MINICURSOS

Travesías: la experiencia del lenguaje en la poesía de Antonio Gamoneda y de Seamus Heaney

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas
Universidad Autónoma de Madrid

> «Sin duda llegará un tiempo en que el labrador, trabajando sobre aquellos campos la tierra con el corvo arado, hallará las armas carcomidas por la herrumbre áspera, o con los pesados rastros golpeará cascos vacíos y contemplará, admirado, sobre las abiertas tumbas gigantescas osamentas.»
>
> P. Virgilio Marón, *Geórgicas*[24]

> «Erguidas junto al horno en alcobas de hueso, las palabras, cual urnas, surgían del fuego.»
>
> Seamus Heaney, *El nivel*[25]

> «Allí los huesos lloran y su música se interpone entre los cuerpos. Finalmente, purificados por el frío, somos reales en la desaparición.»
>
> Antonio Gamoneda, *Arden las pérdidas*[26]

La voz de Antonio Gamoneda avanza como un rumor que viene de lejos, y a la vez de algún lugar íntimo a nuestra conciencia, como un recuerdo que es también presentimiento táctil, resonancia sensible. «El olvido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición» (Gamoneda, 2004: 173). Sabor de desaparición desde el primer verso de *Descripción de la mentira*. Quizá sea porque su poesía incorpora lo vivido y detiene ese movimiento en el espacio del poema. Algo hubo ahí, que queda todavía convocado, pero esa experiencia ha ingresado en experiencia del lenguaje y se muestra ya indescifrable; solo el verso es transparente consigo mismo y opaco con su referente. Su verdad es verdad lingüística.

Partiendo del lúcido análisis de Jordi Doce[27] acerca de los poemas en prosa de Antonio Gamoneda, Seamus Heaney y Geoffrey Hill, nos detendremos en la

[24] «Scilicet et tempus ueniet, cum finibus illis / agricola incuruo terram molitus aratro / exesa inueniet scabra robigine pila, / aut grauibus rastris galeas pulsabit inanis / grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris», P. Virgilio Marón, *Georgicon I,* vv. 493-497 (Traducción de Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz).

[25] «Then I entered a strongroom of vocabulary / Where words like urns that had come through the fire / stood in their bone-dry alcoves next a kiln» (Heaney, 2000: 24).

[26] (Gamoneda, 2004: 467).

[27] Me refiero al artículo de Doce (2008). Véanse también otros dos textos del autor sobre Heaney: (Doce, 1996 y 2005).

actividad exhumadora de penetración incidente en la palabra. Este ensayo no será sino una pequeña tentativa, la de crear una lectura a través de Antonio Gamoneda y Seamus Heaney en torno a la existencia de urnas y tegumentos, láminas y niveles de sentido, fermentos de la memoria y mementos de anatomía en sus poesías. No trataremos de encontrar ninguna reveladora semejanza, sino de seguir el rastro de estas *geografías del final* en sus poemas, al encuentro de sus distintas y particulares experiencias del lenguaje.

La experiencia poética de Antonio Gamoneda se sitúa en el momento que traza entre dos espacios, nace de una desaparición, y apunta a otra desaparición, se sitúa en la suspensión de dos muertes, «azul entre dos muertes, entre dos lenguas físicas» (Gamoneda, 2004: 239). Y el poema se dilata en esa extensión del verbo en la que crea un intervalo o suspensión del sentido, una movilidad inmóvil que es lugar para la abstracción, para la detención ecfrástica o espacialización del tiempo, para la quietud, el recogimiento, la espera[28]: «La geografía del final es blanca» (Gamoneda, 2004: 149) y «hubo una ausencia iluminada por el sol» (Seamus Heaney, 1995: 13)[29]. Pero en ambos poetas el movimiento de extensión abstracto queda siempre flanqueado por lo concreto y temporal, por el anclaje físico: «Tus manos abren los párpados del abismo», escribe Gamoneda (2004: 236), o «Los peldaños del camino eran las estaciones del alma», escribe Heaney[30]. La combinación paradójica que se da en los poemas de Gamoneda entre anclaje y extensión, entre elementos concretos y abstractos, en Heaney más bien se representa como una evolución desde una poesía apegada a lo terrenal y al dato referido (cuya máxima representación es su poemario *Norte,* de 1975), hasta la elevación luminosa y abstracta de su poemario *Seeing Things* de 1991 que, como sugiere Helen Vendler (1995 y 1999), parece estar escrito por un espectro, una vez atravesado el límite con lo terrenal. Es decir, una vez atravesado también el límite con la escritura, en una travesía que parece conducir el enigma desde lo táctil y cercado del jeroglífico, hasta la extensión inmaterial de lo simbólico mediante una liberación de la denotación, que queda interiorizada en el propio movimiento del poema, en su referencialidad interna. Así, si en las primeras producciones de Heaney la atracción es provocada por la gravedad de la ciénaga, su poesía asciende después guiada por la atracción de esa luz blanca que antecede a la muerte, tal como señala el poeta irlandés, para promover lo que él denomina «la comprensión concreta» (Heaney, 1996c: 47), la absoluta visión tras la completa abstracción cegadora o travesía en el trance. «La piedra convive con lo invisible», afirma Heaney en «Seeing Things» o «¿Qué tenía de diáfano lo que era sólido?», se pregunta en el poema X de «Lightenings» (Heaney, 1991: 17 y 64). Creo que tanto uno como otro gesto aparecen en la poesía de Gamoneda suspendidos en la

[28] Para llevar a cabo esta lectura comparada entre Antonio Gamoneda y Seamus Heaney, retomo en este artículo alguna de las ideas que ya adelanté en otros dos ensayos, a los que remito: Fernández-Jáuregui (2007 y 2010).

[29] «There was a sunlit absence» (Heaney, 1996a: ix).

[30] «Stepping stones were stations of the soul» (Heaney, 1991:90).

misma forma, en –jugando con sus palabras (Gamoneda, 2000: 7)– el «espesor» propio de las «sustancias del espíritu», o su *intuición exacta*.

Y es que tanto la poesía de Antonio Gamoneda como la de Seamus Heaney comparten su visión plena con una dirección hacia la ausencia, lo invisible o abstracto, una verdad que se constituye como enigma, o como «la verdad sobreviviente» que enuncia Heaney. En este sentido, los movimientos del poema hacia el «rescate de materialidades» (Gamoneda, 1997: 27) temporal de la memoria, o los datos referidos, se constituirán como un modo de calado en sus estratos más profundos. Unos versos de Seamus Heaney parecen congregar su Arte poética:

> Construid en la oscuridad.
> Esperad la aurora boreal
> en la incursión profunda,
> no la cascada luminosa.
>
> Y mantened el ojo limpio
> como el carámbano,
> confiad en el trozo de tesoro
> que han conocido vuestras manos[31]. (Heaney, 1995: 37).

Pues la memoria, como dice Antonio Gamoneda, se introduce en las palabras, y esto nos recuerda al empeño de Seamus Heaney por penetrar con su palabra en el espacio, la lengua y la topografía de Irlanda (Heaney, 1984: 131-149). Pero, en ambos poetas, la realidad aparecerá solo interiorizada, transformada en «incursión profunda» para Heaney y «enjundia de mi cuerpo» para Gamoneda (2004: 188). Encontramos este «rescate de materialidades» al que alude Gamoneda en la poesía excavadora del irlandés, sirva por ejemplo su primer gran poema, «Cavando», en *Muerte de un Naturalista,* o las numerosas excavaciones simbólicas de su libro de poemas *Norte*. Tomemos el inicio de uno de sus poemas, «Belderg», de *Norte:*

> ¡Alzar la tapa de la turba
> y hallar esa pupila soñando
> con el trigo neolítico!
> Cuando él retiró el manto vegetal
> los siglos suavemente amontonados
>
> se abrieron locuazmente;
> las primeras señales del arado,
> los campos de la edad de piedra, la tumba
> verdosa, amensulada y con forma de cámara,
> alfombrada por hierba desecada.

[31] «Compose in darkness. / Expect aurora borealis / in the long foray / but no cascade of light. // Keep your eye clear / as the bleb of the icicle, / trust the feel of what nubbed treasure / your hands have known» (Heaney, 1996a: 11).

Un paisaje fosilizado,
los diseños de sus muros de piedra
repetidos ante nuestros ojos
en los pétreos muros de Mayo[32]. (Heaney, 1995: 23).

Un paisaje fosilizado, una geografía blanca. Y, delante de los ojos, también un muro:

Hay un muro delante de mis ojos.
En el espesor del aire hay signos invisibles,
hierba cuyos hilos entran al corazón lleno de sombra,
líquenes en el residuo del amor. (Gamoneda, 2004: 375).

Parecería, en principio, que el fenómeno de *hypotyposis* que une a los dos poetas se podría contradecir con la falta de visibilidad característica de sus relatos ante el muro del recuerdo, «paisaje fosilizado» o «espesor del aire». La visión funciona como hilo conductor de la relación entre Heaney y Gamoneda y encara sus obras hacia el problema de la narración y de la descripción mediante la figura de la *hypotyposis* que hace ver *(evidentia)* a través del lenguaje al «poner» o «traer» las cosas delante de los ojos del auditor[33], trayendo así también el tiempo al espacio del poema *(écfrasis),* y probando la autosuficiencia de la palabra *(enárgeia)*[34]

[32] «To lift the lid of the peat / And find this pupil dreaming / Of neolithic wheat! / When he stripped off blanket bog / The soft-piled centuries // Fell open like a glib: / There were the first plough-marks, / The stone-age fields, the tomb / Corbelled, turfed and chambered, / Floored with dry turf-coomb. // A landscape fossilized, / Its stone-wall patternings / Repeated before our eyes / In the stone walls of Mayo» (Heaney, 1996a: 4).

[33] La figura retórica de la *hypotyposis* aparece descrita en Quintiliano del siguiente modo: «Mas aquella figura, que Cicerón llama *colocación ante los ojos (subiectio),* se suele hacer cuando no se declara que ha sucedido un hecho, sino que se muestra cómo ha sucedido, y no de un modo global, sino parte por parte (Cic., *De orat.,* 3, 53, 202, y Orat., 139). Este punto de vista lo hemos expuesto en el Libro anterior al tratar de la *evidencia* (Libr. 8, 3, 68). También Celso dio este nombre a dicha figura. Otros la llaman *hypotyposis* (grabación), una formal presentación de cosas expresada en palabras de tal modo que más pareciera estar viéndolas que oírlas narrar», Quint.: *Inst. or.* 9, 2, 40-41 (trad. Ortega Carmona). El carácter descriptivo de esta figura la distingue de la narración: «porque la *hypotyposis* (la exornación) no puede tenerse como narración», Quint.: *Inst. or.* 4, 2, 3 (trad. Ortega Carmona). Y su carácter detallado («muestran cómo ha sucedido» el suceso narrado y «parte por parte») la convierte precisamente en lo que Barthes entiende como «efecto de realidad» (Barthes, 1968), pues son esos detalles los que hacen ver la cosa como si la tuviéramos presente delante de los ojos, y de ahí el carácter decorativo y engañoso de esta figura, tal como la describiera George Puttenham (1970, Libro XIX) como *counterfeit representation.*

[34] La *evidentia* guarda una relación estrecha con la *écfrasis,* relación asimismo entre lo sucesivo y simultáneo de estas operaciones, y de ahí quizá los problemas para adscribirla a un fenómeno narrativo o descriptivo: «La *evidentia* es la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía). El conjunto del objeto tiene en la *evidentia* carácter esencialmente *estático,* aunque sea un proceso; se trata de la *descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad* (más o menos relajable). La simultaneidad de los detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de una simultaneidad del *testigo ocular;* el orador se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación del testigo presencial (…). El compenetrarse con la situación del testigo presencial es un *efecto de la mímesis;* la figura de la *evidentia* es, pues, un *medio expresivo* claramente poético» (Lausberg, 1999: §§ 810-819); las cursivas son mías. Sobre la *Institutio oratoria* véanse David Pujante (1999) y Tomás Albaladejo (2003 y 2009); para la *evidentia,* véase David Pujante (2003) y para las relaciones entre *evidentia* y *écfrasis,* véase Ramón de la Calle (2005). Agradezco a Tomás Albaladejo la enseñanza de estas «figuras afectivas» de la retórica, y remito a su *Retórica* (Albaladejo, 1991).

que «viene» *(ad phantasma)* hacia nosotros, con la fuerza resplandeciente de las imágenes de la *phantasía*[35]: si el poema se dirige al pasado mediante la visión, el tiempo pasado se disuelve en blancura, ausencia, se instala en quietud y ceguera cuando lo recupera el verso en el instante de su ocaso. Por eso el relato, y con él la *evidentia* de sus poemas, se convertirá en relato del olvido: «y, de pronto, un árbol dice su clamor y arde la lengua del olvido y todo acaba en transparencia, en formas cuya verdad no se concede» (Gamoneda, 2004: 243). La visión detallada del recuerdo, su descripción viva e incidente, la manifestación y visibilidad de la *enárgeia* en la *evidentia,* convierte la blancura *(argês)* de Gamoneda en ceguera, porque la visión se interioriza –el mimético «poner delante de los ojos» se convierte en un transparente «poner en los ojos»– y así también se interioriza el tiempo, espacializándose: «Yo he puesto días en mis ojos» (Gamoneda, 2004: 213). Cuando los versos dicen *«en* mis ojos» ponen el énfasis en el lenguaje mismo, como un testigo de la ruptura entre el exterior y el interior o transparencia de la imagen que, «sin tránsito», hace visible el referente *en* el signo mismo, convirtiéndose en un realismo lingüístico, experiencia solo del lenguaje: «algunas cifras arden en mis ojos» (Gamoneda, 2004: 253); «pienso en el miedo y en la luz (una sola sustancia dentro de mis ojos)» (Gamoneda, 2004: 309). La transparencia en la visión (que es sin tránsito, pues se trata de visión interiorizada), conlleva una relación entre *evidentia y écfrasis* en su poesía. Realismo lingüístico que, a fuerza de interiorizar la luz de la visión, conducirá a la ceguera en un ocaso referencial: «Ya solo hay luz dentro de mis ojos» (Gamoneda, 2004: 407).

En Heaney, al «alzar la tapa de turba» se abre la tierra y asoman los siglos; en Gamoneda, los verbos atraviesan recuerdos que son estancias. *Hypotyposis,* debajo de la forma, de la figura: el tiempo empuja bajo la superficie del poema hasta abrir el espacio de la forma.

> Vienen rostros sin proyectar sombra ni hacer crujir la sencillez del aire;
> sin osamenta ni tránsito, como si consistieran únicamente en el contenido de mis ojos, en la unidad de mis palabras, en el espesor de mis oídos.
> (Gamoneda, 2004: 173-174).

El tiempo de la memoria, lo que Heaney denominaría «el patio de atrás de nuestras vidas»[36] (Heaney, 2000: 35) o «los desvanes de la infancia»[37]de Gamoneda, viene a depositarse en el espacio del poema, donde se fermenta y detiene. Por eso, profundizar en la imagen será retroceder en el tiempo e interiorizarlo en el verso, atravesar las creencias[38], atravesar el olvido[39], «crossings» (Heaney, 1998: 113) de la mano del Hermes a través del tiempo. Los poemas sobre las excavaciones de

---

35 Para las relaciones entre visión, representación y fantasía, remito a José Manuel Cuesta Abad (1998).

36 «In the back yard of our life» (Heaney, 2000: 34).

37 «De los desvanes baja un clamor de palomas. Es el sonido de mi infancia» (Gamoneda, 2004: 209).

38 «Atravesábamos las creencias.// Todos los gestos anteriores a la deserción están perdidos en el interior de la edad» (Gamoneda, 2004: 178).

39 «Estoy/ atravesando olvido» (Gamoneda, 2004: 417).

cuerpos enterrados en las ciénagas, donde han permanecido intactos siglos bajo tierra, a las que hace referencia Heaney, comparten con la visión en Gamoneda el acercamiento a una palabra expuesta y hendida en el tiempo, «la niñez delante de agujeros sangrientos» (Gamoneda, 2004: 419), una recuperación temporal del pasado mediante la interiorización verbal de la materia en el caso de Gamoneda, o en el motivo recurrente de la excavación lingüística y el recuento descriptivo en el caso de Heaney. Mientras Heaney tematiza el problema en su propia evolución, Gamoneda convierte la experiencia en verso a lo largo de su obra, y rehace de nuevo el verso en experiencia a lo largo de sus memorias (Gamoneda, 2009). En ambos casos, retroceder en un tiempo vivido o referencial será un modo de incidir en el lenguaje, de penetrar en la palabra, de entregarse (abandonarse) a los símbolos. Leemos en *Arden las pérdidas:*

> Hubo extracción de hombres. Vi
> la raíz morada del augurio.
>
> Vi a los insectos libando el llanto, vi
> sangre en las iglesias amarillas. (Gamoneda, 2004: 440).

La visión se entrega a una amplificación simbólica en la sintaxis visual de la imagen, mediante repercusión imparable de la visión del pasado. Las calcificaciones y fermentaciones, los fósiles, las lápidas y las tumbas, remiten a esa actividad de desenterramiento del tiempo que hace la memoria. La «triste caterva de apariciones»[40] de Heaney (1995: 49) o la «extracción de hombres» en Gamoneda (2004: 440), inciden en una palabra que se muestra hendida, «amortajada» en la luz, penetrada por un tiempo que se adhiere a su forma, que penetra en los ojos. El tiempo anterior hacia el que la palabra se extiende en la travesía se convertirá en profundidad interior del poema, mediante una espacialización del tiempo.

> Casa de huesos:
> un esqueleto
> en las viejas mazmorras
> de la lengua.
>
> Retrocedo
> a través de dicciones[41]. (Heaney, 1995: 53-55).

Desde el borde del tiempo, ante la espesura de lo blanco, la enunciación espera en su extensión, observa el tiempo y lo detiene, como si fuera un cuerpo enlutado en la luz, paralizado en lo abstracto. Un poema de *Arden las pérdidas* dice así:

---

[40] «Sad gang of apparitions» (Heaney, 1996a: 17).

[41] «Bone-house: / a skeleton / in the tongue's / old dungeons. // I push back / through dictions» (Heaney, 1996a: 19-20).

Vi
cuerpos al borde
de las acequias frías.

Amortajados
en la luz. (Gamoneda, 2004: 444).

La transparencia inmoviliza con –ante– ese otro tiempo, y así aparecen las mortajas y los sudarios que cubren a los cuerpos, los «lienzos», los «sudarios habitados» (Gamoneda, 2004: 442) y los «sudarios transparentes» (Gamoneda, 2004: 275) o el «sudario marrón» de Seamus Heaney:

El sudario marrón como de algas,
los nichos acolchados por el raso:
me arrodillé con cortesía
admirándolo todo[42]. (Heaney, 1995: 27).

Existe, como se va viendo, una fuerza común en los dos poetas y es la del gesto de detenerse y observar lo que está detenido en su propia figura, arrodillarse ante los nichos y ver los cuerpos, vigilar la nieve[43]. O, como leemos en *Estaciones:* «mientras estaba de centinela, mirando, esperando, pensó poner su oído junto a uno de los agujeros abandonados y escuchar el silencio bajo la tierra» (Heaney, 2004: 87)[44]. Esta transparencia con lo que se encuentra más allá del lienzo, de las membranas y tegumentos que invoca Gamoneda, se alcanza en el caso de Heaney a través de las zanjas de la tierra, pues se trata en su caso de una verdad enterrada que el poema será capaz de exhumar, para llegar, como dice uno de sus poemas, «hasta el sonido vibrante/ del bardo, el destello/ de hierro de las consonantes/ hendiendo el verso»[45] (Heaney, 1995: 55), o hasta la lucidez cegadora de Gamoneda.

«Espacio siempre frente al tiempo. No hay mayor lentitud que esta paciencia» (Gamoneda, 2004: 169). En este espacio de espera y de solemne quietud, los dos poetas enfrentarán movimiento y detención, gestando experiencia *del* lenguaje y, en ese paso a través, referencia interna en el poema: Gamoneda «detendrá» el movimiento en el poema mediante *movimientos referenciales* (verbos de movimiento entre espacios – «vienen rostros»[46]–, o mediante *aún* y *todavía,* «adverbios del pasado»[47]) y mediante *paradojas referenciales* [que pueden dividirse en tres

[42] «The dulse-brown shroud, / the quilted satin cribs: / I knelt courteously / admiring it all» (Heaney, 1996a: 6).

[43] Nos referimos, naturalmente, a la figura del «vigilante de la nieve» en la poesía de Antonio Gamoneda.

[44] «As he stood sentry, gazing, waiting, he thought of putting his ear to one of the abandoned holes and listening for the silence under the ground» (Heaney, 1998: 83).

[45] «To the scop's / twang, the iron / flash of consonants / cleaving the line» (Heaney, 1996a: 20).

[46] «Vienen rostros sin proyectar sombra ni hacer crujir la sencillez del aire» (Gamoneda, 2004: 173).

[47] «Silba el adverbio del pasado. El cobre silba en huesos juveniles, pero es el día del invierno» (Gamoneda, 2004: 293).

clases: anclajes preposicionales de verbos de proceso y de movimiento –«gemir en la lucidez»[48]–; transgresiones semánticas fundamentalmente temporales, como «atravesar olvido», y enfrentamientos entre elementos abstractos que se concretizan o «sitúan», como «Pesa el amor en la madera física, hierve el pasado en tu corazón.//Aún desciende la misericordia (rosa mortal) a la humedad sagrada» (Gamoneda, 2004: 402)]. En cambio, Heaney detiene espacialmente los movimientos referenciales hacia el pasado experimentado mediante oposiciones frontales entre estatismo y flujo, contraste de posturas manifiesto incluso de un poemario a otro. Este fenómeno se caracterizaría, con sus palabras, del siguiente modo: «permanecer de pie/ en un lugar mientras fluía el campo/ del pasado»[49], que leemos en «Visión» de *Puerta en la oscuridad* (Heaney, 2004: 57). Semejante es la visión vigilante desde un puesto estático en los poemas de Antonio Gamoneda, el testigo lingüístico.

Estas combinaciones entre anclaje al poema y extensión de la memoria, entre lo sólido y lo diáfano, entre la observación estática en el espacio y el tiempo del recuerdo, pueden verse representadas en la figura de un «vigilante de la nieve» en la poesía de Antonio Gamoneda (quedémonos solo con el sintagma; habría muchas otras maneras de leer a esta figura), y la figura del «Hermes de piedra» en la poesía de Seamus Heaney, tal como sugiere la expresión *(«stone posts»)* o «postes de piedra» en el tercer poema de la sección «Crossings» de *Seeing Things,* que alude al «patrón de caminantes y psicopompo» y al «hombre con un bastón de fresno» de los siguientes versos[50]. Hermes psicopompo, implícito en este poemario, que guía las almas al umbral definitivo. La relación con el poste y el camino, la relación del peldaño con el camino del alma, marcará una peculiar relación entre la travesía horizontal y la profundidad en el poema, que entiende Heaney como «correr a través y por debajo sin obstáculo». En el contexto de *Seeing Things,* nos figuramos a su Hermes ligero agarrado a la tierra, en la travesía por los adoquines del alma, gozne de sombras hasta la barca de la muerte:

> Mis palabras lamen
> los muelles de adoquines, y van de caza
> ligeras como sandalias
> sobre el suelo sembrado de cráneos[51]. (Heaney, 1995: 47).

---

[48] «Puedes gemir en la lucidez,/ ah solitario, pero entonces líbrate/ de ser veraz en el dolor. La lengua/ se agota en la verdad. A veces llega/ el incesante, el que enloquece: habla/ y se oye su voz, mas no en tus labios:/ habla la desnudez, habla el olvido» (Gamoneda, 2004: 237).

[49] «To stand / in one place as the field flowed / past» (Heaney, 1998: 35).

[50] Los «postes de piedra», o «aduanas de piedra» mantienen su relación con Hermes en la traducción italiana (A.Oldcorn lo traduce por *«erma»:* «come un dio da fiera, da erma, bivio o stradone» en Heaney, 2005, 35); hermas que se encontrarían los caminantes, con la cabeza de Hermes sustentada en las columnas).

[51] «My words lick around / cobbled quays, go hunting / lightly as pampooties / over the skull-capped ground» (Heaney, 1996a: 16).

El apego a la tierra eleva al alma en la poesía de Heaney; lo visible es apertura de lo invisible en la poesía de Gamoneda:

> te calcificas en el dolor y de tu boca
> caen sílabas negras.
>
> Vas hacia lo invisible
> y sabes que es real lo que no existe. (Gamoneda, 2004: 471).

Volvemos al lugar que desenterramos con la memoria, nos instalamos en su visión de real inexistencia. Nos vemos reflejados en el agua del pozo al que nos asomamos, y Seamus Heaney utiliza para ello la imagen de la polea, del contrapeso, la nivelación, al tirar el cubo al pozo y con la misma fuerza elevar el alma. Ese mismo juego de fuerzas ascendentes y descendentes de Heaney –«Mi elevación, mi caída» (Heaney, 1995: 21)– tiene su correlato en los movimientos de extensión y de retracción en la poesía de Gamoneda. Así, la «fuerza de levantamiento» a la que alude *Nivel espiritual* (Heaney, 2000) tendrá su equivalencia en «la impotencia del levantamiento» (Gamoneda, 2004: 43) del dios de *Sublevación inmóvil,* porque todos los movimientos se muestran detenidos, y en las travesías interiores. Se preguntará Gamoneda en el *Libro del frío:* «¿quién me espera en/ este lugar excavado en el silencio?» (Gamoneda, 2004: 86). El pozo, lugar excavado en el silencio o lugar para asomarse al abismo, devuelve más silencio y más abismo. «Ciego en la inmovilidad, como basalto dentro del basalto, me poseyó el olvido. Este fue mi descanso» (Gamoneda, 2004: 179). Así, como dice un verso de *Muerte de un naturalista,* «rimo/ para verme a mí mismo, para arrancar ecos a la oscuridad»[52], relación muy presente en Antonio Gamoneda, cuyo pronombre personal de primera persona se especula en ecos[53], para verse y no verse, a fuerza de transparencia.

---

[52] «I rhyme / To see myself, to set the darkness echoing» (Heaney, 1998: 15). He modificado ligeramente la traducción que de este verso hace Margarita Ardanaz como «Rimo/ Para verme a mí mismo arrancar ecos a la oscuridad» (Heaney, 1996b: 99) porque se perdía el carácter de contemplación de su propio sujeto. Me apoyo en la definición que de su propia labor poética ofrece Heaney: «Aprender el artificio es aprender a tirar de la polea en el pozo de la poesía (...), hasta que un día, inesperadamente, la cuerda tira con fuerza y comprendes que has alcanzado el fondo de unas aguas que continuarán atrayéndote para siempre. Acabas de romper la piel en la superficie de tus propias aguas» (Heaney, 1996c: 48).

[53] Nos referimos a los *ecos referenciales* presentes en la poesía de Gamoneda derivados del problema de la *indicación poética,* a la que le hemos prestado atención en otros lugares, y que podría resumirse con estas palabras de José Ángel Valente: «Cuando escribo la palabra *yo* en un texto poético, o este va, simplemente, regido por la primera persona del singular, sé que, en ese preciso momento, *otro* ha empezado a existir. Por eso, muchas veces, al *yo* del texto es preferible llamarle *tú*.
Ese *yo* –que es *tú* porque también me habla– no existe antes de iniciarse el acto de escritura. Es estrictamente contemporáneo de este» (J. Á. Valente, 1996: 10-11).

BIBLIOGRAFÍA

Albaladejo, T. (1991). *Retórica*. Madrid: Síntesis.

— (2003). «Notas sobre la comunicación retórica en Quintiliano», en A. Esteve y F. Vicente Gómez (eds.), *Retórica y discurso,* número monográfico de *Monteagudo,* 3.ª época, 8, pp. 27-36.

— (2009). «La *Institutio oratoria* de Quintiliano: una retórica para el siglo xxi», en Arcos Pereira, Trinidad; Fernández López, Jorge, y Moya del Baño, Francisca (eds.), *Pectora mulcet: estudios de retórica y oratoria latinas*. Vol. 1. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 129-150.

Barthes, R. (1968). «El efecto de realidad», en *Lo verosímil*. Comunicaciones 11, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

Cuesta Abad, J. M. (1998). «El logos visionario: de la fantasía retórica a la imaginación poética», en Albaladejo, Tomás; Del Río, Emilio, y Caballero, José Antonio (coords.): *Quintiliano, historia y actualidad de la Retórica. Actas del Congreso «Quintiliano. Historia y actualidad de la retórica. XIX Centenario de la "Institutio Oratoria"»*. Vol. 2. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 511-526.

De la Calle, R. (2005). «El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto», en *Escritura e imagen,* n.º 1, pp. 59-81.

Doce, J. (1996). «Seamus Heaney, la lengua del equilibrio», en *Cuadernos hispanoamericanos,* n.º 548, pp. 95-98.

— (2005). «Autobiografía al margen: el poema en prosa en Seamus Heaney y Geoffrey Hill», en *Quimera. Revista de Literatura,* n.º 262, pp. 26-32.

— (2008). «Lápidas, himnos, estaciones: el poema en prosa de Antonio Gamoneda, Geoffrey Hill y Seamus Heaney», en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas,* n.º 736, pp. 26-29.

Fernández-Jáuregui Rojas, C. (2007). «Apuntes para una poética del índice en César Vallejo y Antonio Gamoneda», en *Despalabro. Revista de Humanidades,* n.º 1, pp. 61-73.

— (2010). «Señalar la luz, relatar el olvido: *demonstratio ad auram»,* en Zamora, María José; Candel, Xelo, y Fernández-Jáuregui Rojas, Carlota, *Un* alarido entre cristales. *Ensayos y lecturas para Antonio Gamoneda*. Madrid: Abada (en prensa).

Gamoneda, A. (1997). «Avisos y cautelas», en Gamoneda, Antonio, *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerga y Fierro.

— (2000). «Valente: de la contemplación de la muerte», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.º 600, junio.

— (2004). *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004),* ed. de Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

— (2009). *Un armario lleno de sombra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

Heaney, S. (1984). *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*. London: Faber & Faber.

— (1991). *Seeing Things*. London: Faber & Faber.

— (1995). *Norte*. Madrid: Hiperión (Trad. Margarita Ardanaz).
— (1996a). *North*. London: Faber & Faber.
— (1996b). *Muerte de un naturalista*. Madrid: Hiperión (Trad. Margarita Ardanaz).
— (1996c). *De la emoción a las palabras. Ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama (Trad. Francesc Parcerisas).
— (1998). *Viendo visiones*. México: Cien del Mundo (Trad. Pura López Colomé).
— (1998). *Open Ground. Poems 1966-1996*. London: Faber & Faber.
— (2000). *El nivel*. México: Trilce ediciones (Trad. Pura López Colomé).
— (2004). *Campo Abierto. Antología poética (1966-1996)*. Madrid: Visor (Trad. Vicente Forés y Jenaro Talens).
— (2005). *Attraversamenti*. Milano: Libri Scheiwiller. Playon (Trad. Anthony Oldcorn).
Lausberg, H. (1999). *Manual de retórica literaria. Fundamentos para una ciencia de la literatura,* vol. II. Madrid: Gredos (Trad. J. Pérez Riesco).
Pujante, D. (1999). *El hijo de la persuasión: Quintiliano y el estatuto retórico*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
— (2003). *Manual de retórica*. Madrid: Castalia.
Puttenham, G. (1970). *The arte of English poesie* (ed. G. Doidge Willcock y A. Walker). Cambridge: Cambridge University Press.
Quintiliano, M. F. (1970). *Institutio oratoria,* ed. de Michael Winterbottom. Oxford: Oxford University Press, 2 vols.
Quintiliano, M. F. (1997-2001). *Quintiliano de Calahorra. Obra completa: en el XIX centenario de su muerte*. Ed. bilingüe latín-español. Salamanca: Coedición Universidad Pontificia de Salamanca-Caja Duero, 5 vols. (Trad. y comentarios de Alfonso Ortega Carmona).
Valente, J. Á. (1996). «Imágenes», en *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Alianza.
Vendler, H. (1995). *Soul says. On recent poetry*. London: The Belknap Press of Harvard University Press.
— (1999). *Seamus Heaney*. London: Fontana Press.