

Antonio Gamoneda: palabra corporal, poesía del cuerpo

Si como afirma Valente, “Sólo se llega a ser escritor cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras”¹, difícilmente se encontrará en la poesía española contemporánea un autor en el que se haga más verdadero este aserto que en Antonio Gamoneda. Su poesía, en palabras de Jacques Ancet, “no aparece como ilustración o dramatización exterior de la expresión sino como *secreción* del tejido verbal mismo, de su interioridad más material”². O como dice el propio Gamoneda, “la poesía no es, en su verdadera e intrínseca consistencia, acto de referencia a la vida, sino una emanación de la vida”³. Una materialidad que se evidencia incluso en la instalación en una escritura que, en su deseo de entañarse, de dejar de ser literatura, desdibuja los límites entre el verso y la prosa. Es lo que Ancet ha bautizado como “prosa en poema”⁴, como si clasificaciones tales como poesía en versículos o poema en prosa no bastaran para dar cumplida cuenta de su voz lírica.

La poesía que nos ocupa tiene detrás una larga tradición poética. Sin embargo, su escritura nos produce una poderosa impresión, mezcla de naturalidad y extrañeza, como si la voz poética naciera sin atadura alguna, libre de todo linaje. La música del poema parece confundirse con la propia respiración, con los ritmos naturales de la existencia (no resulta casual, en este sentido, la preocupación del poeta porque la poesía no se desvincule del todo de la oralidad de la que, en última instancia, toda escritura emerge⁵).

1. José Ángel Valente, *Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, Madrid, Alianza, 1995, p. 11.

2. «El éxtasis blanco» en Antonio Gamoneda, *Libro del frío*, Valencia, Germania, 2000, p. 15.

3. «Las lágrimas de Claudio», *Archipiélago*, 63, 2004, p. 21.

4. Ed. cit., pp. 11-12.

5. Véase Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997, p. 175.

Afirma Gamoneda que “los hechos artísticos son necesariamente hechos sensibles (primariamente existenciales, por tanto) y que suponen una física, es decir, un cuerpo: el cuerpo de los símbolos”⁶. Y en efecto, su poesía se impone de manera inmediata, con la misma evidencia que se nos impone un cuerpo: como pura presencia. El lector puede gustar o no de esta poesía, pero se equivocará si no acepta esta premisa básica: la de una escritura que no requiere de un desciframiento previo para que nos alcance la certeza de su emoción.

Para Antonio Gamoneda, el símbolo poético acaba siendo siempre “símbolo de sí mismo”⁷. Esto no quiere decir, por supuesto, que su poesía se cierre a toda hermenéutica. Como el propio poeta sabe “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”⁸. La poesía como arte del lenguaje nunca llega a despojarse por entero de la significación, que forma parte indisoluble de cada palabra de la lengua. Sin embargo, hay que evitar la tentación de leer una voz como la de Gamoneda desde la convicción de que la superficie del texto es tan sólo un velo tras el que se oculta su verdad secreta. Nada más alejado de su poética que la definición del Marqués de Santillana de la poesía como “fermosa cobertura”⁹. Hay muchas capas en la poesía de Antonio Gamoneda, es verdad pero ninguna niega a la otra, ninguna puede erigirse como clave única del poema. Sus imágenes surgen con frecuencia del recuerdo, de una memoria personal que también es histórica. No obstante, el lector puede desconocer perfectamente ese pasado de las imágenes y sin embargo sentirse interpelado por ellas. No hay una superficie y una profundidad en el texto, sino que la lectura superficial, literal si se quiere, es ya profundidad.

Quizá no sea casual que una poesía donde el lenguaje adquiere una presencia casi física, sea asimismo una poesía donde la materia, el cuerpo, todo aquello que impregna los sentidos muestra un protagonismo evidente¹⁰. Resulta inevitable, a la hora de enfrentarse a la poesía de Gamoneda, citar a uno de los críticos que mejor han sabido dialogar con su obra. Me refiero a Miguel Casado, quien, en este sentido, afirma:

6. *El cuerpo de los símbolos*, ed. cit., p. 11.

7. *El cuerpo de los símbolos*, ed. cit., p. 27.

8. *El cuerpo de los símbolos*, ed. cit., p. 193.

9. *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 439.

10. Cf. *El cuerpo de los símbolos*, ed. cit., pp. 28-29.

El cuerpo no se reduce a medio mecánico de fonación, sino – a la manera que propuso, por ejemplo, Barthes – es quien habla en la lengua, quien al expresarse confunde en una la materia verbal y la carnal.¹¹

El lenguaje se hace carne pero también la carne se hace lenguaje. El diálogo con la realidad sucede en la escritura de Gamoneda no fuera del cuerpo, sino desde el cuerpo como realidad insoslayable. Así, escribe en uno de sus poemas,

Existían tus manos.
 [...] Yo comprendía
 todas las cosas como se comprende
 un fruto con la boca, una luz con los ojos. [83]¹²

Una vieja tradición, que se remonta al menos a Platón, vincula el acto de conocimiento verdadero con un desencarnarse. Conocer sería por tanto librarse de las ataduras del cuerpo para acceder a una verdad más allá del engañoso mundo de las apariencias. Incluso podía decirse que en la ciencia experimental moderna, a pesar de partir de presupuestos epistemológicos muy distintos, se produce algo parecido. Si bien el científico debe partir de lo observable empíricamente, el momento del conocimiento exige un grado importante de abstracción. Por el contrario, en estos tempranos versos, el conocimiento se vincula a lo material de manera directa, sin que medie ningún distanciamiento intelectual. Conocer es entrañarse, penetrar en la evidencia física de la realidad.

En una poesía del cuerpo difícilmente podría faltar el erotismo. La corporalidad exige sus derechos entre otras cosas porque, como afirma Miguel Casado, “se rebela la evidencia del cuerpo”¹³ frente a las ideologías y las abstracciones que amenazan con velar la precaria certeza de nuestra carne. Y ello sucede ya desde los primeros libros. Así leemos en *Blues castellano*:

Todos los días salgo de la cama
 y digo adiós a mi compañera.
 Vean: cuando me pongo

11. «El curso de la edad» en Antonio Gamoneda, *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2004, p. 584.

12. A partir de ahora, todas las citas de poemas de Gamoneda se harán a partir de la edición ya citada de su poesía completa *Esta luz*.

13. «Introducción» a Antonio Gamoneda, *Edad*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 22.

los pantalones,
me quito
la libertad. [132]

En este poema, la experiencia del cuerpo, con todo, va mucho más allá del erotismo. El cuerpo de la compañera no es sólo una presencia que suscita deseo. Guarda en sí una promesa de calor humano frente a un mundo ajeno, que se le impone al sujeto poético. Si el tema erótico no está ausente de la escritura de Antonio Gamoneda, resultaría un error, sin embargo, reducir a esta cuestión su compleja vivencia de la corporalidad. El poeta escapa así a una de las limitaciones más apreciables en la cultura contemporánea, limitación que se evidencia con lucidez en las palabras de Octavio Paz (cuyo diagnóstico resulta más convincente, si cabe, al recordar la importancia que el erotismo adquiere en el pensamiento y en la poesía del autor mexicano):

A pesar del culto al deporte y a la salud, la actitud de las masas occidentales implica una disminución de la tensión vital [...] La identificación del cuerpo con un mecanismo conduce a la mecanización del placer; a su vez, el culto por la imagen –cine, televisión, anuncios- provoca una suerte de “voyeurisme” generalizado que convierte a los cuerpos en sombras. Nuestro materialismo no es carnal: es una abstracción.¹⁴

La paradoja que señala Octavio Paz no puede resultarnos ajena. Incluso tal vez sea más verdadera en la actualidad que en la época en que estas observaciones fueron escritas. Asistimos una y otra vez a una vivencia del cuerpo, por contradictorio que pueda parecer, desencarnada. Los cuerpos, invisibilizados por la violencia y por su reducción a valor de cambio en un mundo donde todo tiende a convertirse en mercancía, se borran asimismo a través de su reflejo idealizado, que sustituye la corporalidad real por un fantasma. Por el contrario, la poesía de Gamoneda sabe que el erotismo sólo encuentra su verdadero lugar en la experiencia total del cuerpo. De ese cuerpo que participa tanto de la muerte como de la vida, que sabe del placer pero también de la enfermedad y de la decrepitud. Un cuerpo que conoce la ternura y también la violencia, una realidad, ésa última, que la poesía de Gamoneda no deja de testimoniar, pues ya desde muy niño aprendió que incluso “quienes me amaban también podían decidir sobre la administración de la muerte” [258].

14. *Tiempo nublado*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 17. Por mi parte, he intentado una aproximación a este rasgo de la cultura contemporánea en relación con el teatro en el artículo «Por un teatro de la obscenidad», *Ophelia*, 5, 2001, pp. 2-4.

Pocos poemas contemporáneos alcanzan una visión más emocionada, y a la vez más renovadora, del erotismo que los que conforman la sección "Pavana impura" del *Libro del frío*. Gamoneda nos sitúa ante la vivencia de un cuerpo envejecido que participa del deseo, que vive en pasado y en presente, que sabe que la carne es paraíso e infierno, compañía y soledad:

He envejecido dentro de tus ojos; eras la dulzura y el exterminio y yo amé tu cuerpo en sus frutos nocturnos. [363]

Tu cabello encanece entre mis manos y, como aguas silenciosas, nos abandonan los recuerdos. Siento la frialdad de la existencia pero tu olor se extiende por las habitaciones y tu lascivia vive en mi corazón y entra mi pensamiento en tus heridas. [366]

A través del cuerpo se nos ofrece la experiencia total de la vida, de la que nada puede quedar excluido:

Mierda y amor bajo la luz terrestre. Yo abandono mis venas a la fecundidad de las semillas negras y mi corazón a los insectos. [467]

Como en nuestra gran poesía barroca, el tiempo destructor constituye un tema central en la poesía de Gamoneda. Sin embargo, creo que hay una diferencia esencial que se aprecia en esta cita de *Arden las pérdidas*. El barroco (tomemos el caso ejemplar de Quevedo) una y otra vez insiste en retratar la miseria de la condición humana. De ahí no sólo la conciencia de la muerte sino también el recurso (que en algunos casos se convierte en obsesión) a lo escatológico. Pero por otra parte, en la poesía amorosa de un Quevedo, nos encontramos con una visión idealizada muy lejos de la desmitificación grotesca que preside otros textos. Esa doble concepción responde probablemente a un dualismo: si en la religiosidad contrarreformista, se acentúa la distinción entre la vanidad de lo terrestre y la perfección celestial, ello favorece la convivencia, y al mismo tiempo la oposición, entre una realidad sentida como despreciable y un ideal que sólo en parte participa de lo real. Gamoneda, que desconfía de cualquier trascendencia¹⁵, no puede situarse en esa dualidad. Precisamente, porque aparece bajo una luz terrestre y no celestial, nuestra identidad corporal se descubre como parte de una

15. "La palabra «trascendencia» me da mucho miedo: no sé manejarla. En mi trabajo poético puede haber contaminación del lenguaje religioso, pero no convicciones. No soy hombre religioso aunque pueda estar habitado por voces religiosas", *El cuerpo de los símbolos*, ed. cit., p. 173.

naturaleza de la que formamos parte, también en aquello en que quisiéramos no reconocernos. Pero precisamente por la misma razón, resulta doblemente valiosa la experiencia del amor. De un amor vivido no ya desde una mirada ideal fuera del tiempo, sino desde la precariedad de nuestra realidad humana.

Un texto tan difícilmente clasificable como el *Libro de los venenos*, encuentra así también su lugar dentro de la obra de Gamoneda. No sólo, porque como señala Miguel Casado¹⁶, este texto remite a una de las obsesiones de Gamoneda, la de la mortalidad. También porque, como sucedía en la medicina antigua, los cuerpos humanos, los animales y las plantas aparecen estrechamente vinculados entre sí, como parte de una misma realidad, que se revela mortal a cada paso.

El cuerpo se presenta por tanto, en Gamoneda, desvinculado de toda trascendencia. Sin embargo, resulta más discutible afirmar que aquí lo sagrado esté ausente. Por supuesto, se trata de una presencia de lo sagrado alejada de toda convicción religiosa. Lo divino sólo persiste como ausencia. Pero lo divino y lo sagrado no se confunden, si atendemos a la distinción que proponía María Zambrano en su libro *El hombre y lo divino*. Lo sagrado existía mucho antes de que los seres humanos, para tratar de domesticar la aterradora presencia del misterio, dieran nombre a los dioses:

la realidad no es atributo ni cualidad que les conviene a unas cosas sí y a otras cosas no: es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida, corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos "sagrado".

La realidad es lo sagrado y sólo lo sagrado la tiene y la otorga.¹⁷

La poesía de Gamoneda nos sitúa ante un mundo sin dioses. Sin embargo, no por ello el mundo se ve despojado de su misterio. Sólo que ahora lo sagrado no reside en una trascendencia sino en la pura inmanencia, en la presencia muda de lo que es.

16. «El curso de la edad», op. cit., p. 626-627.

17. Op. cit., *El hombre y lo divino*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 26. "Definir a los dioses es inventarlos como dioses, mas no es inventar la oscura matriz de la vida de donde estos dioses fueron naciendo a la luz. Sólo en la luz son divinos; antes eran eso que sólo diciendo «sagrado» nos parece dar un poco de claridad. Porque lo sagrado es oscuro, y es ambiguo, ambivalente, apegado a un lugar. Lo sagrado no está enseñoreado del espacio, ni del tiempo; es el fondo oscuro de la vida: secreto, inaccesible. Es el arcano" (id., p. 217).

Difícilmente se dejará de notar que el lenguaje de Gamoneda, en su potencia imaginativa, en sus cualidades rítmicas, ha ido acercándose a una cierta sacralidad, a una tonalidad en ocasiones casi litúrgica. Paradójicamente sin embargo, la imposibilidad de la trascendencia se ha ido haciendo al mismo tiempo cada vez más evidente:

Mi pensamiento es anterior a la eternidad pero no hay eternidad. He gastado mi juventud ante una tumba vacía, me he extenuado en preguntas que aún percuten en mí como un caballo que galopase tristemente en la memoria. [461]

Este mundo poético, atravesado por una conciencia trágica, se sitúa sin lugar a dudas tras la muerte de Dios, en el sentido fuerte que Nietzsche otorgó a tal expresión. No hay un consuelo que provenga de otro mundo. No hay un sentido más allá de las cosas:

Lo invisible está dentro de la luz, pero, ¿arde algo dentro de lo invisible? La imposibilidad es nuestra iglesia [...]
[...] Hemos soñado que un dios lamía nuestras manos: nadie verá su máscara divina. [462]

Sin embargo, precisamente de esa ausencia de sentido parece brotar una conciencia nueva que puede alejarnos en ocasiones, aunque precariamente, del absurdo:

Estaba ciego en la lucidez pero tú has hecho girar la locura.

Todo es visión, todo está libre de sentido. [496]

En este breve poema de *Cecilia*, la mirada de la infancia le permite al poeta contemplar la realidad como pura presencia. La muerte permanece, como una amenaza indudable, pero de momento el mundo es, la realidad está ahí y el poeta, con ojos repentinamente infantiles, deja a un lado la conciencia trágica que suele acompañarle.

Paolo Valesio ha hablado de “materialismo sagrado” para referirse a la obra de Valente¹⁸. Quizá podría valerle a la poesía de Gamoneda la

18. «El contorno de la ausencia (Reflexión sobre la poesía valentiana)» en Teresa Hernández Fernández, ed., *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, 1995, p.195-255.

misma denominación pero en un sentido distinto, casi opuesto. En Valente, lo sagrado remite tanto a una presencia como a una ausencia. Los dioses han huido o tal vez nunca estuvieron pero, como en la poderosa escritura de Hölderlin, se siente de alguna forma su inminencia (otra cosa que esa manifestación sea fugaz o que nunca deje de ser otra cosa que espera). Sin embargo, la poesía de Gamoneda nos ofrece una experiencia de lo sagrado en un tiempo que parece no anterior a lo divino sino posterior a la desaparición de todos los dioses.

Cuando los dioses mueren, lo sagrado no desaparece sino que emerge con fuerza mayor, lo que resulta sin duda paradójico para una cultura como la nuestra. Y emerge sin domesticación alguna, sin que quepa ahora resguardarse de su lado terrible que había permanecido oculto tras la máscara benévola del Dios Padre. Lo sagrado parece identificarse con la vida en su evidencia material. La vida se descubre sagrada en su coexistencia con la muerte, o más bien, en su identificación con la muerte ya que el tiempo que nos destruye es también el que alienta nuestra carne. Por ello el cuerpo participa de esa sacralidad, porque en él también vida y muerte se confunden.

Se trata de una realidad nuestra, la más íntima, pero que sentimos al mismo tiempo como ajena, como absolutamente otra. Salta a la vista la analogía con la experiencia religiosa, la cual también nos sitúa frente a una Realidad con la que se nos invita a identificarnos al mismo tiempo que se nos impone su absoluta otredad. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en la vivencia propiamente religiosa, aquí no existe la salida de una disolución mística ya que la conciencia trágica insiste en señalarle al poeta una y otra vez la imposibilidad de una reconciliación definitiva.

El misterio se oculta mostrándose. Algo que la poesía de Gamoneda sabía desde ya hace mucho tiempo, quizá antes de que el propio poeta fuera consciente de ello. Si el poema, para Gamoneda, en última instancia sólo se significa a sí mismo, otro tanto tal vez se podría decir del mundo y de los significados que queremos atribuirle. Como afirmaba uno de los heterónimos de Pessoa, Alberto Caeiro, el misterio de las cosas son las propias cosas. El poema se presenta ante el lector, decíamos al principio, con la evidencia de un cuerpo. De igual manera, el mundo está ahí como una presencia que no se deja interpretar sino a medias, que sólo cabe habitar desde la perplejidad. En ese mundo atravesado por la muerte, no todo sin embargo es frío y silencio. Hay lugar también para el fuego, porque no sólo arde lo presente. En la mirada emocionada de Antonio Gamoneda incluso arden las pérdidas, que buscan su lugar en la memoria. Como un cuerpo, como un poema, el mundo

está ahí en su evidencia, en “su exceso de realidad” como una epifanía sin dioses. La vida en presente, convertida en puro acontecer, más allá del sentido y del sin sentido, quizá borre por unos instantes la sombra de la nada:

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. [389]

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

