

**Ávida soledad:
análisis crítico
de un pasaje de
*Descripción de la
mentira***

Diego López López
Universidad Complutense de Madrid

En el presente trabajo se expondrá la interpretación de un pasaje fundamental de *Descripción de la mentira*, de Antonio Gamoneda; entendiendo que dicho libro supone un hito

Resumen

en la poesía del siglo XX tanto por su calidad poética como por la importante influencia que ha

Palabras clave

Poesía
Gamoneda
Mentira
Análisis

ejercido sobre los jóvenes creadores y sobre la obra posterior del leonés. Para la correcta realización del mismo, se propondrá una direccionalidad inmersiva en el análisis: desde los aspectos más generales de la poesía de su autor hasta los pequeños matices semánticos que conforman el pasaje seleccionado.

The present paper aims to be a humble interpretation of a fundamental passage of *Descripción de la mentira*, by Antonio Gamoneda; taking into account that this book has become a milestone in the poetry of the twentieth century both for its poetic quality and the important influence it has had over young poets and over the Leonese writer's later work. An immersive analysis is proposed: from the most general aspects of the author's poetry to the small semantic details appearing in the selected passage.

Keywords

Poetry
Gamoneda
Lie
Interpretation

Abstract

1. MUERTE, VIDA Y MEMORIA: ESBOZO DE LA POÉTICA GAMONEDIANA

1.1 Tesis inicial

A menudo, encuadrar toda la poesía de un único autor bajo un rótulo convincente, sin que este suponga una mera reducción o una simplificación lisológica de su completo quehacer poético, es una tarea tan imposible como inane. Solo las poéticas dotadas de una verdadera coherencia intrínseca permiten ejercer este tipo de temerarias prácticas. En la poesía de Antonio Gamoneda, por su componente unitario¹, holístico, sí que es posible hallar un eje vertebrador alrededor del cual se estructuran todos sus versos.

En general, toda la crítica ha estado de acuerdo en afirmar que, para el leonés, la poesía es el «arte de la memoria en perspectiva de la muerte»² [Valladares, 2017: 53]. Si acudimos a su obra —tanto en sus poemas de juventud como en sus poemas de senectud— podemos observar la existencia de leves reminiscencias mortuorias que se manifiestan de muy diversas maneras: «Mis lágrimas entran en la luz. // Miro a mi amor: es una / avecilla desnuda, negra, fría»³ [*La tierra y los labios*, 1947-1953: 22]⁴. Esa avecilla (símbolo monosémico simple⁵) encarna la coexistencia paradójica de la vida —asociada al amor— y de la muerte en un mismo objeto poético: el ser amado. A propósito

1 Juanramonianamente, Gamoneda ha venido reescribiendo sus poemas desde *Edad* (1987), como demuestra la aparición de unos apéndices con algunas versiones originales en *Esta luz I* (2004).

2 El propio poeta ha secundado multitud de veces esta afirmación definitoria de su poética en varios libros, entrevistas y conferencias.

3 Versión modificada del año 2003. Ofrezco aquí la original: «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» [*ibidem*: 631].

4 Todos los versos citados se han extraído de *Esta luz* (Vol. 1), excepto los de *Canción errónea* (de *Esta luz*, Vol. 2). Por ello, los números de paginación corresponden a tales volúmenes respectivamente. Los nombres de los poemarios a los que pertenecen van en cursiva, seguidos de sus años originales de elaboración.

5 Según expone Bousoño, los símbolos monosémicos simples son «aquellos que no se caracterizan por su continuidad» [Bousoño, 1966: 138]. Serían, por lo tanto, una variante del símbolo monosémico continuado —particularización clásica del tropo— que aparece de manera aislada en un determinado poema.

de esto, se ha indicado lo siguiente acerca de las primeras composiciones gamonedianas: «En el amor, la pena, la pobreza, el llanto, el abismo, participan como rasgos esenciales; una y otra vez los sentidos se recrean en el goce, y la vida parece salvarse y, sin embargo, finalmente queda siempre reducida a un estado de condena existencial» [Casado, 2009: 17]. Dicha condena —premonición de muerte— se objetiva formalmente con el sintagma «juventud del dolor», fórmula a la que el poeta leonés volverá —desarrollándola, pero sin aludir a ella— en sus poemas posteriores a través de mecanismos de reconstrucción mnemónica no exentos de ficcionalidad⁶.

La misma paradoja de genealogía barroca⁷ puede hallarse —como ya hemos advertido— en poemas tan lejanos temporalmente como el siguiente: «Eres como una flor ante el abismo, eres // la última flor» [Cecilia, 2000-2004: 510]. Los dos núcleos principales que conforman la imagen visionaria⁸ del poema son los siguientes: la nieta del poeta —destinataria del texto— (A), y la «flor ante el abismo» (B). Ante esta destacable articulación del fenómeno visionario, a nosotros, como lectores, se nos transmite una alarmante impresión de peligro (Z) que procede de la insólita proximidad entre lo frágil naciente (flor) y el infinito poder destructor de la muerte (abismo). A través de la indagación crítica en la intuición (Z), y teniendo en cuenta las aserciones de Valladares y Miguel Casado, se deduce que el plano real (A) de la figura correspondería con la idea base de la poética gamonediana: la muerte imbricada de manera total con la vida; la muerte presente, incluso, en los cuerpos recién nacidos.

1.2 Precisión acerca de los conceptos de «vida» y «muerte»

No se debe entender que la muerte en la poesía de Gamoneda es un sucedáneo de la vida, o que la inexistencia se opone a la existencia. En sus versos ambos conceptos cuajan de manera difusa, solapándose entre sí, siendo uno el reverso del otro. La vida se presenta como la materialización de la muerte. La muerte, por su parte, pasa a ser un destino inminente al que se acude con completa serenidad. En los poemas del leonés, «flor» y «abismo» —*id est*, vida y muerte— son conceptos conjugados⁹: «Hay luz dentro de la sombra, cunde / la centella bajo alas inmóviles. // Son mortales las médulas / ocultas en la luz» [Arden las pérdidas, 1993-2003: 452]. La luz y la centella (símbolos que suelen remitir a algo positivo,

6 «El autor [entiende] que la poesía no es literatura, pues mientras que esta se erige sobre la ficción, aquella lo hace sobre la realidad de su propia vida» [Valladares, 2017: 53]. Sin embargo, López Castro aduce que «la memoria trae al presente todo lo que aconteció en el pasado, pero lo trae de manera transformada. [...] hablar de la propia vida es entrar de lleno en el territorio de la ficción» [Castro, 2014: 18].

7 Es de interés recordar ese célebre soneto de Quevedo que condensa tan bien esta postura metafísica: «En el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto» [Quevedo, 1997: 314].

8 Bousño define este procedimiento como aquel que dota de semejanza «a los términos A y B en *principio* no porque objetivamente se parezcan [...], sino porque despiertan en nosotros, sus contemporáneos, un sentimiento parejo» [Bousño, 1966: 109].

9 Los conceptos conjugados son «un conjunto denotativo que pretende destacar la semejanza [...] entre pares de conceptos muy diversos pero que se caracterizan, por de pronto, por darse en una forma “apareada” que no se reduce siempre a los tipos clásicos de la oposición contradictoria (vertebrado/invertebrado), contraria o binaria (día/noche [...]) o correlativa (padre/hijo)» [Bueno Martínez, 1978: 88].

deseable) son, en este poema, reminiscencia de la muerte: el vertiginoso tobogán que transporta a los seres humanos desde lo indeseable-doloroso al descanso anhelado. Incluso, en la composición antes citada se plantea un problema silogístico: si A (la «luz», la «centella») forma parte constitutiva de B (la «sombra», las «alas inmóviles»), ¿puede B (las «mortales médulas») incluirse en el seno de A (la «luz»)? La conclusión que se desprende de la poesía de Gamoneda no da pie a equívoco alguno: sí. Estamos, por ende, ante dos realidades absolutamente inseparables, indivisibles, encadenadas entre sí de manera eterna, definitiva: en tanto que vivimos, morimos; y en tanto que morimos, damos cuenta de nuestra vida.

1.3 El fenómeno visionario y la memoria

Si se observa la obra de Antonio Gamoneda desde una perspectiva panorámica, es posible advertir que, en comparación, sus primeros poemarios cuentan con una menor cantidad de imágenes visionarias y visiones¹⁰ que sus últimos textos. Esta característica se debe a factores puramente mnemónicos: la vida acumulada hace que el poeta vuelva al pasado de manera recreativa o revivificante a través, principalmente, del sentido de la *vista*. Pero revivificar a través del verbo, retrotraer al presente lo huido, conduce de nuevo a una cita con la propia muerte: la resurrección consciente del pasado surte así un efecto adverso al esperable, pues todo lo que hay, lo que habrá y lo que hubo es desaparición, ausencia, quietud. En este sentido, la justificación que tendría la mayor presencia del fenómeno visionario¹¹ en la poesía del leonés tiene que ver con la inefabilidad de decir lo inexistente (cada vez más abundante): todo aquello que, por su carácter abstracto, etéreo, velado, no podemos observar, tiene que expresarse a través de mecanismos no menos complejos. A colación de este razonamiento, López Castro expone que «dar forma a la muerte, representarla, equivale a hacer presente lo que no lo está, aquello que encuentra en la negación su posibilidad más propia para manifestarse. Debería entonces entenderse esta negatividad radical como el fondo de experiencia que el lenguaje guarda dentro de sí, pues todo discurso trata de decir lo inefable» [Castro, 2014: 162]. El poeta, al adentrarse en la vejez, va siendo mucho más consciente de las muertes que le preceden y de los rostros transparentes que le asedian. Su respuesta ante este tipo de anatemas es acudir a la formalización lingüística: nombra, conjura, invoca todo lo que ya no es: «Vi la serenidad en los ojos de las reses destinadas a los cuchillos industriales y los caballos inmóviles en la tristeza; // después, la cal, su luz en los ancianos, y grandes grietas habitadas por lamentos»¹² [*Libro del frío*, 1986-1992: 316].

El efecto de esta invocación visual es el de la mitificación de lo ido: «El ver de la percepción y el ver de la visión se dicen del mismo modo y, en su cruce, se insinúa la latencia

10 La visión es «la atribución de cualidades o funciones irreales a un objeto» [Bousoño, 1966: 123].

11 Las Vanguardias hicieron de este fenómeno (así catalogado por Bousoño [136]) su meta. Gamoneda, al igual que otros poetas –Vallejo, Aleixandre o Cernuda–, han hecho de él su herramienta de trabajo más preciada. Por ello, la pervivencia de sus obras es mucho mayor. No obstante, hay que señalar que la acción de los vanguardistas fue crucial: sin ella, los poetas posteriores no hubieran tenido ningún medio semejante con que escribir su gran literatura.

12 Los versos cada vez se van liberando más de sus ataduras musicales: se prosifican, se acercan al versículo. En sus inicios, la «canción» estaba mucho mejor representada en los textos de nuestro poeta –recuérdese el título *Blues castellano*–, pero el ritmo, como cimiento del poema, jamás desaparecerá.

del mito» [Casado, 2009: 255]. Asimismo, Túa Blesa inscribe dentro de una determinada genealogía dicho *modus operandi*: «Esta tradición del verbo “ver” tiene como texto fundador, como referente remoto, el *Apocalipsis* de Juan, que no es más que una relación de visiones»¹³ [Blesa, 2007: 14]. De esta manera, el poeta leonés logra trascender sus propios avatares personales como ser viviente; consigue traspasar su biografía para que su memoria personal, íntima e intransferible —memoria de muerte por sobre la vida— se instale en el recuerdo colectivo de toda una generación, o incluso, en el de todos los seres humanos que alguna vez, por algún motivo, se hayan asomado a sus versos.

2. DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA: UN POEMARIO CLAVE

2.1 Cambios retóricos fundamentales

Descripción de la mentira es el título que inaugura la etapa de madurez del leonés tras diez años de silencio creativo. En dicho poemario se aprecian cambios estilísticos que alteran la perspectiva de enfoque con que se tratan diversos temas ya presentes en *Blues castellano*. Mientras que en este poemario la represión del régimen franquista se experimenta en tanto que «presente en marcha» y se refleja de manera simbólico-alusiva a través de personajes externos a ella, pero partícipes de una misma «injusticia», en *Descripción de la mentira*, a pesar de que los referentes están, en muchos casos, velados, sí se observa una apelación directa —y retrospectiva— a los perjuicios causados: «Va a hacer diecinueve años / que trabajo para un amo. / Hace diecinueve años que me da la comida [...]» [BC, 1961-1966: 118]¹⁴; en contraposición de: «Tierra desposeída de sus tumbas, madres encanecidas en el vértigo. // Es lo que queda de mi patria» [DM, 1975-1976: 211]. Nótese la enorme transformación lingüística existente. El primer fragmento está mucho más sujeto al habla cotidiana, mientras que el segundo —al contrario— apuesta por procedimientos retóricos que rompen con las reglas gramaticales: «encanecidas *en* el vértigo» por «encanecidas *por* el vértigo».

Esta ruptura con la cotidianidad también queda reflejada en los cronotopos poemáticos: «Entré en la casa y me quité el abrigo / para que mis amigos no supieran / cuánto frío tenían [...]» [BC, 1961-1966: 128]; y contrasta con: «El ganado de vientre pasa sobre la nieve y el aceite llama desde los establos¹⁵» [DM, 1975-1976: 203]. En los versos citados de *Blues castellano*, el espacio común (la casa) aparece como un todo armónico, sin alteraciones, miméticamente emparentado con lo que de facto se puede hallar al acceder a cualquier vivienda¹⁶; sin embargo, en el versículo de *Descripción de la mentira*, los «establos» y

13 «Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida de sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas» [Ap. 12, 1]. En este versículo bíblico se observa el fenómeno visionario en todo su apogeo. Teniendo esto en cuenta, no es extraño que Blesa afirme lo siguiente: «no está de más anotar que el poeta ha manifestado que “En la Biblia está una de mis madres poéticas”» [Blesa, 2007: 14].

14 Uso BC (*Blues castellano*) y DM (*Descripción de la mentira*) en las referencias bibliográficas para no ocupar la página con referencias consabidas.

15 El fenómeno visionario caracteriza *Descripción de la mentira*.

16 En esta estrofa el extrañamiento no viene dado por el espacio, sino por las interacciones entre los personajes del poema.

el «ganado» irrumpen de forma deslindada, separada: sucede una clara fragmentación del cronotopo que remite, del mismo modo que al espacio fragmentario de la memoria, al retrato de una realidad distorsionada, difusa, destruida por el sufrimiento.

Dicha fragmentariedad rebasará la materialización específica para adentrarse en el plano estructural —general— de *DM*. Tanto es así que José Antonio Llera describirá el libro del poeta leonés como «un largo poema [...], cuya estructura fragmentaria se asemeja a un jarrón roto, con partes desencajadas, desiguales, pero nunca caóticas». [Llera, 2002: 29]. López Castro, en sintonía con el crítico anterior, denominará a este procedimiento «arte residual», edificado «sobre las ruinas de lo que permanece» [Castro, 2014: 105], apoyándose textualmente en el siguiente verso: «Este relato incompresible es lo que queda de nosotros» [*DM*, 1975-1976: 222].

2.2 El sujeto lírico y sus formalizaciones

Al hilo de la «atomización» que impregna todos los recovecos del poemario referido, no es baladí señalar que el sujeto lírico que apreciamos en él, al igual que los demás elementos, se muestra ampliamente fragmentado. Se pueden identificar tres tipos de sujeto lírico¹⁷ en *Descripción de la mentira*: 1) sujeto lírico existencial o personalizado: «He cruzado mi infancia y países de morfina y largos bosques en los que descansé y grandes alas pasaron sobre mis ojos» [*ibidem*: 199]; 2) sujeto lírico desdoblado o geminado: «Tu soledad es ávida. Tu palidez fluye de ti y se divide en largas médulas. En derredor no ves otra cosa que a ti mismo» [*ibidem*: 184]; y 3) sujeto lírico heteromimético: «La ciudad no está limpia; en los ejidos no hay irritación y el cornezuelo y el centeno cohabitan y crece un aliento que será comida de nuestros hijos»¹⁸ [*ibidem*: 199].

La aparición de diferentes modalidades de expresión del *yo poético* (relacionado «en identidad» con el *yo autorial*) conforma un mundo en que el autoconocimiento y la correcta —o «verdadera»— interpretación del entorno no son posibles. Este nihilismo epistemológico tiene mucho que ver con el gran tema del libro: la «mentira». Además, todo lo expuesto se acrecienta a través de la amplia colección de destinatarios poemáticos existentes: «Hay numerosos *tús* distintos con los que dialoga el yo, sin ningún aviso de cambio. Hay, a través de ellos, una dinámica de reflejo, de rememoración de una serie de casos “ejemplares”, en los que se profundiza en el conocimiento

17 El sujeto lírico existencial o personalizado es «aquel sujeto que se dispone en un discurso lírico cuyo predicado versa sobre el existir mismo del sujeto, o sobre alguna de sus condiciones personales de existencia» [G. Maestro, 2018: 27]. Sujeto lírico desdoblado: «aquella categoría que, como responsable inmanente de la enunciación lírica, dispone en su propio discurso un proceso semiótico [...] en el que él mismo se introduce como actuante de la expresión dialógica, al ocupar, además del lugar que le corresponde *de facto* como emisor interno, la posición de Sujeto Interior o destinatario inmanente [...]» [*ibidem*: 28]. Por último, el sujeto lírico heteromimético es «aquel [...] que no se modaliza en el enunciado, ni deja en él marcas formales de su presencia en el conjunto textual. El poema adquiere, en consecuencia, una función representativa [...]» [*ibidem*: 26].

18 Repárese en la sintaxis copulativa tan propia de la *Biblia* o de otros textos antiguos procedentes de la literatura oral.

del *yo*»¹⁹ [Casado, 2009: 43]. En definitiva, la polarización, borrosidad y el mutismo con que se describe la realidad ficcionalizada de *DM* hacen que el sujeto poético encuentre en la verbalización de la «imposibilidad» y la «muerte» su único salvoconducto posible.

2.3 Una propuesta de lectura

José Antonio Llera propone hacer una lectura histórico-biográfica de *Descripción de la mentira*: «La lectura histórico-biográfica es una de las posibilidades del texto, en absoluto incompatible con su ficcionalidad. Hay que tener en cuenta que la escritura del libro transcurre entre diciembre de 1975 y noviembre de 1976, es decir, durante el comienzo de la transición democrática española» [Llera, 2002: 37]. Si bien en este trabajo no se niega dicha perspectiva interpretativa, es necesario advertir que, en determinados versos, su aplicación se torna algo forzada e insuficiente.

A colación del versículo «He salido de la habitación obstinada» [*DM*, 1975-1976: 174], el crítico aduce: «*La habitación obstinada* es la sinécdoque de una nación cerrada, aislada internacionalmente, con un ambiente gris, donde predominan la miseria moral y la humillación al silencio. Este aguafuerte coincide con el mensaje de denuncia que transmiten ciertas tendencias de posguerra» [Llera, 2002: 38]. Se apostará aquí por una lectura distinta: esa «habitación obstinada» no es una sinécdoque, sino una hipálage. El ser «obstinado» es el que está dentro del recinto claustrofóbico: el poeta. Al identificar este mecanismo de traslación semántica, es posible catalogar esa «habitación» como un símbolo monosémico simple. En su entraña se vislumbra nebulosamente el plano real (A) de la figura: el silencio creativo. La «obstinación» no sería más que la fatigosa permanencia del poeta en el «silencio creativo» y, al mismo tiempo, el frustrado y constante intento de escribir. Los «designios» que vemos en el segundo versículo corresponderían a la tarea que las «invocaciones»²⁰ le han impuesto al *yo poético*: la creación de versos. Quedaría así justificada una lectura más metapoético-biográfica que histórico-biográfica²¹.

Pese a esta controversia, sí es pertinente la conclusión a la que llega Llera con respecto a la idea de «verdad» en el poemario del leonés: «En Gamoneda la noción de verdad no tiene un componente eleático, sino que reenvía al universo ético, a los ideales de justicia social, igualdad y progreso» [Llera, 2002: 38]. Miguel Casado suscribirá esta observación: «¿Qué verdad es la que se esfuma? Es la de los anteriores libros de Gamoneda. Se identifica con las creencias y los ideales, con grandes los valores (justicia,

19 Más que en el «conocimiento del *yo*», en las antinomias y las contradicciones que posee el «yo».

20 Con «invocaciones» me refiero a estos versos: «No creo en las invocaciones pero las invocaciones creen en mí: / han venido otra vez como líquenes inevitables» [*ibidem*: 173].

21 Otro ejemplo de sobreinterpretación historicista a raíz de «¿Para qué las palabras desecadas en cíngulos o las construidas en esquinas inmóviles / las instruidas en láminas y, luego, las desposeídas y ávidas?» [*ibidem*: 239]; «Repárese el lector en el significado de *cíngulo* [...]». Por metonimia, se alude tal vez a la poesía religiosa de posguerra, que implícitamente reafirma los valores del régimen franquista» [Llera, 2002: 39]. Desde mi punto de vista, se alude simplemente a la imposibilidad creativa, pues el cíngulo es una prenda de vestir que aprieta y constriñe al igual que el silencio. El hecho de que sea una prenda clerical no tiene importancia: lo verdaderamente esencial es el efecto producido por esta.

libertad, belleza)» [Casado, 2009: 36]. La «mentira», en cambio, se postula como el «falso» orden moral establecido por la dictadura y con el profundo dolor producido por este tanto en los ciudadanos como en el *yo poético*. Por estas razones, la «mentira» también se asociará con la «muerte»²² —en su sentido trágico— en tanto que impone un silencio particular a los individuos; situación que, dentro de las coordenadas metapoéticas del libro, será profusamente explotada asimilándola al silencio creativo. Gamoneda consigue de este modo extraer los elementos trascendentes y perdurables de los hechos puramente históricos en que, como *yo autorial*, se vio inmerso.

2. ANÁLISIS DEL FRAGMENTO²³

3.1 Plano rítmico-estructural

El verso libre es, acaso, la modalidad más dificultosa de poetización. Cuando un escritor se embarca en la empresa de escribir sin las exigencias métricas del verso clásico se encuentra, en gran medida, «a merced de la genialidad», porque «si uno trata de componer un soneto, ya tiene algo de antemano, y el lector puede anticipar la forma; en cambio, si uno intenta escribir en verso libre, todo depende íntimamente de uno. Hay que ser técnicamente mucho más hábil para intentar el verso libre que para intentar lo que quizá ustedes reconozcan como anticuado» [Borges, 1972: 74-75]. La poesía, para que pueda considerarse como válida, debe contener estructuras y ritmos que se organicen a través de un *cosmos*: el desorden o la espontaneidad son factores que jamás podrán formar parte de un buen texto poético. Incluso los poemas con aparentemente mayor «azarosidad» (textos de *Trilce*, o de José Alfredo Zendejas) incurren en una distribución racional de todos estos aspectos, y aunque dicha racionalidad se desconozca o sobrepase las capacidades exegéticas de lectores y críticos, siempre, en las profundidades de la composición, encontraremos elementos que delimitarán muy ampliamente la presunta «libertad» que promete el versolibrismo.

Uno de los ejemplos más ilustres de esta condición *cósmica* del verso libre —en el sentido de organizada, ordenada— lo hallamos en el pasaje gamonediano que nos disponemos a analizar. En él se observa que la mayoría de los versículos están compuestos por estructuras rítmico-sintácticas trimembres²⁴ en que las pausas se corresponden, en su mayoría, con el fin de las oraciones: «¿Por qué mientes dentro de tu alma? [pausa] Mientes en la deposición [pausa]. Yo que tú mentiría más dulcemente [pausa larga]» o «Tú extiendes

22 «El dolor por el destino de España es inseparable del destino individual del sujeto lírico: la salida de un trecho histórico desemboca en la conciencia del propio acabamiento» [Llera, 2002: 42]. El mismo autor también ha postulado la «mentira» como una reescritura del tópico barroco del «engaño» de vivir.

23 El pasaje poético seleccionado se ofrece en el anexo. Se halla en *Esta luz*, pp. 184-185.

24 Algunas veces no coinciden oraciones y pausas, pero aun así el ritmo sigue inalterado: «Yo, en los manjares previos a la muerte, hallo mi lucidez» o «Siento mi calidad desnuda en su interior. Es líquida y he de cerrar los ojos». No son más lascivos que tus lágrimas. Las oraciones o frases se suelen corresponder con versos eneasílabos, decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos, tridecasílabos y alejandrinos —todos muy intercambiables entre sí por su prosodia compatible—. Este es otro de los factores que contribuyen a la uniformidad rítmica.

flujo de otro modo: [pausa] hueles tu enfermedad en otros cuerpos [pausa]. Nadie vendrá con una luz sobre tus llagas [pausa larga]». Esta «esticomitia pausal» que se origina en el interior del versículo ralentiza el ritmo del fragmento dotándolo de una calma sostenida que apunta hacia la reflexión y el soliloquio. Solo en una ocasión se romperá esta tendencia: «Mi desnudez es líquida hasta reflejar el rostro de los suicidas y los mendigos duermen largos sueños con sus oídos puestos sobre mi vientre y acaso escuchan la ira de sus madres pero duermen». El polisíndeton al que asistimos tiene la función de resumir lo que denominaremos —y después nos referiremos a él— como «ideal de la serenidad»; además, el componente copulativo y rítmico-rupturista produce que el contenido del versículo citado se vea mucho más reforzado y sobresalga por sobre las ideas del resto. La misma intención reiterativa —que subraya ciertos puntos— puede hallarse en la oración «Yo en tu lugar mentiría más dulcemente», con la cual termina la segunda sección del fragmento²⁵ —y con ella el fragmento en sí—, y que funciona como conclusión del hablante lírico, además de ejercer como dovela central o clave de todo el arco poemático.

Otro aspecto fundamental es la dialéctica entre hablante y destinatario: dentro de las tres variantes de sujeto lírico ya expuestas, estaríamos ante la formalización de sujeto lírico desdoblado o geminado²⁶. Cabe señalar que aunque dentro del texto haya una diferenciación nítida entre remitente y remitido, en realidad estas dos posturas se hallan insertas intrínsecamente en la personalidad del *yo poético*. La contradicción formalizada en el pasaje está relacionada con el nihilismo epistemológico antes comentado, a lo que se añade la imposibilidad del *yo* de llevar a cabo sus propios ideales: la apelación a sí mismo sería una manera de autocrítica o de recreación irónica en la utopía existencial. A tenor de esta idea, Miguel Casado expone que «en *Descripción de la mentira* no hay conceptos unívocos, estrictos [...] “La contradicción está en mi alma”: es una constituyente del sujeto y las palabras se hacen portadoras de ella cargándose de sentidos variables, opuestos incluso» [Casado, 2009: 33]. La isotopía de los «fluidos corporales» (leche-lágrimas-escupes-fluye-líquida-flujo) participa de dicho poliformismo conceptual, pues, aunque los líquidos partan de un rasgo base que los asocia a lo negativo²⁷, a veces pueden unirse de positividad. Sin embargo, el campo isotópico de los «animales» (perro amarillo-merodea-gallinas-animal-placenta) —tan

25 El pasaje consta de dos secciones o partes: la primera avanza hasta «y sobreviene como leche hervida». Su función es la exposición de las dos enfrentadas posturas ante la muerte. La segunda comenzaría con «Tú extiendes flujo de otro modo». En ella, el hablante resume todo lo dicho, conformando un epítome. Esta actitud reiterativa, retrospectiva, se halla también en otros ámbitos que después desgranaremos.

26 El fragmento seleccionado supone la primera aparición del sujeto lírico desdoblado (*tú*) en *Descripción de la mentira*. Anteriormente, se usa un *tú* identificado con el hijo del hablante: «Tú, lejos, duermes entre alaridos, hijo mío, tú que acostumbrabas a enloquecer a los maestros [...]» [DM, 1975-1976: 181]. Después, el desdoblamiento continuará en otros pasajes, como por ejemplo en este: «Solo tú eres exterior y horrible: el que robó mis actos y no duerme; / el que está ciego en la serenidad» [ibidem: 212].

27 Más tarde veremos que el líquido y el movimiento llegan a asociarse con la muerte. Esta unión es hartamente curiosa: desde la clásica imagen visionaria manriqueña de la vida como un río hasta Lorca, el fluido en movimiento ha sido siempre sinónimo de vida. Fernando Merlo, en el soneto «A tus venas», y Blas de Otero, en el soneto «La Tierra» (ambos poetas contemporáneos del autor leonés), también invierten el tropo clásico. A propósito de esto, léase el trabajo de Julio Salvador, «Dejes áureos en la poesía de la movida. El caso de Fernando Merlo» (2019).

importante como el anterior en este fragmento— será interpretado unívocamente como negativo: es el trasunto de todos los miedos humanos, atávicos, inextricables; y por ello no hay posibilidad de revertirlos o dulcificarlos.

3.2 Plano tropológico-temático

Carlos Bousoño, en la *Teoría de la expresión poética*, se refirió a los símbolos como elementos dotados de gran «borrosidad», que deben interpretarse a través del «análisis extraestético de la intuición» y que, además, pueden contener un amplio «conglomerado significativo» ($a_1, a_2, a_3...$) [Bousoño, 1966: 135]. En el inicio del fragmento se encuentra dicho problema de visibilidad conceptual. El pasaje irrumpe de manera sentenciosa, casi lacónica: «Tu soledad es ávida». Debido a la nebulosidad simbólica²⁸ que se condensa en «soledad» (plano figurado B), es difícil iluminar el complejo trasunto semántico que, en el contexto del poema, nos redirige hacia el plano real (A). No obstante, y a pesar de la indeterminación interpretativa a la que suelen inducir estas figuras —todo ello acrecentado por lo abstracto del referente «soledad»²⁹—, se puede inferir, a través de la intuición (Z)³⁰ y la adjetivación personificante, que el significado es el siguiente: la condición expansiva de la incomunicación que supone la muerte (a_1) y la imposibilidad del destinatario del poema —el mismo sujeto lírico desdoblado— de contener esa ansia de expansión (a_2).

El versículo continúa con otro elemento simbólico que sirve para remarcar el componente fúnebre del mismo: la «palidez». En último término, «palidez» y «soledad» se usan como sinónimos, como dos formalizaciones de una misma idea; pero algo nuevo acontece en el decurso oracional: «fluye [la palidez] de ti y se divide en largas médulas». La confluencia «palidez-líquido» produce una resemantización de los fluidos y, por consiguiente, la materialización de una visión: a un aspecto puramente cromático (A) se le atribuye la cualidad irreal de «liquidez» (b). Como la intuición (Z) transmitida es gemela de la anterior, se puede concluir que esta visión, en su plano real, significa lo mismo que «Tu soledad es ávida»; ergo, la primera oración se ve amplificada desde lo concreto, alejándose, pues, de la abstracción. Esas «largas médulas» —clara metonimia— por las que la palidez se «divide» no son más que la aparición de los *otros* en el versículo: la muerte y la incomunicación van describiendo un movimiento desde el *adentro* hacia el *afuera*, desde el individuo a lo colectivo³¹ (como si fuese una enfermedad contagiosa). Todo concluye con una mirada del *tú* hacia lo que de él

28 Todos los símbolos del poema, excepto la «desnudez» y la «liquidez», serán monosémicos simples.

29 En la poesía de Antonio Gamoneda muchos referentes abstractos actúan como símbolos. Esta característica no es nada común, pues es mucho más probable que los poetas escojan elementos concretos y físicos para simbolizar sus ideas. Estamos ante uno de los rasgos, a mi juicio, más distintivos de la voz gamonediana.

30 Que no es otra que la «agitación» interior producida por algo incontrolable.

31 «Decíamos [...] que *Descripción...* es un canto trágico de esencia bifronte: la muerte individual se expande hasta el territorio de la muerte colectiva» [Llera, 2002: 36]. Dicha observación se justificaría a través de los analizados versículos.

emana: el acabamiento. Los seres que le rodean han entrado en su angustioso trance: la agonía. Lo exterior, por lo tanto, es un reflejo de sí mismo³².

En la segunda tanda de versículos hay una enmarañada secuencia de figuras que se puede representar a través del esquema $([A]a=B_1+B_2\cdot c)$ ³³. El tropo base es una imagen visionaria en que el primer elemento del binomio está ausente, pero se deduce su identidad sin dificultades: es el destinatario del poema, es decir, el doble del sujeto lírico (A). De este se predica un rasgo: la «suciedad» (a)³⁴. El segundo núcleo (B₁: «animal que ha masticado su placenta») está, a su vez, replicado (B₂: «gallinas [...] con ojos giratorios»). Dentro de la réplica existe una visión: a los ojos de las gallinas (B₂) se les atribuye la cualidad de ser «giratorios» (c). La intuición (Z) que se destila de aquí tiene que ver con la «negatividad» de lo movable, de lo fluido. El plano real de esta visión sería la propia muerte que rodea al sujeto —por eso las pequeñas aves están «alrededor» del tú—, cuya expansión se desarrolla desde el *yo* hasta los *otros* de manera centrífuga.

Habiendo alumbrado ya el significado de la visión (B₂·c), ocupémonos del tropo base. Decíamos que la columna vertebral del versículo es una imagen visionaria. La analogía establecida entre el destinatario A(a) —dotado de «suciedad»— y B₁+B₂·c es más evidente de lo que parece. De la asociación grotesca a la que asistimos se desprende una especie de condena por parte del hablante hacia algo que considera no muy favorable (Z) —por eso lo de «sucio»—. Aquello que el hablante condena y que se halla tanto en el destinatario como en A y en B₁+B₂·c es la «impulsividad»³⁵ a la hora de intentar ocultar la muerte y la angustia insoportable que esto genera en los individuos³⁶.

A partir de este punto, el hablante del poema empieza a describir cuál ha de ser la postura ideal hacia la muerte. Una pregunta retórica aparece: «¿Por qué escupes dentro de tu alma?». Este recurso nos remite a la «suciedad» añadiendo otra variante: el autodesprecio del sujeto lírico. En efecto, para el hablante, el hecho de querer ocultar la muerte o, incluso, el de sentir angustia por su proximidad es una forma de autolesión: ante lo inevitable no se debe luchar a no ser que se pretenda un sufrimiento inconcebible. La dinámica de «movimiento» o «agitación interior» se considera, además, por los mismos motivos, una mentira debido a su inutilidad. La falsificación

32 Según Aguirre Oteiza, en la poesía de Gamoneda hay especularidad porque «los actos de los que da fe su escritura aparecen reflejados por partida doble, desde el pasado y desde el futuro [...], desde la infancia y desde la vejez» [Aguirre Oteiza, 2015: 224b]. A esta reflexión podemos añadirle un tipo más de especularidad: la que se desarrolla desde el *yo poético* hacia los seres exteriores.

33 Para clarificar esta expresión formulaica: los elementos omitidos por el poeta se hallan entre corchetes. Los objetos comparantes, al remitir a lo mismo, han de asignarse con la misma letra (B). Las visiones, al ser atribuciones de cualidades irreales a determinados objetos, puede representarse a través del símbolo de la multiplicación.

34 Por ello se representa así en el esquema: A[a]. Dicho rasgo (la «suciedad») será esencial a la hora de dar cuenta de la significación o semejanza entre las dos partes de la imagen.

35 Gran parte de los mamíferos, inmediatamente después de parir, se comen su propia placenta para que no acudan los insectos y otras alimañas debido al olor a putrefacción que desprende. Así, al mismo tiempo, se protege a las crías de posibles infecciones producidas por los parásitos.

36 Esta tanda de versículos indaga en la idea de la última oración de la antecedente. Existe cierta ampliación retrospectiva.

—piedra angular del pasaje y del poemario en su conjunto— sería todo aquello que los seres humanos hacen para ir velando, poco a poco, los indicios de llegada que la muerte va depositando en los cuerpos. La tanda se cierra con una afirmación con alto contenido irónico: «Yo en tu lugar mentiría más dulcemente». A la vez que se condena la mentira, se torna imposible despegarse de ella: es una condición intrínseca de la especie humana.

En los versículos posteriores se lee la ejemplificación del «ideal de la serenidad»³⁷: «Si tu riqueza fuese tu cansancio, aceptarías respirar, descansarías de ti mismo». La oración copulativa que abre la condicional nos remite a lo opuesto (dentro de los parámetros semánticos del libro) de «cansancio», es decir, a la «agitación». El hablante recrimina al *tú*, de nuevo, su actitud acelerada e impulsiva en la pseudo-ocultación de la muerte —simbolizada del referente «riqueza»—. Para el hablante, lo realmente valioso —la «riqueza», el «tesoro»— no es eludir nuestro final, sino aceptarlo con resignación, disfrutando de los «manjares previos», que pueden simbolizar cosas como el descanso o la despedida a una vida llena de problemas, desapacible e inhabitable. Un término que puede generar cierta confusión es «lascivos». Se dice que los «manjares previos a la muerte» —donde el narrador poemático halla su «lucidez» o «serenidad»— cuentan con esta característica. No se debe confundir el significado léxico de esta palabra con su correlato: aquí, la «lascivia» es soluble en los «deseos» para con la muerte de ambos actantes del poema. La oposición «manjares/lágrimas» es muy significativa, y muestra las concepciones enfrentadas dialécticamente durante el decurso lírico.

Repentinamente, la «desnudez» emerge en el poema por parte del hablante: «Siento mi calidad desnuda en su interior [...] / [...] mi desnudez trabaja en la piedad». Se ve como un atributo positivo frente a la muerte, y se contrapone a la actitud que representa el sujeto lírico³⁸. En este sentido, lo simbolizado es la eliminación de las preocupaciones existenciales³⁹. La primera sección del fragmento se cierra con dos imágenes visionarias: «La aversión merodea como un perro amarillo» y «mi desnudez [...] / [...] sobreviene como leche hervida». En la primera nos topamos con un esquema complejo: $(A \cdot b = B \cdot c)$ ⁴⁰. El «perro amarillo»⁴¹ $(B \cdot c)$ es una visión que se refiere, en el plano real, a la misma muerte. Sería sinónima, por lo tanto, de «gallinas [...] con ojos giratorios».

37 La serenidad ante la muerte queda muy bien reflejada a través del siguiente segmento posterior: «Es líquida [mi desnudez] y he de cerrar los ojos». La llegada de la muerte como dulce somnolencia deseable es una de las ideas más importantes. Un cierto estoicismo impregna todo el texto.

38 Recordemos que, en oposición, el *tú* del poema representa la ocultación de la muerte y el hablante la desnudez ante ella.

39 Todo ello está asociado a la «lucidez» *premortem*, por eso el hablante siente su «calidad» propia «desnuda» en el interior de la «lucidez». Asimismo, esta «desnudez» intrínseca de lo lúcido es líquida porque es un síntoma de muerte inminente.

40 Es una imagen visionaria construida a través de dos visiones (por ello los dos signos de multiplicación). Cabe advertir que Carlos Bousoño, en su *Teoría...*, no presta mucha atención a este tipo de solapamientos y construcciones trópicas multimembres, pero son muy frecuentes en poetas como Lorca, Aleixandre o Gamoneda.

41 El color amarillo es muy frecuente en la poesía de Gamoneda para expresar enfermedad y muerte: «Vi insectos libando el llanto, vi / sangre en las iglesias amarillas» [*Arden las pérdidas*, 1993-2003: 440].

Nótese en este punto que el significado de «girar» y «merodear» están estrechamente emparentados: son acciones repetitivas, premeditadas y, en cierto sentido, fútiles. Al lado de este singular perro adviene la «aversión» ($A \cdot b$)⁴² y se anexiona a él formando la imagen visionaria, que se fundamenta, sobre todo, en que ambos núcleos de la analogía se relacionan con la muerte (a) tanto por ser ella misma como por ser su doloroso efecto. La última imagen visionaria está llena de ternura y calidez: la «leche hervida»⁴³ simboliza todo aquello que, nacido de la interioridad individual, puede llegar a causar alivio. Mientras que el destinatario se afana en una «acción antimuerte», la quietud espiritual del hablante se interpreta como una «piedad» consigo mismo y con los otros, pues al no luchar es imposible procurarse desgarros e indignidades. La semejanza entre los dos elementos estaría, por ende, en su componente sanador (a_1) y en el calor con que lograrían proveer al alma a unos pocos instantes de la desaparición (a_2)⁴⁴.

Con una apelación directa comienza la segunda sección del fragmento —que sirve como resumen o epítome de todo lo que ya se ha dicho antes—: «Tú extiendes flujo de otro modo: hueles tu enfermedad en otros cuerpos». En este tramo poemático se vuelve a subrayar la condición activa del destinatario —«hueles»— y, seguidamente, a través de otra visión, se le intenta disuadir de todo impulso ilusionante: «Nadie vendrá con una luz sobre tus llagas». Dicho tropo posee un prominente cariz positivo (Z) de esperanza en la salvación por cuenta externa (a)⁴⁵. Sin embargo, en la ficción que se desarrolla en *DM* todo está cubierto y salpicado por la tragedia, por lo que no es posible el milagro ni la llegada de alguien que redima a los desamparados.

En la siguiente tanda de versículos existe otra visión más: «Tus uñas son azules». El color predica cierta afinidad (a) —debido a que contiene matiz positivo (Z)— con los «cansados» que «pulen» la «misma madera cada crepúsculo»⁴⁶. Ante este gesto cómplice con los que actúan puliendo, quizá, la madera de los ataúdes; el hablante expira un largo versículo copulativo en que, a través de dos visiones más (las últimas) recalca nuevamente el «ideal de la serenidad», de la «resignación» y de la «inacción»: «Mi desnudez es líquida hasta reflejar el rostro de los suicidas» (A_1) y «los mendigos duermen largos sueños con sus oídos puestos sobre mi vientre y acaso escuchan la ira de sus madres pero duermen» (A_2)⁴⁷.

42 Es una elipsis. A lo que se refiere el hablante es a la «aversión» a la muerte.

43 «La leche entra en las profundidades cóncavas, la leche urdida / en las rosadas ubres de grandes vacas silenciosas. Son / torpes las vacas silenciosas. Hacen, sin embargo, donación muy blanca / a la pasión enferma / de vivir» [*Canción errónea*, 2012: 244]. Como vemos, la asociación entre la piedad y la leche es muy común. El hecho de que esté «hervida», de que sea una leche «caliente», «trabajada», añade aún más piedad al asunto y hace que este fluido se oponga al del principio.

44 La intuición (Z), en este caso, equivale a algo positivo: «inagotable generosidad».

45 A la luz (A) se le ha asignado la cualidad de curar (b) llagas. Las llagas son símbolo de todo lo negativo que se ha explicado en anteriores páginas.

46 El crepúsculo es símbolo de la ancianidad como momento del día en que el sol se pone. La figura de las «uñas» es una metonimia que nos pretende sugestionar para con lo esquelético y lo mortuario.

47 Se le otorga a la «desnudez» (A) la cualidad de ser como un «espejo» de los suicidas (b). Debe entenderse que los «suicidas» son aquellos que aceptan con tal resignación la muerte que se acaban abocando a ella —como hace el remitente—. El plano real es la «comunidad» o «complicidad» del hablante para con estos (a). La «ternura» hacia el desfavorecido es la intuición (Z). En la segunda visión se

Finalmente, el fragmento cierra con el mismo laconismo con que empezó —«Yo en tu lugar mentiría más dulcemente»—, usando la misma oración irónica ya referida al principio de este análisis y que, como ya se ha advertido, sirve de sostén, armadura estructural de todo el poema.

3.3 *Plano extensional*

Desdoblamientos, imágenes visionarias, materializaciones de lo abstracto, versículos semejantes a los bíblicos, ideales utópicos, mitificaciones varias, contradicciones, símbolos, visiones... Todos estos elementos —presentes en el fragmento analizado y en gran parte de *Descripción de la mentira*— convergen en un tipo de literatura muy concreto: la literatura sofisticada o reconstructivista. Es cierto que algunas partes de la obra pueden adscribirse a la literatura crítica o indicativa, sin embargo, el peso verdadero del libro recae sobre la genealogía antes citada. Jesús G. Maestro ha definido la literatura sofisticada como:

[...] aquella que combina, de forma tan poética como retórica, es decir, tan estética como artificiosa, *contenidos prerracionales* —o *pseudorracionales*— y saberes críticos; esto es, tipos de conocimiento *antiguos* e incluso *arcaicos*, de naturaleza irracional, propios de la magia, la mitología, la religión y la técnica, con modos de conocimiento *basales*, de naturaleza crítica, sofisticados gracias al desarrollo del racionalismo sobre el que se construyen, perfeccionados y ejercitados en el reconocimiento de la desmitificación que revelan, así como en la aceptación de la filosofía crítica y en la reconstrucción tecnológica y formalista de los materiales literarios [G. Maestro, 2014: s. p.].

El pasaje que se ha analizado advierte de la naturaleza falible, medrosa, contradictoria del ser humano —saber crítico, modo basal— a través de un tipo de conocimiento prerracional que «imita» el racionalismo de aquellos tiempos en que no se podía saber qué cosa era o en qué consistía científicamente la muerte —por eso la aparición del fenómeno visionario, cuya génesis la hallamos en el *Apocalipsis*—. Además, Jesús G. Maestro destaca que «las formas de la literatura sofisticada están muy ejercitadas, [...] sus autores las han sometido a profundos procesos de reflexión» [*ibidem*], lo que permite que los diferentes materiales literarios se presenten «bajo formas estéticas muy renovadoras, hábilmente experimentales y siempre vanguardistas» [*ibidem*]. El resultado es una literatura «atractivamente compleja» [*ibidem*] que se apoya en «psicologismos» y «autologismos», requiriendo, a su vez, de intérpretes cualificados que trabajen en la demostración de su particular manera de razonar dada a un nivel diferente al común. Por lo tanto, ubicaríamos *Descripción de la mentira* —y el fragmento analizado— junto

le otorga a los mendigos (A) la capacidad irreal de escuchar la ira de sus madres dentro del vientre del hablante (b); pero estos, aun así, siguen durmiendo. La intuición (Z) de la última visión es una suerte de «sensación abúlica»; el plano real (a) se corresponde con la total impasibilidad ante el dolor y cualquier padecimiento emocional aun siendo propio.

a poemarios como *Sombra del paraíso*, *Arde el mar* o, más recientemente, *Heroína fantasmagórica*, de Charles Pouzols. El reto que nos propone Gamoneda, al igual que los autores que acabamos de nombrar, compromete nuestra capacidad racional a la par que nuestra sensibilidad: es tan exigente para el poeta como para lectores y críticos. Quizá la clave de su supervivencia radique ahí: en esa complejidad abarcadora que, en último término, ofrece más de una posibilidad de interpretación, de lectura; la plasticidad siempre significará memoria: lucha incesante, lucha por el mañana, lucha contra el olvido.

4. CONCLUSIONES

Desde sus inicios, la poesía de Antonio Gamoneda ha estado estrechamente asociada a la idea de «muerte». La proliferación del fenómeno visionario en la segunda etapa de su obra se debe a la concepción de la memoria acumulada como un hecho *muerto, perdido, inefable*, que, a pesar de la imposibilidad de su aprehensión presente, sigue dañando a la mente individual y a la colectiva. Debido a esa inefabilidad, a esa complejidad conceptual, el poeta recurre a procedimientos no menos complejos: la imagen visionaria, el símbolo y la visión (es decir: el fenómeno visionario).

En el fragmento analizado se observa cómo la muerte se vincula a la verdad de manera total: es la única certeza ontológica de la existencia íntima y externa. Por lo tanto, el fingimiento (la «mentira») se corresponde con todo el conjunto de acciones, pensamientos (en el caso de los humanos) o actitudes que los seres llevan a cabo o adoptan para intentar alejarse de ella inútilmente. En este sentido, estamos ante la forma de la «mentira vital» [Expósito Hernández, 2004: 238] o «mentira existencial» [Aguirre Oteiza, 2015: 272], que confluye, dentro del mismo poemario, con la «mentira socio-histórica» (relacionada con la imposición de una moralidad dudosa por parte del régimen) y la «mentira del poema» (referida a la incapacidad del mismo para servir a causas políticas justas).

5. ANEXO

Tu soledad es ávida. Tu palidez fluye de ti y se divide en largas médulas. En derredor no ves otra cosa que a ti mismo. Como el animal que ha masticado su placenta y como las gallinas que le rodean con ojos giratorios, de ambas maneras estás sucio en ti y alrededor de ti.

¿Por qué escupes dentro de tu alma? Mientes en la deposición. Yo en tu lugar mentiría más dulcemente.

Si tu corazón pesase en sus insignias, si tu riqueza fuese tu cansancio, aceptarías respirar, descansarías de ti mismo.

Yo, en los manjares previos a la muerte, hallo mi lucidez. No son más lascivos que tus lágrimas.

Siento mi calidad desnuda en su interior. Es líquida y he de cerrar los ojos.

La aversión merodea como un perro amarillo, pero mi desnudez trabaja en la piedad y sobreviene como leche hervida.

Tú extiendes flujo de otro modo: hueles tu enfermedad en otros cuerpos. Nadie vendrá con una luz sobre tus llagas.

Tus uñas son azules sobre la misma madera que otros —los más cansados— pulen cada crepúsculo, cuando se lavan muertos en los patios y se recibe a la serenidad.

Mi desnudez es líquida hasta reflejar el rostro de los suicidas y los mendigos duermen largos sueños con sus oídos puestos sobre mi vientre y acaso escuchan la ira de sus madres pero duermen.

Yo en tu lugar mentiría más dulcemente.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE OTEIZA, D. (2015): *El canto de la desaparición: memoria, historia y testimonio en la poesía de Antonio Gamoneda*, Madrid, Devenir.
- ____ (2015): «“El óxido se posó en mi lengua”: Especularidad, espectralidad y memoria de la muerte en Antonio Gamoneda y Marcel Proust», *Hispanófila*, 174 (1), pp. 217-233.
- BLESA, T. (2007): «Antonio Gamoneda: la poesía en la perspectiva de la muerte», *Pensamiento literario español del siglo XX*, N.º 3, pp. 13-33.
- BOUSOÑO, C. (1966): *Teoría de la expresión poética*, 4ª Ed., Madrid, Editorial Gredos.
- BORGES, J. L. (2015): *El aprendizaje del escritor*, trad. Julián E. Ezquerro, Barcelona, Debolsillo.
- BUENO MARTÍNEZ, G. (1978): «Conceptos conjugados», *El basilisco*, N.º 1, pp. 88-92.
- CASADO, M. (2009): *El curso de la edad: lecturas de Antonio Gamoneda*, Madrid, Abada Editores.
- EXPÓSITO HERNÁNDEZ, J. A. (2004): *La obra poética de Antonio Gamoneda*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/4645/> [Consulta: 22/5/2021].
- GAMONEDA, A. (2004 y 2019): *Esta luz* (2 vols.), Barcelona, Galaxia Gutemberg.
- G. MAESTRO, J. (2018): *La filosofía de los poetas*, Madrid, Editorial Verbum.
- ____ (2014): «Literatura sofisticada o reestructurista». *Blog destinado a la exposición y difusión de la obra científica, académica y editorial de Jesús G. Maestro*. Disponible en: <http://jesus-g-maestro.blogspot.com/2014/09/literatura-sofisticada-o.html>. [Consulta: 28/12/2020].
- LLERA, J. A. (2002): «La memoria y la muerte en la poesía de Antonio Gamoneda: una lectura de “Descripción de la mentira”», *Laurel. Revista de filología*, N.º 5, pp. 25-61.
- LÓPEZ CASTRO, A. (2014): *Nueve meditaciones sobre Antonio Gamoneda*, Madrid, Devenir.
- NÁCAR FUSTER, E.; COLUNGA CUETO, A.; trad., (1968): *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- QUEVEDO F. DE (1997): «¡Ah de la vida!», en E. L. Rivers, ed., *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Cátedra, p. 314.
- SALVADOR, J. (2019): «Dejes áureos en la poesía de la movida. El caso de Fernando Merlo», en Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), *Ars longa. Actas del VIII Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 353-366.
- VALLADARES, S. (2017): «La memoria blanca de Antonio Gamoneda», *Campo de Agramante: revista de literatura*, N.º 26, pp. 51-64.