

LA HUELLA LORQUIANA
EN LA POESÍA DE ANTONIO GAMONEDA

Patricia A. Fitzpatrick
State University of New York – New Paltz

Poetic Influence is gain and loss, inseparably wound
in the labyrinth of history.

Harold Bloom

En 2006 Antonio Gamoneda fue galardonado con el Premio Cervantes por una obra poética que refleja toda una vida dedicada al oficio, pese a un largo silencio bajo la censura franquista. Asimismo, la suya es una obra en continua construcción ya que Gamoneda ha ido reescribiendo sus poemas compuestos durante épocas anteriores para nuevas ediciones de carácter antológico.¹ Este modo de ver su obra como un todo une a Gamoneda con la Generación del 27 y sirve como punto de partida para este ensayo. No hay que olvidar que un avance fundamental de los poetas del 27 ha sido la unidad poemática del libro (Díez de Revenga 56), y Manuel Vilas afirma que la poesía de Gamoneda se origina en la unidad, que el poeta ha entendido que “su obra era sólo un libro, como lo entendieron Cernuda y tantos otros” (49-50). También se han identificado en la obra de Gamoneda el emblemático asombro de Jorge Guillén, la representación antitética y alexandrina de la muerte, y el original toque surrealista de Rafael Alberti.² No obstante, la huella de Federico García Lorca es aún más profunda en la obra del poeta contemporáneo. Más allá de una serie de meras resonancias, la poesía de Gamoneda hace eco de Lorca en su temática a veces desconcertante, en su musicalidad, y en su imaginería

¹ Con motivo de *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* publicado en 2004, Miguel Casado afirma que la incesante reescritura es forma bien conocida de trabajo del poeta y cita al propio Gamoneda, quien busca “hacer cantar otra vez” al poema (Epílogo, 623, 625).

² Rodríguez Padrón 136, Candau 323, y Puerto 18, respectivamente.

sinestética, mientras aprovecha ciertos símbolos lorquianos –con la misma polivalencia que les otorga el poeta granadino- dentro de un discurso sumamente personal. Es más, los discursos de ambos poetas son acusadores de las injusticias cometidas a su alrededor: los dos abogan por la igualdad en determinados momentos históricos que trascienden barreras cronológicas y geográficas para exponer la raíz existencial del sufrimiento humano. En este ensayo se subrayará una serie de elementos indiscutiblemente gamonedianos que ligan al poeta contemporáneo con su predecesor, tanto a nivel estético como ético.

La presencia del arte poética lorquiana en la obra de Gamoneda no debe de sorprender, y varios los críticos la han señalado ya. Casado reconoce a Lorca como “una especie de formante o de espejo en el cual el lenguaje de Gamoneda cobra otra medida: esa cifra simbólica e irracionalista; la conversión de ciertos adjetivos en emblemas (amarillo, azul), llenos de sugerencias y rigurosos; la forma de brotar el sentido al margen de la jerarquía gramatical” (Introducción, 13). Tomás Sánchez Santiago considera a Gamoneda “un Lorca extremo” por su voz “rebotante y obsesionada,” creadora de un discurso “movedizo” (10). Aun así, las identificaciones suelen ser prudentes, incluso por parte del mismo Gamoneda: “Lorca ha tenido una influencia innegable, intensa, pero breve, en mi poesía” (Calvo Vidal 572). A su modo de ver, dicha influencia se puede reducir a ciertos poemas, más específicamente la segunda parte de *Lápidas* (1987). Sin embargo, la huella lorquiana resulta ser más abarcadora. En una entrevista más reciente, Gamoneda reconoce la posibilidad de haber trabajado por medio de una conexión inconsciente con una tendencia o un poeta contemporáneo, y éste parece ser el caso (del Pliego 35). Un breve recorrido de los temas principales –la muerte, el dolor, el conflicto amoroso, el deseo, la injusticia social, el paraíso infantil-, de los símbolos recurrentes –la sed, la oscuridad, la luz, la naturaleza, el cuchillo-, de las figuras retóricas preferidas –la paradoja, la sinestesia, los silencios- y de las variaciones métricas –la canción popular, la tradición culta, el verso libre-, todos fácilmente observados en la obra de Gamoneda, sirve también como resumen de los elementos fundamentales de la obra lorquiana. Mas es la síntesis de distintos elementos aquí mencionados la que provoca imágenes penetrantes en la obra de Gamoneda y que resuena con el singular talento de Lorca.

HPR/80

Dichas imágenes entran a menudo en el campo de lo hermético pero sin nunca perder la fuerza de su carga emotiva. Es más, los propósitos teóricos de ambos poetas son tan parecidos a la hora de defender su obra ante la interpretación crítica que también son dignos de mención.

Para establecer correspondencias variadas entre la obra de Gamoneda y la de Lorca, conviene empezar por los esquemas más amplios para llegar a lo más particular, aunque es imposible que los componentes de cierta categoría nombrada por su función no intervengan simultáneamente en las otras; de ahí la unidad poética de un maestro. Se observará primero alguna correspondencia temática seguida de las simbólico-sinestéticas, y finalmente por las técnicas, mientras se verá cómo todas funcionan entre sí al crear la obra –la “unidad”– del autor respectivo. Del mismo modo, se comenzará de manera generalizada al nombrar ciertos libros de poemas para después examinar elementos característicos y recurrentes en las obras comprensivas de Lorca y de Gamoneda.

Blues castellano, escrito por Gamoneda entre 1961-1966, es un libro de denuncia, por lo que no fue publicado hasta 1982. Se destaca el tema de la denuncia social, pero el reproche humanístico va más allá, como es sugerido por la cita inicial de Simone Weil: “La desgracia de los otros entró en mi carne.” La voz poética no es sólo testigo de un triste y sufrido panorama sino que experimenta una solidaridad indeliberada con él. Por eso Álvaro Valverde opina que “es poesía más de lo moral –por ética- que de lo social” (139). Los ojos compasivos del yo poético observan la aflicción ajena como resultado de la arbitraria organización social, pero resulta ser también su propia aflicción. El dolor individual subraya la soledad del otro mientras esta soledad es asumida por el yo poético. Es decir, el dolor colectivo se convierte en dolor individual, y viceversa.

Gamoneda aprovecha la melancolía, la reiteración y la improvisación de los ritmos negroamericanos y afrocubanos (*blues*, *jazz* y *negro spirituals*) para versificar sobre la angustia sufrida por el hombre. Cabe notar que Valverde observa el Dolor, que él enfatiza “con mayúscula” (138), que atraviesa este libro, mientras Casado sugiere que tal vez la palabra más repetida en él es “pena” (25). Son sinónimos del sufrimiento, o la desgracia compartida por Weil, que se respira en la poesía y que llega a cobrar una presencia avasalladora de

HPR/81

raíz existencial. En lo que parece ser un intento por hacerle llegar este sentimiento al lector, hay una escasez de descripción detallada y de argumento en el libro. En cambio, el sentimiento es transmitido por el peso de la imagen que nace del lamento musical de Gamoneda, quien, a su vez, no pudo más que “sentir” los textos que tanto influyeron en él (Valverde 138). El poema titulado “Blues de la escalera” ejemplifica la estrategia artística del poeta:

Por la escalera sube una mujer
con un caldero lleno de penas.
Por la escalera sube la mujer
con el caldero de las penas.

Encontré a una mujer en la escalera
y ella bajó sus ojos ante mí.
Encontré la mujer con el caldero.

Ya nunca tendré paz en la escalera. (1-8)

Fácilmente se escucha el ritmo lento y firme del *blues* mientras la repetición y los paralelismos de los versos agudizan el dolor contenido en el breve poema. En la primera estrofa, la observación objetiva reitera la ardua subida de la mujer –identificada por “la” tras la simple referencia a “una” mujer– como acción habitual explícita en el presente de indicativo: “sube.” La imagen del caldero con su acostumbrado color negro trae cierta oscuridad a la escena al recoger de forma oximorónica las “penas.” El único movimiento de la mujer es subir con el caldero pesado, una y otra vez como lo indican los versos, acentuando el esfuerzo de Sísifo; y cuando, por contraste, ella logra bajar, se trata sólo de la mirada, ante la del yo poético. La segunda estrofa se expresa ya de modo subjetivo, por medio del verbo “encontré,” y el cambio brusco de tiempo –y forma– verbal choca al lector pero sin romper con la repetición melódica que conecta esta estrofa con la primera. El traslado de la pena se hace casi sin notarse. La tercera estrofa, de un solo verso, contiene el único adverbio en el poema, “nunca,” el cual resulta tajante y categórico. Otro cambio brusco de tiempo verbal, al futuro “tendré,” enfatiza lo permanente de

HPR/82

la angustia. Paradójicamente, la nota final del poema advierte la continuidad: la falta de paz para el yo poético es una angustia ya infinita.

El protagonismo del Dolor, o de la pena, en *Blues castellano* resuena con su protagonismo, igualmente tangible, en *Poema del cante jondo* (1921) y, por extensión, *Romancero gitano* (1927) de Lorca. Aunque *Poeta en Nueva York* ([1929-30] 1940) sea reconocido como poemario lorquiano de crítica social por antonomasia, son estos dos libros anteriores los que tratan más bien lo moral o ético, para aprovechar las palabras de Valverde, en su denuncia de la discriminación del gitano. Es más, *Poema del cante jondo* es un homenaje en sí al canto emotivo de Andalucía, cuyos ritmos de origen oriental se emplean en la obra. En su conferencia sobre el cante jondo, Lorca lo describe como “un rarísimo ejemplar de canto primitivo” (3: 197), atribuyéndole una dimensión universal por la que la esencia del cante jondo trasciende toda barrera racial. El poeta aclara: “Es admirable cómo a través de las construcciones líricas un sentimiento va tomando forma y cómo llega a concretarse en una cosa casi material. Este es el caso de la Pena” (3: 209). El cante jondo le permite al poeta granadino acentuar el dolor, o la pena, en sus versos por medio del ritmo y la repetición, tal como lo hace Gamoneda.³ Observemos el conocido poema “La guitarra:”

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona

³ Aunque Gamoneda aprovecha otros ritmos en *Blues castellano*, también reconoce su propia afinidad con los “sonidos oscuros” del flamenco (Calvo Vidal 572).

HPR/83

como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible
callarla.
Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas. (1: 1-27)

Es bien sabido que el llanto de la guitarra en el poema se hace monótono por medio de la languidez rítmica de los versos. La repetición y los paralelismos característicos del cante jondo facilitan los objetivos ético-estéticos del poeta, como es el caso del *blues* en el poema de Gamoneda. En su extraordinario estudio del cante jondo en Lorca, Edward Stanton señala la cualidad fúnebre de la *seguriya* ya que ésta es el ritmo que le corresponde a “La guitarra.” “This genre is the most funereal in all *cante jondo*. The language of the poem approaches the vagueness and the ephemeral quality of music, especially of music for the guitar. The strong pattern of assonance (*a a*), the refrainlike repetitions, and the parallel constructions imitate a monotonous drone” (38). Al mismo tiempo, hay un ambiente oscuro creado ahora por la ilusión a la madrugada, y la imaginería –“flecha sin blanco,” “tarde sin mañana”-, revela la desesperación del ser en su esfuerzo inútil por seguir adelante. Stanton observa: “The guitar’s lament can no sooner be silenced than the crying of suffering mankind of which it forms the eternal burden” (39). La imposibilidad de silenciar el llanto de la guitarra recae en la perenne continuidad del mismo, igual que la falta de paz en “Blues....” Es más, de la misma forma en que las penas de la mujer con el caldero son provocadas por el

otro –incluso el mismo yo poético-, el llanto de la guitarra es también provocado por el ser humano, simbolizado por las “cinco espadas,” sus dedos sumamente capaces de hacer daño.

Los versos de *Romancero gitano* cantan la Pena de Andalucía de modo semejante a *Poema del cante jondo* y conviene notar estas palabras de Lorca pronunciadas durante la conferencia susodicha: “En las coplas, la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento” (3: 209). La Pena de Andalucía es personificada en Soledad Montoya, protagonista de “Romance de la pena negra:” “¡Soledad, qué pena tienes! / ¡Qué pena tan lastimosa! / [...] ¡Qué pena! Me estoy poniendo / de azabache, carne y ropa. / [...] ¡Oh pena de los gitanos! / Pena limpia y siempre sola” (1: 23-24, 31-32, 43-44). Este romance polifónico merece un estudio esmerado más allá de los confines de este ensayo, pero hay que señalar que una vez más predomina el color negro en él (pena negra, el azabache), y que la repetición de “Soledad” y de “pena” llega a plasmar el sufrimiento a través de la estructura musical del romance. Como observa José Ángel Ascunce Arrieta, la personificación de Soledad se opone a la indefinición del segundo sujeto, y mientras ella busca su identidad, su “persona,” su historia revela una crónica existencial (35, 41). Las imágenes femeninas, tan emblemáticas para el *Romancero* –Soledad Montoya, o la monja gitana del romance del mismo nombre-, encarnan el dolor y la soledad hechos eternos en estos poemas-canciones lorquianos, como la imagen conmovedora y también femenina que queda grabada en la memoria del yo poético de Gamoneda. Según Casado, la imagen gamonediana de la mujer es inspirada en su propia madre, la que provoca el tránsito del dolor personal a lo colectivo (Epílogo, 595). El dolor individual experimentado por las distintas voces de los poemas aquí señalados se transforma en dolor colectivo, transmitido por medio del lamento musical de los versos. La lectura se hace melodía y su carga emotiva se adentra en el lector. Es más, como nos recuerda Lorca, la Pena negra “es un sentimiento más celeste que terrestre” (3: 340). Tanto en Lorca como en Gamoneda, la denuncia social cobra mayor fuerza al percibir el lector la expansión universal del sufrimiento.

Más allá de esta breve concordancia temática entre las obras lorquiana y gamonediana, que además aprovecha símbolos y técnicas semejantes, existe toda una gama de imágenes compartidas por los dos poetas. Sería excesivo enumerarlas aquí; sin embargo, el modo único de forjar estas imágenes penetrantes e inesperadas por parte de sus creadores llama poderosamente la atención. Valga repetir que la esencia de las imágenes no dista de su función correspondiente a la temática respectiva. De la misma manera en que la música, la estructura paralela, y el cromatismo oscuro operan entre sí para revelar el tema de los poemas –o poemarios- anteriormente comentados, las imágenes compuestas de elementos simbólicos con efectos sinestéticos también logran que el sentimiento de la poesía le llegue al lector. Respecto a la creación poética, Lorca afirma: “Para poder ser dueño de las más bellas imágenes [el poeta] tiene que abrir puertas de comunicación en [los cinco sentidos corporales] y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas” (3: 229). Su dominio de la sinestesia es genial, y éste es un recurso también preferido y depurado por Gamoneda. Por toda la obra de Gamoneda hay ciertas imágenes simbólico-sinestéticas que se repiten, o se complementan, y Casado reconoce la intertextualidad del autor consigo mismo (Introducción, 48). Al mismo tiempo, hay que recordar que en el discurso gamonediano reaparecen numerosas imágenes no siempre con el mismo valor, como señala Antonio Candau (327). La misma polivalencia simbólica de la imagen existe innegablemente en la obra lorquiana, de ahí el discurso “movedizo” a que se refiere Sánchez Santiago, anteriormente citado.⁴ Por esta razón, y en el caso de ambos poetas, las imágenes recurrentes por observar provienen de obras varias.

⁴ Concha Zardoya, entre otros, ha examinado las metáforas intervalentes y plurivalentes en la obra poética lorquiana. Al mismo tiempo, y con respecto a la función de la luz y la oscuridad frente a la muerte en Gamoneda, no es de extrañar que José Antonio Expósito explore la plurisignificación de ciertos símbolos y límites en *Libro de frío* de Gamoneda enfatizando los mismos: “la oscuridad y la luz corren paralelos a lo largo de la obra creando una clara red isotópica textual, para finalmente anularse ante la constatación de quien vive la experiencia poética de hallarse en el final de la vida, en el extremo de lo inmanente. En esta linde de la existencia se anulan y confunden las dicotomías” (13). La presencia de la luz para la muerte gamonediana no dista de la muerte de luz lorquiana.

En el poema “La guitarra” se observa el “pájaro muerto” que aparece con frecuencia en la obra de Lorca y que es la culminación del pájaro cautivo que se asoma en su obra de juventud. Por ejemplo, la frustración implícita en el no poder volar se percibe en estos versos de “El diamante” de *Libro de poemas* (1921): “pájaro de luz que quiere / escapar del universo / y huye del enorme nido / donde estaba prisionero / sin saber que lleva atada / una cadena en el cuello” (1: 3-8). Su inquietud se agudiza en los poemarios sucesivos hasta llegar a la agonía, como se lee en “Casida de la muchacha dorada” de *Diván del Tamarit* (1936): “el ruiseñor lloraba / con las alas quemadas” (1: 21-22). La muerte del ave da fin a toda esperanza de vuelo ya que en las tres imágenes varía la intensidad simbólica, desde el deseo frustrado a la agonía y, finalmente, la imposibilidad. El vuelo imposible supone el amor, o la trascendencia, también imposibles. Lo que todas tienen en común es la presencia de la luz: el “pájaro de luz;” la luz del fuego quemando las alas del ruiseñor, y el “primer” pájaro que evoca el alba. La luz se opone a la consagrada oscuridad de la muerte como destino del pájaro para crear imágenes sorprendentemente antitéticas; es una luz que proporciona la destrucción, revelando la omnipresente búsqueda lorquiana de una muerte de luz. El sufrido pájaro de algunos poemas es el espejo del yo poético de otros.

El pájaro aparece a menudo en la obra de Gamoneda, también con una variedad de condiciones desde lo iluminado a lo mortal y siempre proporcionando la misma dualidad. En *Sublevación inmóvil* (1960) un ciego ruiseñor silba, “creando luz entre el ramaje oscuro” (12). La luz nace del trino del ave e ilumina la oscuridad, a pesar de su ignorancia de no-vidente, en una imagen llamativa por su sinestesia inusual y provocadora. En *La tierra y los labios* ([1947-1953]) se lee: “Mi amor es un pájaro muerto. / A mi espalda está la noche / y hay en mis sienes blancas huellas. / Quizá haya luz en mis lágrimas, / pero mi amor es una / avecilla desnuda, negra, fría” (1-6). Aquí se deja entrever el sutil juego de la luz-la blancura y la oscuridad nocturna, y el efecto sinestético producido ahora por el tacto implícito en las lágrimas y explícito en la frialdad del ave muerta. Según Casado, el espacio del amor en estos poemas tempranos de Gamoneda es constituido por una contradicción (Introducción, 16), como es transmitida en la curiosa plasticidad de la imagen. No sólo está presente la contradicción en lo

visible, sino que el yo poético es consciente del conflicto: “pero.” Es una muestra de las típicas yuxtaposiciones gamonedianas, observadas una y otra vez por Casado y Candau, entre otros. En Lorca también existe una contradicción en el espacio del amor, un amor frustrado, que cuando se da, se da de manera efímera. Es más, no hay que ignorar la omnipresencia de la muerte en los versos amorosos de Gamoneda cuando la yuxtaposición amor-muerte es el eje de la obra lorquiana.

El juego simbólico-sinestético del pájaro de luz se intensifica al examinar la peculiar función del oído en la imagen poética lorquiana, comparable con el trino iluminador del pájaro gamonediano pero con mayor intensidad emotiva. Entre los versos tardíos de Gamoneda, en *Arden las pérdidas* (2003) vuelve el pájaro: “Vi un ruiseñor agonizante y su garganta llena de luz” (461). La luz en la garganta parece oponerse a la agonía sufrida, por lo que la imagen resulta chocante e inquietante si no se tiene en cuenta la plurivalencia simbólica.⁵ La imagen hace eco de la obra de Lorca en que intervenga el sonido por medio del canto evocado por la garganta y la presencia de la luz en la misma. El canto se opone al silencio igual que la luz se opone a la oscuridad, como en el tardío “Soneto de la guirnalda de rosas” ([1936] 1984): “¡Teje de prisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta! / que la sombra me enturbia la garganta” (1: 2-3). En el canto está la plenitud –del amor, de la vida- mientras el oscuro silencio acaba con él, o con ella, y estos versos citados señalan la fugacidad del encuentro amoroso, y de la vida, a la que alude el soneto.⁶ El silencio mortal se manifiesta de la misma forma, aunque sea más enigmático, en “Casida del herido por el agua” de *Diván del Tamarit*. El niño protagonista lucha contra el agua, aparentemente más

⁵ Estos versos de Gamoneda forman parte de un poema extremadamente desconcertante por sus imágenes oximorónicas y un tanto grotescas. No es de extrañar que la voz poética esté “soñando con la existencia y es un jardín torturado” (193), lo cual resuena con “el jardín de mi agonía, / [...] tu boca ya sin luz para mi muerte” (1: 13, 16) en los versos tardíos lorquianos.

⁶ Aquí cabe señalar que en *Yerma, Poema trágico en tres actos y seis cuadros*, los versos de las lavanderas hacen eco de la Vieja al asegurarle a la protagonista que hay que “cantar” en la sábana. Este canto es el mismo que simboliza la plenitud del amor y de la vida, ya que es necesario para engendrar un hijo. Es más, Lorca vuelve a emplear la conocida imagen sinestética en su canto: “Porque la luz se nos quiebra en la garganta” (II.1.838).

fuerte que él: “El niño estaba solo / con la ciudad dormida en la garganta” (1: 13-14). El fracaso en la lucha deja al niño tendido por la tierra de la ciudad de Lorca, Granada, oscurecida por el sueño, “dormida,” sin voz para expresar la plenitud, sin vida. La misma yuxtaposición aparece en Gamoneda, en *La tierra y los labios*, entre toda una fusión sinestética: “Es cierto que me nublas la garganta / con tu llanto y tu mano lejanísima. / Aún no llores: en el aire bebes el olor a tristeza de mis manos” (5-8). Gamoneda incorpora los cinco sentidos en esta combinación de imágenes que chocan y quizás confunden, pero que innegablemente transmiten el profundo sentimiento dolorido del yo poético en estos versos amorosos. Tales imágenes no dejan de aparecer –y de sorprender– en las obras de Lorca y de Gamoneda, respectivamente, por lo que resultan aun más notables. Del pájaro de luz al canto iluminador y la garganta de luz, hay un nexo simbólico que vincula a los dos poetas en su imaginería sinestética y dolorosamente complementaria.

No es de extrañar que los últimos versos de Gamoneda aquí citados revelen un punto de contacto técnico con la obra lorquiana, así señalando la tercera correspondencia por comentar y enlazando una vez por todas las funciones de los varios elementos dentro de la unidad poética de cada autor. Gran parte de la obra gamonediana consiste en poemas apostróficos que pretenden un diálogo entre el “yo” y el “tú.” El mismo poeta afirma: “Tú y yo son los pobladores del silencio, los descriptores de la mentira. Mi voz no es más que el lugar de confluencia” (cit. en Casado, Introducción, 40). Aunque los “tú” no siempre sean el mismo, hay momentos en que el tú parece ser un desdoblamiento del “yo” poético quien ambula por la nebulosa cuestión de la identidad, otro tema principal de la obra de Gamoneda. Hay una oscilación continua que no sólo aporta una cualidad musical a los versos, sino que vuelve a incitar la duda cuando no une a los dos. Décadas antes, Lorca tiñó su obra de la misma incertidumbre apostrófica buscando la pérdida del “yo” en el otro, el “tú.”

El vaivén musical que resulta en la identidad elusiva es una técnica preferida por Lorca. Es la base de mucha de su poesía, especialmente los poemas tardíos, entre los cuales gran número son apostróficos. Los versos paralelos de las últimas dos estrofas de “Gacela del amor imprevisto” de *Diván del Tamarit* cumplen con la

HPR/89

función dual al comenzar o terminar los versos con una característica física –a veces evocada por metonimia- poseída por el yo o por el tú, intermitentemente: “tu mirada” (1: 9) – “mi pecho” (1: 11) – “mi agonía” (1: 13) – “tu cuerpo” (1: 14) – “tus venas [...] mi boca” (1: 15) – “tu boca [...] mi muerte” (1: 16). Las imágenes son nítidas mientras la fusión de los dos cuerpos acerca al yo poético a la muerte, una muerte sin luz como fue citada anteriormente. En el soneto “El poeta dice la verdad” las imágenes son más abstractas pero la técnica es la misma: “Quiero llorar mi pena y te lo digo / para que tú me quieras y me llores / [...] / Que no se acabe nunca la madeja / del te quiero me quieres, [...] / Que lo que no me des y no te pida / será para la muerte” (1: 1-2, 9-10, 12-13). En estos versos, el juego rítmico contribuye a crear lo que Michèle Ramond denomina “la letra del duelo y de la tensión entre Uno y Otro” (433). En esta tensión palpita el deseo desesperado por parte del yo poético de perderse en el tú. No es de más señalar “Casida de las palomas oscuras” de *Diván del Tamarit*, donde vuelven a aparecer las ya conocidas y enigmáticas aves, oscuras y desnudas, ahora con la “sepultura” en la garganta, y en que la oposición de las mismas aniquila su propia identidad: “La una era la otra / y las dos eran ninguna” (1: 21-22).

Gamoneda también aprovecha esta técnica y con semejante fin. Casado reconoce la predilección por los pronombres en la obra gamonediana, y la tensión dramática producida (Introducción, 19). Se observa en el poema “Pájaro del mundo” de *Subelevación inmóvil*, en la poderosa oscilación que llevan los versos finales: “Tú, Belleza, / baja a mi rostro, pon / en mis labios tu cuerpo” (19-21). En este poema, no sólo aparece el pájaro, ahora “de nieve” (4), como metáfora del tú, sino también la “madeja de claro fuego” (3) que resuena con el ya citado soneto lorquiano “El poeta...,” y “criatura de luz / fugitiva” (12-13) que hace eco de “tu cuerpo fugitivo para siempre” en la gacela anteriormente citada. Es más, en estos versos gamonedianos los protagonistas yo y tú “esper[an] la muerte” (9). En el duelo se manifiesta el dolor y la desesperación del yo poético frente a –y junto con- su Otro.

Casado señala el desdoblamiento de los “tú” y “yo” en *Descripción de la mentira* (1977) y la facilidad con la que se escapan: “¿Y tú te ocultas, el habitante de mi alma?” (Introducción, 39) Los

HPR/90

vaivenes de los protagonistas son los vaivenes de sentimientos, de deseos, de búsquedas, de dudas sin resolución que no sea por medio de la muerte en todas sus manifestaciones, tanto para Gamoneda como para Lorca. En los dos mundos poéticos respectivos, en los cuales el amor así como la vida dan placer y dolor simultáneamente, la escrupulosa colocación de los pronombres y adjetivos posesivos de manera contraria produce una gran musicalidad al mismo tiempo que intensifica la presencia –o ausencia- del otro en una fusión de identidades. De modo simultáneo, la maestría técnica da paso a revelar otro punto de contacto temático a través de imágenes vibrantes y sinestéticas con valor simbólico, aunque sea de forma enigmática.

En Lorca y en Gamoneda, versos como los que aparecen aquí citados son considerados irracionales y herméticos por un sinnúmero de estudiosos. Esta clasificación compartida por los poetas proporciona otra correspondencia entre ellos que es digna de mención, ya que los poetas coinciden en sus propias teorías críticas. Hasta los amigos de Lorca, muchos poetas cuyos testimonios fueron agrupados por Daniel Devoto, están de acuerdo en que la obra de Lorca, y en particular la obra tardía, no se explica por vías racionales (5-11). En el caso de Gamoneda, varios críticos observan una presencia lorquiana en él debida precisamente a los poemas designados “surrealistas” (Puerto 18, entre otros). Ambos Lorca y Gamoneda han sido catalogados como poetas surrealistas aunque cada uno niega rotundamente esta clasificación. Las palabras de Lorca desmintiendo el surrealismo en su poesía neoyorquina son conocidas y también adecuadas para su obra posterior: “Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina” (3: 965). A continuación, el poeta define la génesis del modo “espiritualista:” “[...] las imágenes ya no son dadas por la inteligencia, sino por el inconsciente, por la pura inspiración directa” (3: 273). Según Lorca, el elemento innegablemente irracional presente en su obra deviene de su confección artística, igualmente irracional, pero que no sirve para encasillarla dentro del esquema ortodoxo de André Breton.

Gamoneda, a su vez, niega la etiqueta de surrealista y opta por “el calificativo de expresionista” (Candau 324). Él afirma que en su

obra “no hay nada que no se denote como visto alguna vez” (324) y sus palabras evocan las de Lorca sobre la metáfora, hija directa de la imaginación: “Pero la imaginación está limitada por la realidad: no se puede imaginar lo que no existe” (3: 259). Igual que Lorca, Gamoneda refiere a una lógica poética dirigida por la intuición, no por el control racional. La fuente de la imagen tal vez queda desconocida para ellos, según sus declaraciones respectivas en varias entrevistas y conferencias, pero la maestría técnica asegura su fin. Lorca afirma que la poesía no se analiza, sino que se recibe y se ama (3: 269), mientras Gamoneda asegura a sus lectores que su vida “se intensifica porque h[a] *sentido* el significado, no porque lo haya comprendido” (152). Las teorías de los dos poetas se complementan, igual que sus versos. Lo penetrante de la imagen simbólico-sinestética, cargada de emoción y de alusión temática, no debería limitarse al campo del hermetismo. Como señala Candau, la obra gamonediana se debería ver como “una reorganización de lo que nos es familiar” (333). Su observación es también válida para la obra lorquiana, donde la maestría técnica del autor se ve reflejada en los versos del poeta contemporáneo. Para concluir con los puntos de contacto entre los dos, este método de confección logra trasladar el dolor colectivo al dolor individual, fundir los sentidos corporales, y borrar la identidad de manera simultánea, así creando la unidad poética.

Como se ha afirmado con anterioridad, la obra de Gamoneda continúa reflejando toda una vida dedicada a la poesía. No obstante, Casado señala que el lenguaje del poeta ha seguido “en su naturaleza y origen, en su composición y voluntad, el mismo” (Epílogo, 588), incluso después de reescribir Gamoneda sus versos hace pocos años. El trágico fin de la vida de Lorca le negó la posibilidad de seguir una saludable trayectoria vital y aunque ésta hubiera influido en cualquier producción posterior, las obras completas de Lorca revelan la unidad de su lenguaje mítico. El eco de García Lorca en la poesía de Gamoneda se descubre en la esencia de su arte poética, mucho más allá de una resonancia superficial. Muchos de los elementos más característicos a nivel temático y simbólico son comunes entre los poetas, sin embargo la confluencia es más profunda. En ambos casos, la fuerza única de la imagen poética transmite un intenso sentimiento al lector hasta en los versos más herméticos, gracias a la maestría, la lucidez, y la intención

HPR/92

de su autor. La síntesis de elementos temáticos, simbólico-sinestéticos y técnicos, dentro de unos versos musicales y sumamente personales, produce una poesía muy lograda por la que el poeta contemporáneo, Antonio Gamoneda, es digno de emparentar con una de las figuras literarias más destacadas de las letras españolas, Federico García Lorca.

Bibliografía

- Ascunce Arrieta, José Ángel. "El neopopularismo en la poesía de Federico García Lorca: 'Romance de la pena negra' (fragmento)." *Letras de Deusto* 25.68 (1995): 27-50.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2ª edición. New York: Oxford UP, 1997.
- Calvo Vidal, José Luis. "Entrevista a Antonio Gamoneda." *Moenia: Revista lucense de lingüística y literatura* 2 (1996): 565-574.
- Candau, Antonio. "Para una lectura de *Libro del frío* de Antonio Gamoneda." *Letras Peninsulares* 9.3 (1996): 319-338.
- Casado, Miguel. Epílogo. *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*. De Antonio Gamoneda. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004. 573-617.
- . Introducción. *Edad. (Poesía 1947-1986)*. De Antonio Gamoneda. Madrid: Cátedra, 1987. 9-61.
- del Pliego, Benito y Andrés Fischer. "A Conversation with Antonio Gamoneda." *Cold Mountain Review* 34.2 (2006): 30-35.
- Devoto, Daniel. *Introducción al Diván del Tamarit de Federico García Lorca*. París: Ediciones hispanoamericanas, 1976.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. *Las vanguardias y la Generación del 27*. Madrid: Síntesis, 2004.
- Expósito, José Antonio. "Armonía de símbolos y límites en *Libro de frío* de Antonio Gamoneda." *Ínsula* 736 (2008): 13-15.
- Gamoneda, Antonio. *Antología poética*. Ed. Tomás Sánchez Santiago. Madrid: Alianza, 2006.
- . *Edad. (Poesía 1947-1986)*. Ed. Miguel Casado. Madrid: Cátedra, 1987.
- . *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*. Ed. Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004.

HPR/93

- . "Sobre Nazim Hikmet, los negro spirituals y mi *Blues castellano*." *Antonio Gamoneda*. Ed. Diego Doncel. Madrid: Calambur, 1993. 145-159.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. 3 tomos. Madrid: Aguilar, 1991.
- Puerto, Jose Luis. "El animal de la memoria." *Antonio Gamoneda*. Ed. Diego Doncel. Madrid: Calambur, 1993. 17-27.
- Ramond, Michèle. "Federico García Lorca: El Otro (o la letra viva)." *Cuadernos hispanoamericanos* 435-436 (1986): 431-437.
- Rodríguez Padrón, Jorge. "Desnudo ante el agua inmóvil." *Antonio Gamoneda*. Ed. Diego Doncel. Madrid: Calambur, 1993. 135-144.
- Sánchez Santiago, Tomas. Introducción. *Antología poética*. De Antonio Gamoneda. Madrid: Alianza, 2006. 7-32.
- Stanton, Edward. *The Tragic Myth. Lorca and Cante Jondo*. Lexington: UP of Kentucky, 1978.
- Valverde, Álvaro. "La poesía de Antonio Gamoneda (Una lectura)." *Cuadernos hispanoamericanos* 522 (1993): 134-143.
- Vilas, Manuel. "La muerte, y su hermano el miedo: la 'Edad' de Antonio Gamoneda." *Antonio Gamoneda*. Ed. Diego Doncel. Madrid: Calambur, 1993. 49-60.
- Zardoya, Concha. *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*. Madrid: Guadarrama: 1961.