



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.

Laurence Breysse-Chanet

CRIMIC, EA 2165, Université Paris-Sorbonne

Professeure

lbreysechanet@wanadoo.fr

Los textos críticos de Antonio Gamoneda son los espejos discursivos de su pensamiento poético, manan de él, lo acaban de revelar, aunque, en realidad, son las palabras del lenguaje poético las que llevan luz. Sólo ellas atraviesan esclareciéndolas las opacidades de un pensamiento sumido en los pesos de su « apoyatura existencial¹ ». En Antonio Gamoneda, poeta de *pensamiento poético*, como lo fue José Ángel Valente, se lee más que todo una poética desde la experiencia de la poesía.

Desde una perspectiva dedicada a « Pensar la traducción », y más precisamente hoy a pensar la relación entre traducción y creación, les propongo interrogar la presencia de René Char en Antonio Gamoneda. Una elección quizá inesperada, pues al pensar en la *traducción creadora*, en relación con aquel poeta, se ofrece más bien a la mente lo que él define explícitamente como *mudanza*, en particular respecto a Trakl o a Nazim Hikmet, cuando la traducción se define como escritura *posesiva*, y se hace mudanza, o sea definición misma de la traducción creadora: cuando una *fuerza compulsiva* lleva a Antonio Gamoneda a «superponer» poemas propios y versiones ajenas, según un acorde básico de tres notas, que define la mudanza, término musical: « “violación”, más o menos rompedora, de un texto anterior mío o ajeno, creación y *collage*² ». El verdadero guía de la escritura es entonces un anhelo de «vertebración musical»: « Es el dictado musical el que articula la forma », a partir de la « pulsación musical », el « pulso generativo », que existe en el lenguaje poético³. Se da la celebración de «una amistad dentro de mí mismo», un reencuentro más que todo de índole musical, por encima de la afinidad con el poeta. Es cuando la revelación del otro pasa por el oído: « ¿Quién ha entrado en mis oídos? », pregunta la voz de *Descripción de la mentira* (174, 220), al tiempo que busca su propia identidad reflexiva – «cuando silban las cuerdas depositadas en el alma, silban los números » (203).

Ya estudié la relación hondamente musical de Antonio Gamoneda con dos poemas de Georg Trakl y con versiones de Nazim Hikmet.

¹ «Toda mi poesía tiene una apoyatura existencial que quizá yo desconozco en el momento en el que el poema arranca, pero a través del pensamiento poético, de su lógica, su sintaxis y su semántica no discursivas ni reflexivas, llegas al conocimiento.» (Antonio Gamoneda, texto de Elena Pita, *El Mundo*, 1 de julio de 2007, n°405).

² *Id.*, «Avisos y explicaciones», *Esta luz Poesía reunida (1947-2004)*, epílogo Miguel Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 10.

³ *Quimera*, Antonio Gamoneda. Dossier *Claridad sin descanso*, coord. Marta Agudo y Jordi Doce, n°275, octubre 2006, p. 29; Ver en *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*, Editorial Dosssoles, col. Crítica dirigida por Miguel Casado, Burgos, 2007, p. 136.

Así, analicé la manera cómo las dos « mudanzas » que concluyen *Esta luz*, « Canción del solitario » (571-572) y « Sueño y locura » (572), que reescriben versiones anteriores al castellano, por Angélica Becker, Américo Ferrari, José Luis Reina Palazón y Ángel Sánchez⁴, se pueden leer como una manifestación más de la escritura de Antonio Gamoneda⁵, casi la actualización de una poesía «en la perspectiva de la muerte»⁶, resuelta en canto, como si se enquistaran las « mudanzas » en las « negras entrañas musicales » de *Arden las pérdidas* (413). La traducción se desprende del texto para reencontrarlo por un paso guiado por el solo el oído interno de quien oye río abajo, escuchando la música de las aguas arriba sin conocer su idioma original, ni detenerse en las versiones castellanas, consideradas como no suficientemente musicales. Se ofrece un caso extremo de experiencia subjetiva. Como lo dice Tomás Sánchez Santiago en su introducción a su *Antología poética*, en las *mudanzas*, se juntan poemas « afectos al poeta Gamoneda y transmutados por él en aquel alarde de evaporización de la autoría hasta dejarlos remojados en las mismas orillas de la personal escritura del poeta »⁷.

Qué pasa con René Char, poeta convocado de modo velado desde el inicio de la escritura gamonediana? Decir ya que tiene presencia particular, pues vuelve a emerger al final de la *longue chaîne de l'ancre*, como si hubiera atravesado el olvido. Si convoco el título de Yves Bonnefoy para designar la continuidad secreta y luchada de una escritura española dramática en su escenificación misma de la vivencia del olvido trenzado con la memoria, es que con René Char se manifiesta al final de la escritura un hilo vivo, de latir misteriosamente soterrado durante años, como un río de caudal incesante hundido bajo tierra. *Resonancias* para una revelación identitaria, que tuvo que pasar lentamente por el crisol de *esta luz*, la inasible, la *incesante*, la de la poesía, hasta cumplirse en *Canción errónea*, desde el hondo proceso temporal de la escritura gamonediana. Quizá la escenificación de la última estancia donde se da a luz la fuerza viva de « mi escritura » como suele decirlo Antonio Gamoneda. La creación del olvido blanco

⁴ Las cuatro fuentes aludidas por Antonio Gamoneda son las siguientes: Georg Trakl, *Cantos de muerte*. *Antología*, selección, traducción y estudio de Angélica Becker, Barcelona, Seix Barral, 2001 (ed. revisada y ampliada); Georg Trakl, *Sebastián en sueños*, versión de Américo Ferrari, Madrid, Buenos Aires, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2001; Georg Trakl, *Obras completas*, ed. y trad. José Luis Reina Palazón, Madrid, Ed. Trotta, 1ª ed. 1994, 2000; Georg Trakl, *Poemas*, traducción, selección y prólogo de Ángel Sánchez, Madrid, Visor, 1973.

⁵ Ver «Dos versiones de Georg Trakl», Antonio Gamoneda, *Letras libres*, diciembre de 2003, p. 46-47.

⁶ Tal referencia refleja la identidad más honda de la poesía de Antonio Gamoneda. Cfr. «Poesía en la perspectiva de la muerte», *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997, p. 29.

⁷ Tomás Sánchez Santiago, «La armonía de las tormentas», Antonio Gamoneda, *Antología poética*, selección e introducción de Tomás Sánchez Santiago, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 32.

por el que inventar la aparición de una memoria unificada consigo misma.

Un « inmenso y lúcido cansancio »⁸ alimenta el pensamiento gamonediano desde el principio de su escritura, aunque se matizara poemario tras poemario, con « el curso de la edad ». Los postulados reflexivos de Antonio Gamoneda son la expresión de sus *convicciones*. Su *perplejidad* viene de lo más hondo de la experiencia vital, la que no se olvida nunca, y *conduce* la difícil transformación del dolor en poesía. El arraigo es fuerte en una vida espacial y temporal determinada, en sus fatalidades, donde se han de *abrir* libertades: una *sublevación inmóvil*, afincada en León, desde la niñez de un niño de balcón en la guerra civil, con luego la posguerra, los duelos, los dramas más exacerbados de la finitud.

«Yo escribo desde el miedo y el miedo está siempre referido al porvenir. El tiempo poético –mi tiempo poético– es más largo que el de los poetas portadores de esperanza, porque el extremo de cualquier esperanza es anterior a la muerte.»⁹ «Esta perplejidad es la conciencia» (*Descripción de la mentira* XXI 220).

Tal conciencia sitúa a Antonio Gamoneda en el centro de las voces fundamentales de nuestra época, desde su experiencia irreductible, que no deja de convocar a su interlocutor, desde un centro opaco, donde está la subjetividad de un yo hecho constelación de voces, aunque desde « una sola mirada »:

Lee en las láminas de vidrio: los argumentos del placer y los capítulos de la destrucción atravesados por una sola mirada. ¿Quién habla en esta transparencia? (219)

Así se dibuja un territorio donde se hizo posible en la década de los años 50 la hermandad con la obra de René Char, en el espacio del encuentro profundo, el que solo hace posible el poema, aunque –en tiempo de censura–, no se explicitara entonces. Tras años y años de vivencia soterrada, la voz gamonediana vino a ponerse de nuevo en 2008, y luego en 2012, en la voz de Char, generando un poema de identidad extraña, indefinida, por densa : un poema, una traducción del *simpathos*, en sentido amplio, « ¿una glosa? », se pregunta el mismo poeta –una respuesta que son preguntas, que evidencia concretamente el enigma de los límites que conferir a un texto cuando se ofrece como traducción interna, hondamente creadora–, la señal de un diálogo callado donde se superponen las

⁸ Son palabras aplicadas a Juan Barjola, ver Antonio Gamoneda, *Tauromaquia y destino*, Oviedo, Retablo/80, Gráficas Baraza, 1980.

⁹ Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, op. cit., p. 28.

voces, como en su extraño saber, que asimismo es un no saber, lo hace posible la palabra poética.

Centrándome en las dos extremidades de la extensa cadena del ancla gamonediana, les voy a bosquejar primero las modalidades del encuentro inicial y callado entre Gamoneda y Char, el de los « enfants sans clarté »¹⁰. Una revelación secreta, pues se hizo debajo de los párpados, en la noche muda del desamparo. Luego me detendré en su repentina reaparición, una doble emergencia, plasmada en un cuerpo poético ahora concreto, que atravesó tanto silencio para surgir de modo inédito en 2008, y de nuevo, ya reescrito, en 2012 para formar parte de los cincuenta y nueve poemas de *Canción errónea* (poema 38 en un conjunto sin numerar, 97).

1. En el invierno de Feuillet d'Hypnos: el primer encuentro silencioso con René Char

Cosa poco conocida, el descubrimiento de René Char¹¹ causó una intensa cristalización entre los lectores de poesía en el León geográficamente aislado de los años de posguerra, marcados por una represión franquista durísima. La distancia, el secreto, la clandestinidad política, crean acercamientos íntimos, generan una energía intensa, liberadora¹². En la crítica, son varias pero imprecisas las alusiones a René Char entre los poetas preferidos de Antonio Gamoneda¹³. En una carta, le hice la pregunta a Antonio Gamoneda, me contestó de la manera siguiente:

Lo primero que leí de René Char fue *Hojas de Hypnos*, en francés (yo leía francés, principalmente, bastante mejor que ahora, y también otros idiomas –

¹⁰ ((...)) Comment savait-il, solitaire, que la terre n'allait pas mourir, que nous, les enfants sans clarté, allions bientôt parler?), René Char, «Hommage et famine», *Seuls demeurent, Fureur et mystère, Œuvres complètes*, intr. Jean Roudeau, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 148.

¹¹ En la vivencia del frío que conduce al sentido, está el fragmento n°58 de *Feuillet d'Hypnos* (*Œuvres complètes, op. cit.*, p. 189): «Parole, orage, glace et sang finirent par former un givre commun».

¹² Se conoce el interés por la poesía moderna de otros países en Jaime Gil de Biedma, por ejemplo, sobre todo hacia poesía francesa, con Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Éluard, o inglesa, con Byron, Wordsworth, Browning, Yeats, Eliot, Auden (ver el prólogo de James Valender a *Las personas del verbo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, p. 7). Fue fértil la estela trazada por Luis Cernuda más allá de las fronteras españolas, seguidas también por Claudio Rodríguez, o José Ángel Valente, cuyo trabajo de traductor es deslumbrante (*Cuaderno de versiones*, intro. Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2002, y las «Traducciones dispersas» reunidas por Andrés Sánchez Robayna, en José Ángel Valente, *Obras completas I, Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, p. 843-871). En esa perspectiva, me parece relevante interrogar las huellas que pudieron dejar en la escritura gamonediana poetas franceses fundamentales, a partir de respuestas precisas –títulos, fechas– del mismo poeta sobre los poemarios leídos. Asimismo, entablar un diálogo entre dos poetologías tan esenciales en nuestra época como la de Antonio Gamoneda y la de Yves Bonnefoy vivifica las lecturas de sus adictos.

¹³ José Luis Calvo Vidal, «Entrevista a Antonio Gamoneda», *Moenia*, Lugo, II, 1996, p. 568. Entrevista recogida en *El lugar de la reunión, op. cit.*, p. 79.

más tarde, con menor frecuencia y con gran dificultad el inglés, nunca el alemán, sí en portugués y en italiano, aunque en estos dos últimos poco, porque escasas en número y en interés eran las ediciones–; había que leer en otras lenguas o no leer; en español estaba prohibido prácticamente todo, difícilmente remediada la prohibición por ediciones que se « colaban » de Hispanoamérica). Bueno, *Hojas* en francés, edición de Gallimard, lo leí mediados los años 50. Lo leí sin saber muy bien lo que leía, si poemas o notas en las que, de vez en cuando, « estallaba » la poesía, pero aquello me interesaba y « me cogía ». Hay que tener en cuenta que yo estaba impregnado por el antifascismo, dado que, en España, permanecía el fascismo¹⁴.

Fue el encuentro de dos temperamentos, si lo dice Jean-Michel Maulpoix, « René Char est avant tout poète de tempérament. L'inspiration est à ses yeux *insurrection*¹⁵ ». Antonio Gamoneda pudo leer *Feuillets d'Hypnos* –poemario escrito en 1943-1944, publicado en 1946–, poco tiempo después de su salida en Francia: « mediados los años 50 ». Es decir mientras escribe *Sublevación inmóvil*, entre 1953 y 1959:

Dos o tres años más tarde volví a leer *Hojas*, también en francés y todavía dentro de los años 50 (esto es seguro; sé que aún no me había casado y me casé en el 59), pero esta vez dentro de un libro amplio, junto a otros poemarios, que, necesariamente, tendría que ser *Furor y misterio*. Esto lo sé ahora; yo no tengo esos libros; nos los pasábamos unos a otros entre los amigos. *Furor*... aumentó seriamente mi interés por Char.

La segunda coincidencia se da pues también durante los seis años de escritura de *Sublevación inmóvil*. René Char publica *Fureur et mystère*, el corazón de su obra, en 1948, unos años después de la « Libération ». En este libro se dan a luz el pensamiento y la poética que el poeta desarrollará a lo largo de su vida. *Feuillets d'Hypnos* gira en torno a los « años esenciales »¹⁶ de la Resistencia, cuando la poesía encuentra la acción. La poesía expresa desde las tinieblas una lucha y una esperanza, en una comunidad fraterna que se define por su *oponerse*:

L'heure la plus droite c'est lorsque l'amande jaillit de sa rétive dureté et transpose ta solitude.¹⁷

Se desprende de la carta de Antonio Gamoneda, tras tantos años, el recuerdo afín de una común resistencia antifascista en la

¹⁴ Carta de Antonio Gamoneda, 27 de agosto de 2010.

¹⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Fureur et mystère de René Char*, París, Foliothèque, Gallimard, 1996, p. 15.

¹⁶ «Si j'en réchappe, je sais que je devrai rompre avec l'arôme de ces années essentielles [...]» (René Char, n°194, *Feuillets d'Hypnos, Fureur et mystère, Œuvres complètes*, op. cit., p. 222).

¹⁷ *Ibid.*, n°191, p. 221. Cómo una frase como la que sigue no iba a conmover definitivamente a los lectores clandestinos de León: «C'est l'heure où les fenêtres s'échappent des maisons pour s'allumer au bout du monde où va poindre notre monde.» (*ibid.*, n° 180, p. 218.)

clandestinidad. Fueron años en que Antonio Gamoneda vivió rodeado de sus amigos, al par que compartían desde una solidaridad honda los libros de René Char. En aquella comunidad clandestina y perseguida, en la memoria de Antonio Gamoneda se impone el recuerdo de Jorge Pedrero, el único maestro, trabajador del vidrio, pintor, de destino trágico pues se suicidó¹⁸.

Por cierto, el alcance de la escritura de René Char en el círculo de amigos clandestinos de León se entiende desde su papel activo en la Resistencia. Cuatro títulos de secciones de la antología posterior (hecha por el mismo Char, luego traducida al castellano y leída por Gamoneda), la emblemática *Commune présence*, de 1964, bastan para entenderlo: «Cette fumée qui nous portait», «Battre tout bas» –ambos son los dos primeros títulos–, «L’amitié se succède» y «Les frères de mémoire». La poesía es el espacio de una «común presencia», más allá de las fronteras. El espíritu de resistencia late en la escritura, fundando una comunidad marginal y esencial. Una hermandad definitiva, la de los *frères d’armes*.

Es lo que a su manera expresa la tercera parte de la *sublevación* de Antonio Gamoneda, cuando junta entrecruzándolos « Un pueblo », « Altamira », varios nombres de artistas – Picasso, Bela Bartók– y obras de arte de su tierra. Su reunión expresa la resistencia de un tiempo más allá del tiempo: « Tímpano románico » o « Un ángel gótico » (*Sublevación inmóvil* 51-64, y 63-75 en *Esta luz*): « inmovilidad del acto puro », donde se funda una libertad (57 y su reescritura en *Esta luz* 69¹⁹). La *inmovilidad* desafía la censura al cavar su propio espacio interior.

Antonio Gamoneda leyó pues en los años 50, desde su propio círculo fraterno resistente, *Feuillets d’Hypnos*, publicado por René Char en Gallimard en 1946²⁰. Tanto como para Char y sus compañeros como para el círculo de amigos reunidos en la política clandestina en León, se trata de atravesar la oscuridad, desde la fatalidad histórica y la contrafatalidad del arte, que transmuta la noche de la guerra en noche iniciática. Uno de los poemas importantes del libro *Sublevación inmóvil* de 1960 se titula « Los ojos », porque en

¹⁸ Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, op. cit., p. 232.

¹⁹ Ver la segunda estrofa (*Esta luz*, p. 69), que transmuta la inmovilidad, impuesta por la censura, en *sublevación* viva:

«Piedra viva, fúndete
dentro de mis ojos, dame
tu consistencia, pon
una pequeña eternidad en mí.»

²⁰ René Char, *Feuillets d’Hypnos*, París, Gallimard, col. Espoir, 20 de abril 1946 (ver en *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1410).

ellos está la sola libertad posible, y la fuente de la inversión creadora (*Sublevación inmóvil* 15). Un afán, una voluntad, para seguir:

[...] il s'éloigna, porté par la persévérance de cette houle, de cette laine.²¹

En 2010, Antonio Gamoneda sigue tan sumido en el recuerdo de su lectura de entonces que en su carta escribe con ortografía francesa, « *Hojas de Hypnos* », con la y de todas las encrucijadas del sino.

El libro tiene un estatuto raro, que interroga el límite del poder de la poesía, desde una historia real y simbólicamente complicada, si Char dejó escondida una parte del texto en Céreste antes de irse a Argel. Dedicado a Albert Camus, se publica en la colección suya, llamada simbólicamente « *Espoir* ». Son datos fundamentales, para sentir la índole *resistente* de la poesía de Char, que había de hacer mella precisamente por su planteamiento complejo entre los creadores leoneses, y en Antonio Gamoneda en particular, insatisfecho con las propuestas de la poesía social española.

Lo dice su poema de dos dísticos titulado precisamente « 1959 ». Luego suprimido en las ediciones posteriores, porque responde a las circunstancias, encabeza el poemario de 1960. Escrito bajo el signo de la interrogación doble y con sintaxis condicional, permite decir indirectamente –por lo tanto de modo cifrado, que recuerda que la presencia de la censura– el sentido de la búsqueda, la verdad:

¿Qué escribirá un poeta?
Qué puede hacer un hombre?

Si yo fuese más fuerte
me mataría por una verdad. (9)

Aunque desaparezca, permanecerá su huella: la escritura de Antonio Gamoneda es una lenta y permanente interrogación sobre la verdad de la poesía, que arraiga en un tiempo de urgencias, de acción, donde la palabra ha de valer como tal, como fuerza activa, sin renunciar a ser lenguaje de poema. Es la lección de *Fureur et mystère*, y así la recibió Antonio Gamoneda, en honda empatía con su planteamiento. Contra todas las ideologías y su mentira, en la tensión de un orden precario, la escritura poética es un fruto inestable y fuerte, un « tormento », palabra clave del primer verso de *Sublevación inmóvil*. La liberación se hace en un movimiento « tenso hacia dentro » (13). De modo consciente o no, poco importa, existe la filiación: «

²¹ *Id.*, «Allégement», *Seuls demeurent, Fureur et mystère*, *op. cit.*, p. 134.

Notre héritage n'est précédé d'aucun testament²² ». Es la inexplicable hermandad de las armas, cuando son poemas, en

[...] el insomnio
purísimo del hielo,
la dura, indeclinable
evidencia del relámpago. (23)

En la reescritura de *Edad*, se intensifica la elección estética y ética de la herencia en su mismo enigma:

Juro que la belleza
no proporciona dulces
sueños, sino el insomnio
purísimo del hielo,
la dura, indeclinable
materia del relámpago. (el subrayado es mío, *Edad* 109)

En la autotraducción del paso del tiempo, en 2003, ya se elimina la insistencia liminar, interiorizada por cuanto se escribió. Se añade el movimiento fundador del *giro*, que en el poema gamonediano es el que lleva al cuerpo hacia lo desconocido:

La belleza
no proporciona dulces sueños; cunde
en el insomnio azul del hielo
y en la materia del relámpago.

En cales vivas, en
láminas abrasadas,
gira sin descanso; su
perfección es el vértigo. (49)

Es el reto que arrastra el cuerpo dentro del ritmo, cuando cava hasta las entrañas:

Enfonce-toi dans l'inconnu qui creuse. Oblige-toi à tourner²³.

Así se *levanta* definitivamente la escritura gamonediana, venciendo «la impotencia del levantamiento». Desde la *frontera* del libro, se busca con afán la «sublevación», desde el umbral de los sonetos dobles de «Prometeo en la frontera»²⁴ (43). Ésta es la frontera que se

²² *Ibid.*, n° 62, p. 190.

²³ *Ibid.*, n° 212, *Feuillets d'Hypnos, Fureur et mystère, Œuvres complètes*, p. 225.

²⁴ Prometeo es figura mitológica enfocada de modo existencial en la época, recalco el poema «Pour un Prométhée saxifrage» en *La Parole en archipel* (*ibid.*, p. 399): un poemario desconocido por Antonio Gamoneda en la época de escritura de los primeros libros. Así se concreta lo que me interesa: coincidencias hondas, inexplicables, hacia la especificidad de cada escritura, tras el encuentro, consciente o no, real o posible, pero hecho posible en la obra para los lectores. En esta posibilidad está casi todo, cuando de modo enigmático se cruzan dos escrituras en la perspectiva lectora. Como lo escribe Serge Velay (*op. cit.* p. 94), en el poema de Char,

pasa, tal y como la definen los veintitrés poemas de 2003, la «feroz» frontera «de la belleza y el dolor», buscada entre las capas más hondas de la memoria hasta la revelación musical. Donde arraiga verdaderamente la poética gamonediana.

En la superposición de búsquedas, se escucha la monotonía del lento tanteo sonoro entre los motivos que impone la memoria, hasta la brusca cristalización que desemboca en imágenes inestables, siempre por conquistar de nuevo. Así leo la progresión de una irreductible *voix d'encre* española²⁵, generada en la oscura comunidad que va tejiendo un *chant du refus* (48). Contra el peligro de *Hypnos*, las fuerzas se sublevan hacia una « contre-terreur »²⁶. Es el *contracanto* gamonediano, para la restauración de la verdad y la luz:

Cantidades de tiempo
sitúan cantidades
de sonido. Escucho
más allá de la muerte. (68)

2. Duelos y voces en el común *parque de Névons*

En 2008, río abajo de la cadena del *simpathos* en lo invisible, un poema, que Antonio Gamoneda me envió primero en carta y luego se incluyó, ya reescrito, en *Canción errónea*, el poemario de 2012, donde se cita a René Char como uno de los poetas con los que existe la «correspondencia»²⁷ –junto con Gaspar Moisés Gómez, Alejo Carpentier, Juan Gelman, Ilse Aischinger, Ángel Campos Pámpano, José Vega Merino y Julio Mas Alcaraz. Como si aquellas presencias permitieran la manifestación de la oculta circulación de la escritura gamonediana, en su energía viva, hacia poemas de identidad « confusa ». Confusión, en el sentido estéticamente creador de la palabra en el

el «Promethée saxifrage» («Pour un Promethée saxifrage», *Au-dessus du vent, La Parole en archipel, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 399-400)– es el que rompe las piedras del silencio, de la ocultación, la traición. El poema no concluye, se entrega y se retira al mismo tiempo, diseminándose en su mismo impulso. Su palabra funda un comienzo desde «l'énergie disloquante» de la poesía, la que lleva a los bordes. Extraña hermandad con el Prometeo leonés, en su propia frontera, tenso hacia su propia voz.

²⁵ René Char, n°194, *Feuillets d'Hypnos, Fureur et mystère, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 221: «Je me fais violence pour conserver, malgré mon humeur, ma voix d'encre. [...]»

²⁶ *Ibid.*, n°141, p. 209. «Chant du refus» es un título de poema de *Seuls demeurent*, de *Fureur et mystère* (146) y la «contre-terreur» se levanta al compás del desfile de los 237 poemas numerados de *Feuillets d'Hypnos*, gracias a la resistencia de un paisaje: «La contre-terreur c'est ce vallon que peu à peu le brouillard comble [...]». Al respecto, subrayo que Antonio Gamoneda canta «Un pueblo elemental» en «Un pueblo», en la versión de 1960: «espacio, cielo, / y una sublevación de los terrenos; / unidad de la fuerza / y el material del mundo.» (53). La reescritura posterior intensifica el levantamiento de tantas fuerzas materiales que vuelven a la vida, en la «abrasada gleba» (*Esta luz* 67).

²⁷ Antonio Gamoneda, «Notas y confidencias», *Canción errónea*, Barcelona, Tusquets, 2012, p. 146.

mundo gamonediano –hasta éticamente–, por su poder de revelación de la alteridad, como una herencia memorial que entrara en la misma voz y la revelara, conduciéndola más adelante hacia sí misma.

Antonio Gamoneda escribió su poema afín con Char –la misma traducción extrema del *simpathos*– en 2008 y lo tituló, en francés, « Le Deuil des Névons ». Cuando la voz gamonediana *se sobreimprime* a aquellas cuatro palabras francesas, en la memoria viva de la voz, se hace explícita la importancia otrora acallada de René Char. Es la emergencia tardía de una afinidad pues dice que una poética gamonediana es hondamente temporal, situada entre memoria y olvido, sus sonidos negros y sus sonidos blancos, y en cada poema gamonediano, actúan fuerzas tan activas como opacas. Un trenzado complejo donde siempre late la pregunta sobre la poesía, sobre las modalidades de existencia de las filiaciones poéticas, la manera cómo se funda la verdad poética, su traducción viva al fin y al cabo, en una suerte de constante epanortosis.

En las dos versiones, se añade otro hilo a la hermandad espiritual: el que unió a René Char con Luis Fernández. También se sabe la confluencia entre el pintor de Oviedo Luis Fernández y María Zambrano, quien le dio a conocer a José Ángel Valente, antes de que Andrés Sánchez Robayna le dedicara a su vez un poema, como para materializar aquella unidad gravitante, en un mismo « *simpathos* ». Todo pasa como si, por la huella concreta que dibuja ese poema desconocido, se firmara la pertenencia del poeta de León a aquella familia espiritual de creadores. Al par que se confirma su afinidad enigmática con René Char.

La relación de Luis Fernández con el mundo de la poesía se inició en 1936. Hans Arp le dedica el primer poema que conozcamos, «Histoire arabesque», escrito a partir de un cuadro titulado «Un violín, tres peras, una manzana, una pipa, un vaso a mitad lleno de vino y una caja de cerillas con dos cortinas». A mediados de los años treinta, Luis Fernández se acerca al movimiento surrealista, conoce a Jean Cassou, André Breton, Paul Éluard. Es probablemente cuando entra en contacto con René Char, con quien se dio la « especial afinidad » –« *mon frère spirituel* » decía Luis Fernández.

La colaboración artística entre ambos empieza en 1949. Luis Fernández ilustra con nueve aguadas el manuscrito del poeta titulado « Les Transparents »²⁸, aquellos vagabundos que, pobres y sin arraigo

²⁸ Ver René Char, «Les Transparents» en «La Sieste blanche», *Les Matinaux*, op. cit., p. 295-302. Poema de XVII partes numeradas, cada una de ellas va dedicada a un «Transparent», después de aquellas líneas de René Char: «*Les Transparents ou vagabonds luni-solaires ont de nos jours à peu près complètement disparu des bourgs et des forêts où on avait coutume de les apercevoir. Affables et déliés, ils dialoguaient avec l'habitant, le temps de déposer leur besace et de la reprendre. L'habitant, l'imagination élue, leur accordait le pain, le vin, le sel et l'oignon cru; s'il pleuvait, la paille.*» (*Œuvres complètes*, op. cit., p. 295). En Común presencia, el poema

ninguno, erraban por Provenza tocando flauta –presencias gamonedianamente *vigilantes*, desde su mundo natural, hermanos ya del «vigilante de la nieve» en la memoria del frío gamonediano–. La segunda participación de Luis Fernández en la obra de René Char es de 1951. Es cuando en Gallimard se publican los aforismos *À une sérénité crispée*, con tres viñetas del pintor, que se van repitiendo a lo largo de su obra: « una manzana rodeada de una aureola de fuego, una serpiente con una llave en la boca y dos aves, la de la izquierda en vuelo descendente y la de la derecha ascendiendo. Los tres símbolos relacionados con el mundo de la alquimia²⁹ ». Por fin, en 1954, Luis Fernández realiza el aguafuerte de un cráneo, que René Char pone como frontispicio de su poema « Le Deuil des Névons », publicado en Bruselas por Le Cormier³⁰. A su conjunción se refiere en su carta Antonio Gamoneda³¹.

Antes de detenerme en el cruce entre Antonio Gamoneda y René Char, que incluye a Luis Fernández –él mismo dos veces celebrado por René Char, en 1950 y en 1971–, subrayo la amplitud de la constelación implícitamente convocada³². De hecho, a finales de la década de 1960, el poeta español José-Miguel Ullán se amista con Luis Fernández en París. Se publica el poema « Fidelidad » en la revista *Índice* con motivo de la exposición del artista en la sala de Madrid Iolas-Velasco en 1969³³. Gracias al escritor, el pintor conoce a

está en la parte V, «L'amitié se succède», p. 217-233. Me asombra desde la raíz común con el «vigilante de la nieve», el poder revelador de aquellos seres anteriores al alba, unidos aún a la noche, por su misma existencia, cuya *naturalidad* revela la poesía de Antonio Gamoneda, como la de René Char, permitiendo un restablecimiento de su presencia por la misma índole de su escritura, que quizá desde sus honduras linda, en la inmanencia, con lo sagrado.

²⁹ *El pintor Luis Fernández. Encuentro íntimo*, op. cit., p. 17.

³⁰ El primer dato mencionado por Alfonso Palacio Álvarez, el de 1949, no se recoge en la cronología de las *Œuvres complètes* de René Char en la Pléiade. Tampoco lo veo en Char, *Dans l'atelier du poète*, ed. Marie-Claude Char, París, Gallimard, 1996, 2007. En cambio, están en *Œuvres complètes* las referencias a las «vignettes dessinées par Louis Fernandez», para *À une sérénité crispée*, publicado por Gallimard el 10 de abril de 1951, y la mención de la ilustración «avec une pointe sèche» para *Le Deuil des Névons* (p. 1411).

³¹ Encontré la reproducción del «Frontispice pour “Le Deuil des Névons”», el cráneo por Luis Fernández, aludido por la carta, en Char, *Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 697.

³² Dados los límites de mi estudio, por ahora no hago sino señalar hilos entre el pintor español y poetas franceses. Sigo las pautas trazadas por Alfonso Palacio Álvarez: en 1957, en la revista *Cahiers d'Art*, se publican tres poemas inspirados en obras de Luis Fernández, firmados por René Ménéard, «Le crâne» (el cuadro del mismo título fue pintado en 1955), «La Femme», inspirado en un óleo sobre lienzo titulado «Buste de femme nue», de 1953, y «L'os et le vin» sobre la pintura «Nature morte avec os et verre de vin». Los tres se publican en 1957 en *Poèmes*, Editorial Altamar en Buenos Aires. También hay colaboración en *Feuillages*, París, Ed. Arts et Métiers Graphiques, 1965. (Ver Alfonso Palacio Álvarez, p. 20.)

³³ Ver *El pintor Luis Fernández. Encuentro íntimo*, op. cit., p. 21: José-Miguel Ullán escribe un segundo poema a Luis Fernández en 1987. La nota de p. 21 señala también dos artículos del poeta sobre el pintor.

José Ángel Valente en 1972. Su iniciadora fue María Zambrano³⁴, en cuya casa de La Pièce Valente vio por primera vez un cuadro de Luis Fernández, y luego un catálogo de la exposición de mayo del 68. Como entre María Zambrano y Luis Fernández, o con José Ángel Valente, la correspondencia es profunda entre el poeta y el pintor³⁵.

El primer poema que Valente dedica a Luis Fernández se titula «Forma», y se incluye en 1968 en *Breve son*³⁶. Otros dos poemas dicen la hondura del encuentro entre ambos mundos. El uno se sitúa en *Interior con figuras*, titulado «Luis Fernández: Llega de otro lugar noticia de su muerte». En el homenaje se dice la poética valentiana, donde por la retracción hacia el vacío más intenso, se descubre, en la «materia arrasada», «la señal del fuego»³⁷, a medida que la escritura, seca, cava hacia «el implacable insomnio de las calaveras». El otro poema forma parte de *Al dios del lugar*, donde los títulos, que todos aparecen al final, en cursiva y entre paréntesis –honda filiación juanramoniana y machadiana, seguida por Antonio Gamoneda en *Lápidas*– buscan una continuidad por encima de la fragmentación, la que permanece en aquel «reino /de la calcinación»³⁸. Se superpone la escritura al cuadro para revelar a ambos, en «(Sobre un cuadro de Luis Fernández)³⁹». El mismo Andrés Sánchez Robayna escribe en 1987 «Para la llama de una vela». Se precisa en las «Notas» a *En el cuerpo del mundo* que «es un homenaje al pintor Luis Fernández». Las palabras se apoderan de lo que emana de la obra pictórica, y asimismo funciona como arte poética del propio autor. Pues también escribe desde el silencio, la desposesión, el despojamiento mental, hacia un «aquí» donde se releva el origen, el de la «llama llamadora», reunida con su propio sonido interno, revelada, pues la palabra poética devuelve «la materia a su materia madre»⁴⁰.

³⁴ Remito a «El misterio de la pintura española en Luis Fernández», escrito por María Zambrano en La Habana en 1951, y a «A Luis Fernández en su muerte», de 1973, ambos recogidos en *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 177-178 y 189-194.

³⁵ «Valente abanderó la poética del silencio y no hay pintor ante cuyas telas se experimente una sensación mayor de silencio como Fernández. Para Valente, la poesía no era comunicación, sino conocimiento. Para Fernández, la pintura era aprendizaje y perfeccionamiento interior antes que expresión. El papel iluminador y revelador que Valente confirió a la poesía es similar al que Fernández concedió a la pintura. La revitalización de la mística y el carácter sacro que el poeta gallego anheló para sus obras son parecidos a lo que el pintor ovetense trató de infundir a sus telas.» (*El pintor Luis Fernández. Encuentro íntimo*, op. cit., p. 22.)

³⁶ Ver José Ángel Valente, *Obras completas I, Poesía y prosa*, op. cit., p. 252.

³⁷ *Ibid.*, p. 352.

³⁸ Me refiero al poema final del libro, «(Hibakusha)», en cuyo crisol se suma la fuerza mental, de profunda abstracción, de la imaginación valentiana (p. 488).

³⁹ *Ibid.*, p. 474. Es obvia la proximidad con el mundo gamonediano, desde el «borde, // arrasada frontera». El tono de la voz, la manera cómo entra en el material de la memoria, crea ambas identidades, tan cercanas, tan lejanas. Difícil tarea la de su identificación, sobre la que quisiera volver en otro trabajo.

⁴⁰ Andrés Sánchez Robayna, «Para la llama de una vela», *En el cuerpo del mundo Obra poética (1970-2002)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 238-239.

Cuando en 2010 Antonio Gamoneda me envía su poema de 2008 titulado « Le Deuil des Névons », su nota explicativa borra toda referencia que permitiera precisar su intervención. Entendemos que no le interesa: está en juego un diálogo interior con René Char. No nos extraña, si pensamos en la lenta impregnación suya en el mundo de René Char, desde la década de los 50, hasta su reactivación antes de escribir *Libro del frío*, cuando en 1986 se publica en España en bilingüe la traducción de la antología hecha por el propio Char, *Commune présence*. Noto que en las aclaraciones de Antonio Gamoneda, la referencia precisa al cráneo pintado por Luis Fernández no ocupa el lugar privilegiado, a pesar del amor gamonediano por la pintura. Se desliza el enfoque hacia « el Parque » y Char, desde un olvido en el que se insiste. ¿Hacia qué saber se encamina aquel insistente no saber, una « práctica » más que todo, que muda lo explícito en la revelación de lo acallado, desde el saber propio del poema, donde el silencio sufre mudanza para hacerse escritura negra⁴¹?

Pero la interrogación en la carta de Antonio Gamoneda introduce un desvío, ya no se trata de *mudanza* ahora. El texto de identidad incierta pudiera ser una « glosa », aunque « no », no lo es. ¿Qué identidad conferirle al texto, sino la de una *traducción creadora*, filtro, tanto tamiz entre memoria y olvido como embrujo musicalizado? Veamos primero en qué consiste el poema de René Char, y por qué despertó el interés de Antonio Gamoneda más allá del pedido oficial.

« [E]l cuadro tenía que ver con el Parque y con Char ». ¿De qué « Parque » se trata? El poema de René Char titulado « Le Deuil des Névons » es el segundo que él dedica a « Les Névons », la propiedad familiar que le fue arrebatada definitivamente: tras la muerte de la madre, se organizó una subasta de la que él no pudo participar. El nombre de la propiedad se debe a un arroyo desaparecido hoy: « une demeure bourgeoise avec un parc d'un hectare. Dans le village, on l'appelait le "château Char" »⁴². Lugar de la infancia, es donde arraigan los recuerdos, más precisamente el primer recuerdo:

Mon premier souvenir n'a pas été la Sorgue; la seule certitude que j'eus dès le début a été une évidente blancheur lumineuse, un éclat premier; je l'ai connu dès l'âge de trois ou quatre ans.⁴³

Se adivina la proximidad entre los dos poetas desde dentro del primer recuerdo, fundado en la revelación de una *evidencia, destello*

⁴¹ «Voy practicando un no saber sabiendo.» (en Antonio Gamoneda, Clara Janés, Mohsen Emadí, *De la realidad y la poesía (Tres conversaciones y un poema)*, op. cit., 31.)

⁴² Char, *Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 16.

⁴³ *Ibid.*, p. 18, según «P. Veyne, *René Char en ses poèmes*, 1990.»

primero. Aquí está la luz que la escritura no dejará de buscar, fundándola palabra tras palabra, siendo también luz ella misma, imagen visual del « pensamiento rítmico » para Antonio Gamoneda. Se relata en *Un armario lleno de sombra* el episodio en que sus primos encerraron al niño en un armario –futuro lugar del reencuentro con la memoria, de signo materno–, sin que él llorara siquiera:

Mi primer recuerdo (no estoy seguro de que lo que voy a narrar sea verdaderamente un recuerdo) está localizado en Oviedo. [...]

No permanecen en mí las 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 deslumbrante claridad. [...] No sé si el juego tuvo en mí otras consecuencias, pero yo, en ocasiones, revivo precisamente aquella oscuridad y, vagamente, el tacto de las ropas⁴⁴.

La luz sale de lo oscuro y se asocia con lo táctil, abriendo ya camino a la escritura *sensible*, la del restablecimiento memorial.

René Char escribe pues DOS poemas centrados en los « Névons ». Noto que Gamoneda reescribe el poema en *Canción errónea*, que se hace doble por lo tanto quizá *desde extraña necesidad*, pensada o no. El primero, titulado « Jouvence des Névons »⁴⁵, se sitúa en *Les Matinaux*, a continuación del poema « Les Transparents ». Dice hasta qué punto la propiedad de la infancia es *fuerza* permanente, la que rejuvenece la vida por su restablecimiento en la memoria. He aquí el fundamento de la escritura de Char, *su*

⁴⁴ Antonio Gamoneda, *Un armario lleno de sombra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009, p. 46. Otro recuerdo de la infancia leonesa confirma la primacía de la luz en la fundación memorial: «Avanzo dentro de una profundidad vegetal que se dora en la tarde. Veo el lugar que ocupan los cuerpos y vienen a mí sonidos y movimientos, pero la realidad mayor se desvanece en la claridad recordada.» (p. 47.)

⁴⁵ René Char, « Jouvence des Névons », *La sieste blanche*, *Les Matinaux*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 302. El poema consta de tres estrofas (seis, cuatro, cuatro versos), un conjunto de catorce versos. Viene un epígrafe, que conduce el «grillo» hasta el otro poema, como siempre en la escritura de René Char, hecha de ecos internos *incesantes*: «*Dans l'enceinte du parc, le grillon ne se tait que pour s'établir davantage.*» Igual que en el mundo musical gamonediano, el «recinto» es un espacio donde puede retumbar la memoria. La primera estrofa delimita el espacio de los balcones del recuerdo, hechos «parque», para la misma soledad:

«Dans le parc des Névons
Ceinturé de prairies,
Un ruisseau sans talus,
Un enfant sans ami
Nuancent leur tristesse
Et vivent mieux ainsi.»

poder de restauración, « une vaste fable de la restitution »⁴⁶, hondamente afín en eso a la escritura gamonediana. Subrayo que el poemario de Char *Les Matinaux* se escribe de modo contemporáneo a los primeros poemas gamonedianos, entre 1947 y 1949. La coincidencia refuerza el encuentro de sensibilidades próximas desde la historia, más allá de las fronteras respectivas. Leo honda convergencia en el poema siguiente, « Hermétiques ouvriers... », pensando en el peso del silencio histórico que conduce a *Descripción de la mentira*⁴⁷.

¿A qué « Parque des Névens » se refiere profundamente el poema gamonediano, al del «Deuil» o al primero también, el de la presencia incesante? No se sabe, ambos poemas están en el poemario conocido desde su traducción en 1986, *Común presencia*⁴⁸. Sea lo que sea, la escritura gamonediana se encamina hacia el primer poema, como para unirlo al espacio del segundo poema, el del « duelo », escrito en 1954, cuando se vendió la propiedad de la familia.⁴⁹ « Lieu d'enfance aboli », pero « sans délectation morose », como lo analiza Jean Roudaut, antes de entregarnos sin duda lo esencial para nuestra comprensión de la extraña « ¿glosa?, no, creo que no, pero no recuerdo las fuentes »:

Il y a à l'origine un lieu perdu et, se confondant avec son image, un être perdu. Mais de l'absence de père, René Char n'infère pas une nuit du monde. [...] La fidélité à la mémoire du père, et le souvenir d'un paradis de l'enfance, qui fut perdu, ne produisent pas de fleurs poétiques, mais exigent une action.⁵⁰

Antonio Gamoneda no traduce el título, se apropia con el léxico de la semanticidad extranjera del « deuil » y del lugar. El epígrafe de Char dice « Pour un violon, une flûte et un écho ». El poema de título

⁴⁶ Jean Roudaut, « Les Territoires de René Char », *ibid.*, p. LXI. De nuevo menciono por su alcance en una poetología hermana el poema «Redonnez-leur...», en *Les Loyaux Adversaires*, de *Fureur et mystère*, p. 242. «Et qui sait voir la terre aboutir à des fruits, / Point ne l'émeut l'échec quoiqu'il ait tout perdu.»

⁴⁷ Supongo que Antonio Gamoneda no pudo leer el poema antes de encontrarlo en la antología de 1986 (*Común presencia*, Madrid, Alianza, trad. Alicia Bleiberg, ed. bilingüe, 1986, 2007, p. 56-57). No busco fuentes, leo confluencias que hacen resaltar la especificidad de cada voz, desde su historia, hacia su universalidad: «Dans la ville où elle existe, / La foule s'enfièvre déjà. / la lumière qui lui ment / Est un tambour dans l'espace. // Aux épines du torrent / Ma laine maintient ma souffrance.» (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 303)

⁴⁸ « Juventud de los Névens » está en *Común presencia*, *op. cit.*, p. 12-15, en la parte liminar, titulada por René Char « Cette fumée qui nous portait ». « Le Deuil des Névens » está p. 186-193, en la parte quinta, « L'amitié se succède ».

⁴⁹ En Char, *Dans l'atelier du poète*, se lee la dedicatoria del poema «a Georgette // Cette maison, ce jardin où nous vécûmes et que nos yeux regardaient, savaient voir déjà fractionnés. D'un cœur ouvert comme en allé.» (*op. cit.*, p. 699) Remito a lo que comenté ya sobre la necesaria continuidad de la escritura que, por encima de las quiebras, expresándolas, las cura. Ver «Le Deuil des Névens», en *La bibliothèque est en feu...*, *La Parole en archipel*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 389. Se precisa p. 1411 la referencia de la primera edición: «Le Deuil des Névens, Bruxelles, La Cormier, octobre 1954. Avec une pointe sèche de Louis Fernandez. Contient "Horoscope d'un poète" par Yves de Bayser.»

⁵⁰ Jean Roudaut, René Char, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. XV.

idéntico es el eco musical que interioriza su fuente. El poema de Char, como siempre muy construido, consta de cinco series, de extensión muy distinta, separadas por asteriscos. Son unidades irregulares que reúnen tres, dos, nueve, una, y tres estrofas. Todas de extensión imprevisible, pero hay juego de espejo entre la primera unidad, y la última, ambas de tres estrofas. Como muchos poemas gamonedianos, « Le Deuil des Névous » español consta de tres unidades. Se relaciona directamente con la propia estructura en eco de la construcción fuente, que empieza y acaba con un conjunto de tres estrofas. Pero las unifica en una sola unidad. Elegir tres estrofas es ponerse en armonía con la estructura compleja del púdico desgarró, es la expresión *sensible* de la compasión interiorizada.

La construcción del poema español forma un bloque en la página, atravesado por los blancos. Su enlace con el otro « Parque » es doble. Primero, su elaborada construcción *responde* a la del poema de René Char. Mejor dicho, dialoga íntimamente con él, como sólo pueden hacerlo las voces poéticas que se corresponden verdaderamente. Los dos conjuntos de cinco líneas dialogan con los cinco conjuntos, y la estrofa central, de tres fraseos, entra en simetría estructural con la estrofa aislada del penúltimo conjunto del « Le Deuil des Névous », cuando

Le jardinier invalide sourit
Au souvenir de ses outils perdus.
Au bois mort qui se multiplie⁵¹.

Algo se perdió. Pero el poema hermano inventa « instrumentos » para que *arda la pérdida*. Su fuerte retracción, frente a la extensión del poema de origen, entrega un espacio de consuelo, intenso, donde se despliega un saber, el del « comercio musical⁵² », desde una « común presencia ».

El consuelo es doble, puesto que también está convocada la primera fuente española de consuelo, la pintura de Luis Fernández. La presentación tipográfica del poema gamonediano se parece en algo a la disposición en negro y blanco del « cráneo sonriente » de Luis Fernández. Diálogo dentro del diálogo, hacia el que sufre la pérdida. Ya sabemos, la voz gamonediana « conviv[e] con las desapariciones » (*Descripción de la mentira* VIII 193). « Ahora un rostro sonrío y su sonrisa se deposita sobre mis labios » (I 175), dice la voz en el umbral de la « mentira ». Las líneas gamonedianas de 2008 son otros tantos « polígonos traslúcidos », que van a transformar musicalmente la tristeza, desde la *fraternidad*. Una estética y una ética.

⁵¹ *Ibid.*, « Le Deuil des Névous », p. 391. Para la cita siguiente, p. 390.

⁵² Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, op. cit., p. 184.

¿Por qué tanta coincidencia en el dolor? En la estrofa central del poema de René Char, se dice el verdadero «deuil», la pérdida del padre, la que Antonio Gamoneda vivió desde el relato materno que hablaba a diario del ausente: el duelo que se vive, el que *no se traduce*, sino que se expresa por la poesía, el lenguaje que dice lo que no se puede decir de otro modo:

L'aiguille scintillait;
Et je sentais le fil
Dans le trésor des doigts
Qui brodaient le batiste.

Ah! Lointain est cet âge.
Que d'années à grandir,
Sans père pour mon bras!

Para restablecer la identidad más allá de la pérdida, la escritura gamonediana toma el riesgo de la pérdida, para restaurar algo *atravesando* la experiencia de la pérdida, que conlleva escisión identitaria. En la segunda estrofa, se quiebra la unidad del nombre de René Char. Se aísla el nombre en una línea, y el apellido surge después del encabalgamiento. Por él, se dice y se supera la quiebra: la respiración unificada se apodera del nombre y, tras el paso por el blanco, del apellido. Separadas, las dos partes del nombre se corresponden exactamente en la lectura vertical, cuya tensión se deshace en el fraseo reparador. Una energía unificadora entra físicamente en el nombre, lo reescribe. Así crea sosiego, restablece una unidad desde la serenidad que genera un ritmo. La ruptura poética musicaliza la ruptura existencial, rehaciendo al ser. Tal es, otra vez, la acción de la pausa musical, « vieja sabiduría de los músicos, compartida por los poetas », decía Lezama. Recordamos: « Ahora, cuando existe una industria que cicatriza todas las ofensas [...] » (*Descripción de la mentira* VIII 191).

Así se levanta la voz gamonediana de la vigilia. Apoyada en su célula rítmica acentuada en la cuarta⁵³, ritma el apellido de Char,

⁵³ Me llama intensamente la atención la reflexión donde Antonio Gamoneda insiste, a propósito de un poema de *Cecilia* (494), en el funcionamiento de «cinco sílabas», que desencadenan en él el poema, desde su ritmo acentual. El texto es de 2002. Escribí a Antonio Gamoneda que me parecía recurrente tal dicción en sus poemas; no sé qué pensó, pero no lo negó. Cito ese texto de 2002: « Aparece en [el poema] una primera línea enunciativa, una simple anotación de experiencia: “Oigo tu llanto”. Estas cinco sílabas funcionan en mí como un desencadenante musical (en confusión profunda con el todavía oculto componente significativo; recuérdese; “un saber no sabiendo”), y la generación de lenguaje originada por esta causa musical (el pensamiento poético es música en su origen) trae consigo la revelación. El lenguaje poético es, parece claro, un lenguaje *anormal*. Mi relato, en su *lógica musical*, lleva consigo, si se trata realmente de poesía, de poder “levantar” pensamiento desde *datos no sabidos*: la sombra *pesa*; la *inmovilidad* es “una sustancia” de la madera; las sábanas *envolvían* sueños. Y cuando me pregunto, para contestarme tengo que ir *más allá* del silencio, al “lugar” en que se me manifiesta lo que desconocía: la esperanza está en el pasado (el espacio poético está siempre en el pasado, la

donde late su ser: « René // Char escondía’ sus lágrimas en palabras que fraternizaban’ con las abejas y los pájaros.» Después de la extensión azarosa, donde se diluye el recuerdo de la asonancia tan típica del « planctus », en «ía», se restaura la célula respirada desde lo profundo del cuerpo, la que con naturalidad recuerda el poder mágico del *vigilante de la nieve* de *Libro del frío*, tan unido a las fuerzas naturales. Desde la oralidad silenciosa de la voz, la poesía restablece verdades existenciales.

En la versión de 2012, se retracta el poema, se glosa la presencia desde su invisibilidad, pues es tanto el arraigo en la voz que basta para expresarla el mismo silencio. Se acalla la segunda ocurrencia del nombre de Char, desde una escritura del legato, lo dice la disposición en la página, con el corchete, típico de la voz *étale* de una serenidad atormentada, pues final, finita, que se sabe y se vive como tal. Cuerpo que canta, más allá de la propia carne de su voz, dentro de la presencia –que nada tiene que ver con la presencia física.

Los « rosales tardíos » también surgen de los hilos de la misma red, bajo los párpados fraternos. « Gelée blanche et grêlons », el poema de Char vive en el tiempo común del frío en la memoria. Pero en « Le Deuil des Névons », no asoman « rosales ». Por eso me pregunto si la voz gamonediana no reactualiza los « rosales » de *Feuillets d’Hypnos*, libro leído con los amigos en la clandestinidad política, en el León de la década de los 50: « Amer avenir, amer avenir, bal dans les rosiers...⁵⁴ ». Los « rosales » son « tardíos » por su ritmación en la palabra « tardía » de Antonio Gamoneda, la que surge desde el fondo de su contemporáneo « extravío en la luz⁵⁵ ». Cuando surge la exclamación, tantas veces repetida desde la escritura de la mentira –« Ah la mentira en el corazón vaciado por un cuchillo invisible » (*Descripción de la mentira* XX 218)–, modula la medida endecasílabo anterior, con acento en la décima en « abejas », y su difusión rítmica en la célula siguiente. La sílaba final del endecasílabo ya forma parte de la célula siguiente, « [abe]jas y los pájaros ». La sutura rítmica conduce al reconocimiento del instrumento del canto natural de la vigilia, expresado por la célula de la letanía que consuela:

Char escondía sus lágrimas en palabras que fraternizaban con las abejas y los pájaros.

poesía es un arte de la memoria) y allí se produce la sonrisa que amo. Siento la extrañeza de vivir, pero esta extrañeza queda dirimida por una evidencia: “Oigo tu llanto.” » (Antonio Gamoneda, « La poesía no es ficción », en *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*, ed. Alejandro Duque Amusco, Valencia, El Ciervo, Pre-Textos, 2002, p. 95-97.)

⁵⁴ René Char, n°21, *Feuillets d’Hypnos, Fureur et mystère*, op. cit., p.180.

⁵⁵ Antonio Gamoneda, *Extravío en la luz*, Madrid, preámbulo Amelia Gamoneda, grabados Juan Carlos Mestre, Editorial Casariego, 2008.

Ah, ' cuánta tristeza y cuánta música en los rosales tardíos.

Desde su modulación del « duelo », el instrumento gamonediano crea el « Balancement de méduse / au-dessus du temps profond ». El cuarto fraseo lanzó el impulso, desde el oído. El paso a la presencia «en otro tiempo» se da con la célula de cinco sílabas, acentuada en la cuarta. Desemboca en dos endecasílabos a maiori, siendo el primero melódico. La *extensión* del fraseo conduce de modo rítmico el enunciado semántico, el de los recuerdos visuales, « a través de cristales extendidos ». Todo se confunde en el sosiego: « y sosegaban la vibración de los árboles ». Por la memoria, el poema actúa más allá de la pérdida del espacio memorial. El primer objeto de consuelo, « un cráneo sonriente », con artículo indefinido en el primer verso, se designa con el artículo definido que lo magnifica en la última unidad: « Se sabe que // Luis Fernández contruyó el cráneo sonriente [...] ». El fraseo también construye sus líneas que consuelan.

La « ¿glosa? » arranca en la imagen del poema de Char, « rodeado de saltamontes dormidos ». El primer desplazamiento se asocia al primer objeto de consuelo. Es cuando el fraseo empieza su movimiento envolvente, tan semántico como rítmico. En realidad, desde el principio, no hay « glosa », sino « mudanza », que se intensifica cuando se designa, en el centro ya de la «*mélancolie musicienne*», «la melancolía y el otoño del parque de Névens », porque el oído *responde* al título de René Char. Eso no lo oyó la traductora del poema en *Común presencia*, cuando traduce: « En el parque de los Névens / los saltamontes duermen ⁵⁶ ». Una traducción al pie de la letra, que informa, mientras que en la retracción léxica, es poema el texto que dice la escucha verdadera, la de la voz sobre la voz: « Le Deuil des Névens » sobre « Le Deuil des Névens », « le parc des Névens » en « el parque *de* Névens », en el mismo otoño, « en la sabiduría de la luz », la que cicatriza las heridas ⁵⁷.

Al final del *poema*, se restaura la unidad del ser, en la familiar presencia del solo nombre, « en las palabras de René' y en el espacio del antiguo' parque dorado ». Para apoderarme de una expresión de « Avisos y explicaciones », yo diría que es cuando Antonio Gamoneda « se hace con el cuerpo rítmico ⁵⁸ » del duelo, desde « L'espace ténébreux / De mon parc des Névens ⁵⁹ ». Sólo queda « el espacio del

⁵⁶ René Char, *Común presencia*, *op. cit.*, p. 187.

⁵⁷ La cursiva es mía. Ver lo que dice Antonio Gamoneda: « Hay un imprevisible "viaje a *significaciones reveladas*", y éstas son inteligibles bajo condiciones de sensibilidad (musicales); obedecen a "una lógica" que es transgresión de la que rige en el lenguaje *informativo*; crean conocimiento de lo desconocido (insisto: de lo hasta entonces inexistente) y este conocimiento se deduce ya de una realidad y una existencia. » (« La poesía no es ficción », *op. cit.*)

⁵⁸ Ver « Avisos y explicaciones », *Esta luz*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹ René Char, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 391.

antiguo parque dorado », en el espacio del poema: un espacio donde se « recupera » el tiempo de antes de la pérdida, el de una comunidad de presencia, establecida por la voz anónima que se funde en la escucha gamonediana, « que decían el parque de Névens ». « Pour renouer », *para reanudar*, con y contra el *roimiento*⁶⁰ del tiempo.

Para completar la constelación donde suena tanta fraternidad, añadido que en un cruce creador, René Char escribió dos textos en prosa dedicados a « Louis Fernandez ». Entregó el primero con motivo de la exposición que el artista realizó en la Galerie Pierre Loëb, en París, en 1950. Lo recogió cinco años después en la parte titulada « Alliés substantiels », en *Recherche de la base et du sommet*⁶¹:

[...] qu'il divulgue un nouvel ordre de valeurs au terme d'une arithmétique concrète ordonnée comme une manie, cet allié de Zurbaran et de Vermeer, à travers le splendide mutisme de la peinture, projette sur les dalles de notre temps sa silhouette de bâtisseur compliqué et de passant qui refuse le salut. [...] Il peint passionné et hanté; et quand il ne peint pas, il souffre le tableau de cette passion et de cette hantise qu'il continue à transposer créativement par d'autres voies pour la même fin:

La Treizième revient... C'est encor la première;

Et c'est toujours la seule...

Nerval.

Entre laine et gel, sur notre inconsistance, Fernandez, avec minutie, instaure son monde, monde de l'étrangeté après le labeur consécutif à notre déluge. Dans un paysage comme frappé de galaxie s'allonge l'épopée silencieuse de la lumière mentale.

En su fuerza « incomprensible y cierta », aquí también responde el poema de Antonio Gamoneda, *con los trece versos* de su primer « Deuil » revisitado, antes del además de retracción, cuando se interioriza la misma experiencia del poema: « arithmétique concrète ordonnée comme une manie ». Un *no saber sabiendo*.

Desde la música del azar, el segundo texto de René Char dedicado a Luis Fernández se titula « Rémanence »⁶². Como el primero, se escribe en prosa, en la abolición de los límites visibles que señalan inmediatamente el poema como tal, lo que interesó a Antonio

⁶⁰ *Id.*, « Pour renouer », en *Poèmes des deux années, La Parole en archipel, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 371.

⁶¹ *Ibid.*, p. 685.

⁶² Como lo precisa Alfonso Palacio Álvarez (*op. cit.*, p. 20), el texto formó parte del catálogo de la muestra celebrada por el pintor en la Galería Alexandre Iolas de París, en mayo de 1968. Luego se publica con el título de « Rémanence », en *Le nu perdu*, en 1971 en Gallimard (en *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 457.) El poema, de carácter más personal, se escribe después de una grave enfermedad del pintor, hasta sumirse en el dolor universal: « De quoi souffres-tu? /De l'irréel intact dans le réel dévasté. De leurs détours aventureux cerclés d'appel et de sang. [...] ».

Gamoneda desde siempre, desde su lectura de *Feuillets d'Hypnos*. Sólo me detendré ahora en la idea de « rémanence », esa persistencia de la imantación en un hierro sometido a la acción de un campo magnético. De modo enigmático, desde las redes de la poesía se tejen secretos *continuos*, incomprensibles por la razón. En la compasión por el dolor universal, todo pasa como si estuviesen latiendo de nuevo « los hierros cuyo frío no cesará en mi rostro » (*Lápidas* 257). Como lo dice René Char, « Le peintre, l'homme Georges de la Tour sait⁶³ ».

En ese *saber* confluyen las palabras de los artistas de la misma familia, la de « la carencia, la verdadera », la que abre el *potens* infinito de la palabra de poesía. Sus encuentros se pueden escribir, como lo hacía René Char, con « R » mayúscula: « [J]e n'ai retenu personne que l'angle fusant d'une Rencontre ». Todo empieza con una vigilia, que es la poesía, y donde la poesía ensancha el espacio de la búsqueda interior: « Tribunaux de midi, je veille⁶⁴ ». Según comenta Jean Roudaut, « Il s'agit de la rencontre (au sens fondamental que prend ce mot comme révélateur de la beauté et de l'être) d'une situation historique générale et d'une passion particulière⁶⁵ ». Con estas mismas palabras pudiera cifrarse, en su generosidad, la entrega gamonediana a una « glosa », que desde una *confusión luminosa* con el sufrimiento, desde su entrega ética, *con esperanza* puede « pens[ar] la desaparición » (*Arden las pérdidas* 471). La esperanza, sólo la crea el poema, la hace sensible sin decirla, que precisamente sería negarla. Recordamos las lecciones del « vigilante de la nieve »:

Se trataba –se trata– del aprendizaje de una fraternidad sin esperanza; [...] de saber que la palabra o la superficie pictórica tenían que ver (bajo condición, en otro caso, de no ser nada) con la conducta y el amor de la resistencia, pero que esto no había que decirlo, sino hacer sustancia de ello en mixtura con una serenidad –o una tensión– formal.⁶⁶

Así, secretamente, se *construye* un emblema de la realidad que es la poesía. Haciendo « sustancia de ello en mixtura con una serenidad », en el espacio de « esta luz » que es la vigilia –la que acompaña–, se superponen los « Névons » perdidos y los « Névons » que arden en la escritura, restablecidos para siempre, desde su « música mortal »:

La poesía, en sí misma, es realidad. Como el amor, como el sufrimiento. Y la significación poética es una significación *revelada* y es obvio que las revelaciones (yo hablo, no haya confusión, de revelaciones *naturales*) no son *concebibles*. La poesía, lenguaje aprendido cuando todavía el mundo era sagrado, nombra lo desconocido, «lo que no existía» y, al nombrarlo, lo

⁶³ *Ibid.*, p. 1369.

⁶⁴ *Ibid.*, « Bien égaux », en *Le Poème pulvérisé, Fureur et mystère*, op. cit., p. 251.

⁶⁵ Jean Roudaut, *ibid.*, p. XLIX.

⁶⁶ Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, op. cit., p. 232.

realiza, lo dota de una existencia intelectual y de una fisicidad en el lenguaje.⁶⁷

Cuando se juntan en la misma « realidad » el « cráneo sonriente » y « [l]e bien qu'on se partage », « l'espace ténébreux » se hace espacio « dorado »⁶⁸. El pensamiento poético es un pensamiento rítmico, el que se siente, el que actúa: « Ah, cuánta tristeza y cuánta música en los rosales tardíos ». Tal puede ser el poder de la *mudanza* gamonediana cuando deja de ser mudanza, para alcanzar el género sin nombre que, bien lo recordamos, es para Antonio Gamoneda el de la poesía.

⁶⁷ *Id.*, « La poesía no es ficción », en *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*, op. cit., p. 95.

⁶⁸ René Char, «Le Deuil des Nérons», *Œuvres complètes*, op. cit., p. 391.