

‘RESCATE DE INÉDITOS, PÚBLICOS Y EXENTOS’ EN *EDAD* DE ANTONIO GAMONEDA: APUNTE DE “EXENTOS, I”

Margarita Merino (MMdL), PhD

Poeta y escritora
Florida State University

Resumen:

Antonio Gamoneda (España, 1931) es autor de una poética perturbadora. Este artículo estudia una octava parte de los contenidos excepcionales de *Edad* donde se recogen poemas escritos desde 1947 hasta 1986, y en el que observo tres "fases" que titulo: I/ Rescate de inéditos, públicos y exentos (Poesía canónica); II/ Pasiones y desapariciones; III/ Aparición del versículo. En la primera fase están “La tierra y los labios” (influencias de Lorca, Neruda, Vallejo, Machado); *Sulevación inmóvil* (Homenajes a Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, Blas de Otero); “**Exentos, I**” (rastros de Vicente Aleixandre, poema “Tristes metales”, comparación con Claudio Rodríguez y César Vallejo); *Blues castellano* (influencia de Nazim Hikmet, “El vigilante de la desgracia”, presencia del agua de los ríos, la cabellera femenina). El desarrollo general lleno de referencias y comparaciones en detalle con autores de la literatura universal y de esta fase -ampliando lo que atañe a “**Exentos, I**” (tranco que aquí se recoge y se presentó en la ponencia del video abreviado para el congreso virtual Aldeeu, Madrid 2021)-, puede encontrarse, con una rara entrevista, en *Las "edades" poéticas de Antonio Gamoneda (Entre 1947 y 1998)*. En “**Exentos, I**” palparemos una realidad humanizada, trenes, naturaleza: un paisaje con figuras impregnado a veces con gran melancolía. También veremos -en contraste con otros poetas- la realización de una ‘colada cósmica’ y el relevante papel que tiene la mujer positiva en la purificación jabonosa y el apaciguamiento de la sensibilidad de ciertos escritores.

Palabras clave: Gamoneda, Rescate inéditos, públicos, exentos, “Exentos, I”, poesía, Vicente Aleixandre, Claudio Rodríguez, César Vallejo, colada, *Edad*.

Antonio Gamoneda (España, 1931) es autor de una poética perturbadora, densa y sujeta, de intensidad y complejidad sorprendentes sobre la que se reserva el derecho sin límites a la reescritura. En *Edad*, libro angular que recoge poemas escritos por el poeta desde 1947 hasta 1986, observo tres "fases" -y titulo la primera como "Rescate de inéditos, públicos y exentos"-.

En las "Advertencias" preliminares a su poética, Antonio Gamoneda, escuetamente -pues lo hace en una página y media- nos explica su trayectoria, su proceso de escritura y reescritura, y como la preparación de *Edad* "ha sido circunstancia aprovechada para destruir y ocultar poemas" (70). El poeta, al referirse a la idea de T. S. Eliot de que en toda formación poética hay una métrica, expone su propia teoría de que "en toda poética está implicada una retórica" para concluir que ha eliminado cuanto le pareció mero "ejercicio de estilo" o simple "efusión" (70).

Álvaro Ruíz de la Peña en "De Matallana a la estación sin nombre" califica el proceso gamonediano de depuración literaria como "autoinmolación estética sustentada en la escasa misericordia del autor hacia su obra, que progresa liberándose de sí misma hurtándose a la influencia que ella misma genera" (134). Sorprende -y emociona- examinar cómo evolucionan los temas, los contenidos y la actitud, y cómo va haciéndose más críptica la sentimentalidad a través de las páginas de *Edad*, hasta conformar una voz inclasificable. Destaca la sencillez y parquedad del escritor que ha dado lugar a una obra tan medida y tan sobriamente expurgada en este libro crucial.

Incluido entre lo que titulo "Rescate de inéditos, públicos y exentos" se encuentra, entre otros cuatro apartados, y en tercer lugar, "**Exentos, I**" (1959-1960).

Grupo, como señala el autor (*Edad* 69), constituido por poemas inéditos y transferidos de *Sublevación inmóvil* y coetáneo de éste, que anuncia el *Blues castellano*. Consta de nueve poemas. El tono general es descriptivo y reposado, directo; desde un enfoque cercano y sin distorsión, interferencias, ni miradas a lo abstracto, el escritor observa una **realidad humanizada** y concreta y la traslada al papel retratada en paisajes, con figuras y anécdotas. Al asomarse al exterior, para contemplar aspectos definidos de su entorno, parece concederse una tregua en lo que toca a las grandes preguntas y permite al lector acercarse a las cosas, explorar

los ambientes, unas emociones claras que el hablante poético encuentra dulcificadas por el amor y la compañía de otros seres que son pasajeros también de un destino que se vive en compañía: mujeres, hombres, árboles, porque la naturaleza es una presencia animada que secunda sus sentimientos y le inspira protección. Pero no todo es tan apaciguado como aparenta serlo a primera vista. Esta tranquilidad se quiebra repentinamente con un poema terrible (el penúltimo) donde aparece renovado -corregido y aumentado- el viejo dolor, y hay que saber percibir también la poderosa nostalgia que emerge sordamente abriendo el resquicio por donde se cuela una desesperación existencial sobrecogedora que nos pilla desprevenidos.

Los versos iniciales de "Exentos, I" -"Oír el corazón / en un silencio nuevo, / advertir el destino / donde estaba el deseo" (141)- funcionan como proclama de esta transición en la que el hablante se "unifica" por primera vez desde su desgarrada división anímica anterior. Destino y deseo -deseo que a continuación expresará como "verdadero amor" y "tiempo poseído"- plasman una sensación de seguridad, de armonía, que funde "en sólo un pensamiento" lo universal y lo particular: "pensar / en el mundo y en ti."

En "Verdad" (142) el **paisaje** "de tierras rojas y un río / que desciende cada vez más despacio" se representa con adjetivos y sustantivos que tienen ahora connotaciones positivas hasta el punto de reunir bondad y belleza: "la serenidad de los árboles" "la justicia de las cosas, / es decir / la poesía de las cosas." Hay una percepción neorromántica de la naturaleza, pues montes, campo, aire, pueblo, camino, "la vibración de los pájaros" anuncian la llegada de la compañera compartiendo la expectación del hombre. La amada concilia a su vez dos mitades y las cualidades respectivas a éstas: ilusión, desvalimiento e inocencia por una parte; refugio y experiencia por otra; dualidad complementaria en la que prevalece a su vez la de la madurez porque la juventud temblorosa que la hace parecer "un chiquillo" en la primera imagen visual es dominada por la adquisición vigorosa de la "serenidad de madre" que da confianza y estabilidad emocional al que la espera después de soñar con el encuentro "treinta días." La palabra "serenidad" aparece dos veces en este poema como cualidad emanada por las figuras de los árboles y la madre que actúan como símbolos emblemáticos de protección, cobijo y permanencia. El sentido de la vista, precede a los del tacto y el olfato: ella

huele mucho a sí misma y a "algo / desconocido aún, y lo respiras" que funciona como un augurio. A esta intuición sucede la indefinición de lo que se narra a continuación: "Entonces los dos os sentáis en la tierra / y pones la cabeza sobre su pecho / y la oyes vivir."

¿A quién, a qué, oye vivir ese tú poemático que presenta en diferido un observador poético distanciado en la voz del narrador? ¿A la mujer? ¿A la tierra? El apego a lo telúrico que funciona como transmisor de fuerza genésica vuelve a activarse en esta línea donde el hablante poemático está fuera del poema y observa la acción desdoblado de sí mismo, a vista de pájaro. Es actor y observador, sujeto activo y contemplativo de esa ósmosis con la vitalidad de la tierra y lo femenino que le llega a través de la mujer. El espectador poemático usa el futuro para prolongar un sentimiento con proyección de continuidad: el de sentirse "seguro en el mundo" donde "no hay soledad" sino "algo más fuerte y más útil y hermoso" y donde "crecerá tu paz al acercarse la noche" al recibir una revelación fundamental: "que la vida es / una inmensa, profunda compañía" (143). El futuro, referente de seguridad y de paz intimista, empapa la lectura de cierta ambigüedad: ¿Se usa porque no se había logrado vencer del todo la sensación de incertidumbre en la experiencia vivida o para que la memoria que recuerda mantenga presente el proyecto de aquel espejismo tranquilizador?

Las **manos**, de la mujer, del hablante poemático, de la madre, son protagonistas en "Exentos, I" y, sirven como vasos comunicantes de la emoción, del afecto y el consuelo; eran el nexo que acercaba bajo la piel "el movimiento de la tierra" y "la gravedad y la luz" que aparece en el poema "Existían tus manos" (145). Aquí aparece una semejanza con la poesía de **Vicente Aleixandre** a la que me referiré al concluir el análisis de este poema. Poema que termina con una repetición en la que el lector siente de pronto una gran pesadumbre: "Todo era verdad bajo los árboles, / todo era verdad. / Yo comprendía / todas las cosas como se comprende / un fruto con la boca, una luz con los ojos."

El sentimiento de pesar inesperado que inunda este final viene dado por varios factores: el tono confesional en el que el hablante transmite el destello súbito de una revelación que le llega y que se hace a sí mismo en un monólogo posterior a lo vivido; la belleza y la tranquilidad del marco: "los árboles, arriba, eran hondos y majestuosos" y el amante sentía al

mirarlos el efecto de un pozo invertido trastocado por un temblor que llega como algo remoto e incesante; la voz que recuerda usa el imperfecto alargando el sentimiento de comunicación y lentitud que ocurre entre dos enamorados en el asombro de su emoción; y, sobre todo, la certeza de comprender "todas las cosas como se comprende / un fruto con la boca, una luz con los ojos" acerca un momento de la vida de todos los seres humanos que es extraordinario -y extraordinariamente breve- del que no somos conscientes hasta que no ha desaparecido: es el la sencillez sobrecogedora de la felicidad tan absoluta de ciertos instantes irrepetibles de la juventud.

Algo similar ocurre en la última estrofa de "Ciudad del Paraíso" de **Vicente Aleixandre**: "Por aquella mano materna fui llevado ligero / por tus calles ingravidas, pie desnudo en el día. / Pie desnudo en la noche. Luna grande. Sol puro. / Allí el cielo eras tú, ciudad que en él morabas. / Ciudad que en él volabas con tus alas abiertas." O en "Se querían": "... ligados como cuerpos en soledad cantando." Y es que, como también Aleixandre había presentido en "El poeta se acuerda de su vida": "La noche es larga pero ya ha pasado." Es la conciencia de la pérdida, de esta consunción alejada de aquella calidez motora, la que nos impregna de pronto con una melancolía tan hiriente.

En "Fui ciego / como piedra de cripta hasta que un día / vi en el mundo las manos verdaderas" (146) se reitera la reivindicación de la apacibilidad y de la fortaleza experimentadas por el yo al compartir la sencillez y lo cotidiano que predominan en este bloque de poemas. Se vuelve a establecer la comparación con lo vegetal y las manos que "unidas sin tocarse, como / las hojas en el bosque" establecen una conexión con el mundo natural que las revalida en testimonio de lo verdadero.

"Ferrocarril de Matallana" (147) es un viaje en tren de "campesinos viejos / y de mineros jóvenes" -un tren de cercanías- que, a golpe de "oscuridad y aliento" alimentados por "la compañía y el silencio" establece un vínculo entre los viajeros, quienes a "la luz amarillenta y floja" salen "de la oscuridad como del sueño: / torpemente vivos." El hablante poemático describe el paisaje, las tierras de trabajo, "cada surco endurecido por el frío / como la resistencia de los pobres" (148) para llegar a la convicción de que un pueblo "se construye a base / de paciencia y de tierra" y advertir: "Comprendo, por ejemplo, / la belleza de España" cerrando con una

conclusión durísima que apela al sentido ético que también una tierra necesita: "Y un país sólo no es una patria; / una patria es, amigos, un país con justicia" (149). El hablante poemático no puede -tampoco en "Exentos, I"- librarse de la tarea ética y como poética angular propone "la única poesía, / es la que calla y aún ama este mundo, / esta soledad que enloquece y despoja" (150). El silencio y la espera se proponen como instrumentos que adecuan la pasión para que ésta, la poesía y la esperanza se hagan cotidianas y accesibles para todos, para que "sean como la que anda por la calle" (152).

El remanso inaugural que había supuesto la vivencia del amor concreto asumido como un destino más allá de la ansiedad difusa, no puede arrancar un latente, y profundo, sentimiento de impotencia. La desesperación del hablante poemático irrumpe bruscamente en uno de los poemas más desazonadores de "Exentos, I" (y de *Edad*) -"**Tristes metales**"- por su ambigüedad; y la declaración de "estar químicamente desesperado" (151) desconcierta al lector pues le obliga a dudar de cada palabra. No se trata de una dolencia infantil bienhechora como la que nos cuenta el cineasta **Manuel Gutiérrez Aragón** en "El cine como el tiempo" donde se refiere a la enfermedad como su "poder" y el catalizador de una creatividad gozosa en la que se explayó, mimado por las mujeres de su entorno y su "reino" en el salón.¹ Respecto al origen del dolor del hablante gamonediano que incita a tal angustia la pregunta que se plantea el lector de inmediato es si este desgarró íntimo del yo poemático lo genera una causa estructural (la química de ese cerebro iniciado temprano en la pena adulta), o pasajera (la producida por la coyuntura de una depresión, una ingestión de medicamentos, de alcohol o de productos que induzcan a ese estado anímico aterrador.)

Este poema une temas específicos y abstractos, así como códigos representacionales y simbólicos lingüísticos que pueden ser bastante bien comprendidos, pero hay una vuelta de tuerca en su abrupto final que sin clarificarlo, ni resolverlo, lo complica. "Tristes metales" sugiere la inutilidad de los buenos propósitos, la carga pesadísima del lastre -véase el título- insalvable de los condicionantes ambientales circundantes, la ambigüedad de las relaciones afectivas, pues la figura de la madre -que aparece con un aura equívoca, con una potencialidad destructiva por la angustia que genera al no acercarse una solución- emana una dualidad polarizada y

antitética produciendo una dolorosísima fricción de dependencia y culpa en el hijo. La ambigüedad en la interpretación de este grito de socorro del yo es incrementada por la forma de componer la línea número diez, cuya puntuación aparte antes de la invocación "Madre" no evita el agudo sentido del lamento de que ésta, **la madre**, más que alimentar el aniquilador combate íntimo, "más que la muerte" debería dar consuelo y referencias apaciguadoras, aliviar su pesadumbre:

Tristes metales

Madre: quiero olvidar
esta creencia sin descanso. Nadie
ha visto un corazón habitado:
¿por qué este pensamiento irreparable,
esta creencia sin descanso?

Estar desesperado,
estar químicamente desesperado,
no es un destino ni una verdad.
Es horrible y sencillo
y más que la muerte. Madre:
dame tus manos, lava
mi corazón, haz algo. (151)

¿De qué debe lavar el corazón la madre para oxigenarlo? ¿Cuáles serían los perturbadores elementos que arrastraría la colada que anhela el yo? Sin duda, muchas sombras al ser eliminadas restarían rastros y memoria de la muerte. Esta purificación jabonosa, la alegórica colada imposible que suplica el hablante de Antonio Gamoneda para su corazón, y en la que reclama la renovación purificadora en la que otra persona (la madre) sería sujeto activo del cambio representacional (de sucio a limpio) y el simbólico-alegórico (de desesperación a la calma íntima) provoca una asociación involuntaria con el poema "A mi ropa tendida" (*Conjuros*, 141) de **Claudio Rodríguez**. Andrew Debicki en *Poesía del conocimiento* utiliza este poema para plasmar como "una multiplicidad de códigos produce una diversificación de los niveles de sentido" y como "Dos de tales niveles, el representacional y el simbólico-alegórico, se hacen inmediatamente evidentes nada más leer el poema" (86). Debicki cita a Michael Mudrovic ("Poetry of Claudio Rodríguez" 70) porque él "ha observado que el poema

nos lleva a relacionar ambos niveles, subrayando por un lado una limpieza material, y por otro un proceso purificativo" (87). Pero a diferencia del poema de Claudio Rodríguez que -pese a la tensión mencionada por los dos expertos estudiosos de poesía norteamericanos enfocándose en como el texto fuerza a cambiar de nivel y de código provocando un efecto desfamiliarizador y desorientador- concluye a primera vista con una hipotética pregunta optimista (bienhumorada para un lector bienintencionado): "Qué es este amor? ¿Quién es su lavandera?" (Rodríguez 142). "Todo el pueblo" del hablante del poema de Claudio Rodríguez no conoce a la lavandera que ha obrado el milagro (aunque contempla éste), mientras que el hablante del poema de Gamoneda sabe que es la madre la lavandera irresoluta, la depositaria de esa solución, que -como el mismo hablante- permanece paralizada en un miedo que acaso ella misma le ha inculcado y del cual el hijo le pide que le libre.

Otro poeta que produce un efecto chocante y desfamiliarizador -en la última estrofa del poema LIX de *Trilce*- es **César Vallejo**. Haciendo gala de su penetración visionaria, capaz de intuir de manera premonitoria el futuro, es capaz de ir más lejos y convierte "La esfera terrestre del amor" en objeto vaporeador en que "nosotros estamos condenados a sufrir / como un centro su girar" sumidos en esta centrifugadora insospechada, en "el pedernal del tiempo." Al leer: "Centrifuga que sí, que sí, / que Sí, / que sí, que sí, que sí, que sí: NO! / Y me retiro hasta azular, y retrayéndome / endurezco, hasta apretarme el alma!" (162). Qué lector (fuera o sea finí o neosecular o futuro) podrá sustraerse a la sensación de que el poeta peruano, ha experimentado un blanqueado -"azular"-, un exprimir -"centrifuga"-, un almidonar -"retrayéndome endurezco"- que le aprieta el alma, a modo de camisa astral (incluidos cuello y puños duros) tratada por una avanzadísima lavadora cósmica.

En esta especialísima "colada" poética (que cabría en las definiciones aplicadas al realismo mágico y a lo real-maravilloso) los tres poetas consiguen reevaluar la poesía como un arte que tensado al máximo permite vivir una dimensión paralela llena de sensaciones límite. Este fenómeno de vivir desdoblados en existencias literarias recompensa a los escritores con una intensidad casi absoluta, les infunde una energía plenipotenciaria, adictiva, gracias a la sensibilidad extraordinaria que ellos poseen y que está dotada para percibir las aristas suprarreales de las cosas; para

comprender esa sutil dimensión paralela alternativa de la realidad cotidiana que muy pocos individuos trascienden, pero que para algunos creadores llega a tener tanta o mayor entidad que la apariencia "real" a menudo asfixiante en su concreción repetitiva, castradora y estática. Tan absorbente es el "tirón" de lo suprarreal, que en la mente de los artistas, llega a suplantar al mundo "objetivo" de quienes no pueden ver más allá de esta categoría *inicial* y no *iniciática*.

No puedo evitar volver a citar a César Vallejo en el número VI de *Trilce* para ilustrar mis palabras, porque en ese poema extraordinario el poeta expresa cómo el poder de su amada -"mi aquella / lavandera del alma"- le limpiaba de todas sus tropelías con su bondad: "El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera: / lo lavaba en sus venas otilinas, / en el chorro de su corazón, y hoy no he / de preguntarme si yo dejaba / el traje turbio de injusticia" (123). En el final adivinamos que la mujer ya no está, pero que ella sabía y podía "Azular y planchar todos los caos." Impresionante, porque en esta conclusión vallejana se sintetiza el poder de apaciguamiento y drenaje interior, sobre la angustia del poeta peruano, que ejercía una mujer positiva, pues resuelve una colada simbólica (con una concreta repercusión moral dentro de su abstracción) satisfactoriamente, a diferencia del poema de Gamoneda en que el hablante permanece desesperado ante la irresolución de la figura femenina.

Es muy interesante observar como tres poetas de reconocido talento y ámbitos y momentos distintos expresan algo del subconsciente masculino en relación con sus aspiraciones (compartidas en estos poemas analizados) respecto al rol que debe cumplir la mujer cercana a un hombre sin importar cuál sea la vinculación (madre, esposa o novia) con éste. Parece claro que hay una limpieza interior que sólo puede completarse con un perfecto manejo -de la situación general y de los estados anímicos de los hombres muy sutiles (como lo son nuestros tres poetas ejemplificadores) en particular- por parte de la mujer, y que ellos dependen de ella para que ese anhelado ciclo de purificación y descanso se complete.

OBRAS CITADAS

Obras primarias

Gamoneda, Antonio. *Edad. (Poesía 1947-1986)*. Ed. Miguel Casado. Madrid: Cátedra, 1989.

Obras secundarias

Debicki, Andrew P. *Poesía del conocimiento. La generación española de 1957-1971*. Madrid: Júcar, 1986.

Díez Rodríguez, Miguel y M.^a Paz Díaz Taboada. *Antología de la Poesía Española del Siglo XX*. Madrid: Istmo, Colección Fundamentos 123, 1991. 162.

Gutiérrez Aragón, Manuel. "El cine como el tiempo." *Triunfo* 1982: Internet.

Ruiz de la Peña, Álvaro. "De Matallana a la estación sin nombre." *Un Ángel Más* 2 (1978): 133-38.

Vallejo, César. *Poesía completa*. Ed. Juan Larrea. España: Barral, 1978.
---. *Obra poética completa*. Introducción de Américo Ferrari. Madrid: Alianza Tres, 1995.

Notas

1. En "La sombra prodigiosa de Manuel Gutiérrez Aragón" *Instituto Cervantes Virtual*, Sección "Rinconete", 27 diciembre 2006, recuerdo la trayectoria del creador cántabro, y los espacios mimados de ciertos convalecientes que les arroparon -e inquietaron- dejando imborrables influencias en su sensibilidad.
