

Apuntes para una teoría del índice en César Vallejo y Antonio Gamoneda*

* artículo realizado durante el disfrute de una beca FPU del MEC.

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas

Quién hace tanta bulla, y ni deja
testar las islas que van quedando

Trilce

¿Quién viene dando gritos por entre calles blancas?

Lápidas

Este artículo es la ampliación de otro texto que tendrá publicación posterior: “Antonio Gamoneda o la extensión del verbo”, que leí en los “Encuentros cervantinos”, congreso celebrado en Murcia el 17 de mayo del 2007.

El verso se pregunta por el afuera. Y, sin embargo, la extensión del verbo deviene en su retracción: señalar el exterior es equivalente, en la poesía de Antonio Gamoneda, a señalar la autorreferencia de la forma; negar el referente externo, como sucede en *Trilce*, supone el surgimiento del poema mediante los repliegues de la sintaxis.

Las posturas de confianza en la palabra o de descreimiento en ella son, en definitiva, una cuestión de distancia. Pero la distancia implica referencia. Si la función poética se refiere al propio texto, en sí mismo, debería el texto existir en ausencia de cualquier elemento del exterior, sin necesitar la preexistencia del objeto. Sin embargo, la palabra señala, indica un afuera mediante la extensión. Entonces, ¿cómo puede el lenguaje poético ser presentacional? Si, en palabras de Ricoeur, «es necesario que algo sea para que algo sea dicho»¹, ¿cómo puede el poema mostrar algo por vez primera? Son estas dos posiciones esenciales que se han enfrentado en la historia de la crítica literaria, pero quizá ocurra que la llamada función poética no está tan lejos de la función referencial. Oponer las dos funciones es, para la poesía, una salida provisional. De la misma manera, las relaciones déicticas del signo con su referente espacial y temporal se traducen en la superficie del texto porque la función poética no es extraña a la capacidad referencial de la

¹ [Ricoeur: 2001, p. 402]

poesía. Advierte Miguel Casado sobre esto último cuando escribe: «El *ansia de realidad* apunta, de forma directa, a uno de los principios indiscutidos de lo moderno: la *autonomía del arte*»². De la observación de este acontecimiento nacen estos apuntes.

En estas reflexiones, y de acuerdo con nuestra convicción sobre este hecho, partiremos de la capacidad deíctica o señaladora que, inherente a la función poética, percibimos en la poesía de Vallejo y Gamoneda, para seguir las líneas de parentesco que se muestran formalmente en sus escrituras³.

Parentesco: “parecidos de familia” que se “solapan y entrecruzan”⁴. El aire familiar que se respira en la lectura de Vallejo y Gamoneda no permite hablar de influencia, sino de un zumbido que retorna desde Gamoneda hacia Vallejo, y que no se presta a ser desvelado con facilidad. Si, en un principio, los comportamientos deícticos de las poesías de Vallejo y Gamoneda pueden parecer distantes, veremos más adelante que son distintas respuestas a un mismo fenómeno. Para atender a esta capacidad referencial (que es poética) nos detendremos por tanto en el tratamiento particular que del espacio y del tiempo realizan (sobre la forma) los dos poetas.

La poesía de Gamoneda, que puede leerse como extensión del verso hacia el referente, como visión hacia el afuera o imagen anterior de la memoria, no se muestra ajena, sin embargo, a los comportamientos autorreferentes de *Trilce*⁵. Los movimientos de retracción y extensión de la imagen aparecen como manifestaciones de la *autorreferencia del signo* en César Vallejo y de la *naturaleza ecfrástica del verso* en Antonio Gamoneda.

*

La ausencia de referente externo provoca que los procedimientos deícticos de la imaginería vallejianan tengan unas leyes propias de referencialidad, en su caso en el interior del poema, que sustituyen la fuerza deíctica del lenguaje por la fuerza autodeíctica del lenguaje poético. En la poesía de César Vallejo, la relación de semejanza o diferencia con el referente externo es sustituida por las relaciones de atracción y repulsión que se dan en la sintaxis: «Los párpados cerrados, como si, cuando nacemos,/ siempre no fuese tiempo todavía»⁶. Si el

² [2201, p.57]

Salvo en esta ocasión, todas las cursivas que aparecen en las citas que siguen son mías.

³ Esta deuda poética de Gamoneda hacia Vallejo ha sido señalada por el propio poeta en alguna ocasión.

⁴ [Wittgenstein: (66-67)]

⁵ Soy consciente de las licencias que me tomo en esta lectura personal de la poesía de Vallejo, pero considero que la lectura que normalmente se hace de su obra (salvo excepciones, que son muchas) como “poesía social” o “poesía biográfica” limita absolutamente su trascendencia y capacidades poéticas. Aún así, son lecturas que no se contradicen necesariamente. Sirva esta nota *al margen* para denunciar el estancamiento de la poesía en funcionales catálogos de tendencias o intenciones.

⁶ *Trilce* XLVII

“movimiento compuesto”⁷ de estas leyes de referencialidad se manifiesta en la poesía de Vallejo como cruce de referencias contradictorias, en Gamoneda la abundancia de verbos de movimiento espacial, entre la conciencia y la memoria, sitúa la deixis en el intervalo temporal o desplazamiento que media entre dos momentos: «Cruzan palomas entre mi cuerpo y el crepúsculo»⁸

En la poesía de Antonio Gamoneda, el deslizamiento de la imagen poética es la manifestación de la extensión del signo hacia su referente. Podríamos decir, entonces, que es en estas semejanzas deícticas donde se diferencian los dos poetas: en la poesía de Gamoneda la referencialidad está en el *intervalo* y en el caso de Vallejo se encuentra en el *cruce* de deixis (espaciales, temporales y de persona). Los fenómenos de intervalo y cruce son de naturaleza efrástica y (auto)deíctica, respectivamente. Atender a estas relaciones resulta irresistible: la *espacialización del tiempo* que encontramos en Gamoneda es análoga a la *dislocación temporal* de la poesía vallejiana en *Trilce*.

Creemos encontrar la autorreferencialidad de la escritura de Vallejo en las referencias contradictorias de su poesía: el espejo nunca devuelve la imagen reflejada del original que se refleja; el recuerdo del pasado nace como visión contradictoria con el presente, pues el espejo le corresponde con otro tiempo, con otro lugar, que se sucede paradójicamente con el primero. De la misma manera, en la concordancia incongruente de marcadores deícticos que se da en «El traje que vestí mañana/ no lo ha lavado mi lavandera»⁹, vemos que la referencia deíctica del tiempo verbal es contradictoria con la referencia deíctica de otro marcador, el adverbio. La palabra, en su incapacidad para señalar un referente externo, queda “encerrada” en las referencias contradictorias de la sintaxis. El nivel exterior (superior) aparece solo para ser negado. Al no existir ningún dedo absoluto que comunique los dos niveles, el índice aparece para mostrar únicamente los dedos mutilados de la deixis del propio lenguaje literario: la Venus “manquea”, incapaz de señalar la Armonía. Lo único que puede lanzarse en ese señalar es el paréntesis claustrofóbico del texto, los muros que, de manera recurrente, cierran espacios en *Trilce*, o la no relación referencial de simetría entre el dentro y el afuera del texto. El exterior queda siempre abierto como una pregunta, su existencia es una incógnita.

⁷ Me valgo de la definición de “movimiento compuesto” de la mecánica como “el movimiento que resulta de la coocurrencia de dos o más fuerzas en diverso sentido” (*Diccionario de la RAE*)

⁸ Del *Libro del Frío (LF)*, en *Esta luz*, p. 313. A partir de aquí citaré los libros de Gamoneda, salvo alguna excepción, por *Esta luz (EL)*, indicando también el libro al que pertenezca cada cita. Utilizaré abreviaturas sólo para referirme a la obra de Gamoneda.

⁹ *Trilce* VI

¿Por ahí estás, Venus de Milo?
 Tú manqueas apenas, pululando
 entrañada en los brazos plenarios
 de la existencia,
 de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección.
 Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
 brazo revuélvese y trata de encodarse
 (...)
 Lanceadora de inminencias, *lanceadora*
del paréntesis.

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
 en la *seguridad dupla de la Armonía.*
 Rehusad la *simetría* a buen seguro.
 Intervenid en el conflicto
 de puntas que se disputan
 (...)
 ¡Ceded al nuevo impar
*potente de orfandad!*¹⁰

¹⁰ *Trilce* XXXVI

¹¹ Escribe Carlos Piera refiriéndose a estas categorías: «son estos los elementos, de entre los que el *yo* es presumiblemente fundamental, mediante los cuales se posibilita el anclaje deíctico del discurso, esto es, su inserción en un eje de coordenadas respecto al hablante y a su situación concreta y la determinación consiguiente de su pertinencia en ella», en [1995, pp.34-41]

¹² *Trilce* LIII

¹³ *LF*, en *EL*, p.371

Ante la ausencia divina queda sólo el límite inseguro de la materia inferior; frente a la seguridad dupla de la armonía, se impone el nuevo par huérfano. La asimetría, la imparidad, provocan la imposibilidad de la referencialidad. Se dislocan las formas temporales, espaciales y del sujeto porque en la poesía vallejana no hay posibilidad de extensión, no hay posibilidad de una deixis satisfactoria. Por ello, se desguazan las categorías que establecen la comunicación con el referente externo¹¹ en un cruce de referencias contradictorio.

Su musa del espacio es la Venus de Milo, cualquier movimiento efrástico en Vallejo resulta imposible. La palabra apunta a lugares distintos, y ante esa imposibilidad deíctica de la palabra no es posible la coexistencia del tiempo y del espacio: «Vuelve la frontera a probar/ las *dos* piedras que *no alcanzan a ocupar/ una misma posada a un mismo tiempo*»¹². Por ello en Vallejo los planos se yuxtaponen, creando la agramaticalidad sintáctica, que no se manifiesta en Gamoneda. Sin embargo, los movimientos entre el espacio del poema y su exterior que se dan en Gamoneda, son proporcionados por las preposiciones, que permiten la coexistencia del tiempo de la memoria y del tiempo presente en un mismo espacio «está creando la vejez:/ ayer y hoy son ya el mismo día *en* mi corazón»¹³. El exterior, como en Vallejo, está concebido según unos parámetros que pertenecen a la conciencia. Existe en la poesía de Gamoneda un movimiento que oscila entre el exterior y la

conciencia, pero la ausencia de simetría de *Trilce* provoca una falta de identificación entre estos dos espacios, que es reflejada mediante movimientos deícticos contradictorios.

Gamoneda ancla la palabra a un momento temporal de ese intervalo espacial, al movimiento pendular¹⁴ entre dos espacios, donde la deixis espacial y temporal de las preposiciones sirve de asidero para la superficie abstracta de ese intervalo. El recorrido de la visión marca las relaciones, al trazarlas, y la abstracción de la línea y el color se expande desde los momentos concretos a los que se anclan. «La palabra/ enardece las túnicas, asciende/ en las tinieblas, arde en los sepulcros/ y construye un espacio»¹⁵. El espacio exterior se interioriza en el tiempo de la sintaxis, en el momento de su desvelamiento.

*

Existe en la poesía de Gamoneda un afuera, un espacio para la extensión, un lugar para el todavía. La presencia de ese lugar «Y ciertos pasos *en el exterior*»¹⁶, se opone, en principio, a la falta de ese referente externo en la poesía de Vallejo. Sin embargo, en los dos poetas existe la misma incertidumbre, «¿quién tropieza por afuera?»¹⁷.

Como veremos, en Gamoneda la palabra se despliega desde su forma para volver después a ella: «*Dame la mano para entrar en la nieve*»¹⁸. Existe el tiempo del *aún* porque existe el espacio del *afuera*. La posibilidad de salir del espacio cerrado es el *todavía* que aparece en Gamoneda, pero que Vallejo convierte en «*todaviiza imperfección*»¹⁹. En *Trilce* lo externo no trasciende o no existe, está perdido en algún momento del pasado, y no puede ser recuperado mediante la palabra.

«A lo mejor, me digo, más allá no hay nada»²⁰. La confianza o desconfianza en la palabra, decíamos, implica la distancia que ésta establece con su referente: la “ilusión referencial”²¹ de convertir el signo arbitrario en natural²², de hacerlo transparente al referente que designa y a sí mismo (a la vez, en el mismo movimiento) o de marcar precisamente la arbitrariedad de ese signo (mediante deixis incongruentes, en movimientos contradictorios), parecen las respuestas que Gamoneda y Vallejo ofrecen respectivamente. Podemos ver en la “ilusión de écfasis”²³ de Gamoneda la culminación de la primera postura, mientras que Vallejo se acerca a la parataxis, como forma

¹⁴ [Tomás Sánchez Santiago, p.31]: «La linealidad en la poesía de Gamoneda queda, pues, por debajo de esa escritura retáctil -en todo caso pendular- en que las palabras rebotan y vuelven cargadas de sentido, del mismo sentido, sí, hasta los nuevos emplazamientos»

¹⁵ *Exentos II (EII)*, en *EL*, p.165

¹⁶ *Descripción de la mentira (DM)*, en *EL*, p. 208

¹⁷ *Trilce* XXXVI

¹⁸ *LF*, en *EL*, p.208

¹⁹ *Trilce* XXXVI

²⁰ “A lo mejor soy otro...” de *Poemas humanos*, en *Obra poética completa*, p. 262.

²¹ [Barthes, 1968]

²² [Krieger, 2000]

²³ [Krieger, 2000]

sintáctica de desconfianza en el referente. La poesía de César Vallejo construye su referencialidad deíctica en base a la imposibilidad de referencialidad con el mundo. La deixis contradictoria, al señalar el no-correlato entre el espacio y el tiempo, acaba por negar las relaciones entre los elementos aislados, y por derivar hacia formas paratáticas, ausentes de verbo, ausentes de tiempo, ausentes de relación: «Es un ojo *éste*, *aquél*; una frente *ésta*, *aquella*... (...) dije chaleco, dije *parte*, ansia, dije *casi*, por no llorar»²⁴. Vallejo indica parcialmente el referente, señala la *parte* en el espacio, el *casi* del tiempo. La deixis se realiza por medio de la parataxis porque su palabra no puede señalar de manera transparente la totalidad de su referente. Esta falta de identificación hará que la palabra designe referentes contradictorios al momento de la enunciación, que apunte en direcciones opuestas: «*Acaba de pasar sin haber venido*». Escribe Heffernan acerca del fenómeno de la parataxis en el expresionismo: «Cuanto menos referencial, designativo, propio, es el léxico de un lenguaje, mayor es la necesidad de explicitación sintáctica»²⁵. De ahí que la imagen no se extienda en analogías, sino que se retuerza en su forma: la forma se señala a sí misma. En la lectura sucede lo mismo: a fuerza de tropezarnos en la sintaxis, damos cuenta de ella.

Debido a esta relación del texto consigo mismo y no con elementos exteriores, la capacidad referencial del lenguaje es negada. Dado que la deixis es por definición una noción que remite al exterior, es anulada en la poesía de Vallejo mediante contradicciones incongruentes, incapaces de proyectarse a un referente externo: «Señor; a ti yo te señalo con el *dedo deicida*»²⁶; «Como el destino/ *mitrado monodactílico*, ríe»²⁷; «A ver. Aquello sea son ser más./ A ver. *No trascienda hacia fuera*,/ y piense en són de ser escuchado,/ y crome y no sea visto./ *Y no glise* en el gran colapso»²⁸.

El tiempo (todos los tiempos posibles) están contenidos en un espacio cerrado, que por ello no puede prolongarse afuera, en el espacio exterior. El tiempo de “Piedra negra sobre una piedra blanca” no devuelve la misma imagen a su referente temporal y de sujeto: «*Me moriré* en París con aguacero,/ un día del cual *tengo ya el recuerdo*(...) *César Vallejo ha muerto*, le pegaban/ todos sin que él les haga nada»²⁹. El propio proceso de referencia incongruente define un espacio temporal que entra en tensión con el tiempo externo, donde dicha incongruencia es imposible. Por ello, en el espacio concebido por

²⁴ “Hoy me gusta la vida mucho menos”, *Poemas humanos*

²⁵ [2001, p. 32]

²⁶ “Sauce”, de *Poemas humanos*

²⁷ *Trilce* X

²⁸ *Trilce* V

²⁹ “Piedra negra sobre una piedra blanca”, *Poemas humanos*, p. 233

Vallejo podrán darse todos los tiempos, no sucesivamente, sino en una simultaneidad de elementos dispares. El tiempo está dividido porque no puede identificarse con el espacio: «*dos badajos inacordes del tiempo/en una misma campana*»³⁰. La organización espacial no tiene equivalencia con la sucesión temporal de la sintaxis; la secuencia aquí-ahora se rompe, y la écfrasis no podrá realizarse.

El movimiento no vendrá dado en la poesía de Gamoneda por la secuencia temporal de la sintaxis, sino por el recorrido de una mirada a lo largo de un espacio, por el desplazamiento ecfrástico del tiempo de la palabra en el espacio que traza, «en este ahora,/ de *secreta extensión*»³¹. Es, por tanto, un ejercicio de anclaje o concreción entre dos estancias que son, paradójicamente, abstractas o abismales: «tu olor se extiende en las habitaciones»³².

La retracción y opacidad del referente que aparecen en Vallejo se oponen a la extensión y transparencia de la forma que sucede en Gamoneda: «Hay luz *dentro* de mis venas»³³; «La luz hierve *debajo* de mis párpados»³⁴; «Sucede como *en* tus ojos:/ Lluve *a través de* la luz»³⁵. Las preposiciones permiten extender la forma hacia un espacio que en Vallejo no existía. El verbo se estira, se dilata. Los días entran en las habitaciones, el tiempo en el espacio: «la tarde entra de pronto en la cocina»³⁶. Los movimientos ecfrásticos se deben al anclaje espacial de la preposición en un medio que no le corresponde: en el fluir del tiempo (las venas) o en lo difuso de la abstracción (la luz), es decir, el espacio se ancla en el tiempo, la imagen *se detiene*, se hace inmediata, transparente. Un fragmento tomado del estudio de Krieger sobre la écfrasis puede ofrecernos la clave:

Al hablar de la écfrasis he destacado su origen en el deseo semiótico del signo *natural*. Es el deseo que prefiere la *inmediatez* de la imagen a la *mediación* del código, así como el deseo -quizás más básico- que solicita un referente tangible, “real”, que haga al signo *transparente*.³⁷

Sobre las preposiciones recaerá la fuerza deíctica, señalando el intervalo, la unión transparente de la palabra con la cosa, o de la enunciación con la memoria: no es posible la parataxis porque las preposiciones inciden en esa unión. Vallejo prefiere la “mediación del código”, pero la mediación opaca: la sintaxis incongruente, artificial, que define un referente inconexo,

³⁰ *Trilce* XXX

³¹ *EII*, en *EL*, p.153

³² *LF*, en *EL*, p.366

³³ *Cecilia* (C), en *EL*, p. 483

³⁴ *Ard en las pérdidas* (AP), en *EL*, p. 413

³⁵ *C*, en *EL*, p. 489

³⁶ *EII*, en *EL*, p.156

³⁷ [2001, p.144]

irreal. Si en la poesía de Gamoneda la extensión del verbo es aquello que, precisamente, vuelve para posarse sobre la forma, negar el referente externo a la palabra es, en el caso de Vallejo, profundizar en ella, en sus peculiares relaciones: «creadores de la profundidad,/ saben, a cielo intermitente de escalera,/ bajar mirando para arriba,/ saben subir mirando para abajo»³⁸. El cielo no es ya no es garante de ningún nivel inferior. La sintaxis tampoco. La deixis contradictoria señalará, en el poema, una realidad desguazada. El afuera que se representa es inconexo, o peor, no existe: la materia del poema no tendrá más remedio que replegarse en su forma, en las nuevas relaciones con el referente, en el nuevo impar: «En la celda, en lo sólido, también/ se acurrucan los rincones»³⁹. El hecho de que no exista índice, que a fuerza de no ser usado desaparezca (*oriundos índices*), repercute en lo material de la escritura: las imágenes se van formando en una cadena de asociaciones negativas infinitas, como uñas que decrecen hacia su propia forma.

³⁸ “Los mineros salieron de la mina...” de *Poemas humanos*

³⁹ *Trilce* LVIII

Las uñas aquellas dolían
retesando los propios dedos hospicios.
De entonces *crecen ellas para adentro,*
mueren para afuera
y al medio ni van ni vienen,
ni van ni vienen.⁴⁰

⁴⁰ *Trilce* XXVI

El momento no se encontrará en movimientos pendulares con el afuera, sino que será definido por el “repliegue” del espacio y del tiempo en una serie de pérdidas, en las deshoras («cuando salgo y *busco las onces* y no son más que las *doce deshoras*»⁴¹), y su relación con la retracción del espacio: «galoneándome de ceros *a la izquierda* (...) tu tiempo de *deshora* (...) tengo fe en que soy, y *en que he sido menos*»⁴², que tanto nos recuerdan al «estoy atravesando olvido»⁴³ de Antonio Gamoneda. Tomemos el primero de los *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies* de Valente para iluminar este momento de aproximación entre los dos poetas:

⁴¹ *Trilce* LXIII

⁴² *Trilce* XVI

⁴³ *AP*, en *EL*, p.417

Y la materia para el artista *no se sitúa nunca en lo exterior*. Ocupa el espacio vacío de lo interior, el espacio generado *por retracción*, por no interferencia, donde 2-1 suele ser mayor que 2+1, según la ley de la adición negativa que Kandinsky, tan próximo, formuló.⁴⁴

⁴⁴ [1999, p.387]

La adición acaba en suma, o las uñas creciendo para dentro, en deshoras; «¿Qué harías tú si tu memoria estuviera llena

de olvido? Todas las cosas son transparentes»⁴⁵. Y es que, si el riesgo en la poesía de César Vallejo es la retracción ilimitada de la forma, en su capacidad de destrucción del referente, el vértigo en la poesía de Gamoneda se encuentra en la extensión de lo abstracto, espacio ilimitado e inasible de la extensión. «¿Qué día es este que no acaba?»⁴⁶. Este movimiento de extensión del verbo nos remite al continuo ilimitado del tiempo en Vallejo, pero en la escritura de Antonio Gamoneda los verbos se extienden entre dos espacios, en la contemplación de su longitud.

*

«Mas la pureza no se extiende»⁴⁷: la combinación de verbos de movimiento y de preposiciones de lugar define ese espacio y, sin embargo, el “intervalo” del que hablábamos puede llegar a ser un abismo, un espacio en extensión ilimitada. *Ni van ni vienen, ni van ni vienen...* ese espacio puede acabar siendo un «lugar para este no saber dónde estar», que diría Gamoneda.

La transparencia deviene en desaparición: «Palomas. *Atraviesan la inexistencia*»⁴⁸. La transparencia del signo natural deviene en signos incomprensibles, arbitrarios, opacos. Las cortinas blancas pueden ser tan opacas como las paredes de los cuartos cerrados de Vallejo, porque el movimiento pendular se produce entre sustancias que son abstractas, inasibles. El símbolo se hace “símbolo de sí mismo”⁴⁹ a fuerza de ser la palabra transparente con el objeto, es decir, el momento máximo de simbolismo es en el momento máximo de referencialidad, en la transparencia de «*atravesar la frente*»⁵⁰, escribe Gamoneda. Pero este momento de límite representacional es también el final del símbolo, que acaba por desaparecer, o por hacerse incomprensible: «donde *traspasaré mi propio frentel* hasta perder el eco/y quedar con el frente hacia la espalda»⁵¹, que escribe Vallejo. Y ahora, en este momento, cuando el signo recupera su carácter arbitrario, no hay ya posibilidad de extensión: la retracción deviene en la poesía de Gamoneda por la extensión del verbo; la opacidad por la transparencia. Este final de la imagen es lo que acerca las dos poesías. La imposibilidad de extensión será la *desilusión de la écfrasis*⁵², desilusión de realidad. La transparencia desemboca en lo arbitrario del signo: «estos lienzos transparentes. Signos exactos e incomprensibles»⁵³, pues el referente se identifica con la palabra hasta convertirse las dos cosas se hacen transparentes, o símbolos de sí

⁴⁵ DM, en EL, p. 202

⁴⁶ DM, en Edad, p. 364

⁴⁷ “León de Tábara” *Lápidas (L)*, en Edad, p. 314

⁴⁸ AP, en EL, p.430

⁴⁹ [Gamoneda, 1997, 27]: «En el poema manejo palabras cargadas con valor simbólico, pero se trata de un simbolismo con un solo miembro: el símbolo es, en su naturaleza, aquello mismo que simboliza. Dicho de otra manera: el símbolo es símbolo de sí mismo»

⁵⁰ *Sublevación inmóvil (SI)*, en EL, p.55

⁵¹ *Trilce VIII*

⁵² [Krieger, 2000, p.142] la ilusión de écfrasis proviene de su incapacidad: «las palabras no pueden tener capacidad, no pueden ser capaces, porque carecen, literalmente, de espacio»

⁵³ L, en EL, p. 253

mismos, pues «cuando digo: «esta casa estuvo dedicada a la labranza y la muerte», hay aparición de símbolos, sí, pero sucede que esta casa estuvo realmente dedicada a la labranza y la muerte»⁵⁴.

La transparencia del símbolo provoca un doble movimiento pues, en la poesía de Antonio Gamoneda, señalar el exterior, el espacio extralingüístico del símbolo, se hace equivalente a señalar el interior y viceversa: cualquier movimiento referencial, incidirá en lo visible de la forma. La palabra poética, al señalarse, señalará sus relaciones: indicará *las referencias cruzadas* de la poesía de César Vallejo o el *intervalo* en la poesía de Antonio Gamoneda. La desaparición de los símbolos se encuentra en la transparencia, y la muerte está en ese abismo, «el vértigo *es en* la quietud»⁵⁵. De la misma manera que el simbolismo de Gamoneda tiene su causa en la referencialidad, el movimiento que las preposiciones trazan queda detenido a fuerza de transparencia; el símbolo deja de ser transparente para ser símbolo de sí mismo y por ello opaco con el exterior: "hemos lamido, casi amándolas, membranas invisibles, no hay más que invierno en las ramas inmóviles y todos los signos están vacíos»⁵⁶.

Si la poesía de Gamoneda se alza hacia otro lugar, «Únicamente porque muere,/ canta mi palabra desnuda y retorcida: /hacia ti, como un puño, *se levanta*»⁵⁷ también da cuenta de la impotencia de ese levantamiento: «Yo tengo sed y lo que yo levanto es la *impotencia del levantamiento*»⁵⁸. Y surge la *desilusión de écfrasis* como imposibilidad de levantar la palabra, que es temporal por naturaleza, hacia algún lugar de la inexistencia.

A la ilusión de écfrasis le es inherente su desilusión de realidad correspondiente; el gesto ecfástico implica su fracaso. Aquello que el poema señala es el exterior que es, asimismo, su pasado. Y es que la referencia lo es de la pérdida, o la memoria del olvido. Esta es la forma que tienen los dos poetas de romper el aquí con el ahora y, ante esta falta de correspondencia, la transparencia llega a convertirse en un no ver el objeto referido, sino en «vi el agua sobre el agua»⁵⁹. Algo notamos de este parentesco en estos versos de Vallejo:

Así yo me decía: si vendrá aquel espejo
que de tan esperado, *ya pasa de cristal*.
Me acaba la vida, ¿para qué?
Me *acaba la vida*, para alzarnos
sólo de espejo a espejo⁶⁰

⁵⁴ Hace referencia a un verso del *Libro del frío*, en *EL*, p. 311

⁵⁵ *LE*, en *Edad*, p. 133

⁵⁶ *AP*, *EL*, p. 415

⁵⁷ *Primeros poemas*, en *Edad*, p. 88

⁵⁸ *SI*, en *EL*, p.43

⁵⁹ *L*, en *EL*, p. 260

⁶⁰ *Trilce*, LXVII

El «exceso de realidad»⁶¹ ya pasa de cristal. El exceso de transparencia culmina en desaparición. «Como a espejos exhaustos, nos acercábamos y nuestros rostros se revelaban a desaparecer»⁶² : los dos poetas se alzan o se acercan a la contemplación del límite con la muerte; la écfrasis de Gamoneda permite identificar la quietud como el lugar del no-tiempo, la espera inmóvil. Sólo puede contemplarse desde el final, y hacia el olvido. Esté o no identificado ese momento con ese lugar, los dos poetas escriben *desde* esa visión: «en los majares previos a la muerte encuentro mi lucidez. La lucidez de saber que se va a morir»⁶³. Si en Vallejo encontrábamos desdoblamiento en la deixis de persona, «me acuerdo de mí mismo, las doce deshoras»⁶⁴, donde el presente aparece como pasado, en Gamoneda acusamos, a veces, esa misma asimetría. La espacialización del tiempo que se da en las numerosas écfrasis de Gamoneda, produce, y ese es su riesgo, la desvinculación de tiempo, sujeto y lugar: «*Algunas tardes me sorprendo/ lejos de mí, llorando*»⁶⁵, o «soy el que comienza a no existir/ y el que solloza todavía// Qué cansancio ser dos inútilmente»⁶⁶. La memoria se hará transparente al olvido, pues la quietud ante el transcurso del tiempo se presentará en los dos poetas como una nostalgia de la memoria, identificada como inexistencia del referente: «Mamá dijo que no demoraría»⁶⁷, de Vallejo o «Mamá: ahora eres silenciosa como la ropa/ del que no está entre nosotros»⁶⁸, de Gamoneda.

La imagen detiene su tiempo en el espacio del intervalo: «Una vecina lava la ropa fúnebre y sus brazos *son* blancos *entre* la noche y el agua»⁶⁹. En la lavandera de Gamoneda, la relación temporal viene dada por el anclaje de la imagen a un “espacio en movimiento”. Si recordamos la lavandera de *Trilce*, notábamos que las referencias temporales contradictorias incidían en el *cruce* como lugar para el anclaje. Nuestra lectura, guiada por aquello que Miguel Casado denominaría «no negar lo opaco del signo, pues, y sin embargo seguir también las sendas de su transparencia»⁷⁰, nos ha llevado a detenernos en estas relaciones entre écfrasis y deixis, que nos sugieren la comparación de los dos poetas. El “aguacero” de París no permitía identificar la memoria del futuro; el agua, la luz, los cristales de Gamoneda parecen la visión de la desaparición.

El riesgo de la desaparición es, en Gamoneda, causa última de la transparencia y de la abstracción. Gamoneda señala la materia del intervalo que es, paradójicamente, de materia

⁶¹ LF, en EL, p. 389

⁶² DM, en EL, p. 207

⁶³ DM, en *Edad*, p. 246

⁶⁴ *Trilce* LXIII

⁶⁵ AP, en EL, p.422

⁶⁶ L, en EL, p.298

⁶⁷ *Trilce* III

⁶⁸ *Blues castellano* en EL, p.125

⁶⁹ LF, en EL, p.321

⁷⁰ [2001, 58]

abstracta e inasible. En ello reside su abismo. La transparencia de la imagen no permite la visión *de* la imagen sino ver *a través de* la imagen, o *en* la imagen. No es por tanto una mera representación de lo exterior sino que, si por un lado del cristal, representan las palabras un afuera, por el otro lado, y en ese mismo movimiento, se simbolizan a sí mismas. Las preposiciones en Gamoneda consiguen el imposible efrástico de la fijación de la imagen en ese intervalo: el tiempo *es en* y *es dentro* del espacio: «*Era julio en el aire*»⁷¹, y es que la existencia se encuentra en el intervalo que media entre dos lugares, es decir, en unas misteriosas preposiciones que comunican lo visible con la inexistencia; que logran espacializar el tiempo, o traer el olvido a la memoria: «¿dónde está el peso mayor del estar allí, en el *estar* o en el *allí*?»⁷², dice Bachelard. Algo así se pregunta Gamoneda, en su señalar el espacio con la mirada: «¿La verdad está en la lengua o *en el espacio de los objetos*?»⁷³. Las referencias contradictorias de Vallejo clausuran ese espacio. Pero, algo se alza en la desaparición: *Luz en la luz*. Queda, en César Vallejo y Antonio Gamoneda, la imagen detenida en su propio señalar.

⁷¹ L, en *Edad*, p. 310

⁷² [1965, 270]

⁷³ DM, en *EL*, p.176

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, Gaston (1965), *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires

- Barthes, Roland (1968), “El efecto de realidad” en *Lo verosímil*, Comunicaciones 11, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires

- Casado, Miguel (2002), *Del caminar sobre hielo*, Visor, Madrid

- Gamonedá, Antonio (1997), *El cuerpo de los símbolos*, Huerga&Fierro Madrid
 - (2004) *Esta luz. Poesía reunida*, Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, Barcelona
 - (2006) *Edad*. Cátedra, Madrid

- Jiménez Heffernan, Julián (2001): “Sintaxis del agotamiento” en *Expresionismos*, Sileno, volumen 10

- Krieger, Murray (2000), “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo - y la obra literaria”, en Monegal, Antonio [compilador], *Literatura y pintura*, Arco Libros, Madrid

- Piera, Carlos (1995), “Yo, literalmente”, en *Al borde del sujeto*, Revista Archipiélago, nº23

- Ricoeur, Paul (2001), *La metáfora viva*, Trotta, Madrid

- Valente, José Ángel (2006), “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”, en *Material Memoria. Obras completas. Poesía y prosa*. Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, Barcelona

- Vallejo, César (2003): *Trilce*, Cátedra, Madrid
 - (2006): *Obra poética completa*, Alianza, Madrid

- Wittgenstein (2002), *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona

