Juan José (2007): «Sobre los modos del compromiso: Paradoja y escritura transparente en *Blues castellano*, de Antonio Gamoneda», *República de las Letras* (Madrid), 104 (noviembre-diciembre), pp. 34-49.

— (2008): «*Arden las pérdidas* y el aprendizaje del olvido», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 736 (abril), pp. 15-17.

— (2009): «La memoria y su silencio: *Descripción de la mentira* (1977), de Antonio Gamoneda, y la memoria callada del franquismo y de la transición», *Anales de literatura española*, 21, pp. 101-116.

— (2010a): «Para una relectura del compromiso en los años sesenta: paradoja, escritura transparente, retracción y desaparición en *Blues castellano*, de Antonio Gamoneda», *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), 87 (5), pp. 545-571. ISSN 1475-3839.

— (2010b): «Para una lectura de la Transición política y su silencio: *Descripción de la mentira* (1977), de Antonio Gamoneda», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 109), pp. 43-58.

— (2019): «"Pensamiento que canta". *La prisión transparente* (2016), de Antonio Gamoneda, y la poesía del pensamiento», en Laurence Breysse-Chanet y Laurie-Anne Laget (eds.), «Voix d'Espagne (XXe-XXIe siècles). Résonances contemporaines de la poésie espagnole: Poèmes, poétiques et critiques», *HispanismeS: La revue de la Société des Hispanistes Français* (Burdeos), 13, pp. 173-197,

LE BIGOT, Claude (2005): «La forma breve en la obra poética de Ángel González», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), julio, pp. 122-130.

— (2015): «Breviora: hacia una estética de lo breve», *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* (Mar del Plata), 29, pp. 121-141.

LEDESMA, Manuela (2010): «Rimbaud-Gamoneda o la exigencia poética», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 109), pp. 201-224.

LE MEN, Yvon (2004): «L'homme dont le métier est la vie» (prefacio), en Antonio Gamoneda, *Blues castillan*, Jacques Ancet (trad.), París, J. Corti (Ibériques), pp. 7-11.

LIN, Ching-Yu (2013): «Antonio Gamoneda: blues y revolución», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 3.ª época, 18, pp. 205-224.

— (2016): «El arte de la corrupción y la reconstrucción en el *Libro de los venenos* de Antonio Gamoneda», *Revista de Literatura* (Madrid), Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (CSIC), 78 (155), pp. 161-180.

LLAMAZARES, Julio (2006): «El solitario de la catedral», en «Un referente de la poesía española», *El País* (Madrid), 1-12-2006, p. 46.

— (2007): «Descripción de la mentira», *El País* (Madrid), 25-5-2007, p. 17.

LLERA RUIZ, José Antonio (2002): «La memoria y la muerte en la poesía de Antonio Gamoneda: una lectura de *Descripción de la mentira*», *Laurel. Revista de Filología* (Badajoz), 5, pp. 25-61 [*].

— (2013): «Mística de lo inmanente y estoicismo: acerca de "El libro del frío", de Antonio Gamoneda», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 798 (julio), pp. 10-13.

LÓPEZ CASTRO, Armando (2009a): «Antonio Gamoneda: la corporeidad musical del discurso», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* (Madrid), 34, pp. 349-369.

— (2009b): «Dolor y belleza en Antonio Gamoneda», *Salina: Revista de Lletres* (Tarragona), 23, pp. 115-126.

LOSTALÉ, Javier (2008): «Antonio Gamoneda o la transpiración de la pérdida», *Turia: Revista Cultural* (Teruel), 85-86, pp. 319-333.

MACHÍN LUCAS, Jorge (2009): «La poética de Antonio Gamoneda: el referente esotérico», *Lectura y Signo: Revista de Literatura Española* (Universidad de León), 4, pp. 239-271.

— (2012): «Memoria, identidad y otredad en la obra poética de Antonio Gamoneda», *Revista Comunicación*, año XXXIII, 21 (2), pp. 13-20.

MADRAZO, Jorge Ariel (2008): «Antonio Gamoneda. El dolor que no dice su nombre», *Trilce. Una revista de poesía: creación y reflexión* (Concepción, Chile), 3.ª época, 21 (junio), pp. 57-61.

MAESO, María Ángeles (2008): «Arden las palabras. Aproximación a la obra de Antonio Gamoneda», *Fórnix: Revista de creación y crítica* (Lima), 7 (enero-junio), pp. 13-27.

MARCOS CARCEDO, Bruno (2007): «Arthur Gamoneda», en «Filandón» (suplemento), 1047, *Diario de León* (León), 22-4-2007, p. 9.

— (2018): «La cosecha de los símbolos», *La Nueva Crónica* (León), 3-11-2018.

MARÍN ALBALATE, Antonio (2009): «Hacia Antonio Gamoneda (con mujer al fondo)», en Rafael Saravia (ed.), *El río de los amigos. Escritura y diálogo en torno a Gamoneda*, Madrid, Calambur (Poesía, 98), pp. 60-62.

MARQUES, Ricardo: «Las madres y las manos de los poetas. Gamoneda, Herberto, Nava, Faria», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), 2015 (diciembre), pp. 88-91.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: «*Exentos II*. Examen de dos pasiones: la mirada y la reescritura», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), 2014, pp. 106-112.

MARTÍNEZ ORTIGOSA, Iñaki (2007): «Vergüenza y esperanza en la obra poética de Antonio Gamoneda», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (Madrid), 36 (julio-octubre), s/p.

MASINI, Manuele (2015): «Antonio Gamoneda y Ruy Belo: en cada Mensaje una Sombra», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), diciembre, pp. 101-105.

MAYHEW, Jonathan (2009): «Antonio Gamoneda's *Libro de los venenos*: The Limits of Genre», en Jonathan Mayhew, *The Twilight of Avant-Garde: Spanish Poetry 1980-2000*, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 103-118.

— (2010): «The Persistence of Memory: Antonio Gamoneda and the Literary Institutions of Late Modernity», en Luis Martín-Estudillo y Nicholas Spadaccini (eds.), *New Spain, New Literatures*, Nashville (Tennesse), Vanderbilt University Press (Hispanic Issues, 37), pp. 149-162.

MÉNDEZ GONZÁLEZ, Iván (2016): «Transmutaciones de la noche ardida: palabra de Trakl según Gamoneda», *Quimera: Revista de Literatura* (Barcelona), 388 (marzo), p. 20.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2010): «Espacio de lo increíble. Palabras en torno a la poética de Antonio Gamoneda», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 109), pp. 33-42.

— (2011): «Espacio de lo increíble. Poesía, política y espectralidad en Antonio Gamoneda», en Túa Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña Sagredo y Enric Sullà (eds.), *Pensamiento literario español del siglo XX, 5*, Zaragoza, Prensas

Universitarias de Zaragoza (Anexos de Tropelías: Trópica, 16), pp. 143-152. Actas de las ediciones V y VI del Seminario «Pensamiento literario español del siglo XX» (Zaragoza, 5 y 6 de noviembre de 2009; 12 y 13 de marzo de 2010).

— (2014): «Luz, cuerpo, trauma», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 113-116.

MENÉNDEZ, Fernando (2004): «Modulaciones o desmanes a partir de cuatro pizcas de *Descripción de la mentira*, de Antonio Gamoneda», *Solaria* (Gijón), 2.ª época, 15, pp. 10-11.

MESTRE, Juan Carlos (2009): «Antonio Gamoneda», en Rafael Saravia (ed.), *El río de los amigos. Escritura y diálogo en torno a Gamoneda*, Madrid, Calambur (Poesía, 98), pp. 75-82.

— (2015): «Gamoneda: La libertad y el amor», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), diciembre, pp. 10-12.

MILÁN, Eduardo (2004): «Intimidad del afuera», *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, 23-24, Badajoz, Diputación de Badajoz, pp. 33-36.

MOGA, Eduardo (2006): «Épica sensible. Saint-John Perse y Gamoneda», *Quimera: Revista de Literatura*, 275 (octubre), Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, pp. 50-56.

— (2008): «Épica sensible. Un análisis de la influencia de Rimbaud y Perse en la poesía de Antonio Gamoneda», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 736 (abril), pp. 21-23.

— (2010): «La alegría de las lápidas: algunas consideraciones sobre la poesía epigráfica de Antonio Gamoneda», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 109), pp. 135-148.

MOITA, João (2015): «Poesia diante do espelho da morte: em torno da algumas ideias de Vergílio Ferreira e de Antonio Gamoneda», *Caderno 3: poesia* (abril), Lisboa, Enfermaria 6, pp. 77-87. Publicado en castellano con el título «Poesía ante el espejo de la muerte: sobre algunas ideas de Antonio Gamoneda y Vergílio Ferreira», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), 2015 (diciembre), pp. 82-87.

MOLINA DAMIANI, Juan Manuel (2012): «Sombras en la nieve», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 205, pp. 51-64.

MONTES BRUNET, Hugo (2008): «Descubriendo a Antonio Gamoneda», *Trilce. Una revista de poesía: creación y reflexión* (Concepción, Chile), 3.ª época, 21 (junio), pp. 63-67.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

MORA CID, Gerson (2007): «El valor de la vergüenza en las obras de Gabriela Mistral y Antonio Gamoneda», *República de las Letras* (Madrid), 104 (noviembre-diciembre), pp. 116-122.

MORA SUÁREZ-VARELA, Vicente Luis (2016): «La construcción de la identidad a través del tema del espejo en la obra poética de Antonio Gamoneda», en ídem, *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1980-2015)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 108-113.

MORALES BARBA, Rafael (2014): «Antonio Gamoneda o la palabra dañada», en *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 5-7.

MORCHÓN SAN JOSÉ, Jesús (2015): «Breve semblanza de Gamoneda», *Análisis: Revista de Psicoanálisis y Cultura de Castilla y León*, 30 (diciembre), Palencia, Asociación Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Castilla y León, pp. 53-56.

NAVARRO SANTOS, Marianela (2004): «*Arden las pérdidas*: un canto de dolor y olvido», *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, 23-24, Badajoz, Diputación de Badajoz, pp. 105-111.

ORTEGA MARTÍNEZ, Esperanza (2005): «La música de la oscuridad. Antonio Gamoneda», *Campo de Agramante: Revista de Literatura* (Jerez de la Frontera), 5 (otoño), pp. 101-113.

— (2015): «La mano de Cecilia», *Análisis: Revista de Psicoanálisis y Cultura de Castilla y León*, 30 (diciembre), Palencia, Asociación Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Castilla y León, pp. 59-62.

PALOMO GARCÍA, Carmen (2007): «Gamoneda inédito e irreductible», en «Filandón» (suplemento), 1047, *Diario de León* (León), 22-4-2007, pp. 2-3.

— (2008): «Caballos. Pequeña refutación al autor», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 736 (abril), pp. 19-21.

PARDO, José Luis (2006): «La vigilia de Gamoneda», en «Un referente de la poesía española», *El País* (Madrid), 1-12-2006, p. 46

PAYERAS GRAU, María (2014): «Los espacios de la ausencia y la pérdida en *Libro del frío*», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 117-120.

PEREIRA, Antonio (2006): «El poeta y el hombre», en «Gamoneda: un hidalgo leonés» (suplemento), *El Mundo / La Crónica de León*, 1-12-2006, p. 7.

PÉREZ ESCOHOTADO, Javier (2007): «"Del metileno y del amor": la poesía de Antonio Gamoneda, Premio Cervantes 2006», *The Barcelona Review: Revista internacional de narrativa breve contemporánea* (Barcelona), 57 (enero-febrero), s/p.

PÉREZ HEREDIA, María (2017): «Las palabras ciegas: acercamiento a la poética de Antonio Gamoneda», *Dirāsāt Hispānicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos* (Túnez), 4, pp. 153-170.

PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2009): «Salir, entrar y otros verbos imposibles: *Descripción de la mentira* de Antonio Gamoneda», en Rafael Saravia (ed.), *El río de los amigos. Escritura y diálogo en torno a Gamoneda*, Madrid, Calambur (Poesía, 98), pp. 155-156.

— (2015): «Antonio Gamoneda: calcinación y pétalo de la rosa», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), diciembre, pp. 26-27.

PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (2015): «Misterio y revelación del símbolo: Helder y Gamoneda», *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), diciembre, pp. 92-100.

PICARDO, Osvaldo (2001): «El abrazo de Orfeo», *La Pecera* (Mar del Plata), 2 (primavera), pp. 61-67 [*].

PLIEGO, Benito del y Andrés FISHER (2006): «Espacios y lugares de Antonio Gamoneda», *Hispanic Poetry Review*, Texas, Texas A&M University (Department of Spanish Studies), 5 (2), pp. 80-90.

POCA, Anna (2004): «Ritmo eres tú», *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, 23-24, Badajoz, Diputación de Badajoz, pp. 61-66.

PRADEL, Stefano (2019): «El grito de la tierra: *Blues castellano* de Antonio Gamoneda», *Castilla. Estudios de Literatura* (Universidad de Valladolid), 10, pp. 356-382.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2004): «Antonio Gamoneda y la construcción de un poeta», *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, 23-24, Badajoz, Diputación de Badajoz, pp. 99-102.

— (2005): «Gamoneda y la pasión de la indiferencia. (Una reflexión sobre el ciclo poético de la muerte)» en José María Balcells Doménech (coord.), *Literatura actual en Castilla y León*, Valladolid, Ámbito / Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua (Beltenebros, 9), pp. 317-322. Actas del II Congreso «Literatura Contemporánea en Castilla y León» (Monasterio de San Agustín: Burgos, 21-24 de octubre de 2003).

— (2006): «El poeta del frío», en «Un referente de la poesía española», *El País* (Madrid), 1-12-2006, p. 46.

— (2007): «El sabor de la desaparición en Antonio Gamoneda», *República de las Letras* (Madrid), 104 (noviembre-diciembre), pp. 67-72.

— (2009): «*Extravío en la luz* y los silencios de Antonio Gamoneda», en Rafael Saravia (ed.), *El río de los amigos. Escritura y diálogo en torno a Gamoneda*, Madrid, Calambur (Poesía, 98), pp. 53-59.

— (2014): «De cabo a coda: el *continuo interior* de Antonio Gamoneda», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 121-127.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén (2015): «Dialéctica de la luz y la sombra en *Cecilia* de Antonio Gamoneda: Análisis de una isotopía del claroscuro», en Alberto de Lucas Vicente, Dámaso Izquierdo Alegría, Felipe Jiménez Berrio y Nekane Celayeta Gil (eds.), *Aplicaciones y enfoques teóricos del análisis del discurso*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (Lingüística: Nueva Serie, 11), pp. 77-94.

— (2016a): «Correspondencias del simbolismo y la vanguardia en la poesía de Antonio Gamoneda y Raúl Zurita», en Christine Rivalan Guégo (coord.), «Diálogos trasatlánticos: Chile, España y Francia» (dossier), *Mapocho: Revista de Humanidades*, 79 (primer semestre), Santiago de Chile, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, pp. 95-114.

— (2016b): «Conceptos de vanguardia en Antonio Gamoneda», *La Clé des Langues* [revista digital], Lyon, ENS Lyon / DGESCO, s/p.

QUINTO, Raúl (2013): «Ruptura y amnesia en *Descripción de la mentira*», *Quimera: Revista de Literatura* (Barcelona), 359 (octubre), pp. 20-21.

REIJA MELCHOR, Francisco Javier (2006): «Un ejemplo de "reescritura" en la poesía de Antonio Gamoneda», en Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez Gallego (coords.), Mónica Domínguez Pérez *et al* (cols.), *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, 2, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (Servizo de Publicacións e Intercambio Científico), pp. 89-96.

REY HAZAS, Antonio (2010): «La poesía de Antonio Gamoneda: reflexiones sobre su sintaxis de la quiebra, su estética de la verdad y su falta de ironía», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 109), pp. 87-116.

— (2013): «Antonio Gamoneda: poética de la pobreza», *Youkali: revista crítica de las artes y el pensamiento*, 15, p. 35-48. Publicado también en *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), 2014, pp. 128-145.

RIECHMANN, Jorge (2009): «Poesía, alimento, libertad (notas para acompañar a Antonio Gamoneda», en Rafael Saravia (ed.), *El río de los amigos. Escritura y diálogo en torno a Gamoneda*, Madrid, Calambur (Poesía, 98), pp. 112-116.

RODRÍGUEZ, Ildefonso (2001): «Las músicas de Gamoneda», *La Pecera* (Mar del Plata), 2 (primavera), pp. 53-60. Publicado también en *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, 23-24, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2004, pp. 37-44 [*].

— (2003): «Releyendo *Descripción de la mentira*», *La alegría de los naufragios: Revista de Poesía*, 7-8, Madrid, Huerga y Fierro, pp. 183-186 [*].

— (2006): «Frágil y formidable», *ABC* (Madrid), 1-12-2006, p. 82.

— (2007): «La luz y el miedo», *República de las Letras* (Madrid), 104 (noviembre-diciembre), pp. 50-52.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2007): «Clío le inspira», *República de las Letras* (Madrid), 104 (noviembre-diciembre), pp. 75-81.

— (2008): «Antonio Gamoneda y la poética del subdesarrollo español», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 736 (abril), pp. 8-10.

— (2010): «Antonio Gamoneda: carencia y desaceleración temporal», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 109), pp. 59-86.

— (2014): «Antonio Gamoneda: divergencia de la actualidad; desinstalación en el presente», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 146-159.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (2008): «Antonio Gamoneda o la riqueza de la pobreza», *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural* (Salamanca), 34 (enero-junio), pp. 27-34.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2006): «El amor y la mierda», en «Un referente de la poesía española», *El País* (Madrid), 1-12-2006, p. 47.

ROLLÁN ORTIZ, Jaime-Federico (2005): «Acercamiento a la ontología del morir de Antonio Gamoneda», *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 43 (120-121), pp. 1-23.

— (2007): «Acercamiento a la ontología de la luz de Antonio Gamoneda», *Boletín de Letras del Real Instituto de Estudios Asturianos* (Oviedo), 61 (169), pp. 9-34.

RUBIO, Fanny (2009): «La tradición de *Descripción de la mentira* (1977) de Antonio Gamoneda», en Rafael Saravia (ed.), *El río de los amigos. Escritura y diálogo en torno a Gamoneda*, Madrid, Calambur (Poesía, 98), pp. 26-30.

RUIZ DE LA CIERVA, María del Carmen (2014): «Luz y sombra en *Cecilia*», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 160-169.

SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (2000): «"Aún" y "ya": el viaje hasta los bordes de Antonio Gamoneda», *Zurgai: poetas por su pueblo*, diciembre, pp. 10-15 [*].

— (2004a): «Severidad sonámbula (lo que sigo pensando sobre *Descripción de la mentira*, de Antonio Gamoneda)», *Solaria* (Gijón), 2.ª época, 15, pp. 7-9.

— (2004b): «El poeta fuera de tono», *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, 23-24, Badajoz, Diputación de Badajoz, pp. 45-51.

— (2006): «Cosa de corteza», en «Gamoneda: un hidalgo leonés» (suplemento), *El Mundo / La Crónica de León*, 1-12-2006, p. 7.

— (2007a): «Como gemir a oscuras», en «Filandón» (suplemento), 1047, *Diario de León* (León), 22-4-2007, pp. 6-7.

— (2007b): «Cuestión de instrumento», *República de las Letras* (Madrid), 104 (noviembre-diciembre), pp. 53-59.

SÁNCHEZ-VERDÚ, José María (2013): «Libro del frío [CD]», *Sibila: Revista de arte, música y literatura* (Sevilla), 41 (enero), pp. 50-52.

SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé (2009): «Antonio Gamoneda, el reescribidor», Rafael Saravia (ed.), *El río de los amigos. Escritura y diálogo en torno a Gamoneda*, Madrid, Calambur (Poesía, 98), pp. 120-123.

SOLÍS MENDOZA, Nazareth (2011): «Presencia de la poesía de César Vallejo en la poesía española de la generación del cincuenta», *Mercurio peruano: Revista mensual de ciencias sociales y letras* (Lima), 524, pp. 291-298.

SOREL, Andrés (2013): «¿Canción errónea?», *República de las Letras* (Madrid), 129, pp. 127-131.

TOLARETXIPI, Eli (2004): «*Blues* para Antonio Gamoneda», *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, 23-24, Badajoz, Diputación de Badajoz, pp. 67-70.

TRABADO CABADO, José Manuel (2008): «Inestabilidades en la escritura de Antonio Gamoneda. A propósito de *Sublevación inmóvil* y *Blues castellano*», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 736 (abril), pp. 11-12.

TRIVIÑOS ARANEDA, Gilberto (2008): «La fuerza de la Y en la escritura de Antonio Gamoneda», *Trilce. Una revista de poesía: creación y reflexión* (Concepción, Chile), 3.ª época, 21 (junio), VALLADARES, Saturnino (2014): «Historia de una amistad: correspondencia entre José Ángel Valente y Antonio Gamoneda», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* (São Paulo), 24, pp. 123-132.

VENTO VILLATE, Ignacio (2012): «El *logos* poético en Antonio Gamoneda: la cosecha del olvido», *Lingue e Linguaggi*, 8, Università del Salento, Lecce, pp. 225-244. Publicado también en *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), 2014, pp. 170-189.

VICENTE GÓMEZ, Francisco (2007): «Habitar la palabra. Poiesis y razón ética en Antonio Gamoneda», *Barcarola: revista de creación literaria* (Albacete), 70, pp. 306-314.

VILLENA, Luis Antonio de (2006): «Materia encendida», en «Gamoneda: un hidalgo leonés» (suplemento), *El Mundo / La Crónica de León*, 1-12-2006, p. 6.

VIRTANEN, Ricardo (2010): «La influencia de Antonio Gamoneda en la poesía española contemporánea: *Territorio Gamoneda*», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 109), pp. 165-192.

— (2014): «Música de los límites: hacia una tetralogía de la muerte», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Departamento de Lingüística General e Hispánica), pp. 190-196.

2.5. ENTREVISTAS, CONVERSACIONES Y REPORTAJES

AGUDO, Marta, ed. (2006): «"Somos únicamente palabras". Antonio Gamoneda en conversación», *Quimera: Revista de Literatura*, 275 (octubre), Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, pp. 26-33.

ALLER, Fernando (2017): «Entrevista a Antonio Gamoneda: "Estaba en peligro en la dictadura, pero me protegía pasear con el cura González de Lama"», *El Día de León* (León), 27-5-2017, pp. 26-28.

ARDANUY, Jordy (2005): «Antonio Gamoneda: "Sigo practicando la soledad"», *Lateral: Revista de Cultura* (Barcelona), XII, 122, p. 27 [LR: 189-192].

ARIAS, Alejandra (2012): «Entrevista a Antonio Gamoneda», *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura* (Lugo), 18, pp. 529-534.

BREYSSE-CHANET, Laurence (2010): «"Una colaboración que no 'regalo' porque se la debo". Entrevista a Antonio Gamoneda», *Amnios: poemas / poetas / poéticas* (La Habana, Cuba), 3 (diciembre), pp. 52-58. Publicada parcialmente en francés como «Une porte hermétiquement ouverte. Entretien avec Antonio Gamoneda», Laurence Breysse-Chanet (trad.), *Europe: revue littéraire mensuelle* (París), 1020, 2014 (abril), pp. 261-269.

CALLE, Rafel y José Juan MARTÍNEZ FERREIRO (2009): «Entrevista a Antonio Gamoneda», *Alaire*, 11 (enero), s/p.

En línea:

<http://www.editorialalaire.es/revistas-de-la-editorial-alaire/revista-no-11-enero-2009/entrevista-a-antonio-gamoneda/>

CASADO, Miguel (2005): «Tengo miedo de mi obra reunida», en «Culturas» (suplemento), 150, *La Vanguardia* (Barcelona), 4-5-2005, pp. 3-4.

CASTRILLÓN, José María (2013): «"La rítmica del error". Antonio Gamoneda entrevistado por José María Castrillón», *Nayagua: Revista de poesía* (Madrid), 2.ª época, 18 (enero), pp. 187-193.

COLINAS, Antonio (2007): «Antonio Gamoneda, el premio Cervantes, conversa con Antonio Colinas: "Lo de las generaciones poéticas es un disparate"», en «El Cultural» (suplemento), *El Mundo* (Madrid), 19-4-2007, pp. 10-13.

COMBARROS, César (2011): «En la biblioteca de Gamoneda», *El Mundo* (ed. León), 30-7-2011.

En línea: <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/07/30/leon/1312040730.html>

VAL, Fernando del (2017): «Conversación en León con Antonio Gamoneda», en ídem, *Si te acercas más, disparo*, Valladolid, Difácil (Entrevistas, 1), pp. 135-156. Contiene dos encuentros con Gamoneda: el primero, muy breve, se publicó en 2010 en la desaparecida revista *Enclave*; el segundo tuvo lugar en marzo de 2017.

DEMICHELI, Tulio (2007): «Más que un soñador, yo soy un materialista visionario», *ABC* (Madrid), 22-4-2007, pp. 84-85.

FERNÁNDEZ, Georgina (2008): «Entrevista a un Premio Cervantes asturiano: "Ángel estaba enfermo de soledad, y que dijera que les utilizaba les ha enfurecido"», *La Voz de Asturias* (Oviedo), 7-3-2008, pp. 69-70.

FERNÁNDEZ-MARTOS MACHADO, Eduardo (2015): «Antonio Gamoneda: la luz como amenaza», *La Torre de Montaigne* [revista digital], 17-7-2015, s/p.

En línea:

<http://latorredemontaigne.com/2015/07/antonio-gamoneda-la-luz-como-amenaza/>

FIAÑO, Cristina (2015): «Antonio Gamoneda, escritor e Premio Cervantes: "Yo era, y sigo siendo, un poeta provinciano. En eso soy vocacional"», Universidad de Santiago de Compostela, s/p. Entrevista realizada en Lugo, el 19 de junio de 2015.

En línea: <http://xornal.usc.es/xornal/entrevistas/entrevista_0112.html>

FUENTES, Eugenio (2007): «En la vejez hay una luz que nos muestra el vacío», *Mercurio: Panorama de libros* (Sevilla), 89 (abril), pp. 14-16.

GARCÍA, Eduardo (2014): «Antonio Gamoneda: "La poesía no se planea ni premedita"», *Faro de Vigo* (Vigo), 13-12-2014.

En línea:

<https://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2014/12/13/antonio-gamoneda-poesia-planea-premedita/1149206.html>

GÓMEZ-MONTERO, Javier y Víctor BERMÚDEZ: *Entornos de la traducción: poéticas, narrativas, sociedad*, Kiel, Ludwig / Red Europea de Traductores de Castrillo de los Polvazares (Publikationen des Taller de Traducción Literaria der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 4), 2019, 170 págs. Contiene dieciocho entrevistas realizadas en las diferentes ediciones de los Encuentros de Traductores y Escritores de Castrillo de los Polvazares (Astorga).

GONZÁLEZ, Alicia (2016): «Entrevista al sinestésico Antonio Gamoneda: "la poesía es un riesgo que merece la pena correr"», *Leer* (Madrid), XXXII, 274 (julio-agosto), pp. 68-71.

HÄSLER, Rodolfo (2004): «"La poesía no es literatura". Entrevista con Antonio Gamoneda», en *Alforja: Revista de Poesía* (Copilco: México), XXIX, pp. 51-59 [LR: 175-187].

IGLESIAS, Julio César (2004): «Retrato del que sueña con cuchillos», en «Cultura» (suplemento), 662, *La Nueva España* (Oviedo), 25-11-2004, pp. IV-VI.

IGLESIAS SERNA, Amalia (2007): «Antonio Gamoneda: el triunfo de la justicia poética», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* (Madrid), 4, pp. 8-15.

INTXAUSTI, Aurora (2006): «Mi gran pasión es la hoja en blanco», en «Un referente de la poesía española», *El País* (Madrid), 1-12-2006, p. 45.

JANÉS, Clara, ed. (2010): *Antonio Gamoneda, Clara Janés, Mohsen Emadí. De la realidad y la poesía. (Tres conversaciones y un poema)*, Madrid / San Pedro Garza García (México), Vaso Roto (Umbrales, 3). Contiene la transcripción de tres conversaciones entre Gamoneda, Janés y Emadí con motivo de un viaje a Granada (22-25 de agosto de 2010), en el que los tres visitaron La Alhambra y la casa del poeta García Lorca en Valderrubio: «Primera conversación: El hombre en el mundo y en la historia. La realidad, el conocimiento y la sabiduría» (pp. 15-34); «Segunda conversación: La poesía, el sufrimiento humano y un relato de *Las mil y una noches*» (pp. 35-51); «Tercera conversación: Poesía y política. El poder. Las libertades aparentes. En torno al capitalismo y la utopía. Una visión de Quijote» (pp. 65-77). Incluye también un breve comentario sobre el poema «Ha de llover» (pp. 61-64).

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (2004): «Nombres de la memoria», *Analecta Malacitana Electrónica: Revista de Filología de la Facultada de Filosofía y Letras* (Universidad de Málaga), 15, s/p [LR: 63-81].

En línea: <http://www.anmal.uma.es/numero15/Gamoneda.htm>

LORENZANA, Belén (2003): «Antonio Gamoneda: El poeta», *Leer* (Madrid), XIX, 144 (julio-agosto), pp. 116-118 [*].

LOSTALÉ, Javier (2009): «Encuentro de Gamoneda y Ángel Crespo en la "otra voz"», *Turia: Revista Cultural* (Teruel), 92 (noviembre 2009-febrero 2010), pp. 262-268.

LUCAS, Antonio (2019): «Antonio Gamoneda: "Llamamos democracia a una ficción"», en «La Esfera de Papel» (suplemento), 50, *El Mundo* (Madrid), 8-9-2019, hojas 2-3.

MARCHAMALO, Jesús (2011): «Nostalgia, inesperada, de Dick Turpin», en ídem, *Donde se guardan los libros. Bibliotecas de escritores*, Madrid, Siruela (El Ojo del Tiempo, 62) / Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 47-56.

MARTÍN ADURIZ, Fernando y Jesús MORCHÓN SAN JOSÉ (2015): «Entrevista a Antonio Gamoneda, poeta en León», *Análisis: Revista de Psicoanálisis y Cultura de Castilla y León*, 30 (diciembre), Palencia, Asociación Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Castilla y León, pp. 37-50.

MUÑIZ, Luis (2003): «Mi pensamiento poético, como mi vida, se agota», en «Siglo XXI» (suplemento), *La Nueva España* (Oviedo), 29-6-2003, pp. 10-11.

OLIVÁN, Lorenzo (2015): «Una entrevista con Antonio Gamoneda», en ídem (ed.), *Tercera Poesía con Norte (los poetas y sus poéticas)*, Valencia, Pre-Textos (Textos y

pretextos, 1335), pp. 111-120. Transcripción de la conversación mantenida con Antonio Gamoneda tras su recital del 29 de abril de 2014 en la Fundación Botín, dentro de la 3.ª edición del ciclo «Poesía con Norte» organizado por la Fundación Santander Creativa, que tuvo lugar del 25 abril al 27 de junio de 2014 bajo la coordinación de Lorenzo Oliván.

OTERO, Eloísa (2009): «La iglesia está participando de forma fraudulenta en la economía vigente», *El Mundo* (ed. León), 12-4-2009, p. 16; y *El Mundo* (ed. Castilla y León), 13-4-2009.

— (2014): «Desconfío definitivamente do poder», *Luzes* (A Coruña), 11 (octubre), pp. 102-107. Entrevista publicada en gallego y traducida al castellano por la entrevistadora en su blog cultural *Tam-Tam Press*.

En línea:

<https://tamtampress.es/2014/11/25/gamoneda-en-la-revista-luzes-desconfio-definitivamente-del-poder/>

OTERO, Eloísa y Víctor M. DÍEZ (2004): «Otra vuelta de escritura. Conversación con Antonio Gamoneda», *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, 23-24, Badajoz, Diputación de Badajoz, pp. 23-32.

OTERO, Eloísa y Tomás SÁNCHEZ SANTIAGO (2008a): «Entrevista a Antonio Gamoneda. "No puedo prescindir del lenguaje poético para exponer la verdad"», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 736 (abril), pp. 3-5.

— (2008b): «Una larga conversación con Antonio Gamoneda: "En la poesía es el lenguaje el que genera pensamiento"», *Campo de Agramante: Revista de Literatura* (Jerez de la Frontera), 10 (otoño-invierno), pp. 87-117.

PITA, Elena (2007): «Antonio Gamoneda», en «Magazine» (suplemento), 405, *El Mundo* (Madrid), 1-7-2007, pp. 12-14.

PLIEGO, Benito del y Andrés FISHER (2007 [2002]): «Realidad *versus* realismo», en Carmen Palomo (ed.), *El lugar de la reunión: conversaciones con Antonio Gamoneda*, Burgos, Dossoles, pp. 133-143. Publicada originalmente en *Tsé-Tsé* (Buenos Aires), 16, 2002. Traducida al inglés, sin las últimas réplicas, con el título «A Conversation with Antonio Gamoneda», en *Cold Mountain Review* (Boone: Carolina del Norte), 2006 (Spring), pp. 30-35; y en *Hispanic Poetry Review*, Texas, Texas A&M University (Department of Spanish Studies), 5 (2), 2006, pp. 69-79.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén (2014): «Entretien avec Antonio Gamoneda» [bilingüe francés / español], *Revue Ad hoc* (Rennes), 3, «La Crise», pp. 125-137.

En línea:

<https://adhoc.hypotheses.org/ad-hoc-n3-la-crise-lien-vers-le-numero-complet/entretien-avec-antonio-gamoneda-entrevista-a-antonio-gamoneda>

RAZZANO, Pier Luigi (2017): «Antonio Gamoneda: "Anche Dante oggi scrivirebbe versi su Internet"», *La Reppublica* (ed. Napoli), 8-11-2017.

En línea:

<http://napoli.repubblica.it/cronaca/2017/11/08/news/gamoneda_anche_dante_oggi_scriverebbe_versi_su_internet_-180571160/>

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2003): «Antonio Gamoneda: La poesía de la desaparición. "La poesía se escribe desde la perspectiva de la muerte"», en «Babelia» (suplemento), 613, *El País* (Madrid), 23-8-2003, pp. 2-3.

— (2009): «Gamoneda vuelve a la guerra» [reportaje], *El País* (Madrid), 7-3-2009, p. 40.

— (2012): «Antonio Gamoneda: "Soy un indignado que disiente"», en «Babelia» (suplemento), 1093, *El País* (Madrid), 3-11-2012, pp. 10-11.

S/A (2009): «Germinación poética de la palabra científica arcaica: Plinio, Dioscórides y otros», *Eidon: Revista de la Fundación de Ciencias de la Salud* (Madrid), 31, pp. 64-66. Reportaje sobre la ponencia de Antonio Gamoneda leída en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 2 de diciembre de 2008, dentro del ciclo de conferencias «En tierra de nadie: Conversaciones sobre ciencias y letras».

SARAVIA, Rafael y Viktor GÓMEZ (2016): «Entrevista a Antonio Gamoneda», *Quimera: Revista de Literatura* (Barcelona), 389 (abril), pp. 5-9.

SERRANO, Pío (2009): «Diálogo entre Pío Serrano y Antonio Gamoneda», en Carmen Alemany Bay y Pilar Blanco Díaz (eds.), *Háblame de poesía. Reflexiones sobre la poesía española e hispanoamericana*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan-Gilbert (Colectiva, 5), pp. 115-134. Transcripción del diálogo mantenido en el «I Encuentro de poetas españoles e hispanoamericanos» (Universidad de Alicante, 6-8 de noviembre de 2006).

SERRANO, Violeta (2015): «Antonio Gamoneda: el poeta de las cosas simples», *La Nación* (Buenos Aires), 2-1-2015.

En línea:

<http://www.lanacion.com.ar/1756922-antonio-gamoneda-el-poeta-de-las-cosas-simples>

SEVILLA BOLAÑOS, Letzira (2017): «Gamoneda, entre poesía y crítica», *El Nuevo Diario* (Managua: Nicaragua), 19-2-2017.

En línea:

<http://www.elnuevodiario.com.ni/suplementos/cultural/419383-gamoneda-poesia-critica/>

SOREL, Andrés (2007): «Conversaciones con Antonio Gamoneda. *Lecturas de una vida*», *República de las Letras* (Madrid), 104 (noviembre-diciembre), pp. 8-23.

TWIGGY, Hirota (2011): «Antonio Gamoneda», en «Memoria de largo recorrido: Una idea de movimiento del siglo XX español», *República de las Letras* (Madrid), 123 (octubre), pp. 43-48.

VALDIVIA, Benjamín (2008): «La poesía: emanación de la vida. Conversación con Antonio Gamoneda», *Revista de Estudios Cervantinos* (Universidad de Guanajuato), 5 (febrero-marzo), s/p.

VALERO, Vicente (2003a): «Esencial Gamoneda», en «Culturas» (suplemento), 48, *La Vanguardia* (Barcelona), 21-5-2003, pp. 6-7.

— (2003b): «Entrevista a Antonio Gamoneda: "La vejez es una lucidez agotadora"», en «Culturas» (suplemento), 76, *La Vanguardia* (Barcelona), 3-12-2003, p. 7.

— (2011): «El tiempo consiste en avanzar hacia la desaparición», en «La miranda» (suplemento), 150, *Diario de Ibiza*, 6-5-2011, p. 37.

VILLUENDAS, Javier (2019): «Antonio Gamoneda: "No se puede intentar comprender la poesía como si fuera el BOE"», *ABC* (Madrid), 9-6-2019, pp. 56-57.

VIÑAS, Verónica (2009): «Escribí mis memorias para reencontrarme con el pequeño canalla que fui», *Diario de León* (León), 14-5-2009.

En línea:

<http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/escribi-mis-memorias-reencontrarme-pequeno-canalla-fui_453441.html>

WIESNER YAGUAL, Mildred (2014): «Antonio Gamoneda: "Ciertamente la poesía me ha traído algunos sinsabores"», *El Universo* (Guayaquil), 11-11-2014.

En línea:

<http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/11/11/nota/4211041/ciertamente-poesia-me-ha-traido-algunos-sinsabores>

S/A (2007): «Encuentro digital con Antonio Gamoneda», *El Mundo* (Madrid), 7-2-2007.

En línea: <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2007/02/2343/>

2.6. RESEÑAS

ÁLVAREZ-UDE, Carlos (1996): «Un canto a tres voces» [*Libro de los venenos*], *Letra Internacional* (Madrid), 42 (enero-febrero), p. 68 [*].

ANSON OLIART, Luis María (2017): «La prisión transparente de Antonio Gamoneda», en «El Cultural», *El Mundo*, 13-10-2017, p. 3.

AYUSO PÉREZ, Antonio (2016): «La *niñez* en Antonio Gamoneda» [antología *Niñez*], en «Rinconete», *Centro Virtual Cervantes* (Instituto Cervantes), 11-7-2016.

En línea:

<https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_16/11072016_01.htm>

BARBA, Andrés (2013): «Antonio Gamoneda: un armario lleno de sombra», *Letra Internacional* (Madrid), 117, pp. 133-136.

BLESA, Túa (2012): «Canción errónea», en «El Cultural», *El Mundo* (Madrid), 19-10-2012, p. 18.

— (2019): «Antonio Gamoneda. Esta luz. Poesía reunida», en «El Cultural», *El Mundo* (Madrid), 13-9-2019, pp. 18-19.

CALVO SERRALLER, Francisco (2017): «Nesciencia de Antonio Gamoneda» [*La prisión transparente*], *El País* (Madrid), 14-2-2017, p. 26.

CARNET, Nelly (2006): «Antonio Gamoneda: *Clarté sans repos*», *Europe: revue littéraire mensuelle* (París), 928-929 (agosto-septiembre), pp. 355-356.

DEL ZOTTO, Guillerno (2010): «Las palabras sin el tiempo» [antología *Lengua y herida*], *El Popular* (Olavarría: Buenos Aires), 15-12-2010.

En línea:

<www.elpopular.com.ar/diario/2010/12/15/imprimir.htlm?idnota=95216>

DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (2005): «Lo que queda» [*Esta Luz. Poesía reunida (1947-2004)*], *Revista de Libros* (Madrid), 103-104 (julio-agosto), p. 53.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2003): «Arden las pérdidas», en «El Cultural» (suplemento), *El Mundo* (Madrid), 24-4-2003, p. 12.

— (2004): «Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)», en «El Cultural» (suplemento), *El Mundo* (Madrid), 25-11-2004, p. 15.

ECHEVARRÍA, Maurice (2016): «Gamoneda: la luz y la sombra» [antología *Se ha retirado el mar*], *La Hora* (Ciudad de Guatemala), 1-4-2016.

En línea:

<http://lahora.gt/gamoneda-la-luz-y-la-sombra/>

ESPINASA, José María (2004): «Cinco decenios adentrándose afuera» [antología *Atravesando olvido (1947-2002)*], *Letras Libres* (ed. México), 66 (junio), pp. 87-88.

EXPÓSITO HERNÁNDEZ, José Antonio (2018): «*La prisión transparente*, de Antonio Gamoneda», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 862 (octubre), pp. 54-55.

FERNÁNDEZ ROJANO, Guillerno (2014): «Gamoneda, Antonio: *Canción errónea*», *Paraíso: Revista de poesía* (Jaén), 10, pp. 119-121.

GALLARDO, Iván (2017): «El camino interior» [*La prisión transparente*], *Revista de Libros* (Madrid), 5-6-2017, s/p.

En línea:

<https://www.revistadelibros.com/resenas/la-prision-transparente-de-antonio-gamoneda>

GARCÍA FERNÁNDEZ, Eugenio (2003): «Progresión hacia el blanco» [*Arden las pérdidas*], *Turia: Revista Cultural* (Teruel), 66-67 (noviembre), pp. 487-489.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (2017): «Tribulaciones y mudanzas» [*La prisión transparente*], *Hoy. Diario de Extremadura* (Badajoz), 14-1-2017, p. 37.

GRANDE, Guadalupe (2001): «Libro del frío / Bajorrelieve. Ceniza con sentido» [*Libro del frío*, 2.ª ed.], *Reseña* (Madrid), 327, p. 29. Publicada también en Juan Manuel Molina Damiani y Martín Muelas Herraiz (eds.), *La poesía de Diego Jesús Jiménez*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 91), 2007, pp. 189-191 [*].

GUTIÉRREZ LANERO, Goya (2007): «El encubrimiento que crea una verdad» [*Descripción de la mentira* (3.ª ed.)], *Cuadernos del Matemático: Revista ilustrada de creación* (Getafe), 39 (diciembre), pp. 113-115.

JURISTO, José Ángel (2010): «Donde el alma anidaba» [*Un armario lleno de sombra*], *Revista de Occidente* (Madrid), 347 (abril), pp. 145-150.

LANZ RIVERA, Juan José (2007): «Antonio Gamoneda y la poética de la desocupación» [antología *Sílabas negras*], *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 726 (junio), pp. 2-5.

LEYVA, José Ángel (2017): «Antonio Gamoneda: transparencia y elogio de la sombra» [*La prisión transparente*], *La Jornada Semanal* (Ciudad de México), 29-5-2017.

En línea:

<http://semanal.jornada.com.mx/2017/05/28/antonio-gamoneda-transparencia-y-elogio-de-la-sombra-2331.html>

LLERA RUIZ, José Antonio (2003): «Arden las pérdidas», *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 637-638 (julio-agosto), pp. 244-247.

— (2017): «Infancia» [antología *Niñez*], *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 803 (mayo), pp. 170-173.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2004): «Arden las pérdidas», *Estudios Humanísticos. Filología* (León), 26, pp. 359-362.

— (2005a): «Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)», *Quimera: Revista de Literatura* (Barcelona), 257 (enero), pp. 71-73.

— (2005b): «Cecilia», *Estudios Humanísticos. Filología* (León), 27, pp. 414-415.

— (2016): «Los desvanes de la infancia» [antología *Niñez*], en «Filandón» (suplemento), 1468, *Diario de León* (León), 8-5-2016, p. 6.

— (2017): «Cansado de ser o no ser» [*La prisión transparente*], en «Filandón» (suplemento), 1500, *Diario de León* (León), 29-1-2017, p. 6.

MARTÍNEZ, Santiago (2003): «Mortal e iluminado» [*Arden las pérdidas*], en «Culturas» (suplemento), 48, *La Vanguardia* (Barcelona), 21-5-2003, p. 7.

— (2005): «Reescritura y memoria [*Reescritura*]», en «Culturas» (suplemento), 150, *La Vanguardia* (Barcelona), 4-5-2005, p. 5.

MATA, Rodolfo (2008): «*El cuerpo de los símbolos*» [2.ª edición], *Periódico de Poesía* (Universidad Nacional Autónoma de México), 5 (enero), s/p.

En línea: <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/263>

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (2015): «Tentativa de un cancionero asturiano para el siglo XXI», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* (Oviedo), LXV, pp. 247-250.

MOGA, Eduardo (2005): «Placer sin esperanza» [*Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*], *Letras Libres* (ed. España), 41 (febrero), pp. 64-65.

— (2009): «Una sombra luminosa» [*Un armario lleno de sombra*], *Letras Libres* (ed. España), 94 (julio), pp. 64-65.

— (2013): «El viejo gladiador» [*Canción errónea*], *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 752 (febrero), pp. 137-140.

MORA, Miguel (2004): «El poeta que trabaja hasta muy tarde» [*Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*], *El País* (Madrid), 11-11-2004, p. 35.

MUÑIZ, Luis (2004): «Poesía como revelación» [*Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*], en «Cultura» (suplemento: «Gamoneda, 57 años de poesía»), 662, *La Nueva España* (Oviedo), 25-11-2004, pp. II-III.

NARBONA, Rafael (2003): «Una poética de la finitud» [*Libro del frío* (3.ª ed.) y *Arden las pérdidas*], *Revista de Libros* (Madrid), 79-80 (julio-agosto), pp. 47-48.

OLIVARES BARÓ, Carlos (2017a): «*La prisión transparente*», *La Razón* (México), 8-4-2017.

En línea: <https://www.razon.com.mx/las-claves-66/>

— (2017b): «*Niñez* / Antonio Gamoneda», *La Razón* (México), 27-5-2017.

En línea: <https://www.razon.com.mx/ninez-antonio-gamoneda/>

PÉREZ LEAL, Agustín (2013): «Canción errónea», *Turia: Revista Cultural* (Teruel), 105-106, pp. 475-477.

PRADA BLANCO, Ramón (2016): «Joaquín Pixán y Antonio Gamoneda. Tentativa de un cancionero asturiano para el siglo XXI», *El Cuaderno* (Gijón), 3.ª época, 76 (primer trimestre), pp. 98-100.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2012): «Pasión de indiferencia» [*Canción errónea*], en «Babelia» (suplemento), 1093, *El País* (Madrid), 3-11-2012, p. 11.

— (2016): «Poetas de los cincuenta, al día» [antología *Niñez*], en «Babelia» (suplemento), 1290, *El País* (Madrid), 13-8-2016, p. 10.

RAMÓN, Esther (2014): «Luz, animal transparente» [*Canción errónea*], *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 813 (septiembre), pp. 37-38.

RIPOLL, José Ramón (2014): «Canción errónea», *Campo de Agramante: Revista de Literatura* (Jerez de la Frontera), 20 (primavera-verano), pp. 139-141.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2009): «Gamoneda por Gamoneda» [*Un armario lleno de sombra*], *El País* (Madrid), 18-5-2009.

En línea:

<https://elpais.com/cultura/2009/05/18/actualidad/1242597609_850215.html>

RODRÍGUEZ VALLEJO, Javier José (2017): «Antonio Gamoneda: el amor a los nietos tiene memoria» [*Cecilia*], *El Diario de Coahuila* (México), 22-8-2017.

En línea: <http://www.eldiariodecoahuila.com.mx/sociales/expresate/20>

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2006): «"Cecilia" o un nuevo cuestionamiento», *ABC* (Madrid), 1-12-2006, p. 81. Publicada también como «Un nuevo cuestionamiento», en *Zurgai: poetas por su pueblo* (Bilbao), 2015 (diciembre), p. 13.

SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (2012): «El idioma del estupor» [*Canción errónea*], *El Cuaderno* (Gijón), 2.ª época, 36 (octubre), p. 14.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1995): «Pasiones en caldos ponzoñosos» [*Libro de los venenos*], en «Culturas» (suplemento), 503, *Diario 16* (Madrid), 30-9-1995, p. 12 [*].

SERRANO, Pedro (2005): «Esta luz/Poesía reunida (1947-2004), de Antonio Gamoneda», *Letras Libres*, (ed. México), 84 (diciembre).

— (2010): «La formación del relato» [*Un armario lleno de sombra*], *Revista de Libros* (Madrid), 158 (febrero), p. 38.

VALERO, Vicente (2003): «Entre la desolación y la belleza» [*Arden las pérdidas*], en «Culturas» (suplemento), 76, *La Vanguardia* (Barcelona), 3-12-2003, p. 7.

VARGA, Raquel de la y Leticia BARRIONUEVO (2018): «Un armario lleno de sombra», *La Nueva Crónica* (León), 5-9-2018.

En línea: <https://www.lanuevacronica.com/un-armario-lleno-de-sombra>

VILLAGRASA GONZÁLEZ, Enrique (2007): «Antología poética» [*Antología poética* (2006) Tomás Sánchez Santiago (ed.)], *Turia: Revista Cultural* (Teruel), 84, pp. 432-434.

YÁÑEZ, Paco (2010): «Alquitara poético-musical» [*Libro del frío*, de José María Sánchez-Verdú (2008)], *Sibila: Revista de arte, música y literatura* (Sevilla), 32 (enero), pp. 52-54.

3. BIBLIOGRAFÍA DE AUTORES Y OBRAS CITADAS

ADORNO, Theodor W. (2004 [1970]): *Teoría estética* [Ästhetische Theorie], en ídem, *Obra completa*, 7, Rolf Tiedemann (ed.), Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz (cols.), Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Akal (Básica de bolsillo, 67).

AGUILAR SOSA, Yanet (2016): «Moro y Gamoneda crean libro para Andrés Laguna», *El Universal* (México), 11-5-2016.

En línea:

<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/05/11/moro-y-gamoneda-crean-libro-para-andres-laguna>

AGUSTÍN DE HIPONA, San (1617 [397-398]): *Las Confessiones del Glorioso Doctor de la Iglesia San Agustín*, Pedro de Ribadeneyra (trad.), Madrid, Viuda de Alonso Martin.

En línea (Biblioteca Digital Hispánica):

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000116580&page=1>

— (1793): *Las Confesiones de N.G. Padre San Agustín enteramente conformes a la edición de San Mauro*, 2 vol., Eugenio Zeballos (trad.), Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijo de Marin, 3.ª ed. [1.ª ed. 1781].

En línea (Biblioteca Digital Hispánica):

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012224&page=1>

— (1979): *Las confesiones* [ed. bilingüe], en ídem, *Obras de San Agustín*, II, Ángel Custodio Vega (ed. y trad.), Madrid, La Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos, 11), 7.ª ed. [1.ª ed. 1946].

— (2010): *Confesiones*, Alfredo Encuentra Ortega (ed. y trad.), Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 387).

ALBRECHT, Florent (2012): *Ut musica poesis: modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, París, Honoré Champion (Romantisme et Modernités, 135).

ALGORRI, Luis (1988): «Antonio Gamoneda, entre el tú y el usted», en «Filandón» (suplemento: especial sin número), *Diario de León* (León), 10-7-1988, pp. II-III.

ALONSO, Amado (1965 [1955]): *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y ensayos, 17), 3.ª ed.

ALONSO, Dámaso (1966 [1950]): *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y ensayos, 1), 5.ª ed.

ARISTÓTELES (2006) [circa 334-330 a. C.]): *Poética*, Alicia Villar Lecumberri (trad.), Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo: Clásicos de Grecia y Roma, 8271), 1.ª reimp. [1.ª ed. 2004].

ASENSIO CASTAÑEDA, Eva (2015): *Amalia Avia: personalidad creadora e identidad femenina*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 568 págs. Tesis doctoral dirigida por Amparo Serrano de Haro Soriano.

AUDEN, Wystan Hugh (1962): *The Dyer's Hand and other essays*, New York, Random House.

AULLÓN DE HARO, Pedro (2006): *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum (Ensayo).

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2018): «Maneras de escuchar un *blues* (una nota sobre la pervivencia de Antonio Gamoneda)», en ídem, *La poesía española desde el siglo XXI: una genealogía estética*, Madrid, Visor (Biblioteca Filológica Hispana, 202), pp. 127-134.

BAIRD LAYDEN, Timothy (2004): *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*, Barcelona, Universidad de Barcelona. Tesis Doctoral dirigida por Domènec Corbella i Llobet.

BALCELLS DOMÉNECH, José María (1998): «*Libro de los venenos* o la voz múltiple de Antonio Gamoneda», en ídem *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones. Publicado después en Santiago Tejerina Canal (ed.), *Del rascacielos a la catedral: un regreso a las raíces*, León, Universidad de León, 2001. Actas del XVI Asamblea General de la Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en EE.UU. (Universidad de León, 8-12 de julio de 1996).

BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema (Biblioteca general, 18).

BARTHES, Roland (1972 [1953]): *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, París, Seuil (Points: Essais, 35).

BAUDELAIRE, Charles (1857): *Les fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise.

BEAUVOIR, Simone de (1970): *La vieillesse*, París, Gallimard.

BELIC, Milija (2014 [2002]): *Apologie du rythme. Le rythme plastique: prolégomènes à un méta-art*, París / Budapest / Turín, L'Harmattan (Ouverture Philosophique).

BENSON, Douglas (1981): «La ironía, la función del hablante y la experiencia del lector en la poesía de Ángel González», *Hispania* (Estados Unidos), vol. 64, n.º 4 (diciembre), pp. 570-581.

BERGSON, Henri (1946 [1896]): *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, París, Presses Universitaires de France (Bibliothèque de Philosophie Contemporaine), 46.ª ed. [1.ª ed. 1939].

— (1973 [1900]): *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico* [Le rire: essai sur la signification du comique], María Luisa Pérez Torres (trad.), Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 1534).

— (1977 [1957]): *Memoria y vida* [Bergson: Mémoire et vie], Gilles Deleuze (ed.), Mauro Armiño (trad.), Madrid, Alianza Editorial (Humanidades).

— BOUSOÑO, Carlos: (1970 [1952]): *Teoría de la expresión poética*, 2 vol., Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y ensayos, 7), 5.ª ed. (muy aumentada).

— (1977a [1950]): *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y ensayos, 27), 3.ª ed. (aumentada).

— (1977b): *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica (Estudios y ensayos, 271).

BRETONES CALLEJAS, Carmen María (2002): *Metáfora y sinestesia en la obra de Seamus Heaney*, Almería, Universidad de Almería. Tesis Doctoral dirigida por José Manuel Martín Morillas.

BUDOR, Dominique y Walter GEERTS, dirs. (2004): *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

BURKE, Edmund (2014 [1757]): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de los sublime y de lo bello* [*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*], Menene Gras Balaguer y Juan Antonio López Férez (trads.), Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo: Humanidades), 2.ª ed. [1.ª ed. 2005].

BURN, Stephen J., ed. (2016 [2012]): *Conversaciones con David Foster Wallace* [Conversations with David Foster Wallace], José Luis Amores Baena (trad.), Málaga, Pálido Fuego, 3.ª ed. [1.ª ed. 2012].

CALDERÓN, Manuel (1997): «¿Qué pintan los poetas?», en «Cultural» (suplemento), 297, *ABC* (Madrid), 11-7-1997, p. 34.

CALVO VIDAL, José Luis y Francisco Javier REIJA MELCHOR (2000): «Bibliografía en torno a Antonio Gamoneda», *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura* (Lugo), 6, pp. 431-447.

CALLEJAS SEVILLA, Alicia (2006): *Sinestesia y emociones. Reacciones afectivas ante la percepción de estímulos sinestésicamente incongruentes*, Granada, Universidad de Granada. Tesis Doctoral dirigida por Juan Lupiáñez Castillo.

CALLEJAS SEVILLA, Alicia y Juan LUPIÁÑEZ CASTILLO (2012): *Sinestesia. El color de las palabras, el sabor de la música, el lugar del tiempo…*, Madrid, Alianza.

CAMPA, Laurence (1998): *Parnasse, Symbolisme, Esprit Nouveau*, París, Ellipses.

CANDAU, Antonio (1994): «Antonio Gamoneda: la conciencia y las formas de la ironía», *Hispanic Review* (Filadelfia: Pensilvania), vol. 62, n.º 1 (invierno), pp. 77-91.

CARCHIA, Gianni (1994 [1990]): *Retórica de lo sublime* [Retorica del sublime], Mar García Lozano (trad.), Madrid, Tecnos (Metrópolis).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

CASADO, Miguel (1996): «Sobre la administración de la muerte», *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 551 (mayo), pp. 114-118. Publicado también en *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 80-88 [CUR: 91-100].

— (2005 [1990]): «Para un cambio en las formas de atención: Una crítica del concepto de *Generación de los 50*», en *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva (*Documentos* para la historia de la poesía española del siglo XX, 4), pp. 29-48.

— (2006 [1987]): «Introducción», en Antonio Gamoneda, *Edad (Poesía 1947-1986)*, Miguel Casado (ed.), Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 271), 6.ª ed. (revisada), pp. 7-61.

— (2008 [1993]): «Un ejercicio de comparación: "Lapidario" y "Lápidas"», en Diego Doncel (ed.), *Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur (Los solitarios y sus amigos, 1), 2.ª ed., pp. 61-85 [CUR: 119-134].

— (2012): *La palabra sabe (y otros ensayos sobre poesía)*, Madrid, Libros de la resistencia (Paralajes, 1).

CASARES, Julio (2002 [1961]): «Concepto del humor», en *Cuadernos de Información y Comunicación* (Madrid), 7, 2002, pp. 169-187. Publicado originalmente en *El humorismo y otros ensayos*, en ídem, *Obras completas*, VI, Madrid. Espase-Calpe, 1961, pp. 21-48.

CASTRILLÓN, José María (2013): «"La rítmica del error". Antonio Gamoneda entrevistado por José María Castrillón», *Nayagua: Revista de poesía* (Madrid), 2.ª época, 18 (enero), pp. 187-193.

CATALÁN, Andrés (2014): «A la sombra de una mano. Pintores que escriben, poetas que pintan», *Litoral: Revista de poesía, arte y pensamiento* (Málaga), 258, pp. 222-233.

CERVERA SALINAS, Vicente (1996): «La lírica de la paradoja», en *La palabra en el espejo: estudios de literatura hispanoamericana comparada*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 65-77.

— (2007 [2001]): *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*, Mérica (Venezuela), El otro el mismo (Ensayo: Universidad y Pensamiento) / Murcia, Universidad de Murcia.

CHENG, François (2008 [1979]): *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china* [*Vide et plein. Le langage pictural chinois*], Amelia Hernández y Juan Luis Delmont (trads.), Madrid, Siruela (Biblioteca de Ensayo: 20, serie menor), 3.ª ed. [1.ª ed. 2004].

CHRISTIN, Anne-Marie (2000): *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters / Paris, Vrin (Accent).

— (2004): «Espace et mémoire: les leçons de l'idéogramme», *Protée* (Université du Québec), vol. 32, n.º 2 (automne), pp. 19-28.

CICERÓN, Marco Tulio (2005 [44 a. C.]): *Sobre la amistad. Sobre la vejez* [De amicitia. De senectute], Rosario Delicado Méndez (trad.), Madrid, Tal Vez [ed. bilingüe].

«CLARÍN», LEOPOLDO ALAS (1989 [1884-1885]): *La Regenta*, José Luis Gómez (ed.), Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta, 166).

CORBACHO CORTÉS, Carolina (1998): *Literatura y arte: el tópico «ut pictura poesis»*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

CÓRDOBA SERRANO, María José de, RICCÒ, Dina y Sean DAY, eds. (2012): *Sinestesia: los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*, Granada, Fundación Internacional Arteccità.

COROMINAS, Joan y José A. PASCUAL (2007 [1981]): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, IV, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Diccionarios, 7), 6.ª reimp.

CRUZ, san Juan de la (1995): *Poesía completa*, Cristóbal Cuevas (ed.), Barcelona, RBA Editores (Historia de la Literatura, 100).

CRUZ, Juan (2019a): «Joan Margarit: "El lenguaje poético es el más duro de todos"», en «Babelia» (suplemento), 1418, *El País* (Madrid), 24-1-2019.

En línea:

<https://elpais.com/cultura/2019/01/17/babelia/1547744853_956208.html>

— (2019b): «Adonis: "El gran monstruo de la historia es el ser humano"», *El País* (Madrid), 25-1-2019, p. 33.

DARÍO, Rubén (1901 [1896]): *Prosas profanas y otros poemas*, París, Librería de la Vda. De C. Bouret, 2.ª ed.

DARTAI, Nathalie, dir. (2001): *De la caduca edad cansada: Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne.

DEMICHELI, Tulio (2007): «Antonio Gamoneda: "Soy el mejor poeta de mi barrio, nada más"», *ABC* (Madrid), 18-4-2007.

En línea:

<https://www.abc.es/cultura/abci-antonio-gamoneda-mejor-poeta-barrio-nada-mas-200704180300-1632601871496_noticia.html>

DESSONS, Gérard y Henri MESCHONNIC (2008, [1998]): *Traité du rythme: des vers et des proses*, París, Armand Colin.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1988): *Poesía de senectud: Guillén, Diego, Aleixandre y Alberti en sus mundos poéticos terminales*, Barcelona, Anthropos (Ensayo, 23).

DIOSCÓRIDES, Pedacio (1570 [1555]): *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, Andrés Laguna (trad.), Salamanca, Mathias Gast (imp.).

En línea (Biblioteca Digital Hispánica):

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000009589&page=1>

DOETSCH KRAUS, Ursula (1992): *La sinestesia en la poesía española: desde la Edad Media hasta mediados del siglo XIX (un enfoque semántico)*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (Anejos de *Rilce*, 8).

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1975): *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Revista de Filología Española: Anejo XCII).

— (2010 [1988]): *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la moderna teoría literaria*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

DONCEL, Diego, ed. (2008 [1993]): *Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur, (Los solitarios y sus amigos, 1), 2.ª ed.

DUBOS, Jean-Baptiste (1993 [1719]): *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts. [Véase la versión castellana: Jean-Baptiste Du Bos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, Ricardo Piñero Moral (ed.), Joseph Monter (trad.), Valencia, Universidad de Valencia (Estética y crítica), 2007].

DUPEYRAT, Jérôme (2012): *Livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Rennes, Université Rennes 2. Tesis Doctoral dirigida por Leszek Brogowski.

DURÁN, Lourdes (2009): «Rafa Forteza dialoga con Gamoneda», *Diario de Mallorca*, 25-5-2009.

En línea:

https://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/2009/05/25/rafa-forteza-dialoga-gamoneda/467280.html

DURÁN, Manuel (1958): «Poesía y paradoja», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 134 (enero), pp. 1 y 11-12.

ELIOT, Thomas Stearns (1934 [1921]): «The Metaphysical Poets», en *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber, 2.ª ed. (revisada y aumentada), pp. 281-291 [1.ª ed. 1932].

— (1967 [1961]): «Reflexiones sobre el *vers libre*» [Reflections On Vers Libre], en ídem, *Criticar al crítico y otros escritos* [To Criticize the Critic and Other Writtings], Manuel Rivas Corral (trad.), Madrid, Alianza Editorial, pp. 243-253.

— (1992 [1943]): «La función social de la poesía» [The Social Function of Poetry], en ídem *Sobre poesía y poeta*s [On Poetry and Poets], Marcelo Cohen (trad.), Barcelona, Icaria (Bagdad, 8), pp. 11-22.

— (1999 [1933]): *Función de la poesía y función de la crítica* [*The Use of Poetry and the Use of Criticism*], Jaime Gil de Biedma (ed. y trad.), Barcelona, Tusquets (Marginales, 175) [1.ª ed. 1955].

— (2009 [1942]): «La música de la poesía» [The Music of Poetry], O.G.B. (trad.), *Atenea: Revista de ciencias, artes y letras* (Concepción), 500 (segundo semestre), pp. 251-264.

— (2010 [1919]): «La tradición y el talento individual» [*Tradition and the Individual Talent*], en Antoni Marí Muñoz (ed.), *Matemática tiniebla: genealogía de la poesía*, Jordi Doce y Miguel Casado (trads.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, pp. 390-399.

ESTEBAN-INFANTES, Ana (2019): «Libros que leen los escritores leoneses», *Diario de León* (León), 14-7-2019.

En línea:

<https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/libros-leen-escritores-leoneses/20190714040000190524 3.html>

FERNÁNDEZ, Fulgencio (2018): «Sendo: "Dibujo el apocalipsis del bosque, la belleza del caos"», *La Nueva Crónica* (León), 14-10-2018.

En línea:

<https://www.lanuevacronica.com/sendo-dibujo-el-apocalipsis-del-bosque-la-belleza-del-caos>

FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel (1977): *Echauz*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia (Artistas españoles contemporáneos, 125).

FERNÁNDEZ-JÁUREGUI ROJAS, Carlota (2013): «Gesto verbal y poética gestual: los principios de una dactiléctica», *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos* (Murcia), 24, s/p.

FERNÁNDEZ-PELLO, Elena (2017): «Gamoneda: "Que yo esté dentro de mí, eso no lo he logrado entender nunca"», *La Nueva España* (Oviedo), 18-1-2017.

En línea: <https://www.lne.es/oviedo/2017/01/18/gamoneda->

FERRARI, Marta Beatriz (2010): *Vivir con las palabras. Poesía y pensamiento en Carlos Marzal*, Mar del Plata, Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

FERRERAS, Alberto (2017): «Gamoneda insta a la rebelión contra la "tiranía económica disfrazada de democracia"», *Agencia EFE* (ed. España), 19-1-2017.

En línea:

<https://www.efe.com/efe/espana/cultura/gamoneda-insta-a-la-rebelion-contra-tirania-economica-disfrazada-de-democracia/10005-3154056>

FOLCH JOU, Guillermo (1983): «Prefacio», en Pedacio Dioscórides, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos* [1555], Andrés Laguna (trad.), Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, pp. XI-XIX. Edición facsimilar [1566].

FONT QUER, Pío (1962): *Plantas medicinales. El Dioscórides renovado*, Barcelona, Labor.

FORNET, Jorge (1996): «Paz: poética verbal, poética visual», *Revista de la Universidad de México* (Ciudad de México), 548 (septiembre), pp. 54-59.

FORSTER, Edward Morgan (1927): *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt, Brace and Company.

FRAU GARCÍA, Juan: «Blas de Otero: métrica y poética», *Rhythmica: Revista Española de Métrica Comparada* (Sevilla), 1, 2003, pp. 87-124.

FREUD, Sigmund (1991 [1905]): *El chiste y su relación con lo inconciente* [Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten], en ídem, *Obras completas*, 8, James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey y Alan Tyson (eds.), José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu, 2.ª ed., 2.ª reimp. [1.ª ed. 1979].

— (1992 [1927]): «El humor» [Der Humor], en ídem, *Obras completas*, 21, James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey y Alan Tyson (eds.), José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu, 2.ª ed., 3.ª reimp., pp. 153-162 [1.ª ed. 1979].

— (2017 [1919]): «Lo siniestro» [Das Unheimliche], en ídem, *Obras completas*, III, Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505.

GALÍ, Neus (1999): *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención de territorio artístico*, Barcelona, El Acantilado (El Acantilado, 2).

GAMONEDA, Antonio (1963): «Poesía y conciencia. Notas de una revisión», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 204 (noviembre), p. 4.

— (1969): «Nuevas páginas con tristeza», *Tierras de León,* 10, pp. 110-112.

— (1970): *Zamora*, León, Everest.

— (1974): «Cuatro pintores leoneses fallecidos: Jorge Pedrero», *Tierras de León*, 19, pp. 75-76.

— (1976): «Calzada», *Tierras de León,* 23, p. 43.

— (1982): «De lo vivencial a lo estético», en Jacinto Santos García, *Temblando de palidez*, León, Grupo Editorial Margen / Librería Padre Isla (Cuadernos de Cultura: Serie Literatura, 10), pp. 5-8.

— (1983): «Elías y la pintura», *Los Cuadernos del Norte* (Oviedo), 17, pp. 14-17.

— (1985): «Relación de don Sotero», *Los Cuadernos del Norte* (Oviedo), 31 (mayo-junio), pp. 74-76.

— (1994): «Del fervor abstracto a lo vocal», en «Cultural» (suplemento), 146, *ABC* (Madrid), 19-8-1994, p. 34.

— (1996a): «Breve e imprecisa memoria sobre una revista institucional», *Tierras de León*, 100, pp. 179-183.

— (1996b): [Prólogo sin título], en Luis Sáenz de la Calzada, *Pequeñas cosas para el agua*, Madrid, Ave del Paraíso (Es un decir, 9), pp. 11-16.

— (1998a): «Prólogo», en Rubén Darío, *Prosas profanas*, Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca 30 aniversario), pp. 11-20.

— (1998b): «La creación poética: radicación, espacios, límites», en Ignacio Castro (ed.), *Informes sobre el estado del lugar*, Oviedo, Caja de Asturias (Obra Social y Cultural), p. 116.

— (1998c): «Coherencia, fulgor», en «Babelia» (suplemento), 346, *El País* (Madrid), 27-6-1998, p. 24.

— (1999): «¿Poesía en los años 2000?», *La alegría de los naufragios: Revista de Poesía*, 1-2, Madrid, Huerga y Fierro, pp. 25-28.

GANCEDO, Emilio (2015): «La tertulia no es pasatiempo… sino pura necesidad», *Diario de León* (León), 7-6-2015.

En línea:

<https://www.diariodeleon.es/articulo/filandon/la-tertulia-es-pasatiempo-pura-necesidad/201506070400001519011.html>

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2000 [1998]): *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco Libros (Cuadernos de Lengua Española, 56), 2.ª ed.

GARCÍA BERRIO, Antonio y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (1988): Ut poesis pictura: *poética del arte visual*, Madrid, Tecnos (Metrópolis).

GARCÍA BLANCO, Manuel (1954): *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de poemas inéditos o no incluidos en sus libros*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia: Filosofía y Letras, VII).

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego (2011): *Josep María Mestres Cuadreny: sinestesia y azar en la composición musical*, Oviedo, Universidad de Oviedo. Tesis Doctoral dirigida por Marta Cureses de la Vega.

GARCÍA GUAL, Carlos (1995): «Misterios de una Botánica Letal», en «Babelia» (suplemento), 211, *El País* (Madrid), 4-11-1995, p. 18.

GARCÍA JURADO, Francisco (1997): «Antiguos textos de ciencia convertidos en poesía: Dioscórides y Andrés de Laguna en el *Libro de los venenos*, de Antonio Gamoneda», *Epos: Revista de Filología de la UNED* (Madrid), XIII, pp. 379-395.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (1995): «El desafío de Acebal», *La voz de Asturias* (Oviedo), 23-11-1995, p. 37.

GARCÍA NAVARRO, Carmen (2003): *De la vejez como materia literaria en la narrativa reciente de Doris Lessing*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones.

GENETTE, Gérard (1989 [1982]): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* [Palimpsestes: la littérature au second degré], Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus.

— (2001 [1987]): *Umbrales* [Seuils], Susana Lage (trad.), México, D.F., Siglo XXI.

GILI GAYA, Samuel (1993 [1956]): «El ritmo en la poesía contemporánea», en Isabel Paraíso (ed.), *Estudios sobre el ritmo*, Madrid, Istmo, pp. 63-97.

GOLDMANN, Lucien (1967 [1959]): *Recherches dialectiques*, París, Gallimard (Bibliothèques des Idées).

GONZÁLEZ CAMPEÁN, Francisco Javier (2011): *Tonalidad sinestésica: relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuestas personal*, Valencia, Universitat Politècnica de València. Tesis Doctoral dirigida por Miguel Molina Alarcón y Pedro del Villar Quiñones.

GONZÁLEZ CASTRO, José Francisco (1999): «Cratevas: su influencia en Dioscórides y en Plinio el Viejo», en *Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de Filología (Manuales y Anejos de EMERITA, XLI), pp. 477-482.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (1990): *Goya: de lo bello a lo sublime*, Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de (1863 [1810-1815]): *Los desastres de la guerra*, Madrid, Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.

En línea (Biblioteca Digital Hispánica):

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051307>

GÜELL, Xavier (2015): *La música de la memoria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg (Narrativa).

GUERRERO RUIZ, Pedro (2003): «La interpretación ekfrástica: una investigación sobre la recepción de obras literarias con hipotexto plástico», en Antonio Mendoza Fillola y Pedro César Cerrillo Torremocha (coords.), *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Arcadia, 8), pp. 181-223.

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador (2014 [1997]): *Temas, remas, focos, tópicos y comentarios*, Madrid, Arco Libros (Cuaderno de Lengua Española, 46), 3.ª ed.

HAMBURGER, Käte (1995 [1957]): *La lógica de la literatura* [Die Logik der Dichtung], José Luis Arántegui (trad.), Madrid, Visor (Literatura y Debate Crítico, 18).

HARRISON, John (2004 [2001]): *El extraño fenómeno de la sinestesia* [Synaesthesia: The Strangest Thing], México, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca de Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis).

HEIDEGGER, Martin (2010 [1950]): *Caminos de bosque* [Holzwege], Helena Cortés y Arturo Leyte (trads.), Madrid, Alianza Editorial (El libro universitario) [1.ª ed. 1995].

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1961 [1926]): «En busca del verso puro», en ídem, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Publicaciones del Instituto de Filología Hispánica «Doctor Amado Alonso», pp. 253-270.

HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles (2013): *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*, Madrid, Abada (Lecturas: Estética).

HERNANDO, Teófilo (1982 [1968]): «El doctor Andrés Laguna y su edición de la "Materia Médica" de Dioscórides», en ídem, *Dos estudios históricos (Vieja y nueva medicina)*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 1641), pp. 15-168.

HESSE, Hermann (2001 [1990]): *Elogio de la vejez* [Mit der Reife wird man immer jünger: Bretachtungen und Geditche über das Alter], Volker Michels (ed.), Claudio Gancho (trad.), Barcelona, Muchnik Editores (La Medianoche).

HESSE, Raymond (1927): *Le livre d'art du XIXe siècle à nos jours*, París, La Renaissance du Livre (A travers l'art français, 5).

HOMERO (2000): *Ilíada*, Emilio Crespo Güemes (ed.), Madrid, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 1).

HOPKINS, Gerard Manley (1974): *Poemas*, Edison Simons (ed. y trad.), Madrid, Visor (Poesía, 43).

HORACIO FLACO, Quinto (1996 [20-15 a. C.]): *Arte poética (Epístola a los Pisones)*, en ídem, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Horacio Silvestre (trad.), Madrid, Cátedra (Letras universales, 241), pp. 534-581.

HUME, David (2008 [1757]): «Sobre la norma del gusto» [Of the Standard of Taste], en ídem, *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*, María Teresa Beguiristain (trad.), Valencia, Museu Valencià de la Il-lustració i de la Modernitat (Biblioteca, 9), pp. 37-62.

IBORRA MARTÍNEZ, Oscar (2011): *Sinestesia: el ejecutivo central ante tareas de modalidad cruzada*, Granada, Universidad de Granada. Tesis Doctoral dirigida por Emilio Gómez Milán.

INSTITUTO CERVANTES (2017): «Quien se pica ajos come», en Centro Virtual Cervantes (CVC), *Refranero multilingüe*.

En línea:

<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59466&Lng=0>

INTXAUSTI, Aurora (2003): «Antonio Gamoneda pone en verso su desoladora visión de la vida y de la muerte», *El País* (Madrid), 2-3-2003.

En línea:

<https://elpais.com/diario/2003/03/02/cultura/1046559603_850215.html>

JAKOBSON, Roman (1975 [1960]): «Lingüística y poética» [Linguistics and poetics], en *Ensayos de Lingüística General*, J. C. (trad.), Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve), pp. 347-395.

JANKELEVITCH, Vladimir (1983 [1936]): *La ironía* [L'Ironie], Ricardo Pochtar (trad.), Madrid, Taurus (Ensayistas, 225).

JIMÉNEZ, Roberto (2019): «La poesía no sirve para nada en esta sociedad», *Diario de León* (León), 6-2-2019.

En línea:

<https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/la-poesia-sirve-nada-sociedad/201902060400001827003.html>

JIMÉNEZ AMARO, Miguel (2015): «Viernes de mansedumbre con Antonio Gamoneda y el Trío Arriaga», *La Palma Ahora* [vía *eldiario.es*], 10-6-2015.

En línea:

https://www.eldiario.es/canariasahora/lapalmaahora/lapalmaopina/Viernes_de_mansedumbre_con_Antonio_Gamoneda_y_el_Trio_Arriaga_6_397270271.html

JUNG, Carl Gustav (1999): *Estudios psiquiátricos*, en ídem, *Obra completa*, I, Fundación Carl Gustav Jung (ed.), Andrés Sánchez Pascual y María Luis Pérez Cavana (trads.), Madrid, Trotta.

KANT, Immanuel (2015 [1764]): *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* [Beobachtungen über das Gëfuhl des Shönen und Erhabenen], Luis Jiménez Moreno (trad.), Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo: Filosofía), 3.ª ed. [1.ª ed. 1990].

LANDEIRA, Joy (2000): «La sinestesia en la poesía de la vejez de Ernestina de Champourcin», en Sara M. Saz (ed.), *Retos para un nuevo milenio: lengua, cultura y sociedad*, Fort Collins, Colorado State University, pp. 155-161. Actas del Coloquio Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE) [Colorado State University: Fort Collins, 17-21 de abril de 2000].

LARSSON, Hans (1919 [1899]): *La logique de la poésie* [Poesiens logik], Emmanuel Philipot (trad.), París, Ernest Leroux (Bibliothèque Scandinave, I).

LAUSBERG, Heinrich (1983 [1949]): *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana* [Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie], Mariano Marín Casero (trad.), Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Manuales, 36), 1.ª reimp. [1.ª ed. 1975].

LÁZARO CARRETER, Fernando (1998 [1953]): *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Manuales, 6), 3.ª ed. 1968 (corregida), 9.ª reimp.

LE GUERN, Michel (1980 [1972]): *La metáfora y la metonimia* [Sémantique de la métaphore et de la métonymie], Augusto de Gálvez-Cañera y Pidal (trad.), Madrid, Cátedra (Lingüística), 3.ª ed. [1.ª ed. 1976].

LEDESMA, Manuela (2010): «Rimbaud-Gamoneda o la exigencia poética», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 19), pp. 201-223.

LEE, Rensselaer Wright (1982 [1940]): *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura* [*Ut Pictura Poesis*. The Humanistic Theory of Painting], Consuelo Luca de Tena (trad.), Madrid, Cátedra.

LESSING, Gotthold Efraim (1985 [1766]): *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Enrique Palau (trad.), Barcelona, Orbis (Historia del pensamiento, 72).

LONGINO (1979 [circa siglo I]): *Sobre lo sublime*, José García López (ed.), Madrid, Gredos (Bliblioteca Clásica Gredos, 15), pp. 147-217.

LÓPEZ, Miguel Ángel (2016): «Luis Moro y Antonio Gamoneda se unen en torno a Andrés Laguna y el "Dioscórides"», *El Norte de Castilla* (Segovia), 22-6-2016.

En línea:

<https://www.elnortedecastilla.es/segovia/201606/22/luis-moro-antonio-gamoneda-20160622213235.html>

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974): *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Manuales, 24).

— (1979 [1889]): *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es* [Ecce homo. Wie man wird, was man ist], Andrés Sánchez Pascual (trad.), Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 346), 4.ª ed. [1.ª ed. 1971].

MALLARME, Stéphane (1998 [1893]): «À Edmund Gosse» [Lettre], en ídem, *Œuvres complètes*, vol. 1, Bertrand Marchal (ed.), París, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 65), pp. 806-807.

— (2010a [1892]): «La filosofía en la poesía» [Sur la philosophie dans la poésie], en Antoni Marí Muñoz (ed.), *Matemática tiniebla: genealogía de la poesía moderna*, Jordi Doce y Miguel Casado (trads.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, p. 217.

— (2010b [1894]): «La música y las letras» [La Musique et les lettres], en Antoni Marí Muñoz (ed.), *Matemática tiniebla: genealogía de la poesía moderna*, Jordi Doce y Miguel Casado (trads.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, pp. 198-215.

MARÍ MUÑOZ, Antoni, ed. (2010): *Matemática tiniebla: genealogía de la poesía moderna*, Jordi Doce y Miguel Casado (trads.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.

MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel (2001): «La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre», *Hispanic Review* (Pennsylvania), 3, pp. 337-353.

MARTIAL, Isabela (2006): «Introducción al problema de la ironía en las obras del "ciclo de senectute" de Lope de Vega», en Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez Gallego (coords.), Mónica Domínguez Pérez *et al* (cols.), *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (Servizo de Publicacións e Intercambio Científico), vol. 1, pp. 323-330.

— (2010): *Ironie, parodie et discours obliques dans trois œuvres du cycle de senectute de Lope de Vega, La Dorotea, La Gatomaquia et Las Rimas de Burguillos*, 2 vol., París, Université de Paris-Nanterre. Tesis Doctoral dirigida por Christophe Couderc.

MARTÍNEZ BENNECKER, Juan Bautista (2008): «La poesía de senectud de Juan Bautista de Mesa», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* (Valencia), 12, pp. 235-254.

MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel (2011): *Métrica y poética en Antonio Colinas*, Sevilla, Padilla Libros.

— (2013): *El ritmo como clave del verso en Antonio Colinas: elementos rítmicos no métricos*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1988): «Don Sotero se mira "en el espejo de la muerte"», en «Filandón» (suplemento: especial sin número), *Diario de León* (León), 10-7-1988, p. IX.

— (2001): *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios).

— (2008): «Poesía del cuadro ausente: poesía y pintura en Antonio Colinas», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* (Madrid), 17, pp. 225-248.

MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco (1982): *Historia de la literatura leonesa*, León, Everest.

— (1988): «Siete tientos sobre la poesía de Antonio Gamoneda», en «Filandón» (suplemento: especial sin número), *Diario de León* (León), 10-7-1988, pp. IV-V.

— (1991): *Gamoneda: una poética temporalizada en el espacio leonés*, León, Universidad de León, Servicio de Publicaciones (Conocer León, 8).

MARTÍNEZ SIERRA, Jovino (2012): *Fernando Alba: espacio escultórico, espacio arquitectónico y espacio urbano*, Oviedo, Universidad de Oviedo. Tesis Doctoral dirigida por María Soledad Álvarez Martínez.

MAYOR, Adrienne (2016 [2010]): *Mitrídates el Grande: enemigo implacable de Roma* [The Poinson King. The life and legend of Mithradates, Rome's deadliest enemy], Jorge García Cardiel (trad.), Madrid, Desperta Ferro Ediciones.

MAYORAL, José Antonio (1994): *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis (Teoría de la literatura y literatura comparada).

MEDINA, Esther R. (2014): «Antonio Gamoneda: "Si la poesía no se compromete con la vida ¿para qué interesa?"», *La Palma Ahora* [vía *eldiario.es*], 15-10-2014.

En línea:

<https://www.eldiario.es/canariasahora/lapalmaahora/cultura/Antonio_Gamoneda-tertulia-exposicion-Facundo_Fierro_0_313919694.html>

MELERO CARRASCO, Helena (2015): *Sinestesia: bases neuroanatómicas y cognitivas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Tesis Doctoral dirigida por Ángel Luis Peña Melián y Marcos Ríos Lago.

MÉNDEZ, José (1995): «Libro de los venenos», en *ABC Cultural* (suplemento), 209, *ABC* (Madrid), 3-11-1995, p. 12. La referencia de Expósito [OP: 489] es incorrecta, ya que indica que la reseña apareció una semana antes, el 27 de octubre de 1995.

MESCHONNIC, Henri (2002 [1982]): *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.

MIGUEL ALONSO, Aurora (1999): «Las ediciones de la obra de Dioscórides en el siglo XVI. Fuentes textuales e iconográficas», en Pedacio Dioscórides, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos* (1566 [1555]), Andrés Laguna (trad.), Madrid, Fundación de Ciencias de la Salud (Biblioteca de Clásicos de la Medicina y la Farmacia Española), pp. LXXVII-C.

MINOIS, Georges (1989 [1987]): *Historia de la vejez. De la Antigüedad al Renacimiento* [Histoire de la vieillesse. De l'Antiquité à la Renaissance], Celia María Sánchez (trad.), Madrid, Nerea.

MIÑAMBRES, Nicolás (1988): «Manchas de óxido, grasa sobre carbones, lienzos en las porcelanas purpúreas… (Una lectura de *Descripción de la mentira*)», en «Filandón» (suplemento: especial sin número), *Diario de León* (León), 10-7-1988, p. VIII.

MŒGLIN-DELCROIX, Anne (2011 [1997]): *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*, Marseille, Le Mot et le Rest / Paris, Bibliothèque Nationale de France [réédition revue et augmentée].

MOGA, Eduardo (2011): *La poesía de Basilio Fernández: el esplendor y la amargura*, Barcelona, Universidad de Barcelona. Tesis Doctoral dirigida por Virginia Trueba.

MOLINA MURO, Sylvia (2003): *Sinestesia y multifónicos: procesos creativos en el mundo sonoro-visual del computador*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Tesis Doctoral dirigida por Juan Millares Alonso.

MOLINER, María (1998 [1967]): «mayormente» y «pasmar», en *Diccionario de uso del español*, I-Z, Madrid, Gredos, 2.ª ed.

MONTILLA, Cristóbal G. (2015): «Gamoneda: "la vida y la poesía siempre van de la mano"», *El Mundo* (Madrid), 15-4-2015.

MONTAGUT, María Cintia (1995): «Libro de los venenos», *Quimera: Revista de Literatura* (Barcelona), 142 (noviembre), p. 73.

MONTANDON, Alain (2005): *Écrire le vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaisse Pascal / Maison de la recherche.

MORENO PEDROSA, Joaquín (2014): «El ritmo del verso en las poéticas contemporáneas: un ejemplo en la generación del 70», *Rhythmica: Revista Española de Métrica Comparada* (Sevilla), 12, pp. 111-126.

MORIN, Edgar (1976 [1951]): *L'homme et la mort*, Seuil (Points: Anthropologie / Sciences Humaines, 77), París.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (2019a): «La narración ilimitada», en «Babelia» (suplemento), 1422, *El País* (Madrid), 23-2-2019, p. 19.

— (2019b): «Ambigüedades», en «Babelia» (suplemento), 1424, *El País* (Madrid), 9-3-2019, p. 15.

NAVARRO DURÁN, Rosa (2004 [1995]): *La mirada al texto. Comentario de textos literarios*. Barcelona: Editorial Ariel.

NAVARRO TOMÁS, Tomás (1972 [1956]): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 3.ª ed. (corregida y aumentada).

— (1973): *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel (Letras e ideas: Maior, 1).

NIETZSCHE, Friedrich (1973 [1883-1885]): *Así habló Zaratustra* [Also sprach Zarathustra], EDAF (trad.), Barcelona, Círculo de Lectores.

NIÑO, Victoria M. (2019): «Poemas desde el adarve», *El Norte de Castilla* (Valladolid), 5-2-2019.

En línea:

<https://www.elnortedecastilla.es/culturas/libros/poemas-adarve-20190205080904-nt.html>

OLMOS CRIADO, Rosa María (2009): *Las corrientes informalistas en León*, León, Universidad de León, 892 págs. Tesis Doctoral dirigida por Javier Hernando Carrasco.

PAZ, Octavio (1967 [1956]): *El arco y la lira*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

PFEIFFER, Johannes (2000 [1936]): *La poesía: hacia la comprensión de lo poético*, Margit Frenk Alatorre (trad.), México, D.F., Fondo de Cultura Económica (Brevarios del Fondo de Cultura Económica, 41), 3.ª ed., 1959, 6.ª reimp. [1.ª ed. 1951].

PIERA, Carlos y Roberta Ann QUANCE (1993): «Contradicción y "lógica poética"», en Carlos Piera, *Contrariedades del sujeto*, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa, 60), pp. 79-96.

PIQUERO, Alberto (2017): «Gamoneda: "Es una casualidad que no entiendo, la de estar dentro de mí"», *El Comercio* (Gijón), 18-1-2017.

En línea:

<https://www.elcomercio.es/culturas/libros/201701/18/gamoneda-casualidad-entiendo-estar-20170118002051-v.html>

PIRANDELLO, Luigi (1968 [1908]): *El humorismo* [L'Umorismo], en ídem, *Ensayos*, José-Miguel Velloso (trad.), Madrid, Guadarrama (Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega, 44), pp. 19-206.

PLATÓN (1871): *Ion o De la poesía*, en ídem, *Obras completas*, 2, Patricio de Azcárate (trad. y ed.), Madrid, Medina y Navarro (Biblioteca filosófica), pp. 187-210.

PLINIO SEGUNDO, Cayo (1602 [siglo I]): *Traducción de los libros de Caio Plinio Segundo, de la historia natural de los animales*, Gerónimo de Huerta (trad.), Alcalá, Iusto Sanchez Crespo.

En línea (Biblioteca Digital Hispánica):

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000195097&page=1>

PLUTARCO (1989): *Obras morales y de costumbres* [Moralia], V, Mercedes López Salvá (trad.), Madrid, Gredos.

PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014): *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua.

PORRA, Véronique (2012): «Sur quelques Orphée noirs. Reproduction, adaptation et hybridation du mythe d'Orphée en contexte post (-) colonial», *Revue de littérature comparée* (París), 344, 2012/4, pp. 441-455.

POZUELO YVANCOS, José María (1974): «Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo», *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXII, 74, pp. 65-106.

— (2003 [1988]): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 5.ª ed.

PUGA Y PARGA, Manuel María, «Picadillo» (1908 [1905]): *La cocina práctica*, La Coruña, Tipografía de El Noroeste, 2.ª ed. (corregida y aumentada).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén (2014): «Entretien avec Antonio Gamoneda» [bilingüe francés / español], *Revue Ad hoc* (Rennes), 3, «La Crise», pp. 125-137.

— (2016a): «Conceptos de vanguardia en Antonio Gamoneda», *La Clé des Langues* [revista digital], Lyon, ENS Lyon / DGESCO, s/p.

— (2016b): «El "vallejiano sentir": en torno al poema XLIX de *Trilce*», Claude Le Bigot (dir.), *Lectures de Vallejo*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Didact Espagnol), pp. 155-167.

QUILIS, Antonio (2001 [1983]): *Métrica española*, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas), 13.ª ed.

RAE [Real Academia Española] (1726-1739): «mayormente», «despachar» y «pasmar», en *Diccionario de autoridades*, 1732, tomo III.

En línea: <http://web.frl.es/DA.html>

RAE [Real Academia Española] y ASALE [Asociación de Academias de la Lengua Española] (2014): «tanatología¸ «mismidad», «picadillo», «mayormente», «fábula», «sublime», «siniestro», «espesor», «punta», «seco», «sentir» e «híbrido», en *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. [versión 23.1].

En línea: <https://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>

REVUELTA, Joaquín (2010): «El fotógrafo ha muerto, hoy se impone el artista multidisciplinar», *La Crónica de León*, 18-5-2010.

RIBERA CASADO, José Manuel (2001): «Cicerón y la geriatría actual», en Marco Tulio Cicerón, *Acerca de la vejez* [De senectute], María Nieves Fidalgo Díaz (trad.), Madrid, Triacastela (Humanidades Médicas, 6), pp. 11-32.

RILKE, Rainer Maria (1978 [1926]): *Vergers* [suivi d'autres poèmes français], Philippe Jaccottet (préface), París, Gallimard (Poésie, 121).

RODRÍGUEZ, Ildefonso (1997): «Azogue, sangre, leche, alacrán: el libro de lo incierto», *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, 13-14 (primavera), Badajoz, Diputación de Badajoz, pp. 209-215.

— (1998): «La presión sobre los límites. Dos cuentos de Antonio Gamoneda», *El diario montañés* (Santander), 2-1-1998, p. 66

— (2008 [1993]): «Una conversación con Antonio Gamoneda», en Diego Doncel (ed.), *Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur, (Los solitarios y sus amigos, 1), 2.ª ed., pp. 61-85. Publicada también en *Riff Raff: Revista de pensamiento y cultura* (Zaragoza), 2.ª época, 11, 1999, pp. 148-168; en Antonio Gamoneda (ed.), *Atravesando olvido (1947-2002). Antología personal*, México, D.F., Aldus, 2004, pp. 177-206; y en Carmen Palomo (ed.), *El lugar de la reunión: conversaciones con Antonio Gamoneda*, Burgos, Dossoles, 2007, pp. 83-108.

RODRÍGUEZ, Iván Gonzálo (2018): «Los premios no han definido un canon literario nunca», *Oculta Lit*, 12-6-2018.

En línea:

<https://www.ocultalit.com/entrevistas/antonio-gamoneda-premios-definido-canon-literario/>.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2011): «El "big bang" de la poesía moderna», *El País* (Madrid), 9-3-2011, p. 39.

— (2014): «Antonio Gamoneda transfigurado por Juan Carlos Mestre», en «Letra pequeña» (blog cultural), *El País* (Madrid), 5-3-2014.

En línea:

<https://blogs.elpais.com/letra-pequena/2014/03/antonio-gamoneda-transfigurado-por-juan-carlos-mestre.html>

RODRÍGUEZ TOBAL, José Manuel (2011): «Cómo se pinta un gorrión: el ritmo plástico en los versos de Claudio Rodríguez», *Campo de Agramante: Revista de Literatura* (Jerez de la Frontera), 16, pp. 71-78.

RORTY, Richard (2001 [1989]): *Contingencia, ironía y solidaridad* [Contingency, Irony and Solidarity], Alfredo Eduardo Sinnot (trad.), Barcelona, Paidós (Paidós Básica, 54) [1.ª ed. 1991].

ROZAS, Juan Manuel (1990 [1982]): «Lope de Vega y Felipe IV en el "ciclo *de senectute*"», en ídem, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), pp. 73-131. Con el mismo título, este estudio fue leído y

publicado por primera vez como «Discurso en la solemne apertura del Curso Académico 1982-83», Badajoz / Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982.

ROZIER, François (1801 [1781-1805]): *Curso completo o Diccionario universal de agricultura teórica, práctica, económica, y de medicina rural y veterinaria* [Cours complet d'agriculture théorique, pratique, économique, et de médecine rurale et vétérinaire ou Dictionnaire universel d'agriculture], XII, Juan Álvarez Guerra (trad.), Madrid, Imprenta Real.

S/A (1791): *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, Madrid, Imprenta Real, s/p.

S/A (1970): «Sala Provincia. Exposición permanente y Bienal de Pintura "Provincia de León" 1971», *Tierras de León*, 12, 1970, pp. 77-80.

S/A (1975): *El libro de arte en España*, Granada, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada. Catálogo de la exposición del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 3-8 de septiembre de 1973).

S/A (2014): «Gamoneda escribirá un poemario inspirado en los jardines de la Hacienda San Jorge», *El Apurón* (La Palma), 16-10-2014.

En línea:

<https://elapuron.com/noticias/cultura/13531/gamoneda-escribir-un-poemario-inspirado-en-los-jardines-de-la-hacienda-san-jorge/>

S/A (2016): «Cadenas afirma estar revisando textos sin publicar para editar una nueva obra», *La Vanguardia* [vía *Agencia EFE* (León)], 26-5-2016.

En línea:

<https://www.lavanguardia.com/vida/20160526/402069395625/cadenas-afirma-estar-revisando-textos-sin-publicar-para-editar-una-nueva-obra.html>

SABUGAL, Noemí G. (2013): «El arte en los tiempos del sobre», *Diario de León* (León) 12-2-2013.

En línea: <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/el-arte-en-los-tiempos-del-sobre/20130212040000013235557.html>

SAID, Edward Wadie (2009 [2006]): *Sobre el estilo tardío: Música y literatura a contracorriente* [On Late Style: Music and Literature Against the Grain], Roberto Falcó Miramontes (trad.), Barcelona, Debate.

SAINT GIRONS, Baldine (2008 [2005]): *Lo sublime* [Le Sublime de l'Antiquité à nos jours], Juan Antonio Méndez (trad.), Madrid, Antonio Machado Libros (La balsa de la Medusa, 162: Léxico de estética).

SALAS VILAR, Josefa (2016): *Sinestesia y arte: hacia la autoinvestigación creativa*, Granada, Universidad de Granada. Tesis Doctoral dirigida por Víctor Borrego Nadal y codirigida por María José de Córdoba Serrano y Carlos Villalobos Chaves.

SÁNCHEZ CARO, Jesús y Francisco RAMOS (1982): *La vejez y sus mitos*, Barcelona, Salvat (Temas Clave, 80).

SÁNCHEZ LOMBAS, Emiliano Alonso (1977a): «Leonesismo», *Tierras de León*, 28 (septiembre), pp. 2-3.

— (1977b): «Insistiendo sobre el leonesismo», *Tierras de León*, 29 (diciembre), pp. 2-3.

SÁNCHEZ-MOLINÍ, Luis (2017): «Los demonios de Gamoneda», *Diario de Sevilla*, 27-1-2017.

En línea:

<https://www.diariodesevilla.es/opinion/articulos/demonios-Gamoneda_0_1103590217.html>

SARTRE, Jean-Paul (1948): «Orphée noir», en Léopold Sédar Senghor (ed.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, París, Presses Universitaires de France (Colonies et empires: Art et littérature, 1), pp. IX-XLIV.

— (1956 [1948]): «Orfeo negro» [Orphée noir], en ídem, *El negro y su arte*, Bernardo Guillén (trad.), Buenos Aires, Deucalion (Todo lo nuevo, 8), pp. 35-106.

SCHILLER, Friedrich (1992 [1793 y 1801]): *Lo Sublime. (De lo Sublime y Sobre lo Sublime)*, Pedro Aullón de Haro (ed.), José Luis del Barco (trad.), Málaga, Ágora.

SCHOPENHAUER, Arthur (2009 [1822-1851]): *El arte de ser feliz. Explicado en cincuenta reglas para la vida* [Die Kunst, glücklich zu sein], Franco Volpi (ed.), Angela Ackermann Pilári (trad.), Barcelona, Herder, 2.ª ed. [1.ª ed. 2000].

— (2013 [1819]): *El mundo como voluntad y representación* [Die Welt als Wille und Vorstellung], 2 vol., Pilar López de Santa María (ed. y trad.), Madrid, Trotta (Clásicos de la Cultura, 24-29).

SCHRADER, Ludwig (1975 [1969]): *Sensación y sinestesia. Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa* [Sinne und Sinnesverknüpfungen], Juan Conde (trad.), Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y ensayos, 224).

SECO, Manuel (1998 [1961]): «mayormente», en *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Barcelona, Espasa (Diccionarios Espasa), 10.ª ed. (revisada).

SEGALEN, Victor (1981 [1902]): *Les synesthésies et l'école symboliste*, Montpellier, Fata Morgana.

SHAKESPEARE, William (2003 [1604]): *Hamlet*, R. Martínez Lafuente (trad.), Barcelona, RBA (Coleccionables: William Shakespeare. Obra completa).

SHELLEY, Percy Bysshe (1840): *A Defence of Poetry*, en ídem, Mary Shelley (ed.), *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*, vol. I, London, Edward Moxon.

SIGÜENZA, Carmen (2009): «El regreso de Antonio Gamoneda», *El Comercio* (Gijón), 17-1-2009, p. 58.

SIMÓN, Federico (2019): «Casablanca también habla español», *El País* (Madrid), 14-2-2019.

En línea:

<https://elpais.com/cultura/2019/02/14/actualidad/1550136110_666864.html>

SOLER I FABREGAT, Ramón (2000): *El libro de arte en España durante la edad moderna*, Gijón, Trea (Biblioteconomía y gestión cultura, 43).

STEINER, George (2012 [2011]): *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan* [The poetry of thought. From the Hellenism to Celan], María Cóndor (trad.), Madrid, Siruela (El Ojo del Tiempo, 68).

SUÑÉN, Juan Carlos (1996): «Modernidad practicable: filología y re-significación», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Madrid), 593 (mayo), pp. 20-21.

TAMARÓN, marqués de [Santiago de Mora-Figueroa y Williams] (1985): «El ciempiés culilargo», en «Sábado cultural» (suplemento), 232, *ABC* (Madrid), 13-7-1985, p. XV.

TARKOVSKI, Andrei (2013 [1985]): *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Enrique Banús Irusta (trad.), Madrid, Rialp, 11.ª ed. [1.ª ed. 1991].

TORRES AMAT, Félix, ed. y trad. (1832-1835): *La Sagrada Biblia nuevamente traducida de la Vulgata latina al español, aclarado el sentido de algunos lugares con la luz que dan los textos originales hebreo y griego, e ilustrada con varias notas sacadas de los santos padres y expositores sagrados*, 6 vol., Madrid, Imprenta de D. Miguel de Burgos, 2.ª ed. [1.ª ed. 1823-1825].

En línea (Biblioteca Digital Hispánica):

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014290&page=1>

TRÍAS, Eugenio (2001 [1982]): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 8.ª ed.

ULACIA, Manuel (1990): «Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Octavio Paz», en Juan Malpartida *et al.*, *Octavio Paz: Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel de Cervantes» 1981*, Barcelona, Anthropos / Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 47-76.

ULLMANN, Stephen (1946): «Les transpositions sensorielles chez Leconte de Lisle», *Le Français Moderne*, XIV, 1 (enero), pp. 23-40.

— (1947): «L'art de la transposition dans la poésie de Théophile Gautier», *Le Français Moderne*, XV, 4 (octubre), pp. 265-286.

— (1951): «La transposition dans la poésie lyrique de Victor Hugo», *Le Français Moderne*, XIX, 4 (octubre), pp. 277-295.

— (1957 [1951]): «Panchronistic tendencies in synaesthesia», en ídem, *The Principles of Semantics*, Glasgow, Jackson, son & Co. / Oxford, Basil Blackwell (Glasgow University Publications, LXXXIV), 2.ª ed., pp. 266-289.

— (1965 [1952]): *Introducción a la semántica francesa* [Précis de Sémantique Française], Eugenio de Bustos Tovar (trad.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto «Miguel de Cervantes» (Publicaciones de la Revista de Filología Española, XV).

— (1991 [1962]): *Semántica: introducción a la ciencia del significado* [Semantics: An Introduction to the Science of Meaning], Madrid, Taurus (Humanidades, 338).

— (1977 [1964]): *Lenguaje y estilo* [Language and Style], Juan Martín Ruiz-Werner (trad.), Madrid, Aguilar (Cultura e historia), 2.ª reimp. [1.ª ed. 1973].

UNAMUNO, Miguel de (1967 [1913]): *Del sentimiento trágico de la vida (en los hombres y en los pueblos)*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 4), 11.ª ed. [1.ª ed. 1937].

USANDIZAGA, Helena (2003): «*Poesía no dice nada*: una aproximación al ritmo semántico», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* (Madrid), 12, pp. 649-672.

VALENTE, José Ángel (1971): *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo Veintiuno de España.

— 2.ª edición: Barcelona, Tusquets (Marginales, 132), 1994.

VALERA, Cipriano de, ed. y rev. (1602 [1569]): *La Biblia: que es, los sacros libros del Viejo y Nuevo Testamento* [Casiodoro de Reina, trad.], Amsterdam, Lorenço Iacobi, 2.ª ed.

En línea (Biblioteca Digital Hispánica):

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010065&page=1>

VALERY, Paul (1957 [1920]): «Au sujet d'*Adonis*», *Variété*, I [1924], en ídem, *Œuvres*, vol. 1, Jean Hytier (ed.), París, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 127), pp. 474-495.

VALLEJO, César (2006): *Obra poética completa*, Américo Ferrari (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2.ª ed. [1.ª ed. 1999].

VICO, Giambattista (1995 [1744]): *Ciencia nueva* [Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni], Rocío de la Villa (ed. y trad.), Madrid, Tecnos (Metrópolis).

VILLENA, Luis Antonio de (1995): «La lírica de la antigua ciencia: juego lingüístico sobre el libro de Dioscórides», en «La Esfera» (suplemento), *El Mundo* (Madrid), 23-9-1995, p. 10

VOUTSA, Styliani (2014): «La esencia dramática de la poesía de Jaime Gil de Biedma: ironía y desdoblamiento del yo», *Campo de Agramante: Revista de Literatura* (Jerez de la Frontera), 20 (primavera-verano), pp. 9-24.

WALLAS, Graham (1926): *The Art of Thought*, Londres, Jonathan Cape.

WELLEK, René y Austin WARREN (1985 [1953]): *Teoría literaria*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Tratados y monografías, 2), 4.ª ed., 1966, 5.ª reimp.

WILCOX, John C. (2014): «Apuntes para una poética gerontológica en el Ángel González de *Nada grave*», *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos* (Oviedo), 1, pp. 195-212.

YATES, Frances Amelia (1974 [1966]): *El arte de la memoria* [The Art of Memory], Ignacio Gómez de Liaño (trad.), Madrid, Taurus (Ensayistas, 113).

YOURCENAR, Marguerite (1988 [1951]): *Memorias de Adriano* [Mémoires d'Hadrien], Julio Cortázar (trad.), Barcelona, Círculo de Lectores (Narradores del Mundo).

ZAMBRANO, María (2006 [1939]): *Filosofía y poesía*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 4.ª ed., 4.ª reimp.

ZIELIŃSKI, Andrzej (2015): «Sobre el proceso de lexicalización de las formas honoríficas con el sufijo *-ís(s)imo* en español», *Anuari de Filologia. Estudis de Lingüística* (Universitat de Barcelona), 5, pp. 1-18.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

VI

ANEXOS

ANEXO 1

PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS REUNIDOS EN *EL CUERPO DE LOS SÍMBOLOS* [1997]

«AVISOS Y CAUTELAS»

[9-12]

Introducción preparada expresamente para el libro en la que el autor advierte de que los veintiocho textos reunidos son de procedencia muy diversas («artículos o conferencias ocasionales») y que éstos, en algunos casos, han sido recortados o anotados.

PARTE I

1. «Composición, sensibilidad, memoria», con el subtítulo «(Fragmento inicial de una charla)» [15-17], en [?].
2. «¿Son estos malos tiempos para la poesía» [19-21], de «Sobrecarga de líneas», en «Cultural» (suplemento), 200, *ABC*, 1 de septiembre de 1995, p. 28. Publicado también en portugués, con traducción de José Bento, en *A Phala* (Lisboa), 75, 1999 (diciembre), pp. 186-187 [cfr. OP: 459].
3. «Poesía en la perspectiva de la muerte» [23-29], *idem* en Bernard Noël (ed.), *Qu'est-ce que la poésie ?*, Jacques Ancet (trad.), París, Jean-Michel Place / Saint-Denis, Ville de Saint-Denis, 1995, pp. 228-230**.** Publicado también *Riff Raff: Revista de pensamiento y cultura* (Zaragoza), 11, 2.ª época, 1999 (otoño), pp. 143-147; en *Collection de l'Umbo* (París), 4, 1999, Jacques Ancet (trad.) [cfr. OP: 458]; y en *Clarté sans repos*, Jacques Ancet (trad.), París / Orbey, Arfuyen (Neige, 14), 2006, pp. 143-149. Gamoneda añade en esta última obra un párrafo final que no consta en las restantes ediciones.
4. «Poesía y conocimiento. ¿Qué conocimiento?» [31-36], *idem* en *Serta: Revista Iberorrománica de Poesía y Pensamiento Poético* (Madrid), 1, 1996, pp. 63-67. Este texto se apoya en ideas ya mencionadas en «El arte de la memoria» (*El Urogallo*, 71, 1992: 12-13), cuyo título recoge uno de los emblemas del pensamiento crítico gamonediano.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

5. «Más allá de los géneros literarios» [37-50], *idem* en Claudio Rodríguez (dir.), *Propuestas poéticas para el fin de siglo*, Madrid, Fundación Cultural Banesto, 1993, pp. 45-46. Actas del curso de verano organizado por la Fundación Cultural Banesto (Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 13-15 de julio de 1992). Se modifica ligeramente el arranque del texto y se suprimen dos párrafos de la comunicación original.

6. «¿Existe la novela?» [51-55], *idem* en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Barcelona), 589-590, 1996 (enero-febrero), p. 48.

PARTE II

7. «Los libros que se me aparecieron» [59-75], de «Aquella primera pasión de la lectura», en Álvaro Ruiz de la Peña (ed.), *Páginas de viva voz. Leer y escribir hoy*, Oviedo, Universidad de Oviedo (Departamento de Filología Española), 1995, pp. 69-81. Tal y como precisa el compilador en la presentación («La huella de las páginas», pp. 11-27), la publicación «recoge el fruto de unas intensas Jornadas celebradas en el mes de diciembre de 1992 y en el de marzo del pasado año 1994, en el marco de los convenios que el Ministerio de Cultura —a través de su Centro de las Letras Españolas— ha venido estableciendo con las universidades españolas» (p. 11). La intervención de Gamoneda tuvo lugar en marzo: «En el ciclo de marzo de 1994 quisimos reunir a poetas y narradores para que nos hablaran de sus lecturas inaugurales, esos textos que el escritor lleva colgados en su memoria de lector y que aparecen tercamente situados en el umbral del recuerdo. Bajo el epígrafe general de *Leer para escribir*, los poetas y narradores citados más arriba —Gamoneda, Sarrión y Juaristi, Aparicio, Lope y Atxaga— desvelaron sus primeras citas con la literatura» (p. 15). Publicado también, con el mismo título que figura en *El cuerpo de los símbolos*, en «Culturas» (suplemento), 529, *Diario 16* (Madrid), 23 de marzo de 1996, pp. 1 y 4-5, con la supresión del párrafo final. Existen ligeras variaciones entre los tres textos en párrafos modificados, suprimidos o añadidos. Posteriormente, Gamoneda participó en el ciclo «La biblioteca del náufrago» impulsado por el Plan «Libro Abierto» de la Junta de Castilla y León para el fomento de la lectura. La conferencia fue leída el 30 de octubre de 2007 en la Biblioteca Pública del Estado (León) y publicada de nuevo como «Los libros que se me aparecieron», en Juan Vicente Herrera Campo (dir.), *La*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

biblioteca del náufrago, II, Valladolid, Junta de Castilla y León / Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León, 2008, pp. 29-40 [ed. no venal]. En esta última versión se corrigen las erratas de *El cuerpo de los símbolos* y Gamoneda introduce leves modificaciones —sobre todo al inicio de los párrafos— propias del contexto oral, destinadas a amenizar la lectura de la conferencia.

8. *La siesta de M. Andesmas* [77-80], *idem* en «Babelia» (suplemento), 233, *El País* (Madrid), 13 de abril de 1996, p. 14.

9. «Sobre Nazim Hikmet, los negro spirituals y mi *Blues castellano*» [81-98], *idem* en Diego Doncel (dir.), *Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur, 1993, pp. 145-159. Publicado también en francés como «À propos de *Blues castillan*», postfacio traducido por Jacques Ancet para *Blues castillan* (2004: 117-125) , con la supresión de las versiones realizadas por Gamoneda de Nazim Hikmet y los *spirituals* y algunas líneas introductorias que anteceden en el texto original a estas mudanzas, elisiones marcadas en la edición francesa por corchetes).

PARTE III

10. «De poetas provincianos (I)» [101-107], de «Pasión y astucia del escritor provinciano», en «Culturas» (suplemento), 166, *Diario 16* (Madrid), 18 de junio de 1988, p. XII.

11. «De poetas provincianos (II)» [109-11], *idem* en «Los Libros de El Sol» (suplemento), 29, *El Sol* (Madrid), 11 de enero de 1991, p. 1.

12. «Generación y confusión de lenguas» [113-118], *idem* en «Culturas» (suplemento), 254, *Diario 16* (Madrid), 28 de abril de 1990, p. VIII.

PARTE IV

13. «El *Dioscórides* de Laguna» [121-125], de «Mi libro favorito. El *Dioscórides*», en «Libros» (suplemento), 17, *Diario 16* (Madrid), 11 de mayo de 1989, p. VIII.

14. «Otra vez Andrés Laguna» [127-130], de «El "Dioscórides", de Andrés Laguna», en «Los Libros de El Sol» (suplemento), 32, *El Sol* (Madrid), 1 de febrero de 1991, p. 16.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

15. «Fray Bernardino de Sahagún tiene miedo» [131-139], de «Fray Bernardino tiene miedo», en «Culturas» (suplemento), 284, *Diario 16* (Madrid), 29 de diciembre de 1990, pp. III y VIII.

16. «Cuando las plantas de los pies divinos pasaron sobre el cuello de Arthur Rimbaud» [141-147], *idem* en «Culturas» (suplemento), 322, *Diario 16* (Madrid), 2 de noviembre de 1991, pp. I y VIII.

17. «Basilio Fernández» [149-153], de «El estremecedor silencio de un poeta olvidado», en «Libros» (suplemento), 129, *Diario 16* (Madrid), 20 de junio de 1991, p. XII. Eduardo Moga, en su tesis doctoral sobre el poeta leonés, titulada *La poesía de Basilio Fernández: el esplendor y la amargura*, precisa que una versión reducida del artículo apareció con el título «La resurrección de un poeta olvidado», en «Dominical» (suplemento), *La Crónica 16 de León* (León), 21 de junio de 1992, p. VI [cfr. Moga, 2011: 25, nota 45].

18. «Los caballos inmóviles de Jorge Guillén» [155-158], de «Caballos inmóviles», en «Culturas» (suplemento), 379, *Diario 16* (Madrid), 16 de enero de 1993, p. IX.

19. «Otra vez Jorge Guillén» [159-163], de «Una lectura posesiva de Jorge Guillén», en Antonio Piedra y Francisco Javier Blasco Pascual (eds.), *Jorge Guillén: el hombre y la obra*, Valladolid, Universidad / Fundación Jorge Guillén (Literatura, 33), 1995, pp. 293-296. Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén (Valladolid: 18-21 de octubre de 1993).

20. «Lenguas madres e insurgentes (Al hilo de Méndez Ferrín)» [165-167], de «Prólogo a esta edición bilingüe», en Xosé Luis Méndez Ferrín, *Con pólvora y magnolias*, Eloísa Otero y Manuel Outeiriño (trads.), Madrid, Hiperión (Poesía, 224), 1994, 2.ª ed. (1.ª ed. 1975, en gallego), pp. 9-11. Gamoneda suprime únicamente las dos últimas líneas, en párrafo aparte: «Esto es lo que conviene saber a quienes, puesta en castellano, van a leer la poesía grande de Méndez Ferrín».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

PARTE V

«RECORTES Y EXTRAVÍOS»

[169-184]

Estos «recortes y extravíos» (veintiocho más un último apunte escrito exprofeso para cerrar la serie, es decir, exactamente igual al número de textos reunidos en el libro más la introducción) son comentarios recurrentes con respecto a los planteamientos anteriores, como ya anunciara el autor en los «avisos y cautelas». En su mayor parte, estos fragmentos están entresacados de «Una conversación con Antonio Gamoneda» [Rodríguez, I., 1993: 61-85].

PARTE VI

«LO VISIBLE Y LO INVISIBLE»

21. «Figuración, sensibilidad» [187-188], en [?].

22. «De sintaxis pictórica» [189-191], *idem* en *El Urogallo* (Madrid), 119, 1996 (abril), pp. 26-27.

23. «Naturaleza, espacio, pensamiento escultórico» [193-195], en [?].

24. «Iconología, ideología, primitivismo» [197-199], en [?]. El primer párrafo es casi idéntico al que figura en tercer lugar en «Sobre la especialización», primer apartado del libro *Echauz: la dimensión ideológica de la forma* [CAP {8} 1978: 5]. Sin embargo, el resto del artículo no se corresponde con la continuación del estudio sobre Echauz.

25. «¿Signos? (Lectura parcial de José María Navascués)» [201-213], de «Lectura parcial de José María Navascués», en *Los Cuadernos del Norte* (Oviedo), 0, 1980 (enero-febrero), pp. 32-39.

26. «Una película» [215-219], de «Entre el poder y la felicidad», en «Culturas» (suplemento), 519, *Diario 16* (Madrid), 20 de enero de 1996, p. 20. En el libro, el texto presenta un último párrafo añadido, que no figura en la reseña periodística primigenia.

27. «Caneja» [221-226], en [?]. Gamoneda publicó un artículo titulado «Fugaz tratadillo, con pequeña tesis, para leer a Caneja», en «La Esfera» (suplemento), *El Mundo*, 30 de junio de 1991, p. 7. Este mismo artículo ha sido reproducido en Juan Manuel Díaz-Caneja, *Versos ocultos*, Javier Villán (ed.),

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Madrid, Isabel Fernández / Torre Manrique, 1991, pp. 5-6 [ed. no venal]; y en su reedición en facsímil: Javier Villán (ed.), Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua (Libros singulares, 12), 2006, pp. 11-12]. Sin embargo, se trata de un artículo distinto y de menor extensión al que consta en *El cuerpo de los símbolos*.

PARTE VII
«FINAL»

28. «El vigilante de la nieve» [229-233], *idem* en *Oá!: revista de lo esencial* (A Coruña), 1, 1997, pp. 14-15.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

ANEXO 2

GENEALOGÍA DEL «DICCIONARIO APÓCRIFO»

En el origen de este *stemma* podrían figurar los textos que preludian de modo impremeditado la confección del que después sería el *Diccionario* como obra autónoma: por un lado, los artículos de prensa «El *Dioscórides*, de Laguna» y «Otra vez Andrés Laguna», publicados en 1989 y 1991 [§ VI.1], recopilados luego en *El cuerpo de los símbolos* [CS: 121-130], en los que aparecen ya referencias a términos como *agárico* y *cinamomo* [CS: 123 y 129]; por otro lado, el *Libro de los venenos* [1995], del que puede afirmarse que el *Diccionario* es materia derivada o continuada.

1. *Fábula, sustancias, límites*, título provisional de un libro anunciado en Antonio Gamoneda, *Poemas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears (Servei de Publicacions i Intercanvi Científic) / Caixa de Balears «Sa Nostra» (Col·lecció Poesia de Paper, 39), 1996. Breve antología que recoge la lectura realizada por Gamoneda el 25 de marzo de 1996 en el Centre de Cultura «Sa Nostra» de Palma de Mallorca. Contiene cuatro entradas: «Cirene», «Ceraste», «Áspid» y «Betónica» [cfr. OP: 357-358].
2. «Sustancias, límites», en *Sibila: Revista de arte, música y literatura* (Sevilla), 5, 1996 (octubre), pp. 2-3. Contiene veinte entradas, sin orden alfabético, de este diccionario: Cirene, Ceraste, Áspid, Betónica, «Sal», «Cicuta», «Ántrax», «Beleño», «Ephémero», «Glándula», «Acónito», «Agárico», «Menstruo», «Trago-Scorpio», «Solimán-Khis», «Ixia», «Brionia», «Azufre», «Cauterio» y «Astrágalo» [*].
3. [Diccionario que carece de nombre], en *Cuaderno de octubre* [1997: s/p], brevísima antología, de doce hojas sin numerar, con características del libro de artista. § CAP {37}. Consta de cuatro entradas: «Agárico», «Anamnesis», «Ántrax» y «Azogue».
4. «Memoria, Sustancias, Límites», en *Unión libre. Cadernos de vida e culturas* (Lugo), 2, 1997, pp. 163-173. Contiene diez entradas: *anamnesis*, *acúfenos*, *Asia colérica*, *azufre*, *cianuro*, *dípteros*, *espícula*, *Exógenos*, *micelio* y *papáver*.
5. «Substances, limites» [Sustancias, límites], en Antonio Gamoneda / Michel Hanique, *Nymphea / Substances, limites*, Jacques Ancet (trad.), Annecy, le Grand os, 1997, s/n. Contiene diez entradas en versión bilingüe: «Acónito», «Agárico», «Epilepsia», «Glándula», «Beleño», «Kufra», «Menstruo»,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

«Sardos», «Azufre» y «Tumores blancos». Las entradas acompañan la serie de once fotografías de Michel Hanique, de título «Nymphea». § CAP {38}[*].

6. «Sustancias, límites (*De un diccionario relativo a ciencia médica arcaica*)», en *La alegría de los naufragios*, Madrid, Huerga y Fierro, 1-2, (1999), pp. 11-12. Palomo indica que consta de trece entradas [LIM: 208], pero en realidad son diecinueve términos: *cadmia*, *cáncer*, *coccidio*, *enjundia*, *espinalbo*, *fresno*, *gangrena*, *hydra*, *Kufra*, *melancolía*, *mumia*, *pastinaca*, *sanguinaria*, *sardonia*, *scytal*, *síncope*, *torcaz*, *vermis* y *vernix*.

7. «Sustancias, límites. (Léxico)», en *Rencontres avec Antonio Gamoneda*, Pau, Atelier Poésie Leó Lagrange, 2000, p. 19. Traducción al francés de Joséphine Philippot y Jean-Gabriel Cosculluela (p. 20)[**]. Consta de siete términos: *acúfenos*, *amanita muscaria*, *anamnesis*, *azogue*, *cianuro*, *exógenas, causas* y *micelio*. *Exógenas, causas* es la presentación de una única entrada.

8. «De un diccionario relativo a la ciencia médica arcaica (1993-1998)», en Antonio Gamoneda (ed.), *Sólo luz (antología 1947-1998)* [2000: 151-157]. Contiene treinta y siete entradas: *acónito*, *agárico*, *anamnesis*, *Asia colérica*, *azufre*, *beleño*, *cianuro*, *cicuta*, *cólera*, *chamanes*, *Demóstenes*, *epilepsia*, *espícula*, *espino blanco*, *fresno*, *glándula*, *heraklea*, *ictericia*, *Kufra*, *menstruo*, *micelio*, *mumia*, *nanacatl*, *opio*, *papáver*, *pastinaca*, *présbita*, *quelonios*, *sal*, *sanguinaria*, *sardonia*, *sardos*, *solatro*, *solimán-Khis*, *tumores blancos*, *vernix* y *vitriolo*.

9. [Entradas sin título], en Antonio Gamoneda, *La campana de la nieve [Tres lecturas 1986-2006]* [2008: 44-45]. Consta de nueve términos: *acónito*, *amphisbena*, *carbunclo*, *cólera*, *cólera asiático*, *epilepsia*, *espícula*, *menstruo* y *tumores blancos*. Estas definiciones fueron leídas en un recital celebrado el 25 de abril de 2001 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, lectura que se transcribe en la obra citada. No se trata de una simple selección del repertorio publicado el año anterior en *Sólo luz*, pues Gamoneda incorpora tres términos (*amphisbena*, *carbunclo* y *cólera asiático*) que no habían aparecido en ninguna serie previa del *Diccionario* y que pasarán luego a *Esta luz*. Hay también dos leves variaciones

[*] Quisiera agradecer a Laetitia Cordier, del Service de Prêt entre Bibliothèques de l'Université Rennes 2, su mediación para que la biblioteca de esta universidad adquiriera un ejemplar de la obra —número 294—, permitiendo así el estudio *in situ* de este libro de artista sobre el que apenas existía información bibliográfica.

[**] La Bibliothèque Sainte-Geneviève de París, detentora del único ejemplar que consta en el catálogo SUDOC (Système Universitaire de Documentation), rechazó mi solicitud de préstamo debido a las características de la obra (edición sin encuadernar). Agradezco de nuevo la intercesión del Service de Prêt entre Bibliothèques de l'Université Rennes 2 para acceder al contenido de la publicación mediante reproducción parcial.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

con respecto a *Sólo luz*: en *espícula* («torturadas» por «atormentadas») y en *tumores blancos* («pon ceniza» por «la ceniza»).

10. *Un diccionario relativo a la ciencia médica arcaica (1993-1998, inédito)*, en Antonio Gamoneda (ed.), *Atravesando olvido (1947-2002). Antología personal* [2004: 131-137]. Contiene las mismas entradas que figuran en la antología *Sólo luz* [2000], con dos únicas variantes: corrección de una errata en *beleño*: «mas si respiras» [2004: 133] en lugar de «más si respiras» [2000: 153]; supresión de esta última frase en *micelio*: «La madre del centeno es negra» [2000: 155].

11. «Notas para un diccionario apócrifo», en *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* [2004: 537-549]. Como parte de las llamadas *mudanzas,* bajo el epígrafe general de «Plinio, Dioscórides y otros [1992-2003]», consta de un total de ciento ocho entradas: *acónito, ajenjo, alacrán, alegría, Alejandro, almizcle, aloe, amanita muscaria, ámbar, amphisbena, anamnesis, ancianos, apostema, arsénico, áspid, astrágalo, azafrán, azogue, azucena, azufre, beleño, belladona, betónica, brionia, cadmia, cáncer, cantáridas, carbunclo, cardenillo, ceraste, cerussa, cianosis, cianuro, cicuta, ciervos, cintoria, coccidio, cólera, cólera asiático, culantro, chamanes, Demóstenes, digital, dipsadas, dípteros, disentería, eléboro, enjundia, ephémero, epilepsia, espícula, espinalbo, espíritus, faloides, frenesí, fresno, gamones, gangrena, hormigas blancas, humores, hydra, iboge, ictericia, ixia, Kratevas, Kufra, lengua de buey, llanto, mandrágora, meconio, melancolía, meninges, menstruo, miel heraclea, mumia, nanacatl, napelo, opio, papáver, pastinaca, peyotl, phalangios, présbita, prostático, quelonios, sal, salamandra, sanguinaria, sardonia, sardos, sármatas, scytal, sífilis, síncope, sístole, smilax, solatro, sufino, tinnitus, torcaz, trago-scorpio, tumores blancos, vermis, vernix, vértigo, víboras, visión* y *vitriolo*.

12. «Plinio, Dioscórides y otros. Entradas para una diccionario apócrifo de sustancias, venenos, phisiologías y aflicciones», en *Mudanzas* de *La prisión transparente* [2016: 95-124]. Contiene un total de cuarenta y ocho entradas: *abrótano, acónito, adormidera, agalla de ciprés, agárico negro, ajenjo, alacrán, albayalde, algalia, almástiga, almizcle, áloe, ámbar, amphisbena, anhélito, ántrax, apostema, aristoloquia, artemisa, áspid, azogue, azufre, bálsamo, basilisco, beleño, benjuí, bernacha, betónica, bofes, bubas, bupestre, cadmia, cámara, cantáridas, carbunclo, castor, cencro, ceraste, cicuta, cinabrio, cinamomo, clyster, coloquíntida, dipsada(s), dípteros, dorycnio, humores* y *víbora(s)*.

13. «Plinio, Dioscórides y otros. Para una diccionario apócrifo de sustancias, venenos, phisiologías y aflicciones», en *Mudanzas II* [2003-2016] de *Esta luz. Poesía reunida (1947-2019)* [2019: 415-442]. Contiene las mismas entradas que figuran en *La prisión transparente*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Entradas del *Diccionario* incluidas en antologías al cuidado de un editor crítico:

GAMONEDA, Antonio: *Antología poética*, Ángel Luis Prieto de Paula (ed.) León, Edilesa (Vuelapluma, 7), 2002, pp. 112-114. Selección realizada a partir de la antología *Sólo luz* [2000: 151-157].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

ANEXO 3

SUMARIO DE *UN ARMARIO LLENO DE SOMBRA* [2009]

El sumario que presento a continuación pretende ser un resumen de los contenidos esenciales de este primer tomo de memorias de Antonio Gamoneda, el único publicado hasta la fecha. Ha sido concebido con fines prácticos a partir de una síntesis de los hechos o pensamientos narrados en cada uno de los bloques del libro. Estos bloques o secciones, que carecen de epígrafe o título en las memorias, y que se distinguen tan solo por el patrón tipográfico del blanco de separación entre un fragmento y otro, aparecen aquí numerados. Las páginas entre las que se ubica cada bloque se indican entre corchetes y, seguidamente, la información más relevante sobre su contenido formulada a través de frases cortas, a veces con la mención de algún recurso narratológico empleado por el autor. Dentro de cada bloque, con frecuencia suministro una cita ilustrativa del «capítulo» en letra itálica, con la indicación concreta, también entre corchetes, de la página de la que se ha entresacado. Por último, algunas palabras clave, que pueden relacionarse de alguna manera con la poética gamonediana, figuran al final de cada bloque.

1. [5]. Introducción: *En el olvido están los recuerdos* [5]. [Olvido. Silencio. Vejez].
2. [5-6]. Recuerdos de infancia. Sensaciones: *Hay sensaciones y pequeñas causas, lejanas unas y otras anteriores a mi vida; todas —las segundas también— permanecen en mi pensamiento y están dentro de luces declinantes o inmóviles* [5]. [Estiércol. Amarillo. Gotas negras. Números. Carcoma. Madera. Piedra pómez. Esparto. Rojo. Vinagre. Cardenillo].
3. [6-7]. Descripción y muerte de la madre: *Las manos de mi madre eran grandes. Las ponía en mi frente queriendo medir una fiebre que quizá no existía y yo me acostumbré a sentir reunidos el olor a lejía y la ternura* [6]. [Manos. Frío. Blancura. Azul].
4. [7-10]. El armario de la madre (apertura): *el tiempo está intervenido por la muerte* [8]. Yuxtaposición temporal: *Sesenta años después, en el mismo espejo, reapareció mi rostro. […] Había un viejo irreal en el interior de la lámina y advertí de manera incompleta que el viejo era yo* [9]. [Llave. Latón. Armario. Olor ácido. Espejo. Enfermedades. Sarga roja. Motor. Fiebre. Begonias. Sombra].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

5. [10-18]. Contenido del armario: bolsos, cajón. Inventario: *sentí el olor de mi madre. Viva* [10]; *la luz eléctrica había hecho que los objetos perdieran su valor de apariciones pero el armario seguía lleno de sombra* [12]; *Hace más de cuarenta años, yo obligué a mi madre a vender las máquinas. Temblaba al coger el dinero* [14]. [Lejía. Orines. Llagas. Sustancias. Madera. Tejidos. Lienzos blancos. Cama. Formol. Labios azulados. Lámpara. Armario. Sombra. Periódicos amarillentos. Fotografía. Padre. Ama de cría. Madre. Madrina Sergia. Máquinas de coser. Purpurina. Abanico negro. Motores. Piedra azul. Sulfato de cobre. Estilográfica. Ámbar rojo. Relojes. Crucifijo. Jeringuilla].

6. [18-20]. León. Barrio del Crucero. Galería de la casa: paisaje (trenes, tierras estercoladas, raíles, prados abrasados por el invierno, chopera); imágenes (sonido del agua, cazuelas, gran cuchara de madera): *Estábamos en León y en aquella casa siguiendo consejos médicos que proponían la meseta para el asma de mi madre* [18]; *Aquel barrio era entonces un espacio suburbial, en la margen derecha del Bernesga, al oeste de la ciudad en que sigo viviendo* [19]; *Fue en esta galería (mi madre y yo pasábamos en ella muchas horas cada día) donde empezaron a llegarme noticias anteriores a mi memoria y a mi vida* [20].

7. [21-22]. Casa natal de Oviedo (calle Melquíades Álvarez). Muerte del padre. Bautizo: *En la otra ciudad, en Oviedo, al norte de la cordillera atravesada por túneles, están la calle y la casa donde, detrás de los balcones del tercer piso, nací yo y murió mi padre* [21].

8. [22-24]. Familia. Abuelos paternos (Joaquín y Clara). Abuelo materno (Jerónimo) y tíos abuelos (Felipe y Serapio). Hija de su tío abuelo materno Serapio (Ángeles).

9. [24-25]. Hijas del tío abuelo Felipe (tías segundas). Ensaimada. «Cultura del hambre». Tía segunda de la madre (Carlota): *Hay además en mí una estrangulada vena humorística* [25].

10. [26-28]. Abuela materna (Rosario). Recuerdos de la casa de la abuela materna. Hermanos de la madre (Eusebio y Máximo). Encuentro de los padres de Gamoneda. Madre del padre de Gamoneda (Clara) y hermanos del padre (Rosario y Carlos). Retrato del padre de Gamoneda: *Lo más destacado en él, aparte de su condición enfermiza, consistía en que leyera libros, no fuese a la iglesia y apenas entrase en las conversaciones caseras. Por encima de fragilidades y silencios,*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

fueron mal vistas sus trazas bohemias y su gesto melancólico, y, aún peor, sus desapariciones en una desconocida vida nocturna [28].

11. [29]. «Recuerdos heredados»: *Estoy escribiendo, en buena parte, con viejas noticias y con recuerdos que son, propiamente, noticias y recuerdos heredados. De mi madre* [29].

12. [29-33]. Poemario del padre: *Otra más alta vida*. Valoración del poemario: *Tenía voz propia aunque ésta fuera débil: una musicalidad melancólica atravesada por ironías y por alguna comedida negatividad relativa al que juzgaba modo generalizado y erróneo de entender, en sus días, la existencia* [30]. Retrato del padre por don Juan Uría (historiador y antropólogo). Noticias del padre gracias a Eduardo Torner (musicólogo) y Esteban Salazar Chapela (novelista). Biblioteca paterna. *El nuevo romanticismo* de José Díaz. Dibujo dedicado por Goico Aguirre. Conferencia del padre sobre León Felipe en el Ateneo Obrero de Gijón.

13. [33]. Transición de «las noticias y los recuerdos heredados» a los propios recuerdos.

14. [33-35]. Desconfianzas y temores entre Amelia (madre de Gamoneda) y Rosario (tía de Gamoneda, hermana mayor de su padre). Necrológica del padre.

15. [36-37]. Noviazgo de Amelia y Antonio, padres de Gamoneda, en A Coruña. Regreso de ambos a Oviedo. Canciones de la madre al coser. Aparición de Sergia: *hizo su aparición la que yo llamé después mi madrina: Sergia, decisiva en la vida de mi madre y también en la mía* [37]. Demencia senil.

16. [37-38]. Cambio vital en el padre: de joyero a periodista en el *Correo de Asturias* y *La Voz de Asturias*. Cesación de la escritura poética: *Para mi padre no todo fueron ganancias: dejó de escribir poesía* [38].

17. [38-40]. Adicción al tabaco y la morfina (Pantopón) del padre y abandono de estos hábitos: *Mi padre no volvió a inyectarse pero guardaba Pantopón […]: decidió sacrificar su libertad visionaria al amor de Amelia y a la protección de Rosario* [40].

18. [40-41]. Embarazo de Amelia y casamiento en la «terraza» de la casa de Sergia: *mi padre se negaba obstinadamente a una nimiedad: pisar la iglesia* [41].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

19. [41-43]. Odio entre Rosario y Amelia. Ocultación de las causas a Antonio Gamoneda, que se lamenta de desconocer más detalles sobre el asunto: *Voy a escribir lo que sé de esto, que no es mucho. La fragilidad de Amelia (su neurosis respiratoria principalmente) inquietaba, en la perspectiva del parto, a los médicos de mi padre. Ella oyó decir, varias veces, a Rosario: «Que se muera, que del neñu me encargo yo». […]. La ocultación ha pesado, y pesa, sobre mí* [42-43].

20. [43-45]. Alejamiento de Rosario. Enfermedad y muerte del padre: *siempre habríamos de llevar con nosotros aquella muerte y sus desconocidas causas […]: mi padre había pasado por un terrible disgusto (la causa no se decía) con la consecuencia de un ictus cerebral […], prolongado en parálisis de miembros y en una infección generalizada* [44]; *Mi padre ordenó a mi madre que le inyectase una concreta dosis de Pantopón […]. Para este trance se concedió un último capricho: Antonio decidió morir el día que cumplía cuarenta y cinco años* [45]. [Pensamiento enfermo. Azul metileno].

21. [46]. Primer recuerdo (Oviedo, 3 años de edad): sus primos mayores lo encierran en un armario: *Pasó un tiempo y, súbitamente, la oscuridad se abrió a una que yo percibí —quizá no lo fuera— como una deslumbrante claridad* [46].

22. [47-48]. Posible primer recuerdo de un mundo desconocido, en León, durante un verano. «Las señoras temibles». Capitán Navas: *Es la ociosidad del verano. Huyo sin saber de qué y la murmuración negra se acrecienta detrás de mí* [47]. [Frutales. Miedo. Pan con membrillo. Sosa cáustica].

23. [48-49]. Tía María, madre del capitán Fernández Navas y tía política de Amelia.

24. [49-51]. Capitán Adolfo Fernández Navas. Penal de San Marcos. Leopoldo Panero. César Vallejo.

25. [52] Recuerdos de León («señales»). Cultura de la pobreza y del hambre: *fue en León donde mis ojos y mis oídos alcanzaron la capacidad de crear memoria y preparar comprensión* [52].

26. [52-56]. Pellejero. Mielero. Panadero. Afilador. Espectáculo de los húngaros con el viejo oso encadenado. [Red de venas azules. Fístula. Danza].

27. [56]. Inserción de las «señales» de la infancia en los poemas: *Vuelven a mí reunidas con el miedo invisible y espeso y los gritos de las mujeres* [56].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

28. [57-58]. Carnavales (Entierro de la Sardina) desde los balcones de Basilio (ayudante del repartidor principal), acompañado de don Ángel. «Las de Angustias». Elipsis: *Pasados setenta años, cuando yo vivo cerca de la catedral* [57].

29. [57-58]. Espectáculo de los charlatanes. Corros de la mujer.

30. [59]. Recuperación y transformación de la memoria: *La recuperación de la memoria no puede hacerse en términos de estricta y simple pureza. Los hechos pasados no vienen a mí limpios y exactos; son éstos, sucedieron, pero han sido transformados por saberes más tarde adquiridos* [59].

31. [60-62]. Primera contemplación de «los preámbulos de la muerte»: agonía de un caballo moribundo: *Yo no sentía miedo ni compasión ni ningún otro movimiento del ánimo que ahora pueda reconocer* [61]. [Cuadra. Luz amarillenta].

32. [62]. Sublevación del ejército en León. Disparos. Retracción: *Desde algún sitio les disparaban. Mi madre me retiró de la ventana y me hizo sentar en el sillón de mimbre donde yo, convaleciente, tenía que hacer dos horas de reposo* [62].

33. [63-64]. Camiones de mineros milicianos de Asturias bajo los balcones de la casa de Gamoneda. Traición del general Aranda. Retracción: *Mi madre, con lo ojos muy abiertos, temerosa hasta el crujido de las tarimas bajo sus pies, se acercó a mi espalda y, con urgencia silenciosa, me retrajo hacia el interior de la habitación. Luego cerró las hojas del balcón suavemente* [64]. [Grisú. Terribles tramas azules].

34. [65-66]. Agosto de 1936. Bomba. Escena de Angelito (hijo de Sergia). Primeras lecturas (Dick Turpin).

35. [66-68]. Septiembre de 1936. Predisposición para aprender a leer. Escuelas cerradas. Primera noción de fracaso.

36. [68-73]. Aprendizaje de la lectura a través de la poesía a los cinco años. *Otra más alta vida*. T.S. Eliot. Juan de Yepes: *En mi casa había un libro. A decir verdad había tres* [68]; *En mi primera y quebradiza lectura, que no sé sobre cuánto tiempo se extendió, se produjo algo (esa revelación que sigue a las apariciones) que ha marcado mi vida* [69]; *la poesía es y está en mi vida* [71]; *La poesía es, en mí y en otros muchos, naturalmente, un componente de mi vida* [72]; *En mi vida de adulto, no he encontrado nada más decisivo en relación con la palabra poética* [73]. [Cuerpo musical. Lo desconocido. Estado musical del lenguaje. Aparición y revelación. Sentido y significado. Poesía y literatura. Realidad y realismo].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

37. [73-75]. Finales de 1936-principios de 1937. Gritos de «la viuda loca». Canto del canario. Gritos nocturnos de mujeres. Llantos. Miedo: *Yo tenía miedo, pero, en la sucesión de las noches, los gritos llegaron a tener en mí el valor de una terrible canción de cuna que inducía mi sueño con la regularidad de su repetición* [74]; *Siempre eran gritos de mujer y siempre en el interior de la noche* [75]; *En mi cerebro se pronuncian cuchilladas amarillas. Los gritos eran y son amarillos. Sucede. No sé por qué* [75].

38. [75-78]. Cordero negro («Tiquín»). Abusos de don Ángel (el repartidor principal). Vergüenza por haber intentado abusar de un compañero. Sueño.

39. [79-83]. Verano de 1937. «Música del amanecer» en el entresueño (salmodia). Parroquia de San Francisco de la Vega. Procesión de mujeres («rosario de la aurora»). Fusilamientos («paseos»). Versos. Retracción: *Mi madre se levantó detrás de mí, me acarició silenciosa y me susurró inapelable. «Acuéstate; duerme todavía un poco»* [83]. [Luz. Amanecer. Ortigas].

40. [83-84]. Introducción al desfile de milicianos presos contemplado desde los balcones. Capitán Lozano: *Los veía pasar muchas veces* [83].

41. [84-85] Desfile de presos. «Visón de sufrimiento». Mujer con naranjas. Penal de San Marcos. Escenas poetizadas: *Pasaban bajo mis balcones. En algún lugar he escrito que el frío de sus hierros no cesará nunca en mi rostro* [84].

42. [86-88]. Don Ramiro Picón (pediatra). La «prisión transparente». Reposo en el sillón de mimbre. Contemplación de las plantas en la galería de la casa: *Yo me mantenía en una inmovilidad que lograba creando simultáneamente una tensión* [86]; *Descansaba en las begonias […]. No puedo saber si mis dos horas de quietud me traían placer o sufrimiento. Mi sensibilidad se entregaba a una especie de percepción intemporal, o, mejor, de confusión temporal* [87]. [Moscardón. Goteo. Hortensia. Serenidad. Luz].

43. [88-91]. Escalera. Desván (oscuridad y luz). Palomas. Contemplación de la muerte y la agonía (don Ángel mata con sus manos una paloma): *La paloma abrió dos veces el pico con una amplitud desesperada; luego dejó caer la cabeza sobre los nudillos replegados. Uno de sus ojos, cristalizado, la córnea roja rodeando la pupila inmóvil, no cesaba de mirarme* [91].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

44. [91-93]. Niño enfermizo. Operación, a los siete años, de amígdalas y vegetaciones sin anestesia (sufrimiento). Sábana ensangrentada.

45. [93]. El «niño monstruo» del Instituto de Higiene.

46. [94-97]. Paseos dominicales por la calle Ancha con don Ángel y su madre. Encuentros con desconocidos. María Bassó (actriz): *Cristalina*, primera función teatral. Enanos relojeros. El Ambulante. Simón el Corbatero. Pedro el Ciego. Contemplación de la catedral. Cítara. Confitería (almendras tostadas): *En estos días subíamos hasta la catedral y ella* [su madre] *hacía que la mirase unos instantes señalándome algún detalle* [97].

47. [97-98]. Principios de 1937 (invierno). Breve asistencia al parvulario.

48. [98-102]. «Las de Ceballos». Lecciones de doña Marina (a los 7-8 años). Libro *Lecciones de cosas* de Dalmau Carles. Regalo de doña Marina de las *Rimas y leyendas* de Bécquer (cerca de los 10 años), antes de abandonar la casa del Crucero. Curiosidad por la sexualidad de las hijastras de doña María. Erección: *Creo que ni Carmen ni Marina eran muy agraciadas, pero no era esto asunto importante. Yo atendía, cuando se acercaban en su semidesnudez veraniega, a las oscuras axilas y al comienzo de sus pechos (a la hendija sombría que dejaban ver). La cavidad recóndita de los sobacos, el misterio de la pelambre negra y el bultillo de los pezones insinuándose bajo el cresatén me alteraban de un modo que reunía la inquietud y el placer* [101].

49. [102-105]. Patio del Crucero: matanza de un cerdo; papeles propagandísticos (Victoria Kent): *en los meses finales de mi sexto año de vida, no tenía otras posibilidades de relación con el exterior que asomarme a los balcones que daban sobre la carretera de Zamora o a las ventanas de la galería* [103]. [Trenes. Establos. Toro. Hogueras húmedas].

50. [105-106]. Primeros días de la sublevación. Refugio en el sótano de Dalmacio (vecino maquinista) durante dos días.

51. [106-109]. Paseo en la apisonadora de Dalmacio. Contemplación de la muerte: dos cuerpos bocabajo sobre el agua (verano de 1938 o 1939): *Al borde de una de las charcas nos detuvimos agarrotados por el miedo: dos cuerpos de hombre, boca abajo, permanecían inmóviles, semihundidos en el agua, rodeados de espadañas abatidas* [108].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

52. [109-110]. Discusión entre Sergia y Amelia. Intercesión de Gamoneda. Bofetada de su madre: *Mi madre me separó de la cocina y me dio una durísima bofetada. Ésta fue la única vez, en toda nuestra vida, que me golpeó* [110].

53. [110-115]. Visita con Quirino (guardia civil) al museo zoológico del penal de San Marcos para ver un caballo disecado. Restos de sangre en el penal. Pausa digresiva (indagación): panfleto del «Campo de concentración de San Marcos». Llanto del caballo: *Me di cuenta de que los barrenderos recogían arena en oscuros montoncillos. Sobre el cemento, quedaban algunas zonas en las que se extendían pequeñas lagunas a la vez rojas y negras. Sangre. […] yo vi lo que vi* [113]; *yo vi que el caballo lloraba y el caballo llora aún en mi memoria* [115]. [Escaleras. Olor cáustico. Begonias. Ojos inmóviles. Gritos].

54. [116-118]. Sueño (semisueño): madre gigantesca, cuchillos luminosos, luz sin límites: *eran cuchillos que se habían convertido en luz* [117].

55. [118-121]. Posible explicación del entresueño anterior. Denuncia de la desaparición de las canciones infantiles. Digresión sobre la anestesia de la sensibilidad y el consumismo. Letra de una canción de niñas en la que aparece una «rueda de cuchillos y navajas» (versión del martirio de santa Catalina de Alejandría): *Una de estas canciones es que la habría de venir a mí en el extremo de la visión. Tengo que hablar de la canción* [119].

56. [121-123]. Legión Cóndor. Moros: *La Legión Cóndor tenía su base en el aeródromo militar de La Virgen del Camino, a seis kilómetros del Crucero* [121]; *La Legión Cóndor salía de León para sus operaciones de bombardeo* [123].

57. [123-126]. Compras (miércoles o sábado) en las plazas y mercados de León (plaza del Conde, Plaza Mayor y plaza del Grano). Curiosidades. Vendedoras ancianas: *los cadáveres azules de los grandes peces que me prendían en la inmovilidad de sus ojos concéntricos* [125]; *Entrada la tarde (así lo digo de ellas en* Lápidas*), «recobraban el fardo inútil para regresar, madres del miércoles, al país desolado de los censos». De las vendedoras, muchas aparecían enlutadas* [126].

58. [126-127]. Topografía y ubicación del barrio del Crucero. «Cinturón proletario». «Retracción compasiva»: *Allí se cruzaban el cinturón proletario y el cinturón de la pobreza* [126-127]; *Esta composición del vecindario entraba en mi información sobre la vida* [127].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

59. [127-128]. Entrega de labores con la madre (1937-1938). Casa de doña Ramona (demencia senil). Ganchillos y encajes: *¿Cómo en el interior de una silenciosa locura podía surgir aquella creatividad?* [128].

60. [129-130]. Catequesis preparatoria para la primera comunión (1939): «disimulo de la pobreza». Idas y venidas solo a la ciudad (libertad). Compañero Joaquín Corona (fallecimiento): *La primera comunión se benefició de un cierto lujo; se trataba de un día que había que señalar precisamente con el disimulo de la pobreza* [129].

61. [130-131]. Amistad con Pablo de la Varga. Anticipaciones (prolepsis): *Pero me doy cuenta de que, sin voluntad de hacerlo, estoy empezando a escaparme de la infancia. Tengo que regresar* [131].

62. [131-134]. Invitación a la casa del comandante Navas y su mujer (Nice). Presos en la cárcel de Puerta del Castillo. Sueño: *Aquella noche yo soñé con los presos* [134].

63. [134]. Interrelación de episodios biográficos (averiguación): noticia de que en San Marcos se producían ejecuciones y torturas, sin juicio sumarísimo: *en San Marcos, simplemente, se mataba. Y se torturaba […]. Y yo vi lo que vi. Me refiero a la visita a San Marcos con Quirino* [134].

64. [135-136]. Taja de la madre: *Durante más de veinte años, las manos de mi madre recorrieron la madera moldurada en curvas sobre las que actuaban el jabón de venas verdes, la grasa de animales enfermos, paños pesados de humedad* [135]; *mi madre restregaba la ropa contra la madera; lo hacía con una violencia que, más allá de su escasa energía, revelaba un disgusto que no podía ser entregado a las palabras* [136].

65. [136-139] 1938-1939. Escasez de alimentos. Colas de espera. Los *grises*. Golpes recibidos por Gamoneda y secuelas (prolepsis). Vacaciones en Oviedo (1943) en casa de su tío Eusebio. Cola del pan. Diferencias entre el pan de León y el pan de Oviedo. Hepatitis: *Yo, en 1943 o 1944, fui golpeado en dos ocasiones: la primera por pisar la raya que no podían traspasar los espectadores en las proximidades de la meta de una carrera ciclista; la segunda, que relataré más adelante, por cruzar la calle cuando se acercaba un desfile de balillas. El golpe que recibí en la carrera ciclista pudo tener resultados graves: hubo traumatismo y pérdida de conocimiento. Ahora mismo, cuando estoy escribiendo de ello, sesenta y dos o sesenta y tres años después, llevo la mano a la zona occipital izquierda de mi cráneo y*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

ahí está, como una particularidad natural, el relieve que el golpe dejó en mí [138]; *Comer en Oviedo aquello que llamábamos pan fue para mí causa de una hepatitis* [139].

66. [140-142]. Pan de Valladolid. Paseo hasta Trobajo con el señor Martín (guardafrenos). Fielatos. Cuelga de chorizos. Primera vista completa de León. «Cinta ancha y amarilla de la chopera del Bernesga»: *llegamos a un lugar desde donde se veía, en torno a las agujas de la catedral, la ciudad entera. Era la primera vez que podía abarcar en toda su amplitud lo que entonces era León* [142].

67. [142-143]. Interrupción (prolepsis): Anticipación de Jorge Pedrero, «el vigilante de la nieve», cuya vivienda se encontraba en Trobajo: *Aquí, tengo que abandonar los recuerdos lejanos; tengo que atraer hacia mí la memoria de circunstancias que se dieron veinte y treinta años después de aquella caminata a Trobajo* [142]; *Jorge, finalmente, creando en mí el más desolado vacío que hasta ahora he sufrido, adquirió la condición de suicida* [143].

68. [143-145]. Continuación del camino de regreso con el señor Martín. Culebra silenciosa. Milano («serenidad dentro de la luz»). Mostolilla muerta. Asno agónico. Hormigas: *vimos una culebra de mediano tamaño (algo más de un metro) que verdeaba sobre las hojas amarillas. Se movía dibujando eses perfectas con su cuerpo en el silencio, también perfecto, que acompaña a las serpientes* [143]; *Dimos unos pasos y yo volví la cabeza para contemplar la agonía del asno. Volvía los ojos hasta dejar ver sólo la blancura esclerótica* [144].

69. [145-146]. Gritos durante la noche. Contemplación desde el balcón de dos cuerpos ahogados envueltos en sábanas. Retracción: *Vinieron más hombres recién salidos del trabajo nocturno. Sobre su rostro, vi lágrimas negras; lágrimas de ferroviarios* […]. *Siendo ya el día claro, mi madre se acercó a mí. Había estado en la galería, trabajando. Cerró los cuarterones y me hizo acostar* [146]. [Gritos. Miedo. Sollozantes. Cuerpos. Sábanas. Ahogados].

70. [146-148]. Finales de los años 30. Visita y merienda en la casa de tía María. Subida al moral de la huerta («inexistencia azul»). Miedo. Auxilio del señor Rafael para bajar: *Me sentía suspendido dentro de un prisma que no dejaba ver sus límites. Solamente se hacían sensibles la profundidad y la quietud* [148].

71. [149]. Muerte del señor Rafael y la tía María. Comandante Navas.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

72. [149-150]. Interrupción: necesidad como narrador de cesar de referirse al comandante Navas. Anticipación: mediación y ayuda de la familia Navas. Muerte de Navas y de Nice: *A los diez años de mi edad, gestionaron para mí educación gratuita y a los catorce me abrieron las puertas del Banco Mercantil para que entrase a trabajar en la categoría de recadero y meritorio* [149].

73. [150-159]. Septiembre de 1940 o 1941. Viaje con Quirino a su pueblo (Sariegos) en época de vendimia. Gritos de mujeres. Difunto en la casa contigua. Expedición en asno solo a la viña. Primera embriaguez del vino. Regreso inconsciente a la casa de Quirino. Sueño, malestar y vómitos. Duelo nocturno. Contemplación del difunto y de una lavandera: *Una vez más, tuve miedo* [156]; *Nunca había estado o me había sentido tan solo* [157]; *Me di cuenta de que al muerto no se acercaba nadie. Creo que ni siquiera le miraban; era como si en torno al cadáver se estuviese creando ya alguna forma de olvido […]. Una mujer, joven y fuerte, lavaba ropa incansablemente. Quizá fuera el ajuar del difunto. Restregaba los lienzos contra las losas del lavadero y luego las extendía en una veloz colgadura. Sus brazos desnudos eran blancos entre la noche y el agua* [158]. [Bombilla amarillenta. Corral. Armario. Espejo. Miedo. Soledad. Olvido].

74. [159-161]. Historias de ahogados. «Pozo del burro». Burreros: *las pezuñas de los asnos se me representan azules* [161].

75. [161-162]. Caravana de boyeros. Escasez de alimentos durante la Guerra Civil. Escamoteo de remolacha.

76. [162-164]. 1939. Llegada a la vivienda del Crucero del señor Perfecto y su familia: Valentina (esposa), Maruja (hija), Ernesto (yerno) y Ernestín (nieto). El hambre se instala en León. Gramola: *La habitación (lo sé ahora: existe una memoria que se origina en la sensibilidad olfativa) olía a linaza […]. Cuando la máquina se inmovilizó, me pareció ver por primera vez los rostros suspendidos en la atmósfera amarillenta* [164].

77. [164-167]. Los inviernos en León. El frío en casa de Sergia. «Huellas de las heladas» en los cristales de la galería: contemplación del «mundo formal» y del «contenido iconográfico de los cristales»: *Allí, en las mañanas posteriores a una noche fría, que eran muchas, vi yo en su interminable belleza las huellas de las heladas* [166]; *Yo me pasaba horas tratando de descifrar, uno por uno, el contenido*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

iconográfico de los cristales […]. Estaba, sin saberlo, descubriendo virtudes estéticas que rigen en la abstracción pictórica [167].

78. [167-168]. Retirada, por el frío, del reloj de péndulo y su campana: *Yo echaba de menos el sonido de la campana* [168].

79. [168-170]. Dificultades de convivencia. Causa del abandono de la casa de Sergia. Lecturas: *Los mártires del adulterio*, el *Picadillo* y *El Frailazo*: *habiendo en casa un niño más pequeño, había que retirarme a mí el vaso de leche para dárselo a él* [169]; *Yo no había oído hablar del humor negro pero el libro funcionaba en mí como lo hace el humor negro; volviendo del revés la realidad: el libro hablaba de comida y yo pasaba hambre* [170].

80. [170-171]. Traslado del número cuatro de la carretera de Zamora al número dos de la calle Particular del Padre Isla.

81. [171-173]. Ingreso en el colegio de los frailes agustinos. Fray Manuel. Palizas. Sadismo. Instrucción premilitar.

82. [173-176]. Fotografía del curso de fray Manuel (curso de «la sexta»). Recuerdos y olvido de algunos compañeros. Suceso con dos *grises*. Canción contra los protestantes.

83. [176-177]. Primer curso de bachillerato. Padre Carolino: bofetadas dobles. Padre Pablo: masturbaciones. Coro: *Se masturbaba en clase por debajo de los hábitos, enrojeciendo visiblemente al acercarse el orgasmo* [177].

84. [177-178]. 1942. Máquina de forrar botones. Amistad con los vecinos («los de Fernández»): Rufino.

85. [178-179]. Ensayos del coro. Librería de la rectoral. Propaganda nazi. Legión Cóndor: *en el año cuarenta y dos y probablemente también en los inmediatos siguientes, en un local del colegio —a ras del suelo en el costado norte del edificio— liberado de aulas, estaban instalados componentes de la Legión Cóndor* [179].

86. [179-181]. Primer curso de bachillerato. Profesor de latín (Manuel Iglesias Cubría). Golpes secos en las uñas: *Bastaba con un golpe. Tres o cuatro uñas de cada mano se partían hacia la mitad de su superficie y así quedaban, quebradas y sangrantes, en un racimo doloroso* [180].

87. [181-182]. Segundo curso de bachillerato (12 años). Tocamientos de un fraile. Resistencia de Gamoneda: *terminó montándome sobre sus rodillas, introduciendo*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

sus manos por la pernera de mis pantalones cortos y palpando carnosidades en todas las direcciones. Venciendo la cobardía, me descabalgué violentamente, salí al pasillo y organicé un corro al que, exagerando mi coraje, relaté lo sucedido [181].

88. [182]. Banda del colegio y de «los Fernández». Pistolas inutilizadas. Proyectos de bandidaje.

89. [182-183]. Cupones y cartillas de racionamiento. Humillación del tendero de ultramarinos a la madre de Gamoneda. Hambre y vergüenza: *La angustia, puesta en la perspectiva del hambre, crecía en mi casa […]. Yo estaba hambriento y avergonzado* [183].

90. [184]. Confesionario del padre Gregorio. Rozamientos.

91. [184-191]. Tercer curso de bachillerato. Retirada de la matrícula de honor. Pandilla de alumnos mayores. Intento frustrado de prender fuego al colegio. Rebeldía. Absentismo. Lecturas (Bill Barnes, Doc Savage, Peter Rice, El Zorro). Rotura de cristales (chalet contiguo de Fernando). Empujón a un fraile. Humillación del padre Anacleto por la carencia de libros. Humillación de Ramón (Picotín, hijo del tendero de ultramarinos) por la pobreza: zapatos de la abuela rebajados para Gamoneda. Abandono del colegio. Negatividad. Falsificación de cuentas. Pérdida de confianza de la madre (retirada de la paga semanal): *En este tercer curso, mi rebeldía y negatividad se agudizaron. Faltaba mucho a clase* [186]; *Lo que me sacó definitivamente de los agustinos a los tres o cuatro meses de iniciarse el tercer curso, no fue mi conducta rebelde ni el trato sucio de los frailes, sino la humillación* [188]; *La pobreza es grotesca demasiadas veces. No fue el sadismo ni los diversos aspectos y grados de la pederastia frailuna lo que me echó de los agustinos y acrecentó mi maldad; fue la vergüenza de ser publicado pobre* [190].

92. [191-192]. Instalación de la abuela materna (80 años) en la casa de la calle Particular del Padre Isla: *Recuerdo a mi madre lavándole los pies, arrodillada delante de la silla* [192].

93. [193-197]. Verano de 1943 (12 años): «año de la tormenta». Expedición con Pablo a Cantamilanos. Pastor (rebaño de ovejas y perro). Tormenta. Belleza terrestre. Definición de *agonizante*. Anticipación: hospital y casa de maternidad (talla de Gregorio Fernández). Lectura de lápidas en cementerio abandonado. Canto del mirlo: *En pocos minutos, el espacio, hasta entonces*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

caliente pero limpio, pasó a ser ceniciento y azufrado […]. El espesor del aire se resolvió en un relámpago [194]; *Cintas de luz, dispersando restos de oscuridad, empezaron a entrar en Cantamilanos […]. Quizá no he vuelto a ver una extensión terrestre más hermosa que aquélla* [195]; *En algún lugar, dentro de unos arbustos espontáneos, se escondía un mirlo que silbaba repentino y alegre […]. Aparecían por todos los sitios pensamientos de entonación violácea* [197].

94. [198-199]. Procesión del Corpus Christi (jueves). Belleza del desfile. Palomas.

95. [199-200]. Contraste entre el comportamiento de los curas don Manuel y don Nicolás durante la procesión y en la venta del Labrador.

96. [201-202]. 13 años. Cambio en el estilo de la ropa (pantalones largos y chaqueta) y pérdida de hábitos infantiles. Tabaco. Vergüenza de hablar en público sobre poesía. Crueldades y mala conciencia: *Mantenía una temerosa inclinación hacia la palabra poética, pero me avergonzaba de ella como de un secreto incómodo. Callaba. Hacía mal* [202].

97. [203]. Hurto de tabaco. Vómitos sobre la ropa.

98. [203-207]. Hurto de la faltriquera de la abuela. Hedor a orines. Llanto silencioso en la iglesia de San Isidoro. Helado: *El hedor de los orines parecía cada vez más espeso y entraba en mí* [206].

99. [208-210]. «Los de Fernández». Maltrato y torturas a la *Perla* (perra) con Ventura: *Los dos deliberamos sobre la cópula de la* Perla. *Decidimos que era una puta y que había que castigarla. Ahora sé que el ejercicio de la crueldad era, también en nosotros, una forma de placer* [209].

100. [210-212]. Préstamos del «monte de piedad». Prendas familiares de valor.

101. [212-213]. Documentos de la comisaría local. Posible incidente (pelea) ocurrido en 1944. Confusión del recuerdo. Sufrimiento de la madre ante la posibilidad de que Gamoneda reciba una paliza en el juzgado: *Pienso en el sufrimiento de mi madre. Pienso en el sufrimiento, mucho más justificado, de otras madres* [213].

102. [214-219]. Expedición a la cueva de Valporquero con «los de Fernández» (Antonio y Ventura). Extravío de Gamoneda. Posibles «sueños blancos» (mujer blanca, rebaño de animales blancos, rostro de la madre, nieve, palomas). Rescate.

103. [219-220]. Juegos con «los de Fernández» en la calle Particular. Posibilidad de trabajar en el Banco Mercantil. Estudios de contabilidad y cálculo mercantil en las escuelas de los Amigos del País (finales de 1944-principios de 1945): *Muy cercanos ya los catorce años, mi conducta, en modo inseguro, empezó a ser menos rebelde* [219].

104. [220-221]. Accidente con vigas de hierro: aplastamiento de las manos de un muchacho. Llanto. Transformación de la conciencia: *Me sentí mal. Subí a casa y lloré. Creo que la visión de aquel accidente produjo en cambio en mí. Sería excesivo hablar de un pensamiento, de una inclinación ideológica, pero yo sentía que algo se transformaba en mi conciencia* [221].

105. [221-223]. Paliza de jóvenes falangistas: *me alcanzaron con facilidad y me rodearon aplastándome contra la pared […]. Dos cadetes me sujetaban y otros dos me golpeaban con el puño el rostro y el estómago. Uno de ellos me pateó los testículos. Me dejaron caer y, en el suelo, volvieron a patearme los costados y la cabeza […] Los agresores me dejaron tirado en el suelo. Nadie se acercó a mí* [222].

106. [223-228]. Minifútbol en la calle Particular. Taller de Servando. Galena. El Negus. Victoria, la Arenera (prostituto). Elipsis: Reencuentro con el Negus (quince años después).

107. [228-230]. En busca de la *Segunda antología poética* de Juan Ramón Jiménez. Rapapolvo en la Librería Pastor. Lectura en voz alta en la librería de Eduardo González Pastraña. Regalo del librero: *Era la primera vez que me oía leer versos a mí mismo. La poesía se hacía en mí más presente y real y sentía el cuerpo musical de las palabras; el ritmo, sobre todo el ritmo, levantaba el valor de la imaginación y de algo más que se desprendía de ésta: un sentido, puede que hasta un significado, en esta ocasión. Oírme leer me proporcionaba en modo sensible y conmocionante el pensamiento poético. Percibir físicamente el cuerpo de la poesía tuvo, una vez más y en un grado superior, el valor de una revelación* [229].

108. [230-234]. Mayo de 1945. Viaje a Oviedo para trasladar los restos del padre a un nicho. Excavación y búsqueda de las piezas de oro de la dentadura. Prótesis dental de la madre: *Al fin, sentí en mi mano un fragmento rígido. Lo limpié con las uñas. Era un trozo de dentadura. Dos piezas —creo que un molar y un canino— estaban recubiertas de oro y unidas por un puente, también de oro* [233].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

109. [234-235]. Error del juzgado en la fecha de nacimiento. Trabajo como recadero y meritorio en el Banco Mercantil, al día siguiente de cumplir los catorce años. Tareas. Sueldo: *En aquel mismo mes de mayo cumplía yo catorce años. El día treinta, aunque, por alguna causa que en los días de mi nacimiento debía de ser costumbre, las anotaciones del jugado me adjudicaban el treinta y uno* [234].

110. Conclusión del primer tomo de memorias («desordenada memoria»). Sobre los sueños y semisueños. Recuperación de recuerdos. Escritura como «hecho vivido», ajena a la ficción: *He terminado de escribir la desordenada memoria que me proporcionan los primeros catorce años de mi vida […]. Los sueños y los semisueños son parte nada secundaria de mi vida. A mi memoria y a estas memorias han venido otros recuerdos que no tenía; mejor dicho, que no sabía que tenía* [235]; *el pensamiento poético, decía, es en mí, lo quiera o no, una forma de existir; no puede falsificar la realidad biográfica: es parte de ella* [236].

111. [237-238]. Agradecimientos.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

ANEXO 4

ENTREVISTAS A ANTONIO GAMONEDA

A PROPÓSITO DE LAS ENTREVISTAS

La modalidad de la entrevista es un cauce expresivo capaz de proporcionar una honda indagación acerca de las especificidades y circunstancias de un autor y su obra. Su procedimiento puede resultar altamente fructífero tanto para el crítico-entrevistador como para el propio entrevistado, en la medida en que dicho proceso ocasiona un desvelamiento parejo en todo a una investigación, una auténtica revelación crítica de gran valor que —como ya apunté en la primera parte de este trabajo— a veces tiene como consecuencia para el protagonista un inesperado autoconocimiento. Es una forma de *aletheia*, podría decirse, que permite desvelar realidades ocultas —latentes— o inadvertidas, cuya aparición viene propiciada por el marco dialógico que se establece entre los interlocutores. Desde esta perspectiva, la actitud de trabajo más coherente requería entrevistar a Gamoneda con el objeto de incorporar esta dialéctica esclarecedora en la indagación sobre su obra.

Las dos entrevistas que se reproducen a continuación fueron realizadas en la casa del poeta en agosto de 2013 y en noviembre de 2016. Median, pues, tres años entre las dos y se sitúan así en el inicio y en la conclusión del ciclo investigador. Ambas son, además, inéditas, a excepción de unos pocos fragmentos entresacados de la primera, que se publicaron en versión bilingüe en la revista francesa *Ad hoc*[1], a finales de 2014.

1. Revista al cuidado de los doctorandos del equipo de investigación CELLAM (Centre d'Études des Littératures et Langues Anciennes et Modernes), de la Université Rennes 2, cuya asociación recibe el mismo nombre que la revista. En el caso de los extractos publicados, véase Rubén Pujante Corbalán, «Entretien avec Antonio Gamoneda», *Revue Ad hoc* (Rennes), 3, «La Crise», 2014, pp. 125-137. Don Antonio leyó estos fragmentos de aquella entrevista y me hizo llegar, a través de Amelia Gamoneda, unas observaciones para que calibrara algunas referencias inexactas. Les doy aquí a ambos de nuevo las gracias por su atención.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Para preparar la primera de las entrevistas confeccioné, más que un cuestionario, una relación de preguntas organizadas en núcleos temáticos, cohesionando en la medida de lo posible estos bloques mediante la siguiente progresión lógica: biografía, obra, nuevos proyectos y actualidad. Siendo, como es obvio, el dedicado a la obra el más extenso y relevante, lo dividí a su vez en cuatro apartados: teoría y pensamiento, obra poética, influencias y resonancias y relaciones entre poesía y pintura. La división era únicamente operacional, ya que todos los tiempos y preguntas se reclamaban en cierto sentido y eran susceptibles de aparecer en función del devenir de la entrevista, por lo que en realidad puede hablarse aquí, en cuanto a las especificidades del género, de una entrevista semiestructurada o semilibre[2], pues en efecto seguía un plan predeterminado, pero éste no era del todo rígido en la práctica y pretendía focalizar la atención en el entrevistado como protagonista, y no en la batería de cuestiones en sí. Para el segundo encuentro contaba también con una nómina de preguntas, aunque en su puesta en escena buscaba en principio un intercambio semejante al de una conversación o, al menos, una interacción que, sin ser completamente abierta, fuera más flexible y espontánea, reduciendo más aún el enfoque dirigista[3]. Con independencia de haber logrado mis objetivos, traté de evitar, en todo caso, que en las dos citas el poeta se sintiera frente a un interrogatorio. En mirada retrospectiva puedo añadir también que intenté no caer, como lamenta Vila-Matas en un artículo de prensa, en «el horror y el absurdo de las entrevistas en las que se espera que el autor de un libro explique lo que ha escrito»[4].

Don Antonio es una persona ante todo afable, cercana, comprensiva. A pesar de algunas preguntas ingenuas de entrevistador en ciernes que le planteo —en el primer encuentro, en particular—, don Antonio nunca deja de prestar atención a mis requerimientos, aun si estos están reiteradamente desencaminados (por mi falta de adecuación pragmática a las respuestas dadas antes por el poeta). Su predisposición no decae en ningún caso; siempre se presta a reflexionar sobre todas

2. Sobre las clases de entrevistas y las características a las que aludo, puede consultarse Alejandro Acevedo Ibáñez y Alba Florencia A. López Martín, *El proceso de la entrevista: conceptos y modelos*, Limusa, México D.F., 2007, pp. 25-33 [1.ª ed. 1986].
3. Como anécdota que incumbe el proceso de elaboración de cuestiones y su resultado, la primera entrevista comprendía un total de setenta preguntas y la segunda, ochenta y cinco. En ambos casos la información aportada durante las entrevistas se relacionó con una cincuentena de preguntas.
4. Enrique Vila-Matas, «No he venido a hablar de mi libro», *El País*, 19 de febrero de 2019.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

las cuestiones con el afán de proporcionar la solución más satisfactoria, sin perder de vista ese nada consciente discurrir muy similar —con la dificultad añadida de la ilación espontánea de la oralidad— al procedimiento ensayístico. En muchas ocasiones ríe, a carcajadas, incluso; en otras, golpetea con sus dedos la mesa o los brazos de la silla en la que fuma con regularidad. El chasquido de su encendedor o la exhalación de una bocanada de humo, mientras medita una respuesta, forman parte memorable de la atmósfera que impregna las palabras. También los miembros de la familia Gamoneda aparecen en las páginas que siguen.

En la transcripción consigno esta información contextual —enriquecedora, en algún sentido, de los aspectos técnicos o académicos— como acotaciones entre paréntesis y en letra itálica. Estas aclaraciones situacionales tienen un carácter descriptivo y carecen, por lo tanto, de la añadidura de juicios o valoraciones de ninguna clase, razón por la cual aparecen entre paréntesis, a diferencia de las notas al pie y los bloques que introducen y cierran las réplicas, donde retomo la enunciación en primera persona. En las notas al pie consigno, precisamente, una amplia información complementaria que incluye las referencias bibliográficas completas de las obras aludidas o citadas, con el único fin de que las entrevistas adquieran una mayor dimensión independiente como anexo, sin necesidad de que ni el experto gamonediano ni el lector curioso tengan que acudir a otros lugares de este trabajo, del que no por ello deja de ser una sección con evidentes interrelaciones dentro del conjunto.

He querido, por último, reflejar de la manera más precisa posible el discurso en cada intervención. Respeto, por consiguiente, las preferencias expresadas en alguna declaración por don Antonio, continuando así la línea de entrevistas certeras concedidas por el poeta, como la publicada por Francisco Martínez García en 1991[5], en la que el discurso oral se reproduce con enorme fidelidad en los incisos, correcciones, titubeos, vacilaciones, pausas, omisiones y otras implicaturas conversacionales, que reclaman sin duda la atención continua del lector.

5. Francisco Martínez García, *Gamoneda: una poética temporalizada en el espacio leonés*, León, Universidad de León, Servicio de Publicaciones (Conocer León, 8), 1991.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

PRIMERA ENTREVISTA A ANTONIO GAMONEDA

León (casa del poeta), 27 de agosto de 2013, hacia las 18 h.

Llego a la casa del poeta y tomo aire delante de la puerta. Llamo tres veces con la aldaba, tal y como me había indicado Amelia Gamoneda en sus correos. La puerta se abre y me recibe Amelia, que me invita a pasar. Me informa de que don Antonio estaba durmiendo una pequeña siesta; bajará enseguida. Cuando aparece el poeta, nos presentamos y decidimos quedarnos en el patio, aprovechando la suave temperatura que se disfruta en León durante esa tarde. Amelia tiene la amabilidad de prepararnos un café y de traernos también agua. Nos deja solos para que hablemos. Don Antonio se interesa por mis estudios, mi procedencia. En ese momento decido darle una botella de vino jumillano que he llevado conmigo durante el largo viaje de Murcia a León. A don Antonio parece gustarle el detalle. Con estos preámbulos iniciamos la entrevista, que se prolongará durante tres horas.

Rubén Pujante. Bueno, yo he de confesarle que ya nos hemos visto en una ocasión, aunque… Fue precisamente en Murcia. Hace cerca de un año y medio recibió un reconocimiento allí. Una asociación de escritores le galardonó…

Antonio Gamoneda. ¡Ah, sí, sí, sí! *(Sonríe)*. Bueno, eh…, son gente muy cariñosa, y muy ingenua, también. *(Ambos ríen)*. A mí me agradó aquello[1].

R.P. Sí, yo le vi…, le vi a gusto allí… y compartió la lectura de algunos versos de *Cecilia*. Lo recuerdo bien. Yo estaba entre el auditorio y después me acerqué para que me rubricase su libro de memorias.

A.G. Claro, yo… Tienes que disculparme…

R.P. Por supuesto.

A.G. … pero yo no puedo acordarme, porque sin querer anda uno demasiado disperso.

1. El 15 de diciembre de 2011, Antonio Gamoneda recibió la Medalla de Honor de la Asociación de Escritores de la Región de Murcia (AERMU). Para concluir el acto, el poeta dedicó unas palabras al auditorio y leyó algunos versos de *Cecilia*.

R.P. Claro, claro. No se preocupe por eso.

A.G. *(Bebe de su taza de café, que rechina luego en la mesa)*. Muy bien. ¿Te han traído azúcar y esas cosas?

R.P. Perfecto. Bueno, pues para mí es un honor poder estar hablando aquí con usted…

A.G. Mira, Rubén, déjate de honores. *(Gamoneda da una bocanada a su cigarro y Rubén ríe)*. Yo soy un viejo poeta asturleonés y tú eres un doctorando que está trabajando y que, curiosamente, has querido, aunque tu doctorado sea en Francia, pues has tirado por la poesía española.

R.P. Exactamente. Y precisamente una de las cosas que pretendo estudiar, porque sobre su obra ya hay tesis doctoral, también hay muchos artículos…

A.G. Sí, sí hay.

R.P. … muchos especialistas, es un enfoque que sea más o menos nuevo considerando las relaciones, las resonancias, con otros poetas, otras literaturas, por ejemplo la francesa. Hemos hablado hace un momento de Mallarmé, de Rimbaud, Baudelaire, René Char o Saint-John Perse… [2 min 50 s].

A.G. Sí. Yo… no tengo demasiada seguridad de eso en relación con mi escritura, pero sí es verdad que, aunque leo francés y todas las lenguas…, vamos, no todas, dos o tres lenguas, muy medianamente, tirando a mal…, pero de todas maneras tengo la sensación, sin grandes seguridades, de que en mí haya pesado más esta tremenda serie francesa de poetas, más incluso que la poesía en castellano, aunque mi amor, por ejemplo, por César Vallejo sea tremendo; y por García Lorca. Es verdad. Es cierto. Es posible que me sienta así como más identificado, más cercano, con esta tradición que más o menos puede englobar el simbolismo.

R.P. Y de entre todos los poetas franceses, ¿a quién destacaría por encima de los demás?

A.G. En términos que podríamos llamar pasionales, a Rimbaud; y en un orden más relacionado con la…, con el lenguaje poético, incluso con la estructura poemática, quizá Mallarmé.

R.P. Incluso se ha atrevido con una traducción de *Herodías* con su hija Amelia[2].

A.G. Sí, con Amelia he hecho una traducción… Bah, la que sabe francés es ella, yo soy el que dinamita un poco ese conocimiento, ¿no? Hemos hecho también *Herodías* y *L'Après-midi d'un faune*[3]. Quizá hagamos más con el tiempo. No sé.

R.P. Pero, sin embargo…, *Canción errónea*, por ejemplo… El simple hecho del concepto de canción, del tema de la canción, también tiene una vinculación con Saint-John Perse.

A.G. Sí, sin duda, sin duda. Saint-John Perse llama canción a un libro de poemas en prosa[4]. Bueno, la prosa poética es un poco cuestionable siempre, ¿no? Podemos remontarnos a la genialidad de Aristóteles, que ya nos dice en su *Poética* que, en cierto modo, el origen del lenguaje poético es rítmico; o a Eliot, que nos dice que la poesía es una aprehensión sensible del pensamiento. ¿A qué sensibilidad se puede referir? A una sensibilidad de orden musical, a la rítmica; no a otra. Es imposible que sea otra. Y sin embargo parece ser, y yo voy bastante de acuerdo, con toda la humildad necesaria, en que, ciertamente, es la condición rítmica del pensamiento la que susti…, perdón, de la palabra… la que es

2. *Mallarmé, Herodías*, Antonio y Amelia Gamoneda (trad. e intr.), Madrid, Abada (Voces), 2.ª ed. [revisada], 2006, 64 págs. [ed. bilingüe]. La primera edición apareció en Segovia, IES Francisco Giner de los Ríos (Pavesas: Hojas de poesía), 1996 [ed. no venal]. La traducción fue incluida en las «Mudanzas» de *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, pp. 553-568. Los traductores ya habían publicado anteriormente un texto de aproximación al poema de Mallarmé: «Sobre *Herodías* de Mallarmé», *El Signo del Gorrión* (Ávila/León/Valladolid), 5, 1994 (primavera-verano), pp. 26-28. El mismo número incluía la versión de un fragmento de *Herodías (Obertura antigua)*: «La nodriza (Sortilegio)», pp. 29-31.
3. *Bores / Mallarmé. La siesta del fauno*, Javier Arnaldo (ed.), Antonio y Amelia Gamoneda (trads.), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012. Catálogo de la exposición homónima, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid del 30 de octubre de 2012 al 20 de enero de 2013. El libro presenta una serie de litografías creadas por el pintor Francisco Bores (1898-1972) en torno al célebre poema de Mallarmé *L'Après-midi d'un faune*, acompañada de la traducción al castellano, en presentación bilingüe, de Antonio y Amelia Gamoneda (pp. 13-21). La misma versión se incluye también en las *Mudanzas* de *La prisión transparente* (pp. 81-85).
4. Nos referimos a las canciones de *Anabase* (1924). Para una vinculación más explícita entre la obra de Saint-John Perse y la poesía de Antonio Gamoneda, véase Eduardo Moga, «Épica sensible. Saint-John Perse y Gamoneda», *Quimera: Revista de Literatura*, 275, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, 2006 (octubre), pp. 50-56; e *idem*, «Épica sensible. Un análisis de la influencia de Rimbaud y Perse en la poesía de Antonio Gamoneda», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Barcelona), 736, 2008 (abril), pp. 21-23. Sobre el poeta francés, ha declarado Gamoneda: «Saint-John Perse me fascinó también […]. Saint-John Perse es uno de los poetas que me sacudieron, sí». Véase Marta Agudo (ed.), «"Somos únicamente palabras". Antonio Gamoneda en conversación», *Quimera: Revista de Literatura* (Barcelona), 275, 2006 (octubre), p. 30.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

indiferenciable, la que es consustancial con el pensamiento. Bueno, en esa estamos.

R.P. Bueno, hay muchísimas preguntas que me gustaría plantearle, aunque seguramente…

A.G. Las que quieras.

R.P. Para ser un poco sistemático, me gustaría llevar una pequeña guía.

A.G. Lleva, lleva lo que quieras, por favor.

R.P. Me gustaría, por ejemplo, empezar con algunas pequeñas preguntas…

A.G. Sí, sí, sí.

R.P. … sobre su biografía. Por ejemplo, don Antonio, ¿qué supuso para usted reeditar en 1993, setenta y cuatro años después de su publicación, la única obra de su padre, el poemario *Otra más alta vida*?

A.G. Ya.

R.P. Supongo que sería algo muy especial poder reeditar el único poemario de su padre [8 min 40 s].

A.G. Bueno, yo tengo que empezar diciendo que al niño que era yo en 1936, con las escuelas prácticamente cerradas en septiembre-octubre de 1936, cuando yo hubiera tenido que iniciar mi escolaridad, pues, como la represión del magisterio fue muy fuerte… en todos los sitios, quizás, pero, vamos, en León lo puedo certificar…, yo quería aprender a leer y el único libro que había en casa (quizá esto lo sepas ya) era el libro de mi padre. Entonces yo simultáneamente aprendí los signos de la escritura: las letras o fonemas, las palabras, y, simultáneamente con ese aprendizaje de escritura, vino a mí la noción elemental, claro está, de un lenguaje que no era exactamente el lenguaje de todos los días; no era comunicación coloquial o informativa…, bueno, la que yo era capaz a los cinco años de percibir. Entonces se dio en mí con bastante naturalidad la entrada en la poesía por eso, porque fue simultáneo el conocimiento de la escritura y el conocimiento de la poesía. Fue, en cierto modo, un mismo conocimiento. Bien, pasan sesenta y tantos años, y entonces, claro, yo tengo ya, por decirlo así (emociones de orfandad aparte…, mmm, sí, aparte), yo tengo ya una cierta

perspectiva crítica sobre la poesía de mi padre y pienso que fue un poeta que tenía una voz relativamente singularizada, pero que la vida no le dejó desarrollar esa voz y, por tanto, pues la reedición del único libro publicado, todas otras cosas que pudiera tener y de alguna manera desaparecieron, como desapareció todo con la guerra en sí: nuestras pequeñas cosas en la casa familiar de Oviedo…, bah, desapareció la biblioteca, desapareció la escritura, desaparecieron los muebles, desapareció todo. Y de vez en cuando me encuentro, no con frecuencia… *(Busca su mechero)*…, me encuentro algún poema de mi padre en el que yo acierto que, efectivamente, después de la publicación de ese libro estaba quizá en situación de… no digo superar, pero sí digo de partir, de iniciarse, de escribir en otro sentido que no tuviera la carga de Rubén Darío que tenía, en principio, su primera escritura. Entonces, claro, mi idea, en todo lo objetiva que me fue posible…, que mi padre aun teniendo una voz, en fin, tipificada, es decir, que se podía decir «esto suena a Antonio Gamoneda», no superó, realmente no hizo avanzar su poesía, aunque pudiera haber avanzado. Claro, mi padre murió a los 42 años o algo así, ¿no? Y la reedición es mínimamente crítica y solo en el sentido de…, de hacer algo que, quizá, si viviera, lo habría hecho él mismo, es decir, es pasar poemas que estaban insertados allí en un (no sé si con mucha convicción o con poca, no lo sé)…, pero que sí estaban un tanto fuera de lugar porque, quizá, en esos poemas concretos había una cierta deuda con el realismo de Campoamor. Y no. Y claro, la veta de mi padre era en principio rubeniana y no sabemos a dónde habría llegado. Yo no lo sé, al menos. Entonces, pues esa fue, sin más complejidades, mi actitud ante la reedición. ¿Tú conoces la reedición, no?

R.P. Sí, he echado un vistazo.

A.G. Seguramente que digo algo parecido a esto en una especie de prologuillo que hay allí, ¿no?

R.P. Preámbulo**,** sí. Usted siempre habla de preámbulos[5].

5. Aclaración imprecisa —e impertinente— por mi parte, ya que, a pesar del rechazo que Gamoneda siente hacia la tarea de prologar, en este caso se trata en realidad de una «Introducción». Véase Antonio Gamoneda, *Otra más alta vida*, Antonio Gamoneda (ed.), Gijón, Llibros del Pexe (Universos, 2), 1993, pp. 7-24.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Sí. *(Ríe)*. En el sentido de que considero que fue un poeta que se quedó, pues donde estaba, después de que a los treinta y pocos años publicase un libro, se plantease la vida de otra manera que le alejó… no totalmente, pero sí en buena parte, de la escritura poética, y que en los poemas conocidos por mí (que son muy pocos), posteriores, apunta a una posible modulación distinta, pero no suponen una consolidación de una actitud, de un lenguaje francamente distinto.

R.P. Aunque no sabemos la progresión poética que hubiera tenido su padre…

A.G. No, no lo sabemos.

R.P. En cualquier caso es un homenaje, supongo que emotivo para usted, el haber participado en esa reedición.

A.G. Sí, sí, todo eso es cierto, pero la incógnita permanece y punto [18 min].

R.P. Muchas gracias, don Antonio. Enlazando con sus memorias, en su primer libro de memorias, *Un armario lleno de sombra*, relata varios sueños cuyo conocimiento a mí me parece clarividente para comprender parte de su imaginario poético. Aquellas visiones del entresueño, ¿no son como fragmentos poemáticos en gran parte? ¿Hay una relación entre esos sueños, esas visiones del entresueño?

A.G. Ya. Bien… *(Busca algo)*. Estoy constantemente perdiendo todo… A ver si mi hija me trae…

R.P. ¿Qué necesita?

A.G. Yo dije que tenía que tomar unas pastillas… *(Se ríe)*.

R.P. Ah, unas pastillas. ¿Quiere que llame a su hija Amelia?

A.G. Bien, no te preocupes. Ya vendrá. Bien... Mira, vamos a partir de una cosa. Yo entiendo que los sueños…, que son algo que… *(Suspira)*… tanto en términos biológicos como en los que pudiéramos llamar intelectuales, son una modulación distinta de la que nos proporciona la vigilia…, pero yo entiendo que los sueños son realidad, no en tanto a sus…, naturalmente, no en relación a sus contenidos, digámoslo así, pero sí son una realidad en cuanto que pertenecen a nuestra vida. Son vivencias determinadas y nunca predeterminadas, pero son. Entonces, yo no entro en el cauce freudiano de interpretación de los sueños. No.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Simplemente digo que son una parte real de nuestra vida en tanto que son vivencias. Y en ese sentido me preocupa menos la interpretación de los sueños que la que pudiera ser…, cómo te lo diría… Me interesan como sucesos en nuestra conciencia y en nuestra conciencia de durmiente, pero nuestra conciencia. Por tanto, les doy un valor muy semejante y con un grado de analogía serio con los sucesos que pertenecen a la biografía de la vigilia, por decirlo de alguna manera. Y ahí están los relatos sin pretensiones de significaciones especiales.

R.P. Tienen un valor anecdótico como cualquier otro hecho.

A.G. Son hechos. Son hechos. Suceden y ese es su valor principal para mí[6].

R.P. Imagino que siguen apareciendo en su segundo tomo de memorias.

A.G. Sí, en el segundo tomo de memorias, en el caso de que lo termine.

R.P. Porque creía que tenía algunos problemas con el tono de la escritura del segundo libro de memorias.

A.G. No, no.

R.P. No sé si ha cogido al toro por los cuernos, finalmente, y ha conseguido dominarlo.

A.G. *(Enciende un fósforo)*. Estoy en ello. Tengo, no sé, ciento cincuenta páginas escritas con la convicción de que han de ser reescritas. ¿Por qué? Quizá, quizá, por razones literarias que en cierto modo son secundarias para mí en cuanto que yo pretendo que mis memorias sean un suceso de recuperación, pero, al fin y al cabo, un hecho más en mi vida, es decir, su aspecto, su configuración literaria me preocupa menos, pero aquí es donde he entrado en el terreno de las vacilaciones, porque, para bien o para mal, la literatura, incluso

6. Los sueños, o en algunos casos semisueños o entresueños, según precisa Gamoneda (ya que en ocasiones tiene dudas de que se produjesen en la profundidad total del sueño), aparecen localizados en los siguientes lugares de *Un armario lleno de sombra*: pp. 77-78, 79, 116-118, 134, 154 y 257-258. Sobre ellos, dice el poeta en el último fragmento de las memorias: «Un caso particular es el de los sueños y los semisueños. Los que relato son los que han permanecido en mí claros y completos, sin más vaguedades ni pérdidas que las que haya podido declarar en el mismo acto de su escritura. Los sueños y los semisueños son parte nada secundaria de mi vida», p. 235.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

entrecomillándola, incluso en el supuesto de considerarla un asunto menor, se nos impone y, bueno, se nos impone de manera individual, con las peculiaridades personales, pero se nos impone. Y, pues, estoy balanceándome entre la pretensión de que mis memorias sean simplemente un hecho, una actividad mía que tiene fundamentalmente un valor existencial, y la dificultad de que eso no esté contaminado por lo que, en el peor de los sentidos, podríamos entender como literatura; que no sea una obra primordialmente estética. Pues en ese balanceo estoy; en ese balanceo estoy con la dificultad añadida de haber pensado excesivamente en el *qué* y en el *cómo*. Quizá hubiera sido mejor, y es lo que trato y lo que trataré en la reescritura, escuchar sin prejuicios, sin propósitos, sin proyecto, a no ser que sea ese de recuperación del desconocido que está en mito.

R.P. Y si no es indiscreción, ¿tiene ya título provisional?

A.G. No. *(Suenan las campanas de la catedral)*. Tengo un título para entenderme conmigo mismo, no un título de ahora; y para entenderme conmigo mismo, el título es seguramente impublicable, ¿no? No sé.

R.P. *No sé.* Me suena, me resuena muy vallejiano ese…

A.G. Puede ser, puede ser[7]. Pero, vamos, es un título para entenderme conmigo mismo. *(Aparece Amelia con las pastillas)*. ¡Eso, hija, eso! Qué lista eres.

Amelia Gamoneda. Lo único es que dice que sí, pero luego es que no las tiene. *(Vuelve a entrar en la casa)*.

A.G. Bueno, sí, o sea, en el caso de que convengamos en que un título para entenderme conmigo mismo es también significativo de mi desentendimiento o de mi falta de entendimiento conmigo mismo [27 min 58 s].

R.P. Totalmente comprensible, don Antonio. Me gustaría hacerle otra pregunta sobre sus memorias, esta no relacionada con los sueños, sino con su primer recuerdo. Usted narra su primer recuerdo en *Un armario lleno de sombra* y a mí me pareciera que en ese primer recuerdo hay como una especie de síntesis de su

7. Al revisar la entrevista acabo sugestionándome de que este «No sé» que entonces ronda por la cabeza del poeta pudiera ser simultáneo a algún tramo de escritura de *No / sé*, el segundo de los poemarios de *La prisión transparente*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

poética. Me refiero a esa tensión o a esa confusión entre la luz y la sombra. Yo no sé si le parece exagerada esa afirmación.

A.G. *(Asiente)*. Cuéntame, ¿hablo de ese primer recuerdo cuando me meten en un armario?

R.P. Eso es. Cuando le encierran, creo.

A.G. Sí, sí.

R.P. Le encierran unos primos suyos.

A.G. Sí, sí.

R.P. Es su madre después quien le cuenta lo que había pasado.

A.G. ¿Sabes? Yo a veces pienso si no sea un recuerdo, un falso recuerdo en el sentido de que haya sido creado por mí a posteriori. No tengo una plena seguridad, pero, claro, sí hay muy lejana, muy confusa, esa noción del niño encerrado con sombras, palpando, quizá, tejidos; y luego, la apertura del armario. ¿Lo he inventado yo a posteriori en función de que me lo contase mi madre? Hay esa posibilidad, pero está muy, muy fuerte en mí. Yo tendría, pues no sé…, tres años o algo así, ¿no?

R.P. Sí, unos dos años, creo que… dos, dos años y medio.

A.G. Dos o tres años.

R.P. Dos o tres años.

A.G. No más. Entonces, yo tengo… *(Suena el chasquido de su mechero)*. En mi vida está funcionando como un recuerdo, sea un recuerdo real o sea un recuerdo, por decirlo así, añadido por mí, creado por mí, sin base realmente memorística; y creado por mí, desde luego, hace muchísimos años, en todo caso, en mi infancia también, ¿no? Pero ahí está.

R.P. Ahí está, porque cuando leí aquel recuerdo, como esa tensión, esa dialéctica entre la luz y la sombra cruza toda su poesía y se condensa especialmente en algunos poemarios… Pienso, por ejemplo, en *Cecilia*, donde la luz y la sombra es tan importante…

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Sí, pero…, claro, de eso te das cuenta tú mejor que yo. Eso sí, ese hecho se ha instalado en mi vida. ¿Es ciertamente la vivencia de esa situación la que yo he llevado conmigo o he recreado en términos imaginarios, de imaginario, esa vivencia partiendo del relato de mi madre? Estoy en una situación de inseguridad. Pero, dentro de la inseguridad *(golpea la mesa con la mano)*, el recuerdo está funcionando en mi vida, o el pseudorrecuerdo, lo que sea [32 min][8].

R.P. Usted ha hablado de la poesía… Precisamente, la define como: «la poesía es el arte de la memoria»[9]. ¿Y cómo definiría la memoria Antonio Gamoneda?

A.G. Bueno, es una… Bueno, las pretensiones de definición quizá no las he tenido, aunque, ciertamente, yo he dicho eso. Pero la definición de…, vamos, la aproximación a lo que pudiera ser una definición de la poesía en términos generales, bueno, pues con posterioridad a ese dicho mío, que sí, es cierto, y no lo descarto, no… Sí, es un arte de la memoria. Pero ¿qué implica un arte de la memoria? Efectivamente, en este momento, ahora mismo, ni tú ni yo tenemos más contenidos existenciales, verídicos, reflexiones aparte que no pasan de ser (siempre la reflexión lleva una carga de hipótesis)…, pero el conocimiento que tenemos de nuestro ser, en nosotros mismos y de nuestro ser en la convivencia, en la pluralidad, nos lo proporciona únicamente la memoria. Únicamente. Lo

8. Esta es la narración exacta del suceso: «Mi primer recuerdo (no estoy seguro de que lo que voy a narrar sea verdaderamente un recuerdo) está localizado en Oviedo. Hacía menos de dos años que mi padre había muerto [Gamoneda debía tener, pues, menos de tres años, puesto que apenas contaba diez meses cuando falleció su padre] y mi madre aún no había decidido trasladar su asma a León […]. || No permanecen en mí imágenes; sí una total oscuridad y ninguna referencia visual (sólo, quizá —¿o lo he añadido yo imaginariamente más tarde?—, el roce de ropas suspendidas). Pasó un tiempo y, súbitamente, la oscuridad se abrió a una que yo percibí —quizá no lo fuera— como una deslumbrante claridad. || Esto es lo que sé por mí mismo. Mi madre, pasado el tiempo, me explicó que mis primos mayores (habrían de ser Vicente y Manolo) me habían encerrado, por broma, en un armario que no abrieron —yo, al parecer, no lloraba— hasta que ella se manifestó inquieta o molesta con ellos a causa de mi mal tramada desaparición. No sé si el juego tuvo en mí otras consecuencias, pero yo, en ocasiones, revivo precisamente aquella oscuridad y, más vagamente, el tacto de las ropas», *Un armario lleno de sombra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2009, p. 46.
9. «Poesía es la creación de objetos de arte cuya materia es el lenguaje. He aquí una obviedad importante. En cuanto a la especie artística, parece claro que se trata de un arte del tiempo; mejor aún: de un arte de la memoria. Tengo, pues, temporalización y memoria por datos necesarios en la obra poética», *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga & Fierro (La rama dorada, 12), p. 23. Véase también Antonio Gamoneda, «El arte de la memoria», *El Urogallo* (Madrid), 71, 1992 (abril), pp. 12-13.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

otro, las otras…, los otros entendimientos, los otros conocimientos, pueden ser reflexivos, pueden ser de carácter deductivo, inductivo. No lo sé. Pero el conocimiento real nos lo proporciona únicamente la memoria. Pero hay más, Rubén, hay más. Un arte de la memoria, incluso formalmente: si no tuviéramos memoria *(golpetea la mesa con los dedos)*, no tendríamos posibilidad de la generación rítmica de la palabra; como un músico: si no tuviera memoria, no podría establecer una melodía (si no tuviera más que el presente, si no tuviera memoria de los antecedentes musicales). Y entonces, en la poesía, yo pienso que ocurre algo muy parecido y es que, efectivamente, tenemos una memoria que se refiere a la conducta musical, es decir, rítmica del discurso, simultáneamente a la acumulación de significaciones seguramente imprevista, seguramente sorprendentes para el propio poeta que ese discurso ha ido acumulando; y en ese sentido sí es un arte de la memoria. Pero, claro, habría que ver cuáles son ciertamente los niveles, los datos poéticos que se incorporan a esa memoria. Yo pienso que son en modo apenas pensado (yo suelo hablar de un *pensamiento impensado* cuando me refiero a la poesía)… y yo creo que se conjugan los elementos que podríamos llamar musicales, es decir —insisto—, rítmicos, con aquellos otros que nos ha ido proporcionando el discurso, que no solo se trata de memoria referida a la vida…, a la vida más o menos *biografiable* —vaya, valga la palabra—, sino que es también memoria relacionada con el propio discurso poético. Así, yo creo que queda un poco más tipificado lo que quiero decir cuando hablo de arte de la memoria.

R.P. Es un tema que realmente en mi estudio, en mi modesto estudio… Digo modesto porque no puedo tener la autoridad de un Ildefonso Rodríguez o Miguel Casado, que son grandes especialistas en su poesía y que han hablado muchísimas veces con usted. Como le decía antes, hay muchísima bibliografía sobre su obra y a mí me gustaría dar un enfoque diferente relacionado con esta concepción suya de la poesía como el arte de la memoria y, como le he dicho antes, las resonancias de otros poetas y las relaciones y colaboraciones con artistas plásticos, su colaboración con pintores, la publicación simultánea de versos y de dibujos, ilustraciones… [37 min 56 s].

A.G. Sí, yo creo que apuntas muy bien, porque, por una parte, yo me doy cuenta (hasta donde puedo darme cuenta) de que en mi escritura, a mi escritura, acuden con frecuencia connotaciones visuales. Yo he trabajado con artistas

bastantes años; artistas plásticos, artistas visuales. *(Vuelve a prender su cigarro)*. Y, por otra parte, yo advierto que la que podíamos llamar conducta estética, en términos de organización estética… Hay un paralelismo o una analogía bastante perceptible en todas las artes, es decir, quizá hay que simplificar porque, claro, nos llevaría a un discurso muy largo. Pero si yo me propongo un hecho compositivo visual simplicísimo, el más simple que sea capaz de imaginar, y es un eje de simetría *(traza líneas en la mesa con los dedos)*, dos segmentos iguales *(golpetea la mesa con la palma)*… Cada uno de los lados de ese segmento, ¿qué advertimos ahí? Hay una igualdad. Hay, ciertamente. Al entrar en el segundo segmento, tenemos noción de esa igualdad porque tenemos memoria del primer segmento. Hay, entre ambos segmentos, hay una correspondencia *(suenan las campanas de la catedral)* y en este caso es de igualdad, pero que pudiera ser de simple analogía. Cojamos ahora… Qué ruido mete esto… Cojamos ahora dos endecasílabos. A mí me parece que ocurre exactamente lo mismo *(vuelve a golpear la mesa con la palma de la mano y el golpeteo coincide con una de las campanadas, que aún continúan unos segundos más)*, que nuestra memoria nos proporciona unos datos de relación entre el primer endecasílabo y el segundo que tienen que ver con alguna forma de igualdad. Bien, claro, es un caso muy simple, esas simetrías pueden ser, aunque sean palabras que se pelean entre sí, pueden ser de otra naturaleza, pueden ser…, pueden consistir precisamente en que sean disímiles, pero que de alguna manera tienen entre sí una relación compositiva, rítmica, visual. Un pintor pone aquí un rojo y un verde no lo puede poner en cualquier sitio, lo tiene que poner en algún lugar donde él adivina una relación compositiva del color. Bien. Quiero decir que la igualdad total es una simplificación, pero es la que puede servirnos para entendernos, pero que luego están las correspondencias disímiles entre sí. Si eso lo vemos, si en un arte visual del espacio advertimos eso y hay una analogía con una composición que tiene…, que resulta del manejo de materiales lingüísticos…, si nos vamos a la música, encontramos que puede ocurrir algo muy semejante, pero si nos vamos a la danza podemos advertir que le puede ocurrir algo semejante en ese sentido de relación compositiva tanto espacial como temporal. Tenemos una sensibilidad y una memoria sensible que está relacionada con el sonido y, simultáneamente, tenemos una memoria de movimientos que también están, en términos espaciales, están creando un tipo de composición y, en ese sentido, la legislación

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

central, decisiva, de los hechos estéticos no difiere demasiado. No sé si he logrado explicarme.

R.P. Sí, sí, sí. De alguna manera, para usted la relación con la pintura ha venido de una manera natural…, la relación con algunos pintores. ¿Recuerda alguna colaboración en especial que haya supuesto un punto de inflexión a lo largo de todas las colaboraciones que ha llevado a cabo, que sea especialmente representativa a lo largo de su vida y de su obra entre los muchos pintores con los que ha trabajado? [45 min 37 s].

A.G. Claro, los escritos relacionados con las artes visuales tienen consigo una pega y es que suelen estar suscitados por la ocasión, por un artista concreto, están un tanto condicionados por unas circunstancias. Yo tengo (quizá no totalmente relacionable con esto que acabamos de hablar del ejercicio compositivo, los equilibrios con las simetrías de igualdad o desigualdad que puedan darse)…, quizá el texto que yo tengo más trabajado (lo que pasa es que no sé si va en este sentido o no), el texto que yo recuerde mío más trabajado es en relación con un escultor asturiano suicida, José María Navascués. Se publicó en *Cuadernos del Norte*[10] (y que, si no lo encuentras, yo buscaría y te haría unas fotocopias). No sé si será el texto más próximo a lo que acabamos de hablar, pero si sé que fue un texto muy pensado. Claro, lo que acabamos de hablar seguramente está disperso en muchos pequeños artículos en Italia o en España, o no sé dónde, de crítica de las artes visuales, en la que, por cierto, he dejado de creer un poco, pero no he dejado de creer en lo que podría ser médula del asunto, que es esta analogía que se da con otras artes. Pero están las significaciones de cada artista y esas normalmente están… Se está hablando del

10. *Los Cuadernos del Norte* (Oviedo), revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias. Bajo la dirección de Juan Cueto, se publicaron 59 números entre 1980 y 1990. La aportación a la que se refiere Gamoneda, titulada «Lectura parcial de José María Navascués», se publicó en el número 0, de enero-febrero de 1980, en la sección «Los Cuadernos de Arte» (pp. 32-39). Otra aportación de Pedro Caravia sobre el escultor («La última contradicción de José María Navascués», pp. 30-31), precedía a la de Gamoneda. Ambos textos eran un homenaje al artista, que había fallecido el año anterior «en circunstancias no determinadas», según se indica en la edición impresa de *El País* del 13 de noviembre de 1979, donde sin embargo se menciona una «fuerte depresión de tipo psicológico, no relacionada con su profesión, ya que se encontraba en su mejor momento artístico» (en palabras de Juan Cueto Alas y Chus Quirós, íntimos amigos del escultor). Posteriormente, el estudio de Gamoneda fue incluido en la edición de *El cuerpo de los símbolos*, con el título «¿Signos? (Lectura parcial de José María Navascués)» (pp. 201-213).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

ideario del poeta mucho más, perdón, del pintor o del escultor, mucho más que de la obra. La obra es una objetivación, al fin y al cabo, y cuando hablas de las intenciones y de la ideología estética del artista se puede perder uno mucho. Ya te digo que yo he dejado de creer en la crítica de arte.

R.P. ¿Por qué? ¿A qué viene ese desencanto, si se lo puedo preguntar? [49 min 30 s].

A.G. ¿Eh?

R.P. ¿A qué se debe ese desencanto?

A.G. A que pienso que, ciertamente, no yo solo, aunque también yo, sino la mayor parte de la crítica, habla de las intenciones y de los propósitos de lo que podríamos llamar ideología artística que de la pieza propiamente dicha.

R.P. ¿Sí?

A.G. Y una cosa son las intenciones del artista y otras cosas son la objetivación, buena o mala, que se produce de estas intenciones; o, a veces, puede producirse incluso en contradicción con sus intenciones. Por tanto, la crítica de arte me parece muy imprecisa, muy dirigida a la subjetividad del artista más que a la obra.

R.P. Sin embargo, usted ha ejercido como crítico de arte muchos años y recuerdo haber leído una obra suya sobre Francisco Echauz, sobre, precisamente, la dimensión ideológica de la forma donde hablaba, precisamente, de esta dimensión ideológica.

A.G. Yo ya casi no me acuerdo de eso, y sí, claro, he estado muchos años en ello. Pero finalmente llegué a una especie de noción o de… no sé si de convicción, no sé si ha alcanzado a tanto, de que yo no estaba hablando de la obra, estaba hablando más de la ideología, de las intenciones del artista y, por añadidura, pienso que es lo que hace la mayor, y no la mejor, parte de los críticos de arte.

R.P. Por tanto, hay una evolución clara en cómo concibe la obra de arte en su pensamiento con respecto a cuando ejercía como crítico de arte.

A.G. Sí, ahora estoy en otro terreno. Luego, pues está también, claro… Es inevitable que se produzca la mitificación de la obra… Picasso *(da una palmada*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

sobre la mesa)… Hay cuadros de Picasso que son una tontería, una auténtica tontería. Debajo pone Picasso…, pues, hala, a la subasta… Que no es nada, no es absolutamente nada. ¿Quiere decir eso que Picasso no era realmente…? No, no, claro que era un gran artista, pero claro que era un gran artista que *(garabatea con sus propias manos sobre la mesa)*…, bueno, de vez en cuando hacía así; y quien dice Picasso, dice otros, no sé, me da igual… Yo incluso he hecho algún trabajo con Tàpies y, bueno, pues ahora mismo ni mi trabajo ni el de Tàpies me parece *(ríe)* que tengan realmente peso estético. Bueno, por ahí andaba Tàpies y, bueno, eso tenía un valor que significaba más del lado de la mercadería que del lado de la creación. Lo pienso. ¿Qué voy a hacer? Es así.

R.P. Pero entre sus colaboraciones, ¿hay alguna que sea especialmente significativa para usted? Por ejemplo, el caso de Tàpies no lo es, pero en el caso de Juan Barjola o Juan Carlos Mestre… ¿Hay algún caso particular?

A.G. Ya. Mira, yo ya te digo que aunque no sé muy bien en qué sentido, sí recuerdo que…

R.P. José María Navascués…

A.G. … mi trabajo más pensado (y si no es en esto, pues no me acuerdo porque, claro, hace muchos años… , pero si no es en este sentido, en el que yo he hablado de la obra de arte en general…, sí, algún interés puede tener) es este que te digo de José María Navascués.

R.P. Pero, precisamente, ahora creo que tenía un proyecto en colaboración con Juan Carlos Mestre, *Las venas comunales*, que creo que al final quería hacer unas correcciones…

A.G. ¡Oh, sí! Esa es mi pequeña tragedia actual. Claro, yo fui muy imprudente; fui imprudente en el sentido siguiente: Juan Carlos hizo sesenta y cuatro dibujos magníficos, realmente magníficos… Hoy anda por… Digamos de este tamaño, así, rectangulares, y la idea no…, bueno, es que yo iba a manuscribir mis poemas encima de esos dibujos, aunque yo pensaba que los estropeaba, pero, bueno…, la propuesta de Juan Carlos, y yo estuve de acuerdo con él, era esa. Y lo hice. Lo hice imprudentemente porque yo tenía que haberme dado cuenta de que en mí las primeras versiones no son las que mandan. Entonces, claro, pasaron seis meses, releí el poemario… Es que no…, que hay un acto de creación, de segunda

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

creación, pero no menos importante que la primera, que ya tiene dos fundamentos que están en la primera, pero no podemos olvidar que se trata de un ejercicio compositivo que tiene que, bueno, estar decentemente compuesto, modulado. Y, además, es que esa primera versión puede ser a su vez generadora de un pensamiento poético que subyace, pero que no se ha manifestado. Estoy en esa situación, yo he machacado los dibujos de Mestre.

R.P. ¿Finalmente?

A.G. Sí, sí. Yo escribí la primera versión imprudentemente.

R.P. Pero creo que Mestre le dio…, bueno, le dijo que no le importaría hacer las correcciones.

A.G. ¡Mestre es un…, no solamente es un artista y un poeta, sino que es una persona de una generosidad increíble! Me dijo: «No, Antonio, esto va a tener su arreglo, no te preocupes, si a lo mejor hasta a algunos les viene bien o, bueno, mejor hacemos otra cosa o…». Claro, él me da todo tipo de facilidades, lo cual no es obstáculo para que yo sea consciente de que fui imprudente al manuscribir unos poemas en primera versión, porque las primeras versiones mías normalmente dejan de existir, pero… *(Ríe)*.

R.P. Es decir, no se ha decidido a hacer esas correcciones, finalmente.

A.G. Esa es una de mis peleas actuales.

R.P. Quizá, una tachadura le daría un valor precisamente a su faceta de reescritura en esas obras.

A.G. Ya, pero esa tachadura, es decir, una tachadura —y nos lo hemos dicho Mestre y yo— no nos proporcionaría otra cosa, no nos proporcionaría el trabajo acabado con limpieza, no nos proporcionaría, como dicen los ingleses, un *trabajo en progresión*, pero, claro, hay unos hechos visuales que van a ser las tachaduras y esas tachaduras…, puede que alguna caiga bien dentro del dibujo, pero no tengo muchas esperanzas, pueden caer muy mal. Entonces, ya veremos a ver. *(Ríe)*.

R.P. Y a pesar de ese desencanto del que me habla con las artes visuales y esa discusión, lucha interna, que tiene con el último proyecto de Mestre, ¿tiene en

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

proyecto o pensado alguna otra colaboración en el futuro con la pintura, con la escultura? [1 h 4 s].

A.G. Yo creo que no, creo que no, porque poniéndome mínimamente realista, yo tengo ya…, tengo tantas cosas sin hacer que la vida no puede darme tiempo más que para hacer, no sé si bien o mal, para intentar hacer algunas[11]. Entonces, no quiero acumular más proyectos, ya tengo bastantes con los proyectos del pasado que, por otra parte, no han entrado en vías de realización más que muy parcialmente. Por ejemplo, lo que podríamos llamar escritura de pensamiento, que tendrá que ser muy fragmentaria y que tendrá muchas y distintas orientaciones, yo qué sé, y quizá no solo relacionadas con la poesía ni con la estética en general, sino quizá más…, digamos, escritura de pensamiento en recortes, porque no podrá ser de otra manera. Pero, claro, yo tengo una montaña así de cosas y, cada vez que la veo, y, además, el editor me dice: «Oye, Antonio, mira, que tenemos que hacer *(ríe)* un libro tuyo de esto». Yo digo: «sí, sí». Me asusta el trabajo de meterme en eso cuando además tengo estos dos clavos de las memorias puestas en una situación de *no sé* y de un poemario semidestrozado, también. Entonces, no quiero acumular ya… Así, con esas tres cosas, ya es mucho para mí.

R.P. Es decir, hay un proyecto de un libro similar, como ha dicho, de escritura de pensamiento, similar a *El cuerpo de los símbolos*.

A.G. ¡Sí!, eh…, sí, una continuación que llevaría consigo abundantes notas, incluso rectificando a veces a *El cuerpo de los símbolos,* pudiera ser la publicación que quiere hacer el editor. Es, supongo, que amplío, y yo no voy a hacer más que de…, posibilidades que la de hacer un ejercicio de anotación, matización, corrección, relacionada con *El cuerpo de los símbolos*, y una acumulación más o menos trabada de las cosas posteriores. Unas cosas salen de conferencias, otras, de ensayitos, otras, de prólogos (ya no hago prólogos); salen de mil sitios y está todo disperso y, además, sé que hay una carga de reiteración muy fuerte. Tengo que cuidar todo eso. Es un trabajo arduo, pero, bueno…, a lo mejor, un tomo de cuatrocientas o quinientas páginas, no sé. De todas maneras es, como te digo, un

11. Lo cierto es que el poeta continúa colaborando con artistas plásticos a través de diferentes proyectos, lo que una vez más evidencia la importancia que presta a la interrelación con las demás artes, en las que también identifica una vibración poética.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

trabajo suficiente con los otros dos que tengo por delante como para no…, para tratar de no hacer nuevos proyectos. No sé. Bueno, quizá alguna pequeña cosa. Te hablaba antes de una posible traducción a medias con Amelia para ampliar a Mallarmé un poco. Yo no debo plantearme muchas cosas ya.

R.P. Pero ese libro en concreto creo que aportaría un gran valor a los que disfrutamos con su poesía y la estudiamos, porque *El cuerpo de los símbolos* nos da muchas claves teóricas y si, además, va a introducir algunas rectificaciones, sería fundamental.

A.G. Sí, sí, sí, va a haber rectificaciones, sobre todo en el sentido de ampliar o reducir el valor de algunas propuestas [1 h 5 min 40 s].

R.P. ¿Y en cuanto a poemario? Porque hace unos meses, tras *Canción errónea*, me refiero, leí una entrevista que concedió a Tomás Sánchez Santiago, donde le preguntaba por una nueva obra y le decía que no le podía contestar nada porque [decía] «lo tengo en la cabeza desde ayer»[12].

A.G. Pues, ¿sabes?, no me acuerdo de eso, pero, bueno, es igual, lo doy por bueno y es… Hay dos posibilidades: que estuviera pensando en *Las venas comunales*; o que, efectivamente, tuviera *ayer* una tentación, así, de hacer no sé qué. Pero lo he olvidado.

R.P. No se ha concretado. Me gustaría también hacerle unas preguntas sobre sus resonancias.

A.G. Adelante.

R.P. Espero no agotarle demasiado ni…, no cansarle…

A.G. Mira, Rubén, hemos tardado en encontrarnos, pero yo claro que valoro mucho que alguien se ocupe de mi escritura y, segundo, pues que también tengo

12. Entrevista a cargo de Tomás Sánchez Santiago y Eloísa Otero, publicada el 23 de octubre de 2012 en el blog *Tam-Tam Press*, con la siguiente cita de Gamoneda como subtítulo: «La poesía es un instrumento capaz de excitar la conciencia». Aunque los entrevistadores tenían noticias de que Gamoneda preparaba otro poemario, además de *Canción errónea* y *Las venas comunales*, parece que Gamoneda realmente se estaba refiriendo a *Las venas comunales*, libro al que pretendía dedicar todos sus esfuerzos tras la conclusión de *Canción errónea*. Véase la entrevista completa: <https://tamtampress.es/2012/10/23/gamoneda-los-crimenes-sociales-en-la-union-europea-no-son-manifestaciones-de-paz/>.

cierto olfato de viejo para darme cuenta de la actitud y de la voluntad y de la capacidad de algunas personas por pequeñas cosas, por pequeños detalles. Entonces, pues, bueno, hemos hablado que tendríamos una conversación amplia, pues nada, la tenemos, sin perjuicio de que si más adelante hace falta otra, la tengamos también. No pasa nada.

R.P. Muchas gracias.

A.G. O sea, que no te preocupes. Yo, dentro de mi orden del día de hoy, he tenido un par de cosillas, pero, bueno, a las 18 h *(da una palmada sobre la mesa)* viene Rubén Pujante. Bueno, pues estamos.

R.P. Muchas gracias, don Antonio.

A.G. No hay problema.

R.P. Me gustaría empezar con una pequeña anécdota para hablar de esas influencias, o ecos, o resonancias, porque cuenta en sus memorias que, aunque usted nació un 30 de mayo, la administración a veces en el juzgado le daba como fecha de su nacimiento un día después, el 31 de mayo[13] [1 h 7 min 56 s].

A.G. Sí, ya lo he escrito eso, ¿no?

R.P. Sí, sí. Pero lo anecdótico es que, precisamente, un 31 de mayo de otros años nacieron también Saint-John Perse y Walt Whitman.

A.G. ¡Oh!

R.P. Hemos hablado de Saint-John Perse, pero Whitman…

A.G. Bueno, bueno, la coincidencia me parece bien, aunque sea la única. *(Ríe)*.

R.P. Entonces del «viejo hermoso Whitman», como decía Lorca, ¿no hay un peso en su obra? Porque yo en algunos pasajes sí encuentro un eco, sobre todo esa relación con la naturaleza, esa relación con la humanidad.

13. En el penúltimo fragmento de *Un armario lleno de sombra*, Gamoneda alude a esta confusión administrativa: «En aquel mismo mes de mayo cumplía yo catorce años. El día treinta, aunque, por alguna causa que en los días de mi nacimiento debía de ser costumbre, las anotaciones del juzgado me adjudicaban el treinta y uno», p. 234. Por este motivo el día preciso en el que comenzó a trabajar en el Banco Mercantil como recadero y meritorio fue el 1 de junio de 1945, ya que en aquel entonces los catorce años fijaban la edad mínima laboral.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. No, yo pienso que no y mis razones para pensar eso son que yo no conozco suficientemente la poesía, y menos aún el valor y el sentido, de la poesía de Whitman. Yo desconfío mucho de las traducciones. Hay que traducir, ya lo sé. Bueno. Por ejemplo *(ríe)*, en mi caso las traducciones que más me gustan son aquellas en las cuales no puedo entender ni una palabra: árabe, japonés, coreano… Deben ser magníficas. *(Vuelve a reír)*. Pero aquellas en las que alcanzo algo, me inquieta. Y en relación con otros poetas, que es lo que nos interesa aquí, yo tengo miedo a las traducciones. Me parece que pueden ser… Cuando la traducción no consigue ser en la segunda lengua un poema, sino que es una versión léxica, literal, informativa, es un texto informativo únicamente del cual normalmente han sido desplazadas las cargas poéticas, porque las cargas poéticas normalmente se dan en una lengua y no en otra. Bueno. Todo esto parece que no tiene sentido dado que, bueno, pues yo he intentado alguna solución, pero he intentado esas traducciones con un…, confesando si falta *hi*zo o *hace*, ahora o en el futuro, que el poema está en la primera lengua y que, en el caso de que lo que yo proporcione *(suenan las campanas de la catedral)*, o Amelia y yo proporcionemos, puede tener en el mejor de los casos alguna cercanía y puede tener, o no, la condición poemática. Puede tenerla o no, o sea que lo hago con grandes inseguridades. Pero todo esto viene a cuento de Whitman. Entonces, yo, si bien allá en los años últimos cuarenta, años cincuenta, pues en España apenas se hacían traducciones y, además, estaban muy censurados casi todos los autores (era la época más dura de la dictadura, que siempre lo fue, pero, bueno, entonces lo era más todavía en este terreno, sobre todo)… Había, mal o bien, había que leer en otras lenguas, como fuese, con la ayuda de un amigo, como fuese. Bien. Pero yo a Whitman no le he leído nunca bien, no puedo, no puedo decidir, no hay elementos para que Whitman tenga algún peso en mí. Lo que sí puede ocurrir, con todas las diferencias de grado normales y de calidad, es lo que yo llamo culturas simultáneas, poéticas simultáneas, simultáneas no el tiempo exactamente, sino coincidentes, emparejables en algún sentido, es decir, que de la misma manera que nos encontramos un volumen totémico o una herramienta en Indochina referible al año…, de hace tres mil años, y nos encontramos algo muy semejante en África o en no sé dónde (y no han tenido, que se sepa, ninguna relación), bueno, pues yo pienso que también pueden aparecer (al fin y al cabo vivimos en el mismo planeta, vivimos en la misma desdicha o en la misma dicha), también pueden aparecer, no sé, impulsos

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

próximos en gentes que se desconocen entre sí. Y por ahí habría que situar las cosas. Otro caso es el de Saint-John Perse, que le has citado tú también, ¿no? Ahí pienso que sí, que realmente Saint-John Perse, de una manera individual y percibida por mí, ha tenido, pequeño, grande, mediano o chiquitín, me da igual, algún peso. ¿Por qué? Porque con alguna dificultad, pero yo lo he leído en su lengua[14].

R.P. Le quería preguntar también (siguiendo con la poesía anglosajona, pero, bueno, ya sé que, precisamente, no haber podido, accedido, directamente a las fuentes en su lengua original, eso ha sido un obstáculo) por T.S. Eliot, a quien cita en algunas reflexiones de carácter crítico o teórico, [por] si la poesía de Eliot también había sido importante para usted, pero ya… [1 h 15 min 36 s].

A.G. Bueno, eh, claro, hay que tener en cuenta que de toda poesía es posible deslindar algo que podíamos llamar conceptos, que estos sí son transmisibles de una lengua a otra aunque no tengan función poética en la segunda lengua, pero el concepto puede ser transmitido. Y bueno, bien, pero en ese caso yo pienso que, por ejemplo, Eliot pesaría en mí más a partir de su libro teórico de *Función de la poesía y función de la crítica*[15] que de la propia poesía.

R.P. La misma impresión que yo tenía. La parte crítica más que la parte poemática en sí misma.

A.G. *(Asiente)*. Hum…

R.P. Antes mencioné a Lorca (Lorca hablaba del «viejo hermoso Whitman» en una oda[16]) muy al caso y no por casualidad, porque se le ha relacionado

14. Apenas unos meses después de esta entrevista, el 21 de noviembre de 2014, Gamoneda publicó en *El País* «Walt Whitman: un poeta histórico», breve reseña de la edición bilingüe recientemente aparecida de las obras de Whitman, preparada por Eduardo Moga para Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores. Sobre la obra del gran poeta norteamericano, opina Gamoneda en su reseña que «todos los poemas posteriores a W. con pretensiones universales (vale como ejemplo el *Canto general*, de Neruda) han fracasado. Otra cosa son los aspectos formales: la apertura del lenguaje poético a todas las especies léxicas, la liberación —dentro de la rítmica— de las normativas tradiciones. No se deben sólo a W., pero este, en la anglofonía, al menos, es principal». Gamoneda concluye su reseña con estas palabras: «W. es una cumbre de la poesía. Bienvenida sea su actualización en nuestra lengua», p. 41.
15. T.S. Eliot [1933], *Función de la poesía y función de la crítica* [*The Use of Poetry and the Use of Criticism*], Jaime Gil de Biedma (ed. y trad.), Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve, 103), 1955.
16. «Oda a Walt Whitman», de *Poeta en Nueva York*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

también, sobre todo, con la última poesía de Lorca y usted ha participado en la edición, recientemente, en el año 2010, de una antología de García Lorca, si no me equivoco, que además titula muy significativamente *Escondida luz*[17].

A.G. Sí, yo hice esa antología.

R.P. Me gustaría que me hablase un poco de esa colaboración y de su relación con Lorca.

A.G. Bueno…, mi… Aunque haya zonas de Lorca que no me interesan nada, yo pienso que Lorca es el gran poeta de la Generación del 27, en el caso de que las generaciones existan, pero, bueno, en todo caso del primer tercio del siglo XX me parece el poeta no voy a decir…, no sé si será el mejor… Es que mejor, peor, a este un siete, a este un siete y medio, a este un ocho, son cosas… Pero sí es cierto que a mí me magnetiza en alguna cosa, que algunas zonas de su escritura, de una manera especial… Es cierto que el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* a mí me parece el poema más grande escrito en el siglo XX en España, es cierto que *Poeta en Nueva York* y *Diván del Tamarit* tiran de mí. Todo eso es cierto. No sé… si en algún momento ha podido relacionarse mi escritura con la de Lorca. Bueno, bien. Diferencias cualitativas aparte, cabe. Yo no digo que no, pero no soy muy consciente de ello.

R.P. Pero, sin embargo, Lorca en todo caso por delante de poetas como Miguel Hernández, por ejemplo.

A.G. Sí. No, sí, claramente, sí.

Amelia Gamoneda. ¿Necesitáis algo?

A.G. Pues no sé Rubén…

R.P. No, con un poquito de agua…, perfecto para engolar un poco la voz y que no me… *(A Amelia)*. Le traje, como has visto, un pequeño detalle… *(Señala la botella de vino de Casa de la Ermita)*.

Amelia Gamoneda. Coño, estupendo. Esto él lo agradece mucho.

17. Federico García Lorca, *Escondida luz: antología*, Antonio Gamoneda (ed.), Sevilla, Sibilina (Biblioteca Sibila / Fundación BBVA de poesía en español, 23), 2010, 231 págs.

A.G. Bueno, por este chico…

R.P. Un vino jumillano, de la Región de Murcia.

Amelia Gamoneda. *(Imitando el acento)*. Murciano.

R.P. Sí, ya hemos hablado un poco de la relación vinícola de mi tierra y espero que disfruten del vino en familia.

Amelia Gamoneda. *(En afirmación sostenida)*. Sí, seguro…, esto él lo disfruta mucho.

R.P. Me alegra mucho saberlo.

Amelia Gamoneda. *(A su padre)*. Voy a meterlo, ¿vale?

A.G. Bueno.

Amelia Gamoneda. *(Mirando a don Antonio)*. Eh..., sí. Ah… Bueno, si estás aquí bien, vale. Si queréis subir…

R.P. Lo que queráis.

A.G. Yo estoy bien aquí. *(A Rubén)*. Tú verás.

R.P. Sí, yo también… Donde mejor esté don Antonio.

A.G. Ahora que parece que los ruidos han decrecido, no sé, un poco…

Amelia Gamoneda. Ya, porque para la grabación, no sé… cómo te irán los ruidos de la calle.

R.P. Yo creo que focaliza bastante bien… Se escuchará bastante bien.

Amelia Gamoneda. Vale. Estupendo. *(Sonríe)*.

R.P. Muchas gracias, Amelia. Estoy aquí todavía con el cuestionario, que es largo.

Amelia Gamoneda. Menudo cuestionario, entonces.

A.G. ¡Pues vamos con él!

Amelia Gamoneda. Largo y elaborado, porque… uf…

R.P. Bueno, hay tantas preguntas que me gustaría plantearle a don Antonio.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Adelante, adelante.

R.P. Muchas quedarán en el aire, pero… voy a intentar no agotarlo demasiado.

Amelia Gamoneda. *(Amelia ríe)*. «Adelante», dice. Pues ya está. Aprovéchalo. Hasta ahora. *(Amelia entra en la casa)*.

R.P. Hasta ahora, Amelia. ¿Y sobre *Cancionero y romancero de ausencias*? [1 h 21 min 18 s].

A.G. ¿Eh?

R.P. ¿*Cancionero y romancero de ausencias*? ¿Cómo valoraría esa obra de Miguel Hernández, aun situando por debajo a Miguel Hernández de García Lorca?

A.G. *(Lanza una gran bocanada de humo)*. Un recuerdo impreciso, porque Lorca[18] no fue genial, así como Rimbaud o Claudio Rodríguez, muy temprano. Él hizo abundante poesía insignificante. Claro, *Cancionero y romancero de ausencias* ya no es de la zona insignificante, pero yo pensaría que la tonalidad y las tensiones lorquianas no se dan todavía en el *Cancionero y romancero de ausencias*, por lo menos no se dan con la intensidad del *Romancero*, o del *Diván*, o del *Poeta en Nueva York*, o…

R.P. Y cambiando ya para César Vallejo, que es una de las grandes resonancias, como usted mismo ha reconocido, de su poesía. No recuerdo haber leído qué sintió y significó la poesía de Vallejo. La primera vez que leyó un poema de Vallejo, ¿qué significó? ¿Qué sintió en ese momento? ¿O cuál fue ese poema, si lo recuerda? [1 h 22 min 56 s].

A.G. Era un magnetismo desconcertante (porque es la comprobación para un joven poeta, de diecisiete años, que apenas ha empezado a escribir y a tenerse por aprendiz…), un poeta con un indudable poderío que escribe mal. *(Rubén ríe)*. Claro, ¿qué es escribir mal en poesía? Es una pregunta posterior ya. César Vallejo, sin embargo y…, claro, pero esa *maldad* en la poesía se convierte en una potencia, en un dinamismo, en una sentimentalidad realmente emocionante y poéticamente altísima. Sigue escribiendo mal, porque si tú has leído alguna

18. Como puede apreciarse, Gamoneda habla aquí de Lorca. No le corrijo ni insisto en mi pregunta debido a que ya ha mencionado que el peso de Miguel Hernández en su poesía es mucho menor que el de otros poetas como Lorca.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

novela de César Vallejo, por ejemplo, *El tungsteno*, es una desdicha. César Vallejo era un animal poético, simplemente. Era eso. Por cierto, César Vallejo vivió un par de meses en Astorga, aquí al lado. Lo trajo Leopoldo Panero, que en aquel entonces adoraba a César Vallejo, aunque él luego se convirtiese en un poeta del régimen franquista, pero bueno… Bien. Yo, a mí, simplemente, César Vallejo me aplastó en el más emocionante de los sentidos y empecé a presentir que la estética no tenía por qué acompañarse de la corrección más o menos académica. En ese sentido es un descubrimiento importante para mí, muy importante. César Vallejo era eso: un animal poético.

R.P. ¿Hay algún poema de Vallejo al que regrese una y otra vez? ¿Tiene algún poema predilecto de Vallejo, como lector?

A.G. *(Suspira profundamente).* No. No, no. Sí es cierto que instantáneamente un poema y otro poema y otro, dentro de treinta páginas, ha podido impresionarme especialmente, pero yo tiendo a llevar la obra de Vallejo como un todo. Incluso con una interpretación de su época más modernista inicial, que haciendo, como yo parece que he preferido hacer, una estimación y de disponer una sensibilidad receptiva mía de orden global, ya también el modernismo se integra en ese enorme peñasco poético que es César Vallejo. Entonces, me cuesta trabajo deslindar poemas. Hombre, si me pusiera a hacerlo, lo haría, pero la vivencia mía no es poemática, es poética, en un sentido amplio. La distinción entre poemático y poético, ¿eh?

R.P. En *Blues castellano*…

A.G. Claro, es muy impresionante aquel*: el cadáver… y siguió muriendo… y se le acercaron… un hombre…*[19] ¡Sí, cierto!

R.P. *Siguió muriendo… (Sonríe).*

A.G. Sí, lo es. Pero yo mi receptividad la he organizado en términos globales. *(Chasquido de encendedor).*

R.P. Andrés Sorel, en un libro que le dedica o escribe sobre usted, que se llama *Iluminaciones*, le atribuye las siguientes palabras hablando de Vallejo: «Ha sido el

19. Gamoneda recita fragmentos del impresionante —como él mismo califica— poema «Masa», poema XII de *España, aparta de mí este cáliz*, fechado el 10 de noviembre de 1937.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

único poeta al que, sin decirlo, yo me he 'dirigido' en un poema»[20]. ¿Ese poema al que se refiere es el que comienza «Sábana negra en la misericordia»[21], de la tercera parte de su *Libro del frío*?

A.G. Sí, sí.

R.P. Entonces habría que entenderlo con «Piedra negra sobre una piedra blanca», ¿sería ese…?

A.G. No lo sé.

R.P. No lo sabe.

A.G. *(Tajantemente, con voz rotunda)*. No hay premeditación. Es muy posible que así sea, pero yo no… No hay…

R.P. No es consciente de esa…

A.G. No hay una premeditación ni una localización de la piedra negra, pero seguramente está funcionando, aunque yo no haya tenido premeditación ni haya seleccionado…, pero es probable que esté funcionando, sí.

R.P. ¿Podemos hablar de una reminiscencia inconsciente, de alguna manera?

20. Andrés Sorel, *Iluminaciones*, RD Editores (Narrativa), 2008, p. 126.
21. Según Carmen Palomo, el poema apareció en un principio como «Canción peruana», al final del artículo titulado «El lacrimal de César Vallejo», que Gamoneda escribió para el número especial de «Filandón» (suplemento cultural dominical del *Diario de León*) del 24 de julio de 1988, con motivo de una conmemoración colectiva del quincuagésimo aniversario de la muerte del poeta peruano. Gamoneda introdujo una reescritura del poema al final de su artículo «Valente: de la contemplación de la muerte» como tributo al poeta gallego en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600, 2000 (junio), p. 10. Véase Carmen Palomo, *Antonio Gamoneda: Límites*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007, pp. 145-146, notas 22 y 23. En la bibliografía de la tesis de Expósito consta que el poema también fue publicado en 1988, con el título «Sábana, César», en el segundo volumen del «Homenaje a César Vallejo» preparado por *Cuadernos Hispanoamericanos*, 456-457, 1988 (junio-julio), pp. 579-580. Véase J.A. Expósito, *La obra poética de Antonio Gamoneda*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 409. En todas las versiones hay variantes: por ejemplo, mientras que en la del *Libro del frío* que consta en *Esta luz* puede leerse *ata mis huesos a tus huesos humanos* [EL: 348], en las de 1988 encontramos *ata mis huesos a los huesos de César*; y hay antes otra mención expresa entre paréntesis, al final del primer núcleo poemático, que fue completamente suprimida en la reescritura: *(Mi madre está en el corazón de César Vallejo)*. Una última versión de la canción peruana ha aparecido en la actualización del artículo «Lacrimal de César Vallejo», en la revista *Tinta China* (Sevilla), Año XVII, números 21-22, 2018 (mayo), s/p.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. ¿Qué? Que a mí me parece que son las que pueden resultar válidas como tales influencias, porque es cuando haces una subjetivación tan profunda que incluso, aunque olvides, es igual, es igual, pasa a tus mecanismos semiconscientes, o nada conscientes, y funciona, porque… eso, porque se ha hecho una interiorización fuerte, seria, y ha pasado a ser un componente para ti, como puede haberlo sido un sueño, que tampoco recuerdas, o un hecho o un pensamiento olvidado, aparentemente olvidado.

R.P. Eso ocurriría, por ejemplo, en el caso de *Blues castellano*, que César Vallejo… Digo, que no era consciente, precisamente, en esa medida en *Blues castellano* y, sin embargo, se puede respirar, yo creo que casi se puede palpar (eso se ha dicho muchas veces) a Vallejo.

A.G. Yo sigo siendo inconsciente en relación con eso.

R.P. Y en el caso de Trakl, por ejemplo, también… [1 h 31 min 13 s].

A.G. ¿De…?

R.P. De Georg Trakl.

A.G. Ah, claro. Sí, con el problema de la traducción por el medio, es decir, que puede tratarse de un Trakl reconstruido por mí y no ser ciertamente el verdadero Trakl.

R.P. Pero en este caso sí ha habido un acercamiento a la traducción.

A.G. Sí. Sí, pero, claro, lo que yo no puedo asegurar, y ni siquiera presumir, es que haya sido un acercamiento a la que es la…, el significado poético cierto, rotundamente cierto, de Trakl. Yo sé que la lectura de Trakl funcionó en mí en un sentido en el cual yo me inventé a *mi Trakl*. Pero aquí está el problema de las lenguas. Ya te he dicho antes que la poesía, con la totalidad de sus rasgos de consistencia verídica, se da en una lengua.

R.P. Y además el caso de Trakl es un ejemplo de lo que antes me ha hablado de la coincidencia de ideas en otro espacio-tiempo, porque creo que le hablaron de Trakl sin ser consciente precisamente de que su poesía tenía una línea

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

expresionista (que algunas veces le han hablado de esa línea expresionista, también)[22]. Es un ejemplo muy claro.

A.G. Sí, sí, sí… Sí, sí, sí. *(Sonríe)*. Sí, exactamente. Y esa sensación de que incluso a través de una traducción y en la excitación poética que tú haces de esas palabras, te las proporcionas a ti con una cierta configuración y consistencia ya poética. Entonces, por decirlo así, te reconoces en alguna medida en aquello.

R.P. Como lector, en las traducciones que se atrevió a hacer finalmente y que incluye en su antología *Esta luz,* precisamente, yo tengo esa sensación…

A.G. Son traducciones totalmente discutibles desde el punto de vista de, bueno *(ríe)*, quienes realmente intentan una traducción solvente. Puede que ahí esté más bien el Trakl que yo me he inventado, que el Trakl verdadero[23].

R.P. En cualquier caso, la afinidad, yo creo, la afinidad poética…

A.G. Hay que contar con que hay, existe, algún grado de afinidad.

22. Sobre las afinidades y equivalencias con Trakl, declaraba Gamoneda en otra entrevista: «a mí me decían, "oye cómo se nota que has frecuentado mucho a Trakl… Hay una gran cercanía entre lo que haces y la obra de Trakl, ten cuidado…". Y yo no había leído a Trakl. Lo leí después y dije: "Es verdad". Es cierto, no es una anécdota de ningún milagro por la sencilla razón de que yo podía haber recibido las coloraturas, los impulsos y la sentimentalidad que están en Trakl por una vía indirecta o por otra cosa mucho más sencilla, que es que no hay tantos años de diferencia entre Trakl y yo y resulta que vivimos en el mismo planeta, lo cual es una razón importante para que podamos tener, salvando las distancias, las graduaciones y las posibilidades de valor, una cercanía. Estas afinidades son la causa única». Véase José Luis Calvo Vidal, «Entre la reescritura y el silencio», en Carmen Palomo (ed.), *El lugar de la reunión: conversaciones con Antonio Gamoneda*, Burgos, Dossoles, 2007, pp. 74-75.
23. Estas *mudanzas* (como prefiere llamarlas Gamoneda, haciendo suyo el término adoptado en parte por Herberto Helder) de Trakl son en concreto «Canción del solitario» y unos fragmentos de «Sueño y locura». Se recogen en *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* [pp. 571-572]. Fueron publicadas con anterioridad en la revista *Letras Libres* [ed. España], 27, 2003 (diciembre), pp. 46-47, donde Gamoneda indica en una nota final las fuentes que ha tenido en cuenta para sus versiones. Existe asimismo una versión al francés de estas mudanzas (traducción indirecta en segundo grado, por tanto): «Deux interprétations de Trakl par Antonio Gamoneda», Laurence Breysse-Chanet (trad.), *Europe: révue littéraire mensuelle* (París), 984, 2011 (abril), pp. 125-129. Breysse-Chanet ha consagrado, de hecho, un estudio en dos artículos a estas mudanzas de Gamoneda: «Una simetría extraña. Una lectura de "Canción del solitario", mudanza de Trakl», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Barcelona), 736, 2008 (abril), pp. 24-26; y «Las "cacerías secretas" de una reescritura musical. Sobre dos 'mudanzas' de Trakl en *Esta luz Poesía reunida (1947-2004)* de Antonio Gamoneda», *Bulletin Hispanique* (Burdeos), vol. 111, n.º 1, 2009, p. 195-217.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Y pasando a otro tipo de afinidades, a modo anecdótico me gustaría preguntarle, don Antonio, ¿a quién considera como el escritor más influyente del siglo pasado, ya sea en lengua hispanohablante o castellana, o extranjera? [1 h 34 min 45 s].

A.G. Más influyente…

R.P. Más influyente. Ya sé que no le resulta grato hablar de las consideraciones objetivas.

A.G. No, yo es que las cuestiones de tipo escalafón, yo las rehúyo mucho.

R.P. Sí, pero si pudiera usted conversar con algún poeta… Planteemos la cuestión de otra manera: si pudiera conversar con algún poeta…

A.G. ¿Si pudiera conversar?

R.P. Conversar… con algún poeta del siglo pasado, ¿con quién le hubiera gustado conversar?

A.G. *(Lanza una bocanada de humo. Reflexiona durante varios segundos)*. Bueno, no lo había pensado nunca, pero quizá me… *(Con voz muy suave)*. Yo creo que sería con César Vallejo.

R.P. ¿Sería, perdón?

A.G. Con César Vallejo.

R.P. Me gustaría también preguntarle sobre… No voy a hablarle de grupo generacional, que ya sé que esa noción no le resulta nada grata. A mí tampoco me gusta hablar de generaciones… [1 h 36 min 11 s].

A.G. Suele ser un invento de profesores y de críticos que prospera porque simplifica la didáctica y por… Nada más. El propio Gil de Biedma, en un arranque de sinceridad, le dijo en una entrevista a Jesús Fernández Palacios que la generación del 50 era una operación de *marketing*[24].

24. En dicha entrevista, Gil de Biedma declaraba: «Y en un momento dado decidimos autolanzarnos como grupo, en una operación absolutamente publicitaria, no literaria. En ese grupo, que se formó en torno a la colección citada [«Colliure»], están Valente, Barral, Costafreda (aunque fue un añadido tardío por su amistad con Barral y Valente), Goytisolo, Jesús López Pacheco y yo. En esa época, por ejemplo, ninguno habíamos oído hablar de

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Quizá como lo fue en su momento también el *boom* latinoamericano.

A.G. Sí.

R.P. Apunta un poco por esa línea, un fenómeno de *marketing* empresarial más que otro tipo.

A.G. Sí. Sí. Sí, sí.

R.P. Y además usted se ha caracterizado por un aislamiento muy reconocido, apartado de cenáculos, de este tipo de reuniones.

A.G. Bueno, sí, sí. No, es que eso *(ríe)* es muy cargante *(vuelve a reír)* y, además, no me parece muy…, ni si quiera elegante. No voy a decir digno. No sé, no.

R.P. Sin embargo, sí hay ciertas afinidades poéticas, por ejemplo, con Claudio Rodríguez, del que me ha hablado antes, o José Ángel Valente.

A.G. Hombre, Claudio y yo éramos muy amigos. No es que nos viéramos con mucha, mucha frecuencia, pero sí éramos buenos amigos. Y yo creo que Claudio es, con independencia de que en sus últimos libros, relativamente joven todavía, con sesenta años, empieza a decaer un poco, con independencia de eso, creo que es sin duda el poeta más importante de la segunda mitad del siglo XX. Pero con Claudio, excepto en una ocasión en Salamanca, en que yo traje a cuento a Rilke en relación con el propio Claudio, nunca hablamos de poesía.

R.P. Es curioso.

A.G. Claudio era un hombre entrañable en todos los sentidos, no solamente un enorme poeta, pero hablamos muy poco de poesía. Pero, a ver, en cierto modo no hablábamos por falta de interés, sino como que no tuviéramos nada nuevo que decirnos el uno al otro. En cierto modo, nos suponíamos acordes en las estimaciones de valor o en lo que fuera de… y de la orientación de… y con las naturales diferencias, pero en ese supuesto de estar acorde, pues no. Quitando,

Francisco Brines, a quien se le tiene ahora como miembro de ese grupo. La operación de la Colección Literaturasa era de autopromoción, dirigida contra el grupo de los poetas de *Ínsula,* de Madrid, y tácitamente, contra Claudio Rodríguez, a quien luego se incluyó en el grupo». Véase Jesús Fernández Palacios, «Con Jaime Gil de Biedma», *Fin de Siglo* (Jerez de la Frontera: Cádiz), 5 (marzo-abril), 1983, p. 70. Cito por Ángel Luis Prieto de Paula, *La llama y la ceniza: Introducción a la poesía de Claudio Rodríguez*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia: Estudios filológicos, 219), 1993 [1.ª ed. 1989], p. 16.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

ya te digo, una conversación breve, breve, en que, bueno… Bueno, y me dio la razón y pidió un vaso de vino y se acabó el asunto. Yo le vine a decir que estaba un poco a mitad de camino entre Fray Luis y Rilke, por ejemplo, ¿no? Bah, una pura…, *porque, mira, el aspecto interrogativo que tiene la poesía de Rilke y tal, pues…* «Sí, tienes razón, tienes razón». Y luego él quería jugar a los chinos y…

R.P. *(Ríe)*. ¿Ocurría lo mismo con José Ángel Valente o era una relación distinta?[25] [1 h 40 min 35 s].

A.G. No. Valente, don José Ángel, claro, José Ángel, pues por su, digamos, conducta poética y porque era un hombre duro expresándose, y tal y cual, pues fue muy poco bien tratado, decentemente tratado *(suenan las campanas de la catedral)*, sobre todo en sus últimos diez o quince años y, después de muerto, también hubo un impresentable maltrato de Valente, pero también es cierto que Valente era un hombre que no tenía ese carácter entrañable de Claudio, sino que estaba en lo suyo, estaba muy convencido de sí mismo, con razón, y no se privaba de hacer juicios realmente ásperos y, a la recíproca, pues era maltratado, mal visto y tenía muy pocos amigos. Y que ya, pocos años antes de morirse, nos conocimos en París y, bueno, sí, empezó una relación y una especie de, digamos, también de acuerdo tácito entre Valente y yo, pero ni andaba por el medio una amistad como con Claudio, aunque, bueno, sí, teníamos una relación cordial y en cierto modo yo fui de sus pocos últimos amigos. Estaba peleado con medio mundo. De todas maneras, Valente tampoco era muy dado a las conversaciones. Eran conversaciones más bien recortadas. Él se confiaba más en la escritura y ahí soltaba lo que fuera. *(Ríe)*. Y bueno, sí, había una zona de acuerdo, pero no había una empatía profunda, ¿no?

R.P. Usted le dedica… Bueno, trata un libro… Lo leí hace unos años y disfruté mucho con esa lectura: *Valente: texto y contexto*[26]**.**

A.G. Bueno, yo ese libro le valoro poco, porque fueron unas conferencias apresuradas, un ciclo en Santiago de Compostela. Puede que haya cosas sueltas,

25. Para una perspectiva más detallada sobre la relación entre ambos poetas a través de su correspondencia (limitada, no obstante, a nueve misivas), véase Saturnino Valladares, «Historia de una amistad: correspondencia entre José Ángel Valente y Antonio Gamoneda», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 24, 2014, pp. 123-132.
26. Antonio Gamoneda, *Valente, texto y contexto*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (Cátedra José Ángel Valente, 3), 2007, 111 págs.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

pero no estoy yo… Luego, eso... Quisieron hacer un libro y tuve un problema. Yo no tenía notas, no tenía ni una palabra escrita y, gracias a un muchacho de una generosidad tremenda, que había grabado todo, entonces me lo mecanografió y yo lo corregí un poco, pero no es un libro del cual debas de fiarte mucho, habrá un momento en que…

R.P. Lo leí hará unos cuatro años y tenía pensado releerlo, tenía pensado releerlo, pero con lo que me dice.

A.G. No. Yo creo que, al fin y al cabo, se trataba de un ciclo con más carácter conmemorativo y yo…, pues… las cosas son como son. Yo aquello no estaba en situación de prepararlo, aunque pensando que tuviera capacidad cierta de prepararlo, no lo preparé bien y así salió lo que salió. Y yo creo que eso es poca cosa.

R.P. De acuerdo. Me gustaría, precisamente, enlazar el tema de Valente con la importancia en su obra…, relacionando a César Vallejo, porque hay otros poetas de la segunda mitad del siglo XX (hablo de usted mismo, de Valente, de Ángel González), que también han hecho explícita la relación con César Vallejo. Me preguntaba si hay realmente una constante vallejiana (no sé si se podría hablar de una constante vallejiana), que ha influido en la segunda mitad del siglo XX, si se podría hablar, porque se pueden rastrear no solamente huellas de Vallejo en Antonio Gamoneda, sino también en estos, entre comillas, compañeros de promoción, aparte de la relación que, más o menos estrecha, tuvieran entre sí…, cómo Cesar Vallejo ha arraigado en un determinado momento en la poesía española del siglo XX, en su segunda mitad. Porque ya no es solo Antonio Gamoneda, es…

A.G. Yo te dije antes que para elegir un poeta para tomar un café con él aquí y hablar, no sé si de poesía, elegiría a César Vallejo. No sé si hablaríamos de poesía o de…, pero yo pienso que la implantación de Vallejo en España, en términos de influencia profunda, es en cierto modo escasa. César Vallejo no está en Claudio demasiado, no está en Valente de ninguna de las maneras. ¿En quién está? Ángel González… En Ángel González pesaban más otras cosas que aquella voluntad realista, entre comillas, también, pero en cierto modo realista y era un poeta digno cuya idea de la poesía, sobre todo en términos instrumentales, no comparto, pero, y eso, realmente no veo una implantación clara de Vallejo en

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

España. Quizá en algún libro de Félix Grande, quizá. *(Piensa durante unos segundos)*. Yo lo que sí creo es que había, y hay, un gran respeto al poeta, al animal poeta, pero no se supo un poeta asimilable en el sentido más de interiorizarlo hasta sentirse semejante a él, ¿no? A mí me parece que no, porque, en todo caso, está muy diluido ese peso.

R.P. Discúlpeme esta observación, don Antonio, pero cuando dice eso tengo la sensación de que hay como un reproche precisamente a aquellos poetas españoles que utilizaron la ironía y que, quizá, no supieron llegar a la poesía a través de poetas como Vallejo. No sé si me excedo al decir un reproche [1 h 50 min 13 s].

A.G. Sí, sí, sí, algo hay de eso. La llamada generación del 50 —digo *llamada* y subrayo *llamada* por esas reservas que parece que compartimos— mayoritariamente se trataba de personas cuya vida y cultura era la que, en unos más y en otros menos, se correspondía con una clase acomodaba. Entonces, quisieran o no quisieran, sus vivencias no eran muy homologables con las de César Vallejo. César Vallejo pertenece a la cultura y a la poética de la pobreza…, a la cultura y a la poética de la pobreza. Y en esos otros poetas el recurso político-poético-ideológico más manejable era la ironía, ¿eh? Poetas, digamos, que en términos sociales eran solidarios con…, pero en términos existenciales eran muy tontos. Sí, solidarios, sí, pero no estaban radicados en la pobreza. César Vallejo…, César Vallejo nace en un poblacho, César Vallejo tiene una formación académica probablemente mínima y César Vallejo es un hombre que respira de esas circunstancias. Digo *respira*. Un poeta como Gil de Biedma, por ejemplo, multimillonario, propietario en Filipinas de…

R.P. Tabacaleras.

A.G. Puede ser solidario, pero no respira, es decir, no es ni biológica ni sentimental ni intelectualmente… No pertenece a la pobreza y esa es la gran diferencia con César Vallejo.

R.P. Usted lo dice muy bien en el discurso de recepción del Premio Cervantes[27]; lo dice muy bien: no es lo mismo solidarizarse ideológicamente con la cultura de

27. Discurso de aceptación del Premio Cervantes 2006, que el poeta leyó el 23 de abril de 2007 en la Universidad de Alcalá de Henares. La cita exacta de Gamoneda es la siguiente: «Ante los

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

la pobreza que formar parte de la cultura de la pobreza ¡y del hambre!, como usted ha dicho.

A.G. ¡Bueno, no me acordaba, pero bien! *(Ríe)*.

R.P. Sí, creo que ahí precisamente alude a todo ese asunto y recoge muy bien esta posición, este posicionamiento. Me gustaría también plantearle algunas preguntas sobre su obra poética, sobre la lectura de sus poemas. Se ha hablado… [1 h 54 min 27 s].

A.G. ¡Adelante!

R.P. Gracias. Al hablar de su obra, se habla de poética de la nieve, poética de la ira, poética del olvido y la memoria… Algunos escritores… ¿Cree que todo eso se inserta finalmente en la poética de la muerte? ¿Todo estaría insertado en la poética de la muerte? ¿Todo lo demás sería como un vaso comunicante y todo giraría…, aunque se intente hablar de este tipo de *subpoética*, de alguna manera?

A.G. Creo que en todo caso la perspectiva de la muerte engloba esos datos, que pueden estar ahí a tipo simbólico, a título ocasional, no sé…, pero que, en todo caso, pertenecen a eso que yo llamo a que necesariamente se escribe en la perspectiva de la muerte, aunque se haga tratando de no explicitar esa perspectiva en bruto, de obviarla. Bueno, yo parece que no he intentado olvidarla. Nada más.

R.P. Y sobre los valores, los distintos valores que en sus lecturas tienen algunos rasgos, como, por ejemplo la luz, ya ha dicho que tiene una lectura polisémica, aunque no sea consciente de las plurisignificaciones, como a veces dice, pero está claro que la luz puede tener distintos valores en su obra.

> poderes injustos, en los poetas de origen acomodado podrá darse la ideología solidaria; en los que se reconocen en la pobreza, será una manifestación de su vida desafortunada. Dicho más brevemente: hablar desde el interior de la pobreza no es lo mismo que solidarizarse con la pobreza», *Antonio Gamoneda: Premio Cervantes 2006*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007, p. 22**.** El calado de esta *cultura de la pobreza* en el poeta ha sido tal que incluso puede hablarse de una «poética de la pobreza». Véase Antonio Rey Hazas, «Antonio Gamoneda: poética de la pobreza», *Youkali: revista crítica de las artes y el pensamiento*, 15, 2013, pp. 35-48. También Fernando R. de la Flor, bajo la variante del estigma de la «carencia», dedica a Gamoneda la tercera sección de su libro *Contra (post) modernos. Tres lecturas intempestivas (disidencia, provincia, carencia): Miguel Espinosa, Claudio Rodríguez, Antonio Gamoneda*, Cáceres, Periférica (Pequeños Tratados, 14), 2013 [pp. 185-268 para la parte consagrada al poeta asturleonés].

A.G. No. La luz es muchas cosas, muchas cosas.

R.P. Y, por ejemplo, hay una imagen que para mí resulta especialmente perturbadora. Me gustaría que me hablara de ella. La de la serpiente, que está presente en *Cecilia*, que está presente en *Canción errónea*...

A.G. Mira, yo…, eh…, explicaciones, no, en el sentido más hasta etimológico de la palabra, es decir, explicar, sacar lo que está encerrado. Pero, claro, puestos a pensar un poco, la serpiente es un animal silencioso que tiene una conducta puramente, en su dinámica corporal, en cierto modo misteriosa. Y hay otras cosas. Hay otras cosas, como pueden ser el… *(Llega María Ángeles Lanza, esposa del poeta)*.

María Ángeles. Buenas tardes.

A.G. Hola, vida.

R.P. Buenas tardes.

María Ángeles. Hola.

A.G. ¿Dónde has *estao*?

María Ángeles. ¿Eh?

A.G. ¿Dónde has *estao*?

María Ángeles. En muchos sitios.

A.G. ¡Ah, sí! Ya sé, ya sé, ya sé. Ya sé.

María Ángeles. En muchos sitios. En muchos sitios… he *estao*.

A.G. Ya sé, ya sé… Rubén Pujante, esta es mi mujer, María Ángeles.

María Ángeles. Hola, ¿qué tal?

R.P. Encantado.

María Ángeles. Encantada.

A.G. Bien, estamos charlando aquí. Ahí está mi hija.

María Ángeles. Pues nada, os dejo que sigáis con la conversación.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Gracias. Si tenía que comer…

A.G. Claro, él… *(Recuerda durante unos segundos)*. Yo tenía un amigo, quizá el amigo que más ha pesado, para bien y para mal, en mi vida, que es propiamente el llamado *vigilante de la nieve*. Este hombre había nacido en Nueva York, donde se habían emigrado, pero su infancia y primera juventud se desarrolló en Andalucía. Era un hombre no de una gran cultura, sí de una enorme inteligencia, más otras circunstancias. Era pintor que no se valoró en su totalidad, pero que tenía una hebra pictórica impresionante; era un hombre de ideología muy marcada, en el sentido de la resistencia más resistente que se podía tener en aquellos años cuarenta y cincuenta. Pero su vida en Andalucía…, eh… Los andaluces temen a las serpientes. Y, entonces, pues quizá el temor o los temores de Jorge Pedrero, quizá, de alguna manera, ¿cómo te diría yo?, le proporcionaran…, para mí, la serpiente…, una especie de…, la mitificara en el sentido de crear un aura que estaba entre lo bello y lo terrible, como podría decirse, ¿no?; o entre lo hermoso y lo temible, entre lo inexplicable. En fin, yo no puedo explicarlo. Yo sé que tiene una función en mi escritura, la serpiente. ¿Y qué función tiene? Yo no sé concretarlo. *(Se oyen voces de colegiales que pasan por la calle peatonal que linda con la casa del poeta. Gamoneda eleva su voz)*. Es proporcional nombre, corporeidad y aspecto a algo y siempre participa de lo hermoso, del silencio y de lo temible, me parece a mí [2 h 1 min 44 s].

R.P. ¿Jorge Pedrero utilizaba la imagen de la serpiente en sus obras?

A.G. No.

R.P. No. Simplemente le refirió que, de una manera innata, los andaluces temían las serpientes.

A.G. Temía a las serpientes. Era una cosa en un hombre que, bueno, de hecho pesaba en él su infancia y sus…

R.P. Le agradezco mucho estas impresiones. Ya sé que no le resulta grato concretar este tipo de significados, pero si me pudiera hablar también de la presencia de la madera en su obra poética… La madera en su obra poética…

A.G. Claro, la madera poco menos que ha desaparecido de nuestras vidas. Hay un poco de madera, pero los materiales, ahora…, ya las tecnologías, la industria

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

y todo eso… Pero la madera… Las vigas, que ahora son metálicas, antes eran madera; los muebles, que ahora pueden ser de poli-no-sé-qué, eran madera; y la madera estaba habitada por la carcoma; y la madera era en cierto modo, también…, daba señales de pobreza o de bienestar, depende de cómo estuviera tratada, es decir, que la madera era una presencia en la vida muy fuerte. Por otra parte, está… Todo esto, ¡yo no lo pienso!

R.P. Lo sé, lo sé.

A.G. Hay un origen orgánico, hay una vida que ha sido congelada, por decirlo de alguna manera, cuando la madera ha sido industrializada; hay unos componentes en la madera…, que ya es mínimamente orgánica. Desde mi infancia, en el orden de la sensibilidad, el que la madera fuera el elemento más abundante, pues también le habrá proporcionado una significación, una significación imprecisa, pero una significación…, una significación que tiene que ver con esos órdenes en los cuales lo vivo y lo no-vivo *(mientras habla, toca con sus manos los brazos de la silla de madera en la que está sentado y da alguna palmada sobre ellos)*, lo sensible, pero inteligible, lo que sirve a nuestros movimientos y a nuestras utilidades cotidianas y, al mismo tiempo…, es una presencia, una presencia que también va presidiendo, no naturalmente la misma, pero sí una posibilidad simbólica. El símbolo es muy impreciso. Quizás habrás dicho que yo hablo del símbolo, aunque no se sepa lo que significa, o del símbolo que únicamente se significa a sí mismo, un símbolo precario, pero sensible, existente, real, con valor de símbolo, aunque no sepamos la noción de símbolo. La noción académica es otra. La madera es un componente existencial en cierto modo misterioso, porque en analogía con la serpiente también es eso, es… Tiene su vida inicial y su muerte final y su función y su sensibilidad y está ligado a pequeñas o grandes cosas que van depositándose en la madera por dentro. Y en los colegios se castigaba a los niños golpeándoles con una tabla de madera, la cama donde dormían era de madera, el fuego muchas veces tenía que conseguirse de la madera. Penetra en la existencia y parece que para un poeta adquiere ese valor de símbolo impreciso [2 h 7 min 33 s].

R.P. Muchas gracias por sus impresiones sobre estos conceptos, estos símbolos. Un poco más adelante me gustaría hablar del símbolo, si fuera posible, si no se alarga demasiado nuestro encuentro. Me gustaría enlazar ahora precisamente

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

con el vigilante de la nieve al que se ha referido. Sobre el vigilante de la nieve se ha escrito ya mucho y se ha hablado ya mucho. A mí me gustaría simplemente hacer, entre comillas, una constatación, es decir, ¿la primera vez que aparece la figura del vigilante de la nieve es en el poema «¿Ocultar esto?» de *Blues castellano*? Porque creo que las referencias al vigilante, a la vigilancia, están en el poema y, sin embargo, no se ha establecido muchas veces, o por lo menos yo no he visto una conexión clara con la figura del vigilante de la nieve, como el nacimiento de la figura del vigilante de la nieve.

A.G. Eh…, no me acuerdo de ese poema. ¿Te acuerdas de alguna frase para poder…?

R.P. Tenemos por aquí su antología y le leo inmediatamente… *(Busca rápidamente en el libro)*. Ciento ocho…

A.G. *Pero si cierra el vigilante, cierra / la dentadura y su conciencia*, no sé qué, ¿eh? ¿Dice eso? A ver.

R.P. Ahí está, con un paratexto. *(Le enseña el poema)*.

A.G. *(Lee durante unos segundos)*. ¡Sí! Aquí está íntegra…, bah, *íntegramente*, quiero decir la totalidad del poema tiene una referencia, no sabida por mí, a Jorge Pedrero, el vigilante de la nieve, es decir, los pronunciamientos sentimentales, ideológicos, estéticos de Jorge Pedrero en cierto modo están recogidos ahí.

R.P. Entonces sí podríamos decir que, cronológicamente, en su obra es la primera vez que aparece la imagen.

A.G. Posiblemente.

R.P. Porque después aparece en múltiples lugares.

A.G. Sí, bueno, no me había dado cuenta, porque incluso ahí aparece la palabra vigilante.

R.P. Y vigilancia, sí.

A.G. Yo no me había dado cuenta.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Se lo digo porque, curiosamente, Miguel Casado tiene un artículo muy interesante que se titula «El vigilante de la nieve»[28] y rastrea las huellas de esta figura tan importante en su poesía, a la que le dedica la parte de uno de sus libros, y no cita en ningún momento este poema y para mí era clara la referencia.

A.G. Pues creo que es un hallazgo, porque no se trata de que aparezca ahí la palabra vigilante, porque eso supondría una…, tendría que haberse dado una deliberación por mi parte, una premeditación de trasladar el vigilante al «Vigilante de la nieve» en el otro libro[29], porque…, no. Pero sí que es cierto que ese poema lleva consigo la carga existencial que sobre mí proyectó Jorge Pedrero.

R.P. Sí, claro, me refería a…, más allá de la referencia explícita de la palabra, el sentido del poema requería la imagen del vigilante de la nieve. Sobre *Descripción de la mentira*, que también se hablado mucho de *Descripción de la mentira*, y todos los críticos, estudiosos, coinciden en que es un punto de inflexión en su obra, en su creación, eh… Sin embargo, en *Exentos II*, en *Pasión de la mirada*, yo encuentro un punto de inflexión (quizá es una impresión mía muy primaria) en el lenguaje —como usted ha hablado a veces—, que llega un momento con que comienza a ser dueño de las palabras.

A.G. ¿Comienza...?

28. Miguel Casado, «El vigilante de la nieve», en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía* [Actas del Curso de Verano 2008 de la Universidad de Castilla-La Mancha], Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 109), 2010, pp. 149-164. Miguel Casado centra su estudio en *Descripción de la mentira* y *Libro del frío*; aunque alude sucintamente a *Lápidas* y *Arden las pérdidas*, donde la figura del «vigilante de la nieve» también reaparece, en ningún momento la identifica en *Blues castellano*. En su tesis, Carmen Palomo (*op. cit.*, p. 142, nota al pie 21) recuerda que Ildefonso Rodríguez había situado el nacimiento poemático del «vigilante de la nieve» en el primer poemario publicado por Gamoneda, *Sublevación inmóvil*, equiparándolo con «el que enciende árboles con las manos». Véase Ildefonso Rodríguez, «Una conversación con Antonio Gamoneda», en Diego Doncel (dir.), *Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur, (Los solitarios y sus amigos, 1), 2.ª ed., 2008 [1.ª ed. 1993], p. 84. En dicha conversación, no obstante, Gamoneda no confirma explícitamente esta lectura, aunque parece haber un reconocimiento tácito en la continuación de sus palabras.
29. Se refiere, evidentemente, al *Libro del frío* (1992), cuya segunda sección lleva por título «El vigilante de la nieve». Fue publicada también en edición exenta posteriormente. Véase Antonio Gamoneda, *El vigilante de la nieve*, Taro de Tahíche (Lanzarote), Fundación César Manrique (Péñola blanca, 2), 1995, 33 págs.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. A ser dueño de las palabras. Y quizá me equivoque en mi impresión, pero siento que…

A.G. ¡Sí! Me parece… Te refieres, quizá, a un poema breve, seguramente. Sí, yo también he tenido cierta sensación, siempre sin saberlo, un poco a posteriori, sí, o mucho a posteriori, de que en ese poema[30] hay una brevísima anticipación de lo que podría ser el idioma de *Descripción de la mentira* [2 h 12 min 42 s].

Amelia Gamoneda. ¿Queréis algo?

A.G. ¿Rubén?

R.P. No, gracias. Con el agua…, para mí es más que suficiente y don Antonio ya me ha ofrecido muy amablemente, me ha llenado el vaso.

Amelia Gamoneda. Bueno, vale. No es que sea gran cosa esto del agua.

A.G. Sí…, claro, esas son cosas que las veis, sí, mucho mejor quien lee con una disposición indagatoria, crítica, o como quieras llamarla, que el propio… ¡causante! ¡Je!

R.P. Yo no sabía si esa era una impresión errónea, porque…

A.G. No, yo, yo, yo reconoz…, creo que sí, que ahí hay una breve, brevísima, anticipación de los mecanismos de la lingüística más o menos poética que aparece en *Descripción*.

R.P. Yo lo presentía, pero como sé que ese poemario también ha sido sometido al avatar de la reescritura… Pero pensaba que cronológicamente, en todo caso, sí que podía ser un antecedente.

A.G. Sí. Yo creo que sí.

Amelia Gamoneda. ¿Me puedo quedar un rato?

A.G. ¿Mmm?

30. Nos referimos al último poema de *Exentos II*. Con posterioridad a esta entrevista tuve conocimiento de que Marta Agudo ya le había señalado al poeta la misma observación: «Percibo ahí un hiato entre tu etapa primera y *Descripción de la mentira*». Gamoneda lo confirma acto seguido: «sí parece que efectivamente en ese punto puede advertirse bien lo que va a pasar…». Véase Marta Agudo (ed.), *op. cit.*, p. 29. Estaríamos aquí, utilizando los términos del propio Gamoneda, ante un ejemplo de equivalencia o analogía de pensamiento.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Amelia Gamoneda. ¡¿Me puedo quedar un rato?! [2 h 13 min 56 s].

A.G. Por mí…

R.P. No hay ningún problema. Sobre *Canción errónea*, que es su último poemario, yo también intuyo, porque yo también creo que funciono un poco por intuiciones, impresiones, que a veces no consigo racionalizar, pero intuyo un proceso de síntesis de sus constantes poéticas, más que un retorno o una repetición de las mismas. Me refiero en concreto a algunas tensiones como las producidas por la luz y la sombra. ¿No se trata, en efecto, de una fase sintética del segundo tramo de su escritura, que se abría con el *Libro del frío*, como alguna vez ha dicho? ¿Puede que sea una fase sintética de su escritura?

A.G. Bueno…, sigo haciéndote casi el mismo razonamiento que te vengo haciendo en casi todos los casos. No hay un proyecto de síntesis. Lo que ocurre [es] que *(se oye el sonido de la puerta exterior; llegan el rumor de un saludo y el jadeo de un perro)* existencialmente yo estoy en un tiempo en el cual, sin necesidad de procurarlo, ni siquiera de desearlo… ¡Hola, Lago!

Ángeles Gamoneda. Hola. ¿Qué tal?

R.P. Hola.

Amelia Gamoneda. Rubén, mi hermana Ángeles.

R.P. Encantado. Disculpe que no me levante.

Ángeles Gamoneda. No, no te preocupes, que está muy complicado. Bueno, vamos a pasar.

A.G. ¡Lago! ¡Hola!

R.P. ¿Cómo se llama?

Ángeles Gamoneda. Se llama Lago, pero está atado porque… *(Ruido que hace inaudibles las palabras)*.

Amelia Gamoneda. Bueno, no pasa nada.

R.P. Es un perro muy bonito.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Bien, quiero decirte que… esa posible síntesis es algo que bien puede estar ahí. Ya te digo que eso lo ves tú mejor que yo, pero por un simple automatismo que tiene que ver con la edad, con la cronología, con la vejez, con la necesidad, de alguna manera, no sé, de recordar, sin propósito de memorización ni de nada de eso, mi escritura anterior y mi vivencia anterior y, bueno, pues parece que en términos existenciales, no literarios, exactamente, pudiera darse, en fin, la edad propiciatoria *(sonríe)* de síntesis. Pero yo no lo sé muy bien esto.

R.P. En cualquier caso, sí que parece que hay secciones o bloques que engarzan perfectamente. Por ejemplo, *Canción errónea* enlaza perfectamente con el final de *Arden las pérdidas* y su última parte, «Claridad sin descanso».

A.G. ¡Claro! Sí yo sé que incluso repito versos enteros, o sea que hay una recurrencia, sí, pero es una recurrencia que en cierto modo no está prevista, ¡ja! ¡Sucede!

R.P. Y sin embargo, entre las dos [obras citadas], *Cecilia* es como un espacio inusitado, un espacio… que cambia un poco la tonalidad…

A.G. Cabe.

R.P. Con ese vitalismo, de alguna manera, que…

A.G. Cabe. Pues, bueno, puede tener también esa misma motivación, donde, bueno, cambian las perspectivas, cambian las actitudes, no de una manera…, no ya en el sentido evolución, sino, pues, bueno, de una recapitulación impremeditada.

R.P. Impremeditada, pero yo no puedo, no puedo dejar de ver, por ejemplo, en el último poema de *Cecilia* (*Eres como una flor ante el abismo / Eres la última flor*), cómo sigue enlazando perfectamente con *Canción errónea*, ese tipo de enlace…

A.G. Sí, claro *(ríe)*, ¡ahí está acudiendo al tópico del vaticinio! *(Vuelve a reír)*.

R.P. Sí.

A.G. Pero, bueno, no hay tanta distancia temporal.

R.P. Sí, eso es… cierto.

A.G. Once años o… Ah, eso no es nada.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Voy a hacer una pregunta más anecdótica ahora[31], porque en *El cuerpo de los símbolos* decía que su libro más querido era el *Pedacio Dioscórides Anazarbeo*, pero también ha dicho en alguna ocasión que difícilmente un libro será el único libro de una vida, como se ama o prefiere a seres y a libros distintos en épocas distintas, en razón de circunstancias o infidelidades legítimas[32].

A.G. ¡Hum!

R.P. ¿Volvería a elegir ahora el *Pedacio Dioscórides* o le ha sido legítimamente infiel?

A.G. *(Rotundo)*. No, no. Lo que volvería a decir es que, cada vez que le preguntan a uno cuál sería el libro…, es muy posible que diga un libro distinto.

R.P. Claro.

A.G. ¿Y que eso pueda llevar consigo contradicción? No mucha. Pero en todo caso la contradicción hay que asumirla como un componente más de la dinámica de poeta. La contradicción no solamente la escribimos, la vivimos en nuestros actos, en nuestra conducta, en los espacios, en las percepciones… La contradicción está ahí como un componente más. Y, por otra parte, no es propiamente una contradicción tampoco, sino que la respuesta es una: la que en ese momento esté activando en ti por alguna razón. Pero ocasionalmente es verdad eso, pero lo es hasta que deja de serlo *(Ríe)*.

R.P. *(A Amelia, que escucha con atención)*. Bueno, ya sé que a don Antonio no le gustan este tipo de preguntas anecdóticas, secundarias.

A.G. Sí, sí…, nada, da igual.

R.P. Una pregunta de este tipo[33] que tenía planteada también es: *Si tuviera que elegir el libro, la obra por la que le gustaría ser recordado…*

A.G. Oh, no…

31. He aquí una pregunta desafortunada.
32. La paráfrasis está tomada de «El *Dioscórides* de Laguna», en *El cuerpo de los símbolos*, p. 121.
33. Pregunta totalmente desencaminada que, con el precedente de la anterior, no debería haber formulado. Claro queda que Gamoneda no es amante de una retórica caprichosa. Como se puede ver más adelante, el poeta se muestra comprensivo e indulgente con mis desatinos.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. ¿Tiene alguna querencia…?

A.G. No, no, no.

R.P. ¿O no puede disociar en ningún momento…?

A.G. No, no. No, porque, además, mira, perdona, Rubén, pero esa es… La pregunta y la respuesta yo pienso que serían… fruto de casualidad, de capricho, de no se sabe qué; la pregunta y la respuesta, porque un poeta o un pintor, o un mecánico o dentista, es bueno o malo, o es negro o es blanco o es azul o es… lo que quieras, no por un poema, no por un verso, diciendo unidades menores que el libro. El libro, al fin y al cabo, no es más que algo, que, bueno, que puede tener cierta condición orgánica, que a veces se procura a posteriori, pero que su verdad es un año o cinco años de escritura que se grapan y que tiene una relación de *antecesión* o sucesión con otras escrituras, que también es ajena a la previsión, al proyecto. Entonces, yo, ¿eh?, de la misma manera que te hablaba antes de César Vallejo, que prefiero contemplarle en términos globales, en relación conmigo mismo, y naturalmente *(ríe)* sin ser César Vallejo ni mucho menos, sí, tengo ideas de un poema que no me gusta nada o de un libro que me gusta menos, pero lo que yo termino entendiendo es que yo soy el conjunto de lo que logre escribir. El conjunto, contradicciones incluidas.

R.P. Somos una contradicción viviente, al fin y al cabo. Bueno, tiene mucha paciencia conmigo al responder a este tipo de preguntas.

A.G. Tranquilo, tranquilo. No has hecho un viaje para dejar las cosas de cualquier manera. Tú, tranquilo.

R.P. Y precisamente sobre la concepción que tienen los críticos o los estudiosos de su obra, ¿cómo valora los estudios que han publicado, o a los que ha tenido acceso, o que le han comentado sobre cómo conciben…? [2 h 24 min 35 s].

A.G. Yo creo que he sido afortunado. Creo que aunque no hayan tenido una gran trascendencia, porque no son, digamos, los estudiosos ni los críticos…, eh…, canónicos y de gran nombradía o tal o cual, creo que he tenido suerte, quiero decir que, con independencia incluso de Miguel Casado, pero otros en términos cuantitativos menores y tal, pero normalmente Ildefonso, Tomás Sánchez Santiago y otros más, sí, bueno, y también otros más, digamos,

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

canonizados…, bueno, me parece que no han cortado carne o mordido tan bien como estos, pero sí es verdad que, bueno, no me siento mal, que aunque son críticos oficiales, lo cual ya les etiqueta un poco, pues, ciertamente, bueno, Prieto de Paula o Víctor García de la Concha, en general me han tratado bien, aunque en el orden de abarcar y de comprender y de interiorizar, pienso que ninguno de ellos se acerca a estos que te he nombrado, en particular a Miguel Casado. Hay un profesor de la Autónoma de Madrid, José Manuel Cuesta Abad[34], que también ha hecho algún trabajo… más profesoral, ¿eh?, más profesoral. Pues hay…, hay un libro rojo[35] en Chile, hay otro libro, que podría estar mejor, en Francia. Hay…, hay más. Pero, bueno, en general son críticos no demasiado oficiales los que tanto en España como fuera de España yo pienso que han mordido más carne [2 h 27 min 25 s].

R.P. ¿Fuera del mundo hispanohablante le llegan también noticias?

A.G. Sí, también. Particularmente en México y en Chile, sí, y en Colombia, también. Bueno, he sido bien tratado, ni de manera exhaustiva ni con lamentable escasez. No. Bueno, un tanto… En general, yo me siento partícipe.

R.P. En Francia también se estudia la obra de Antonio Gamoneda y hay algún buen especialista.

A.G. Sí, varios.

R.P. ¿Y en otras literaturas, además de la francesa y fuera de la hispanohablante? No sé si destacaría, o señalaría, o valora alguna especialmente, fuera de la lengua castellana…, algún crítico…

A.G. Ya, pues, hombre, sí, tendría que señalar como muy inteligentes los…, quizá un par de prólogos de un traductor mío, con el cual… Es una de las dos o tres personas en el mundo con las cuales no quiero encontrarme más. Jacques

34. Autor de un texto de gran resonancia sobre el símbolo en la poesía de Gamoneda: «Ensayo sobre la desaparición. Símbolo y experiencia en Antonio Gamoneda», en Miguel Casado (ed.), *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert (Nuevos Hispanismos, 2), 2009, pp. 99-136.
35. María Nieves Alonso Martínez, *Partes iguales de vértigo y olvido: la poesía de Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur (Biblioteca litterae, 8), 2005, 152 págs. El libro tiene, en efecto, parte de su cubierta sobre fondo rojo.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Ancet. Muy buen traductor y no tan buena persona. Pero, sí, ha hecho prólogos a ediciones francesas, me parece que un par de ellos, que están bien pensados.

R.P. Sí, creo que se ocupó de la edición de *Frío de límites* en francés: *Froid des limites*[36].

A.G. No me acuerdo. Quizá.

R.P. Creo que sí. Me permite algunas preguntas teóricas de su teoría y pensamiento poético que son…

A.G. Cómo no.

R.P. … preguntas muy conceptuosas, densas conceptualmente.

A.G. Bueno, yo si sé te contesto y si no, te digo que no lo sé. Adelante. ¡Venga!

R.P. De acuerdo, confío en su honestidad. Por ejemplo, hemos hablado antes del símbolo. La noción de símbolo en Gamoneda es una noción con la que yo tengo que luchar muchas veces. No tengo claro ese esquema, esa visión del símbolo. Muchas veces cambio… qué es el símbolo. Creo que en parte coincide con la noción de símbolo disémico de Bousoño, pero que es más complejo que el símbolo disémico de Bousoño. Cuando dice «el símbolo se simboliza a sí mismo»[37], se refiere al carácter literal, referencial, a veces de la palabra; luego tiene las connotaciones de la palabra; y por último tiene la implicación biográfica que esa palabra tiene en su propia vida, con lo cual tenemos un símbolo…

A.G. Mmm…, ¡coño! Te voy a contestar de manera incompleta, pero es posible que, vamos, que te pueda servir un poco. Yo adjudico la condición de símbolo a algo que, por lo que sea, adquiere una potencia que sobrepasa la denotación.

R.P. Claro está.

A.G. Cuando no es simplemente denotativo. Hay alguna especie de energía que pertenece al lenguaje, pero que crea también un recurso a algo conocido, desconocido a sí mismo, pero que no es lo más preciso de… *(Gamoneda habla en voz baja y algunas palabras resultan incomprensibles)*. […] Cuando creo que la

36. *Froid des limites* [*¿Tú?*, en colaboración con Antoni Tàpies], Jacques Ancet (trad.), París, Lettres Vives (Terre de poésie, 35), 2000, 69 págs.
37. *El cuerpo de los símbolos*, p. 11.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

palabra adquiere poderes que exceden a la denotación. Entonces yo generalizo y digo: todo es símbolo.

R.P. Claro, claro, efectivamente. Esa es mi lucha, mi lucha al intentar comprender ese esquema del símbolo, simplificar la cuestión del símbolo que se simboliza a sí mismo, cuando al mismo tiempo soy consciente de que en el fondo es más complejo que eso; y que cuando usted habla del símbolo de las cucharas, de que esas cucharas realmente existieron en su vida, se deshace esa connotación, porque hay una implicación biográfica, y a veces uno no sabe coger eso con las manos.

A.G. *(Señala a la grabadora)*. ¿Eso te seguirá funcionando?

R.P. Sí. *(Sonríe)*.

A.G. Adelante. Bueno, no te lo sé decir de mejor manera.

R.P. Tengo otra serie de preguntas, porque antes habíamos hablado de la poesía como arte de la memoria, pero no habíamos hablado del tiempo. Habíamos hablado de la importancia de la memoria y no habíamos hablado del tiempo.

A.G. Ah…, sí, bueno…, pero, sí, ciertamente, claro, la memoria tiene connotaciones temporalizadoras siempre, no unas connotaciones precisas, pero, por ejemplo (no tiene nada que ver, pero te lo digo a título de ampliación), cuando Machado dice «palabra en el tiempo»[38], eso es un…, porque hay un tiempo, ciertamente, que es el de la memoria, la memoria, digamos, biográfica, para simplificar. Hay un tiempo histórico. Pero hay también una temporalización que es privativa de la palabra poética, ¿eh?, que la rítmica es temporalización. Yo no sé si Machado pensaba en esto, pero yo, sí. Entonces, la temporalización para mí toma todos esos valores que se corresponden casi totalmente con lo que yo te decía que eran las conductas de la memoria [2 h 34 min 40 s].

R.P. Es un tema muy complejo y, aunque tengo planteadas algunas preguntas, que para mí perfilarían este tipo de esquema teórico, no sé qué le parecerán, si

38. «Ni mármol duro y eterno, / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo», de «De mi cartera», en Antonio Machado, *Poesías completas*, Manuel Alvar (ed.), Madrid, Espasa Calpe (Austral, 33), 36.ª ed., 2003, p. 322 [1.ª ed. 1975].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

son demasiado quisquillosas. En la creación del poema, ¿tiempo y memoria actúan, por tanto, simultáneamente, después de ese impulso o razón musical, que se materializa en el lenguaje poético y antes de generar el conocimiento poético?

A.G. Yo…, eh…, yo no sé si actúan antes o después. Yo no lo sé, hasta tal punto de que me he inventado una noción que, claro, es poco menos que cabalística y a mí sí me sirve, pero no es más que una manera que sirve para hablar conmigo mismo. Yo pienso que lo que se da es una especie de tiempo-memoria-palabra. Simultaneidad. Bien. Y, entonces, tú me has hablado de antecedencias y de consecuencias. Todo eso concurre en una palabra, o en un conjunto de palabras, a los que yo suelo, para entenderme conmigo mismo, llamar *palabras inmóviles* en el sentido de que se anteceden y se suceden a sí mismas, pero para antecederse y sucederse no hay otra noción posible que la de inmovilidad, ¿no? Y, por otra parte es, bueno, digamos que es una fantasía teórica, ¿no?

R.P. ¿Me permite analizar con usted una frase suya? «El discurso artístico resulta de la implicación de un discurso musical en un discurso significativo»[39]. Voy a hacerle un análisis y una pregunta sobre esta formulación. *(Gamoneda busca y saca papel de fumar del bolsillo de su camisa)*. De un lado, esa sucesión de significaciones es una rítmica inteligible que comporta una *temporalización* o *memoria de pensamiento*. De otro lado, el discurso musical es el cuerpo o cadencia física del discurso. En dicho discurso musical, ¿opera también una temporalización o memoria de pensamiento, por tanto?

A.G. Bueno, yo pienso que hay una mala…, que es una expresión poco acertada eso de implicar un discurso musical en un discurso significativo o viceversa porque, en rigor (y si eso está en *El cuerpo de los símbolos*, por ejemplo, será una de las notas más fuertes que yo tenga que poner) pienso que no hay propiamente tal implicación, que esa es una distinción con un valor meramente académico, meramente didáctico, pero de mala didáctica, porque nacen implicados. *(Comienza a liar el cigarro)*. Realmente es lo mismo, como esas distinciones de cuerpo y alma, ¿no? ¿Qué es eso? No. En el nacimiento ya está la implicación, por tanto, no procede hablar de ello y, sobre todo, no procede

39. *El cuerpo de los símbolos*, pp. 49-50.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

(golpea repetidamente, como un tambor, la mesa con el puño) haciendo esa especie de división taxativa. Esa será una de las notas (me la has recordado tú, pero, vamos, me la encontraría, y si llego a hacer la revisión, pues tendré que…), será una de las notas que necesitan ser mejoradas. *(Sigue rulando el cigarro)*.

R.P. Entonces, precisamente, al menos aunque tenga el valor de recordar este tipo de nociones, ¿me permite que continúe con este tipo de cuestiones quisquillosas?

A.G. ¡Cómo no! Adelante…

R.P. Continuando con el esquema anterior, el análisis anterior, ambas estructuras son musicales (lo ha dicho en alguna ocasión): la estructura de las significaciones y la estructura sensible. Son estructuras musicales y se integran, como veníamos diciendo; están simultáneamente activas en el lenguaje o discurso artístico. Si las dos son estructuras musicales, entonces ¿conforman el impulso o razón musical, que es el desencadenante del desarrollo de los poemas? ¿Esa razón musical tendría, así, una doble faz indisociable, que es como, a modo de síntesis, veníamos diciendo? [2 h 40 min 12 s].

A.G. Perdón, repíteme esto último.

R.P. Sí, le repito el planteamiento. Esas dos estructuras musicales se integran.

A.G. Sí.

R.P. Y están simultáneamente activas en el lenguaje o discurso artístico. Si las dos son estructuras musicales, ¿conforman el impulso o razón musical, que es el desencadenante, como ha dicho algunas veces, del desarrollo de los poemas? Y por tanto, ¿esa razón musical tendría, así, una doble faz indisociable?

A.G. ¿Una doble…?

R.P. Una doble faz, una doble cara indisociable, como la cara de una moneda. Formaría… *(Gamoneda reflexiona, al tiempo que sigue rulando su cigarro)*… unos…, de esa razón musical…

A.G. *(Sigue meditando durante unos segundos)*. Ya. Pero, eh…, Rubén…, esa cara y esa cruz del discurso a la cual concedes carácter musical *(se escuchan las campanas de la catedral)*, y yo lo acepto y lo asumo, claro, cuando se dice, ¿no me has dicho

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

como que generan el discurso poético? Yo lo único que te puedo decir ahí es que yo soy incapaz de distinguir la máquina generadora, el instante de la generación y el producto generado. *(Enciende un fósforo)*. Yo los tengo en una perfecta confusión. Entonces, en términos críticos me parece razonable que se diga y que se diversifique eso, que se parcele y que se hable de una especie de mecánica, pero en la experiencia el poeta no sabe establecer esas distinciones.

R.P. Lo sé, don Antonio, y no puedo evitar tampoco plantearme este tipo de preguntas, aparte de saberlo. *(Llega la voz de Amelia, que parece hablar a Lago, con el que juega)*. ¿Y la realidad poética? ¿Qué sería, entonces, la realidad poética? ¿El pensamiento poético forma parte de la realidad poética? ¿La realidad poética engloba el pensamiento poético? ¿Se puede establecer alguna…? [2 h 43 min 16 s].

A.G. Bien, vamos a decir primero lo que no es realidad poética. El realismo. El realismo es imitación y ni siquiera en el sentido aristotélico. No es realidad, es una tendencia de creación de similitudes o de igualdades. Claro, a la realidad poética le ocurre como a todo lo que venimos casi hablando, es indiscernible el pensamiento del acontecer, incluso de la oralidad, es decir, en poesía el lenguaje es pensamiento. *(Se aleja la voz de Amelia)*. No es que el lenguaje sea enunciación o explicación o materialización del pensamiento. No. En poesía el lenguaje es pensamiento. ¿Que me equivoco? Puede, pero mi experiencia me dice… *(Chasca el mechero para volver a prender el cigarro, que se había apagado. Lanza una bocanada de humo)*. Aquí, bueno, habría con esto para hablar muchísimo, porque un término que ha prosperado tontamente (a mí me parece una verdadera aberración)…, cuando se habla de irracionalismo en la poesía. Yo pienso que no, que no hay tal. *(Se ríe)*. Un ser irracional no puede entrar en la poesía ni en un montón de cosas de otro tipo, aunque cada vez se están percibiendo más señales de cierta conciencia en los animales. Bueno, esta es la neurociencia y demás, la neurobiología, la que anda con ello y tal. Bueno. Pero a lo que quiero ir es a que… Ayúdame un poco. ¿Me decías…? Un poquito de la pregunta, nada más.

R.P. Sí. ¿Qué es la realidad poética? ¿Si el pensamiento poético forma parte de la realidad poética?

A.G. Bien, bien, bien. Bueno. Bien. Mira, es como te digo. Yo digo que si es discernible, si es segmentable, diferenciable, cabe que lo sea en término críticos;

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

en el orden de la experiencia, no lo es. Sin la oralidad, sin la oralidad…, sea pronunciada, haya fonación o no la haya. La oralidad puede ser… Hay mecanismos cerebrales que reproducen esa oralidad. Bien. O sea, que no hablo simplemente de cuestiones de audición al hablar de oralidad. Pero sin la oralidad, entendiéndola así, no hay pensamiento, porque el lenguaje en poesía es pensamiento[40]. De ahí que cuando (y ahora viene lo del irracionalismo), cuando hay una palabra que no tiene una asociación convencional posible, que es un disparate en términos de lenguaje discursivo o de…, se dice irracional. La poesía es, en ese caso (la totalidad de la poesía que realmente lo es), es irracionalista. Sí, si no lea usted el Apocalipsis, por ejemplo. Es un concepto inventado por Bousoño[41]… Entonces, yo no puedo discernir. *(Chasca el mechero)*.

R.P. ¿Ni siquiera podríamos decir que la realidad poética engloba el pensamiento, de alguna manera? ¿Todo es indiscernible, por tanto?

A.G. El lenguaje genera pensamiento, pero no es una generación temporalizable, es decir, es simultáneo, es una generación simultánea. El pensamiento nace con el lenguaje.

R.P. Pero ¿el lenguaje sería anterior al pensamiento?

A.G. No. Son simultáneos. Son la misma cosa, el lenguaje y el pensamiento, luego no puede ser ni anterior ni posterior.

R.P. Claro, claro, pero, justamente, yo había llegado a la conclusión de que el lenguaje, en su poesía o en su generación, era anterior al pensamiento, porque seguramente había interpretado erróneamente que «la poesía es antes sensible

40. Para una visión más amplia sobre esta y otras ideas relacionadas, véase su breve estudio *Fonación, palabra y escritura, pensamiento poético*, Oleiros (La Coruña), Trifolium (*Musa pedestris*: Serie Balthazar, A), 2013, 71 págs. [Notas de Amelia Gamoneda].
41. Aunque Carlos Bousoño retoma en otros libros y estudios su idea de la poesía contemporánea como principalmente irracionalista, es en *El irracionalismo poético (el símbolo)* [1977] donde mayor desarrollo da a esta concepción poética con la que, como se ha visto, Gamoneda discrepa absolutamente. Para una visión sintética de la consideración que merecen algunos *-ismos* asimilados a los movimientos de vanguardia, como el irracionalismo, el surrealismo y el expresionismo, y su adecuación con respecto al pensamiento poético de Gamoneda, véase Rubén Pujante Corbalán, «Conceptos de vanguardia en Antonio Gamoneda», *La Clé des Langues* (Lyon: ENS Lyon/DGESCO), 2016 (junio). Disponible en línea: <http://cle.ens-lyon.fr/litterature-espagnole/conceptos-de-vanguardia-en-antonio-gamoneda-314150.kjsp>.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

que inteligible»[42]. Si «el conocimiento se produce, bajo condiciones de sensibilidad, a partir de la existencia de escritura y no antes»[43]…

A.G. Esa es la noción de Eliot, más o menos. Bien. Pero también es una expresión errónea. Puede que la percepción sensible sea anterior a la intelección, a la inteligible, pero no es que realmente sea anterior ni posterior. Nacen a la vez, ya te lo he dicho antes.

R.P. Sí, no voy a insistir más en esa línea, por tanto. Sí me gustaría que me hablase un poco de la noción de *comprensión de segundo grado*. Cuando habla de una «comprensión de segundo grado»[44], ¿se refiere precisamente a que la poesía es antes sensible que inteligible, a ese sentir los significados sin comprenderlos que supone estar en el corazón de la poesía, o va por otro lado la cuestión, cuando habla de comprensión de segundo grado?

A.G. Bueno, es también una especie de simplificación en el sentido de que la poesía está necesitada de una comprensión que no es una comprensión que se aplica a la comunicación convencional, que sería la de primer grado, la comunicación convencional. La poesía es un lenguaje de segundo grado, por decirlo de alguna manera (acabo de improvisarlo ahí), y necesita también una comprensión de segundo grado [2 h 51 min 40 s].

R.P. De acuerdo. Una pregunta también importante para mí, por lo que supone en mi estudio, relacionada con alguna de sus declaraciones. «La poesía no imita la vida, es una parte de la vida, una emanación de la vida»[45]. Entonces, ¿considera legítima una lectura o una interpretación de su obra realizada, de manera siempre complementaria, con datos de origen extrarreferente, con informaciones y hechos biográficos?

A.G. Sí, si bien —si bien— yo me refiero principalmente a que la poesía es una función vital en el mismo sentido que lo puede ser el pensamiento reflexivo o la

42. *El cuerpo de los símbolos*, p. 31.
43. *Ibid*.
44. *Ibid*., pp. 64 y 165.
45. Entrevista «Esencial Gamoneda» de Vicente Valero, en «Culturas», 48, *La Vanguardia* (Barcelona), 21 de mayo de 2003, p. 6. Para la función biológica de la poesía a la que se refiere a continuación Gamoneda, véase *Un armario lleno de sombra* (p. 72) y *El cuerpo de los símbolos* (p. 25).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

respiración o la circulación de la sangre. No se trata de la referencialidad exactamente, sino de la función. Es vida porque entiendo que en el individuo, en el cual su sistema celular le proporciona la capacidad de alcanzar el lenguaje poético, pues es una manifestación en cierto modo de unos componentes, al fin y al cabo, orgánicos.

R.P. Por tanto, podría ser complementaria, pero no necesaria, a la hora de concretar. Cambiando de tema, ha afirmado…, ha afirmado que la poesía no sería posible, o no existiría, si no supiéramos que vamos a morir.

A.G. Te lo resuelvo enseguida. Con independencia de que eso sea cierto o incierto, yo lo creo seriamente porque, sin el conocimiento de la muerte, no habría temporalización, es decir, esta vida no tendría un final… y ya el principio es algo más misterioso que el final todavía… *(A Amelia)*. Ami, me das otro poquito de agua a mí… Y entonces digo que, como sabemos que vamos a morir, podemos temporalizar, podemos tener memoria, y la memoria y la temporalización llevan consigo todas esas cosas de las que hemos hablado.

R.P. Y su poesía se hizo, por tanto, siempre desde la conciencia de ir hacia la muerte[46].

A.G. Sí. Y digo que incluso quienes se nieguen a contemplar esa perspectiva mortal, es igual, van a funcionar en la perspectiva de la muerte. *(Ríe)*.

R.P. *(Vuelve Amelia con una jarra de agua llena y sirve a su padre)*. Amelia, supongo que ya estoy abusando de… Querrán hacer una vida normal y cenar.

Amelia Gamoneda. Hombre, yo, más que otra cosa, es porque pienso que él tendrá que estar algo cansado.

A.G. Un hombre joven, que ha trabajado como ha trabajado este, no abusa nunca, hombre. Menuda paliza que se ha dado.

46. Recuérdese que el primer poema publicado por Gamoneda lleva el muy significativo título de «Los muertos». Apareció en la revista *Verbo: Cuadernos Literarios* (Alicante), 17, 1949 (octubre-diciembre), p. 5. El poema no ha pasado a formar parte de ningún libro publicado por Gamoneda. J.A. Expósito lo recoge íntegramente en su Tesis Doctoral [2003: 363]. En él puede leerse: «(la muerte / es la espera de la muerte con los ojos cerrados)». Fluctúa en el mismo un sentido que recuerda al célebre relato, de título homónimo, de James Joyce incluido en *Dublineses*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. No, pero soy consciente… Llevamos ya tres horas de conversación.

Amelia Gamoneda. Ya.

R.P. Y serán ya casi las nueve y media, imagino.

Amelia Gamoneda. Bueno, nueve y cuarto, o una cosa así [2 h 55 min 53 s].

R.P. Nueve y cuarto. Bueno, pues entonces me gustaría simplemente acabar con un par de preguntas de tipo más actual, dejando ya la teoría y el pensamiento. Sí, dos preguntas que creo que pueden ser interesantes. Le voy a leer la pregunta completa. Parafraseando a Sartre[47], la poesía, siendo subjetiva por naturaleza, no puede transformar o cambiar la realidad, no puede modificar hechos objetivos. Lo ha comentado muchas veces. Sin embargo, demuestra la historia que los grandes ideales, aquellos que son capaces de trasladarse al campo de la práctica, suelen caracterizarse por contener una expresión poética o al menos muy cercana a la poesía. Por ejemplo, los lemas del Mayo del 68. ¿No cree que la poesía, más allá de intensificar la vida y la conciencia de las personas, sí puede tener una implicación, una responsabilidad, en el plano de los hechos?

A.G. Contestación rápida. *(Rubén ríe).* La poesía no puede modificar directamente las realidades objetivas. *Directamente*. La poesía puede acompañar, puede intensificar las conciencias, que…, y esas conciencias pueden generar una ideología y una praxis y una operatividad, por decirlo así, sobre las circunstancias objetivas. Entonces, se concreta diciendo que la poesía no puede modificar directamente. Puede, sin embargo, actuar en ese otro sentido.

R.P. Muy bien. Y, finalmente, ¿qué mensaje transmitiría a los integrantes de mi promoción existencial (vamos a llamarla *promoción existencial*), la que se ha tachado a veces de perdida, en el actual contexto de crisis sistémica? ¿Hemos de

47. Esta idea, a la que Gamoneda hace referencia con asiduidad y que ha asimilado a su propio pensamiento poético, aparece en el texto de Jean-Paul Sartre *Orfeo negro* [*Orphée noir*], breve estudio que el filósofo francés preparó como prefacio para Léopold Sédar Senghor (ed.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, París, Presses Universitaires de France (Colonies et empires: Art et littérature, 1), 1948, pp. IX-XLIV. En su artículo «Luis Cernuda: el poeta y el crítico», Gamoneda retoma la misma idea, citando en nota al pie la edición que manejó como lectura: Jean Paul Sartre, *El negro y su arte*, Buenos Aires, Deucalión, 1956 [2005: 224, nota 1].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

asumir en algún sentido, también nosotros, una «fraternidad sin esperanza»[48], si me permite el juego de palabras, o hay otras opciones?

Amelia Gamoneda. ¡Socorro! *(Ríe).*

R.P. Una pregunta más en consonancia con el contexto actual.

Amelia Gamoneda. Sí…

A.G. *(Chasca el encendedor).* Sí, ya. *(Se escuchan voces de niños jugando en la calle).* Ten en cuenta que, en el caso de que yo fuese capaz de transmitir mensajes, claro, se dan unas zonas muy dudosas para mí mismo en el sentido de que vamos a ver la carga moral de ese mensaje, vamos a ver la condición relacionada con la dinámica histórica, es decir, como cualquier mensaje no puede tratarse exclusivamente de poesía, porque entraríamos en un mensaje, no sé, de tipo formalista o algo por el estilo, ¿no?, sino que es inseparable de la circunstancia histórica, de la moral, de los componentes que están en la vida y, claro, la poesía hemos más o menos deducido que es una función inmediata y una función vital. Cualquier mensaje está lleno de ausencias, lleno de contradicciones. En todo caso, mira, no puede ser un mensaje inmediatamente relativo a la poesía. El mensaje es que traten de cambiar la vida, que traten de reorientar la historia, su historia contemporánea. Después empezaremos a saber, quizá, de manera automática, casi, cuál es la dirección, pero un consejo o un mensaje de ese tipo sería una propuesta literaria. A mí eso me parece poca cosa. El mensaje, ya de una manera atinada, es reorientar la vida, que ha sido desorientada, por decirlo así, por los regímenes, por los poderes que llaman económicos, y que sí lo son, aunque la carga económica sea falsa en muchos casos, pero, antes de pensar en una poética, hay que pensar en la reorientación de la vida.

R.P. Se me antoja difícil, pero quiero creer que no es imposible y que esta crisis económica servirá para agudizar [sic] las conciencias.

A.G. Hay pequeñas señales positivas, pequeñísimas, pero sí las hay. Grupos cooperativos pequeñitos, gente que va deponiendo consumismo, que va donando, gente que practica pequeños mercados de intercambio, una

48. *Me dispuse / a una fraternidad sin esperanza*, conclusión del poema ya mencionado «¿Ocultar esto?», de *Blues castellano*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

primitivización de los mercados. Son pequeños gestos y, además, en núcleos a lo mejor de una docena o cincuenta…, pero son signos de un instinto de reorientación o de la necesidad de una reorientación. Entonces, yo no quiero hablar de una poética mientras piense *(da golpes, rítmicos y secos, con el encendedor en la mesa)* que no puede estar en función del diseño histórico que tenemos en este momento.

R.P. Le pedía un consejo, a usted, que ha sufrido tanto en el pasado y ha vivido circunstancias que, en comparación con las mías, aunque me parezcan difíciles, no tienen nada que ver. Muchas gracias…, yo creo que no quiero abusar más de su hospitalidad…, por la paciencia.

A.G. De nada, Rubén. Ya veo que trabajas [3 h 3 min 55 s].

Me quedo hablando unos minutos más con Amelia y don Antonio antes de abandonar su casa. Hablamos de mi trabajo, de las diferencias entre León y Murcia. Don Antonio me ofrece su ayuda en el futuro, en el caso de que necesite hacerle consultas puntuales, y abre también la posibilidad a un nuevo encuentro, si las circunstancias me llevaran de nuevo a León. Le pido al poeta —fiel a mi fetichismo literario, más justificado aún aquí— que me dedique su antología Esta luz*, que he acarreado conmigo durante todo el viaje; y, a Amelia, que nos saque algunas fotografías juntos, como testimonio visual de la entrevista. La cercanía y cordialidad de don Antonio, así como la de Amelia, me abruman. Se siente agradecido por mi interés, pero soy yo, evidentemente, quien le agradeceré siempre el que me haya hablado de su poesía y de su vida.*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

SEGUNDA ENTREVISTA A ANTONIO GAMONEDA

León (casa del poeta), 8 de noviembre de 2016, hacia las 10 h.

Llego puntual a la casa. Antes de llamar, me quedo mirando unos segundos el aldabón de la puerta. Recuerdo de repente un poema de Claudio Rodríguez, «Alto jornal». Claudio Rodríguez, precisamente. El gran amigo de don Antonio de aquella mal llamada «generación del 50». Como en «Alto jornal», empuño el aldabón y, justo cuando voy a golpearlo contra la madera, empiezan a sonar las campanas de la catedral. Espero a que termine el tañido y lanzo la aldaba tres veces. Nadie abre la puerta ni responde. Me doy cuenta de que hay obras en la calle peatonal, muy cerca de allí. Decido llamar de nuevo, procurando que los golpes no se confundan con los ruidos de los albañiles. No advierto señales y me preocupo un poco. No tengo a mano el número de teléfono de la casa. Aunque no quiero golpear con estruendo, llamo de nuevo, esta vez con más fuerza, otras tres veces. Preguntan por el telefonillo y me abren la puerta. Atravieso el patio sin demorarme en la contemplación, pero distingo inmediatamente a don Antonio, que me mira tras las ventanas del piso de arriba. Me recibe María Ángeles (Angelines), la esposa del poeta. Paso al interior de la casa y enseguida veo a don Antonio, que baja las escaleras para saludarme. Me tiende su mano, que estrecho con gratitud, y me propone que subamos al despacho. Allí nos acomodamos en dos sillones que hay en un pasillo angosto, entre las ventanas que miran al patio y una larga estantería que recorre toda la pared. Los libros desbordan las lejas, levantan pequeñas columnas salomónicas por toda la estancia. Don Antonio comienza a rular un cigarro. He preparado una extensa guía de preguntas, pero dejo mi atado de folios en la mesilla repleta de libros que hay entre ambos. Tan solo recurriré a la guía como auxilio, para leer las citas. Cumplo con mi misión de emisario poético y le entrego Escalada y otros poemas, *el poemario que Vicente Cervera me envió a Francia con una dedicatoria. Casualmente, un par de meses atrás, ambos habían coincidido, sentado el uno junto al otro, en Madrid, en la Casa de América, en la presentación de dos números de la revista* Guaraguao. *Don Antonio se interesó entonces por su poesía, pero Vicente no llevaba a mano ningún libro en ese momento. Con esta poemática anécdota, comenzamos a hablar.*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Antonio Gamoneda. Podemos hablar lo que quieras. O sea, que este amigo es catedrático… ¿en Murcia?

Rubén Pujante. En Murcia, sí. Él es de Albacete.

A.G. Claro. Me dijo, precisamente, me habló de que, de que a unos chicos…, de que les había hecho yo, pues una especie de…, no sé si es poema, yo le llamo frontispicios. Son semipoemas que funcionan un poco como prólogos, pero, vamos, es un convencionalismo inventado por mí, ciertamente, pues para casos en los que me parece que hay que atender a la persona, pero sin embargo no me puedo leer toda su obra para hacer luego un prólogo… ¡Además, no sé! No sé hacerlo. Entonces, he inventado mis frontispicios particulares. Y ayer me llegó un tomo de los poetas de Albacete, entre los cuales creo que está él.

R.P. Eso es, sí, exactamente. Exactamente, porque me lo comentó —que lo habían elegido para la antología— y que precisamente usted hacía el frontispicio, fiel a su costumbre de los frontispicios[1]. ¿Puedo preguntarle por qué…, por qué esa rabia a la palabra prólogo, por qué la rechaza tanto?

A.G. No es a la palabra. A mí me parece una palabra que es de construcción predominantemente griega, no lo sé, y me parece… Yo a lo que le tengo miedo es a hacer el prólogo, al trabajo que me da. Yo soy viejo, pero yo ayer me acosté a las cinco de la mañana. ¡Vamos, hoy!

R.P. Sí.

A.G. Hace un rato.

R.P. Sí, sí, sí…

A.G. No te preocupes, porque es un día casi… Hace cuatro días, el viernes, eran las ocho de la mañana cuando… Pero es que ahora también están coincidiendo unas circunstancias un poco especiales. Bueno, ya pasarán.

R.P. O sea, que ha sido una noche productiva, en ese sentido. Ha estado trabajando…

1. *El peligro y el sueño. La escuela poética de Albacete (2000-2016)*, Andrés García Cerdán (ed.), Toledo, Celya (Generación del Vértice), 2016, 402 págs. El frontispicio que firma Gamoneda lleva por título «Frontispicio y recado, provisto con numerosos adverbios en "mente", que se hace a los/las poetas de la llamada Escuela Poética de Albacete a ningún efecto» (pp. 13-17).

A.G. No, no mucho, no mucho, porque pelear con un montón de dificultades y no resolverlas todas…, las circunstancias permanecen. Bien. Y la verdad es que estuve peleando con una cosa que realmente yo… No me va mucho en ello, pero es un [palabra ininteligible] pintoresco. Incluso lo puedes anotar, porque va a ser primicia no ya en tesis, sino… Yo tengo… He descubierto hace poco una especie de vena lateral, que consiste en —salvando todas las distancias y todas las diferencias que son oceánicas— la poesía neopopular de Lorca, pero en bable.

R.P. ¡Ah! [3 min 45 s].

A.G. Yo nací en Asturias. En Asturias, ellos dicen que el bable viene de no sé qué, los asturianos, y yo digo que no, que es que hay ahí una corrupción fonético-histórica y de lo que viene es de *babé*. *(Don Antonio pronuncia un sonido parecido a «babuuubl…»)*. Es una broma, claro. *(Rubén ríe, aliviado)*. Pero ¿por qué? Porque en una provincia pequeña hay catorce modalidades de bable. Bien. Pues con una mezcla de ellas, que es lo que practican los que lo practican, pues yo estoy escribiendo canciones en bable. No ha sido una idea mía, sino de músicos y cantantes.

R.P. ¿De Pixán, no? ¿De Joaquín Pixán?

A.G. ¿Eh?

R.P. ¿De Joaquín Pixán?

A.G. ¡Lo sabes tú!

R.P. Sí. Sí, sí, es la tonada asturiana, la tentativa para el cancionero…

A.G. Sí, ahora va a salir otro disco que tiene todo lo de la *Tentativa*[2] más no sé cuántas… Y lo peor es un libro, un libro que se va a poner en ciento cuarenta

2. *Tentativa de un cancionero asturiano para el siglo XXI*, Oviedo, La Nueva España, 2015. Este repertorio inicial consta de veintitrés piezas, con música de Joaquín Pixán y letra de Antonio Gamoneda. En la interpretación de la *Tentativa* que tuvo lugar pocos días antes de nuestro encuentro (el 28 de octubre de 2016, en el Teatro Jovellanos de Gijón), Gamoneda y Pixán anunciaron que pronto habría una edición definitiva del cancionero, un libro-disco con dos cedés y 120 páginas. Sobre el origen de este proyecto, ha dicho Joaquín Pixán que nació de la «necesidad, desde el punto de vista de Gamoneda, y mío, de corregir ciertos defectos que han deformado a lo largo del tiempo la canción tradicional asturiana. Pero no sólo eso, también nos propusimos un trabajo de reconstrucción y de creación, de insuflar aires nuevos, en la medida de nuestras posibilidades» (Albero Piquero, *El Correo* [Gijón], 28 de octubre de 2016).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

páginas; y como son cuatro personas las que intervienen, ¡y dos lenguas!, es como si fueran ocho. Pues es una cosa… No se puede resolver para maquetarlo y para ir a la imprenta. Es un lío fenomenal. Y llevo una semana peleando con ese libro. Tengo que hacer… El día 21 marcho a México… Tengo que hacer un montón de conferencias para México y no he empezado.

R.P. Para la Feria de Guadalajara, ¿no?

A.G. Sí, para la Feria y para la universidad, para la Cátedra Cortázar de la Universidad de Guadalajara[3].

R.P. Ah… Sí, vi un anuncio, vi un anuncio, de una conferencia que quería dar, sí, sobre Cortázar.

A.G. ¡Se ve todo! Desde… Tú estás en Bretaña, ¿eh? Arriba, en Francia. Bien. Y te enteras de lo que hacen… *(Don Antonio y Rubén ríen a carcajadas)*.

R.P. Sí, creo que hoy investigar, en ese sentido… Bueno, tiene otros inconvenientes, hay que saber seleccionar muy bien la información, pero la información muchas veces está ahí.

A.G. Claro, en los aparatos estos. Sí, yo no… Yo hace muy poco… y no sé andar por las redes. Bueno, pues, claro, es que para funambulista ya me cogió viejo, que son los que andan con red, no por la red. Bueno. Y no sé andar. ¡Pero sí, sí! Es cierto que se encuentran cosas, sí.

R.P. Entonces, este nuevo poemario… ¿Lo podemos decir así? ¿Es un libro de poemas?

A.G. Uno que va a salir, sí.

En efecto, aunque algunas tonadas se presentan tal cual se conocen en su forma original, la mayoría han sido revisadas o son totalmente nuevas.

3. Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL), celebrada del 26 de noviembre al 4 de diciembre de 2016. Antonio Gamoneda fue el encargado de inaugurar el IX Salón de Poesía. En el acto estuvo acompañado de Jeannette L. Clariond, escritora, traductora y editora de Vaso Roto. El título elegido por Gamoneda para la conferencia sobre Cortázar, leída el 25 de noviembre en la Universidad de Guadalajara, fue «Función y pensamiento poéticos en la narrativa de Julio Cortázar». En su lectura de la obra cortazariana, el poeta se centró en «Todos los fuegos, el fuego», que da título homónimo al libro al que pertenece el relato, y en «Comercio», de *Historias de cronopios y de famas* (Yanet Aguilar, *El Universal* [México], 26 de noviembre de 2016).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Se refería a eso cuando estuvo hace unas semanas, o unos meses, en un acto de una asociación cultural, «Cauce del Nalón», y leyó unos poemas y dijo que iban a formar parte…

A.G. No, hace más. Yo creo que fue en septiembre, a finales. No estoy seguro[4]. Y no me acuerdo muy bien lo que hice, pero sí, quizá fuera de un libro que saldrá para la Feria de Guadalajara. *(Suenan las campanas de la catedral)*.

R.P. Para la Feria de Guadalajara.

A.G. Aunque tengo otro. Yo creo que los dos son malos. Lo creo de verdad. Tengo un bache, que puede ser el definitivo, además. De todas maneras, pelearé por que no lo sea, pero yo creo que he dado unos pasos equivocados. Bueno. Ya veremos.

R.P. Y puedo preguntarle por qué, por qué esa intuición de que se aleja un poco de su ritmo.

A.G. Bueno, mmm, podríamos decir que la… Yo siempre he estado (y esto es una frase que te la sabes tú), he escrito y he vivido en la perspectiva de la muerte. Bien. Es cierto. Pero ahora no es perspectiva, es cercanía. Entonces, si cambian los datos existenciales realmente decisivos, parece que algo puede ocurrir en la poesía. Eso por un lado. Y ese algo no sé si ha sido acompañado o ha sido suscitado por una propuesta rítmica relativamente distinta, más quebrada, más abrupta, más feísta, pero que intenta incorporar datos de ironía, de una energía final.

R.P. Uhum…

A.G. Estas cosas.

R.P. Uhum…

4. Gamoneda fue el invitado de honor de la presentación de «20 años en un río de encuentros», memoria que «recoge la actividad llevada a cabo por la asociación cultural *Cauce del Nalón*, desde se creación, en el año 1996, hasta la actualidad». El acto tuvo lugar en la Casa de Buelga de Ciaño, el 1 de octubre de 2016. Gamoneda cerró la presentación con la lectura de algunos versos «que formarán parte de su nuevo libro» (Silvia Martínez, *La Nueva España* [Oviedo], 2 de octubre de 2016).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. ¿Eh? Esos son, que yo sepa (no sé mucho más), los componentes de una especie de pasos semifinales, que yo creo —yo creo— que no han sido bien dados. O tenían que ser necesariamente así, no por el *fatum*, sino porque, bueno, la dinámica viva y la propia dinámica de la escritura poética así lo han puesto en esa situación. Y entonces pudiera quedar, pues una pequeña fase final, que tuviera como una experiencia aleccionadora con avisos en cierto modo negativos. *Cuidao por dónde vas*. No sé si habrá esa otra fase. Yo tengo ese libro que saldrá ahora y otro que no sé cuándo saldrá, porque como están las cosas tan mal. Tengo un libro… Su edición será carísima, no por mis poemas… Es que están hechos…

R.P. *Las venas comunales*…

A.G. ¡Si lo sabes todo!

R.P. No, no, no…

A.G. Si el que tendría que ir a enterarme soy yo… *(Rubén ríe)*.

R.P. Disculpe que le interrumpa, disculpe que le interrumpa.

A.G. ¡No, no! Está muy bien. Esto es… Pero ¿no habrás visto los dibujos de Mestre? ¿O sí, también?

R.P. No, los dibujos no los he podido ver en ninguna parte. No. No, no, no. Creo que no hay ninguna fotografía. No hay nada.

A.G. Bueno.

R.P. No.

A.G. Ven para acá, anda, que te enseñe yo algunos [11 min 57 s].

R.P. ¡Ah! ¡Muy bien! *(Los dos van al escritorio del poeta y don Antonio enciende el ordenador)*. Porque sí sé que ha entregado inéditos de *Las venas comunales* para revistas, alguna antología…

A.G. ¡Sí! Yo tenía que frenar eso, porque…, porque…, no sé, por una parte se desgasta con imágenes previas, parciales. Se desgasta el hilo. Bueno. Pero, por otra parte, mi escritura estaba siempre moviéndose y hay poemas que tienen tres o cuatro versiones.

R.P. Sí.

A.G. Y la última no es la definitiva.

R.P. Nooo… Como dice, es una pasión que se…

A.G. Si puedes… Ah, trajiste el aparato. *(Don Antonio se refiere a la grabadora)*.

R.P. Sí, ahí está.

A.G. Bien, bien. *(Chasca el mechero y vuelve a prender el cigarrillo)*.

R.P. Es una pasión que se reserva indefinidamente, la reescritura, ¿no?, como dice.

A.G. Hombre, yo no…, quizá no llego a los extremos de Juan Ramón, para eso no soy Juan Ramón, claro, que paraba las máquinas de la imprenta.

R.P. Pero ¿hay editorial ya para este proyecto? ¿En Casariego, por ejemplo? No, no se sabe…

A.G. Casariego me parece que está cerrada.

R.P. Ah. Y al final no han encontrado una solución satisfactoria.

A.G. Es que yo… No, no, es que yo quiero facsímil. Tamaño. Y el tamaño es… más cuadrado que esto *(indica las dimensiones con las manos)*, pero como esta pantalla. Eso cuesta mucho dinero.

R.P. Sí. Además, los libros de artista son ediciones de tirada muy limitada, para coleccionistas, bastante caros… Usted ha participado con muchos artistas ya.

A.G. Sí, la verdad es que… Bueno, una vez se lo dije al director editorial de Tusquets. Pero, vamos, así. Y me dijo él… Entonces además estaban…, estaban en…, en fin, estaban en la venta [a] Planeta… Digo, *mira, ahora no te puedo…* Este me parece que es el primero. *(Don Antonio comienza a pasar los dibujos de Mestre con sus poemas por la pantalla del ordenador de mesa)*. Los poemas son manuscritos.

R.P. ¿Manuscritos? Pero, entonces, en el proceso de reescritura, ese dilema que tenía, ¿al final es la primera versión manuscrita?

A.G. ¡Ahhh! Oye, amigo, no, no. Hay muchas tachaduras.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. ¡Ah, hay tachaduras!

A.G. Claro.

R.P. Al final han incorporado las tachaduras. Muy bien. Bueno, pues…

A.G. No sé muy bien cómo se anda esto, pero vamos a ver. Yo manejo esto fatal, ¿sabes? Ahora, los dibujos de Mestre a mí me chiflan, son muy buenos. *(Aparecen en la pantalla algunos dibujos con tachaduras en los poemas)*.

R.P. Ahhh, o sea que al final vemos la tachadura como un testimonio de la corrección *in situ*.

A.G. Sí, sí.

R.P. Y además…

A.G. Hombre, algunas cosas si veo que…

R.P. Pero, además, este es un ejemplo muy distinto a otros libros, porque hay… *(Aparece en pantalla un dibujo con un poema que contiene tachaduras)*. Exactamente, la tachadura… Y hay una superposición, cosa que no se ve en otros libros.

A.G. No, no. Está escrito sobre los dibujos.

R.P. ¿Y a qué se debió esa elección? Porque en otros casos hay una yuxtaposición siempre de poema e imagen y en este caso…

A.G. Sí… No, quisimos hacer un objeto sucesivo.

R.P. Uhum. Sí, está claro que es el estilo de Mestre, porque he visto algunos de *Lapidario incompleto*, de la reedición[5], y se nota que…

A.G. Yo, a mí esto, el ochenta por ciento me gusta muchísimo. *(Don Antonio sigue pasando los dibujos)*.

5. *Lapidario incompleto*, Madrid, Del Centro Editores, 2014, 104 págs. [con dibujos de Juan Carlos Mestre]. Reedición de «Lapidario incompleto», en Antonio Gamoneda, Luis Mateo Díez y José María Merino, *León: traza y memoria*, Madrid, Antonio Machón, 1984, pp. 11-40 [con grabados al aguafuerte de Félix de Cárdenas].
6. Véase Eloísa Otero y Tomás Sánchez Santiago, «Una larga conversación con Antonio Gamoneda: "En la poesía es el lenguaje el que genera pensamiento"», *Campo de Agramante: Revista de Literatura* (Jerez de la Frontera), 10, 2008 (otoño-invierno), p. 106.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Sí, sí. Son magníficos.

A.G. Esto, ya sabes, es una edición muy problemática.

R.P. Fantásticos. Fíjese que yo quería hablar de estos temas, porque me interesa mucho la relación con los artistas plásticos, con los que ha trabajado tanto en su momento, aunque renegara de la crítica de arte y que eso no le interese.

A.G. Síií…

R.P. Pero usted dice que aprendió a «ver el pensamiento»[6], ¿no? Ver el pensamiento de los artistas.

A.G. Pero es que no se puede ir más allá. Más bien quería decir que yo daba noticia en la crítica más de las intenciones, es decir, del pensamiento, de la voluntad del artista, que propiamente de la obra, de la cual podía hacer algún juicio de valor, pero la obra plástica…, no se puede trasladar una representación eficaz de ella a la palabra, aunque digan lo contrario, incluso Horacio. Y… *(con voz rotunda)* ¿cómo se le puede decir a un ciego de nacimiento, cómo se le puede hacer saber lo que es azul? Es imposible. Ese es el problema del tránsito de la obra visual a la escritura.

R.P. Claro, porque yo quería preguntarle: a usted, ¿la escritura poética no le interesa como hecho visual en sí misma, más que como un reflejo de la oralidad?

A.G. Ahora empieza a interesarme un poco.

R.P. Uhum.

A.G. Pero me estoy interesando más bien en la dimensión de los blancos, la interrupción de una palabra, como una especie de…, como si yo hubiera pactado conmigo mismo que el blanco es un silencio y, entonces, la fragmentación de ese silencio empieza a interesarme ahora. Es posible que tenga alguna muestra de interés antes… Te lo voy pasando porque no me cuesta ningún trabajo.

R.P. Sí, sí, sí, sí. Muchas gracias.

A.G. Aquí ves mucho más a Mestre, afortunadamente, que a mí.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Yo creo…, en este caso sí que se podría hablar de una hibridación entre poesía y pintura.

A.G. En cierto modo el resultado final es uno.

R.P. Un híbrido, sí. Sí, eso es.

A.G. Y mejor o peor integrados, pero eso ya es una cuestión de analítica, pero el hecho es que están ahí, físicamente.

R.P. Y la lectura condiciona la recepción visual y a la inversa. De alguna manera, es un producto único.

A.G. Eso es, sí.

R.P. Cosa que no teníamos en otros libros [19 min 28 s].

A.G. No. Y esto, pues… Yo sé que en este libro puede haber algunas cosas de interés y sé que hay otras…, mmm… Ya Miguel Casado me ha dado un par de palos amistosos.

R.P. ¿Sí?

A.G. Tanto por este como por el otro gordo que saldrá en Guadalajara ahora.

R.P. ¿No le ha convencido?

A.G. No, no, piensa que es… lo que yo te estoy diciendo: unos pasos que en cierto modo es un poco como si yo me hubiera instalado de aprendiz otra vez, a ver qué sucede. Ahora, con esto estoy encantado, con los dibujos. Yo no paso… No, no. El libro es mayor de lo que vemos ahí.

R.P. De alguna manera, esto también se acerca un poco a ese vieja aspiración simbolista de la integración de todas las artes, ¿no?, que ha sido tan importante par usted.

A.G. Mmm..., sí. Yo no he tenido un proyecto cultural, por así decirlo. Ha sido más bien un proyecto ligado de manera más inmediata a la sensibilidad y a la voluntad mías, pero tampoco puedo renegar de todos los precedentes históricos, ¿no?, que existen. Ya está todo inventado, por decirlo de alguna manera. Pero tú fíjate la cantidad de dibujos que se ha hecho este hombre. Y le estropeé un libro anterior. ¿Lo sabías, no?

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. El…, el…

A.G. El mismo.

R.P. El mismo, exactamente.

A.G. Hizo unos dibujos que, cuando los tenía escritos, yo le dije: «Juan Carlos, no valen. No puede ser. No pueden salir». Y entonces troceó aquel libro, aquellos dibujos, y, con aquellos y tres meses de trabajo, hizo otros ochenta y tantos que hay.

R.P. O sea, que volvió a hacer los dibujos, en parte.

A.G. No copiando, no, ¿eh? Son completamente distintos. Ya tienen otro formato, incluso.

R.P. Y aquí sí hay una vocación de darle al libro una dimensión de objeto artístico, un poco en la línea de Mallarmé.

A.G. ¡Sí! En cierto modo, sí. Simplificando un poco las cosas, quiero ver mi escritura integrada —o al menos físicamente puesta—, trabándose con… Integrar puede ser demasiado... fuerte, demasiado decisivo. Más que una integración…, no sé… Pues sí, una hibridación. Está bien, sí.

R.P. Y tenemos la incógnita de cuándo va a salir esto y dónde.

A.G. Claro, porque esto, aunque fueran doscientos cincuenta ejemplares, cuesta un dineral.

R.P. Sí, porque estamos hablando ¿de cuántos dibujos? Son…

A.G. Ochenta y cuatro. Mayores que eso. *(Añade don Antonio, refiriéndose al tamaño de la pantalla del ordenador)*. Creo que son ochenta y cuatro.

R.P. ¿Y tiene otro proyecto de este tipo? Porque creo que con Masafumi Yamamoto tenía *La prisión transparente*.

A.G. Sí he hecho, sí. He hecho una carpetilla, con… Sí, pero, bueno, no se sabe… Muy pocos ejemplares, en los cuales va bilingüe en castellano y japonés.

R.P. Y eso ya está terminado.

A.G. Sí, eso, sí, ya está terminado.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Pero no se ha publicado…

A.G. Y ese es una versión de *La prisión invisible*, que es el primer poemario que da título a los demás del libro que sacaré ahora en Guadalajara.

R.P. En Guadalajara…

A.G. Pero ya salió una pequeña tirada del libro de arte con Masafumi, sí.

R.P. ¿Ah, sí? Pues no estaba al corriente de esto.

A.G. No, es que… Si deben de ser —no lo sé, no me acuerdo—, deben de ser cien ejemplares para Japón y España.

R.P. Para Japón y España. He estado investigando y pensaba que todavía no se había publicado, que no había salido a la luz. ¿Y la relación es distinta? Es decir, aquí no hay una superposición.

A.G. No, ahí el grabado está limpio y, además, no hay escritura manual, claro.

R.P. Ajá, ajá. «La prisión transparente» supongo que alude a ese sillón de mimbre de la infancia… ¿o no tiene nada que ver con eso?

A.G. Bueno, parece, he hasta averiguado —por mí, intuido, y por alguno más, averiguado— que «la prisión transparente» soy yo, que soy prisionero de mí mismo. *(Don Antonio sigue pasando los originales de* Las venas comunales*)*. Yo de vez en cuando me lo paso porque me gusta.

R.P. Sí, sí, sí.

A.G. Este es el último.

R.P. El último, el más breve, por decirlo de alguno manera.

A.G. Sí, bueno, no, eso son las tres últimas líneas. Eso está donde caiga, no es un poema o un dibujo, ¿eh?

R.P. *(Rubén intenta descifrar la escritura manuscrita del poeta)*. ¿Qué pone?

A.G. *Prefiero cesar / en mi propio / silencio*.

R.P. *Silencio*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Y curioso: no se escogió ningún dibujo, salió así, pero me parece un muy buen dibujo para el final. En fin, bueno, este es.

R.P. Muchas gracias por enseñarme…

A.G. No, hombre, yo, si tienes donde cogerlo y si no, ya te lo pone mi hija en un ordenador tuyo, te mando alguno de estos.

R.P. Sí, porque sería muy interesante estudiar precisamente esta relación, porque si no se va a publicar, no sabemos cuándo…

A.G. No, no sé. No lo sé. Realmente no hemos hecho ninguna gestión todavía, pero habrá que hacerla. *(Los dos vuelven a sentarse en los sillones que hay en el estrecho pasillo del despacho)*.

R.P. Pues yo estaba convencido de que «la prisión transparente» aludía, precisamente, a esas horas de reposo de la infancia, en la galería de la casa del Crucero[7].

A.G. No, no. No es así [26 min 28 s].

R.P. Y no es así.

A.G. No, de hecho, el poema de *La prisión transparente*, incluso en la versión que salió con Yamamoto, termina así. No suelo sabérmelo. *Yo mismo, yo era, yo soy la prisión transparente. Estoy muy cansado*.

R.P. Muy cansado, como versos de *Canción errónea*[8], también me recuerdan, sí.

A.G. Sí, no se sabe…

R.P. ¿Puedo preguntarle cómo surgió…?

A.G. Un momento. Sí, ahora. Yo estoy buscando algo, pero es que no me acuerdo qué es… ¿Has desayunado?

R.P. Sí, he desayunado, pero si tiene que tomar algo, adelante.

7. Véase *Un armario lleno de sombra*, p. 86.
8. *No hay causa en mí. En mí no hay / más que cansancio y / un antiguo extravío: / ir / de la inexistencia / a la inexistencia*; y sobre todo: *Luz. / Ha de ser / la última luz. / Estoy / muy cansado. / No / recuerdo mis pasos. / Ya / he llegado. / No sé / adónde. / Estoy / muy cansado*. Véase *Canción errónea*, pp. 28 y 37. Comparados a posteriori, estos versos engarzan perfectamente con *La prisión transparente*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. No, no, yo desayuné también, pero luego tomamos un cafetillo, ¿no?

R.P. Sí, encantado.

A.G. Bueno.

R.P. *(Mientras don Antonio busca por el despacho, Rubén observa las estanterías adosadas a la pared del pasillo y repara en un libro que está justo a su derecha, en privilegiada posición vertical)*. Veo que tiene aquí el libro de Zurita[9]. ¿Lo puedo coger?

A.G. Sí, cómo no. Tengo… Ay, dios mío…

R.P. Zurita, con el que coincidió hace también unos meses en un recital en Madrid, «De mar a mar». Yo hice un pequeño estudio, una pequeña comparación entre su poesía y la de Zurita[10].

A.G. Sí, hicimos dos lecturas juntos. El hombre no está muy bien, de salud, quiero decir. Uno en el Círculo de Bellas Artes. *(Piensa unos instantes)*.

R.P. Y otro en Juzbado.

A.G. Y otro en Juzbado[11]. Lo sabes todo. Yo me alegro mucho de que hayas venido. Tendrás que recordarme algunas cosas que he olvidado yo. ¡Si lo sabes todo! *(Don Antonio ríe)*.

R.P. No, no, no. *(Refiriéndose a los originales de* Las venas comunales*)*. Esto ha sido una primicia. *(Don Antonio chasca el mechero, que era lo que buscaba)*. Muchas

9. El poemario, en concreto, es el titulado *Zurita*, publicado en la editorial Delirio (Salamanca) en 2012.
10. «Correspondencias del simbolismo y la vanguardia en la poesía de Antonio Gamoneda y Raúl Zurita», en «Diálogos trasatlánticos: Chile, España y Francia» (dosier coordinado por Christine Rivalan Guégo), *Mapocho: Revista de Humanidades*, 79, Santiago de Chile, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2016 (primer semestre), pp. 95-114.
11. Raúl Zurita coincidió con Gamoneda durante su estancia en España en marzo de 2015, con motivo de su nombramiento como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alicante. Como se dice en la conversación, el poeta chileno celebró con Gamoneda dos recitales poéticos: «De mar a mar», el 24 de febrero, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid; y «Del frío y de la vida», el 11 de marzo, en Juzbado (Salamanca), en el VIII Encuentro Poético «Juzbado, Libro Abierto», donde Gamoneda se refirió a Zurita como «mi amigo transatlántico», «el joven maestro» (Elena Gómez, *El Norte de Castilla* [Salamanca], 12 de marzo de 2015). Más recientemente Gamoneda ha dedicado un poema a Zurita, dentro del número monográfico que la revista murciana *La Gaya Ciencia* consagra al poeta chileno: «Hablo a Raúl Zurita. Raúl me contesta», *La Gaya Ciencia: Revista de poesía* (Murcia), 7, 2017 (marzo), pp. 36-39.

gracias por enseñarme los dibujos de Mestre y cómo están dispuestos. Ha sido espectacular, magnífico.

A.G. No, te tienes que llevar… Y si no tienes elementos, que no los tendrás a lo mejor aquí, no lo sé, para llevártelo…

R.P. Sí, tengo, tengo aquí, como ha dicho, un *pincho*. Si no le importa, yo guardo la confidencialidad, absolutamente.

A.G. Podríamos decir que ese libro no está terminado, porque faltan tachaduras.

R.P. ¿Faltan tachaduras, todavía, en el proceso de reescritura?

A.G. Yo no puedo… Cuando sale de imprenta un libro, pues no puedo borrarlo. Eso no quiere decir que no siga con los poemas que están allí. Bien, pero, claro, estos ni siquiera han ido a la imprenta. Unos están en Japón, otros pocos, en España; y la otra versión está para salir en México y en Madrid, pero yo no paro, ¡je! Claro, tampoco lo busco demasiado. Viene. De repente me encuentro papeles…

R.P. ¿Cómo conoció, por ejemplo, a Masafumi? Este proyecto de colaboración, ¿cómo surgió? [30 min 6 s].

A.G. No, bueno, me escribió él, me escribió él. Masafumi Yamamoto está casado con una española. Por tanto, yo creo que este hombre, pues se va a quedar de por vida en España y, concretamente, en Barcelona, que no se sabe muy bien si es España o no. *(A Rubén se le escapa una sonrisa)*. Sí. Bueno, pues este hombre me escribió una carta, me mandó…, no sé, algo, libros sobre su trabajo y, bueno, me decía que le gustaría hacer un librillo conmigo y que acogiera la idea y que ya veríamos, que le dijera a ver qué pasaba. Bueno, así fue. Yo, antes de dársela a Yamamoto, escribí más de veinte versiones de *La prisión transparente*, que es un poema que es propiamente un libro.

R.P. Un poema largo de catorce folios, he oído por ahí, ¿no?

A.G. Más.

R.P. ¿Más? Claro, ha ido ampliando con la reescritura.

A.G. No lo sé. Empeorándolo, según Miguel Casado, y tendrá razón. Y le dije: «Bueno, de acuerdo, Yamamoto, ya hablaremos. Yo trabajo despacio y…».

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Bueno, y ya con una educación y una prudencia infinita, pues aguantó tres años. Yo le mandaba algún recorte mientras tanto y ya, al cabo de tres años, siempre con una gran prudencia, dijo: «Yo creo que está ya muy bien». Y lo entendí. «Bueno, vamos a sacar el libro». *(Don Antonio ríe)*. Como yo voy a seguir haciendo mis tachaduras… Y ahora, pues…

R.P. Pues tengo que rastrear dónde se ha publicado, finalmente[12].

A.G. Pero eso no está, o sea, *La prisión transparente*… Habrá, sí, hay comunicación entre unos y otros. Quiero decir, que en principio no es el libro de Mestre.

R.P. No, no, y de hecho creo que se inspira… ¿Cómo trabaja? ¿Se inspira en los dibujos de Masafumi?

A.G. Yo no conocía los dibujos. *(Chasca el encendedor)*.

R.P. No había visto los dibujos, pero él supongo que había hecho sus dibujos…

A.G. No hay una relación. Luego ocurre que, de alguna manera… *(Da una profunda calada al cigarrillo y lanza el humo)*…, si ambos fuéramos psicoanalizados y el psicoanálisis fuera ciertamente una herramienta de investigación, pues es posible que la ciencia filológica, que está ahora muy de la mano de la ciencia de la naturaleza en el sentido de la neurociencia, se encontrarían los elementos de diálogo oculto que hay entre Mestre y yo, de algo oculto, desconocido incluso por nosotros.

R.P. Claro, a eso se refiere cuando define su colaboración muchas veces como un «diálogo silencioso»[13] con el artista. Se refiere a este tipo de…

12. Con la información que me proporciona el poeta, doy con la editorial que ha publicado el libro. Me pongo en contacto con la editora, Dolores Blanco, quien, en correo electrónico con fecha de 13 de noviembre de 2016, me trasmite muy amablemente la justificación final de la obra en la que aparecen los datos de la edición. He aquí la referencia bibliográfica completa: *La prisión transparente*, Chêne-Bougeries, Genève, Editart / D. Blanco, 2015, 48 págs. El libro contiene seis grabados originales de Masafumi Yamamoto y un poema inédito de Gamoneda, cuyo título exacto es «La prisión transparente y algunas fábulas y extravíos», traducido al japonés por Takako Kudou. La tirada fue de 40 ejemplares numerados y firmados por los autores.
13. «Cierro la antología con catorce piezas extraídas de un libro breve que, en una especie de diálogo silencioso, sin proyecto declaradamente común, compuse en colaboración con Antoni

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Sí, es posible que lo haya dicho.

R.P. Sí, creo que en el caso de Tàpies dijo eso de *¿Tú?* Que había sido un diálogo silencioso con Tàpies.

A.G. Sí, hum… Es cierto, la gente a la que la amistad o alguna forma de amor relaciona, están normalmente en un diálogo que no necesita explicitarse, no se manifiesta de la manera normal o convencional, como quieras, de un diálogo hablado o escrito, es decir, un diálogo manifiesto. No. Pero los amantes se miran y se están entendiendo. Un amigo… Tú estás viendo [que él] está siendo sensible a lo que le está preocupando en ese momento. Esa comunicación de intimidades, que no es manifestación propiamente, yo creo que es un diálogo también. Y con esos componentes, pues es posible —vamos, no, yo creo que es seguro— que Mestre, al que conozco desde que tenía trece años… Y yo, pues a lo mejor ya sabía que conocía a Mestre desde que…

R.P. Sí, por eso, de hecho, el propio Mestre, cuando habla, por ejemplo, de *Extravío en la luz*, dice que él no hace una ilustración, siempre hace hincapié en que ahí hay otra especie de colaboración, que no se inspira directamente de los poemas[14].

A.G. Claro, claro, es que, ciertamente, yo creo, y sin descartar el interés que puede tener lo que entendemos por ilustración, yo pienso que hay más componentes de comunicación inexplícita, o explícita, a veces, en que no haya una propuesta de diálogo ya diseñada, ¿no?

R.P. Pero a veces sí que hay, en otros libros sí que hay una simple vocación de ilustración. Por ejemplo, los proyectos estos de *Encuentro en el territorio del frío*[15],

Tàpies», *Sólo luz (antología 1947-1998)*, Antonio Gamoneda (ed.), Valladolid, Junta de Castilla y León (Barrio de Maravillas), 2000, p. 15.

14. *Extravío en la luz*, Madrid, Casariego, 2008, 77 págs. El libro consta de veinte grabados de Juan Carlos Mestre, seis poemas inéditos de Antonio Gamoneda y dos preámbulos de Amelia Gamoneda («A la escucha», pp. 7-16; y «Entre memorias», pp. 19-25). El libro fue presentado el 28 de enero de 2009 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en la «Sala María Zambrano», con la asistencia de Mestre, Antonio y Amelia Gamoneda e Isabel Rodríguez, directora de Editorial Casariego. En la presentación, Juan Carlos Mestre explicó que su trabajo, «lejos de toda pretensión ilustrativa, se ha desenvuelto en el ámbito de los préstamos intuitivos» (Carmen Sigüenza, *Agencia EFE* [Madrid], 15 de enero de 2009).
15. *Encuentro en el territorio del frío*, León, Instituto Leonés de Cultura, 1995, 69 págs. [Reproducciones de Albert Agulló. Prólogo de José Gómez Isla («La indisociable hermandad entre poesía y pintura», pp. 10-15)]. El libro actúa como catálogo de la exposición homónima

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Descripción del frío[16]… Ahí sí que parece que hay unos poemas ya escritos y una yuxtaposición de imágenes artísticas. No se da esa relación tan intensa como con Mestre u otros artistas, ¿no?

A.G. Sí, depende, claro, depende del tipo de relación que vincule a los dialogantes.

R.P. Otro caso parecido al de Mestre, que recuerdo, es el de, quizá, Rafa Forteza[17], ¿no?, con el que hizo también un…

A.G. Sí, bueno, más transitorio.

R.P. Sí, más transitorio, más breve. Y también muy reciente con Luis Moro, me parece: *Un animal oculto*[18].

A.G. Sí, bueno, Luis Moro es una coincidencia… No es lo mismo, porque yo tengo… ¿Conoces el *Libro de los venenos*?

R.P. Sí. Sí, sí, claro [38 min 14 s].

concebida como homenaje a Gamoneda. La muestra se exhibió en León, en la famosa «Sala Provincia», del 4 al 29 de octubre de 1995, y giró en torno a algunos poemas del *Libro del frío*.

16. *Descripción del frío*, León, Celarayn, 2002, 99 págs. Recoge las aportaciones de trece artistas a la exposición «Con Antonio Gamoneda», inaugurada el 12 de febrero de 2002 en la «Sala Juana Mordó» del Círculo de Bellas Artes de Madrid. El libro contiene treinta y cinco poemas de Gamoneda en forma manuscrita, entresacados de *Descripción de la mentira*, *Lápidas*, *Libro del frío*, *Mortal 1936* y *Arden las pérdidas*.
17. *Impar*, Barcelona, Tristan Barbarà / Francesc Verdú, 2011, 42 págs. En el libro aparecen ocho poemas manuscritos de Antonio Gamoneda, de los cuales tres eran inéditos, y ocho grabados al aguafuerte de Rafa Forteza. La edición tuvo una tirada muy reducida de cincuenta ejemplares.
18. *Un animal oculto. Carpeta de litografías de Luis Moro y poemas de Antonio Gamoneda*, Madrid / Ciudad de México, Rodrigo Juarranz / Sánchez-Carbonell, 2015. Se trata de una coedición, impresa en los talleres Blackstone Press de Ciudad de México. La carpeta contiene tres litografías originales de Luis Moro y tres poemas igualmente originales de Antonio Gamoneda. La tirada fue de 75 ejemplares, más los ejemplares de cortesía y los destinados a los colaboradores (Yanet Aguilar, *El Universal* [México], 11 de mayo de 2016). La carpeta fue presentada el 9 de junio de 2015 en Madrid, en la sede de la Asociación Española de Pintores y Escultores (AEPE), a las 20 h. En el acto intervinieron Luis Moro y Antonio Gamoneda, acompañados de José Gabriel Astudillo, presidente de AEPE, Tomás Paredes Romero, presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECE), y el galerista y editor Rodrigo Juarranz. La obra se presentó también en México, en la Galería del Centro Cultural El Plaza, el 12 de mayo de 2016; así como en León, el 2 de junio de 2016, a las 19 h, en el salón de actos del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), con la presencia de Gamoneda y Moro, en esta última ocasión.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Bueno. Y en este que sale ahora en México y Madrid, la tercera parte del libro son también como si fueran entradas de un diccionario sobre sustancias, venenos, enfermedades, tal…, emparentable con el *Libro de los venenos*. Bien. *(Se escuchan los ruidos de la obra que hay muy cerca de la casa, en la misma calle)*. Y… Espera, que me pierdo… ¿En qué estábamos?

R.P. En el *Libro de los venenos* y Andrés Laguna, imagino.

A.G. Claro, sí. *(Don Antonio sonríe)*. Quiero decirte que con Luis Moro la vinculación es —porque él estaba por su lado y yo no le conocía— [porque él estaba] muy entusiasmado con Laguna, incluso había hecho algún libro, alguna carpeta. Ahora me escribió. Como sabe que voy a ir México…, pero no sé si le podré ver. Y, entonces, realmente la coincidencia con Luis Moro es con ese intermediario, ¿no? Yo también debo a Andrés Laguna mucho. Pero diríamos que no es una comunicación directa Antonio-Luis Moro.

R.P. Sí, hay un intermediario, hay un referente, y esto también se ve en otros libros, por ejemplo, en la colaboración con Juan Barjola. Recuerdo que en *Tauromaquia*[19] tenía muy presente a Lorca, el *Llanto por la muerte de Sánchez Mejías*; y en *Mortal 1936*[20] hay una referencia histórica, que era la Guerra Civil. Entonces, a veces sí que hay entre los dos, entre artista y poeta, una intermediación cultural, histórica, que propicia la relación.

A.G. Sí, claro. Sí, así es, así es. Así es, sí. Hay esos intermediarios, sí. Está claro. Te lo sabes.

R.P. Pero lo que me interesa mucho también de estas colaboraciones, don Antonio, es que más allá de los proyectos en los que el artista hace una simple ilustración…

19. *Tauromaquia y destino*, León, Retablo, 1980 / Oviedo, Gráficas Baraza, 1980. El libro contiene cinco poemas de Antonio Gamoneda y cinco estampas serigrafiadas de Juan Barjola que giran en torno al gran poema de Lorca. La edición también incluye dos textos de crítica de Gamoneda sobre la obra de Barjola.
20. *Mortal 1936 (Pasión y luz de Juan Barjola)*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1994, 61 págs. El libro fue reeditado el mismo año con el título *Tauromaquia*. Constaba de diez estampas serigrafiadas de Juan Barjola y otros tantos poemas de Gamoneda que remiten a un cruento hecho histórico: los asesinatos de la plaza de toros de Badajoz, cometidos en agosto de 1936. Existe asimismo una traducción al francés: «Mortel 1936. Passion et lumière de Juan Barjola», Jacques Ancet (trad.), *Europe: revue littéraire mensuelle* (París), 852, 2000, pp. 103-109.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Yo miro el reloj, pero no tengo ninguna prisa. Ya te he dicho que estoy cargado de trabajo; y entonces me viene muy bien que hayas venido, porque hoy descanso.

R.P. Sin ningún problema, cuando usted me diga… «hasta aquí»…

A.G. Que yo, ¡que yo hoy descanso! *(Ríe)*. Luego ya, por la tarde, pues ya quizá trabaje un poquito [41 min 3 s].

R.P. De acuerdo. Gracias. Le decía que me interesa también ver cómo, más allá de otros proyectos en los que hay una simple ilustración del artista, con unos poemas previos, que ya existen, que a veces es como una pequeña antología ilustrada, usted entrega inéditos. ¡Inéditos! O sea, le da un valor a la colaboración plena, poética, y luego esos inéditos muchas veces pasan a sus poemarios exentos posteriores. Pero, sin embargo, yo creo que la crítica no le da la suficiente importancia a estos proyectos, pienso yo, a la hora de estudiar los libros de artista.

A.G. Sí, sí, sí…, mmm, ya, porque en cierto modo se trata… y, bueno, yo lo estoy pensando ahora contigo, pero sí, claro, el librillo con Tàpies, agarro lo de Tàpies y lo meto en *El cuerpo de los símbolos*[21]. No me acuerdo si la crítica…, porque, además, la crítica… Ayer mismo, no sé qué día de estos —ya te digo que yo no sé navegar por ahí—, no sé cómo, llegué a un profesor o catedrático de la Universidad de Castilla-La Mancha (y ya no me acuerdo si se llama Cerrejón o por el estilo); y hay un monográfico, el número ciento nueve, en una revista que se llama *Humanidades* o algo así, en la Universidad de Castilla-La Mancha, en el cual él escribe mucho y además reúne otras cosas de artistas. A mí no me avisaron ni me lo mandaron, o lo recibí y se me olvidó, porque ¿has visto dónde tengo los libros sin ver, sin tiempo para verlos? Están ahí, en el sillón. Es un catedrático, o profesor, cuyo nombre o apellido es más o menos así, y yo creo que es la revista oficial de Castilla-La Mancha, de unas ciento cuarenta o doscientas páginas, y me parece que se llama *Humanidades* y debe de ser un monográfico mío.

21. Se refiere en realidad al *Libro del frío* (1992), a la sexta sección del poemario («Frío de límites»), incorporada al *Libro del frío* a partir de su segunda edición, en el año 2000.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Yo conozco uno de Castilla-La Mancha, que está publicado en la «Colección Humanidades», pero que son la recopilación de conferencias o comunicaciones de un congreso que le dedicaron, que se llamaba *Leer y entender la poesía*. Pero esto es anterior.

A.G. Tiene, claro…, no sé. Es que lo de *Leer y entender la poesía*, si no recuerdo mal, son unos poemas, no muy bien escogidos, y un cuadernillo pequeño, que sacaron con un prólogo de buena voluntad, de un hombre que murió, el pobre (muy buena persona), y a mí me parece recordar que es poca cosa. Ahora, esto, no. Esto es cantidad y parece que… A ver si recuerdo. Está Miguel Casado, está Eduardo Moga…

R.P. Ah, pues es ese, porque, por lo menos, en el recopilatorio que yo le digo está Eduardo Moga, está Miguel Casado…

A.G. Entonces sí, es ese, sí[22]. Yo ese libro no lo he visto físicamente.

R.P. ¿No? Es un libro muy interesante.

A.G. A lo mejor, a ver si me acuerdo de pedírselo a la universidad, pero, vamos, tampoco lo puede certificar porque, ya te digo, se me amontonan los libros, los pierdo de vista. Los pierdo de vista.

R.P. Y yo he venido aquí a contribuir a aumentar los libros…

A.G. Nooo… No, hombre. Este amigo… Me tienes que poner las señas, ¿eh?

R.P. Está dedicado, le ha puesto una dedicatoria, y yo le mandaré la dirección postal, si quiere, o la dirección electrónica, para que le escriba. ¿Qué prefiere? ¿La dirección postal o la dirección…?

A.G. Es igual.

R.P. Es igual.

22. *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades, 109), 2010, 238 págs. Incluye unas ilustraciones de Arturo Pérez. Puede decirse que son las Actas del Curso de Verano *Leer y entender la poesía* dedicado al poeta, celebrado en 2008 en Priego, en la Escuela de Magisterio de Cuenca de la Universidad de Castilla-La Mancha. El prólogo al que alude Gamoneda, conferencia inaugural del curso, corrió a cargo de Juan José Gómez Brihuega.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Es igual. *(Don Antonio alcanza el libro de Vicente Cervera). Escalada. (Lee unos segundos)*. Bueno, pues muy bien.

R.P. Y, además, voy a abusar más de usted, porque voy a hacer de emisario de otro poeta. Yo tampoco sé decir que no, muchas veces, como le pasa a usted, y este es un compañero de Francia, que se llama Diego Medina Poveda, malagueño, cuyo padre era también poeta. Él aprendió también la poesía desde niño. *(Le entrega el poemario* He visto la vida más humana*)*. Y hemos sido compañeros en Francia, como lectores; y cuando supo que venía a verle me pidió el favor de que…

A.G. Yo he recibido ahora un libro grande. He leído tres o cuatro poemas, de un muchacho muy joven, que debe de tener algo así como veintidós años, algo así, y que incluso produjo cierta… Tuvo repercusión en Francia una primera novela escrita a los dieciocho años. Y esto es un libro así de gordo, en francés, claro. Y es su primer libro. Y me lo ha mandado. No me ha mandado señas. No sé si le podré decir algo con el tiempo o no.

R.P. Creo que también le ha dedicado algo.

A.G. ¿Eh?

R.P. Creo que también le ha puesto una dedicatoria.

A.G. Sí, ya veo. *(Lee durante unos segundos)*. No, hombre, yo…, yo valoro esto mucho. Luego tardo en leerlo, sí. De poesía a veces te llegan libros que *para qué voy a leer todo esto*. En fin, yo creo que lo leo. Ahora, hay otras cosas que las pierdo de vista. Pues en esas estamos. ¿Tú no traes tus notas para el conversatorio, como dicen los iberoamericanos?

R.P. Sí, sí, sí, tengo aquí muchas notas. *(Recoge sus folios, que estaban en la mesita, detrás de una pila de libros y como escondidos a la vista de don Antonio)*.

A.G. Bueno, un cafetillo. ¿Cómo lo quieres?

R.P. Pues… café solo, si no le…

A.G. Yo también.

R.P. Muy bien. Si no es mucha molestia.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. No.

R.P. A propósito del café, sí que le he traído un pequeño detalle de Francia.

A.G. ¿Eh? ¡Pero cómo me andas con detalles!

R.P. Una caja de galletas de *La Mère Poulard*, que es muy famosa, del Mont-Saint-Michel.

A.G. Hombre, esto… El Mont-Saint-Michel… Muchas gracias, Rubén.

R.P. De nada, un placer. Un pequeño detalle.

A.G. *(Con cierto pesar)*. Yo…, yo estoy diabético…

R.P. Ay… No sabía que era diabético.

A.G. Pero es una diabetes muy suave y como galletas… ¡y *helaos*! Y todo.

R.P. Tenía la duda. No sabía si quizá…

A.G. No, no. No. Esto, entre mi chica —octogenaria, claro— y yo… *(Rubén ríe)*. ¡Muchas gracias! Pero si hay otras ocasiones, y espero que las haya, no te ocupes de traer…

R.P. Yo lo hago con mucho gusto y encantado.

A.G. Ya lo sé que lo haces con mucho gusto. Yo uso un azúcar para diabéticos, que es azúcar de abedul.

R.P. Azúcar de abedul…

A.G. ¿No la conoces?

R.P. No. No, no.

A.G. Endulza menos que la otra, pero… ¿quieres azúcar de abedul o azúcar de la otra?

R.P. Pues podemos probarla, sí. Me gustaría probarla.

A.G. No, es igual que la otra, menos dulce, y se metaboliza de otra manera y…

R.P. ¿Le acompaño? [50 min 15 s].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. No, no, no. Voy a llamar. *(Don Antonio se levanta y coge el teléfono)*. Hoy vamos a hacer una excepción. El maestro cafetero en casa soy yo. Sí, pero vamos a hacer una excepción, porque… luego, claro, voy y hago los cafés: si estamos abajo, no hay problema; pero si estamos arriba, yo los tiro por la escalera. Entonces, me los tienen que subir. Entonces, llamo.

R.P. Pero si quiere bajo yo y los recojo. No hay ningún problema.

A.G. Ya está, ya está, ya está. Ya está todo. *(Llama por teléfono y pide entonces que nos hagan el favor de traernos un par de cafés y azúcar de abedul. Retomamos la conversación)*.

A.G. Bueno, pues como quieras.

R.P. Sí, tengo muchas preguntas.

A.G. ¿Qué pequeñas incógnitas tienes que tener? Porque te lo sabes todo ya.

R.P. No, no, no, para nada, don Antonio. De hecho, mi trabajo será, utilizando un…, un…, una denominación suya que utiliza en algún trabajo, una *lectura parcial* de su obra. Si no recuerdo mal, creo que hablaba de José María Navascués.

A.G. Todas las lecturas son parciales y, además, son parciales y son individuales y distintas de las de cualquier otro, porque cada subjetivación que se hace de una realidad, sea la que sea, es distinta en términos de individuo.

R.P. Sí, esta claro, pero en comparación con los trabajos de Miguel Casado o Ildefonso Rodríguez… u otros, como…

A.G. Bueno, pero tú vas a ir por otro lado; o mejor dicho, yo he visto que te orientas —quizá coincidente— en cosas con estos amigos, pero veo que estás buscando datos intermedios, como decías tú antes, no puestos demasiado de manifiesto, pero parece ser que te interesan en cuanto pueden proporcionar un sentido más compacto de la escritura, ¿no?

R.P. Yo creo que sí, yo creo que hay una relación entre el hecho visual del poema y la oralidad —creo que lo ha puesto muchas veces de manifiesto—, porque cuando me dice que en el último poemario en el que está trabajando tiene más conciencia de cómo el espacio significa un silencio o hay interrupciones o una

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

pausa más o menos larga, me interesa mucho ese correlato de aspecto visual y gráfico con la oralidad, con la materia física del poema, y, en el caso de *Canción errónea*, yo creo que hubo ahí también una evolución formal. Creo que en todos sus poemarios hay una pequeña evolución formal…

A.G. No, sí, o grande, no se sabe.

R.P. ¡O grande, exactamente! He dicho pequeña, pero… grande. Y había una manera, por ejemplo, de disponer las líneas poéticas que llama mucho…, bueno, llama mucho la atención, porque tiene una consecuencia en la lectura, que es cómo, al final de una línea poética, la siguiente la empieza justo debajo de donde acaba la anterior, cosa que otras veces…

A.G. Sí, hay… Yo, para entenderme incluso conmigo mismo, de una manera así, sencilla, le digo a eso *puntos y apartes*, pero no lo son propiamente. En todo caso, sería un verso o un versículo o un fragmento de prosa rítmica. Me es igual. En fin [palabra ininteligible] la madre de todos los corderos. Incluso, ahora te lo estoy quebrando y maltratando, pero lo tengo muy presente… Pero no es muy habitual plantearse, digamos, en los neoclasicismos varios existentes, en la normativa de la escritura, pues un punto y aparte dentro de un verso; pero podríamos decir que yo, aunque no lo piense como tal, el resultado viene a ser ese.

R.P. Sobre todo porque anteriormente tendía a alinearlo hacia la izquierda.

A.G. Sí. No, bueno, yo he notado que ahora son más frecuentes y más abruptos —yo no me lo propongo, pero es así— los encabalgamientos y también esto, el uso de los blancos en unos términos expresivos, en cierta manera.

R.P. Y cuando me habla de un ritmo más quebrado en estos nuevos poemas, se trata de esa línea también, de los encabalgamientos y de los espacios.

A.G. Claro, sí, sí. Y no es indiferente. Por eso yo tengo muchas peleas con los editores. No es indiferente que yo deje el espacio correspondiente, blanco, a lo que serían tres líneas, o sea, tres blancas, que deje seis. No sé por qué, pero yo lo necesito. No es un capricho visual, solamente. No. Ahora empiezo a tener, sí, cierta inclinación a ver físicamente, dentro de lo que es objetivo visible o visual, los poemas, sin que eso me lleve a buscar dibujos expresivos dentro del poema.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Eso es.

A.G. No, no, no. Fluye así y fluye más bien en virtud de una oralidad pensada. No creo además demasiado en el poema como dibujo, sino como máquina expresiva que puede articular algunas características visuales, pero no como objeto visual por sí solo. Si fuera objeto visual por sí solo, no estarían ahí los dibujos de Mestre. De alguna manera yo necesitaba verlos. Pero no, incluso *Un coup de dés* a mí me parece un poema fracasado, en cierto modo.

R.P. Pero ahora sí que vemos la importancia de la escritura como hecho visual, relacionado siempre con la oralidad, como ha dicho, no es algo meramente visual-plástico, sino siempre hay una conjunción con la oralidad.

A.G. Sí, es decir, en todo caso se trata de crear algún tipo de correspondencia o de sugestión del componente visual hacia el componente oral [1 h 1 min 20 s].

R.P. Pero, sin embargo, estoy ya crea otra lectura de esta etapa de la poesía en la que se plantea estos términos. Y además recuerdo que Luis Moro hizo una declaración, él dijo: *Cuando yo leo un poema de Gamoneda, veo un cuadro*[23], precisamente recalcando este nuevo interés visual complementario, siempre como correspondencia con la naturaleza física y oral del poema. Y puedo preguntarle a qué se debe esta nueva necesidad… ¿Es una necesidad, surge de alguna manera como…, como…, como síntesis espontánea de, quizá, todos esos años de trabajo con los artistas plásticos? ¿Por qué en este momento, quizá, se da esta correspondencia que no se daba en otros momentos de su poesía?

A.G. Ya. No hay proyecto, no hay un plan de escritura. No lo hay. Pero puede ser que, como te decía antes, la perspectiva de la muerte no es lo mismo que la cercanía de la muerte y… de alguna manera eso me lleva a alterar mis propuestas poéticas anteriores. No lo pienso, ¿eh? Se produce así. Sucede. Y yo advierto que hay una especie de quiebra formal, la articulación es más abrupta, menos serena y linealmente organizada, como cuando éramos pequeños: los cuadernos tenían rayas para que la escritura fuera equilibrada, serena. Pensemos eso al revés. Pero no es proyecto. Sucede.

23. La cita exacta de Luis Moro, y su referencia, es la siguiente: «Yo leo cada poema de Gamoneda y detrás de él veo un cuadro» (Miguel Ángel López, *El Norte de Castilla* [Segovia], 22 de junio de 2016).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. No, no, claro, inconscientemente, es algo que aparece naturalmente. Sin embargo, no está satisfecho con este nuevo ritmo. Tiene muchas reservas y Miguel Casado y otros…

A.G. Y yo estoy bastante coincidente con Miguel Casado, que es el único que ha visto con ojos críticos, digamos, ¿no? *(Traen una bandeja con el café, que colocan encima de la hilera de libros de la mesita)*. Y todo esto que sucede, por algo sucede, y seguramente significa algo, pero ¿qué? Lo que yo te estoy diciendo es posible, pero habrá otras cosas, que yo no soy capaz de darme cuenta. El *nosce te ipsum* es complicado. Y… incluso la crítica no tiene por qué darse cuenta tampoco, pero entre unos y otros, pues se cogen unos datos, se eligen unos significantes más o menos directos, más o menos reales e imaginarios (aunque la imaginación, en realidad, claro…). Y, bueno, pues se va componiendo el dibujo de figuras. Ese dibujo, pues no termina de estar nunca. Ocurriría igual con un artista visual que [dijera]: «Voy a agotar todos los elementos de representación y de picturización en este retrato». Bueno, pues claro, Antonio López intenta eso, pero a veces termina los cuadros. A veces.

R.P. A veces, sí. *(Ríe)*.

A.G. Sírvete. *(Rubén se echa un poco de azúcar)*. Pero, bueno, es un intento, en ese sentido. Entonces, quiero decirte que la…, la…, el entrar en una escritura y simultáneamente en el autor, pues también es teóricamente inagotable, pero, bueno, se van sumando datos.

R.P. Me interesa también mucho la correspondencia de esta disposición tipográfica con el ritmo, como ha dicho, esas vías de exploración, porque, claro, si la oralidad es tan importante, la lectura es tan importante en su poesía, esa dimensión física, material, de la poesía —y ya hemos hablado de las pausas, de los silencios—; pero, sin embargo, el tono, la entonación, ¿hay alguna manera de reconocer por la disposición tipográfica el que una palabra tenga una intensidad o una levedad o una determinada entonación en la lectura; o corresponde siempre a pausas más o menos largas, a silencios? Porque en la oralidad, en su representación de la lectura, esto tiene que notarse de alguna manera también. No sé si lo lleva en la escritura de alguna manera a cabo.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Bueno, sigo insistiendo en que si no hay proyecto es difícil que haya pautas previas. Ocurre que son accidentes que surgen no por casualidad, por lo que sea (eso es cosa vuestra), y que yo, pues intuyo algo también, pero, vamos, yo creo que una de las cosas poco recomendables que puede hacer un poeta… Échate azúcar.

R.P. Sí, me he echado ya, gracias.

A.G. ¿Ah, sí?

R.P. Lo tiene aquí, abierto.

A.G. Una de las cosas poco recomendables que debe hacer, o que no debe hacer un poeta, mejor dicho, es interrogarse a sí mismo y buscar razones a sí mismo, en sí mismo, de por qué esto sucede así; y esto ya en el caso de que ciertamente no hay proyecto. Pero, claro, hay una cosa. Es verdad que, quieras o no, el autor se interroga, ¿no? Porque, por ejemplo, una de las cosas que me decía Miguel Casado que menos le gustan en esto que va a aparecer ahora —y que, bueno, ya ha aparecido algo— es que en el propio poema se está razonando lo que se ha hecho o lo que se está haciendo. Bueno, no le gusta y yo creo que tiene sus razones para ello, efectivamente. Claro, que yo le diga a Miguel… Me va a decir que de acuerdo, pero que eso no quita para que su receptividad lo rechace, ¿no? Es que, Rubén, cuando llevo hechas treinta versiones de *La prisión transparente*, joer, cuando voy a hacer la treinta y uno, que se te escape una especie de reflexión sobre qué coño anda buscando uno y tal, parece normal.

R.P. Sí, cierto.

A.G. Y eso está en el poema y eso puede ser también materia para los críticos, pero yo voy de acuerdo con Miguel en que no es sustancia poética propiamente.

R.P. Sin embargo, esa vocación indagatoria también está en otros poemarios.

A.G. Es posible, sí.

R.P. Recuerdo poemas de *Canción errónea* donde, por ejemplo, la presencia de conectores, relacionantes, marcadores discursivos, más que adverbiales, más que adverbios, es más importante en esa tendencia indagatoria, ese autocuestionamiento.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Ya. No, sí, pero parece que aquí se ha cargado la mano. Parece.

R.P. Y, entonces, para poner las cosas en claro, tenemos este libro que va a aparecer en Guadalajara con las versiones en bable.

A.G. ¿Con las…?

R.P. Las versiones en bable.

A.G. No.

R.P. No, no, no…, es otra cosa…

A.G. No, no, no. Las canciones en bable no van a entrar nunca en mi escritura. Son ejercicios, como te decía antes, que se han hecho toda la vida, desde Juan del Enzina, y antes, y que Lorca lo seguía haciendo; pues, bueno, yo no soy ni Lorca ni Juan del Enzina, pero es algo parecido. Bien, pues a mí me gusta, se han convertido en canciones y ya está saliendo en plan de dos discos y tal. Bien. Pero pienso que tiene una significación sentimental, lo cual no quiere decir poética, como tú sabes muy bien.

R.P. Pues entonces, disculpe. Me he confundido, me he confundido. Pensaba… Por una parte, tenemos la *Tentativa del cancionero asturiano* con Pixán, esos poemas en bable, por una parte…

A.G. Sí, pero esos son, esos son… las traducciones al bable de distintos poetas y de algunos anónimos y las aportaciones mías, pero digamos que es un rinconcillo neopopular y sentimental.

R.P. Y luego tenemos este nuevo libro que se va a presentar en Guadalajara, que entonces tiene la dimensión de poemario.

A.G. Guadalajara, sí. Bueno, sale en Guadalajara / Madrid, sí.

R.P. Que tiene entonces la dimensión de poemario, poemario exento. Poemario. Nuevo poemario suyo, a todas luces. No es una antología, no es una recopilación… Es un nuevo poemario.

A.G. No. ¿Me estás hablando del de Guadalajara?

R.P. Sí [1 h 15 min 6 s].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Pues el de Guadalajara, en cierto modo, sí, claro. *La prisión transparente* es un poema y por extensión podría servir como un libro, pero luego el segundo poemario —vamos a entendernos de alguna manera[24]— son una acumulación de fragmentos, teóricamente podríamos convenir en que son poemas inacabados también, pero que los he metido ahí; y la tercera parte, esta ya es más problemática como materia poética, pero el lenguaje…, el lenguaje es mucho en la poesía, claro, y tanto como el ritmo, y el tercer poemario que está dentro de este libro es largo, tiene ciento cuarenta páginas, sin un poema de una página. No, no, no. Están todos seguidos.

R.P. De acuerdo.

A.G. Bien, ese tercero, como te digo, que podrían ser más bien notas, yo digo que de un «diccionario apócrifo»… Bueno, es igual, qué mas da. Notas. Que luego por capricho del autor tienen una problemática vida propia, pero que pudieran ser eso, notas para, con un aprovechamiento del porcentaje que fuera, pues escribir otro libro parecido al *Libro de los venenos*, pero que aquí, como se trata de fragmentos, pues yo he hecho como si fueran las entradas de un diccionario: *acónito*… De la *a* hasta no sé qué letra.

R.P. ¿Aparecerá en Tusquets o es otra editorial?

A.G. No, no, esta se llama Vaso Roto.

R.P. Ah, sí, es una editorial mexicana que trabaja en España también, con sede en Madrid, exactamente. Muy bien.

A.G. Sí, así es.

24. Aunque parece que en principio Gamoneda utiliza el término *poemario* para referirse a las secciones o partes del libro —lo que añade más desconcierto a mi desafortunada confusión anterior—, en la inauguración del IX Salón de la Poesía de la XXX Feria Internacional del Libro de Guadalajara, que corrió a cargo del poeta y que tuvo lugar el 26 de noviembre de 2016, esta nueva obra, *La prisión transparente*, fue definida tanto por Gamoneda como por la editora Jeannette L. Clariond como un libro que, en efecto, contendría tres poemarios en uno solo. Sus títulos son *La prisión transparente*, *No / Sé* y *Mudanzas*.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. De acuerdo. Claro, esto es un proyecto que retoma. Hace mucho tiempo que tiene el proyecto de las entradas del diccionario apócrifo. Hace ya algún tiempo publicó algo y lo recogía en *Esta luz* también[25].

A.G. Mira, Rubén, yo no sé si es un proyecto o es un…, una especie de…, un pequeño invento, no sé, para coger caprichos míos relacionados con… Ahí el fondo… Claro, el fondo en poesía no se puede…, es inseparable de la forma, no se sabe lo que es uno y otro, entonces estoy hablando así como para entendernos, pero de una manera un tanto, un tanto irreal y un tanto… Y lo siguiente: todos estos libros de los venenos y ahora este diccionario apócrifo y tal, pues ¿qué hay en él? Hay sustancia que tiene una correspondencia con mi materialismo más o menos visionario, pero en origen materialismo. Pero, claro, ¿qué les pasa a las sustancias dañinas y a las benéficas? ¿Qué les pasa? Pues que están relacionadas con la vida y con la muerte. Y con la muerte. Con la enfermedad, con el placer, con el sufrimiento. Eso está en las sustancias. Entonces, el esfuerzo dentro de la abstracción que supone la comunicación de una experiencia, de un fragmento existencial o sentimental, aquí está también presente, pero está oculto en cierto modo en la sustancia, porque las sustancias están a favor de la vida o de la muerte; o de la vida y de la muerte.

R.P. Exactamente, es la noción de *pharmakon*, de remedio y de veneno al mismo tiempo. De hecho, cuando alguna vez le han preguntado por el *Libro de los venenos*, a qué se debía esta inclinación, usted lo ha dicho: es algo que ha sentido

25. «*De un diccionario relativo a la ciencia médica arcaica*. Aquí doy muestra de textos que empezaron a existir y acumularse hacia 1993. Con ellos podríamos entrar otra vez en divagación a propósito del olvido de los géneros. La muestra sale de una serie bastante más amplia, que aquí llamo "diccionario" (tenía otro título provisional, pero se me está volviendo dudoso) por el simple hecho de que se organiza sin otra pauta que la alfabética. No creo que estos textos puedan ser llamados poemas y, como dije antes, es asunto que no me preocupa. Buena parte de ellos nació desprendiéndose —con variantes— de un libro mío —y de Dioscórides, y de Laguna— que es el titulado *Libro de los venenos*. Ya digo que estos recortes que enseño no me parecen propiamente poemas, pero, sin embargo, el *Libro de los venenos* fue entendido —no por todos, desde luego— como un libro de poesía. Los recortes van aumentando de número (ahora se "desprenden" de otros escritos —ajenos, no míos— o no se desprenden de ningún escrito). No sé cuándo esta serie, parcialmente inédita, querrá cerrarse. Tiene su origen en mi convicción de que el lenguaje arcaico se ha "cargado" estéticamente y, más concretamente, de que el lenguaje científico arcaico ya no es ciencia sino poesía», *Sólo luz (antología 1947-1998)*, *op. cit.*, p. 15. En *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, estas entradas aparecen como «Notas para un diccionario apócrifo», incluidas en el epígrafe «Plinio, Dioscórides y otros [1992-2003]», dentro de las llamadas *mudanzas* (pp. 537-549). Parece, pues, que el diccionario se aproxima a una relación cerrada.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

siempre como algo natural en su vida; y creo que alguna vez se ha remitido a esa «cultura de la pastillas»[26] que está en su vida, biográficamente.

A.G. Sí, sí.

R.P. Hace un momento hemos hablado del sillón de mimbre, del reposo, que era un niño enfermizo…

A.G. Sí, ciertamente, así era, así era.

R.P. Entonces, ¿siempre ha tenido una natural inquietud por los recetarios, los tratados, de la ciencia médica arcaica?

A.G. Sí, pertenecen al materialismo visionario.

R.P. ¿Antes incluso de que cayera en sus manos el *Pedacio*, el famoso *Pedacio Dioscórides*?

A.G. Sí, sí.

R.P. ¿Mucho antes ya manejaba estos tratados y recetarios de la ciencia médica arcaica?

A.G. Sí, sí. No mucho antes.

R.P. Es lo que había deducido yo, don Antonio, porque al hablar del *Libro de los venenos*, en *El cuerpo de los símbolos* lo había dicho, cómo llegó a él: «Yo di con el *Dioscórides* de Laguna a través de un sólido tratado, relativo a las plantas medicinales, cuyo autor es Pío Font Quer»[27].

A.G. Sí.

R.P. Entonces, se deduce que antes del famoso *Pedacio Dioscórides* ya manejaba este tipo…

A.G. Pío Font Quer, sí.

R.P. Pero no mucho antes, más o menos fue por una época cercana.

26. Eloísa Otero y Tomás Sánchez Santiago, *op. cit.*, p. 106.
27. *El cuerpo de los símbolos*, p. 122.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Exacto, sí, hasta que logré hacerme (que no fue…, ahora hay alguno más, no mucho), hasta que logré hacerme con el *Pedacio Dioscórides* de Laguna, pero, claro, mientras tanto leí con mucho interés el libro de Font Quer, que, bueno, Font Quer es un botánico, es un científico, pero sabe también escribir y es gracioso y, bueno, sí, ciertamente, yo entré… Quizá lo estaba buscando ya, porque lo conocería fragmentariamente, no me acuerdo… Ah, bueno, claro. Estoy haciendo memoria.

R.P. Sí, sí, claro.

A.G. Estoy haciendo memoria. *(Reflexiona unos instantes)*. Yo ya estaba, efectivamente, interesado por el libro de Pedacio, pero quizá estaba, pues, bueno, leyendo a saltos el libro de Font Quer y todo iba quedando así y sedimentándose. Y una vez, yo creo que sí, estaba saliendo en la editorial Siruela, estaba saliendo el *Libro del frío* y entonces no tenía todavía la añadidura de las cosas con Tàpies.

R.P. De «Frío de límites».

A.G. Bien, estaba con el *Libro del frío* y yo escribí a Jacobo Siruela, este hombre, bueno, de la familia esta de aristócratas, que, bueno, yo creo que sigue editando y que está por Cataluña, pero editando en plan muy minoritario ahora. A lo mejor tengo que pensar en él para esto. Ya veremos a ver cómo está. Pero, bueno, entonces él llevaba Siruela y la llevaba con muchas ganas y yo una vez, como sabía que él estaba muy interesado por todos los esoterismos y todas las ciencias más o menos olvidadas, tanto medievales como renacentistas, en una carta que le escribí para algo, pues le ponía un párrafo en que, hablando de él o de mí —no me acuerdo— en broma, yo utilizaba ya esta organización lingüística, ¿no? Venenos, sustancias… Y se lo tomó tan en serio que terminó viniendo aquí con su primera mujer, a León, ¡ja!, para tratar de que le hiciera un libro, con documentación, porque el *Libro de los venenos* tiene bastante documentación. Y entonces, pues, claro, yo dije que sí (ahora me alegro) y quizá fue entonces cuando yo empecé a captar bibliografía y, claro, principalmente, el libro de Dioscórides.

R.P. Claro, pero digamos que…

A.G. Ya lo tenía yo tocado un poco a través de Font Quer.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Fue, digamos, como la fuente primigenia, con la que empezó todo.

A.G. Sí, sí. No, el libro de Font Quer está muy bien, porque en términos…, pues hace él la transposición crítica de las opiniones de Laguna y de Dioscórides, o sea que ahí ya ahí, en la fuente de Dioscórides y de Kratevas, que está muy mezclado con el *Dioscórides*, ya hay cuatro o cinco voces reunidas: Kratevas, Dioscórides, Laguna, Font Quer y yo mismo… y alguno más habrá.

R.P. Por supuesto, sí, como ha dicho, ¿no? Ese sentido del lenguaje patrimonial: todos somos dueños de las palabras y de las ideas y se producen equivalencias de pensamiento.

A.G. Exactamente, sí. Claro, sí. Tu cabeza funciona, ¿eh? *(Ambos ríen)*.

R.P. Mi cabeza funciona muchas veces por lo que leo gracias a usted.

A.G. No, tu cabeza funciona.

R.P. Y, bueno, esto de Pío Font Quer fue muy poco antes del *Pedacio,* fue prácticamente por la misma época, hemos dicho…

A.G. Sí, sí, hay que reunir tres cosas: Font Quer, un interés primerizo mío por la escritura basada, incluso, en una narratividad incorporada a las sustancias dañinas o *venéficas*, más el requerimiento editorial de Jacobo, que quería sacar esto y… se fue añadiendo todo y ahora ya es una manera mía, un brazo de…

R.P. Sí. Sí, sí, porque lo ha defendido muchas veces, que es poesía, y yo estoy de acuerdo con usted, porque dice que el lenguaje de la ciencia médica arcaica le crea una extrañeza, que entra ya en un dominio de un lenguaje no informativo.

A.G. Ahí tenemos las palabras y tenemos una noción extraviada y que ya no es científicamente vigente de su significación, de su aura existencial, ¿no? Las cosas que pueden ocurrir… con la cicuta, por ejemplo. Bien. *(Se escuchan las campanas de la catedral)*. Hay que interrogarse por esa palabra ahora y… si no le resta los significados que puede rescatar la erudición, si no le resta de esa manera en cierto modo de archivo —que es el rescate erudito, efectivamente— que tiene de palabra viviente esa palabra…, pues ha sustituido la significación científica por la significación poética, que arrastra la propia palabra y a la que tiene que potenciar, incendiar, como quieras, el usuario de la palabra, el poeta. ¿Para

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

llegar a qué? A una significación poética no fija; una significación poética que varía, claro, como el individuo.

R.P. Imprecisa siempre, claro. Y esta…, esta fuerza poética se incorpora en el *Libro de los venenos*, pero también en su obra posterior, inconscientemente, de una manera natural, claro.

A.G. No, son cosas que vienen así.

R.P. Naturalmente, se asimila a su pensamiento poético y yo creo —y no soy el único que lo dice— que en «Frío de límites» ya se aprecia también ahí, porque entre medias de la primera edición de *Libro del frío* y *Libro de los venenos*, eh… Perdón, entre el *Libro de los venenos* y la segunda edición de *Libro del frío*, tenemos «Frío de límites», entonces…

A.G. No sé las fechas cómo andan, pero es posible que tú lo sepas mejor que yo. Yo no me acuerdo.

R.P. La primera edición de *Libro del frío*, sin «Frío de límites», es del 92; y la colaboración con Tàpies es de 1999-2000[28]; entre medias, en el 95, está el *Libro de los venenos*. Entonces, naturalmente se incorpora esto a «Frío de límites», de alguna manera.

A.G. Sí, sí, claro. Hay un componente diferencial.

R.P. Y también se aprecia en *Arden las pérdidas*, en *Canción errónea*.

A.G. Sí, yo no lo había pensado, pero te doy la razón.

R.P. Y, como usted dice, sin ninguna deliberación, impremeditadamente forma parte de su registro.

A.G. No, no. Planes, no, por favor.

R.P. Hablando del *Libro del frío*, quería hacerle una pregunta, precisamente, porque se ha dicho de la primera sección, de «Geórgicas»… Hay algún crítico

28. En realidad, el libro nacido de la colaboración entre Gamoneda y Tàpies, *¿Tú?*, se publicó en 1998. No obstante, esta precisión no desajusta en lo esencial la cronología y las influencias que trato de evidenciar, influencias que el propio Gamoneda confirma a continuación.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

que ha dicho que tiene una valoración irónica o paródica en su poesía[29]. Yo no estoy del todo de acuerdo con esta interpretación.

A.G. ¿Irónica?

R.P. Irónica, sí. «Geórgicas». O paródica. Yo no estoy de acuerdo. No sé qué piensa.

A.G. No, no, no, irónica, no. Yo no quiero proporcionar un conocimiento poniendo en términos de ironía a Virgilio. Hay una coincidencia muy simple y es que Virgilio contempla la naturaleza y está pensando en el ser humano que la cultiva y en el que vive para ella y en el que vive y en el que se alimenta de ella y, entonces, pues, claro, los acontecimientos atmosféricos, pues todo de alguna manera, aun dicho —apenas dicho—, está ahí como una especie de esfera existencial. Bien. No es exactamente mi caso, pero yo, hacer la parodia de Virgilo, en ningún momento. No, no, no.

R.P. No, no. No es un mero juego intertextual.

A.G. No, es esa coincidencia de que en las «Geórgicas» mías y el título puede ser simplemente una especie de recordatorio o de homenaje de Virgilio y punto. ¿Por qué? Porque en esa parte del libro tengo yo la sensación de que, si hubiera que situar los poemas en un espacio, sería un espacio natural y agrario.

R.P. Claro, y además actúa como marco introductorio natural, como pórtico para entrar ahí, y la naturaleza, además, ya había estado presente, muy presente, en su poesía anterior. Es algo que forma parte de su vida.

A.G. Sí, sí. No, no hay, no hay…, vamos, no hay ni la más mínima, ni consciente ni inconsciente, yo creo, no hay una actitud irónica o *parodística* de Virgilio, no.

29. Es Carmen Palomo, en concreto, quien sostiene esta interpretación irónica de la primera sección del *Libro del frío*: «Sí nos parece, sin embargo, irónico el subtítulo que abre el primer bloque del poemario, "Geórgicas"». Palomo formula tres hipótesis relativas al referente del título. En la segunda de ellas, identifica «una incitación al contraste irónico: frente a la heterogeneidad y la fuerza heroica y desbordante del discurso clásico, la carencia, como insuficiencia del discurso contemporáneo; frente a la oda virgiliana a la naturaleza hermanada con el hombre, la visión irónica de la tragedia del hombre desterrado del paraíso de una naturaleza significante». Véase la publicación de su enriquecedora Tesis Doctoral, a la que se alude más adelante durante la entrevista y que el mismo Gamoneda elogia: *Antonio Gamoneda: Límites*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007, pp. 140-141. Ni el poeta ni yo coincidimos, por el contrario, en esta visión.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. No, porque la naturaleza es muy importante y se nota en esa parte, en esa sección, como en partes anteriores y posteriores, y además es algo de lo que se aprende mucho; se aprende mucho de la naturaleza con su poesía por esa precisión, hay una exactitud por el nombre…

A.G. Mira, Rubén, todo esto yo no… Bueno, sí, puede que lo haya pensado, pero no… Ahora mismo, en este momento, quizá lo estoy pensando de una manera más directa que en ninguna otra ocasión. ¿Para qué? Para hablar contigo. Bueno. Tampoco es casual y puede tener…, estar proyectando sus sombras sobre toda mi escritura, el hecho de que yo en León, desde el año 34, en que yo tenía tres años, hasta el 41, en que ya había pasado la Guerra Civil, y mi madre y yo nos trasladamos de domicilio, yo vivía en una zona de León que era tan campesina como obrera, ¿eh? Todos los que vivíamos en el Crucero estábamos en relación con la naturaleza y con la agricultura, y con la ganadería; y nuestra vida y nuestros juegos, y nuestros paseos, todo estaba en relación con la naturaleza. Entonces, no hace falta mucho poderío imaginario para que mi escritura se sitúe en esa relación de mundo fronterizo.

R.P. Estuve ayer en su antigua casa del Crucero.

A.G. Ah…

R.P. Fui allí. Ahora es el número 6 de la avenida Doctor Fleming.

A.G. Era el 4. Sí, ahora es el 6.

R.P. Era el 4 de la carretera de Zamora. Y ha quedado… Es la única vivienda del entorno que se mantiene. Las demás son distintas.

A.G. Es posible, sí.

R.P. Y vi allí el balcón de arriba, en el que usted… Y pasé también por el puente de San Marcos y el penal… Hice una ruta literaria, un poco.

A.G. Bueno, pues, claro, esto era mi mundo y… Virgilio, Dioscórides y sus aliados, y yo después, y el Crucero y la carretera Zamora, ahora Dr. Fleming, pues andan juntos y más o menos revueltos, porque la vida y la muerte nos pone así.

R.P. Naturalmente.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. No es…, no es una organización…, no es…, vamos, que no es una premeditación de la obra, no [1 h 39 min 48 s].

R.P. También estuve en…, bueno, en la que fue después su residencia; como ha dicho, en el año 41 se trasladó al número 2 de la calle Particular de la avenida…

A.G. Y que ahora se llama Luis Carmona.

R.P. Sí. Y tiene otro número. Me parece que es el número 4, ¿verdad? Me parece que ni siquiera tiene el mismo número.

A.G. Eh…, es posible.

R.P. Sí. Luis Carmona. ¿Sabe quién me llevó allí? Estuve en la casa del Crucero y la de la calle Particular y en San Marcos con Ana Palomo.

A.G. ¡Ah! Eso está muy bien.

R.P. Sí, Carmen Palomo (o Ana Palomo). Estuve ayer con ella. Fue la que me acompañó a dar una vuelta, un viaje literario.

A.G. Ella publicó un libro, no sé si aliviado de aparato académico o no. Vamos, yo lo leí en la tesis, primero, y me pareció muy inteligente y que estaba muy bien.

R.P. A mí también, a mí también.

A.G. Ya te hablé de una chica de Toulouse que está haciendo una tesis, ¿no?

R.P. ¿De Toulouse?

A.G. Yo creo que era de Toulouse.

R.P. No tengo noticias de que haya una tesis en curso en Francia. Yo conozco a Laurence Breysse-Chanet, que es una gran especialista también de su poesía en Francia, pero…

A.G. A ver si encontramos...

R.P. Sí, sí.

A.G. Porque aquí, en Madrid, en una cosa relacionada con el cancionero de Pixán, se acercó a mí una chica, jovencilla y guapa, y hablaba bastante bien, y me

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

dijo que estaba con la tesis. Yo, simplemente, pues no sé si le di teléfono o correo electrónico o algo. *Y, bueno, si necesitas algo…* Y quizá le dije que tú estabas…, pero a lo mejor me olvidé.

R.P. No se preocupe.

A.G. No, hombre, o yo qué sé… o se lo di mal o algo por el estilo, ¿sabes?

R.P. Investigaré.

A.G. Me pareció… Bueno, se acercó a mí, pero no ha respirado más. No sé si es tímida o que lo lleva despacito. No… Bueno, lo lleva a su manera, seguramente, ¿no?

R.P. Estaba empezando la investigación o ya tenía…

A.G. No lo sé. A ver si de alguna manera aparece ahí en mi antiguo fichero, de fichas de las que se buscan. Claro, no me acuerdo del nombre, pero, entonces, yo, como sé que se me olvida, pues puedo haberlo puesto en, yo qué sé, en la TDT, eso de doctoranda… Pero, mira, yo creo que era de Toulouse.

R.P. De acuerdo. Pues lo investigaré. Si acaba de empezar, quizá no tiene cosas publicadas, pero seguro que aparecerá, en algún momento se revelará su nombre.

A.G. En Francia salió un libro de Le Bigot, ¿no?

R.P. Sí, exactamente.

A.G. Claude Le Bigot

R.P. Exactamente, a quien conozco, porque era profesor en la Universidad de Rennes, donde yo he trabajado. Él sacó un libro sobre el *Libro del frío*.

A.G. Sí.

R.P. Lo tituló «Una poética de la discontinuidad» (*Une poétique de la discontinuité*). Porque ese año formaba parte del temario de la «Agrégation», unas oposiciones en Francia, y lo tenían que estudiar en la universidad para opositar.

A.G. Ah. Ya, ya.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Sí que salió un libro. Eso fue en el año 2009, si no recuerdo mal[30]. En 2009. Sí, sí. Sí, he leído ese libro y, como le digo, conozco a Le Bigot porque hemos participado en comunicaciones y… Sí, sí.

A.G. Ya, yo lo he visto una o dos veces. No más, no más.

R.P. Creo que en Burdeos coincidieron una vez, si no recuerdo mal.

A.G. Quizá, quizá.

R.P. Sí, en el Instituto Cervantes de Burdeos[31].

A.G. Quizá. Yo no me acuerdo dónde fue.

R.P. Sigue trabajando sobre poesía; y en Francia, como le he dicho, es Laurence Breysse-Chanet quien trabaja mucho sobre sus últimas… *Cecilia*, *Canción errónea*…

A.G. Ya, ya. Sí. Sí, se ha movido mucho, sí. Se ha movido mucho.

R.P. Incluso ha trabajado las mudanzas de Trakl. Sí, todo esto, la última parte, la ha trabajado bastante ella en artículos. Pero no la conozco personalmente. A ella no la conozco personalmente.

A.G. Ya, ya.

R.P. Y quería preguntarle, hablando de «Geórgicas», que no coincidía con esa interpretación que le daban irónica-paródica, como ha dicho, porque no hay ironía tampoco en su poesía, evidentemente. No hay parodia.

A.G. Parece que ahora.

R.P. ¿Ahora?

A.G. Yo, como, claro, me doy cuenta y algo me dice Miguel y eso, yo creo que es un mecanismo de defensa.

R.P. Uhum.

30. Claude Le Bigot, Libro del frío *de Gamoneda, une poétique de la discontinuité*, París, Presses Universitaires de France, 2009, 159 págs. Se trata de uno de los estudios más importantes sobre la obra de Gamoneda llevados a cabo en Francia.
31. En efecto, una presentación de Antonio Gamoneda a cargo de Claude Le Bigot tuvo lugar en el Instituto Cervantes de Burdeos el 9 de febrero de 2010 a las 18 h.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Una defensa, claro, subjetiva y personal por la cercanía… Y, bueno, ¿qué se hace?

R.P. Desdramatizar la cercanía, ¿verdad?

A.G. Sí, es una especie de mecanismo muy de cultura popular, por otra parte, porque eso está en algunas culturas, sobre todo campesinas, y sobre todo mesetarias, como León. Por ejemplo, Murcia y eso, quizá no tanto. Bien. Por ejemplo, en una familia hay un enfermo. No se dice.

R.P. Cierto. Cierto.

A.G. ¿Por qué no se dice? No se dice porque se entiende que eso es una cosa que hay que ocultar, porque no hay que dar que hablar. Es uno de los argumentos mesetarios, como te digo, porque en todas las familias ocurren cosas, pero no se andan publicando. Esto, claro, llega hasta la ocultación. *(Comienza a liar un rulo de cigarro)*. Y… ¿Por qué había entrado yo en esto?

R.P. Sí, una manera de desdramatizar la perspectiva de la muerte como una ironía.

A.G. Exacto. Bueno, quería decir… Claro, hay mecanismos de desdramatización y, en cierto modo, este es uno, porque si se lo ocultas al vecino, en cierto modo estás creando en ti la normalidad de la ocultación que lleva a poner un poco de velo, una veladura, sobre tu conciencia de esa desgracia familiar, que estás ocultando, además, y, en alguna medida, te la ocultas a ti mismo. Entonces, esa puede ser la razón profunda —no sé lo que diría Freud— de la ocultación de la desgracia que se entiende que debe estar a buen recaudo, en el sentido de que no transcienda o que transcienda lo menos posible, y que sea un mecanismo de defensa. Entonces, esto viene de que, efectivamente, la ironía también lo es, como lo es la canción. «Quien canta su mal espanta», dice el pueblo. Yo he hecho alguna vez reflexiones, y a lo mejor has oído alguna, de que una de las cosas malas —francamente malas— que ha sucedido a estas generaciones españolas, y de todos los sitios, es que, como no sea en la fiesta o en el espectáculo, ya no canta la gente. Mi infancia transcurrió entre canciones, porque cantaba la vecina y la de al lado y la de arriba, y hasta mi madre, que era una mujer entristecida.

R.P. Cuando trabajaba con las máquinas.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Se trabajaba cantando: los albañiles, en el andamio, las modistas, cosiendo, la mujer que estaba lavando, mientras lavaba. Esa desaparición es una amputación cultural, pero también lo es —o lo es por eso, o la amputación cultural tiene importancia porque lo es de otra— una amputación de movimientos que están en la naturaleza. El hombre, en cuanto deja de ser un primate, sabe lo que es el ritmo y se mueve y vocaliza, también, y las tribus más primitivas todas cantan, en el caso de que quede alguna. La rítmica, en la canción, está en la naturaleza y está porque la naturaleza la ha suscitado. Me dijo una cosa muy interesante y muy sencilla, que yo no había caído en ella, me la dijo una chica en Venezuela, hace año y medio. Yo decía: «¿Y por qué la rítmica es connatural? Aquí se les mece a los niños. Se les está procurando algo, ¿no?». Y ella me dijo: «Sí, el niño aprende en estado fetal del corazón de la madre». *(Don Antonio, que se ha puesto de pie para buscar sus útiles de tabaco, representa con sus brazos el balanceo del niño y se lleva las manos al corazón mientras relata la anécdota)*.

R.P. Claro.

A.G. Qué interesante y qué sencillo. Yo no lo había pensado nunca.

R.P. *(Hace el ademán de levantarse)*. Don Antonio, le importa si…

A.G. No me importa, puedes hacer lo que quieras [1 h 51 min 27 s].

> *Durante la entrevista cometo una gran e inexplicable torpeza. Apago la grabadora cuando me ausento del despacho. Al regresar, retomo la conversación con ímpetu y, apasionado por el discurso que trato de comunicarle al poeta, me olvido de volver a encender la grabadora. Se pierde así un momento especialmente lúcido de la entrevista, unos quince minutos valiosos y reveladores, que resumo de alguna manera a continuación. Le hago la observación a don Antonio de que la ironía, si bien no estaba presente en su obra poética, sí que lo está en su prosa, como en la* Relación de don Sotero *y las memorias. Le señalo que este humor está casi siempre relacionado con la comida y la alimentación, quizá otro intento inconsciente de desdramatizar, como en el caso de la perspectiva de la muerte, la cultura de la pobreza y el hambre que sufrió en su infancia y juventud. Me lo confirma aduciendo las mismas razones que con la ciencia médica arcaica. Sería otra especie de mecanismo defensivo. Le indico entonces la que creo que es la referencia fundamental en este sentido. Me refiero a una de sus primeras lecturas,*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

el Picadillo*, que ha pasado inadvertida para la crítica, pero de la que sin embargo habla sucintamente en las memorias y* El cuerpo de los símbolos*. También da complacientemente por buena la interpretación. El* Picadillo *fue, según me puntualiza, su libro más manoseado durante la infancia, junto con el poemario de su padre y* Los mártires del adulterio*. Me informa de que él dispone de una edición posterior a aquella que leyó de niño, una edición reciente, ya que la obra ha sido muy reeditada a lo largo de los años. Le pregunto si en su segundo tomo de memorias continúa el tono irónico y me dice que allí el humor reaparece en el contexto de su trabajo en el banco y por las mismas razones: como intento de desdramatizar una situación penosa de su existencia, suerte de medio psicológico autodefensivo. Me intereso por el estado de redacción de este segundo tomo de memorias y don Antonio frunce el ceño. Aún no ha terminado la escritura. De los ciento cincuenta folios escritos hace ya tiempo, considera que habrá que hacer una reescritura profunda, casi completa; y no por una cuestión de estilo, sino por un dilema moral: en sus páginas habla de personas —compañeros de trabajo, por ejemplo— a las que determinada información podría acarrearles un sufrimiento. Decido abordar la figura de Jorge Pedrero, considerando que tendrá un lugar privilegiado en el segundo tomo de memorias. Le pregunto cómo recuerda su primer encuentro con él, cuando por fin caigo en la cuenta de que la grabadora está apagada. La conversación continúa en este punto, con las referencias al grupo de* Espadaña*, mientras siento un ahogado lamento interior al saber que una información valiosa, con el rigor de la literalidad, va a quedar fuera de la transcripción. Ya por la tarde, en el tren de León a Madrid, escribo estas líneas con las que pretendo recobrar lo esencialmente comunicado por Gamoneda en la laguna de la entrevista. Tengo la esperanza de haber ordenado cronológicamente las ideas sin que estas sean infieles al pensamiento del poeta, sin haber adulterado en exceso el sentido de las palabras.*

A.G. […] era un hombre que no se realizó, ni muchos menos. Yo siempre dije que también se dejó morir —quizá lo apunto en algún lado—, el cura Antonio González Lama. Pero, bueno, era un sitio donde había una reunión espontánea la mayor parte de los días, por la tarde, a las siete y media. Entonces, yo pienso que con Jorge me encontraría en un día que él vino ahí. Venía pocas veces. Él era amigo de otros dos poetas que a su vez venían también ahí; y uno de ellos suicida, también, y el otro…, bueno, murió de mala manera, en Palencia, en un

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

establecimiento psiquiátrico, vaya. *(Chasca el mechero y prende el cigarrillo)*. Y luego, claro, Jorge empezó a trabajarme. Además, era un hombre impresionante en el terreno del pensamiento y de la praxis, también. Y, bueno, pues simultáneamente era un grupo de amigos, unos muy amigos, otros, un poco menos, hasta llegar a unos límites; y, de paso, era una célula de la resistencia.

R.P. Claro, usted ha dicho de él que fue su único maestro o su gran maestro.

A.G. Sí. Hablaba poco, ¿eh?

R.P. ¿Sí? ¿Era un hombre de pocas palabras? Tenía otra manera de comunicar, imagino.

A.G. Esa comunicación que hemos hablado antes.

R.P. ¿Y cuáles fueron las enseñanzas estéticas o morales que aprendió, que le transmitió Jorge Pedrero? Esos planteamientos o enseñanzas estéticas y morales. ¿Cuáles fueron esas…?

A.G. No son fácilmente resumibles. *(Chasca de nuevo el encendedor)*. Pero… quizá tenga que contarte alguna anécdota y saquemos de ello… Bueno, vamos a empezar por lo que pueda ser más fácil, algo que esté relacionado con la estética. Había otro amigo del grupo, también, pero digamos que no tanto, nuclear, para mí, como Jorge. Luis Gago. *(Lanza una gran bocanada de humo)*. Jorge, pues en su inconcebible mezcla de sabiduría, sin una cultura muy amplia… Tenía una cultura necesaria para desarrollar su pensamiento y su sentimentalidad, también, y su sensibilidad. En una ocasión estábamos viendo un cuadro de Luis Gago, con Luis Gago presente. Jorge… Depresión, lucidez, bebida, serenidad, sabiduría, no incultura propiamente, pero tampoco…, ¿eh? Era de todo ello de una manera muy especial y muy individual y muy, muy, muy esencial. La palabra esencial es tan equívoca… Bueno, nos entendemos. Pues estábamos viendo un cuadro y… *(Medita unos instantes)*. El cuadro, efectivamente, lo estoy viendo ahora mismo. Tenía una cabeza espléndida pintada, magnífica. Pero el pintor se había centrado en esa cabeza de tal manera… y, luego, el cuadro en su totalidad no lo resolvió de manera adecuada. Y eso es lo que me hizo ver Jorge. Pero verás cómo. Nos hizo ver. Para decirnos que aquel cuadro no estaba resuelto… «Fíjate en esta cabeza —decía—, qué serenidad». No hablaba de serenidad gestual, hablaba de una serenidad que pertenecía también al

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

componente abstracto, pictórico, es decir, a la manera de estar impuesta la pintura en términos muy realistas y, al mismo tiempo, muy serenos. «Y mira ahora el cuadro. ¿No ves que están peleando, que todo el entorno está asediando esa cabeza?». Le da interés. Más o menos la conversación era así, yo no me acuerdo más. Pero el núcleo de la obra, precisamente… Porque tiene un componente de serenidad y, cuando Jorge decía *serenidad*, inmediatamente averiguabas que se estaba refiriendo a aquello que era sensible en la obra, porque era visual, pero también a un componente existencial. Entonces, claro, eso era iluminador, porque te hacía ver el…, cómo la síntesis artística estaba en datos sensibles y en datos intelectuales y emocionales, también. Trata de ser una enseñanza intermedia, porque, ya te digo, con poquísimas palabras… Bien. Una de estas.

R.P. Una de muchas, imagino.

A.G. *(Chasca el mechero, prende el cigarro y lanza el humo mientras piensa)*. Otra vez yo estaba inquieto, porque, además, había sus peligros y… hacía tiempo que no bajaba a trabajar. Él era grabador y hacía vidrieras con Luis Gago, que también era…, o sea, los dos pintores, pero trabajaban en cristal los dos. Y hacía ya unos días que no bajaba a León. Digo *bajaba*, porque vivía en Trobajo, más *pa'llá* de donde estuviste todavía, desde mi casa tirando más hacia el campo, más en dirección a Galicia, a dos kilómetros del Crucero. Yo ya vivía aquí, claro. Pues vivía Jorge Pedrero en condiciones miserables. Hacía unos días que no bajaba a León y yo estaba inquieto y subí. Era invierno y había nevado y él estaba sentado a la puerta de su casa y no hacía nada. ¿Conoces la anécdota? Porque yo creo que la cuento en algún…

R.P. Sí, creo que cuando habla del «vigilante de la nieve» en *El cuerpo de los símbolos*: «Estoy vigilando la nieve. ¿Es que no lo ves?»[32].

32. Así lo cuenta, exactamente, en el texto que cierra *El cuerpo de los símbolos*, cuyo título es «El vigilante de la nieve»: «Hace, quizá, treinta años, pasé una semana de inquietud. Jorge no se daba a ver, no bajaba al trabajo. Subí yo a su casa en la altura del alfoz. Había una gran nevada y mucha y clara luz invernal sobre la nieve. A pesar del frío, Jorge estaba sentado a la altura de la casa. Le hice la pregunta simple: "¿Qué estás haciendo ahí?". Me miró con sus ojos puros y temibles (ya lo he dicho: semejantes a la reunión de acero y lágrimas) y me contestó suavemente, reprimiendo la cólera y la ternura: "¿Eres tonto? ¿No lo ves? Estoy cuidando de la nieve"», p. 233.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Claro, ¡exacto! «¿Pero qué haces aquí, Jorge?». O sea, tú fíjate lo que no dice y, sin embargo, manifiesta. No lo dicen las palabras. Él tenía en aquel momento, pues un drama depresivo, un peligro en la cosa de la clandestinidad, un retiro que se había procurado a sí mismo. Todo aquello tenía que estar incluido y se sabía, lo sabías cuando te acercabas a él. Él estaba al sol —porque hacía mucho sol— mirando la nieve. Era una cosa zen, ¿no? [11 min 10 s]

R.P. Estas, estas enseñanzas yo creo que han pasado a su poesía de alguna manera. Yo creo que a veces se pueden identificar. Cuando en el *Libro del frío* dice: *silba en las cánulas del sufrimiento*[33], por ejemplo; o también: *Cesa en su llanto melodioso y, suavemente, orina*[34]. Esta sensibilidad de alguna manera procede de esa estética, de esas enseñanzas de Jorge Pedrero.

A.G. Sí, sí, sí. Sí, sí. Cuando Jorge te enseñaba a escuchar al chamariz o al ruiseñor, te estaba poniendo de paso en una situación pensativa.

R.P. Y creo que Ildefonso Rodríguez, en una larga conversación, identificó al «vigilante de la nieve», antes de que se llamara «el vigilante de la nieve», en *Sublevación inmóvil*, ya en su primer poemario publicado. Decía que era «el que enciende árboles con las manos»[35]. Si quiere le leo el que creo que es, el cuarto poema de *Sublevación inmóvil*, donde, según Ildefonso Rodríguez, aparece Jorge Pedrero[36].

A.G. Sí.

R.P. *(Lee el poema. A don Antonio parece complacerle la lectura)*.

33. En «Aún», véase *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, p. 345.
34. En el último poema de «Sábado», *ibid.*, p. 380.
35. Véase Ildefonso Rodríguez, «Una conversación con Antonio Gamoneda», en Diego Doncel (dir.), *Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur, (Los solitarios y sus amigos, 1), 2.ª ed., 2008 [1.ª ed. 1993], p. 84.
36. Aunque en el poema aparecen elementos (la nieve, el trabajo con las manos, el canto del ruiseñor) que hacen pensar en «el vigilante de la nieve», busco una confirmación de esta lectura, que supondría la evidencia de que esta figura aparece ya en el primer poemario publicado por Gamoneda. Canta así el poema: *Una cabeza piensa / debajo de la nieve. // De aquella gruta / donde abrasa la frescura, / veo surgir a un dios / sucio de profecías. // Desgarra la pureza / con sus manos. Después / entra en mi corazón. // Oigo al ciego ruiseñor / del invierno. Silba. Está / creando luz entre el ramaje oscuro*. Véase *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, p. 47. Puede decirse, ciertamente, que «el vigilante de la nieve», más allá de su nominalización expresa a partir de *Libro del frío*, es una constante identificable en todos los poemarios de Gamoneda.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Eso se corresponde totalmente con Jorge.

R.P. Totalmente, con Jorge.

A.G. Yo no sé si lo pensé o no…

R.P. Por supuesto que no, pero aparece desde el principio…

A.G. Se corresponde totalmente con él, sí.

R.P. Se corresponde con él.

A.G. Me has recordado una cosa. Una revista francesa me pidió —yo no sé si sería el último trabajo que hay en *El cuerpo de los símbolos*, quizá— permiso para publicarlo, hace poco. Yo creo que la revista no ha aparecido todavía. Y hay un error ahí. No tiene mucha importancia, pero, vamos, no estorbaría subsanarlo y eso. Jorge también tenía, recuerdo…, cantaba muy bien, pero sin levantar la voz. Nunca hacía una declamación, no, no. Yo qué sé, estábamos en el campo y cantábamos… de una manera recogida y con una belleza increíble. Y en Andalucía, pues hay todo ese ritual de los campanilleros y yo doy el dato mal en *El cuerpo de los símbolos*, porque se lo atribuyo a no sé quién y no, es de La Niña de La Puebla y yo digo otro[37]. Y me hubiera gustado… No sé, debo tener —a ver si lo encuentra mi mujer— alguna carta que me escribieron de la revista esa. Pues si llega a tiempo, se lo digo. Pero no, tengo tantas cosas olvidadas.

R.P. Sí, porque ahora esto me recuerda otra pregunta y otro proyecto, esa revisión o ampliación de *El cuerpo de los símbolos*, que hace tiempo que tiene en mente, ¿no?

A.G. Sí, claro. Eh…, mi editor, vamos, uno de mis editores de Barcelona, el de Galaxia Gutenberg, pues lleva cinco años pidiéndomelo y, claro, yo no sé si titularía… Primero, no sé si lo voy a hacer, no sé si voy a vivir, no sé si vivo, no sé si voy a tener tiempo, no sé si voy a tener cabeza… No sé. Pero sí, está ahí, y sería *El cuerpo de los símbolos* con notas actuales. Hay cosas que sí, que necesitan ser anotadas porque ya no son exactamente lo mismo. Y claro, luego… *(Pone una*

37. Gamoneda había atribuido la canción a Concha Piquer: «alguna vez, él mismo, tenuemente, en el límite de la melancolía, entonaba "Los campanilleros", y la copla era aún más hermosa y cargada de tiempo que en la voz de Concha Piquer», *El cuerpo de los símbolos*, p. 231. Dejo aquí constancia de esta rectificación, siguiendo la sugerencia de don Antonio.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

mano encima de la otra, dejando un espacio de dos palmos de separación entre ambas). Así de papeles, así, de conferencias, pero repeticiones y tal… Claro, eso para dejarlo… es un trabajo tremendo. Y teóricamente, sí, Tarrida, Joan Tarrida, está esperándolo. No sé.

R.P. Sería una obra de un valor inmenso para los que estudiamos su poesía, porque *El cuerpo de los símbolos* es un referente para nosotros. A mí me interesa… Bueno, le animo, como ya le animé hace tres años, a llevar a cabo estas obras que tiene en curso por el valor que tendrían. Y me interesa mucho la evolución de su pensamiento poético, por ejemplo, estas nociones que se han matizado o modificado con el tiempo. Recuerdo que hace tres años yo le pregunté sobre algo que había malinterpretado, según *El cuerpo de los símbolos*, y me dijo que esa sería una revisión que iba a incorporar, que se daría cuenta de que esa era una revisión: cuando yo le preguntaba si el lenguaje era anterior al pensamiento, según se deducía de *El cuerpo de los símbolos*, y usted me dijo que no, que en realidad son indiscernibles, que se dan simultáneamente en la práctica, que no se pueden separar, que eso es algo que, por ejemplo, había que matizar. Revisiones de este estilo.

A.G. Sí, sí, te lo contaría así porque así lo he pensado yo. Veo un fruto y se le escapa una sílaba o dos; y luego identifica el fruto con la sílaba.

R.P. Eso es. ¿Hay ejemplos de este tipo? ¿Recuerda alguna revisión de algún concepto, de alguna idea? Porque, como le digo, me interesa esa evolución de su pensamiento, nuevas ideas o matizaciones que podría incorporar a esta revisión o ampliación…

A.G. Claro, eso hay que sentarse y… la pluma es más inteligente que el dueño de la pluma, ¿no? Es lo que dicen.

R.P. ¿Le puedo hacer una pequeña recomendación? Si me lo permite, humildemente.

A.G. Sí puedes, sí. *(Chasca el encendedor).*

R.P. Si lleva a cabo al final —y ojalá que sí— la edición de esta revisión o ampliación de *El cuerpo de los símbolos*, creo que sería muy útil para los que estudiamos su poesía que hubiera como una didascalia, por decirlo de alguna

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

manera, que identificara el marco del que procede el texto, es decir, «este texto fue escrito para esta obra» o «fue una conferencia o una comunicación que se pronunció en tal momento con motivo de este acontecimiento», porque eso nos indica un poco de la naturaleza del texto y no siempre es fácil rastrear los orígenes…

A.G. Ya. Me doy cuenta. Bueno, sería…, trabajando bien y de una manera completa, sería muy natural que lo hiciera, pero eso también lleva tiempo, ¿eh? *(Ríe)*.

R.P. Sí, claro, claro. Es algo que nos facilitaría las cosas. Si no, aparte de eso, pues se pueden rastrear a veces los orígenes [19 min 59 s].

A.G. Yo, claro, no sé si es porque no tengo dinero o porque mi mujer —mi chica, que suelo decir, mi octogenaria chica, como te decía antes— es mesetaria, también, pero, claro, en cierto modo, eso y un apéndice con nombres de personas y todas esas cosas… Pero, claro, necesito un secretario o una secretaria. Y… no sé, no lo he pensado, si es mi chica que no… Como te digo, mesetaria… Igual que no se dicen los males, en las casas se entra relativamente. Ella es muy lugareña de la meseta, de la Ribera del Torío, ¿eh? Bueno, pero no lo sé, yo creo que el dinero lo podía haber solucionado, porque siempre hay becarios, en la universidad, aquí o de otro sitio. Mira, Rubén, tantas cosas quedarán pendientes. Yo qué sé. Se hará lo que se pueda nada más, lo cual es casi un anacoluto.

R.P. ¿Cómo surgió la idea de publicar la primera edición, en 1997, de *El cuerpo de los símbolos*? ¿Fue una propuesta editorial, fue una necesidad suya de reunir algunos textos importantes? Esta idea, ¿cómo surgió?

A.G. Bueno, primero, yo creo que andaba mejor de tiempo y esa labor, que ahora me asusta, quizá entonces pude hacerla. Lo que ocurre es que, claro, esa labor tiene una fecha y ahora ya, como te dije antes, yo necesitaría apostillar, anotar, algo y, claro, actualizarlo con aportaciones nuevas. Yo creo que, quizá, pues algunas sugerencias parecidas a las tuyas me estimularon en ese sentido.

R.P. Algún consejo, alguna propuesta. Y hablando precisamente de cuestiones de pensamiento, en sus declaraciones son habituales las referencias, por ejemplo, a Eliot, a Sartre, a Aristóteles, los autores de las citas de *Blues castellano*…

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Sí, en zonas de coincidencia entre ellos.

R.P. Eso es. Aparte de estos que he citado, y aparte de la gran maestría de Jorge Pedrero, ¿hay algún otro filósofo, pensador o autor que para usted ha supuesto una revelación, que se me haya escapado en esta relación, en esta enumeración, además de Eliot, Sartre, Aristóteles, las enseñanzas de Jorge Pedrero…?

A.G. Bueno, sí, está el bagaje, en gran parte obsoleto, del materialismo histórico.

R.P. Sí, Marx aparece como cita en el *Blues castellano*. Lefebvre, Simone Weil, esos autores están en *Blues castellano*, sí.

A.G. En el orden del pensamiento, si me acuerdo de alguno más, te lo digo, pero… No, lo que suele haber es intermediarios también, como pueden ser, pues eso, otro tipo de escritores (y si son poetas, mejor). En este momento, pues estoy dándome cuenta de que has citado a Simone Weil y que con su pensamiento, seguramente incontrolado por ella misma… Pero, claro, deja unas señales que incluso no se corresponden con lo que quizá ella quería que fuese su pensamiento. Simone Weil está en una mística, podríamos acercarla a lo sufí. ¿Quién sabe? Puede ser. Pero cuando dice, porque yo la cito, y me parece que la cita es… Exactamente, ahí tengo un libro todavía encima de la mesa… Es algo así como «la desgracia de los otros entró en mi cuerpo»[38] o algo muy parecido, muy semejante. La dinámica sensible, pensativa, que hay en eso… La desgracia de los otros hay que referirla necesariamente a datos objetivos, a la pobreza, al hambre, al cansancio, al exceso de trabajo, a los odios suscitados por la miseria grupal. Bien. ¿Y cómo entra eso en su cuerpo? Ciertamente, hay que pensar que,

38. «La desgracia de los otros entró en mi carne» es la reproducción exacta de la cita de Simone Weil ubicada como paratexto introductorio en *Blues castellano*. Dice así el texto original en francés: «Étant en usine, confondue aux yeux de tous et à mes propres yeux avec la masse anonyme, le malheur des autres est entré dans ma chair et dans mon âme», de «Autobiographie spirituelle», carta fechada hacia el 15 de mayo de 1942, en Simone Weil [1950], *Attente de Dieu*, Christiane Rancé (prefacio), París, Albin Michel (Spiritualités vivantes, 298), 2016, p. 52. Véase Carmen Palomo y su Tesis Doctoral, donde dedica un espacio a las citas de *Blues castellano* y la edición española de la obra de Weil que debió de manejar el poeta [2007: 76]. Como un homenaje, en buena parte, al peso que la obra de Simone Weil tuvo en la conciencia y el pensamiento de Gamoneda puede considerarse el texto de Miguel Casado «La condición obrera de Antonio Gamoneda», publicado en *Espacio / Espaço escrito: Revista de literatura en dos lenguas*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 23-24, 2004, pp. 71-83. [Recogido también en *El curso de la edad. Lecturas de Antonio Gamoneda (1987-2007)*, Madrid, Abada (Lecturas de teoría literaria), 2009, pp. 147-164].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de alguna manera que yo no me privo de seguir pensando que pertenece al conocimiento materialista, pero con esa añadidura visionaria que te apuntaba antes, Simone Weil a todos esos datos objetivos les está procurando una transcendencia que se logra únicamente en la subjetividad de la propia Simone Weil, pero que al trasladármela reunida en la desgracia y el cuerpo, con datos incluso aparentemente antitéticos, o antinómicos, suscita mucho. Datos objetivos con componentes de la desgracia, de esa desgracia que no se comunica en términos comprobadamente físicos a mí, que no soy Simone Weil, pero que llega a mí como una forma de conocimiento que, al fin y al cabo, es una especie de aura que tiene esa desgracia. Llega a mí. Y luego llega a mi cuerpo, hasta tal punto que Simone Weil muere joven, enferma. Entra en su cuerpo la desgracia, pero no es una desgracia individual. Ella trabaja en la fábrica, cuando no puede. Esa comunicación de «universos», y «universos» entrecomillados, que se produce aparentemente fuera de todos los códigos, ¿no? Pero se produce. Así era Jorge también.

R.P. *La condición obrera*, entonces, fue para usted una lectura que marcó su concepción de la vida y su existencia [29 min 26 s].

A.G. Sí. Luego hay otra cita. Yo soy muy amigo no del pensamiento extenso, metódico… No. Y, por ejemplo, la expresión de Sartre en relación con la poesía, de una manera, así, taxativa, quizá basándose… Dice, «los datos de la injusticia son claramente objetivos y, por tanto, no pueden estar en la poesía porque la poesía es irremediablemente subjetiva». Dos verdades, pero hay nexos entre esas dos verdades, aparentemente opuestas, antinómicas, que Sartre olvida y que no los olvida Simone Weil ni Jorge Pedrero.

R.P. Hablando del pensamiento y de esa evolución del pensamiento, ¿le parece bien si revisamos algo de lo que habló hace mucho tiempo con Francisco Martínez García, allá por el año 1991, en una conversación que tuvieron hablando del tiempo? Me gustaría saber si tiene más o menos la misma concepción del tiempo. Le hago el razonamiento y usted me dice si ha cambiado de punto de vista o si puede matizar lo que pensaba entonces sobre el tiempo. Decía, en aquel entonces, que había seis dimensiones temporales.

A.G. ¡¿Seis?!

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Seis.

A.G. Joer…

R.P. Había tres tiempos del poema (ligados al hecho escritural) y, análogamente, tres tiempos del poeta (ligados al hecho existencial). Se podrían resumir así: por una parte, en el poema (en los tres tiempos del poema) tenemos el tiempo lingüístico (que es el sintáctico o gramatical), el tiempo de la escritura (en el acto de escritura, que es un tiempo biográfico, ligado a los momentos de la escritura, a lo que se vive mientras se escribe) y el tiempo de lectura (en la oralización del poema, que es una conducta musical y rítmica del poema ya terminado); y por otra parte, en el poeta —hemos hablado antes de los tiempos del poema—, en el poeta tenemos la memoria (marcada por el recuerdo, los hechos o datos del pasado), su miedo (que se proyecta hacia el futuro y de ahí la perspectiva de la muerte) y —cito literalmente— «la confluencia de estos dos en el momento de la contemplación en ese presente que *fugit irreparabile*», que se hacen presentes también en el momento de escritura[39]. Es un planteamiento extenso, donde, como vemos, hay seis dimensiones…

A.G. Sí, es incluso descriptivo.

R.P. Es una síntesis, más o menos, de lo que hablaron allá por el año 91. Dos dimensiones: tiempos del poema, tiempos del poeta. Tres en cada uno, análogamente. No sé si con el paso de los años…

A.G. Yo no puedo…, yo no echo abajo esas seis temporalizaciones.

R.P. Los da por buenos, más o menos, en síntesis.

A.G. Bien. Pero, pero probablemente todas ellas, las seis, en este momento, es decir, veinti-no-sé-cuantos años después, tendrían alguna variante. Estaría, sobre todo… Yo pienso que serían variantes que hicieran más aceptable la comunicación entre un tiempo y otro, o la simultaneidad, como quieras. Y que, siendo como es, descriptivo, yo pienso que deja… Claro, no me acordaba de lo que hablé con el pobre Paco. Ahora mismo no los echo abajo, pero no quedo con cada una de las *tarjetas*, no quedo totalmente conforme, porque estos otros datos

39. Francisco Martínez García, *Gamoneda: una poética temporalizada en el espacio leonés*, León, Universidad de León, Servicio de Publicaciones (Conocer León, 8), 1991, p. 40.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

de una percepción de alguna manera unificadora están funcionando (y seguro que funcionarían ya entonces, pero yo no acerté a decirlo)…, pero yo no te puede decir, no te puedo añadir otra tarjeta de tipo recapitulativo de esas seis, tres y tres… No. No, porque yo no sé repentizar eso. Pero sí que puedo decir… Primero, en el orden de la temporalización del poeta, los tres tiempos que da ahí, ahora tendrían, cada uno de ellos, algún matiz añadido o retirado, no lo sé todavía bien. Ya eso es una cuestión de método enunciativo. ¿Por qué? Por algo que ya te he dicho antes. A mí me parece que termina en la perspectiva de la muerte. Yo ya te he hablado de que hay un mecanismo íntimo mío, y parece ser que manifiestamente poético, también, que ya funciona desde la segura cercanía. Eso modifica en cuanto al poeta lo otro. Cercanía no es perspectiva. La perspectiva se ve… Estoy en este camino, allá está la muerte *(hace el gesto de una contemplación lejana)*, pero, oye, la estoy viendo así, la muerte está ahí, en el pasillo *(mira ahora justo a su lado)*. Y el poema. Hay algo que me parece ciertamente importante y que incluso habría que entenderlo como otro tiempo, pero que más bien podría ser el desencadenante de los otros tiempos. Estoy hablando de los tiempos del poema ahora, ¿eh?

R.P. Sí.

A.G. Sería que la aparición del lenguaje y el pensamiento poético se producen simultáneas, como decíamos antes, pero en función de un mecanismo existente en el poeta que las proporciona en términos rítmicos. Esto es muy importante. Un texto muy poético —es un capítulo—, que no… Faulkner, Joyce, por ejemplo. Sí. Pero más bien se trata de una atmósfera general suscitada por el lenguaje —atmósfera o rasgos aislados que tienen virtud poética— que de un hecho poético propiamente, porque el hecho poético, desde mi punto de vista, siempre está asociado simultáneamente a la rítmica del lenguaje *barra* pensamiento. Lenguaje / pensamiento. Esto es —ya que estábamos antes con ello y que has citado pensadores— lo que dice Aristóteles en su poética. Ahora el argumento se ha vuelto del revés. Dice: *Y los mejor dotados de la intuición rítmica pasaron a la métrica, a los hexámetros*. Los más dotados, dice Aristóteles. Ahora resulta que quienes se aferran a la métrica son los menos dotados, normalmente, no porque lo otro sea liberación y desprecio, sino porque ciertamente la métrica no es más que una normativa de la rítmica, pero no es ninguna cosa del otro jueves. Hombre, ha dado cosas maravillosas, pero realmente es lo mismo sujeta a

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

método, a normativa. Claro. Pues la gente se aburre de la normativa o los datos poéticos aún tienen un determinado instinto libertario y, entonces, pues se trata… No, yo, yo, yo he escrito sonetos, ya lo sabes. Bueno. Y quizá ahora los escribiría, no sé si mejores o peores, pero… No, no, porque el objeto poemático se ha configurado de otra manera para mí. Bueno. Bien. Y mi cuerpo y mi hígado y todo se ha configurado de otra manera. *(Ha empezado a rular un cigarrillo y busca algo)*. Espera, espera, no me adivines las… *(Rubén ríe)*. Pero es que, además, la rítmica por sí misma, si le damos una dimensión, si la observamos en términos de audición, también es una temporalización. Fíjate, los griegos tenían —y no solamente los griegos—, las sílabas breves y las largas. ¿Qué es eso más que tiempo? Que no sé si tendría cuatro temporalizaciones para el poema o, simplemente, serían las tres o las dos las que, añadiéndole este otro elemento que a mí me parece que es bastante permanente… Y decíamos que Aristóteles… Es que, ya que me lo has recordado tú también —y, además, como no tengo muchas referencias, no es lo mío—, pero Eliot viene a decir lo mismo en *Función de la crítica y función de la poesía* (o *Función de la poesía y función de la crítica*). Dice que… No te lo digo con palabras exactas, pero lo que viene a decir es que la poesía es antes sensible que inteligible. Al decir *antes* parece que está hablando de una temporalización también, como si primero se fuera sensible a una sílaba o una sucesión de sílabas y luego se fuera inteligible, se fuera inteligente, en función del contenido de esa sílaba. A mí eso me parece demasiado simple. No hay esa distancia. Yo pienso que en la expresión poética nace de modo simultáneo el aspecto sensible, que es el que podría llevarse a la fonación y a la audición, y… ¿Tú conoces un librín mío pequeño que se llama…, empieza el título algo así como *Fonación* no sé qué…?

R.P. Fonación, lenguaje, palabra articulada y pensamiento poético[40], más o menos, ¿no? [44 min 44 s].

A.G. Bueno, son un par de ensayos. Es un trabajo parecido al que habría que hacer con todo eso. Lo conoces, ¿no?

R.P. Sí, lo he leído y lo conozco.

40. El título preciso, y su referencia bibliográfica, es *Fonación, palabra y escritura, pensamiento poético*, Oleiros (La Coruña), Trifolium (*Musa pedestris*: Serie Balthazar, A), 2013, 71 págs. [Notas de Amelia Gamoneda].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Bueno. Pero eso yo creo que se distribuye mal. Claro, tú vas a las redes y ahí te haces con ello.

R.P. No, no. Lo he comprado, o sea, lo he leído. Es un librito muy pequeño.

A.G. Ya. Bueno, podría ser una actualización —incompleta, también— para arrimar… a las tres temporalizaciones, tres y tres, que yo le decía a este hombre.

R.P. A Francisco Martínez.

A.G. Yo creo que con ese de *Fonación…*, puedes…

R.P. Complementar un poco los tiempos del poema y del poeta.

A.G. Agarras el uno, el otro… A la batidora. Bien. Es curioso, porque, habiéndolo dicho Aristóteles, y habiéndolo dicho Marx, sin embargo no es una noción muy divulgada, no es muy numerosa. Es como lo del corazón y el feto, que aparece en la rítmica de la madre. Sencillo…, pero que yo no caiga en ello… Pues yo echo de menos esta noción en los poetas. Bueno, no hace tanto tiempo se hablaba de inspiración y de esas cosas, pero… *(Vuelve a levantarse)*. Yo no sé dónde está… Ah, sí, ya me acuerdo. Yo tengo que levantarme, tengo que hacer una pesquisa, ¿sabes?

R.P. Creo que le estoy agotando mucho, ¿no?

A.G. No. No, no. No, Rubén, no. Ya te he dicho que hoy es un día de descanso. De verdad, ¿eh? *(Se sienta)*.

R.P. Yo había pensado también cómo se podía articular en esos tiempos el tiempo de reescritura, ¿no? Porque, claro, hay un tiempo de reescritura ahí.

A.G. Bueno, tú lo has dicho. Yo no te lo puedo explicar. Sí te puedo dar un indicio que tú vas a desarrollar y que el desarrollo va a ser el mismo, o mejor, que el que yo fuese capaz de hacer. El poema no se cierra, está en permanencia.

R.P. Y en el tiempo de lectura puede haber una interactuación con los demás tiempos que, bueno, genera ese tiempo de reescritura.

A.G. Está en permanencia y, una vez mentalmente, por una evocación, te das cuenta de que aquello lo has modificado o, yo qué sé, viene un editor… Yo tengo, para Galaxia Gutenberg, lo tengo lleno de notas.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. Las variantes, sí. Las incorpora, eso quiere decir que no reniega de ellas, que el hecho de que haya sometido un poema a reescritura, no quiere decir que, aunque da por válida esa última versión actual, las versiones anteriores…

A.G. No, no, ahí están. Poemas, año 2000. Poemas, año 2020.

R.P. No reniega de ellas, ¿no? Forman parte…

A.G. No. El poema es… ¡Coño, pero es que un arbolín no reniega de sí mismo por crecer y no se parece a como era hace cinco años! No te digo si es un árbol centenario, como este que ahí aquí. *(Señala al patio al que da el despacho)*. Pero es que… ¿Ves? Son cosas que a mí me parece que son muy sencillas. No son originalidades mías. No, no. Un poeta que… *Un poema se publica y ahí está para…* ¿Cómo que ahí está? Pero yo tengo mi número de células, mi no-sé-qué… No tiene nada que ver con cuando lo escribí; y tampoco lo tiene que ver el análisis químico del aire que respiro. Y mi poema, ¿por qué? Pero si una lápida tampoco es la misma, si la van a erosionar el tiempo, el agua, los líquidos, si va a ser transformada; y si no le da el tiempo y el agua y parece que no hay erosión, la va a erosionar *(con rotundidad)* el acto de comprensión del lector, de quien la lea ahora y el que la leyó antes. No es el mismo.

R.P. Y, sin embargo, no es un proceso habitual entre los poetas. Normalmente, las versiones…

A.G. Pero, yo no sé…, porque yo esto no lo he pensado demasiado, Rubén. Quizá no lo he pensado nada. Me ha venido, pues… *(Comienza a rular otro cigarrillo)*. Había un sitio donde estaban también los filtros, pero también están perdidos. *(Los filtros han debido de caerse al suelo y Rubén los ve debajo del sillón de don Antonio. Se inclina y los recoge)*.

R.P. Aquí están. *(Se los da)*.

A.G. Gracias, Rubén. Gracias.

R.P. De nada.

A.G. Y el hecho de que son cosas que prosperan en ti, sin necesidades de método reflexivo ni nada. A lo mejor prosperan ahora porque tú me lo preguntas. Y ese materialismo —¿cómo hablan ahora?— de los bienes invisibles,

inmateriales. ¿O dicen patrimonio? Es que ahora hay un patrimonio, así como Atenas o la Catedral de León, que es un patrimonio material, pero ahora se habla ya mucho, en términos incluso jurídicos, de patrimonios intangibles o… Hay una palabra que tiene sobre todo efectos jurídicos.

R.P. Sí, Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

A.G. Pues es así. Al aspecto tangible de los poemas (el aspecto tangible es la página)… ¡Pero, coño, tendrán otro! Mi capacidad de memorización. Tengo un amigo, al cual veo poco, que se sabe casi toda mi poesía de memoria. Él es un fenómeno. No sé sabe solo la mía. *(Ríe)*. Bueno, todos son mecanismos de transformación que incluso pueden no ser perceptibles aparentemente, así, en primera… Y que hablábamos antes que son nociones que quizá no aparecen demasiado en poetas; y yo te decía que yo no les he pensado metódicamente y que, bueno, sí, me produce cierta extrañeza… A no ser que, claro, hay una cosa, ¿no? Y es que esto es un poco como en las religiones. En cuanto tienes un código, un código pasa a sustituir tu conciencia y, entonces, no quieres revisar ni el código ni la conciencia. Bueno, llevémoslo a la estética y a la vida. La gente coge su código y olvida el asunto. Bueno, no está mal, es una actitud espontánea, pero siguen produciéndome cierta extrañeza estos datos aparentemente ocultos, pero perceptibles de alguna manera. Sí, claro, no están solo en mí. Ni mucho menos. Pero es que no funciona demasiado dentro de lo que es comunicable, ¿no? Ni entre poetas ni en la cultura general, incluso (y en la cultura, bueno, de cierto tamaño).

R.P. No quiero aburrirle demasiado con las cuestiones de pensamiento.

A.G. *(Le da una tos fuerte durante unos segundos)*. ¡Vaya! No hay problema. Así me haces pensar un poco, que seguramente me hace falta.

R.P. Se le ha vinculado también con el estoicismo, a veces. Por ejemplo, como dice: *Me dispuse a una fraternidad sin esperanza*[41]. No sé si lo da por bueno, esa veta estoica.

41. Cierre del poema «¿Ocultar esto?», de *Blues castellano*. José Antonio Llera Ruiz ha señalado estas, y otras, equivalencias de pensamiento de raíz estoica en «Mística de lo inmanente y estoicismo: acerca de "El libro del frío", de Antonio Gamoneda», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (Barcelona), 798, 2013, pp. 10-13.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. *(Chasca el mechero y vuelve a toser)*. Bueno, no hay por qué… Es correcta esa relativa identificación de lo que se desprende de esa expresión en concreto con el estoicismo. Bien. Pero esa expresión, que yo creo que es mía…, vamos, es mía palabra por palabra, pero no lo es, digamos, ahora. Porque, en cierto modo, otro de los componente larvados, pero que ahí estará —y ahora de manera menos aguda, pero quizá más solidificada—, es el llamado existencialismo. Entonces, deducción general del existencialismo: no tiene sentido nacer. Muy bien. ¿A qué clavo ardiendo se puede agarrar uno? A una fraternidad que no necesita ser razonada ni tiene que ver exactamente con la esperanza. Entonces, eso que tú me dices, bien, está ciertamente en una veta que pudiera tener que ver con los estoicos… o no. El pensamiento no nace, así, sin raíces, pero diríamos que ideológicamente, ¿eh?, mi propuesta superadora —¡superadora, no!—, necesaria… [es] en cierta manera una aceptación de la no-esperanza. *Vivir no tiene sentido*. *El hombre es un ser para la muerte*. *Esto no tiene sentido*. Pero yo lo digo de otra manera. No tiene sentido, efectivamente. Me parece un viaje tonto —tú ya lo tendrás anotado— el «ir de una inexistencia a otra inexistencia»[42]. ¿Quién era yo hace un día más (no, un día más, no), hace un año más de los que tengo ahora? Que andaba flotando cósmicamente, eso sería una chapuza. *(Vuelve a prender el cigarro y da una bocanada)*. Bueno, es una extraña casualidad y, además, luego resulta que yo, que veo muy natural que estés ahí sentado, sin embargo, no me explico que yo esté dentro de mí. Es también otra sorpresa. No se entiende eso. Pero ¿a santo de qué? Bueno, ahí está Rubén, sí. Bien. Le veo, no hay duda. ¿Y yo qué…? ¿Cómo yo estoy…? Y ahí esta mi mujer y ahí está… Bueno, sí, sí. Bueno, pues esa innumerable casualidad de ser uno en sí, en un lenguaje más o menos sofista…, filosófico o sofista, no lo sé. Da igual. Pues bueno, efectivamente parece que esa fraternidad es un invento (y lo es). Coño, y la religión. Todas las religiones que han acompañado al hombre desde que pensó que una concha marina que encontró era, yo qué sé, la huella de un ser especial. Sí, bueno, inventamos. ¿Para qué? Para defendernos, por lo mismo que ironizamos [1h 1 min 50 s].

R.P. Sí, ese mecanismo de autodefensa. Quiero cerrar ese apartado del tiempo y retomar un poco esa dimensión interdisciplinar, que ya le comentaba Francisco

42. Véase la nota al pie número 8.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Martínez en 1991[43], que me interesa mucho y que de alguna manera recoge esos anhelos de la escuela simbolista. Hablábamos antes de la relación con la pintura, pero, en fin, también hemos comentado las canciones con Pixán y cómo sus poemas se prestan a ser musicados, porque hay versiones musicadas de sus poemas.

A.G. Sí, ahora están haciendo una misa laica. *(Ríe)*.

R.P. ¿Una misa? No tenías noticias de esta obra. Una misa laica…

A.G. Hay partituras amplias, una de un compositor interesante, español, Sánchez-Verdú (joven, cincuenta años) del *Libro del frío*. Hizo un concierto, se estrenó aquí. Luego sé que ha estado por Alemania. No sé si hay grabación de disco. Me lo habría mandado, no sé[44]. Y otro que me parece que es argentino, Pisanello.

R.P. Sí, eso es. Ahí sí que hay una edición, un libro-disco del *Libro del frío*. Sí, sí.

A.G. *(Contrariado)*. Pues no me lo ha *mandao*, este cabrón.

R.P. *(Rubén ríe)*. Pues sé que existe. Supongo que estará editado, porque yo lo he visto en la bibliografía.

A.G. Pues tengo que llamar a Juan Barja, que sabe dónde para Pisanello. Barja es el director del Círculo de Bellas Artes. Y que, *bueno, pero qué es eso, muchacho*. Es que estaba…, cabreado estaba Pisanello con Sánchez-Verdú. No, Sánchez-Verdú, con Pisanello, porque Pisanello había hecho el *Libro del frío* y él lo tenía también.

R.P. Claro.

43. «Gamoneda es un *poeta interdisciplinar*. Con esto quiero decir que en la poesía de *Edad* hay elementos, expresos o elípticos, que remiten a diversos dominios o territorios: tales, los del Arte, la Estética, la Belleza, muy en especial los de la Música, la Pintura y la Escultura», Francisco Martínez García, *op. cit.*, p. 19. Huelga decir que coincido absolutamente con este planteamiento, así como con muchas otras de las ideas que Francisco Martínez consigna en su breve, pero clarividente, estudio sobre Gamoneda.
44. Aunque desconocía esta versión musical del *Libro del frío*, he podido localizar la referencia del disco gracias a los datos que me proporciona Gamoneda: *Libro del frío*, Breitkopf & Hartel, 2008 [38 min]. José María Sánchez-Verdú compuso esta obra para orquesta, voz y órgano a partir de los poemas de Gamoneda. La presentación tuvo lugar el 3 de octubre de 2011 en la Catedral de León, dentro del XXV Festival Internacional de Órgano, con la interpretación de la Sinfónica de Galicia y el contratenor Carlos Mena (Miguel Ángel Nepomuceno, *Diario de León* [León], 5 de marzo de 2008).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Yo dije: «Bueno, mira, no sé cuáles son los códigos entre vosotros, yo…». Y se conoce que Pisanello, es posible que el otro no lo tenga editado, y Pisanello ha querido cogerle la ventaja a Sánchez-Verdú. *(Le da la risa a carcajadas y Rubén no puede reprimirse tampoco).*

R.P. Claro, lo de Sánchez-Verdú no lo conocía, pero lo de este director argentino y… Sí, sí, sí.

A.G. Lo de Sánchez-Verdú es muy bueno, ¿eh? Y lo otro, que lo conozco también, tengo menos recuerdo de ello, pero no estaba mal, no. Estaba bien. Y yo sí sé que lo de Pisanello anduvo por Israel…

R.P. Sí, fue grabado, de hecho… Es que fue grabado, ahora lo recuerdo, en Israel. La grabación de ese disco está hecha en Israel, creo[45]. Ahora lo recuerdo. La interpretación del directo fue en Israel, cierto. Tengo los datos por ahí.

A.G. *(Chasca el encendedor y prende el cigarrillo).* Muy, pues… *(Ríe un poco de nuevo).* Perdona, decías… Sigue, por favor [1 h 5 min 9 s].

R.P. Sí, que… creo que eso concuerda con la idea de que la poesía irradia todos los géneros, ¿no?, que va más allá de los géneros.

A.G. Sí, claro, la poesía se identifica, tiene… Su cuerpo inmediato está en el lenguaje rítmico y en el pensamiento incorporado al lenguaje, a la sentimentalidad. Bien. Pero, como te decía antes, igual que en Faulkner o en Joyce encontrábamos datos poéticos, pero no encontrábamos el poema. A veces, parece… Por ejemplo, el monólogo de Molly Bloom —que quizá no lo hayas leído, porque se las trae— de Joyce.

R.P. Hace tiempo, sí, lo leí.

45. *Libro del frío*, Madrid, Classic World Sound, Fundación BBVA / Verso (Compositores españoles y latinoamericanos de música actual), 2011. [Intérpretes: Allison Bell (soprano) y Meitar Ensemble. Contiene CD (59 min) y folleto (29 págs.)]. El nombre del director es, en realidad, Fabián Panisello. El disco fue, en efecto, grabado en el Jerusalem Music Center (Israel) del 1 al 4 de enero y el 8, 9 y 10 de agosto de 2011. La presentación del disco tuvo lugar en la Fundación BBVA de Madrid el 25 de octubre de 2011, con la presencia del propio Gamoneda. De las veintiuna piezas que componen el disco, trece están inspiradas en el *Libro del frío* (pistas 6-18).

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Podría considerarse un poema; o el pensamiento del fugado, cuando hay la gran regada del Misisipi, y el fugado de la prisión… Bueno, se recuerda casi como un poema, pero, ciertamente, no hay una corporeidad[46]. La corporeidad se da en aquello que está voluntariamente dirigido a constituirse como objeto poético. Y… así están las cosas, así las pienso, no sé si te iba a decir algo más y ni sé siquiera si esto tiene relación con lo que me preguntabas.

R.P. Sí, sí, hablábamos de…, no sé si se puede llamar, para ilustrar un poco esta importancia a las demás artes…

A.G. No, que tú me decías que, claro, que la poesía puede estar… Efectivamente, la poesía… La tipificidad corporal, la que parece ser naturaleza inmediata del poema, no suele estar, pero los componentes poéticos de la poesía sin poema, sí.

R.P. Sí, hay otros poetas que tienen también una noción similar. Octavio Paz, por ejemplo, en *El arco y la lira*, también pensaba algo similar. Es frecuente. Yo no sé si se podría hablar —no sé si es el vocablo o el término—, de la misma manera que antes hablábamos de hibridación, de *transgenericidad*. No sé si es una palabra…

A.G. Ya, ya. No, no. La palabra es un poco peligrosa, pero puramente como palabra, ¿no?, porque es así como… hiperacadémica.

R.P. Sí, por eso el recelo…

A.G. Pero, vamos, sí dice bastante, claro. ¿Has dicho cómo? *Trans…*

R.P. Transgenericidad, sí. Algo que sobrepasa, que va más allá…

A.G. Ir de un género a otro. No, pero yo tengo también una noción que, en cierto modo, se correspondería con lo que tú, ahora mismo, quizá a efectos académicos, estás llamando transgenericidad y que, en esta dialéctica que tiene la comunicación, se manifiesta *sensu contraria*. Es que la poesía no es un género. ¿Qué es? ¿Todos los géneros? Pues hombre, sí. ¿Habría que hacer la historia del poema por separado de la historia de la poesía? Bueno, mi actitud es más o

46. En el caso de Joyce, Gamoneda se refiere, obviamente, al *Ulises*; en cuanto a Faulkner, el episodio al que alude aparece en *Las palmeras salvajes*. Son dos ejemplos frecuentemente empleados por el poeta para ilustrar la cuestión de la poesía y los géneros. Véase *El cuerpo de los símbolos*, p. 54.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

menos esa, partiendo de que pienso que la poesía no es un género y que adquiere, sin embargo, su corporeidad, su naturaleza, que parece ser la más próxima y las más integradora, en el lenguaje rítmico [1h 10 min 4 s].

R.P. Y además de la música y de la pintura, ha explorado también otras dimensiones más actuales…

A.G. Sí, pero como un observador menos importante. Esto es muy evidente en la danza. Por una parte, hay una rítmica; por otra parte, hay una naturaleza activa del propio cuerpo del danzante o danzanta… Es que ahora con esto de los transgéneros, en este caso llevado al lenguaje político… Bien, pero la integración en el hecho de la danza de componentes de audición… La danza es muy integradora.

R.P. ¿Sabe que también hay representaciones y puestas en escena de algunos de sus poemarios, de algunas de sus obras, que se han llevado al teatro? Se han hecho representaciones. Por ejemplo, del *Libro de los venenos* hubo una representación teatral. Del *Libro de los venenos* creo que fue en Málaga, hace unos pocos años[47]. Y también de aquel libro en el que colaboró con, creo que fue, Jean-Louis Fauthoux, *De l'impossibilité*[48]. Se hizo un espectáculo llevado a escena, donde se hace una recitación en español, en francés, con sonido, con luz…

A.G. Fauthoux.

R.P. Sí, Jean-Louis Fauthoux. Sí, sí. Pues ese…

A.G. Yo creo que hay un vídeo. No sé dónde. Claro, con los vídeos pasa como con los…

R.P. Si quiere lo podemos ver. Yo lo tengo aquí. Se lo puedo enseñar.

A.G. Enséñamelo, sí. Y así me doy cuenta si lo tengo o no. Seguramente.

47. El libro fue adaptado por la compañía *La Phármaco*, dirigida por la bailarina y coreógrafa Maryluz Arcas, en colaboración con el bailarín y pintor Koke Armero y con la aportación de los músicos Illo Muriel y Rosa Miranda. Esta obra recibió el Premio Injuve de Propuestas Escénicas y el Málaga Crea en 2009.
48. *De l'impossibilité*, Saint-Clément de Rivière (Montpellier), Fata Morgana, 2004, 35 págs. [Traducción al francés de Amelia Gamoneda. Grabados de Jean-Louis Fauthoux. Postfacio de Salah Stétié].

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

R.P. *(Saca el ordenador portátil de su mochila y busca el vídeo mientras sigue hablando del montaje teatral del poemario)*. La colaboración con Jean-Louis Fauthoux es muy interesante también. Después, además de ese libro, con Jean-Louis Fauthoux, creo que colaboró en otra exposición con él, poco después[49].

A.G. Sí. Yo no fui. Fue mi hija.

R.P. Y precisamente, cuando hablábamos de los procesos de colaboración, creo que ese es un ejemplo de cómo se produce una especie de flujos o corrientes de doble vuelta, porque creo Fauthoux se inspiró en la traducción de unos poemas suyos al francés, luego le enseñó los «papeles» que había hecho y usted se inspiró de esos «papeles» para hacer unos originales. ¿Es posible?

A.G. Yo escribí algo con los «papeles» vistos y un poco olvidados uno por uno.

R.P. Claro. Entonces, es interesante ese proceso, porque primero Fauthoux crea a partir de unos poemas ya traducidos, después usted ve esos cuadros y, en su representación, crea unos nuevos poemas originales.

A.G. Sí.

R.P. Y a su vez creo que Fauthoux incluyó un nuevo cuadro después de que escribiera esos poemas.

A.G. Bueno, hay un poeta que todavía vive… No es bueno, definitivamente, pero, coño, de vez en cuando tiene algún latigazo que es muy bueno. Al pobre hombre le va mal. Él ganó su Premio Nacional de Literatura, pero, claro, él se manifestó muy falangista. Y me acuerdo porque tiene un verso, que es muy

49. Esta nueva colaboración entre Gamoneda y Fauthoux fue llevada a término con motivo de la exposición *Luz / Lumière*, celebrada en Pau durante la *Fête du Livre* de 2010 (del 26 al 28 de noviembre). Al parecer, la exposición simultaneaba los «papiers» preparados por Jean-Louis Fauthoux con los «poèmes» de Gamoneda, traducidos al francés por Amelia Gamoneda Lanza. Según la información que aparece en la página web de Pleamar Editorial, la exposición se inauguró el 27 de noviembre de 2010 con la ausencia del poeta —como él mismo indica arriba—, que en aquellos momentos se encontraba en México. Al acto de presentación asistió la traductora, Amelia Gamoneda Lanza, quien se ocupó de la lectura en español de los poemas, mientras que el profesor Michel Bernier fue el encargado de alternar la lectura de las versiones en francés.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

bueno. Ya no me acuerdo de más de él. Dice: *Lo mejor del recuerdo es el olvido…* Manuel Alcántara[50].

R.P. Manuel Alcántara, sí.

A.G. Yo también me olvido mucho. Entonces, yo, para escribir de algo, tengo que olvidarlo. Creo que lo olvidaba. ¿Lo tienes ahí?

R.P. Sí. ¿Le apetece que lo veamos? Le puede gustar el espectáculo[51].

A.G. *(Chasca el encendedor)*. Sí, sí. *(Siguen hablando mientras ven el vídeo, un fragmento de la representación. Don Antonio muestra interés por las imágenes)*. ¿Y eso se editó o no? No. Se hizo.

R.P. Se hace la grabación en directo del espectáculo.

A.G. No me acuerdo de eso. No. Y no tiene mala pinta, ¿eh?

R.P. Parece que fue un montaje muy interesante.

A.G. Vamos a ver si solucionamos algo. *(Coge el teléfono y llama a su hija Amelia)*.

R.P. Es muy tarde ya, don Antonio.

A.G. ¿Qué hora es?

R.P. Son las dos menos cuarto.

A.G. No te preocupes. Vamos a ir a comer ahora.

R.P. ¿A comer? Yo… no quisiera inmiscuirme en la…

A.G. No te preocupes. *(La llamada da tono, pero nadie contesta)*. Luego le preguntamos. Recuérdamelo, por favor.

R.P. Sí, yo se lo recuerdo.

50. Primer verso del poema «Biografía», que se encuentra en su primer libro: *Manera de silencio* (1955). Como bien dice don Antonio, Alcántara recibió el Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Poesía por *Ciudad de entonces* (1962).
51. Este espectáculo, adaptación del libro fruto de la colaboración entre Gamoneda y Fauthoux, *De l'impossibilité*, fue llevado a escena, con el título «Quelqu'un dit *De l'impossibilité*», por la compañía asentada en Pau *Écrire un mouvement (Un Théâtre du Corps)*, con Thierry Escarmant como director artístico y creador del proyecto. En la Biblioteca Nacional de Francia se conserva copia de una de las representaciones, filmada el 8 de febrero de 2010 en Nantes.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

A.G. Porque Amelia tiene que saber si tenemos esa grabación, si se editó, si no se editó…

R.P. Yo creo que no se comercializó, pero la grabación sé que está en la Biblioteca Nacional de Francia. Hay copias de la grabación. Yo creo que se puede conseguir, incluso contactando con la compañía que hizo la adaptación, porque solamente he conseguido este fragmento.

A.G. Pero si la legislación es parecida a la española… Ah, tú tienes un fragmento.

R.P. Sí, un fragmento que estaba colgado en Internet a libre disposición de los usuarios, o sea, que no infringía ninguna licencia, pero la obra completa, grabada, no la he conseguido. Pero yo creo que se podrá conseguir. Yo lo puedo investigar.

A.G. No, tú dime luego que llamemos a mi hija… No, mejor ahora. Y vamos a comer. Si yo unas veces como a las dos y media, otras, a las cuatro.

R.P. Pero… yo le dejaré comer… tranquilamente.

A.G. No, tú vienes conmigo. Tranquilo. *(Se levanta)*. Yo tengo una vida entre retirada y disparatada, ¿sabes? Me acuesto a las ocho de la mañana… Esta es mi agenda. *(Se la enseña)*. Y yo qué sé. Y, claro, la otra agenda, las otras agendas son mi mujer y mi hija Amelia [1 h 19 min 29 s].

> *Don Antonio vuelve a llamar a Amelia y esta vez consigue hablar con ella. No tienen, al parecer, ningún vídeo de la representación que acabo de mostrarle. Les anoto en una hoja las referencias y la información de que dispongo. Me enseña un libro de Adonis que está leyendo y disfrutando,* Sufismo y surrealismo*. Luego nos preparamos para salir. Un taxi nos recoge a la puerta de la casa y nos lleva a un restaurante de la ciudad. Allí tenemos una conversación distendida «off the record». Mientras esperamos los platos, le pido a don Antonio —obedeciendo al fetichista literario que hay en mí— que me dedique un ejemplar de* Canción errónea. *Durante la comida, me habla de Álvaro Cunqueiro, de Eugenio de Nora, del León de la posguerra y de audífonos, entre otras anécdotas. Yo procuro corresponderle con algunos datos sobre mi vida. Aunque me parece que lo más oportuno es aparcar las preguntas técnicas y disfrutar de esos instantes de especial*

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

cercanía, no puedo evitar referirme a Goya y tantear el tema de las sinestesias, dos de las muchas cuestiones que se me han quedado en el tintero. Es entonces cuando don Antonio me habla de los acúfenos y de su «tinnitus». Nos quedamos en el restaurante haciendo un poco de sobremesa mientras tomamos un café con unas gotas de orujo; y le pedimos al camarero el favor de que nos saque algunas fotos juntos. Llega el momento de la despedida. He de coger un tren a Madrid. Don Antonio aún tiene la amabilidad de llevarme a la estación en taxi. Antes de salir del coche, me tiende su mano, que yo alcanzo estrechándola afectuosamente entre las mías. Me dice que le he hecho pasar un buen día. No puedo sentir más satisfacción en ese momento.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. La poésie comme « arts de la mémoire » : le cycle de senectute dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda - 2020

Titre : La poésie comme « arts de la mémoire ». Le cycle de *senectute* dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda

Mots clés : Antonio Gamoneda, poésie espagnole contemporaine, cycle de *senectute*, pensée poétique, esthétique sublime, synesthésie, correspondances inter-artistiques.

Résumé : Ce travail de recherche porte sur les aspects les moins explorés de l'œuvre du poète espagnol Antonio Gamoneda dans la dernière partie de sa production ou cycle de *senectute*, période dont la structure a sa propre signification, clairement différenciée du reste des âges ou époques créatives. L'un des principaux objectifs de la recherche est d'affirmer le caractère multidisciplinaire et *inter-artistique* de Gamoneda, caractéristique essentielle n'ayant pas retenu l'attention de la critique spécialisée. Sur la base d'une poésie conçue comme « *arts* de la mémoire » —variation de l'un des emblèmes les plus représentatifs de l'auteur— l'étude du corpus de la vieillesse, dont le point de départ se situe vers la soixantaine, avec la publication du *Livre du froid*, s'articule autour de trois axes principaux qui ne concernent pas seulement les textes poétiques: la pensée gamonédienne, la nature rythmique de ses idées —en particulier, l'analyse catégorique du sentiment sublime et les transpositions sensorielles ou synesthésies— et les relations et analogies entre la poésie et la peinture, voire d'autres arts. Le présent ouvrage contient également un vaste appareil bibliographique, qui comprend un inventaire détaillé des œuvres réalisées en collaboration avec des artistes plasticiens. Plusieurs documents annexes clôturent ces pages, dont deux longs entretiens avec le poète.

Title : Poetry as "Arts of Memory". The *Senectute* Cycle in the Work of Antonio Gamoneda

Keywords : Antonio Gamoneda, contemporary Spanish poetry, *senectute* cycle, poetic thinking, sublime emotion, synaesthesia, interartistic analogies.

Abstract : The subject matter of this research was to study the work of Antonio Gamoneda, specifically, the final phase of his career, or *senectute* cycle. This is a period that encompasses a personal structural meaning that is clearly different to his other creative years or periods. The main aims of the research include confirming the poet's multidisciplinary, *interartistic* nature, which is a distinctive feature of Gamoneda that, until now, has not been specifically focussed on. On the basis of poetry conceived as "*arts* of memory" — a variation on one of the writer's most iconic hallmarks — the study of the *senectute* corpus, which began when he was around 60, with the publication of *Libro del frío*, he expresses himself based on three main aspects: Gamonedan thinking, the rhythm of his ideas — particularly categorical analysis of sublime emotion and sensorial transpositions or synaesthesias — and the relationships and analogies between poetry and painting, and even other arts. This work also contains an extensive bibliography, including a detailed inventory of works created in collaboration with visual artists. To close, there are several attachments which include two long interviews with the poet in 2013 and 2016.