



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

Facultad de Filología

Máster Universitario en Formación e Investigación

Literaria y Teatral en el Contexto Europeo

Curso 2019-2020

Convocatoria de Septiembre

**El versículo en *Descripción de la mentira* de
Antonio Gamoneda**

Trabajo de fin de Máster

presentado por:

Francisco Antonio García Galve

Titulación:

Máster en Formación e Investigación Literaria

Directora:

Dra. Clara Isabel Martínez Cantón

Agradecimientos

A mis padres

A Edurne, por todo su apoyo.

A Mateo y Julia, por su infinita paciencia con mis ensoñaciones.

A Ana, en cuya casa me recliné.

A Clara Martínez, por su dedicación tan profesional.

A toda la gente que me animó.

Resumen

A pesar de que se suele asociar con el verso libre, a diferencia de este, el versículo se caracteriza por su extensión e independencia de cualquier ritmo derivado de patrones acentuales.

Esta peculiar forma métrica, cercana a la prosa, ha sido poco cultivada en la poesía española y encontrará en *Descripción de la mentira* de Antonio Gamoneda una de sus expresiones más notables.

Este estudio parte del análisis de este modo de versificación, para entender lo esencial del poemario, donde, tanto la estructura como el lenguaje simbólico se construyen a partir de dicho versículo.

En ese sentido, *Descripción de la mentira* es una obra sin antecedentes y que ha supuesto un referente para la poesía española actual.

Palabras Clave: Antonio Gamoneda, *Descripción de la mentira*, versículo, poesía.

Abstract

Despite the fact we associate free verse with bible verse, this last one is characterized by its independence and extension from any rhythm derived from accentual patterns.

In particular, this metric form close to prose, which has been poorly cultured in Spanish poetry will find in Antonio Gamoneda's *Descripción de la mentira* one of its most remarkable expressions.

This work begins with the analysis of this way of metric to understand the essential of the collection of poems where both , the structure and symbolic language , are built from the same bible verse.

In this sense, *Descripción de la mentira* is a new work without previous antecedents and a reference for current Spanish poetry

Keywords: Antonio Gamoneda, *Descripción de la mentira*, bible verse, poetry.

ÍNDICE

1.	Introducción.....	8
2.	El versículo en la literatura contemporánea española.....	12
2.1.	Concepto de versículo y de verso libre.....	12
2.2.	El origen del verso libre en la literatura contemporánea.....	13
2.3.	Un recorrido por el verso libre en el siglo XX hasta 1977.....	16
3.	Antonio Gamoneda: Evolución de su obra hasta <i>Descripción de la</i>	
	<i>mentira</i>.....	24
3.1.	Un autor inclasificable.....	24
3.2.	Obra anterior a <i>Descripción de mentira</i>	28
4.	El versículo en <i>Descripción de la mentira</i>.....	36
4.1	El nacimiento del versículo en Gamoneda. Reminiscencias	
	bíblicas.....	36
4.2	<i>Descripción de la mentira</i> como laberinto de símbolos.....	41
4.3	Un poema extenso caracterizado por el hibridismo y polifonía.....	49
4.4	Musicalidad y ritmo en <i>Descripción de la mentira</i>	54
5.	Éxito y repercusión de la obra.....	58
6.	Conclusiones.....	61
7.	Referencias bibliográficas.....	63

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Estructura de <i>Descripción de la mentira</i>	42
--	----

1. Introducción

Este trabajo está centrado en el estudio de una de las obras poéticas más importantes dentro del último cuarto del siglo XX: *Descripción de la mentira* de Antonio Gamoneda, publicada por primera vez en 1977 por la editorial Institución Fray Bernardino de Sahagún, en la colección de poesía “Provincia”.

Dicha obra es un largo poema en versículos, forma poco habitual en la poesía española, y novedosa también para un autor que había ido evolucionando en su poesía al margen de los principales movimientos poéticos del momento. En efecto, esta estructura formal, va a permitir al poeta crear un universo propio sin antecedentes en nuestras letras y que va a suponer un hito dentro de la poesía española que se inauguraba tras la dictadura. De este modo, se va a completar una «posibilidad poética», la del versículo, cuya práctica en nuestro país se había visto demorada y arrinconada a algunos casos aislados. A partir del ritmo y las posibilidades particulares unidas a las que el propio poema extenso otorga, se va a construir este poema, acentuándose las potencialidades del lenguaje simbólico tan peculiar que el autor había construido en sus obras anteriores.

En el primer bloque del trabajo comienzo aclarando las diferencias entre versículo y verso libre, el cual, tuvo y tiene un cultivo mucho más mayoritario en nuestras letras. En relación con ello, indago sobre el origen de ambas formas, y cómo ciertos condicionamientos literarios, pero también históricos, arrinconaron al versículo a la escasez de unas pocas muestras aisladas dentro de nuestra literatura.

En el siguiente apartado estudio la relación del autor con las generaciones contemporáneas a su obra, analizando similitudes y diferencias con estos grupos en los que nunca se vio representado. En una segunda parte, analizo su obra poética anterior a *Descripción de la mentira* (a partir de ahora DM), trazando puntos de concordancia y evolución con respecto a su obra de madurez.

La parte principal del trabajo se despliega en el tercer bloque, donde se analiza el poema partiendo del versículo como elemento central vertebrador. La inspiración de la obra y el influjo bíblico de dicha forma, la estructura y el lenguaje simbólico tan personal, el carácter híbrido y polifónico y la musicalidad, son los distintos bloques en que se parcela dicho análisis.

Posteriormente, se analiza el éxito cosechado por la obra, el reconocimiento posterior a su publicación y la influencia de la misma en otros poetas contemporáneos, para finalizar el trabajo despliega unas conclusiones.

La hipótesis principal de la que parto a la hora de realizar este estudio se fundamenta en que considero de gran relevancia la correlación de versículo y modernidad. La literatura española, tras sus siglos áureos, había perdido la trascendencia universal que la caracterizó durante los mismos y desde entonces había seguido a remolque de otras literaturas, aceptando tarde, y en ocasiones de forma pusilánime, las innovaciones que estas proponían. En el caso del versículo, la lenta adopción y la casi desaparición de esta forma durante las décadas centrales del siglo, fuertemente condicionadas por los acontecimientos sociohistóricos, viene a ilustrar perfectamente ese estancamiento de nuestras letras en general y nuestra poesía en particular. Se han señalado con frecuencia las limitaciones y los condicionamientos del régimen en cuanto a los contenidos en nuestra literatura, especialmente en los años 40 y 50, pero ligadas a esas restricciones temáticas también se dieron unas limitaciones formales, que precisamente iban a atenuar su carácter coercitivo subyacente a medida que el régimen desaparecía. En ese sentido, la obra de Gamoneda, que aparece en un momento muy representativo, viene a consolidar la adopción de dicha forma y renovar sus potencialidades dentro de nuestro panorama poético.

Mi motivación general a la hora de elaborar este trabajo es la admiración por la obra de Gamoneda, cuya lectura me cautivó ya en mis años de juventud, especialmente en el caso de DM. Durante esa experiencia tuve la sensación de estar leyendo algo absolutamente distinto a toda la poesía que había encontrado hasta entonces: escuchar un ritmo inédito. Ese ritmo, tan característico, fue lo que llamó mi atención de forma más determinante, pues me parecía que escondía la clave de ese fenómeno poético de gran impacto emocional. El hecho de que los numerosos y estimulantes trabajos sobre la obra del poeta ovetense, partan del contenido, los temas y sentidos profundos de la obra, pero no incidan suficientemente en la idiosincrasia de su forma, ha estimulado también mi orientación investigadora en esta dirección para tratar de ofrecer una perspectiva que enriqueciera de algún modo las ya existentes.

Para confeccionar mi estudio, he partido de diferentes fuentes bibliográficas de muy distinta índole y nivel de concreción:

En cuanto a la métrica, los dos manuales de referencia de los que he partido han sido los de las expertas Paraíso (1985) y Utrera (2010). Ambos son piedras angulares dentro de los estudios de métrica diacrónica españolas, y han sido completados a su vez con otros trabajos de ambas autoras: Paraíso (1971, 1990, 2003) y Utrera (2001, 2003, 2004). Otras fuentes de gran importancia con respecto a los fundamentos métricos han sido: Quilis (1984), Domínguez Caparrós (1993), Navarro Tomás (1991) o los artículos de Márquez (2000, 2017).

Con respecto a las muestras de las primeras obras en verso libre en castellano, he partido de diferentes antologías de la obra de Unamuno (1992), Darío (1995) y Juan Ramón Jiménez (1999a, 1999b). Para el marco teórico he utilizado al propio Juan Ramón Jiménez (1983), Acereda (1995), Mapes (1968), Romero López de las Hazas (1992) o Urrutia (1981), que me han servido para concretar aspectos sobre el origen y desarrollo de estas formas en Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. Para el estudio del versículo en la generación del 27 he trabajado con la antología de Castalia Didáctica (2011) y completado con los trabajos de Guillén (1969), Alberti (1961), Díez de Revenga (1973), López Martínez (1988-1989) o Flys (1968).

Los enrevesados caminos de los movimientos y autores de los años centrales han tratado de clarificarse con el uso de las antologías de Francisco Ribes (1952), Martínez (1989), Castellet (1960) García Hortelano (1978) y García Jambrina (2000), muchas de ellas analizadas en profundidad por Balmaseda Maestu (1988), pero también trabajos más concretos como el de Polo de Bernabé (2016) sobre el postismo. Para el estudio de los novísimos, la famosa antología de Castellet (2001) publicada por primera vez en 1970, el trabajo de Mainer para Visor (1999), o los poemarios de Gimferrer (2010) y Antonio Colinas (1982) y han resultado igualmente necesarios, de igual modo los rigurosos trabajos sobre métrica de Colinas de Martínez Cantón (2011,2014). En cuanto al marco teórico sobre la poesía de esos años he tenido en cuenta el trabajo excepcional de Debicki (1997).

Con respecto al análisis de la obra de Antonio Gamoneda, he utilizado la 4ª edición de *Edad de Catedra* (1989), con magnífico prólogo de Miguel Casado. Especialmente fundamental por su rigor y exhaustividad el trabajo doctoral de José Expósito Hernández (2003), que se ha completado con el artículo de Vilas (1990) y en el caso del *Blues Castellano* con la tesis doctoral de Carmen Palomo (2007). De gran importancia este último también en lo referido a la cuestión de la adhesión del autor a un grupo

generacional, cuestión en la que también he tenido en cuenta la propia voz del autor en entrevistas como la de RTVE (1978), Benjamín Prado (1988), la de Abiada (1990) o la de Calvo (1996), pero también algunas de las antologías citadas o artículos como el de Prieto de Paula (1995) o el de Juan Manuel Diego (2002).

Con respecto a las diferentes partes del análisis, además de las ya mencionadas, quiero rescatar entre los numerosos artículos consultados, los de Santos Alonso (1978), Najt (1978), Prieto de Paula (2002), Juan Antonio Llera (2002) Gómez (2005) Lanz (2009) o Machín Lucas (2009, 2013). Muy interesante para entender su propio punto de vista poético, ha sido el ensayo del propio autor en *El cuerpo de los símbolos* (1997). Para aspectos concretos como el papel del poema extenso, especialmente iluminadores fueron los trabajos de Rastrollo (2011, 2014) y el de Paz (1986), y en relación con el versículo bíblico el libro de García (1997). En cuanto al poema en prosa, además del manual de Utrera (1999), han resultado especialmente esclarecedores los trabajos de Benigno León (1999, 2005).

Por último, para la repercusión de la obra, el componente histórico se ha consultado en Aguirre Oteiza (2015) y el literario en Bagué Quilez (2004, 2008). Para contrastar la poesía de Gamoneda con la de otros poetas contemporáneos, he utilizado diferentes compilaciones como la antología editada por Jesús Aguado (2016), la de Catedra de Juan Cano Ballesta (2001) y las realizadas por García, Tato y López Gallego (2003) y Sánchez- Mesa (2007), ambas para la editorial Hiperión.

2. El versículo en la literatura contemporánea española

2.1 Concepto de versículo y verso libre

Resulta fundamental para este trabajo revisar los estudios que ha habido sobre el concepto de versículo, su definición y sus límites. Son términos que de forma divulgativa pueden ser utilizados de forma sinónima en contextos diferentes, o incluso confundirse con el concepto de verso blanco.

Como indica Paraíso, es la propia idiosincrasia de las formas libres las que dificultan su definición: “si verso libre es por esencia -libre- es decir, no sujeto a ninguna forma, plegado estrechamente a la emoción creadora del poeta en cada una de sus producciones, el análisis es muy difícil y la generalización imposible” (Paraíso, 1985, p.13).

La definición del versículo está muy cercana a la del verso libre. Así, Quilis (1984, p.168) afirma que “el verso libre ha de tener las siguientes características: a) ausencia de estrofas; b) ausencia de rima; c) ausencia de medida en los versos; d) ruptura sintáctica de la frase; e) aislamiento de la palabra, etc...”. El problema radica en que esta definición engloba casi todas las modalidades de verso libre, y no entra en consideraciones sobre la especificidad del versículo. Lo mismo ocurre con la definición que da la RAE: “Cada uno de los versos de un poema escrito sin rima ni metro fijo, generalmente largo y con unidad de sentido”.

Flys, a partir de sus estudios en la poesía de Dámaso Alonso (1973, pp.50-55) distingue, entre verso semilibre, que se produce como resultado de la combinación de versos breves sin regularidad en la disposición acentual y verso libre, superior a quince sílabas que fundamenta únicamente su ritmo a través de figuras semánticas y sintácticas. A partir de esa distinción, sitúa a Dámaso en esta segunda corriente frente al semilibre de dependencia de ritmo endecasilábico.

El problema radica en que algunos de estos versos extensos con aparente falta de ritmo acentual, están determinados por un patrón subyacente rítmico que se determina al entender estos versos extensos como la composición de varios simples. A esas conclusiones llega Bousoño, a partir del verso libre de Vicente Aleixandre y así concluye:

Se trata simplemente de endecasílabos y de sus combinaciones, ya tradicionales desde los tiempos del modernismo: pentasílabos, heptasílabos, enecasílabos y alejandrinos. A lo que habría que agregar hexámetros y pseudoheptámetros, anfibacos, anapestos y peones para obtener la casi totalidad de los tipos posibles (Bousño, 1973, pp. 322-23).

Márquez, define al versículo como “un tipo de verso libre que evolucionó a partir de la silva modernista. Su innovación más importante es un verso compuesto cuyos miembros responden al ritmo endecasilábico general”, denominando a estas formas compuestas “hiperversículos” (Márquez, 2017, p.51).

Pero no todos los versos libres extensos presentan esas dependencias rítmicas con el endecasílabo. Domínguez Caparrós distingue entre verso de dependencia fónica, que denomina semilibre, de otro, llamado libre o versículo (1993, pp. 185-90).

También Isabel Paraíso, a pesar de la dificultad que ella misma menciona, y a la que aludíamos anteriormente, establece una clasificación entre modalidades de verso libre en función de su dependencia, total, parcial o nula con un ritmo fónico establecido. A este último, lo denomina versículo y lo emparenta con el verso libre extenso cultivado por Walt Whitman, afirmando “Cuando los versos libres están desligados del ritmo endecasilábico de la silva impar y su ritmo se fundamenta en las repeticiones sintácticas y semánticas y no en los ritmos fónicos, se puede hablar propiamente de versículo” (1985, p.258).

A esta línea crítica nos acogeremos, entendiendo ambas formas sin dependencia de la rima, pero distinguiendo entre un verso libre de corte irregular con respecto a las formas estróficas clásicas, con dependencia rítmica en su estructura interna al que denominaremos verso libre frente a otro, al que denominaremos versículo, con esa misma condición, pero de extensión considerable y generador del ritmo a partir de usos no dependientes del acento.

2. 2 El origen del verso libre en la literatura contemporánea

En una muy estrecha relación con la tipología, encontramos el origen de ambas formas en la literatura moderna.

Ya se ha mencionado, que, en su sentido más laxo se pueden considerar ejemplos de versificación libre las silvas utilizadas por los diferentes autores del siglo XVI, que siguiendo los patrones marcados por Garcilaso mezclaban endecasílabos y heptasílabos sin esquemas que fijaran el orden o la rima.

Sin embargo, el comienzo del uso del verso libre en un sentido más concreto, está fijado por la crítica literaria dentro de la segunda mitad del siglo XIX. Paraíso en su excelente artículo (2003) ha estudiado la importancia de heterostrofa y la polimetría en nuestro romanticismo, en especial, del uso de la escala en autores como Espronceda y Zorrilla y la importancia de la aparición en 1885 de *A orillas del Sar*, de cuya métrica afirma: “se condensan las rupturas rítmicas románticas (mezcla de metros pares e impares en la estrofa; fractura de la estrofa) e incluso aparece algún metro nuevo (18 sílabas) y, sobre todo, alguna forma versolibrista” (Paraíso, 2003, p.248).

También apunta Paraíso a esos años 80 como claves en la utilización del verso libre en las producciones poéticas del simbolismo francés. Alberto Acereda (1995, pp.13-15) analiza la importancia de este movimiento en la obra de Juan Ramón Jiménez y cita autores tan representativos como Baudelaire o Mallarmé a los que añade los nombres de Jean Moreas, Gustave Kahn y Jules Laforgue como principales productores del verso libre. A finales de la década de los 90 del siglo XIX, se produce la eclosión del verso libre en la poesía francesa, pero es oportuno señalar que este tipo de versificación libre presentaba en muchos casos dependencias con los ritmos tradicionales. Deloffre en el capítulo XIII de su libro *Le vers français*, establece un paralelismo entre la versificación libre francesa, alemana o española, y apunta a que esta renovación no olvidaba la tradición en la que se asentaba: “el verso libre nunca olvidó sus orígenes y en estas novedades los poetas versolibristas nunca olvidaron su herencia a la que siempre acudieron” (1973, p.185).

Por otro lado, y a pesar de que su importancia para nuestras letras inicialmente fuera menos significativa, hay que resaltar la importancia de otra concepción del verso libre, anterior incluso a la ya mencionada y que surge en Estados Unidos vinculada al nombre de Walt Whitman. Utrera, que también reivindica la importancia de Mallarmé, es la investigadora que más se ha preocupado en realzar la importancia de la obra del norteamericano subrayando su anticipación a la renovación poética francesa, y también su influencia de las traducciones del versículo bíblico en esa materialización formal:

El versolibrismo tiene una temprana manifestación en la obra de Walt Whitman titulada *Leaves of Grass* (1855) que insta un tipo de verso libre de carácter prosaico. Para algunos críticos el origen del versolibrismo occidental se debe, sobre todo, más que a otros precedentes citados al versículo whitmaniano. El verso de Whitman, anterior al versolibrismo francés, se fundamenta en el paralelismo originario de la métrica bíblica, y en especial de los Salmos y de sus traducciones inglesas en prosa (Utrera, 2010, p.49).

Esta cercanía con la prosa y la dependencia del tono bíblico, serán aspectos muy relevantes a la hora de analizar la idiosincrasia del versículo de Gamoneda y a ellos nos remitiremos en un análisis posterior.

Henríquez Ureña que compara la importancia de la renovación métrica de fin de siglo con la surgida en el renacimiento con la llegada de los metros italianos, sitúa en el año 1895 y con Darío a la cabeza la fecha del fin de verso isosilábico (1963, p.213).

Rubén Darío es también mencionado por Paraíso (1985,2003) como el referente hispánico por su uso métrico libre. En efecto, pocos poetas como Darío desplegaron un uso tan variado del verso que realiza a lo largo de su obra donde prácticamente aparecen todos los metros: el heptasílabo (parte V de su “Canción a Francisca”), el octosílabo (“Sum...”), el eneasílabo (“Canción de otoño en primavera”), el decasílabo (“La negra dominga”), endecasílabo (en “Ama tu ritmo”), el dodecasílabo (en su soneto “A Whitman”), o el alejandrino en una parte muy considerable de sus composiciones, incluidos muchos de sus sonetos.

Es también muy notable el uso polimétrico de sus composiciones, analizadas de forma exhaustiva por Paraíso (1990). En algunas de ellas, como en su “Salutación al águila” escrito en 1906, aparece ese verso compuesto al que antes aludíamos con dependencia de ritmo endecasílabo: “¡Qué la Latina América reciba tu mágica influencia y que renazca nuevo Olimpo, lleno de dioses y de héroes!” (11+11+5+9)

A Darío le debemos también sus interesantes aportaciones en el poema en prosa, que cultivó con frecuencia y con gran lirismo, pero en cuanto al verso propiamente dicho, su apuesta será la de la innovación y no la de la revolución. Como nos recuerda Ricardo Gullón, en su prólogo de la edición de Catedra, Darío era un renovador que conocía a fondo aquello que pretendía transformar y no aspiraba a su destrucción (1995, p.14).

Darío, que admiraba mucho a Whitman, aparte de sus menciones explícitas en su poesía, como la del mencionado soneto, afirma de él que “rompió con todo y se remontó

al versículo hebreo, se guio por su instinto” (González-Rodas, 1971, p. 376). Encontrando un paralelismo en ese atrevimiento formal y el de Isidore Ducasse, poeta al que acaba de descubrir en sus *Cantos de Maldoror* y al que califica de “raro” en un sentido positivo.

Estamos, querido maestro, los poetas jóvenes de América de lengua castellana, preparando el camino, porque ha de venir nuestro Whitman, nuestro Walt Whitman indígena, lleno de mundo, saturado de universo, como el del norte, cantado tan bellamente por nuestro Martí (Mapes, 1938, p.123).

Y con ello se está refiriendo a la aparición del autor de Montevideo, como un digno ejemplo patristico de la poesía castellana cultivada en América y que había encontrado en la lengua inglesa a Whitman como modelo ejemplar.

Resulta curioso, no que no se mencionara a él mismo, (lo cual puede entenderse como un ejercicio de modestia), sino que no tratase de ser él, quien cultivando ese versículo se erigiera en ese modelo para los jóvenes poetas de la América hispánica. Posiblemente, se deba al hecho de que Rubén Darío, modernista hasta la médula como era, amante de la musicalidad (recordemos el soneto “Ama tu ritmo”) nunca terminó de sentirse cómodo en un verso extenso despojado del todo de los ritmos tradicionales, y prefirió deslindar la prosa y el verso de una forma tajante en lugar de practicar el versículo por no sentirse cómodo en ese terreno intermedio. En cualquier caso, la referida revolución a la que se refería Ureña, no fue tal en relación a la introducción del versículo, y la influencia enorme que Darío tuvo en el modernismo español, en Machado y, sobre todo, en Juan Ramón Jiménez, se concretaron especialmente en el uso del verso libre.

2.3 Un recorrido por el verso libre español hasta el siglo XX

Considero que es fundamental, para entender la dimensión y relevancia del versículo utilizado por Gamoneda, realizar un recorrido por el uso del versículo en la poesía española del siglo XX que ilustre las pocas manifestaciones del mismo en su sentido estricto. Como la profundidad de un análisis exhaustivo excedería en mucho la extensión y el enfoque de este trabajo, este recorrido se realizará someramente resaltando sólo algunas de las obras y poetas más significativos, dentro de los movimientos poéticos principales producidos en España a lo largo del siglo.

No resulta sencillo dar el nombre del primer poeta español moderno en utilizar a comienzos de siglo XX el verso libre con una cantidad y calidad suficiente como para convertirse en modelo para los poetas posteriores. Isabel Paraíso, que defiende la importancia de la silva como antecedente de las formas métricas libres, se muestra convincente a la hora de realizar su apuesta: “sería Juan Ramón Jiménez el que quitaría la rima arromanzada a esta silva impar —a partir de *Diario de un poeta recién casado*— inaugurando el tipo de silva libre más utilizado en la poesía del siglo XX” (Paraíso, 1990, p.115).

No obstante, el propio Juan Ramón se reconoce deudor de Unamuno a la hora de utilizar estas libertades métricas:

El verso libre de Unamuno es en gran parte origen (sic) del mío y luego del de todos los que escribieron y escriben en verso libre en España y en Hispanoamérica. Y la reacción contra el modernismo vicioso formal, que la crítica suele regalarme a mí, viene principalmente a mí (Jiménez, 1983, p.65).

No cabe duda de que Unamuno va a ser fundamental en la consolidación del verso libre, sobre todo en la variante de silva sin rima en *Aldebarán* (1909) y *Poemas de dentro* (1923), pero tampoco es cierto que Juan Ramón Jiménez no hubiera practicado el verso libre anteriormente con suficiente notoriedad, como afirmaba Acereda (1995). Romero López de las Hazas (1992), en un artículo muy interesante de nombre muy ilustrativo, “Hallazgo del eslabón entre la silva modernista y el verso libre hispánico”, advierte sobre lo erróneo de esa creencia. El artículo (que por cierto está dedicado a Isabel Paraíso, a pesar de contradecirla) apunta a que ya en los primeros libros de Juan Ramón, cuando tuvo contactos con Darío y Villaespesa, (quienes lo reclutaron como defensor del modernismo), existían muestras evidentes de versificación libre. Después, y tras las críticas recibidas, fue abandonando esas formas por otras más tradicionales. Con el tiempo, y tras esas lecturas de Unamuno, volvió a poner en práctica las mismas encontrando un tono personal que consolidaría posteriormente en el diario. Sobre el libro y los poemas concretos con que Juan Ramón inicia su andadura por el verso libre, dice:

El libro, donde son más evidentes estas innovaciones, es *Ninfeas*, publicado en 1901 (...) reúne dicho libro silvas de diferente tipo entre las que nos interesa destacar “Tétrica”, “Los amantes del miserable” y “Spoliarium”, composiciones en verso libre que se “caracterizan por tener estrofas con un número desigual de versos, versos con un número desigual de sílabas que producen ritmos inarmónicos, aislamiento de la palabra, encabalgamiento y la novedad: no hay rima (López de Haro, 1992, p. 103).

“La canción de la carne” es una larga composición dentro de ese mismo poemario que ejemplifica bien la problemática comentada en el apartado sobre falsos versículos. En el poema se combinan hexasílabos y dodecasílabos llegando a complicarse a veces con un verso hexasílabo más o incluso doblando el dodecasílabo, creándose de ese modo, una forma aparentemente libre, pero que en realidad se trata de un verso semilibre compuesto:

“Cortando con **lumb**res, las siluetas **larga**s, largas y **espectra**les” (acentos en 5-11-17) (1999, p.110).

“Y adornó sus **pe**chos, y adornó su **vient**re, y adornó sus **pi**ernas y adornó su **espal**da” (acentos en 5,11,17,23). (1999, p.114)

En cualquier caso, lo habitual dentro del poemario será el ritmo endecasílabo, que el mismo autor, consolidará con su uso reiterado en el *Diario de un poeta recién casado*. Este poemario se abre con una composición en heptasílabos y endecasílabos sin dependencia de rima que va a ser la práctica más frecuente, si bien como apunta Acereda (1995, pp. 19-20), con algunas variantes: “la tónica de las mayoría de las composiciones en verso libre del *Diario*, se repite la combinación de heptasílabos y endecasílabos, sólo que a estos se les pueden añadir tetrasílabos, pentasílabos, eneasílabos, etc..”, práctica que será habitual hasta su *Dios deseado y deseante*, especialmente en la dependencia rítmica con el heptasílabo.

Juan Ramón, quien, como luego veremos, fue un gran referente para Gamoneda, también supuso una influencia determinante para la generación del 27. Este grupo, siempre se mantuvo a medio camino entre la tradición y las formas de vanguardia, que, por otro lado, habían llegado a España ya con cierto retraso y dudas. Así lo manifestaba, muchos años después, uno de sus principales integrantes, Jorge Guillén:

No se ha roto con la tradición, y las novedades de Rubén Darío y de sus continuadores, van a ser ampliadas por estos poetas que, si ponen en sordina en las innovaciones, no se circunscriben a las formas empleadas por los maestros remotos o inmediatos. La ruptura con el pasado fue mayor en las generaciones contemporáneas de otros países. A la herencia española no se renunció y esta herencia no coartó el espíritu original. ¿qué poeta de entonces, francés, italiano, sobre todo italiano, se habría atrevido a escribir sin ruborizarse un soneto? (1969, pp. 193-194).

En efecto, la generación del 27 practicó sin tapujos no sólo el soneto sino también el romance, bebiendo de las fuentes de nuestra literatura tradicional. En otros casos, siguió

las pautas de esa nueva silva, de la que acabamos de hablar, y la ruptura del verso se motivó por cuestiones tipográficas heredadas del ultraísmo y el creacionismo. En esa dirección, resultan muy interesantes los artículos de María Isabel López Fernández (1988-1989), donde se puede constatar que estos procedimientos no afectaron sólo a autores como Gerardo Diego, fiel seguidor del ultraísmo y del creacionismo, sino que también fueron utilizados de forma generalizada por casi todos los integrantes del grupo, que aprovecharon la tipografía como forma complementaria de creación de significados.

Díez Revenga, en su estudio sobre los poetas del 27 (1973, p.274), argumenta que, a pesar de existir algunas irregularidades en algunos de los versos de poetas como Pedro Salinas, y en menor medida Jorge Guillén, estos no pueden considerarse del todo cultivadores de un verso libre, en tanto que estas son escasas y quedan absorbidas por el paradigma métrico convencional mayoritario. Más tajantemente aún se manifestaba Rafael Alberti, que, desde una mirada retrospectiva, confiesa sobre sus prácticas y las de sus compañeros en el terreno del verso libre extenso lo siguiente:

Todos falsificamos, mejor dicho, trucamos la métrica, cortando el verso por donde nos conviene, o nos viene en gana, con el fin de ofrecer un verso libre, largo, de más nueva apariencia; verso que leído con picardía no pasa de ser, casi constantemente de once a catorce sílabas; al fin, ese mismo que repitiéndose sin consonante la preceptiva literaria llama verso blanco (Alberti, 1961, p.790).

No obstante, dicho esto, hay que reconocerle a la generación del 27 la importancia que merece dentro de la modernidad literaria en cuanto al versículo se refiere. Paraíso (1985, p.63) habla de una segunda generación del verso libre donde por fin aparece el versículo de Whitman, impulsado por las traducciones de León Felipe, y donde será fundamental el influjo de la obra Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*. Estos autores recuperan también ciertos textos del simbolismo francés que el modernismo español había desechado y tiene sus mejores cultivadores dentro del 27 en las figuras de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso.

En efecto, a finales de la década de los 30 confluyen varios libros que presentan un versículo alejado de las convenciones rítmicas ya mencionadas. Es el caso de *Espadas como Labios* de Aleixandre (1930-31), *Sobre los ángeles* de Alberti (1929), *Los placeres prohibidos* (1931) y *Donde habite el olvido* (1934) de Cernuda o *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca (que, aunque se publicó en 1940, fue escrito en 1930). Y, si bien todavía aparecen en estos poemarios poemas con dependencias de los esquemas del

endecasílabo, abundan en todas estas obras suficientes versos extensos sin patrón establecido como para poder hablar, ahora sí, de versículo.

Sin embargo, con la Guerra Civil, su resolución y posterior consolidación del régimen franquista la poesía española va a ver truncada esta inercia en el uso del verso libre extenso. Muchos son los factores que van a motivar esta ruptura y mucho se ha escrito sobre ello: la muerte y el exilio de buena parte de los poetas ya consolidados en nuestra literatura, la censura que el nuevo régimen impone y la invitación por parte del mismo a unos contenidos y formas ajustadas a los valores ideológicos que este defendía.

Efectivamente, con la muerte de Machado, Lorca y Miguel Hernández; con el exilio de León Felipe, Juan Ramón Jiménez y la casi totalidad de los autores del 27, los poetas conocidos como *Generación del 36* (o por el nombre de la revista *Escorial* donde publicaban sus obras) van a tomar el relevo en nuestras letras. Estos se decantaron por las formas estróficas clásicas para cultivar su poesía heroica, intimista, familiar o religiosa. En esa misma línea la revista *Garcilaso* creada por Jesús García Nieto, también orbitará en torno a composiciones endeudadas con esas formas renacentistas, a pesar de que resultaban anacrónicas al momento que se vivía en España y en el resto de Europa.

Frente a esta poesía de la *intrahistoria* se alzarán una tendencia, la denominada poesía *desarraigada* que va a encontrar su expresión en la revista *Espadaña* y en 2 poemarios de sendos poetas del 27 que no se habían exiliado: *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre e *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, grandes muestras de obras poéticas en versículo. Sobre el primero, quizá el autor más prolífico en la poesía española en el cultivo del versículo, encontramos en ocasiones deudas con el patrón rítmico endecasílabo. Utrera (2010, p.54), apunta que esa tendencia se irá intensificando en *Historias del corazón* (1945-1953) y más aún *En un vasto dominio* (1958-1962).

Hijos de la ira, es posiblemente la manifestación más importante del uso del versículo en toda nuestra literatura; el carácter invocativo y la desgarrada angustia existencial encuentran en esta forma una cima literaria. Para Paraíso (1985, p.269), existe “una correspondencia entre la longitud de los versos y la intensidad del sentimiento que el poeta desea expresar, y esto es lo que da al versículo su calidad retórica”, es decir, y como veremos posteriormente en la obra de Antonio Gamoneda, forma y fondo se complementan recíprocamente.

A la poesía arraigada, se opondría también la poesía social, pero dentro de los presupuestos del movimiento, que abogaban por la importancia de la divulgación, no hubo generalmente intentos renovadores de los versos fijos tradicionales. Endecasílabos, alejandrinos, octosílabos y heptasílabos, serán los metros predominantes para sus cultivadores, y en ocasiones, como en el caso de Blas de Otero, serán frecuentes las composiciones en estrofas como el soneto, tan queridas por los *poetas oficiales*.

Otros movimientos surgieron alrededor del medio siglo vinculados con revistas. *Cántico* en Córdoba tendría a Ricardo Molina y Pablo García Baena como principales representantes. En general se decantaron también por un uso más o menos canónico de los metros más utilizados habitualmente. *Postismo* de carácter vanguardista, apareció vinculada a los nombres de Silvano Sernesi, Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory, a los que luego se sumarán otros de la envergadura de Ángel Crespo, Gloria Fuertes, Alejandro Carriedo, Francisco Nieva y Fernando Arrabal. En el número único de esa revista además de artículos y poemas aparece un manifiesto del que se desprenden las siguientes características:

(1) Supremacía de la imaginación que depende del subconsciente y la razón; (2) utilización de materiales sensoriales; (3) su carácter lúdico, dionisiaco y humorístico (4) control técnico que incluye la exploración de posibilidades del lenguaje, rasgo éste quizás que le distingue de otros movimientos vanguardistas; y (5) voluntad de destruir prejuicios (Polo de Bernabé, 2016, p.579).

Al año siguiente sale un nuevo manifiesto donde se contestan algunas cuestiones surgidas en torno a la originalidad y pretensiones de dicho movimiento. En él se declaran seguidores del surrealismo y hablan de una tradición ya presente en muchas manifestaciones culturales como las de Brueghel o Quevedo. En cualquier caso, y por lo que a este estudio atañe, el movimiento no se iba a caracterizar por recuperar esas formas más libres, sino de explotar las ya existentes. “Lo que hacen los postistas es descubrir posibilidades inexploradas en formas tradicionales- por el ejemplo el soneto y el romance” (2016, p.581). En ese sentido no representaron un punto de conexión con aquellas formas más libres que algunos de los autores del 27 habían cultivado.

En 1949, se publica una de las obras más emblemáticas de la poesía española: *La casa encendida*, obra escrita por un autor ya mencionado de la generación del 36, Luis Rosales, quien, como Gamoneda, presenta en un poema extenso el reflejo de la melancolía y el desengaño. Sin embargo, en lugar del versículo de DM, utiliza Rosales un tipo de verso extenso formado por combinaciones de endecasílabos con versos más

reducidos en acentuación par o con combinaciones de eneasílabos con el endecasílabo sáfico, como podemos observar en el siguiente fragmento (Rosales, 2002, p.33):

“que estaban ya **sonando** en el **pasillo** antes de que **llegaras**, (11+7)
y encendiste la **luz** para **volver** a **comprobar** (11+5)
que todas las cosas **están** exactamente **colocadas**, **como**” (9+11)

Superado el medio siglo, existe un grupo muy heterogéneo de poetas, entre los que se ha adscrito a veces al propio Gamoneda, que se caracterizan por alejarse de los presupuestos de la poesía social, su utilización de la ironía y una visión histórica llevada al terreno de lo subjetivo. Sin embargo, más allá del abandono de formas más estrictas como el soneto, no se caracterizarán por saltarse esquemas métricos preestablecidos. Sería inabordable aquí, tratar de realizar un muestrario de tantos nombres y con tantas obras heterogéneas, pero el uso del verso libre extenso será realmente excepcional en estos autores. Es ilustrativo que Luis Cernuda, que fue una gran influencia para buena parte de estos autores, hablara por estos años así del versículo de León Felipe:

un verso gris, desarticulado más que flexible, sin musicalidad alguna; un verso que es combinación de metros cortos y largos (éstos en ocasiones llegan a ser versículos), insistiendo en los primeros más que en los segundos, cortado a veces arbitrariamente, sin atención al ritmo del verso ni de la frase (1957, p. 161).

Habría pues que esperar hasta la irrupción de los novísimos para que llegasen cambios significativos en la métrica española. Márquez (2017), encuentra rastros de verso compuesto de ritmo endecasílabo (parejos a los de *La casa encendida* ya mencionados y que él denomina *hiperversículos*) en algunos poemas de Pere Gimferrer y Talens, sin embargo, en general, la voluntad de libertad total en cuanto a la métrica se impone en los poemarios de los jóvenes poetas. Ese es precisamente el primer rasgo que apunta Castellet en su antología de 1970, “la despreocupación por las formas tradicionales”:

la libertad formal es absoluta y, en líneas generales, no hay ninguna preocupación preceptiva (...). En cuanto a la consideración de lo que es o tiene que ser formalmente o gráficamente, casi un poema, también la libertad es absoluta, como pueden demostrar ciertas «prosas» de los más jóvenes del grupo (Ana María Moix, Leopoldo María Panero, Vicente Molina- Foix) (Castellet, 2001, p.41).

Estos integrantes más jóvenes llegan a mezclar en sus primeros poemarios composiciones en esta forma con otras en prosa. A pesar de la importancia del rescate de

aquellas innovaciones soterradas por los acontecimientos históricos, su recorrido fue más bien transitorio y como afirma Dietz, menos relevante de lo que cabría esperar:

El que la aparición de los novísimos a partir de 1970 sea saludada con irreprimible alborozo por parte de casi todos constituye ya un claro síntoma de la pobreza ambiental. El grupo capitaneado por Pere, entonces Pedro Gimferrer (...) apenas precisa postular la autonomía del fenómeno poético para pasar a la historia como motor de un cambio decisivo. Pocos se paran a pensar que sus virtudes brotan esencialmente por contraste con la miseria ambiental, y que su gesto se limita en gran medida, a una reivindicación de los autores del pasado, inmediato o remoto, que la ignorancia culpable había vuelto ajenos a nuestras coordenadas (1989, p.9).

En esa década, la de los novísimos, aparece también el versículo de Gamoneda, pero como veremos, su desarrollo y cultivo tiene unas motivaciones bien diferentes.

3. Antonio Gamoneda: Evolución hasta *Descripción de la mentira*

3.1 Un autor inclasificable

Gamoneda es un poeta nacido en 1931. Es un dato este en el que conviene detenerse, porque debido a su éxito tardío puede resultarnos engañosamente ligado a generaciones posteriores en el tiempo. Nace en Oviedo y con sólo un año de edad perderá a su padre, Se establece a los tres años en León, y ese será su referente espacial hasta nuestros días. Allí, llegó a participar “con un poema horrendo” en los años finales de la revista *Espadaña* (1944-1951) y fue un referente también para los jóvenes de la revista *Claraboya*, pero como el autor manifiesta: “Los *Espadaña*, eran muy mayores para mí (...) y los de *Claraboya*, eran demasiado jóvenes para mí, entonces, ahora también se han ido igualando” (Calvo, 1996, p.567).

Resulta muy curioso que Gamoneda, con sus ideas políticas, en plena ebullición de la poesía social y compartiendo localidad con dos referentes tan fundamentales como Eugenio de Nora y Victoriano Crémer no cayera en la tentación de orientar su producción poética dentro de los presupuestos de la llamada poesía social. Sin embargo, como veremos posteriormente, la poesía que Gamoneda escribe durante estos años está muy alejada de los fundamentos de dicho movimiento.

En 1963, bastante lejos de la polémica que suscitara el debate entre “poesía de la comunicación” (Bousoño, 1952) y “poesía del conocimiento” (Barral, 1953), Gamoneda, escribe un artículo para la revista *Ínsula*, posicionándose en contra del carácter práctico de la poesía social “la política no puede condicionar a la poesía hasta el punto de intervenir en su naturaleza sustituyéndola” y “es preciso que la poesía siga siendo irreductiblemente subjetiva” (1963, p.4). Como bien indica Palomo (2007, p.50), el artículo se escribe como consecuencia de una reflexión personal del autor que justo en esos años se encontraba en plena composición de algunos de los poemas de su *Blues Castellano* (a partir de ahora, BC), su libro más social. Es cierto que el libro destaca por un mayor prosaísmo y ciertos referentes autobiográficos, pero ni en ese libro ni en ningún otro, Gamoneda concibe la poesía como una herramienta para transformar el mundo sino un modo de potenciar la conciencia. Y en ese sentido nunca, debe la forma estar sometida al afán divulgativo o

funcionalista, así, muchos años después, con el reconocimiento de su poesía ya consolidado, cita al poeta turco Nazim Hikmet, que tanto le influyera para la composición de dicho poemario: “la poesía no es social ni poesía si no se hace en un lenguaje de la especie poética” (Gamoneda, 1997, p. 89).

Es indudable que, por fecha de nacimiento, (Gamoneda nace en 1931), y por publicaciones, (su poemario *Sublevación inmóvil* queda finalista en 1959 del premio Adonais, en la edición que gana Francisco Brines), Gamoneda podría adscribirse perfectamente dentro del grupo que relevó a esa poesía social. Algunos de integrantes aparecieron ya mencionados en la antología de Castellet de 1960 y luego fueron etiquetados con el nombre de grupo poético del 50 en la de García Hortelano de 1978, que compila poemas de A. González, J. M. Caballero Bonald, A. Costafreda, José M^a Valverde, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, J. Gil de Biedma, J. A. Valente, F. Brines y Claudio Rodríguez.

Gamoneda, aunque comparte algunas características con ellos, como la oposición al realismo social o la presencia de ciertos temas subjetivos como la infancia y la posguerra, no se caracterizaba ni por su formación universitaria, ni por su carácter burgués, (rasgos apuntados por García Hortelano (1978) como identitarios de dicho grupo). Como indica Casado (1989, p. 12) seguramente esta no adscripción por parte de nuestro autor a la clase social burguesa, provocó que el tono de su poesía no se caracterizase tanto por la ironía como por una tierna melancolía.

Casado argumenta que su ausencia habitual dentro del grupo se vio auspiciada porque dentro de dicha generación los presupuestos que cobraron más fuerza fueron los del grupo poético de Barcelona, y ahí el carácter provincial de nuestro autor lo aleja de la consideración a pertenecer a dicha generación (1987, p.11). En cualquier caso, fue este un grupo muy extenso y heterogéneo donde, como bien señala el propio Antonio Gamoneda (Calvo, 1996, p.566), se incluyen poetas con muy pocas afinidades como Gil de Biedma y Claudio Rodríguez, Muy poco cercano se sentirá Gamoneda al primero y bastante más al segundo o a Valente, en ese sentido, dentro del grupo general existe un subgrupo que como dice Prieto de Paula (1993, pp.40-41) practica “una poesía, visionaria o más serenamente contemplativa, centrada en los valores elementales de la naturaleza y del hombre, la reviviscencia de la infancia, la solidaridad humana, la reflexión elegíaca...”

e incluye en esa segunda tendencia además de a Gamoneda a Claudio Rodríguez, Manuel Mantero, Carlos Sahagún, Francisco Brines o José Ángel Valente.

En cualquier caso, y salvo el mencionado libro, Gamoneda no publicó nada más y, recluido en su León, no tuvo contacto personal con dichos integrantes. Para José Manuel Diego es de gran importancia la cuestión de imagen y marketing a la hora de que un autor sea considerado perteneciente a un grupo o no y así, afirma:

tengo la total convicción de que si el autor de *Edad*, hubiera asistido al homenaje a Machado en Colliure, (...) o, en su día, hubiese aparecido en las antologías de Castellet y, posteriormente, en la de Hortelano, formaría parte, con pleno derecho, de la citada promoción y, a buen seguro, ya se habrían encontrado las concomitancias estilísticas convenientes (1992, p.11).

Posiblemente no le falte razón al crítico puesto que, su no adscripción en las antologías citadas, se deba, más que a semejanzas estilísticas o divergencias con respecto a una poesía anterior, a una cuestión de fama, y buena prueba de ello es, que desde su reconocimiento como autor importante, a partir de DM es cuando se plantea su adhesión o no a dicho grupo. En el denominado año Gamoneda, el autor, en una entrevista con Benjamín Prado, se manifiesta contrario a su inclusión dentro de dicha generación:

no pertenezco a ella (...) Yo aprecio y quiero a muchos integrantes de esa generación, pero, de todas formas, tampoco soy muy amigo de agrupaciones literarias que pueden, en cierto sentido, forzar la personalidad individual de cada uno de sus miembros (1988, p. 90).

Al siguiente año, en la antología de Castalia, Martínez (1989), sí lo incluye dentro de la nómina de estos autores, (que él denomina grupo poético de los 60) e incluso, a pesar de lo anacrónico de su aparición, menciona a DM como una obra representativa de los postulados del movimiento. Para antólogos posteriores como García Jambrina (2000), que no lo incluye, lo denomina perteneciente pero descolgado.

En realidad, DM se publica mucho más tarde que la mayor parte de las obras significativas de dichos autores, en un momento en que los novísimos incluso ya estaban siendo cuestionados. Este grupo, compilado por Castellet, y que como ya dijimos se caracterizaba por el experimentalismo y la renovación formal, también se sustentaba en la revalorización de los autores del 27 y algunas poetas del Postismo poco tenidos en cuenta. Además, dichos poetas buscaron inspiración para sus versos en fuentes foráneas que a pesar de su gran importancia apenas si habían tenido reflejo en nuestras letras, es el caso de John Perse, Trakl y Rimbaud. Aspectos sin duda, todos ellos, cercanos a la visión

poética de Antonio Gamoneda. Castellet (2001, p. 23) afirma que “es el primer grupo que no se forma “desde el “humanismo literario” sino desde los mass media, si bien en un medio histórico político y sociológico distinto a los equivalentes extranjeros”. Sin embargo, el culturalismo tan habitual dentro de los versos novísimos, los guiños metaliterarios, el gusto camp, no contará con la simpatía de Gamoneda, para quien “la palabra no puede ser referente de realidades culturales sino de presencias vivas, el símbolo no es un artificio de la inteligencia, sino algo que «está verdadera y físicamente en mi vida»” (1997, pág. 27).

Gamoneda es un autor tremendamente moderno por su concepción poética, pero su versículo no nace en concordancia con los presupuestos de la poesía novísima. Ello, explica que un libro ajeno a las tendencias de su momento irrumpiera con tanta fuerza en el panorama de nuestras letras. Una posible respuesta sea que el movimiento de los novísimos, estaba ya llegando a su fin como había ocurrido con los movimientos de las décadas anteriores ahogados en su propio exceso. Otra posibilidad es que la obra de Gamoneda supusiera el comienzo de una nueva forma de entender la literatura, que su versículo estuviera a salvo de las transitoriedades transgresoras de los novísimos y que estuviera anclado a una necesidad poética que por diferentes motivos no había terminado de arraigar del todo en España. Si la modernidad de los novísimos consistía en el guiño metaliterario, la de Gamoneda, como analizaremos después, consistía en elaborar un nuevo universo poético que, gracias al versículo, trascendía los límites genéricos.

El poeta siempre ha defendido su creación propia libre de los condicionantes de las generaciones. Lo ha dicho en múltiples entrevistas más o menos recientes y lo hacía ya, en la de 23 de mayo de 1978 para RTVE, donde defendía esa premisa de una creación solitaria ajena a las constricciones de grupos y preceptos, idea con la que ha mantenido una actitud coherente todos estos años. En su entrevista con Calvo Díaz (1996, p.5), nos advierte del peligro de incurrir en esos principios generacionales, que sólo sirven para “una didáctica y críticas perezosas” y en su no reconocimiento dentro de ninguno de los grupos establecidos desde el final de la guerra civil. El poderoso papel que han tenido las antologías a la hora de dar a conocer a jóvenes poetas, ha supuesto en ocasiones un arma de doble filo, por relegar otros movimientos no adscritos a la línea antologada o a poetas que han visto eclipsada su calidad de forma injusta. Es el caso de la *Antología consultada* de Francisco Ribes de 1952, que postergó el reconocimiento de grupos como el de Cántico o el de Postismo, o más tarde el de Villena y Colinas abriéndose camino con más

dificultad por no haber figurado en la de Castellet de 1970. También fue el caso de Gamoneda, sin duda, y sólo la publicación de *Descripción de la mentira* (un logro más que añadir al libro) impulsó su reconocimiento y también el de su obra anterior, suscitando la polémica que aquí nos ha ocupado.

3.2 Obra anterior a *Descripción de la mentira*

En cualquier caso, la obra escrita por Gamoneda antes de DM era bastante escasa, si atendemos a sus escasas publicaciones, estas prácticamente se reducían a algún poema y artículo suelto en revistas y a un único libro, *Subelevación Inmóvil*, publicado en 1960.

Para realizar el análisis de la obra de Gamoneda hasta DM partiremos de la edición de Edad de Catedra de 1988 (a partir de ahora E), en ella, Gamoneda, corregidor infatigable como Juan Ramón, se declara “provisionalmente responsable de lo que aquí se publica”. Es cierto que ese revisionismo nos aleja en ciertos casos de la producción original y hay un cierto falseamiento cronológico, pero también nos da una uniformidad y un criterio de un Gamoneda adulto que no sólo retoca y elimina, sino que también incluye muchos poemas inéditos, de ese modo, podemos tener una visión más completa y precisa de la trayectoria vital del poeta hasta la culminación de su poesía en DM.

Sus primeros poemas llevan por título *La tierra y los labios*, y están escritos entre (1947-1953) El libro estaba compuesto originalmente por unos poemas que en algunos casos han sufrido, según el propio autor advierte, severas modificaciones pero que “son más o menos los que componían *La tierra y los labios*, una plaquette cuya publicación se inició y frustró en 1949 o 1950” (Gamoneda, 1989, p. 69).

La tierra y los labios está compuesto por 21 composiciones intitoladas, de extensión breve (desde los 5 versos del primero a los 15 de un único poema), donde abundan las composiciones de 14 versos sean sonetos o no. En estos primeros poemas, de gran musicalidad, se advierte la herencia del primer Juan Ramón y de las lecturas del libro de su propio padre, que recordemos era un poeta modernista. En ellos aparecen algunas de las líneas temáticas que cruzan toda la poesía de Gamoneda: la muerte, la búsqueda frustrada, el papel compasivo de la madre...

El libro se puede estructurar en dos partes, la primera, los seis primeros poemas, más breves, y aunque también presentan versos en heptasílabo, tienden en general al octosílabo, algunos de ellos con claras reminiscencias lorquianas “yo te apagaré la tarde/ con la nieve de mis labios” (E, 1989, p.76). En ambos casos, los versos son generalmente blancos, aunque a veces presentan asonancias (como en el citado poema a-o, en los versos pares). En la segunda parte que también presenta esa irregularidad en la rima y en las disposiciones estróficas, en general los poemas se construyen a partir del endecasílabo o del alejandrino, apareciendo heptasílabos de forma aislada. En la parte final aparecen de modo significativo hasta 8 sonetos, aunque no agrupados de forma lineal, y que presentan en general una disposición clásica, con estructuras clásicas en la rima consonante de los cuartetos y los tercetos, con un uso ortodoxo del endecasílabo. Sólo uno de ellos, el que comienza con el hermosísimo verso “¿Qué harás a estas horas con tus manos?” presenta un pequeño guiño tipográfico en el segundo terceto (p.91):

“Y tú, reina mortal, ¿en qué cal viva
pondrás los ojos a dormir?
Paseo
como un perro; con sed, a la deriva”.

En conclusión, es un poemario de juventud, con grandes logros para un poeta tan joven, pero también con ciertos titubeos en las oscilaciones métricas que van desde el soneto a las composiciones libres pasando por ciertas estrofas arromanzadas, irregularidades comprensibles para un primer libro de un autor que se está formando y experimentando con diferentes modalidades.

Su segundo libro *Sublevación inmóvil*, llegó a publicarse, en 1960, por la editorial Rialp, tras obtener el accesit del premio Adonais. Sin embargo, a pesar de esta fijación editorial, presenta también retoques en la edición de *Edad*, “pierde (para siempre creo) dos poemas; gana cuatro, salidos de no se sabe dónde, y transfiere tres al grupo siguiente” (1989, p.69)

Está dividido en tres partes, la primera se abre con un poema de título “Prometeo en la frontera” que agrupa dos sonetos de estructura tradicional y se cierra con otro soneto, único de esta parte sin título. Entre ambos, aparecen cinco composiciones de arte menor, a veces como en el poema *Sublevación* presentan una disposición gráfica que confiere un sentido añadido al poema (1989, pp. 110-111). La segunda parte también comienza con

dos sonetos, pero esta vez termina con tres, quedando sólo en medio dos composiciones en arte menor. La tercera está compuesta por ocho poemas. El sexto y octavo son sonetos. Todas las composiciones llevan título.

De algún modo, la tendencia métrica del libro es parecida a la anterior, aunque dentro de la irregularidad se observa una mayor coherencia. La rima, salvo en el caso de los 10 sonetos, ha desaparecido y la base de las composiciones en arte menor son más extensas y predominantemente presentan un verso isosilábico de siete sílabas, aunque con algunas irregularidades en octosílabos y eneasílabos y más frecuentemente versos de arte menor alternando al ritmo heptasílabo general.

Sin duda, el gran tema de la obra, como bien apunta Casado en el prólogo de la obra, es la búsqueda de la belleza:

Sublevación inmóvil dibuja un territorio abstracto en el que se persigue la definición de una estética, en la medida en que de modo obsesivo se pretende el logro de la belleza; pero resultaría engañoso concebir tal propósito simplemente como una reflexión metapoética o más en general, algo que incumbe al arte (1989, p.19).

Una búsqueda de la belleza que abarca según Casado varios órdenes: desde el generalizado a la del ámbito amoroso, incluso el de los objetos artísticos y antropológicos, (p.19) tripartición que se corresponde con cada una de las partes que componen el libro.

El libro estuvo entre los finalistas del premio Adonáis, que como ya mencionamos recayó en Brines, un poeta joven para el cual, también Juan Ramón Jiménez sería una de las grandes referencias. En efecto, en *Sublevación inmóvil* hay por encima de todo, un ansia de belleza muy juanramoniana, en ocasiones de índole mística como señalada por Expósito (2003, pp. 104-108). Ejemplo paradigmático de ella, la encontramos en los siguientes versos “Tú, Belleza, / baja a mi rostro, pon / en mis labios tu cuerpo”

Pero también una belleza es capaz de ir a de lo particular a lo general “si la belleza sostiene una cabeza/ bien puede sostener el mundo” (E, 1989, p.120) fusionándose en el corazón femenino que el poeta desea besar. Una belleza que también se identifica con la música, en el poema del mismo nombre (p.128) o en los sonetos de “Música de cámara” (p.123).

Es en la primera parte donde más evidente se hace esa sed, palabra que se repite expresamente en varios de los poemas, y que será definida en el poema que

significativamente se llama “Sublevación” como “fuerza y pan, alimento/ y residencia del dolor”, algo que “hay que ser muy hombre para soportar” y que “no proporciona dulces/ sueños sino el insomnio” y que en “Adiós”, última composición del poemario se indica “nos sirve de tormento” (p.137). En ese sentido, una belleza capaz de materializarse en canto, en persona, motor o *sublevación*, pero imposible de alcanzar del todo *inmóvil*.

Es decir, un sentido parecido al concepto de belleza que parece sugerirse en la oración de Cassinos Assens que tanto recordaba Borges: “Oh, Dios, que no haya tanta belleza” y que también aparecía apuntada en algunos pasajes que definían la belleza de los ángeles rilkeanos en sus *Elegias de Duino*: “Pues, de lo terrible lo bello no es más que ese grado/que aún soportamos. Y si lo admiramos/ es porque en su calma desdeña destruirnos” (1994, p.27).

Exentos es un libro que se presenta en E dividido en 2 bloques, entre los que se inserta BC. La primera parte está fechada entre los años 1959-1960 publicar nunca hasta la compilación de edad. Se conforma de nueve poemas, (el bloque menos extenso de Edad), con tres de ellos transferidos del libro anterior, escasez que explica que no apareciera publicado como poemario hasta la compilación de E.

Como indican Casado y Expósito Hernández, es un libro que tiene una visión positiva desde el primer poema, y que sólo encuentra su contrapunto en “Tristes metales”. En el resto de los poemas, el tono es el de la celebración del encuentro con la belleza, búsqueda o deseo que se materializa en el amor, que es un silencio nuevo, en el corazón. (1989, p. 141). En “Verdad”, el poema siguiente, donde el yo poético se desdobra en una segunda persona, se produce una descripción explícita del encuentro amoroso y se describe a la vida como una “profunda compañía” (p.142), o esa transmutación de la belleza en verdad que se produce en los versos finales del cuarto poema, versos de gran belleza “todo era verdad bajo los árboles/todo era verdad. Yo comprendía/todas las cosas como se comprende/ un fruto con la boca, una luz con los ojos” (p.145). En “Ferrocarril de Matallana”, un poema de lenguaje muy directo y coloquial, poco habitual en el autor, aparece ese sentido de comunión ampliado al paisaje y al propio país, y también en el último poema aparece ese sentimiento de empatía con el prójimo que anticipa el tono del Blues Castellano.

En este poemario aparecen ya ligeros cambios métricos. Por un lado, desaparece la estructura fija del soneto, liberándose así el verso mayor de metros fijos, si bien todavía un par de poemas (el tercero y el quinto) presentan estructuras fijas de endecasílabos, al igual que el primero lo hace con el heptasílabo. También las estrofas, presentan una forma muy irregular, sobre todo en el poema más extenso (“Ferrocarril de Matallana”), donde se alternan agrupaciones que van desde un único verso a diez. El séptimo poema y el noveno son monoestróficos.

Estas ausencias de ritmo acentual se verán reforzadas por el uso de anáforas y estructuras sintácticas paralelas, recurso que aparece ahí por primera vez y que anticiparán su utilización para crear los ritmos del blues de su siguiente libro, pero también en DM, como analizaremos posteriormente. Sin embargo, la sensación de plenitud que aparece en el libro no tendrá demasiada correspondencia con su obra posterior, donde volverá la melancolía y el sentimiento de desengaño.

Blues castellano, escrito entre 1961-1966 es un libro de gran calidad, cuya publicación, primero por censura, (hasta en un 60%), y luego por cierto silencio autoimpuesto no apareció publicado hasta 1982 por ediciones Noega. Seguramente esta descontextualización del libro, al que a veces se ha juzgado injustamente como anacronismo, haya condicionado su injusta valoración.

Como ya dijimos a la hora de analizar la adhesión de Gamoneda o no a los grupos poéticos de su tiempo, es su libro más cercano a la poesía social. El lenguaje que se hace mucho más directo y cercano al lector, la aparición de un léxico muy distinto al habitual en sus versos, donde los objetos cotidianos se materializan en descripciones cercanas al realismo, acercando sin duda el libro a ese tipo de poesía comprometida. Además, en el libro aparecen citados Karl Marx o Simone Weil, “La desgracia de los otros entró en mi carne” que encabeza el libro y que parece una declaración de intenciones sobre la importancia de la compasión y la solidaridad con el otro, que ya era protagonista en el último poema de *Exentos I* y en la que se anunciaba que la palabra nueva vendría en esa dirección.

En este sentido, la angustia existencial de otros de sus libros aparece ahora transmutada en ese sentimiento de empatía para con el sufrimiento colectivo, la frustración y alienación; de modo tal, que la muerte, la siempre protagonista muerte, es ahora, de algún modo, también el condicionamiento social que imposibilita la realización

personal. Para Casado, el libro, lejos de estar en el planteamiento de la poesía social de su época es “muestra en cambio del desacuerdo con aquellos planteamientos: poesía de la experiencia con una tonalidad crítica a menudo poco marcada; fusión de ironía, melancolía, ternura e ingenuidad naif”. (E, 1989, p. 23).

Las influencias tampoco serán las habituales dentro de ese tipo de poesía: Expósito apunta a fuentes muy diversas “la confluencia de varias líneas de poesía desconocidas hasta ese momento en nuestra tradición literaria, como son: el blues, el *spiritual*, el poeta turco Nazim, y los poetas africanos en lengua francesa” (2003, p.166), influencias que encontraron en Gamoneda un cauce expresivo que funcionaba bien con la empatía por el otro, pero también con esa visión que está presente en toda la obra del autor de encontrar consuelo a través del canto del dolor, una de las esencias del Blues.

Es evidente, que el BC es el más diferente de los libros de Gamoneda publicados hasta entonces, y también hoy, especialmente en cuanto la utilización de un lenguaje donde los objetos cotidianos, y las experiencias personales explícitas raramente materializadas en otros poemarios son ahora protagonistas.

En cuanto a la estructura, el poemario está dividido en tres partes, bien diferenciadas entre sí, que en conjunto suman 35 poemas (12-8-15). En general el libro es una mirada hacia fuera: la familia, los compañeros, el trabajo, la casa, la madre, y el sentimiento generalizado es el de una tristeza que lo impregna todo. La amistad, importante eje temático del libro, (que llegó a plantearse para su título *Cantos de amistad*) viene a ocupar ahora el papel que la belleza o el amor, habían tenido en los dos poemarios anteriores del autor.

En la segunda parte, aparecen las composiciones más originales en cuanto que tratan de imitar el ritmo de la música, y en ellas se muestra de modo más amplificado el uso de la repetición. Si en sublevación inmóvil ya aparecía un uso muy marcado del paralelismo y el acoplamiento de estructuras, en BC la repetición gozará de mayor convirtiéndose en el recurso retórico que de forma obsesiva construye el poema. Expósito ha analizado de forma exhaustiva distinguiendo entre anáforas, paralelismos y lo que él denomina variaciones sobre un tema, donde las estructuras se van repitiendo de forma paralela con escasas modificaciones, que no obstante van enriqueciendo progresivamente el poema (Expósito, 2003, pp. 180-183). Es el caso de “Blues del mostrador” (E, 1989, p.182) donde a partir de los dos primeros versos “llegó con el papel entre las manos/ y

me miró con sus ojos cansados” van ampliando su modo de significar a partir de las leves variantes introducidas que, in crescendo, reflejan la empatía entre el yo poético y el personaje del poema. Esos matices leves modifican de modo sustancial el poema en otras ocasiones, y como nos advierte Casado, al igual que ocurre en la música blues son inesperados (1989, p.26). Rasgo este que ya permanecerá en la poesía de Gamoneda, y que resultarán también fundamentales en la construcción del versículo de DM.

En cuanto a la métrica, si bien aparecen algunos dodecasílabos y alejandrinos, el libro está compuesto fundamentalmente por endecasílabos a *maiori*, es decir, endecasílabos con golpe acentual en sexta sílaba y en décima, este eje rítmico en mitad del verso, suele facilitar la articulación de las mencionadas variaciones. Dentro de todas las que se dan dentro de este metro, predominan las de tipo heroico, con golpe de voz en segunda sílaba.

Exentos II, lleva colgando el subtítulo de *Pasión de la mirada*. Se trata de un poemario inédito, formado por 24 composiciones, cinco de ellas pertenecientes a su libro *León de la mirada*, (1989, p.211,215,216218, 228), no incluido en E. Son poemas que además de perder su título han sufrido importantes modificaciones. Se ha pasado de la contemplación del paisaje y de León, con la eliminación de referencias geográficas concretas, a una meditación sobre lo observado, es decir, la mirada se ha hecho interna. Así pues, el carácter del libro es introspectivo, y la «mirada» a la que se alude en el título es más reflexiva que sensorial con respecto a lo observado. De este modo, las imágenes, que muchas veces tienen corte irracional “como un mirlo esparcido”, se difuminan de lo sustancial a lo abstracto creándose un espacio interno hermético que anticipa lo que luego ocurrirá con mayor continuidad en DM.

La métrica del libro está ajustada a ese tono reflexivo, que tan bien casa con el endecasílabo, de hecho, todo el conjunto está escrito de forma isosilábica en este verso de once sílabas blanco, donde se alternan sus variantes principales: endecasílabo heroico, armónico, sáfico... que en algún caso presentan un aspecto fragmentado como en el poema que comienza “Está tejida con azul la noche”:

“enciende su perfil.

Salgo al silencio” (..)

“o es la verdad.

En este ahora” (1989, p.215).

A pesar de esta regularidad métrica, sin antecedentes en su obra, y que está muy alejada del versículo de su libro posterior, estoy de acuerdo con lo que dice Valverde para quien esta segunda parte de *Exentos* es un libro de transición hacia “el cenit de la madurez del poeta Antonio Gamoneda: *Descripción de la mentira*” (1993, p.104). En primer lugar porque se mantiene una línea ya mencionada de erradicación de estrofas fijadas como el soneto, o el romance y también la ausencia total de la rima, aspectos estos que se habían ido consolidando en algunas de las obras alejadas del inicio; pero sobre todo y de modo más significativo, porque es el primer poemario donde ningún poema tiene título, aspecto no baladí, que unido al carácter breve de los poemas y la unidad formal y temática, produce la sensación de estar leyendo un largo poema fragmentado en pasajes, sensación análoga a la sufrida por el lector de DM, como luego veremos en el análisis de su estructura. Allí como aquí, las pausas entre los poemas, parecen funcionar como elipsis, silencios que también funcionan dentro del cuerpo de símbolos. En ese sentido, las estrofas que componen algunos de los poemas funcionan por su extensión reducida, como una suerte de versículos, los cuales, aunque de forma titubeante, evocan a los de su siguiente libro. Si aquí no llegan a materializarse y todavía hay una dependencia con el metro tradicional de ritmo endecasilábico es porque el contenido de *Pasión de la mirada* se ajusta mejor a esa medida, y también, porque como en toda obra de transición, el lenguaje de Gamoneda se está ajustando progresivamente a su esplendor expresivo que está, ahora sí, a punto de llegar.

En el final de las advertencias de *Edad*, cita Gamoneda a T.S. Eliot afirmando que “en toda formación poética habita «una métrica». Voy de acuerdo, y ésta ha sido una de las pautas judiciales aplicadas en la conjunción de *Edad*” (E, 1989, p.71). En la formación de Gamoneda su métrica fue evolucionando, desde el origen hasta llegar a la lengua y la forma de DM. Dicho con las palabras de Manuel Vilas (2001, p.56):

Pasión de la mirada (1963-1970) recobra la reflexión abstracta y asistimos ya a un lenguaje poético cada vez más definitivo. La inflexión total se logrará con el libro siguiente. En efecto, *Descripción de la mentira* se yergue como obra de madurez, como obra que huella senderos inéditos. Pero a la vez, se observa cómo toda la poesía anterior, todo el aprendizaje literario que esa poesía conllevaba, desemboca de una forma plena -lograda síntesis estética- en *Descripción de la mentira*.

4. El versículo en descripción de la mentira

4.1 El nacimiento del versículo en Gamoneda. Reminiscencias bíblicas

De modo muy simbólico, en 1977, Gamoneda que tiene ya 46 años y que desde *Subelevación Inmóvil* en 1960 no había publicado nada, rompe su silencio dando a la luz su poemario *Descripción de la mentira*. El hecho es quizá menos simbólico que meditado, en entrevista para ABC de 11 de junio de 2019, comenta Gamoneda que hizo “una especie de huelga particular: no publicar ningún libro mientras existiera la censura oficial en España, hasta que no pueda decir lo que quiera”.

El libro se había gestado tiempo antes, en diciembre de 1975, sólo algunos días después de la muerte de Franco. El autor ha referido varias veces ese incidente, vivencia personal de inspiración casi mística, cuanto más, dado el parón creativo en que se encontraba Gamoneda en ese momento:

El libro se desencadena de una manera completamente automática y falta de deliberación. Yo me encuentro un buen día paseando, después de seis, ocho o nueve años (no sé medirlos muy bien) en los que casi no he escrito poesía. Prácticamente el libro procede del silencio. Y el silencio es un componente quizá no del mismo valor, pero sí tan real como pueda serlo la memoria. De repente el libro se me aparece sin forma ni figuras, hay un renglón de palabras que retumban en mi cabeza y que son las primeras de *Descripción de la mentira*. Dicen: “El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición” (López de Abiada, 1990).

Además, en esta inspiración del libro, en la que se prefiguran las primeras palabras y el silencio, también se le otorga a Gamoneda, una música, un ritmo propio, nuevo, que como ya hemos ido analizando a lo largo de este trabajo había sido muy poco explotado dentro de nuestras letras. Ritmo, que como no puede ser de otro modo, porque forma y fondo son caras de la misma moneda, viene acompañado de un mensaje, como el propio autor advierte “es posible que el libro se desencadene desde una razón o posesión musical, pero al mismo tiempo (y con un automatismo del cual no sé nada), están también dados esos contenidos” (López de Abiada, 1990). A partir de ese incidente, que tiene lugar en diciembre de 1975, Gamoneda, que cuenta con la ayuda de una beca de la fundación March, (que luego coeditará el libro) escribe *de corrido* durante un año hasta dar por terminado el poemario el mismo mes de diciembre del año siguiente. Si atendemos a la cronología de la anterior poesía de Gamoneda, es evidente que Gamoneda escribe estos

versos de un modo mucho más natural y fluido de lo que lo ha hecho antes. Es más, a diferencia de otros poemarios suyos anteriores, apenas si sufrirá retoques en su edición para *Edad*.

Es curioso que este incidente sea tan parejo al que Juan Ramón Jiménez tuvo, y también tras un periodo de silencio, a la hora de inspirarse en su maravilloso poema “Espacio” y que detalla por carta a su amigo Díez-Canedo de este modo: “pues en 1941, saliendo yo, casi nuevo, resucitado casi, del hospital de la universidad de Miami...una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor”.

En ambos casos, *posesión musical* o *embriaguez rapsódica*, es el ritmo el que va a anteceder al propio contenido, y también en sendos poemarios se trata de un extenso poema que viene concebido como una pieza unitaria. Castellet que deja fuera cualquier poema de Juan Ramón Jiménez en su antología de los años centrales de siglo “a causa de la pérdida de vigencia histórica de la escasa obra que publicó en los últimos veinte años” (1960, p.21), omisión motivada seguramente porque aunque Espacio se publicó en la revista *Poesía Española* en 1954, su aparición en una edición filológica que trabajara adecuadamente el manuscrito original no se produjo hasta la publicación póstuma de *En el otro costado* en 1974 a cargo de Aurora Albornoz.

Entre el verso semilibre de tradición hispánica y la prosa de Juan Ramón Jiménez, se sitúa la nueva forma que está poniendo en marcha Gamoneda. Borges dijo de su propia poesía: “Yo anhelé alguna vez la vasta respiración de los salmos o de Walt Whitman; al cabo de los años compruebo, no sin melancolía, que me he limitado a alternar algunos metros clásicos: el alejandrino, el endecasílabo, el heptasílabo” (1998, p.317). Gamoneda, que hasta entonces también sólo se había atrevido a alternar entre dichas formas, sí va a encontrar esa respiración tan deseada por el argentino.

Su poesía se había ido liberando progresivamente de la rima, pero mantenía cierta constancia en los metros, que eran muy evidentes en su último libro. A diferencia de los novísimos, en Gamoneda, el abandono de las formas métricas más convencionales fue como ya hemos visto la consecuencia de una evolución poética. Aspecto este que se confirma al observar que la obra posterior a DM ya no incurre en ellas. En su caso pues, el versículo no nace como un grito rebelde sino como la consecuencia de una meditación, como ya dijimos, otorgado de forma unánime con el contenido y el propio ritmo musical

de la obra. Como él mismo afirma, en su entrevista de 1978 para RTVE una forma a la que ha llegado gracias al silencio, otorgándole gran importancia al hecho de haber estado varios años sin apenas escribir nada. Casado lo denomina “estallido de lenguaje personal” (1989, p.29).

A esa impresión se refiere Gómez Toré (2005, p.89): “La poesía que nos ocupa tiene detrás una larga tradición poética. Sin embargo, su escritura nos produce una poderosa impresión, mezcla de naturalidad y extrañeza, como si la voz poética naciera sin atadura alguna, libre de todo linaje”.

En cualquier caso, a pesar de esta voz propia tan característica y sin precedentes, existen influencias innegables y que han sido reconocidas por el propio autor y una de ellas sin duda es el versículo bíblico primigenio. En ese sentido es ineludible recordar la interpretación de Whitman de las traducciones anglosajonas de los textos bíblicos, a las que aludíamos como inicio de las formas libres en la poesía moderna. Si atendemos al lenguaje propio del lenguaje de los salmos, que es el lenguaje del versículo, García (1997, p.23) señala que estos se caracterizan por ser una mezcla de poesía y oración. Además, el lenguaje de Whitman, que aspira a ser fundacional, tiene un sustento propio de canto de celebración, en el caso del norteamericano, esa forma más libre, carente de las normas establecidas era un reflejo además de la situación histórica de su país durante la composición de sus Hojas de hierba. En ese sentido se expresa Utrera (2010, p.50): “libertad que Whitman, reivindica, asociada, como ocurrirá más adelante en el ámbito modernista hispanoamericano, con la libertad e independencia políticas americanas, se cifra en la destrucción de los moldes métricos”. Resulta muy interesante comprobar el paralelismo histórico entre los Estados Unidos de segunda mitad del siglo XIX y la situación de España en 1977, en ambos casos, es evidente que la libertad era la protagonista del momento histórico y en ambos casos se optó por una destrucción de los moldes métricos. Más allá de esas similitudes históricas, pensamos que también ambos volcaron por completo su personalidad a través del versículo, así en el prefacio de su edición de 1988, recogida por la misma autora (2010, p. 51) Whitman afirma que “las hojas de hierba han sido el afloramiento de mi propia naturaleza emocional y personal”.

Volviendo al versículo y su origen bíblico, es de reseñar que la RAE los define como “canto de alabanza o invocación a Dios”. En varias ocasiones, en algunos versículos ese «tú» polimórfico al que se dirige el yo poético, sí pareciera convertirse en una suerte de divinidad con la que el yo poético conversa:

“Mi respuesta entra en ti y existe el tiempo como una reunión de aguas, estoy en ti y no he temido tu desaparición

si abres los ojos dentro de mi espíritu yo los ignoro, pero son grandes en la oscuridad” (E, 1989, p.249).

En otras ocasiones, es el propio yo el que parece erigirse en una especie de nuevo Mesías que indicara el camino para llegar hasta él:

“No me busques en la justicia. No encontrarás mi cuerpo en iglesias ni profecías insufribles como los tábanos en la lengua de los animales muy enfermos” (p.245).

O bien, aunque sin declararse profeta, sí se postula en un estado al que el «tú» quizá pueda aspirar.

“Haríais mejor en residir en légamos. Yo no soy vuestro maestro pero sí vuestra profundidad a la que quizá no llegaréis” (p.241).

En cualquier caso, en ese sentido nos movemos en un terreno un tanto peligroso, más si tenemos en cuenta que el propio Gamoneda está alejado de los presupuestos religiosos católicos convencionales. Como nos recuerda Machín Lucas en su artículo sobre las referencias esotéricas que aparecen en la poesía de Gamoneda, “el autor siempre se ha caracterizado por su compromiso con el materialismo sociohistórico y un innegable pesimismo en el porvenir de la humanidad y, por extensión, del ser humano como ente concreto” (2009, p.242).

El propio autor (1997, p. 173) se ha manifestado también en esa misma línea de alejamiento con la religiosidad y define el papel de esta en su poesía del siguiente modo: “La palabra «trascendencia» me da mucho miedo: no sé manejarla. En mi trabajo poético puede haber contaminación de lenguaje religioso, pero no convicciones. No soy hombre religioso, aunque pueda estar habitado por voces religiosas a entidad y autonomía”.

Sin embargo, la solemnidad del versículo en DM incurre con frecuencia en ciertos pasajes en que pareciera estar describiendo el comportamiento de una comunidad primigenia, culpable en su comportamiento:

“La crueldad nos hizo semejantes a los animales sagrados y nos condujimos con majestad y concertamos grandes sacrificios y ceremonias dentro de nuestro espíritu” (1989, p.240).

En cualquier caso, desde la propia concepción que parte de una inspiración sobrenatural, al propio carácter trascendente de su poesía, la dimensión espiritual de la poesía nos parece pieza fundamental a la hora de aprehender su poesía. Juan Carlos Mestre, poeta leonés, admirador de la obra de Gamoneda, considera que por sus versos discurre “la pasión mística y romántica de una voluntad tan próxima a la herejía como al panteísmo” (1993, p.90). En efecto, si en la infatigable ansia de luz de *Subelevación inmóvil*, encontrábamos ecos de la poesía juanramoniana pura, también en esa «denuncia» de la belleza en los rincones más insospechados, que arranca con el BC y que persiste en DM, subyacen líneas de conexión con el panteísmo de la última poesía de Juan Ramón, cuya cima es *Espacio*. Así, en algunos versículos encontramos esa idea de lo divino:

“todavía existe luz en la destitución y mi valor se descubre en sílabas en las que tú y los rostros actuáis como gránulos silvestres” (E,1989, p.241).

El versículo le permite a Gamoneda el tono de la solemnidad, le otorga la posibilidad de la sentencia, pero a diferencia del versículo de Whitman bautismal, que testimonia un nuevo mundo y lo celebra; el de Gamoneda contempla desde la muerte,

“No puedo decir por qué, pero estos juicios son deducibles de la muerte”
(1989, p.249)

Desde el propio título, aparece la paradoja, porque como apunta el propio autor en 1978, si se está describiendo la mentira, el título también debe formar parte de ella. Expósito (2003, p.216) lo emparenta en esa línea, con las *Prosas profanas* de Rubén Darío, que ni eran una cosa ni la otra. La ambigüedad con la que opera el símbolo, y la disposición estructural, como veremos apoyarán este carácter hermético del poemario. Hermetismo, que ha sido señalado por la crítica, José Luis Puerto (1993, p.19) define a DM como “un relato hermético e incomprensible”. Este carácter cifrado lo emparenta con la literatura sagrada, donde la alegoría y el mensaje profundo subyacen bajo la capa más superficial.

Quizá el versículo que mejor refleja esa ambigüedad paradójica y resume la postura del autor con respecto a la religiosidad del libro sea el primero del segundo fragmento (1989, p.235):

“no creo en las invocaciones, pero las invocaciones creen en mí”.

4.2 Descripción de la mentira como laberinto de símbolos

La estructura del libro es uno de los elementos fundamentales sobre el que descansa el sentido profundo de la obra, toda ella se alinea y dispone a partir del versículo que es la *célula* de la que se parte en la organización de ese organismo complejo que es DM. Pero si bien este verso libre y extenso, se debe a una estructura jerárquica también dispone de la suficiente entidad y autonomía y así en muchos casos aparece aislado, o sin hacerlo, pero consigue una autonomía propia dentro del conjunto.

Si comparamos la estructura de DM con la de otros poemarios extensos, podemos comprobar ciertas diferencias en cuanto a esta disposición tipográfica. Perse, por ejemplo, numera los bloques de su poema “Anábasis” y estos a su vez se delimitan por asteriscos separadores, Rosales también numeraba bloques claramente delimitados. *Espacio* está dividido en tres fragmentos, en el mismo número divide Ginsberg su *Aullido*, *La tierra baldía* se estructura en cinco cantos titulados. Sin embargo, la única forma de delimitación de los versículos en DM es la separación por distintas extensiones de espacios en blanco, este funciona como un todo unitario, una estructura única, sin encabezados, citas, títulos ni numeración alguna que delimite sus partes. Esta disposición gráfica del poema había sido, como ya dijimos, anticipada en *Pasión de la mirada*, pero adquiere aquí por su extensión y disposición tipográfica un carácter aún más acentuado.

Existen en el poema tres tipos de pausa diferentes dependiendo de la extensión del espacio en blanco. La de mayor tamaño, divide los textos que denominaremos «tiradas», utilizando el término que propone Paula de Prieto (1995) y que luego adoptará también Expósito (2003). El libro se compone de 22 de estas denominadas tiradas, las cuales, a su vez, en la mayor parte de las ocasiones, se desglosan en una suerte de estrofas, (también separadas entre sí por un espacio en blanco pero más reducido que el anterior). Estos bloques son denominados por primera vez por Martínez como “fragmentos” (1989, p.232) y luego es seguido por el propio autor en su antología *Sólo luz* (2000, p.13). Razones suficientes para recurrir a estas nomenclaturas a la hora de analizar el poema. Dependiendo de la tirada, el número de fragmentos oscila en número, entre las que sólo tienen uno (tiradas IV, XIII y XVII) hasta los nueve de la primera. El número más habitual de fragmentos por tirada es cuatro, que llega a aparecer hasta en seis ocasiones.

A su vez estos fragmentos, se dividen en un tercer tipo de espacio en blanco, el más reducido de todos, que separa los versículos que conforman cada fragmento. Estos versículos también presentan una oscilación muy considerable que se mueve entre la unidad y los 19 versículos que tiene el fragmento que abre la tirada novena. La extensión de cada uno oscila entre unas pocas palabras y varias líneas.

En la tabla adjunta se puede observar de forma más gráfica la disposición en fragmentos y versículos de cada tirada e igualmente las primeras palabras de cada una, de forma que se deshaga la posible confusión que el poema presenta en su apariencia externa.

Tabla 1. Síntesis de la estructura de *Descripción de la mentira*.

TIRADA	COMIENZO DEL VERSÍCULO INICIAL/Página	FRAGMENTOS	VERSÍCULOS
I	El óxido se posó en mi lengua... (p.235)	9	60
II	La crueldad nos hizo semejantes... (240)	5	23
III	Mi amistad está sobre ti... (243)	6	29
IV	Tu soledad es ávida. (p.246)	1	12
V	Tu cuerpo silba en los arándanos. (p.248)	2	7
VI	Todas las pulsaciones comunicaban... (p.249)	3	19
VII	Tu voz en dátiles sangrientos... (p.251)	3	7
VIII	Puse la enemistad como un... (p.252)	8	50
IX	Las hortensias extendidas en otro... (p.257)	7	55
X	Vi la muerte rodeada de árboles... (p.262)	4	10
XI	Días de labranza extendidos... (p.264)	4	15
XII	Cada distancia tiene su silencio... (p.266)	4	16
XIII	“Tu serenidad era la servidora...” (p.268)	1	6
XIV	“Hubo denuncia y extensión...” (p.269)	4	20
XV	“Una mujer, absorta en la...” (p.271)	2	12
XVI	“La acusación estuvo demasiado...”(p.273)	4	13
XVII	“La indiferencia está en mi alma.” (p.275)	1	7

XVIII	“¿Quién habla aún al corazón...” (p. 276)	2	8
XIX	“Hoy es el día de la reflexión...” (p.277)	4	10
XX	“La yerba como un silencio.” (p.279)	3	15
XXI	“La naturaleza de los cuerpos...” (p. 281)	3	19
XXII	“El olvido es mi patria vigilada...” (p.284)	5	13
TOTALES		85	426

Podemos comprobar también que no existe un patrón establecido en la composición del poema; cinco tiradas no llegan a los diez versículos (V, VII, XIII, XVII, XVIII) mientras que la primera tirada, la tercera, la octava y la novena multiplican de forma significativa a las del resto. A pesar de todo, salvo en estos casos más extensos hay una cierta regularidad entre el resto de tiradas que nos hace pensar en la extensión de un poema estándar de cierto recorrido.

La disposición tipográfica del poema resulta fundamental, pero no pensamos que los cortes de línea dentro de cada versículo sean demasiado relevantes en tanto que en posteriores ediciones, como la de *Esta Luz* (2004) no se ha mantenido esa misma disposición, por ello, a la hora de reproducirlo aquí, hemos optado por no cortar las palabras exactamente en el mismo punto que lo hace la edición de Catedra. Las tiradas se cierran todas con un punto y lo mismo ocurre entre los fragmentos. La forma de separación de los versículos más habitual es el punto también, en ocasiones incluido en la pregunta que cierra. Después, por este orden, le sigue el punto y coma, la coma y los dos puntos. Son muy escasos los ejemplos de versículo que no aparecen delimitados por puntuación. En algunos casos, la mayoría, se produce intensificando el recurso del polisíndeton:

“Y las madres estaban ciegas en sus vientres

Y no existía lugar en aquel país

Y cada hombre lloró en esta enseñanza y abandonó la ciudad y no se
supo de él en mucho tiempo” (1989, p. 254).

Pero un poco antes en ese mismo fragmento el mismo recurso aparece con la pausa marcada:

Los sacerdotes hicieron negación y los comerciantes y los hombres de honor hicieron negación;

Y hubo negación en los niños y en los que resisten la tortura por causas justas y en los que estaban poseídos por la amistad;

Y los muslos que yo conocí con mi lengua se cerraron y los pezones que estuvieron en vuestros labios se endurecieron como sílice. (p.254).

El mismo procedimiento alterno puede observarse con el nexos adversativo «pero».

Volviendo al concepto general de estructura, hay que subrayar que este armazón tan original y carente de demarcaciones clara, sugiere por su permeabilidad más de una lectura, puesto que se tiene la sensación de que todas las partes están interrelacionadas entre sí en diferentes planos. Algunas tiradas pueden leerse como poemas más o menos extensos que presentan una cierta unidad y lo mismo ocurre con algunos fragmentos que parecieran funcionar como poemas independientes. Incluso los versículos, pueden en ciertos casos presentar una factura unitaria funcionando como aforismos que mezclasen moralidades con imágenes sorprendentes. En ocasiones se contestan entre sí, completándose:

“¿Cuál es mi bondad? ¿Cuál es mi alimento sin vosotros?
¿Quién juzgará a quien ha traicionado a la traición?

La pregunta es un ruido inútil en el idioma que sucede a la juventud”
(p.241).

En otros casos, no, funcionan como unidades polivalentes que pudieran encajar con partes más o menos o remotas dentro del mismo poema, de ese modo se alimenta la idea de estar leyendo una masa indistinta por la que uno transita perdido. Una especie de laberinto, cuyos *límites*, (palabra muy gamonediana) sólo vendrían determinados por esos espacios en blanco. Casado (1989, pp.29-33) señala que el silencio es el elemento clave a la hora de entender el poema. Silencio partícipe, como ya dijimos, del nacimiento de versículo, pero también posicionamiento existencial del autor como respuesta ante la mentira.

“El silencio y sus círculos, el ácido que depositas sobre mi salud,
la suciedad obligatoria de mi alma:

este es el precio de la paz. Acuérdate” (p.248).

Los espacios en blanco entre versículos fomentan esa sensación de silencio, permitiendo que el mismo circule entre las palabras, es el espacio en el que respira el poema, que ya señalábamos tenían un antecedente en *Pasión de la mirada*.

En cuanto a cómo las diferentes partes del poema se conectan, se ha utilizado la metáfora del espejo fragmentado para definir a DM, también podríamos partir de la parte en lugar del todo y apuntar a una estructura ramificada donde cada versículo es capaz de conectar con todos los demás, y recibir esa conexión plural de forma recíproca, como si la estructura de los versículos fuera una red neuronal, en su conjunto: memoria.

Incluso algunos versículos parecen responder a otros de otras obras, como en el caso de estos versos de Exentos I: “Oír el corazón/en un silencio nuevo/advertir el destino/donde estaba el deseo” (1989, p.141) que parecieran ser contestados ahora a partir de la reflexión desengañada de la edad.

“Es nocivo el deseo; vive en la anterioridad y su experiencia es cesar. Es confusión de la memoria” (p.249).

Esta ausencia de límites, esta indistinción provoca un efecto de confusión, pretendido, pensamos, por parte del autor. Estructura difusa esta que además entronca con el hermetismo del libro en el sentido religioso del que antes hablábamos. Resulta muy ilustrativo que, en sus orígenes, este tipo de confusiones intertextuales también se produjeran dentro del conjunto de los salmos bíblicos:

entre las composiciones que integran el Salterio actual, los diferentes poemas no siempre fueron correctamente separados entre sí. Téngase en cuenta que, en los tiempos más antiguos, los salmos se sucedían uno a otro sin claros signos de separación (...) Por el contrario, en otros casos, ciertas composiciones que tienen unidad interna en cuanto a contenido y estructura literaria y que, en rigor, constituían originariamente un único poema, fueron divididas en dos salmos diferentes (García, 1997, p.29).

Si en nuestra metáfora del laberinto, los espacios en blanco son los caminos por los que respirar, los textos son los muros que impiden ver la salida, y esos textos son por encima de todo: símbolos. Una red de asociaciones y comparaciones que operan en la construcción del universo gamonediano y que son a su vez expresión y alivio:

A las pocas páginas, el lector ha ingresado en un mundo cerrado por su congruencia mítica, cuya capacidad de sugerencia —o sea: de apertura simbolista— actúa paradójicamente hacia el interior,

en repeticiones que tienden hacia las contadas zonas ya establecidas en el libro, lo que le confiere una gran densidad imaginaria. Así, por ejemplo, las pulsiones primarias y los movimientos ciegos regidos por la fatalidad de la existencia adquieren una canalización simbólica —no siempre ni preferentemente a través de la metáfora, sino de los símiles, o por contigüidad metonímica— que se expresa en el mundo de los animales (Prieto de Paula, 2002, p. 36).

El lenguaje de Gamoneda se caracteriza por estar cifrado en una serie de metáforas desconcertantes para el lector neófito a este tipo de literatura, sobre todo para aquel que trata de establecer referentes reales y fijos al modo en que funcionaban las analogías en el simbolismo. Las características herméticas de la estructura y del uso del versículo potencian los posibles sentidos del libro, en ese sentido Najt, la define como “poesía que tiende al hermetismo, y por todo ello plena de plurisignificación” (1978, p.530).

Expósito (2003, pp.251-252) considera que la poesía de Gamoneda está fuera de los márgenes del surrealismo, para ello arguye que no existen automatismos en la misma y cita la opinión paralela del autor en su entrevista con (Ildefonso Rodríguez, 1993, p.83) o el pasaje de *El cuerpo de los símbolos* (1997, p.28) “mis materiales no vienen del sueño ni son automáticos”. En cualquier caso, los ecos lorquianos, que ya vimos en alguna de sus obras anteriores todavía tienen indudable presencia en el poema:

“La ceniza de tus uñas se refugiaba en las escrituras y en aquellos templos
cuyas maderas están señaladas a cuchillo y con la grasa de los animales
torturados” (p.259).

Lo que ocurre en la poesía de Gamoneda, es que los elementos tienen una base real, y cuando digo real, me refiero a referentes autobiográficos específicos y concretos. A ello se refiere Palomo (2007, p.50):

Se puede hablar, por ello, de un innegable componente realista: todo lo relatado ha sido vivido; es, pues, una realidad subjetivizada. Sucede, sin embargo, que sobre este realismo plano las palabras de los poemas reciben una carga simbólica a través de un impulso musical. El realismo legitima ‘la verdad’ de la expresión, pero es la fuerza expresiva de la función estética lo que construye el poema.

En este versículo, es posible que la imagen de las uñas con ceniza fuera literal y que también existiera un lugar con marcas en la madera y grasa de animales muertos, lo que ocurre es que esos referentes reales expresen su significado por contigüidad con la capacidad evocadora que esas imágenes tienen y sobre todo que construyen en relación con el poema completo. De ese modo, se dibuja en el pensamiento lógico referentes como

la tortura, la dictadura, la muerte asociada con la ceniza, pero también el ámbito del sacrificio, del templo y de la escritura sagrada. Al activar campos léxicos tan variados, la mencionada capacidad de significar se multiplica. En palabras de Casado (1989, p.27): “Los hechos seleccionados contienen así el relieve de la sensación y se cargan del sentido total; este procedimiento de naturaleza metonímica los empuja a ser simbólicos, emblemáticos”.

En Gamoneda, al igual que en la poesía de John Perse, una de sus confesadas influencias, los símbolos que aparecen no pueden interpretarse de forma unívoca, la dificultad de su desentrañamiento no depende de la complejidad de los mismos o de su mera acumulación, sino de carecer de respuesta precisa. El símbolo es siempre en palabras del autor “símbolo poético de sí mismo” (1997, p. 27) y un poco más adelante “la realidad es simbólica y yo soy un poeta realista porque los símbolos están verdadera y físicamente en mi vida”. En realidad, se trata del mismo proceso que años después desenmascaraba Moreno Castillo al prologar la poesía del autor francés:

El poema, en su referencia literal, alude a determinadas realidades concretas. Pero su designio no se cumple en esta alusión. Todo significa en segundo grado; todo es metáfora. La metáfora, en última instancia, no puede resolverse en un sentido literal: ella misma es el sentido” (Perse, 1988, p.37).

A veces la ambigüedad se apoya en la sinestesia, para intensificar el poder perturbador de la imagen.

“Un sonido en la muerte: mis oídos llenos de luz y las palomas elevadas sobre los actos de la policía” (1989, p. 276)

Es muy frecuente la identificación de realidades sensoriales con cualidades abstractas, por supuesto la mentira y la verdad, haces isotópicos que recorren todo el poema, pero también otras cualidades morales de distinto orden: la dicha, la crueldad, la bondad, la virtud, la paz, la vergüenza, la justicia o la amistad entre otras muchas.

“puse la enemistad como un lienzo sobre tus pechos que eran olorosos hasta enloquecer en sus círculos amaratados” (p.252).

“está bien juventud, ¿por qué voy a olvidarte inútilmente?

“Voy a pactar con tu desaparición y tú me serás dócil como manteca puesta sobre la garganta” (p.254).

“De la verdad no ha quedado más que una fetidez de notarios,
una liendre lasciva, lágrima, orinales
y la liturgia de la traición” (p.261).

A veces ligadas a la retórica de la personificación, produciéndose así el encuentro entre lo sensorial y lo abstracto:

“No recurriré a la verdad porque la verdad ha dicho no y ha puesto ácidos en mi cuerpo y me ha separado de la exaltación” (p.238).

Casado considera estas imágenes “irracionales, de difícil reductibilidad, impulsoras del subjetivismo, desbordadas de sugerencias, aunque al final dejen el poso de lo hermético” (1989, p.45). Efectivamente, el sentido oculto jamás será velado del todo, si lo fuera estaríamos ante un tipo de texto diferente, en su entrevista para ABC (2019), Gamoneda dice que no se puede tratar de descifrar su poesía como si se tratara del BOE, o de otro tipo de texto de esa índole. En efecto, la forma en que su poesía significa es no significando y esa conclusión es la misma a la que se llega al final del poemario.

“Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros” (p.285).

4.3 Un poema extenso caracterizado por el hibridismo y polifonía

Aunque al igual que el versículo, el poema extenso no tiene demasiadas manifestaciones en nuestra literatura, en 1976, año en que Gamoneda está componiendo su libro, aparece otra de las muestras más interesantes del verso largo de nuestra poesía reciente: *Sepulcro en Tarquinia*, del leonés Antonio Colinas. En lugar de la elección prosística de Juan Ramón Jiménez, se decanta Colinas por una métrica más convencional donde como bien nos indica Martínez Cantón “casi todos los versos son endecasílabos excepto 21 que son versos breves. Esos versos breves actúan como una especie de leitmotiv o estribillo que hace que avance el poema de manera cíclica” (2014, p.134). A medio camino entre este verso regular y la prosa juanramoniana se situará el versículo de Antonio Gamoneda.

No es el metro la característica que defina al poema extenso, y tampoco lo es, aunque pueda parecer paradójico, su extensión. Como nos recuerda Octavio Paz “el número de versos no es el criterio” (1986, p.12).

Rastrollo apunta al carácter fragmentario y al hibridismo como las dos características esenciales de este tipo de composición, señala dicho autor como elemento diferenciador entre el poema extenso clásico y el moderno, la forma de proyección del yo que comienza a articularse a partir del romanticismo, la modernidad literaria consiste en “el creciente espacio que el autor lírico contemporáneo concede no sólo a la presencia del yo y la experiencia propia a través de la reconstrucción fragmentada del sujeto evocada por la memoria”, (Rastrollo, 2011, p.104) y en esa línea sitúa como ejemplos de modernidad lírica *Una tirada de dados, La tierra baldía, Altazor o Espacio*. Por supuesto, Gamoneda que ha declarado en varias ocasiones que “la poesía es el arte de la memoria”, se ajusta a esta definición a la perfección.

Si esa definición de la modernidad encaja con la imagen de poeta de Gamoneda, la que da unos años después en una conferencia sintetizando la definición de poema extenso parece estar diseñada especialmente para *Descripción de la mentira*:

un discurso poético de cierta extensión, fragmentario (pero con cierta integridad narrativa), multigenérico, híbrido –aunque de esencia lírica, lo descriptivo, narrativo, dialógico y lírico se congregan–, musical, polifónico (por la multiplicidad de voces a las que se da presencia), autobiográfico, y germinado desde la pulsión de una memoria que inicia un viaje errático del pasado al presente a fin de realizar un balance de vida (Rastrollo, 2014, p.1).

Partiremos de esta definición a la hora de encarar el resto del análisis del libro. Ya hemos hablado suficientemente en la estructura sobre el carácter fragmentario del mismo, y es evidente que los 426 versículos de DM, implican una extensión más que suficiente como para que el criterio de la extensión. Nos centraremos ahora, por tanto, en el carácter híbrido, autobiográfico y polifónico del mismo, para analizar posteriormente la musicalidad.

En cuanto al hibridismo, en su entrevista para RTVE (1978) manifiesta Gamoneda que el libro, nació con la ambición de ser una obra más extensa que compilara toda una época, pero que finalmente no encontró una formalización narrativa más estandarizada en su ejecución, decantándose en conclusión por la ejecución poética del mismo. Sería un largo debate, que no conduciría a ninguna conclusión definitiva el tratar de encasillar el

libro en el género narrativo o lírico. Considero que es más interesante partir del estudio de los elementos de ambos géneros que el poema presenta y que se potencian gracias al uso del versículo, que permite la alternancia entre el devenir narrativo y el lirismo de las imágenes inconexas.

Por otro lado, esta contaminación no atañe única y exclusivamente a la especificidad literaria, sino que se extiende al más amplio concepto de la modalidad textual; en ese sentido, y por la forma en que se presenta el discurso, el texto se difumina entre lo narrativo, por supuesto, pero también lo descriptivo y lo dialógico. El carácter narrativo del poema se nos presenta desde el primer verso: “el óxido se posó sobre mi lengua como el sabor de una desaparición” (Gamoneda, 1989, p.235) donde aparecen ya rasgos propios de esa modalidad textual y los elementos fundamentales de la narración: narrador, personajes, acción...tenemos ya un personaje protagonista, una voz narrativa en primera persona y una acción. Es cierto que el tiempo y el espacio no son presentados de forma inmediata en este primer verso, pero lo cierto es que se nos irán dibujando poco a poco, y paradójicamente, aunque de forma no clara, con evidencia suficiente. Así, pese a esa ausencia de referentes concretos externos, que como ya dijimos caracterizaba otros poemarios suyos como *Exentos*, entendemos que ese tiempo en que se “atravesaban las creencias” pertenecen a las circunstancias biográficas del poeta y al periodo histórico de España relativo al conflicto civil y la posterior dictadura militar... En ocasiones, estas referencias al periodo político que se acaba de cerrar en España llegan a hacerse más o menos explícitas “mientras la policía escribía nuestros nombres” (p. 258) “no es este el armisticio que yo compré sobreviviéndote” (p. 259) “eran los grandes días de la traición” “y sollozaste bajo la lente de los comisarios” (p.284).

Estos referentes, la fecha de publicación y el laberinto de símbolos del poema que evocan un periodo sin luz, sin verdad, sin esperanza, son de alguna forma suficientes para que el poema obtenga cierta cualidad de crónica, una crónica hasta cierto punto autobiográfica, pero que como en la definición antes mencionada, germina a partir de la memoria (y sus carencias) en el retrato colectivo de toda una generación. Así lo observó Emilio Miró al poco de la aparición del libro: "Descripción de la mentira, descripción asimismo de una historia personal y, a la vez, colectiva de un tiempo y un país que llenaron el corazón de cobardía e indiferencia, de contradicción y confusión". (1978, pp. 6-7). Y en una línea muy parecida se manifiesta algunos años más tarde Santos Alonso

"...su voz representa posiblemente una conciencia generacional: 'Así fue nuestra edad: atravesábamos las creencias" (1986, p. 206).

El tiempo verbal de ese primer verso y que se mantendrá de forma mayoritaria a lo largo de todo ese fragmento, es el más característico del discurso narrativo: el pretérito perfecto simple. Pero pronto esa forma abandonará su prevalencia alternando con la mayor cercanía al momento del habla del pretérito perfecto compuesto "han venido otra vez como líquenes inevitables" (1989, p.235) y en unos pocos versículos más, aparece ya el presente "la fermentación del verano se introduce en mi corazón y mis manos se deslizan cansadas en la lentitud" (1989, p.236).

El orden cronológico no será el eje sobre el que se vertebre el poema, al igual que no lo será la lógica de causa-efecto, existen acciones sí, pero son hechos aislados e inconexos entre sí. El versículo por su carácter unitario e independiente permite con mayor facilidad este aislamiento del ocurrir de los acontecimientos. El pasado ha desembocado en el presente, pero es un pasado construido a partir de la memoria. De ese modo, ambos tiempos, presente y pasado se soportan el uno al otro, como en el grabado de Escher, dibujándose a sí mismos.

Esa será la tónica habitual dentro del poema, desplazamientos temporales dentro de un tiempo que no deja de ser el mismo momento, un tiempo que no ha transcurrido. Como indica Casado:

Así no importa que el momento inicial y el momento final parezcan ser el mismo momento; la inmovilidad del tiempo no impide la persistente sensación de presenciar un recorrido, un viaje que es mental y cuyas trayectorias tienen todas en común el dirigirse hacia dentro; incluso aunque se muestren como diálogos o análisis de lo que está fuera (1989, p.30).

En efecto, los aparentes saltos temporales no tienen tanto un correlato externo como interno; hemos pasado de la crónica de una época a la crónica del propio poema en sí, a sus leyes de tiempo detenido. Por el marcado carácter simbólico de algunas imágenes, se tiene la sensación de no estar saltando tanto entre acontecimientos como entre símbolos. Es el versículo con su independencia sintáctica con respecto del verso la que intensifica este espejismo de saltos temporales continuos, la que permite fragmentar en apariencia de relato la imagen fija, en realidad son ángulos, perspectivas que obsesivamente se proyectan sobre sí mismas. En ese sentido, el laberinto al que antes aludíamos se llena de tiempo, y éste se proyecta dentro del mismo creando una cuarta

dimensión que es capaz de conectarlo todo entre sí de forma paradójica porque en realidad ese tiempo inmóvil no existe “Pero aquel tiempo no existió: sucedió en la inmovilidad como la música antes de su división”.

En cualquier caso, y pese a la importancia de lo narrativo, la fuerza de la lírica se impone, coarta, regula la presencia de lo narrado. Los símbolos, acaban ahogando el relato, los símbolos son el relato. Como decía Paz (1972, p.44): "El poema hermético proclama la grandeza de la poesía y la miseria de la historia".

Como en todo relato aparecen los personajes, y el diálogo entre ellos. Pero estos no poseen nombre, salvo la ya tan manida *madre* de los versos de Gamoneda, y las hijas, no aparecen figuras fácilmente identificables. En ese sentido DM, es como la poesía de Pedro Salinas, una poesía de pronombres, pero aquí, la complejidad de las voces es muy superior al del esquema del autor del 27.

Muy interesante también son las apreciaciones del autor que Casado recoge (1989, p.38) a partir de una entrevista del Norte de Castilla con Yubero y Macho, donde afirma al hilo de los personajes del libro: “el rostro es una realidad múltiple y cambiante. No es mi rostro, no es un rostro real, son todos los rostros posibles. Son los rostros del recuerdo, del deseo, los rostros invisibles, los que no conozco. El rostro puede ser una posibilidad de diálogo. El rostro es el otro. Pero (...) ese otro puede ser yo mismo al tiempo”.

El yo puede ser así cualquier personaje, incluso, como ya dijimos, puede estar en posesión de ciertos atributos divinos en esa suerte de panteísmo particular del autor ovetense. A veces, ese yo se proyecta en el nosotros, de forma indistinta, y como señala Casado (1989, p. 38), es una identificación que se va consolidando a lo largo del poema pasando del “lo que queda de mí” del primer fragmento al “lo que queda de nosotros” del final del libro.

Pero será la utilización del tú la que permitirá establecer el diálogo. El tú femenino es el más susceptible de descripción, aunque esta raramente aparece de forma física, con rasgos sensuales y con evocaciones de encuentros eróticos.:

“Tú eres veloz y oscura en los arándanos encendidos; eres profunda y bella como un rostro en el agua; tu piel es dulce.

Pero mi lengua es sagaz.” (p. 248)

Pero los rostros del «tú» son igual de variables que los del propio yo: la madre, los compañeros, el padre

“tú creaste la mentira entre las piernas de mi madre” (p. 284).

el hijo

“Tú, lejos, debes dormir entre alaridos, hijo mío, tú que acostumbrabas a enloquecer a los maestros y a las mujeres que se deslizaban debajo de tus dedos” (p. 243).

unos jóvenes impersonales que bien pueden funcionar como referentes de su época, su generación

“Entretanto vosotros, jóvenes y veloces, no supisteis que la verdad se extinguiría” (p. 255).

o al propio silencio

“Ese eras tú: nuestras palabras aniquiladas en tus oídos” (p.268)

También se produce un efecto muy interesante con respecto a las apelaciones que se le realizan a este tú, en las que en ocasiones tenemos la sensación de que se estuviera dirigiendo a nosotros mismos, lectores:

“Imaginad un viajero alto en su lucidez y que los caminos se deshiciesen delante de sus pasos y que las ciudades cambiasen de lugar: el extravío no está en él, mas si el furor y la inutilidad del viaje” (p.240)

Santos Alonso (1986, p.205) afirma: "El pasado y el presente conviven en la enunciación y el silencio, y se funden en el monólogo interior", y Expósito (2003, p.246) relaciona este monólogo interior con el que se produce en *Espacio*. No me parece una opinión acertada en esta ocasión, si bien el monólogo interior de *Espacio* es innegable, y allí la voz del poeta tiene un sentido unitario, en el caso de *DM*, creemos que la pluralidad de voces tienen la intención de materializar una conciencia plural y diversa, que las personas gramaticales confundan su referencia forma parte de ese carácter dialógico del poema, y en ese sentido, si lo transponemos a la narrativa, sería más un relato dialógico con personaje colectivo que una narración en primera persona.

4.4 Musicalidad y ritmo en *Descripción de la mentira*

Ya vimos al definirlo, que, aunque el versículo no atiende a las reglas tradicionales de distribución de acentos para generar ritmos, eso no quiere decir que sea una forma exenta de musicalidad. En ese sentido la retórica va a cobrar un sentido especialmente importante; los recursos retóricos, su acumulación, unida a la disposición tipográfica van a resultar elementos de diferenciación de este tipo de versificación con respecto a la prosa. El uso de estos recursos estará también, por supuesto, motivada por esa red de símbolos de la que hablábamos antes. En ese sentido, Utrera Torremocha, sintetiza la postura de Amado Alonso (1979, pp.89-114) en sus estudios sobre el versículo, a partir del análisis de esta forma en la poesía de Neruda:

La expresión de este ritmo en cadena, presidido por impulsos intuitivos o emocionales internos, deriva en imágenes encadenadas, enumeraciones, repeticiones de determinados elementos de un verso a otro, en un juego de tensiones y distensiones, encabalgamientos –cuando los hay– de gran valor expresivo, y la repetición obsesiva del tema. (Utrera, 2003, p.324).

En DM, el ritmo en ocasiones se consigue por recursos fónicos internos que van más allá del metro o la posición acentual, en ese sentido resulta interesante el análisis que hace Llera del primer fragmento del poema:

La gravedad que aporta una vocal oscura y de articulación posterior como la /o/, sobre la que recaen los acentos rítmicos del primer versículo: óxido, posó, sabor, desaparición. En ese sentido, crean también una suerte de coherencia fonético-emotiva las rimas internas que emparejan vocablos oxítonos, alargando la resonancia lúgubre (posó, sabor, desaparición, entró, valor, retracción, dejó, perfección), o estableciendo nexos semánticos de términos que en ocasiones ocupan una misma posición en el eje de las combinaciones: mar-imposibilidad-ingresar-verdad; mí-resistir-dejó de existir (2002, 31).

Así la coloración vocálica, o la rima interna jugarán un papel clave a lo largo del poema y lo mismo puede decirse del uso de ciertas aliteraciones. Así, desde el primer verso encontramos una reiteración en el sonido de las sibilantes que sugiere desde el comienzo ese silencio que durante todo el poema entra en pugna con la propia palabra que lo señala.

En cualquier caso, al margen de estas repeticiones fónicas, la reiteración será la clave de la musicalidad del versículo en el resto de niveles lingüísticos: léxico y morfosintáctico. Expósito (2003, pp.260-261) subraya la importancia de las isotopías léxicas del texto y su relación con la importancia de la memoria. Es un fenómeno que ya

había utilizado en BC, pero que ahora, debido a las características de mayor extensión se hacían aún más notorias y que tienen mucho que ver con la interrelación de elementos mencionados anteriormente en el estudio. Así estos emparejamientos o *couplings*, en terminología de Levin (1979), se desarrollan a lo largo de todo el texto, desde su inicio hasta el final. Si atendemos a los dos primeros versos, podemos comprobar como tienen un correlato en forma de anáfora y paralelismo al comienzo de la última tirada.

El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición.

El **olvido** entró en mi lengua y no **tuve** otra conducta que el olvido, (p.235)

El **olvido** es mi patria vigilada y aún **tuve** un país más grande y desconocido.
(p.284)

En ocasiones la reiteración se alinea con otras figuras reduplicando su capacidad expresiva, es el caso de los frecuentes paralelismos en las interrogaciones retóricas, que en ocasiones trascienden en su esquema el límite del fragmento:

“¿Quién habla en ti, ¿quién es la forma de tu rostro?” (p. 273).

“¿Quién habla aún al corazón abrasado cuando la cobardía ha puesto nombre a todas las cosas?

¿Quién habla aún al corazón abrasado?” (p. 276).

A veces la reiteración se triplica con el sentido de acentuar campos léxicos fundamentales en el poema.

Mi memoria es maldita y amarilla como un río sumido desde hace muchos años.

Mi memoria es maldita. Más allá, antes de la memoria, un país sin retorno, acaso sin existencia. (...)

Mi memoria es maldita y amarilla como el residuo indestructible de la hiel (p.245).

Donde la importancia de la memoria y el amarillo reverberan a través de la redundancia. En ese sentido la poesía de Gamoneda funciona de forma muy pareja a la de Vallejo a partir de su poemario Trilce, de cuya forma de utilizar las repeticiones nos dice Marco Ferrari: “los vocablos a fuerza de ser repetidos, martillados, confrontados ejercen nada más que por su presencia, una suerte de fascinación; arrastran hacia su centro que es el centro de una obsesión el contenido del poema”. (1984, p.36). De este modo, no

sólo se consigue un ritmo musical, sino que también se realiza una analogía perfecta con la forma de funcionamiento de la memoria obsesiva y neurótica.

Algunos otros procedimientos de repetición ya han sido mencionados como el polisíndeton. No tan frecuente es el uso de las reduplicaciones:

“permanecí, permanecí, pero mi hábito es la retracción, la retirada hacia una especie maternal” (p.241).

A veces la anáfora incide en un elemento sintáctico clave, como es el caso de los modalizadores oracionales y este procedimiento se prolonga a lo largo de varios fragmentos, como vemos aquí en el caso de la incidencia de los adverbios negativos:

(...) pero aquel tiempo no existió: sucedió en la inmovilidad como la música antes de su división. (...)

No me busques en la justicia, no encontrarás mi cuerpo en iglesias ni profecías insufribles (...)

Mi amistad está sobre ti y tú no estás debajo de mi amistad. No soy yo el despojado (...)

No es tu virtud sino la mía; no es tu acidez la que detiene a los perseguidores; no son tus actos en la extremidad (p.245).

Otra estructura sintáctica que funciona de un modo muy marcado a lo largo de todo el poema, son las estructuras copulativas. Muchas veces identificando diferentes sustancias abstractas:

"La vergüenza es la paz. Yo acudiré con mi vergüenza" (p. 262).

O bien dándoles identidad física, pasando de una abstracción que se identifica con una imagen no siempre fácil de identificar. Este tipo de procedimientos son muy útiles a la hora de generar esa ambigüedad simbólica a la que nos referíamos antes:

“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” (p.247).

A veces, las menos, la identificación de uno de los elementos ecuativos se convierte en una breve descripción:

“Días de labranza extendidos más allá de las aguas,
Lenguas laborables y el centeno bajo el invierno;
Así es el mundo delante de mis ojos” (p.264).

En este caso, el fragmento ocupa tres versículos muy breves, que por su carácter descriptivo y evocador, recuerdan a la estructura del haiku. Es a este tipo de autonomías a las que me refería cuando hablaba de fragmentos como poemas independientes.

En cualquier caso, todos estos procedimientos retóricos, este tipo de estructuras que otorgan coherencia, pero también belleza, siempre están a disposición del sentido último del poema. Vattimo que defiende que la culminación de toda obra de arte culmina en la contemplación estética, advierte también que “más allá de la experiencia estética” en este sentido, también es una experiencia teórica, moral, emotiva, que compromete todos los niveles de la personalidad y que nos lleva a hablar de una verdad del arte, de su alcance ontológico” (1985, pp.125-126). Pensamos que el pasaje es apropiado para explicitar que en la poesía de Gamoneda y la perturbadora belleza que evocan sus versos no es separable de su interpretación, emotiva claro, pero también moral y trascendente. En esa dirección funciona la estilística del texto, donde los diferentes recursos retóricos funcionan como un complemento necesario para otorgarle su sentido pleno.

5. Éxito y repercusión de la obra

En esa línea que acabamos de mencionar, hay que subrayar que DM no es sólo una obra que suponga un hito literario sino también uno histórico y político. En el artículo de Aguirre Oteiza (2013) se analizan las posibles repercusiones de la obra y la propia figura de Antonio Gamoneda en el devenir político de los últimos años, en especial, a partir de su visión dentro de la promulgación de la ley de la memoria histórica de 2007. Nos remitiremos aquí, en cualquier caso, a dejar unas pinceladas breves sobre el éxito y la trascendencia de la dicha obra para el propio autor y también para el panorama poético general.

Aunque el reconocimiento total por parte de la crítica y los círculos académicos le llega a Gamoneda a mediados de los años 80, es indudable que ya desde su aparición, el libro tuvo una excelente acogida. El mismo año de su publicación, el libro fue finalista del premio de la crítica y al año siguiente del Premio Nacional de poesía de 1978, en entrevista de RTVE de ese mismo año, el presentador habla del libro ya como una obra de referencia en el panorama poético nacional. Julio Llamazares (2014, p.210) manifiesta el entusiasmo con el que leyó el libro cuando era joven “Así que, para los jóvenes como yo era, como para la mayoría de los que lo leyeron, *Descripción de la mentira* supuso todo un descubrimiento. Se trataba de una poesía distinta, hermética, pero bellísima y, sobre todo, llena de interpretaciones”.

Creo además que, a nivel personal, el libro otorgó la confianza suficiente al autor como para emprender la labor de publicación de otros poemarios suyos. Es evidente que la erradicación de la censura, y esa promesa personal del autor ya mencionada, también influyeron, pero indudablemente, es muy posible que es reconocimiento y las reediciones favorecieran la publicación de otras obras suyas: *León de la mirada* (1979), *Blues castellano* (1982) y *Lápidas* (1986). Con todo, será con la concesión del premio de la Crítica de Castilla y León en 1985, y, sobre todo, la del premio Nacional de Literatura en 1988 por *Edad* (1987), cuando el poeta verá multiplicar su reconocimiento materializándose en estudios, artículos y diferentes monográficos. Algunos críticos de la talla de Víctor García de la Concha (1989, p.99) dicen de DM que es “una de los mejores de la poesía española de los años 70”. Algunos años más tarde José Manuel Diego (1992, p.11) intensifica el elogio a un periodo histórico mucho más amplio hablando de “cima indiscutible de la poesía de posguerra”.

En cuanto a las formas métricas que el autor ha cultivado tras DM, hay que apuntar que desde *Lápidas*, en que se alterna el versículo, con formas menos *libres* y también más prosísticas, distinciones formales en cualquier caso, que el autor no considera demasiado relevantes. Así lo expresa en entrevista con Miguel Casado a propósito de la forma que ha utilizado para su *Libro del frío* (1992), su obra poética más importante de esa década:

En principio, yo no tengo intención de hacer versos ni de hacer versículos. En principio, yo me planteo escribir en prosa, pero hay unos datos de cantidad, hay otra rítmica que está funcionando ahí; mi sensación se aleja de la prosa, pero hay unos datos de cantidad, hay otra rítmica que está funcionando ahí; mi sensación se aleja de la prosa y me parece que igualmente todo ello tampoco tiene que ver demasiado con el verso (Casado, 1999, p.31).

A finales del siglo, comenzarán las traducciones de la obra al francés, inglés y portugués, y a comienzos del siguiente la publicación de libros como *Arden las pérdidas* (2003) y *Cecilia* (2004). También ese año se recopila toda su poesía hasta la fecha en la edición de Galaxia Gutenberg: *Esta luz*. Poco después le llegará el reconocimiento literario más grande de las letras hispánicas, el Cervantes, en 2006.

En cualquier caso, DM ya ha dejado una impronta más que notable en muchos de los poetas contemporáneos al autor. Bagué Quilez (2014) rastrea en su artículo alguna de las principales líneas de influencias del autor ovetense, y apunta nombres diversos en función de diferentes aspectos de la poesía de Gamoneda.

Miguel Casado, Julio Llamazares, o José Luis Puerto presentan en su obra aspectos costumbristas que sirven “de pretexto para una exaltación de la epifanía de la naturaleza o para una denuncia de las normas ideológicas subyacentes en el entramado cívico” (2012, p.40). Dentro de una poética del silencio, donde el espacio en blanco juega un papel determinante se mencionan los nombres de Pelayo Fueyo, Luis Muñoz y Ada Salas. También una de las grandes poetas actuales, Elena Medel, nos recuerda por su uso de un versículo elegíaco momentos de la poesía de Gamoneda, especialmente en su poemario *Tara* (2006). Jorge Riechmann, que también comparte el sentido de trascendencia a partir de lo cotidiano, le rinde homenaje entre los versículos de *Conversaciones entre alquimistas* (2007), de forma general a lo largo del libro y en particular con el poema “Miel de vértigo”.

Caso especial es el de Juan Carlos Mestre, cuya obra ha seguido una trayectoria bastante similar a la de Gamoneda (desde el versículo a composiciones en prosa lírica), y

en la que encontramos ecos en el uso de reiteraciones e imágenes surreales, especialmente en su poemario *La tumba de Keats* de 1999. El premio Nacional de literatura en 2009 por *La casa roja*, siempre ha mostrado su admiración por Antonio Gamoneda y ha participado con sus grabados en el libro del poeta ovetense en *Extravío de la luz* (2008) y en la exposición *Visión del frío* (2007).

En cualquier caso, todavía hoy, no podemos tener una perspectiva completa de su influencia entre los poetas actuales y sólo el tiempo nos irá mostrando el calado de su poesía, que, como concluye Bagué Quilez, se expande en muy diferentes direcciones:

la huella de Gamoneda puede rastrearse en la utilización de determinados procedimientos que alcanzan categoría cosmovisionaria: un lenguaje en el que conviven lamento y rebeldía, la defensa de la imaginación poética como una puerta abierta hacia otras realidades, y el cultivo de un simbolismo radical, arraigado, que convoca un universo tan personal como transferible (2014, p.42).

En efecto, sea en una dirección u otra, resulta indudable, que, en mitad de las diferentes y a veces opuestas tendencias dentro de la poesía actual, Gamoneda es una referencia para cualquier poeta, siga o no sus principios poéticos, y, en ese sentido, *Descripción de la mentira* ha adquirido ya la consistencia de una obra canónica.

6. Conclusiones

La aparición del verso libre en España está muy condicionada por la interpretación que hace Rubén Darío de los poemarios simbolistas franceses, y su influencia tan poderosa en el modernismo español. Este influjo, continuará en Juan Ramón, a través de un cultivo de un verso semilibre que será de referencia para una amplia mayoría de poetas, incluido Antonio Gamoneda.

La otra línea del verso libre, menos ligada a los ritmos acentuales, y cuyo primer cultivador fue Whitman, cuyo verso bebe de las traducciones en prosa de la biblia, no tendrá demasiada relevancia en nuestras letras hasta que algunos autores, en especial los de la generación del 27 la pongan en práctica en sus libros. Los condicionantes políticos a los que el país estuvo sometido en las décadas centrales fueron determinantes a la hora de postergar más aún la utilización de este otro tipo de verso, que salvo muestras aisladas como la de *Hijos de la ira* o *Sombras del paraíso* no tuvo manifestaciones demasiado consistentes dentro de los diferentes movimientos poéticos generales. Con la llegada de los novísimos se produjo un restablecimiento de aquellas formas libres, pero no será hasta la incorporación de DM, en la que el relieve del versículo consiga un lugar de prestigio en nuestra literatura.

Antonio Gamoneda, creador solitario, fue labrando su obra hasta ir construyendo un lenguaje personal que tuvo pocas deudas con las modas y movimientos de su tiempo. Tras un proceso de maduración interior y de silencio, encontró en el versículo un ritmo propio que le vino dado de forma intuitiva y natural, en un proceso análogo al de la madurez poética de Juan Ramón Jiménez. La aparición de su obra maestra está enmarcada en un momento político clave, que condiciona tanto la aparición de la obra como su propia elección formal, del mismo modo que aconteció con Whitman cuando compuso sus versos.

La tesis de la que parte este estudio es de la dependencia que existe en literatura, y sobre todo en poesía, de contenido y forma. En ese sentido, la significación profunda de cualquier poema subyace de igual modo en ambos aspectos. En DM, el versículo despliega una pluralidad significativa que no tiene parangón en la literatura de posguerra española y que va más allá de los símbolos o el lenguaje que ya Gamoneda había desplegado en su obra anterior. La estructura del libro, condicionada también por esta

forma será causa y consecuencia: el fragmentarismo que esta forma entre el verso y la prosa permite, se ajusta al propósito estético del libro. Además, el ritmo tan característico que este tipo de verso libre concede, confiere al poemario de una solemnidad cercana a la escritura religiosa. Sin embargo, por la ideología del autor, y del propio momento histórico, estamos en DM ante un uso diferente, no ortodoxo, de ese registro primigenio. La ausencia de la armonía clásica es, en ese sentido también, una declaración de intenciones, el universo poético propuesto por el autor, la *mentira*, está plagado de recovecos y falsos asideros. Será a partir de ese ritmo propio, de una liturgia sin antecedentes, que ese relativismo puede ser trascendido y toda una existencia puede ser justificada. Las figuras retóricas de repetición que articulan el poema, recurso fundamental del versículo, tienen de igual modo una función determinante. El carácter reiterativo permite incidir en ciertos elementos, pero también permitir estructuras paralelas contradictorias, que refuerzan el hermetismo del libro.

Además, la extensión del poema, unida al carácter más libre del versículo con respecto a la sintaxis, potencian la modalidad narrativa y dialógica del conjunto. De ese modo, nos situamos ante un híbrido que incluye el libro de memorias, la crónica de una época, la confesión, pero también el retablo de imágenes líricas inconexas, aparentemente indescifrables. Esa ambigüedad, unida al carácter polifónico del poema, sitúa la obra dentro de los presupuestos de la posmodernidad. El cuestionamiento genérico, la contaminación de fuentes, o el uso disociado de las mismas, provoca en el lector el sentimiento de extrañeza y originalidad del que nuestra poesía estaba un tanto resentida.

El año de la aparición del libro es también altamente significativo, a pesar de estar ante una obra tan diferente, la conciencia lectora *democrática* española entendió muy pronto, que *Descripción de la mentira* no era la mera recuperación de un pretérito hurtado a través de una memoria convencional, sino la confesión de todo un pueblo herido. Un lamento colectivo que debía transmutar el pasado doloroso en un presente lleno de luz, y que eso es lo que hacía una obra tan críptica: mostrar la verdad y hacerlo a partir de la descripción de la mentira.

Así pues, *Descripción de la mentira* inaugura en paralelo al nuevo periodo histórico un nuevo momento poético, que ha resultado fundamental para la poesía española.

7. Referencias bibliográficas

- Acereda, A. (1995). Juan Ramón Jiménez y el verso en la poesía española, del simbolismo francés a “Diario de un poeta recién casado”, *Estudios humanísticos*, 17, 11-28.
- Aguado, J. (2016). *Fugitivos. Antología de la poesía española contemporánea*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- Aguirre-Oteiza, D. (2015). “El óxido se posó en mi lengua”: Especularidad, espectralidad y memoria de la muerte en Antonio Gamoneda y Marcel Proust. *Hispanófila*, 174, 217-233.
- Alberti, R. (1961). *Poemas diversos (1945-1956)*. En *Poesías Completas*. Buenos Aires: Losada.
- Alonso, A. (1979). *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Losada.
- Bague, L. (2004). Notas para un blues: Antonio Gamoneda en la poesía española reciente. *Tropelías, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, 39-43.
- Bagué, L. (2008). La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio. *Monteagudo*, 13, 49-72.
- Balmaseda Maestu, E. (1988). La poesía española de posguerra a través de sus antologías. *Cuadernos de investigación filológica* 14, 41-55.
- Barral, C. (1953). Poesía no es comunicación. *Revista Laye*, 23 en P. Provincio (ed). *Poéticas españolas contemporáneas (I): La generación del 50* (pp.64-68). Madrid: Hiperión, 1988.
- Bousoño, C. (1952). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Bousoño, C. (1973). *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Catedra.
- Calvo Vidal, L. (1996). Entrevista a Antonio Gamoneda. *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, 2, 565-574.

- Casado, M. (1999). *De los ojos ajenos*. Lecturas de Castilla, León y Portugal. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de educación y Cultura.
- Castellet, J.M. (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral.
- Castellet, J. M. (2001): *Nueve poetas novísimos*. (1ªed. 1970). Península: Barcelona.
- Cernuda, L. (1957). *Estudios sobre poesía contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.
- Colinas, A. (1982). *Poesía 1967-1980*. Madrid: Visor.
- Darío, R. (1995). *Páginas escogidas*. Madrid: Catedra.
- Debicki, A. (1997). *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos.
- Deloffre, F. (1973). *Vers libre et vers rénové. Le vers français*. Paris: Sedes.
- Diego, J.M. (1992). Antonio Gamoneda, el valor de la marginalidad. *Ínsula*, 543, 11
- Dietz, Bernd (1989). El postismo y su lugar en la poesía española contemporánea. *Ínsula* 510, 9.
- Díez de Revenga, F.J. (1973). *La métrica de los poetas del 27*. Murcia: Universidad.
- Domínguez Caparrós, J. (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- Expósito, J.A. (2003). *La obra poética de Antonio Gamoneda*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Fernández, J. (2011). Antonio Gamoneda: La construcción del olvido. *Revista electrónica de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4, 56-67.
- Gamoneda, A. (1963). Poesía y conciencia. Notas de una revisión. *Ínsula*, 204, 4.
- Gamoneda, A. (1989): *Edad*. Ed. Miguel Casado. Madrid: Catedra.
- Gamoneda, A. (1997). *El cuerpo de los símbolos*. Murcia: Huerga y fierro.
- Gamoneda, A. (2000). *Sólo luz. (Antología poética 1947-1998)*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Gamoneda, A. (2004). *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, ed. de Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

- García, J. (1997). *Introducción al estudio de los salmos*. Salamanca: San Esteban.
- García, L. M. (2000). *El grupo poético de los 50*. Madrid: Austral.
- García de la Concha, V. (1986). "El último cuarto de siglo en la poesía de Castilla y León". En Gutiérrez (ed.), *Literatura contemporánea en Castilla y León. Valladolid* (pp. 91-110). Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia,
- Gimferrer, P. (2010). *Poemas (1962-1969)*. Madrid: Visor.
- Gómez, J.L. (2005). Antonio Gamoneda: palabra corporal, poesía del cuerpo, *Cuadernos del minotauro*, 2, 89-98.
- González-Rodas, Publio (1971). Rubén Darío y el conde de Lautreaumont. *Revista iberoamericana*, vol. XXXVII, 75, 375-389.
- Guillen, J. (1969). *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza.
- Gullón, R. (1958). *Conversaciones con Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus.
- Henríquez, P. (1961). *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Jiménez, J. R. (1983). *El modernismo. Cosmovisión. A mi modo de ver. Alerta*. (Ed. Francisco Javier Blasco Pascual). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Jiménez, J.R. (1999a). *Antología poética*. (Ed. Javier Blasco). Madrid: Catedra.
- Jiménez, J.R. (1999b). *Lírica de una Atlántida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Lanz, Juan José. (2009). La memoria y su silencio: Descripción de la mentira, de Antonio Gamoneda, y la memoria callada del franquismo y de la transición. *Anales*, 21, 101-116.
- León, B. (1999). *El poema en prosa en España (1940-1990)*. Tesis doctoral. Universidad de la Laguna de Tenerife.
- León, B. (2005). Las prosificaciones en Juan Ramón Jiménez: El proyecto de Leyenda. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 14, 145-162.
- Levin, S. R. (1979). *Estructuras lingüísticas en la poesía*. (1ªed. 1962). Madrid: Catedra.

- Llamazares, J. (2014). Descripción de la mentira. Tropelías. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, 210-211.
- 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*, 5, 25-61.
- López de Abiada, J.M. (1990). *Entrevista a Antonio Gamoneda*. Disponible en: <http://www.anmal.uma.es/numero15/gamoneda.htm>
- López Martínez, M. I. (1988). Valores gráficos del verso libre en el Grupo del 27 (I). *Anuario de estudios filológicos* 11, 231-252.
- López Martínez, M. I. (1989). Valores gráficos del verso libre en el Grupo del 27 (II). *Anuario de estudios filológicos* 12, 145-170.
- Machín-Lucas, J. (2009). La poética de Antonio Gamoneda: El referente esotérico. *Lectura y signo*, 4, 239-271.
- Machín-Lucas, J. (2013). Memoria, identidad y otredad en la obra poética de Antonio Gamoneda. *Revista Comunicación*, 21, (2), 13-20.
- Mainer, J.C (1999). *El último tercio del siglo (1968-1998)*. *Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor.
- Mapes, E. (1938). *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- Márquez, M.A. (2000). El versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico. *Bulletin of Hispanic studies*, 77, (3), 217-234.
- Márquez, M.A. (2017). El hiperversículo en la generación de los novísimos. *Philologica Canariensis* 23, 49-62.
- Martínez, C. I. (2011). *Métrica y poética de Antonio Colinas*. Sevilla: Padilla Libros.
- Martínez, C. I. (2014). El poema largo en Antonio Colinas. “Sepulcro en Tarquinia” y “la tumba negra”. *Castilla. Estudios de Literatura*, (5), 124-147.
- Medel, E. (2006). *Tara*. Barcelona: DVD.
- Mestre, J.C. (1983): *La visita de Safo*. León: Calambur.

- Mestre, J.C. (1993). *Sulevación inmóvil* en AA.VV., *Antonio Gamoneda* (pp. 87-94). Madrid: Calambur, 1993.
- Mestre, J.C. (1999). *La tumba de Keats*. Madrid: Hiperión.
- Mestre, J.C. (2008). *La casa roja*. León: Calambur.
- Miró, E. (1978). Una colección y dos poetas: José Antonio Gabriel y Galán y Antonio Gamoneda, *Ínsula*, 377, 6-7.
- Najt, M. (1978). Antonio Gamoneda: Descripción de la mentira. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 339, 529-530.
- Navarro Tomás, T. (1991). *Métrica española*. Barcelona: Labor.
- Palomo, C. (2007). *Límites*. Tesis doctoral no publicada. Universidad de León.
- Panero, L.M. (2017). *Poesía completa 1970-2000*. Madrid: Visor.
- Paraíso, I. (1971). El verso libre de Juan Ramón Jiménez en Dios deseado y deseante. *Revista de Filología Española* 54, 3, 253-269.
- Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y precedentes*. Madrid: Gredos.
- Paraíso, I. (1990). La silva y el modernismo. En Albaladejo, T., Blasco, F.J. y De la fuente, R. *El modernismo : la renovación de los lenguajes poéticos* (pp. 105-116). Universidad de Valladolid.
- Paraíso, I. (2003). La escala métrica en la polimetría romántica. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, I, 223-249.
- Paz, O. (1972). *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Paz, O. (1986). Contar y cantar (sobre el poema extenso), *Vuelta*, 115, 12-17.
- Perse, S. J. (1988). *Poesías: Anábais. Exilio, Crónica, Canto para un equinoccio*. Barcelona: Lumen.
- Polo de Bernabé, J.M. (2016). *El postismo como aventura del lenguaje en la poesía de posguerra en España*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Prado, B. (1988). El año Gamoneda. *Leer* (Madrid), 11, 90-91.

- Prieto de Paula, A.L. (1993). "Introducción", En VV.AA., *1939-1975: Antología de poesía española* (pp. 40-41). Alicante: Aguaclara.
- Prieto de Paula, A.L. (1995). Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología. Salamanca, *Biblioteca Hispánica Ediciones, Colegio de España*, 29, p. 292.
- Prieto de Paula, A. L. (2002): "Introducción", en A. Gamoneda, *Antología poética*, (pp. 9-52). León: Edilesa, 2002.
- Puerto, J. L. (1993). "El animal de la memoria" en VV. AA., *Antonio Gamoneda*. (pp. 17-27). Madrid: Calambur, 1993.
- Quilis, A. (1984). *Métrica*. Barcelona: Ariel.
- Radio Televisión Española (1978). *Entrevista al autor poeta Antonio Gamoneda*. Disponible en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-cervantes-en-el-archivo-de-rtve/gamone78-prueba/885659/>.
- Rastrollo, J. J. (2011). "Hacia una caracterización del poema extenso moderno". *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, 4, 103-115.
- Rastrollo, J.J. (2014). *Memoria y moderno poema extenso: autoexégesis, trauma generacional y despersonalización*. Congreso "La voz dormida" en la Universidad de Varsovia. 2014/04/01. DOI: 10.13140/RG.2.1.1384.1767 ·
- Ribes, F. (1952). *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Mares.
- Riechmann, J. (2007). *Conversaciones entre alquimistas*. Barcelona: Tusquets.
- Rilke, R.M. (1994). *Elegías de Duino*. (Traducción y prólogo de José María Valverde). Barcelona: Lumen.
- Rodríguez, I. (1993). «Una conversación con Antonio Gamoneda» en AA.VV., *Antonio Gamoneda*. (pp. 61-85). Madrid: Calambur, 1993.
- Romero, D. (1992). Juan Ramón Jiménez 1900: hallazgo del eslabón perdido entre la silva modernista y el verso libre hispánico. *Cuadernos de investigación filológica*, 18, 99-107.

- Rosales, L. (2002). *La casa encendida*. (1ªed. 1949). Valencia: Denes.
- Sánchez-Mesa, D. (2007): *Cambio de siglo. Antología de poesía española 1990-2007*. Madrid: Hiperion.
- Santos, A. (1986). *Literatura leonesa actual: Estudio y antología de 17 escritores*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.
- Unamuno, M. (1992). *Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe (colección Austral).
- Urrutia, J. (1981). Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de Platero y yo», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 376-378, 716- 730.
- Utrera, M. V. (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Utrera, M. V. (2001). *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros.
- Utrera, M. V. (2003). Ritmo y sintaxis en el verso libre. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, I, 303-334.
- Utrera, M.V. (2004). “Tipografía y verso libre”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, II, 251-273.
- Utrera, M. V. (2010). *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC.
- Valverde, A. (1993). La poesía de Antonio Gamoneda, una lectura. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 522, 134-143.
- Vallejo, C. (1982). *Poesía Completa* (1ªed. 1974). Madrid: Alianza
- Villuendas, J. (2019). Antonio Gamoneda: no se puede comprender la poesía como si fuera el BOE. *ABC cultural*.
- https://www.abc.es/cultura/libros/abci-antonio-gamoneda-no-puede-intentar-comprender-poesia-como-si-fuera-201906090051_noticia.html
- VV. AA. (1993). *Antonio Gamoneda*. Madrid: Calambur.
- VV.AA. (2003). *Veinticinco poetas españoles jóvenes*. Madrid: Hiperion.
- VV.AA. (2010). *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*. (coord. Martín Muelas Herraiz, Ángel Luis Luján Atienza. Cuenca: Ediciones de la universidad.

VV.AA. (2011). *Antología poética de la generación del 27*. (ed. Arturo Romaneda).
Barcelona: Castalia Didáctica.