

« Pensamiento que canta ». *La prisión transparente* (2016),
de Antonio Gamoneda, y la poesía del pensamiento*¹

JUAN JOSÉ LANZ
(*Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea*)

Resumen

En el presente trabajo se analiza *La prisión transparente* (2016), de Antonio Gamoneda, desde la perspectiva de la poesía del pensamiento, subrayando la vinculación del libro con algunas de las líneas mayores del pensamiento estético y filosófico contemporáneo (Heidegger, Wittgenstein, Barthes), así como de sus manifestaciones literarias (Mallarmé, Trakl, Beckett). Se incide también en algunos conceptos capitales de la poética gamonediana: el conocimiento como no saber, el lenguaje como extravío, la contradicción como modo de expresión, la escritura del límite, etc. Se subraya, por último, la correlación que el libro desarrolla en una reflexión ontológico-existencial, lingüística y cognoscitiva, que ahonda en el sentido de la poesía escrita desde una «perspectiva de la muerte».

Palabras clave: Gamoneda, poesía del pensamiento, modernidad, silencio, música

Abstract

In the present work, *La prisión transparente* (2016), by Antonio Gamoneda, is analyzed from the perspective of the poetry of thought, underlining the link of the book with some of the major lines of contemporary aesthetic and philosophical thought (Heidegger, Wittgenstein, Barthes), as well as its literary manifestations (Mallarmé, Trakl, Beckett). It also affects some capital concepts of gamonedian poetics: knowledge as not knowing, language as loss, contradiction as a mode of expression, writing at its limits, etc. Lastly, the correlation that the book develops in an ontological-existential, linguistic and cognitive reflection, which delves into the meaning of poetry written from a «perspective of death», is underlined.

Keywords: Gamoneda, poetry of thought, modernity, silence, music

«La función que yo entiendo mayor [...] de mi escritura —escribe Antonio Gamoneda en las «Confidencias y avisos» que preludian *La prisión transparente*— consiste en liberar mi pensamiento y sus alrededores subjetivos»². Y esta liberación acontece mediante dos recursos básicos: la pretensión de dotar de libertad a las palabras y la obediencia a un impulso, a una «pulsión» rítmica. Efectivamente esa es la base sobre la que se sustenta la escritura de un libro diverso y polifónico, formado por tres libros-poema muy distintos (*La prisión transparente*, *No*

* Este trabajo se integra dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-79082-P del MINECO.

² Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, Madrid, Vaso Roto, 2016, p. 9.

sé y *Mudanzas*) en el que se tejen voces diferentes, «modos de internombrar en fino devenir», como puede leerse en la contracubierta, que conforman un discurso fragmentario en el que se trata de decir la incertidumbre, la falta de saber, en una especie de aprendizaje del olvido, en un retorno constante a donde nunca se estuvo, pero también en una escritura entendida en su fluidez y en su fugacidad, como huida a un lugar sin preguntas que ya «no es/ un lugar», sino una «urna de soledad»³ donde el ser cesa en su existencia. La poesía de Gamoneda, más que de conocimiento, de búsqueda de certezas, es una poesía de indagación, de «extravíos», donde un lenguaje lábil apenas alcanza a nombrar, o comunica más allá de lo que las palabras significan; porque las palabras « no/ significan, fingen/ los significados »⁴, es más, « no hay significados,/ que todos los étimos/ están/ vacíos »⁵. La verdad, que excede a las palabras, no es, pues, el objeto de la poesía: « a mí la verdad me trae/ sin cuidado »⁶. La poesía no es cuestión de ideas —declarará en una entrevista con Fernando del Val (2017)⁷—, sino de lenguaje, de «aprehensión de las palabras»: «El lenguaje viene a ser la organización de las palabras —meras palabras por separado— para alcanzar una significación *amplia*». Por lo que lo que el poema acaba logrando es «algo cercano a una *comunicación interior*»; una forma, quizá, de decirse lo que se sabe, pero no se conoce; de indagar, de descubrir el ser precisamente en su propia ocultación; de decirlo desdiciéndose, porque la poesía es también una forma de desdecirse, una forma de «extravío» (en más de una ocasión hablará de «extravíos en el lenguaje» para referirse a su decir poético); de ahondar e indagar en el desconocimiento, de profundizar en el misterio, que no se esclarece sino que se desplaza. «La poesía —escribirá el autor en 1997— *crea realidad* [...] y *engendra conocimiento*, sí, pero única y principalmente, *el de esta realidad por ella creada*»⁸; es decir, «un conocimiento *otro*».

La prisión transparente se presenta como un conjunto fragmentario de textos que apuntan a un semejante devenir, «las posibilidades poéticas de un lenguaje extraviado»⁹, que muestra una reflexión constante sobre el propio proceso de escritura, un cuestionamiento continuo de este, y que avanza progresivamente hacia una desposesión, hacia un lenguaje más desnudo, donde el potencial imaginativo ya no es el motor del impulso poético, aunque aún subyace la

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*, *id.*

⁷ Fernando del VAL, *Si te acercas más, disparo. Entrevistas (vol. 1)*, Valladolid, Difácil, 2017.

<URL: <https://farogamoneda.wordpress.com/2017/04/18/fernando-del-val-entrevista-a-gamoneda-en-el-libro-si-te-acercas-mas-disparo/>>

⁸ Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga & Fierro, 1997, p. 35.

⁹ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 13.

fuerza metafórica de algunas asociaciones no lógicas. Esa reflexión que define, en cierto modo, los primeros compases del primer libro, *La prisión transparente*, originalmente publicado junto con los aguafuertes de Masafumi Yamamoto, que abre el espacio del poema a distintas voces y tonos, a discursos contradictorios muchas veces, que se afirman en la resaca del lenguaje, va dando paso a una voz que habla desde un pensamiento y un lenguaje liberado en el que constata una subjetividad en disolución: «Mi vida/ improbable sumida/ en la contradicción»¹⁰. Esa dicción, que afecta al conjunto del libro y que se encarna en *Mudanzas*, donde la voz poética se apropia del discurso ajeno para hacerlo suyo, siguiendo el modelo de Herberto Helder, tal como explica Gamoneda en los «avisos» del libro («habiéndome apropiado de un poema, partir de él para escribir otro poema»¹¹), se justifica en la fabulación que define el ser de la poesía. Si «es posible fingir/ hasta creer»¹² y «la verdad excede a las palabras», resulta «ineludible/ la fábula»¹³ como un modo de indagación en una escritura que se concibe como «extravío», y que fija su objeto en una voluntad de liberar el pensamiento y sus alrededores subjetivos en una palabra liberada, que procede no por certezas, sino por aproximación: «diré/ aproximadamente de mí y de mis improbables/ circunstancias»¹⁴. Se trata de un pensamiento que, procediendo por analogía, «excede las negaciones y las afirmaciones; excede, incluso, la veracidad de los espejos»¹⁵. Es así como la voz poética de *La prisión transparente*, a través de un proceso de reflexión constante y preguntas que solo afirman la incertidumbre de *no saber*, una «certidumbre vacía»¹⁶, discurre por diversos «extravíos», indagando en una subjetividad circunstanciada, y por lo tanto existencial, que se define por estar a punto de cesar («ésta es/ su naturaleza: cesar»¹⁷), para llegar a un espacio que se niega como tal, a un lugar que no es lugar, caracterizado por su transparencia, por una transparencia en la que solo transparece lo improbable o lo imposible, la propia transparencia, que remite a la escritura despojada en la que la voz se enuncia; un no-lugar que se convierte en cárcel de sí mismo, donde la vida se revela como «fracaso/ intransitivo»: «Mi vida/ improbable sumida/ en la contradicción, resuelta/ en la imposibilidad»¹⁸.

¹⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

¹² *Ibid.*, p. 18.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

«Gamonedada reside en sus límites»¹⁹, pero su poesía implica el desplazamiento constante de esos límites que separan aparentemente la palabra del silencio, la existencia de la inexistencia, la conciencia de ser en un continuo «cesar», etc. Más que de límites, la poesía es para al autor leonés «una puerta abierta a la aparición de *algo* –lo que sea–, de *algo* que estaba oculto»²⁰. En consecuencia, la poesía no es un límite, sino una liberación. Señalaba Wittgenstein que «*Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo»²¹ y, en consecuencia, «el sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo»²². La concepción del *ser* como *ser del límite*, la frontera entre lo que aparece y lo que resiste a manifestarse como fenómeno pero lo sustenta, vincula una parte de la reflexión ontológico-lingüística que subyace en la poesía gamonediana con el pensamiento wittgensteiniano y heideggeriano, como sustento de una estética contemporánea. El lenguaje adquiere, desde esta perspectiva, una naturaleza absolutamente paradójica, puesto que, como señaló Wittgenstein, «no puede representar lo que en él se refleja»²³, ya que «el lenguaje disfraza el pensamiento»²⁴, sino que solo puede *mostrarlo*: «Que el mundo es *mi* mundo se muestra en que los límites *del* lenguaje [...] significan los límites de *mi* mundo»²⁵. Esa *mostración*, donde lo inexpresable existe, es para Wittgenstein lo místico: «Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se *muestra*, es lo místico»²⁶, «No *cómo* sea el mundo es lo místico sino *que* sea»²⁷. Para Gamonedada, en un sentido semejante al expuesto por el filósofo vienés para el lenguaje, «el arte es lenguaje paradójico; dice lo que dice y lo contrario de lo que dice»²⁸; podría decirse que el arte, y la poesía en concreto, encarna precisamente ese ser paradójico en su enunciación. Las palabras, ya se ha visto, «fingen los significados», habitan en la contradicción y, en consecuencia, el arte tiene una «entraña fabulosa», es «fábula» (es «figura», en término que emplearán ambos pensadores: «La proposición es una figura de la realidad»²⁹, escribe Wittgenstein; «el ser-creación de la obra significa la fijación de la verdad en la figura», escribirá Heidegger en «El origen de la obra de

¹⁹ José Antonio EXPÓSITO HERNÁNDEZ, «La prisión transparente, de Antonio Gamonedada», *Ínsula*, nº 862 (octubre de 2018), p. 54.

²⁰ Fernando del VAL, *op. cit.*

²¹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza, 1992, 5.6. Las citas del *Tractatus...* se hacen por el número de la proposición y no por la página de la edición citada.

²² *Ibid.*, 5.632.

²³ *Ibid.*, 4.121.

²⁴ *Ibid.*, 4.002.

²⁵ *Ibid.*, 5.62.

²⁶ *Ibid.*, 6.522.

²⁷ *Ibid.*, 6.44.

²⁸ Antonio GAMONEDA, «El arte de la memoria», *El Urogallo*, nº 71 (abril de 1992), p. 13.

²⁹ Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, 4.01.

arte»³⁰) que expresa una verdad que excede a las palabras; solo mediante esa «fábula» que es el arte puede llegarse a nombrar esa verdad que se resiste a manifestarse como fenómeno, pero que sustenta la esencia última del ser y su condición lingüística. Porque el lenguaje poético es lenguaje de conocimiento, pero también es lenguaje de creación y lenguaje de revelación, pues confiere existencia intelectual a aquello que no existía³¹, pero a su vez, como quería Wittgenstein, «significará lo indecible en la medida en que representa claramente lo decible»³².

Ortega y Gasset ya había señalado en su «Ensayo de estética a manera de prólogo»³³, que el poeta es *auctor*, el poeta «aumenta» el mundo, lo amplía, otorgándonos una perspectiva que no existía antes. Por su parte, Heidegger había planteado en «El origen de la obra de arte» que «el poema es el relato del desocultamiento de lo ente»³⁴, pero ese relato solo puede producirse en cuanto que lo oculto del ser permanece como tal; lo oculto, aquello que se resiste a manifestarse y que es lo esencial del ser, se revela, se *muestra*, precisamente en su ser oculto (la «aparición [...] de *algo* que estaba oculto», dirá el poeta³⁵); lo desconocido solo puede existir en su desconocimiento («Permanezca pues lo desconocido en su no ser desconocido»³⁶) de ahí que la indagación lingüística no conduzca a ninguna certeza, sino al constante «extravío», al desconocimiento; pero a un desconocimiento que revela lo inexpresable en lo expresado, lo oculto en su propia ocultación, el ser en los límites del lenguaje, el ser como *ser del límite*.

En consecuencia, la poética gamonediana, y así se manifiesta en *La prisión transparente*, implica una reflexión sobre el *ser de límite* que apunta a una escritura fundamentalmente liberadora del pensamiento, pero también liberadora de las palabras. Las palabras se liberan a sí mismas en el proceso de escritura, pero también al sujeto que deriva de ese proceso (los «alrededores subjetivos») e implícitamente al pensamiento («mi pensamiento») que articula en el lenguaje; son lenguaje liberado sin voluntad de poder ni de imposición; son *texto*, más que *obra*, en el sentido barthesiano, en cuanto que «implica siempre una determinada experiencia de los límites», «es siempre *paradójico*», es «plural» y en su transparencia consigue «si no la transparencia de las relaciones sociales, al menos la de las relaciones de lenguaje»³⁷. Las

³⁰ Martin HEIDEGGER, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1998, p. 46.

³¹ Antonio GAMONEDA, «Poesía y realidad» (Encuentros en Verines, 2004)
<URL: http://www.culturaydeporte.gob.es/lectura/pdf/V04_GAMONEDA.pdf>

³² Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, 4.115.

³³ José ORTEGA Y GASSET, «Ensayo de estética a manera de prólogo», *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, ed. Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 139-162.

³⁴ Martin HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 53.

³⁵ Fernando del VAL, *op. cit.*

³⁶ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 44.

³⁷ Roland BARTHES, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 73-82.

palabras en el *texto* se liberan de tres modos diferentes, como señala el poeta: a nivel fonológico (desnudando la palabra y dejándola en su «gloriosa fonación»), a nivel semántico (mediante el «olvido –rescatable– o la mutación de las significaciones extraviadas»), a nivel pragmático (quedando en su condición de palabra «desnuda», dispuesta a una resemantización abierta y a un uso diferente)³⁸. Lógicamente, los elementos prosódicos, rítmicos y acentuales han de estar en la base de la escritura poética, pues «el lenguaje poético –escribirá el poeta en 2004– tiene su desencadenante en un impulso musical, [...] se trata de un pensamiento que canta»³⁹. De ahí, precisamente, el sentido *mántrico* que reivindicará para la segunda sección del libro, *No sé*, que en una primera redacción llevaba como subtítulo «Extravíos y mantras privados», pero también el sentido rítmico que establece a lo largo de las dos primeras secciones del libro la reiteración del sintagma «No sé», que va adquiriendo diversos valores, no solo semánticos, sino también prosódicos y visuales a lo largo del texto; o la atracción de los términos por sus similitudes fónicas, por las «aliteraciones carnales»⁴⁰. Por otro lado, la concepción de la poesía como «pensamiento que canta», la confusión profunda de una causa musical y una causa significativa, la reivindicación de un origen sensible para el pensamiento poético, de una *razón musical*⁴¹, inserta a Gamoneda en una tradición de *poesía del pensamiento*, que, remontando a los orígenes del pensamiento occidental en Heráclito, concibe literatura y filosofía, poesía y pensamiento, canto y cuento, como elementos aunados, como productos del lenguaje⁴², y lo vincula también al pensamiento heideggeriano, donde el habla es concebida como la «casa del ser»⁴³, algo que el filósofo alemán ya había adelantado en 1946 en «¿Y para qué poetas?»⁴⁴. El habla, explicará Heidegger, «habla curiosamente allí donde no encontramos la palabra adecuada»⁴⁵, es decir, habla en lo «inhablado»; lo que, en cierto modo viene a complementar el planteamiento wittgensteiniano, como se ha visto: dice «lo indecible en la medida en que representa claramente lo decible »⁴⁶. El pensador alemán señalará en 1946 en «La sentencia de Anaximandro»: «el pensar es un decir poético, y no solo poesía en el sentir del poema y del canto. El pensar del ser es el modo originario del decir poético. [...] El pensar es el decir poético

³⁸ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 13.

³⁹ Antonio GAMONEDA, «Poesía y realidad».

⁴⁰ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 56.

⁴¹ Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*, p. 32.

⁴² George STEINER, *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*, Madrid, Siruela, 2012.

⁴³ Martin HEIDEGGER, *De camino al habla*, Barcelona, Serbal-Guitard, 1990, p. 149.

⁴⁴ Martin HEIDEGGER, *Caminos de bosque*, p. 231.

⁴⁵ Martin HEIDEGGER, *De camino al habla*, p. 145.

⁴⁶ Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, 4.115.

originario»⁴⁷. Mostrando cierta afinidad con el pensamiento heideggeriano, el poeta leonés afirmará: «*la música es el estado original del pensamiento poético*»⁴⁸. Steiner, en ese sentido, ha sostenido en *Gramáticas de la creación* (2001)⁴⁹ que «el discurso filosófico es la música del pensamiento» y así lo reitera en *La poesía del pensamiento* (2012)⁵⁰; poesía del pensamiento que abarca de Heráclito a Paul Celan, de Parménides y Platón a Wittgenstein y Heidegger, y que deja modelos excepcionales como Dante, la poesía mística, algunos autores barrocos, los poetas metafísicos, algunos románticos (Hölderlin, Coleridge, Wordsworth) y otros contemporáneos (Rilke, Eliot, Valéry, Unamuno, Cernuda, Borges, etc.). Es evidente, en este sentido, la proximidad de la concepción gamonediana a la *razón poética* planteada por María Zambrano en *Pensamiento y poesía en la vida española*⁵¹ y desarrollada en *Filosofía y poesía*: «La palabra de la poesía es irracional [...]. Quiere fijar lo inexpresable, porque quiere dar forma a lo que no la ha alcanzado»⁵².

Las palabras liberadas, pues, de su uso común, de sus significaciones, de su poder denotativo (no se olvide que, en la estela barthesiana [«La Palabra ya no está encaminada de *antemano* en la intención general de un discurso socializado»⁵³, Gamoneda opina que «la poesía es una alteración del lenguaje convencional»⁵⁴), fundándose en la connotación y en la ambigüedad, en una capacidad de nuevas asociaciones, de nuevas cadencias y ritmos, de vinculaciones fónicas, etc. adquieren una fecundidad absoluta; conforman un «lenguaje extraviado» que, como asegura el autor, tal vez «pudiera ser el único asunto del ¿poemario?»⁵⁵. Heidegger, meditando sobre la poesía de Rilke, señalará, en este sentido, que «la esencia del lenguaje no se agota en el significado ni se limita a ser algo que tiene que ver con los signos o las cifras. Es porque el lenguaje es la casa del ser, por lo que solo llegamos a lo ente caminando permanentemente a través de esa casa»⁵⁶. Sin duda el concepto de «extravío», de «lenguaje extraviado», en Gamoneda, tiene mucho que ver con la metáfora del camino a través del lenguaje («Cuando caminamos hacia la fuente, cuando atravesamos el bosque, siempre caminamos o atravesamos por las palabras “fuente” y “bosque”, incluso cuando pronunciamos esas palabras, incluso cuando no pensamos en la lengua»⁵⁷), que el filósofo alemán expondrá en *Caminos de bosque*

⁴⁷ Martin HEIDEGGER, *Caminos de bosque*, p. 244.

⁴⁸ Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*, p. 36.

⁴⁹ George STEINER, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.

⁵⁰ George STEINER, *La poesía del pensamiento*.

⁵¹ María ZAMBRANO, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endymion, 1996.

⁵² María ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 115.

⁵³ Roland BARTHES, *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1989, p. 53.

⁵⁴ Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*, p. 174.

⁵⁵ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 13.

⁵⁶ Martin HEIDEGGER, *Caminos de bosque*, p. 231.

⁵⁷ *Id.*

o en *De camino al habla*; caminos que se pierden en el bosque, ocultos por la maleza, pero que acaban en lo no hollado. En ese sentido, el «extravío» gamonediano es, en cierto modo, como el camino de bosque heideggeriano: un vagar sin destino fijo en el lenguaje hacia el terreno de lo no hollado, de lo desconocido, donde se produce la revelación. Pero si en el filósofo alemán el concepto adquiere una dimensión positiva, con la referencia implícita a la apertura órfica y al ser revelado en el lenguaje, en Gamoneda el concepto está vinculado al fracaso, a una concepción de la escritura como fracaso, a una indagación como desconocimiento, a un sentido órfico negativo, podría decirse. Hay, pues, un cierto sesgo beckettiano en el empleo de esa noción en la poesía gamonediana: la idea de la inevitabilidad del fracaso que el escritor irlandés sustanció en *Rumbo a peor*⁵⁸, pero también la constatación del vacío que se hace palabra en la intimidad abierta de aquel que desaparece en él⁵⁹; la conciencia del fracaso certero, la idea de un error objetivo, que invierte, en cierto modo, el sentido del «azar objetivo» bretoniano.

El concepto de *extravío* no es extraño en la poesía de Gamoneda; ya aparece, por ejemplo, en los primeros compases de *Descripción de la mentira* (1977):

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 sí el furor y la inutilidad del viaje⁶⁰.

Una imagen semejante vuelve a aparecer en *Lápidas* (1986):

Al confluír cerca de mi casa, las sebes definían sendas que, entrecruzándose sin conducir a ninguna parte, cerraban minúsculos praderíos a los que yo acudía con mi cordero. Jugaba a extraviarme en el pequeño laberinto, pero solo hasta que el silencio hacía brotar el temor como una gusanera dentro de mi vientre⁶¹.

Pero es, sin duda, en *Libro del frío* (1992) donde el motivo del extravío, del *lugar erróneo*, adquiere su expresión más precisa: «Hierba de soledad, palomas negras: he llegado, por fin; este no es mi lugar, pero he llegado»⁶². El propio poeta comenta, en una lectura existencial:

Sé que he llegado a un territorio –a un punto de mi vida– que empieza a ser terminal; sé que cargo con una noción de fracaso relativa a mi propia existencia. Inevitablemente, he llegado y quiero descansar, pero no era aquí y así a donde yo quería llegar⁶³.

Extravío en la luz (2009) incide en esa concepción y también lo hace *Canción errónea* (2012)

⁵⁸ Samuel BECKETT, *Rumbo a peor*, Barcelona, Lumen, 2001.

⁵⁹ Maurice BLANCHOT, *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005, p. 248.

⁶⁰ Antonio GAMONEDA, *Esta Luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, 178.

⁶¹ *Ibid.*, p. 258.

⁶² *Ibid.*, p. 313.

⁶³ Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*, p. 173.

vinculando «extravío», desconocimiento y olvido: «Estoy extraviado pero yo sé que amé. [...] Únicamente he aprendido a desconocer y olvidar»⁶⁴. El mismo título *Canción errónea* ya apunta justamente a la idea del fracaso certero, del error objetivo, en fin, del extravío; y la imagen simbólica del «extravío», ahora como «cansancio sin destino», se vuelve a dibujar en un poema:

Oigo el último
grito amarillo.
Atravesando
cifras y sombras he llegado.
No merecía la pena
tanto cansancio sin destino⁶⁵.

La escritura como «extravío», la plasmación de un «lenguaje extraviado», es uno de los elementos estructuradores, quizás el único asunto, de *La prisión transparente*, como se ha indicado. La escritura aparentemente divagatoria, peripatética, por seguir con la metáfora del camino, se afirma, así, como un constante «extravío» (19); «Pero la verdad merece/ un extravío/ aparte »⁶⁶. El *yo* poético se pregunta por su existencia y se responde «sin convicción, sin necesidad, eventualmente, para extraviarme, para desconocer»⁶⁷, y afirma más adelante:

Durante mucho tiempo,
permanecí distraído; quizá
mortalmente distraído;
negando, afirmando, preguntando, etcétera⁶⁸.

En esa escritura «extraviada» concebida como un constante *merodeo*, los elementos se reiteran con una clara dimensión rítmica, pero también, como se apuntó, como *mantras*, con un sentido formulario que evoca el origen oral de la poesía pero también una dimensión litúrgica carente de sentido religioso; asimismo esa reiteración, con *variatio* y *amplificatio* en algunas ocasiones, es la expresión del intento de fijar un pensamiento circular que se escapa a cada momento

Decididamente,
para no hacer, para dudar, para extraviarme,
es decir,
para desconocerme,
he decidido

⁶⁴ Antonio GAMONEDA, *Canción errónea*, Barcelona, Tusquets, 2012, p. 53.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁶ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 19.

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

preguntar, negar, afirmar, etcétera.⁶⁹

Y apunta a un proceso de despojamiento del lenguaje para separarse del pensamiento deliberado. El motivo del *lugar erróneo* al que la escritura indagatoria llega en su merodeo hacia el desconocimiento («Más allá o más acá,/ ha de estar,/ si es que está,/ lo desconocido./ Me basta/ este desconocimiento; este/ conocimiento/ vacío»⁷⁰) se reformula ahora desde otra perspectiva, en una cierta evocación metapoética, como memoria de la escritura:

Huyendo,
he llegado a un lugar sin preguntas, sin mendicidad, sin inclemencias;
deshabitado de pájaros; deshabitado asimismo de los mansos uncidos
animales amados. No hay tumbas ni edificios, no se oyen nunca los
grandes mugidos, no hay temblor ni enfermedad ni salud, no hay
agua ni sed, nada tiene
valor ni sentido.
¿Qué hacer?⁷¹

Pero, como se ha visto, ese lugar «no es/ un lugar», sino una «urna de soledad» caracterizada por estar «incesantemente cesando»⁷². En el mismo sentido, *La prisión transparente* se transforma en ese espacio simbólico en el que se produce el «fracaso/ intransitivo»⁷³ del desconocimiento, del extrañamiento; «fracaso intransitivo» que no remite a un más allá del lenguaje, que no trasciende de las palabras, pero que, no obstante resulta radical.

La prisión transparente indaga en el sentido de un (del) final; una escritura radicalmente desnuda, transparente (¿la escritura blanca de que habló Barthes refiriéndose a Camus?, ¿la escritura que transparenta las relaciones de lenguaje, en su concepción del *texto*?), con un «decir heridoramente directo»⁷⁴ que ha reducido el empleo de las asociaciones no lógicas y las imágenes oníricas tan características de la poesía gamonediana, enfrentada a la contemplación de la muerte sin ambages, a la constatación del inescrutable fracaso que es la vida; se trata, según Calvo Serraller, de «un ascético ejercicio de despojamiento de todo lo circunstancial y aleatorio, quizás en busca del puro hueso de lo existencial»⁷⁵. En esa escritura del *límite*, en esa indagación que aboca al desconocimiento, «el pensamiento/ es inútil», es «irrelevante, indiferente,/ afirmar, negar, preguntar», no es posible decir «la verdad», «nada se puede

⁶⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 50-51.

⁷¹ *Ibid.*, p. 33.

⁷² *Ibid.*, p. 34.

⁷³ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁴ José Luis GARCÍA MARTÍN, «Reseña de *La prisión transparente*», *hoy.es* (13 de enero de 2017).

<URL: <https://www.hoy.es/culturas/libros/201701/13/tribulaciones-mudanzas-20170113192743.html>>

⁷⁵ Francisco CALVO SERRALLER, «Reseña de *La prisión transparente*», *El País* (14 de febrero de 2017).

decir»⁷⁶, por lo que toda escritura está destinada al fracaso, a decir *nada*, en el sentido mallarmeano que apuntó Octavio Paz⁷⁷, un silencio anterior al silencio, a decir «no» o, mejor aún, «no sé»; una poesía que se niega a sí misma, una escritura del No⁷⁸, una *Poesía del No*. Barthes señaló que escribir es un verbo intransitivo (¿un «fracaso intransitivo»?) y añadió que «la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen, [...] en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe»⁷⁹. La «muerte del autor», más allá del giro lingüístico barthesiano, aparece en la poesía de Gamoneda con una definida dimensión existencial; la poesía como experiencia de la muerte⁸⁰, la poesía concebida como «relato de cómo voy hacia la muerte»⁸¹, aparece ahora como un «cesar» de la existencia o de la inexistencia:

Como yo mismo,
 está cesando, incesantemente cesando y esta es
 su naturaleza: cesar.
 Cesar ausente, impresencial, perdido,
 como yo mismo en mí, cesando, girando en la inmovilidad⁸².

«Al igual que en la muerte el mundo no cambia sino que cesa»⁸³, había escrito Wittgenstein. Lógicamente, desde esa perspectiva extrema del final, no caben fabulaciones sobre una «eternidad» improbable, que solo podría ser «la eternidad del no ser»⁸⁴. Y el poeta parece dialogar con el filósofo vienés: «Si por eternidad se entiende, no una duración temporal infinita, sino intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente»⁸⁵. Pero la muerte no es solo cesar, sino, en una perspectiva que arranca de Séneca («*Quem mihi dabis qui aliquod pretium tempori ponat, qui diem aestimet, qui intellegat se cotidie mori?*») y arraiga en el Barroco, es un *morir cotidiano* (*quotidie morimur* señala el tópico). La muerte nace con nosotros y va creciendo a medida que vivimos, el envejecimiento es una cuenta atrás hacia la muerte, el hombre es un difunto desde que nace; ese es el sentido simbólico que adquieren el alacrán y el gusano en los siguientes versos: «Huyendo/ asimismo del alacrán y el gusano que duermen y copulan en mí»⁸⁶.

⁷⁶ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 19.

⁷⁷ Octavio PAZ, *El arco y la lira*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 56.

⁷⁸ Maurice BLANCHOT, *op. cit.*, p. 73-80.

⁷⁹ Roland BARTHES, *El susurro del lenguaje*, p. 65.

⁸⁰ Maurice BLANCHOT, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 77-149.

⁸¹ Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*, p. 26.

⁸² Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 34.

⁸³ Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, 6.431.

⁸⁴ Antonio GAMONEDA, *Ibid.*, p. 26.

⁸⁵ Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, 6.4311.

⁸⁶ Antonio GAMONEDA, *Ibid.*, p. 32.

En estructura circular, como no podía ser de otra manera en un poema que desarrolla una escritura como merodeo, correlato de un pensamiento circular que intenta fijarse en su fluidez, el primer libro, *La prisión transparente*, comienza y concluye con una misma sentencia: «Estoy cansado». Se trata, así, de una escritura que nace del cansancio de la existencia (o de la inexistencia), del cansancio de vivir (o de no vivir), consciente de su fracaso, que enlaza con el discurso lírico desarrollado en *Arden las pérdidas* (2003) y anteriormente en *Libro del frío* (1992)⁸⁷, que evoca a lo sumo, en su aparente sentido elegíaco, una elegía sin objeto, en la que se ha eliminado cualquier rastro de melancolía o nostalgia que convoque un resto de gastado sentimentalismo, pero que, en su desnudez expresiva y en su sintaxis truncada, revela una inquietante dimensión humana. «Me he extenuado inútilmente/ en los recuerdos y las sombras»⁸⁸, «me he extenuado en preguntas»⁸⁹, escribe en *Arden las pérdidas* (2003), como consecuencia de una búsqueda constante de una escritura transparente, que allí se desarrolla como escritura en espiral («giro dentro de mí mismo»⁹⁰); «Cansa atravesar esta enfermedad llena de espejos»⁹¹, «qué cansancio abandonar la inexistencia»⁹², «Descanso/ en la ignorancia fría»⁹³, insiste en ese libro. En *Canción errónea* (2012) ese cansancio se ha transformado en un «cansancio sin destino», en una reformulación del motivo del lugar erróneo:

Oigo el último
grito amarillo.
Atravesando
cifras y sombras he llegado.
No merecía la pena
tanto cansancio sin destino⁹⁴.

En *La prisión transparente*, ese «cansancio» se manifiesta como «extrañeza», como cansancio «de mí mismo; de mi enemistad conmigo mismo»⁹⁵. El sujeto poético se define como «una fatigada conciencia»⁹⁶, como un «individuo cansado de ser o de no ser»⁹⁷, «extraviado en mí»⁹⁸, y resulta inevitable evocar el eco metafísico quevediano («un es cansado»). Su indagación, su merodeo que aboca al desconocimiento, acaba remitiendo a la «prisión

⁸⁷ José Antonio EXPÓSITO HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 54.

⁸⁸ Antonio GAMONEDA, *Esta Luz. Poesía reunida (1947-2004)*, p. 455.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 461.

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 462.

⁹² *Ibid.*, p. 465.

⁹³ *Ibid.*, p. 466.

⁹⁴ Antonio GAMONEDA, *Canción errónea*, p. 133.

⁹⁵ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 17.

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 34.

transparente» que es para sí mismo («prisión y prisionero/ de mí mismo»⁹⁹):

Yo,
yo mismo en mí,
yo era,
yo soy,
la prisión transparente¹⁰⁰.

Pero ese cansancio no le libera de su quehacer («Estoy cansado,/ seriamente cansado,/ pero aún/ quiero hacer»¹⁰¹), porque precisamente, como explica Camus en *El mito de Sísifo*, es en ese quehacer, en ese trabajo inútil y sin esperanza, que se sabe fracasado de antemano, donde Sísifo adquiere conciencia: «Si este mito es trágico –señala el escritor francés– lo es porque su protagonista tiene conciencia, [...] conoce toda la magnitud de su condición miserable: en ella piensa durante su descenso»¹⁰². Para Gamoneda, la poesía es «una actividad de la conciencia» que, a partir de un «lenguaje potenciado, síntesis intuitiva de sonido y significado, [...] suscita una *comprensión significada*, un redescubrimiento del mundo»¹⁰³; en consecuencia, lo construye y lo transforma sin dejar de cumplir con su naturaleza que es fundamentalmente lingüística y musical. Estamos, pues, arrojados a la existencia, arrojados al mundo, sí, como en el planteamiento de la filosofía existencial; pero también arrojados al lenguaje, a *ser de palabra*, a ser «máquinas parlantes» como Vladimir y Estragón en la obra de Samuel Beckett, arrojados al fracaso, incapacitados para preguntarnos por el sentido de la existencia, porque el lenguaje nos obliga y nos miente. No hay posibilidad de alcanzar conocimiento alguno, sino solo constatar el desconocimiento, que es en el fondo una forma de no saber; no hay posibilidad de comunicación, porque el lenguaje *se dice*, no *nos dice*. Y, sin embargo, hay *conciencia* del fracaso de la existencia, pero con la necesidad de seguir «inexistiendo»; conciencia del fracaso de todas las construcciones humanas (pensamiento, lenguaje, etc.), para un hombre que se encuentra entre la imposibilidad de existir y la imposibilidad de dejar de hacerlo. En esa formulación subyace, en última instancia, un cierto humanismo de nuevo cuño, «una fraternidad sin esperanza», como escribirá en *Blues castellano*¹⁰⁴, una «solidaridad sin esperanza», como declarará en 1987¹⁰⁵. En este sentido, el *no saber* que define esta escritura remite a un «no saber profunda y sencillamente humano de quien está ante lo que queda tras una vida»¹⁰⁶.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰² Albert CAMUS, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, 1980, p. 131.

¹⁰³ Antonio GAMONEDA, «Poesía y conciencia. Notas de una revisión», *Ínsula*, nº 204 (noviembre de 1963), p. 4.

¹⁰⁴ Antonio GAMONEDA, *Esta Luz. Poesía reunida (1947-2004)*, p. 109.

¹⁰⁵ [S.f.] «Antonio Gamoneda: Contemplar la muerte», *El Urogallo*, nº 18 (octubre de 1987), p. 43.

¹⁰⁶ José Antonio EXPÓSITO HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 54.

«Extrañeza» («Cunde/ la extrañeza», se lee en *No sé*¹⁰⁷) y «otredad» son conceptos habituales en *La prisión transparente*. El propio *yo* poético que declara su extrañeza de sí mismo, se concibe implícitamente como *otro*. El propio ser de la poesía tal vez consista precisamente en eso, en desconocerse, en saber que es imposible encontrarse consigo mismo; en la extrañeza ante sí, la enajenación, la alteridad. Gamoneda ha repetido en diversas entrevistas y presentaciones: «Que yo esté dentro de mí, eso no lo he logrado entender nunca. [...] el poeta no sabe de sí mismo casi nada»¹⁰⁸. «¿Por qué/ yo soy precisamente/ en mí?»¹⁰⁹, se pregunta en *La prisión transparente*. Quizás el poeta, como opina María Zambrano, «no sabe lo que dice»¹¹⁰, pero diciéndolo acierta. A diferencia del filósofo, cuyo fin es, como apuntaba la máxima socrática, conocerse a sí mismo, «encontrarse a sí mismo», el poeta ha sabido siempre «que no es posible poseerse a sí mismo, en sí mismo. Sería menester ser más que uno mismo; poseerse desde alguna cosa más allá, desde algo que pueda realmente contenernos. Y este algo ya no soy yo mismo»¹¹¹. La alteridad, la *otredad*, el *ser sí mismo* (otro concepto de raigambre heideggeriana, como muestra *Ser y tiempo*), son conceptos que atraviesan el libro no solo en su reflexión ontológica, sino también en su dimensión poética y lingüística, dado que una no puede darse separada de la otra. El lenguaje aparece, así, como el espacio de la otredad, no solo porque la escritura supone, como se ha visto, la destrucción de todo origen, la desaparición de quien enunciando *se* enuncia, sino también porque en él el poeta adquiere conciencia de la imposibilidad de encontrarse consigo mismo, de conocerse; adquiere conciencia de su desconocimiento. Si el lenguaje es imposición, obliga a decir, la escritura supone la posibilidad de desdecirse, de negarse, de alterarse, de decir *no*, en un gesto que ni afirma ni niega pero que cuestiona el paradigma excluyente de la lógica racional e implica una profunda conciencia ética. Pero además, la escritura supone habitar un espacio *otro*, donde acontece «un conocimiento *otro*» que solo puede ser desconocimiento, desaparición, negación, *no saber*; un espacio que trasciende los límites del ser, que se sustenta en ese *ser del límite* que desplaza las fronteras y que implica lógicamente la superación de las dualidades excluyentes (vivir/ no vivir, existir/ no existir, afirmar/ negar), y que reivindica la «contradicción»¹¹² que conduce a la «certidumbre vacía»¹¹³ como su modo de *no saber*. Se entiende ese *deslizamiento*

¹⁰⁷ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 54.

¹⁰⁸ Elena FERNÁNDEZ-PELLO, «Gamoneda: “Que yo esté dentro de mí, eso no lo he logrado entender nunca” (entrevista)», *La Nueva España* (18 de enero de 2017).

¹⁰⁹ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 27.

¹¹⁰ María ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, p. 43.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 109.

¹¹² Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 25.

¹¹³ *Ibid.*, p. 29.

del lenguaje en su fluidez, ese *desplazamiento* de los significados y los sentidos, que caracteriza la escritura de *La prisión transparente* y que justifica la inclusión de las *mudanzas*, entendidas como la apropiación «de un poema, partir de él para escribir otro poema»¹¹⁴; y en ese mismo sentido deben entenderse las «entradas para un diccionario apócrifo» finales, donde las palabras han sido «mudadas»¹¹⁵.

El *no saber*, la *nesciencia*¹¹⁶, estructura los dos primeros libros de *La prisión transparente* e ilumina una línea constante en la poesía gamonediana. El propio poeta se ha referido en diversas ocasiones al «no saber sabiendo» de San Juan de la Cruz, para vincularlo con el pensamiento poético, que procede de lo desconocido y que lo revela «precisamente en un instante en que se produce la disolución de la normativa común del pensar»¹¹⁷. Ya en *Canción errónea* (2012) puede encontrarse el precedente del concepto desarrollado en el nuevo libro:

¿Soy yo
materia vertebrada y
materia pensativa?
No
sé.
Desde hace tiempo,
descanso en la tiniebla dúplice y,
de vez en cuando, digo
dos palabras, dos, solo dos
con certidumbre:
*no sé*¹¹⁸.

Allí también aparece la *nesciencia* vinculada con el cansancio («No sé./ Elementalmente no sé./ Estoy/ muy cansado»¹¹⁹) y la cesación de las preguntas radicales («Debo/ abandonar las preguntas»¹²⁰). Pero no se trata en esta escritura, como en la mística, de la mera contemplación de *La nube del no saber*, como el anónimo del siglo XIV, de un simple «no saber sabiendo», como el del carmelita («no quiero saber nada»), pues aquí no hay una creencia en ninguna trascendencia, sino de una indagación en un desconocimiento que apunta más bien, como se ha señalado, a una afinidad heideggeriana («Permanezca pues lo desconocido en su no ser desconocido»¹²¹) o wittgensteiniana («Una/ pregunta sin posible respuesta, no es una

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁶ Francisco CALVO SERRALLER, *op. cit.*

¹¹⁷ «Discurso de don Antonio Gamoneda en la entrega del Premio Cervantes 2006», *El País*, 23 de abril de 2007. Puede verse en:

<URL: <http://www.rtve.es/rtve/20141017/discurso-antonio-gamoneda-premio-cervantes-2006/1031640.shtml>>

¹¹⁸ Antonio GAMONEDA, *Canción errónea*, p. 110.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 112.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹²¹ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 44.

pregunta»¹²², escribe el poeta haciéndose eco de uno de las sentencias del *Tractatus Logico-Philosophicus*: «Respecto a una respuesta que no puede expresarse, tampoco cabe expresar la pregunta. *El enigma* no existe. Si una pregunta puede siquiera formularse, también *puede responderse*»¹²³), existencial e incluso beckettiana en el ahondamiento en el vacío y en el silencio (en el fracaso), que profundiza en la contradicción y que hace de la «incongruencia, mi más querida razón»¹²⁴. De este modo, estos fragmentos de poema o poesía en fragmentos indagan en los límites de la inexistencia, en las fronteras del *insaber* donde «me asiste una inaceptable/ sabiduría»¹²⁵, en los márgenes difusos en que «me dispongo/ al no ser»¹²⁶ (entre la existencia y la inexistencia; al fin y al cabo « vivir, ir de la inexistencia a la inexistencia »¹²⁷), en una lucha constante contra el olvido («El recuerdo habita en el olvido y el olvido perfecciona el recuerdo», se lee en la contracubierta), contra el cansancio de sí mismo («Cansado de mí mismo»¹²⁸). Es justamente en el espacio de la contradicción («pienso en la contradicción»¹²⁹), donde la lógica se niega a sí misma y donde la razón se cuestiona en su silogismo, donde funda Gamoneda su poesía en estos textos; lejos del pensamiento mágico, que no obstante subyace en las «Entradas para un diccionario apócrifo de sustancias, venenos, fisiologías y aflicciones», que, siguiendo el camino del *Libro de los venenos* (1995)¹³⁰ y su fundamento en Plinio, Dioscórides y el converso Antonio de Laguna, se integran en la sección de *Mudanzas*, o en el tono de «mantras privados» de *No sé*. No hay, pues, la búsqueda de un conocimiento, sino la constatación constante de un *no saber*, que se vuelve pregunta continua, retorno a lo escrito para cuestionarlo (incluso a través de constantes desdoblamientos metadiscursivos, de la «parodia metalírica»¹³¹), discurso que se desdice a cada momento, en una escritura concebida, como se ha visto, como constante extravío, pero que proclama la liberación del lenguaje, de las palabras. Palabras que buscan ser dichas en libertad y que, de este modo, dicen «libertad». La paradoja, la contradicción, el oxímoron, incluso el retruécano, no tienen aquí la función de provocar un conflicto cognoscitivo, que afirmaría su propia lógica, sino la de situar a la poesía en ese espacio en el que la razón se cuestiona a sí misma, se niega en su propia enunciación y el lenguaje se desdice para que la palabra construya la oquedad de una ausencia: la agonía, el

¹²² *Ibid.*, p. 128.

¹²³ Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, 6.5.

¹²⁴ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 20.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹³⁰ Antonio GAMONEDA, *Libro de los venenos*, Madrid, Siruela, 1995.

¹³¹ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 29.

olvido, la inexistencia, el desconocimiento, el ser a punto de cesar, etc.

«No sé» adquiere, así, distintos valores a lo largo del libro en su conjunto y especialmente en las dos primeras secciones. Desde un punto de vista rítmico, esencial en la construcción poética de la «música del pensamiento», fundamenta mediante su repetición no solo la estructura musical del texto, que encarna así el «pensamiento que canta», sino también la estructura visual (el ritmo visual mallarmeano) en un discurso caracterizado por la constante fragmentación sintáctica, pero también por la continua fractura del verso, del versículo, de la prosodia característica de libros como *Descripción de la mentira*, *Lápidas* o *Libro del frío*, de los largos períodos, de los «bloques rítmicos»¹³² que definen esos libros y la conformación visual que de ello se deriva; el espacio que las palabras ocupan en la página blanca. Desde una perspectiva conceptual, el sintagma «No sé», en sus diferentes formulaciones («No sé», «No/sé»), apunta, al menos, a tres posibles sentidos complementarios y contradictorios, en una escritura que se erige como contradicción, como continuo desdecirse: por un lado, a la poesía como negación, a una poesía del *no*, que dice *no* pero que a su vez opta por *no* decir, a una escritura del *no*, que implica una negación existencial, *no ser* («¿Soy yo monosílabo, únicamente/ negación?»¹³³); por otro lado, a un saber («sé») que se constata y se afirma como tal y por lo tanto afirma la conciencia existencial del ser; por último, a un saber que se manifiesta como desconocimiento («no sé»), como *no saber*, como «certidumbre vacía», pero también como negación del conocimiento en la disolución de la lógica del pensar común.

El primer libro, *La prisión transparente*, arranca como una consideración de «lo que queda de mí», para, constatada la presencia de una «fatigada conciencia» y de algunos «bártulos carnales»¹³⁴, llevar a cabo una indagación profunda en torno a tres ejes complementarios: existencial, lingüístico y cognoscitivo. De este modo, *saber* o *no saber*, pues resulta indiferente la contradicción (es en ella donde acontece el conocimiento), implica una conciencia de la existencia y una formulación poética; decir, saber y existir (y sus contrarios: silencio, no saber e inexistir) forman, así, un continuo en la escritura gamonediana, con lo que toda meditación existencial conlleva una reflexión cognoscitiva y poética. La poesía se convierte, así, en ontología¹³⁵; quizás no fue otra cosa nunca desde la perspectiva de la poesía del pensamiento. En esa reflexión que desarrolla el texto, nada es cierto ni incierto, sino que solo existe la

¹³² Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*, p. 29.

¹³³ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 17.

¹³⁴ *Id.*

¹³⁵ Luis María Anson, «Reseña de *La prisión transparente*, de Antonio Gamoneda», *El Cultural*, 13 de octubre de 2017.

<URL: <https://www.elcultural.com/revista/opinion/La-prision-transparente-de-Antonio-Gamoneda/40152>>

certidumbre de la incertidumbre, esa «certidumbre vacía» a la que se refiere el poema. La meditación se desarrolla, así, entre la posibilidad de «fingir/ hasta creer»¹³⁶ y la imposibilidad de «olvidar»; entre la conciencia de que «el pensamiento/ es inútil»¹³⁷ y que «no/ es posible decir de la soledad y otro tanto ocurre con la verdad»¹³⁸, pero al mismo tiempo es imposible no pensar y no decir. Es justamente en la resaca entre el pensamiento y la certeza de su inutilidad, en la imposibilidad de decir y la incapacidad de callar, entre la existencia y la inexistencia, donde surge el decir poético, el conocimiento que deriva de él y la conciencia del ser.

La prisión transparente discurre, así, como una reflexión a partir de una serie de preguntas inquietantes, que indaga y se niega en su propio desarrollo para abrir el espacio de la contradicción, donde la verdad se revela en su propio ocultamiento, donde el fracaso alcanza a su vez su más alta cima. Una serie de hitos va marcando el desarrollo del texto, revelando su estructura narrativa, el relato existencial que construye y del que participa: «Yo amo», «Yo pienso», «Yo recuerdo y olvido», «Yo nací», etc. En su fraseo fragmentado el texto medita, a partir de una reflexión de raíz existencial sobre «mí y [...] mis improbables circunstancias»¹³⁹, sobre diversos aspectos esenciales con una estructura aparentemente reiterativa, que tiene que ver con el *merodeo*, con el *extravío*, con el *camino de bosque* heideggeriano, formulación de un pensamiento circular en su fluidez: la útil inutilidad del pensamiento que lleva al desconocimiento y al *no saber*; la imposibilidad de nombrar la verdad y la soledad, la imposibilidad de *decir* y *decirse*; la ineludibilidad de la «fábula» como modo de ser de la obra de arte que acaba engendrando un conocimiento de la realidad por ella creada (la fábula artística nace «a causa de la elemental ausencia de realidad [lo que no existía deviene existente por la creación artística] y también/ a causa de la contradicción y de la incongruencia»¹⁴⁰ y del «desvarío», modos de ser del pensamiento poético); la constatación de realidades como el amor, como la luz, como los frutos, etc. que no significan ni necesitan ser comprendidas, porque simplemente suceden; la incapacidad significativa de las palabras, que solo «fingen/ los significados»¹⁴¹ y, por lo tanto, carecen de sentido, están vacías, frente al silencio que puede presentar «indicios de inocencia (o de sabiduría, quién sabe)»¹⁴²; el fingimiento de las palabras y la inutilidad del pensamiento ensimismado conllevan la conciencia de estar viviendo una vida

¹³⁶ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 18.

¹³⁷ *Id.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴⁰ *Ibid.*, *id.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴² *Ibid.*, p. 23.

falsificada, «una vida/ perversa»¹⁴³; la «eternidad del no ser»¹⁴⁴ y la extrañeza de sí mismo, que derivan en la paradoja de ser «prisión y prisionero/ de mí mismo»¹⁴⁵, y la conciencia de raíz sartreana de que «vivir [es] ir de la inexistencia a la inexistencia»¹⁴⁶, de la nada a la nada; la tensión entre recuerdo y olvido que incide en la conciencia mortal a través de la figura de la madre, pero también la evocación de la juventud perdida, de la figura de Jorge Pedrero, «el vigilante de la nieve»¹⁴⁷, que reaparece en estos versos para tomar la mano de su madre agonizante¹⁴⁸. La escritura poética aparece, así, en su fluidez, como un modo de «huida», de «extravía», en la perspectiva de la muerte¹⁴⁹, que lleva a «un lugar sin preguntas»¹⁵⁰, que no es sino «urna de soledad»¹⁵¹; la muerte aparece entonces como «cesar» y la poesía revela su «música» esencial, siendo la escritura una «apariencia [...] sostenida por música»¹⁵². La indagación existencial no es sino una reflexión poética y una meditación cognoscitiva que acaba revelando lo que el propio lenguaje en su opacidad hace transparente: que el destino se hallaba en la propia búsqueda; que la búsqueda abocaba al propio fracaso como destino último; que la vida «improbable sumida/ en la contradicción» se resuelve en «imposibilidad»¹⁵³; que «yo soy/ la prisión transparente»¹⁵⁴.

No sé enlaza con *La prisión transparente*, no solo por el planteamiento cognoscitivo y la reiteración del sintagma «No sé», con los valores rítmicos y conceptuales señalados, sino también por la indagación en la propia identidad, por el autoconocimiento («me busco»¹⁵⁵), por la búsqueda mediante merodeo o extravío manifiesta en un pensamiento circular, que lleva a una conclusión semejante en una pareja prisión transparente donde se siembra el olvido:

y me parezco a aquél, al habitante
de la prisión; libre y encarcelado; ebrio efectivamente
de sí mismo.

No
digo más.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁷ Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*, p. 229-233. *El vigilante de la nieve* se publicó por primera vez en Lanzarote, Fundación César Manrique, 1995. Posteriormente se incorporó a la 2ª edición de *Libro del frío*, prólogo de Jacques Ancet, Alzira (Valencia), 2000.

¹⁴⁸ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 33.

¹⁴⁹ Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*, p. 23-29.

¹⁵⁰ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 33.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵² *Id.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 60.

Estoy
olvidando¹⁵⁶.

No sé se presenta como un discurso fragmentario, interrumpido, inacabado, sin principio ni fin preciso, enfrentado a la perspectiva de la muerte, en doce fragmentos que solo nos muestran los residuos de dicho discurso, invitándonos como lectores a completar los huecos, los vacíos. Se trata pues de un texto fragmentario y fragmentado, de una textualidad residual («no quedan/ más que residuos»¹⁵⁷), que convoca a un lector activo en la construcción de la ausencia; oquedad, vacío, residuo, son elementos repetidos a lo largo del texto conformando precisamente la ausencia de lo que se busca, la «epifanía inversa»¹⁵⁸ que solo se hace sentir en su desaparición y no como presencia. A la «certidumbre vacía» de *La prisión transparente* le corresponde ahora el «conocimiento vacío»¹⁵⁹, el «desconocimiento», del mismo modo que el *lugar erróneo* («éste no es/ un lugar»¹⁶⁰), correlato del destino que conlleva el «fracaso/ intransitivo»¹⁶¹ a donde lleva el «extravío», tiene su correspondencia en el «olvido extraviado»¹⁶² al que lleva la «ebriedad» poética, como modo de retorno imposible «a donde no estuve nunca»¹⁶³. El «olvido extraviado» permite, así, perfeccionar el recuerdo y regresar a aquello que solo puede manifestarse como ausencia, como hueco; aquello que solo puede hacerse presente en su vacío. Se trata aquí, pues, de una escritura residual que construye la oquedad, el vacío de un sujeto que se muestra en su desaparición («no ser es una realidad razonable»¹⁶⁴; «la desaparición/ eterna»¹⁶⁵) y de una memoria que solo se constata como olvido, como ausencia. De ahí se deriva precisamente la «inaceptable sabiduría»¹⁶⁶ del desconocimiento, de no saber, como una forma de conocimiento negativo, pero también como negación del conocimiento, del pensamiento lógico, y apelación al pensamiento poético, al «pensamiento que canta».

No sé se construye, así, en una tensión irresoluta entre el olvido y la agonía; entre la contemplación de «los restos/ de tu existencia»¹⁶⁷ y la conciencia de que conviene «preparar la agonía»¹⁶⁸; entre la evocación de todo el «ayer en mis venas»¹⁶⁹ y el «instante» en que se

¹⁵⁶ *Id.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶² *Ibid.*, p. 55.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 49.

descorrerá la cortina de la muerte; entre la «fiesta» del pasado en su «jardín alquilado» y sus «grandes praderas»¹⁷⁰ y la conciencia de su pérdida, porque es el olvido precisamente el que perfecciona el recuerdo. Más que cantar lo que se pierde, como quería Machado, la poesía de Gamoneda canta la pérdida en sí como hallazgo, el vacío que deja el olvido, el hueco que queda en la memoria, el fulgor que reluce en todo cuanto se ha olvidado, la llama que arde en el fuego extinto, la revelación que acontece precisamente en la conciencia de la pérdida, en la constatación de lo olvidado, porque es el olvido el que revela la ausencia del recuerdo y, por lo tanto, lo limita en su ser ilimitado (en su *ser del límite*), lo completa en su incompletud. Así, «las pretéritas trenzas/ de María de los Ángeles»¹⁷¹, sus «difuntas trenzas»¹⁷² ya ausentes y su «torturada espalda»¹⁷³ anudan en el amor (amada y amante) y en su contradicción («despiadada ternura»¹⁷⁴), como las «aliteraciones carnales»¹⁷⁵, pasado y presente; revelan en su ausencia el olvido, la pérdida en lo recobrado.

No sé es, pues, una indagación en la perspectiva de la muerte, en el sentido liminar del final de la vida, en la agonía («agonicemos, simplemente agonicemos», repite varias veces, «me dispongo/ a una impecable/ agonía»¹⁷⁶), en el estado que precede a la muerte, pero sin angustia, de modo reflexivo, en el momento en que «me dispongo/ al no ser o, no sé, al ser perdido/ en el jamás»¹⁷⁷. Pero también, como se ha indicado, es una meditación sobre la desposesión del sujeto en el límite del no ser («Intento inútilmente/ prescindir de mí; de mí mismo/ en mí»¹⁷⁸), en ese instante sin tiempo que separa la vida y la eternidad (el «jamás»), una «eternidad vacía»¹⁷⁹, «peste doméstica»¹⁸⁰, como los «falsos dioses generalmente agónicos»¹⁸¹, que muestra la oquedad del ser, el vacío construido en torno suyo, el silencio innombrado por el discurso, todo cuanto el lenguaje calla en su decir, a la búsqueda del «descanso/ ajeno/ a la sintaxis»¹⁸². Como esos «pájaros giratorios»¹⁸³ del fragmento final, presos de la «ebriedad» poética, el discurso procede por merodeos, no por divagaciones, por constantes extravíos hacia

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷² *Ibid.*, p. 55.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 56.

¹⁷⁴ *Id.*

¹⁷⁵ *Id.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁸ *Id.*

¹⁷⁹ *Id.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸² *Ibid.*, p. 56.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 59.

un lugar impreciso («no voy a ninguna parte;/ me busco»¹⁸⁴), donde se nombra la ausencia, en una estructura rítmica fundada en ciertos modelos mátricos («mantras privados»). El modo de proceder de ese discurso de lo innombrable, de lo perdido, de lo que está cesando y a punto de olvidarse, de lo olvidado en sí, de todo aquel «ayer sostenido en mis venas»¹⁸⁵, es justamente la analogía, la semejanza («hablo por semejanza»¹⁸⁶), la contigüidad, la metonimia, la sinonimia¹⁸⁷, etc., porque «lo que no es/ no tiene nombre»¹⁸⁸ e, inversamente, lo que no tiene nombre carece de existencia, solo existe en su *no ser* innombrado. La fragmentariedad de este poema («No hay/ pensamiento.// Efectivamente, no quedan/ más que residuos»¹⁸⁹), apunta directamente, como se ha mencionado, a esa elaboración de un discurso de la oquedad, donde lo dicho señala precisamente tanto cuanto se calla, donde el olvido es muestra de la ausencia, y el desconocimiento es un «conocimiento vacío»¹⁹⁰; esa tensión entre recuerdo y olvido, entre existencia e inexistencia, muestra precisamente aquello que ya no es porque no tiene nombre, el espacio de la pérdida, el «regreso/ a donde no estuve/ nunca»¹⁹¹. Las palabras «Eternidad», «Jamás» y «Siempre»¹⁹² carecen entonces de sentido en una poética del instante que contempla el ayer como un hueco que solo se hace sentir en su desaparición, como una «epifanía inversa»¹⁹³; fingen en la «farsa» de la fiesta ajena de la vida «la tenaz parodia del ser y del no ser»¹⁹⁴. Y en esos extravíos discurren en estos versos la meditación sobre la muerte, sobre el pasado y el olvido, sobre el desconocimiento como forma de saber, sobre la eternidad y la «desaparición eterna», sobre el amor y su extrañeza, sobre el veneno sanador (el *pharmakon* platónico), que enlaza con las *mudanzas* de Plinio y Dioscórides («la amphisbena materna»¹⁹⁵), y la ebriedad «de sí mismo». *No sé* es, así, negación que afirma; interrogación que abre un espacio a la especulación, a la búsqueda que no espera un hallazgo preciso; denotación de un sentido poético más allá del significado de las palabras que lo componen.

T. S. Eliot¹⁹⁶ planteaba que una buena parte de la labor de un autor a la hora de componer su obra es precisamente su labor crítica, por lo que el escritor se preguntaba si no sería realmente

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹² *Ibid.*, p. 52.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁹⁴ *Id.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹⁶ T. S. ELIOT, *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1941, p. 30.

creativa una buena parte de la escritura crítica que desarrolla un poeta. Octavio Paz¹⁹⁷ señalaría, por su parte, que una buena parte de la poesía moderna es también teoría de la poesía y que, por lo tanto, el poeta se desdobra en crítico. Si subrayo estos comentarios es porque pienso que buena parte de la labor crítica y como traductor (versionador, *mudador*) de Antonio Gamoneda nace indudablemente de la misma raíz creativa que su poesía. *Mudanzas*, en consecuencia, no debe considerarse como una parte ajena al discurso poético transgenérico de Antonio Gamoneda, al hibridismo genérico que ha venido practicando a lo largo de los años. Ya en la edición de *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* (2004) incorporaba de modo natural aquellas versiones «apropiadas» de textos de Nazim Hikmet, *negro spirituals*, Plinio y Dioscórides, Mallarmé y Trakl, junto a poemas propios en un solo conjunto, como una forma más de cuestionar un criterio tradicional de autoría, de afirmar una concepción transtextual de la escritura, de poner en duda los límites entre lectura y escritura, entre creación y apropiación. Como explica el propio autor en las «Confidencias y avisos» iniciales, la «mudanza»¹⁹⁸ es un modo de apropiación de un discurso ajeno para transformarlo en *otro*, de modo que el resultado se integra perfectamente en lo que, con las limitaciones apuntadas, puede denominarse como «discurso del autor». No es, pues, una mera traducción, sino a lo sumo una *trans-ducción*, más allá de la simple versión del texto, que lo contempla como un discurso ajeno; tampoco es mera *recreación*, pues supone una «violación, más o menos rompedora, de un texto anterior [...], creación y *collage*»¹⁹⁹. En este sentido, no disuenan, sino que acuerdan y concuerdan, las «mudanzas» a partir de poemas de Trakl, de los cantos del rey Nezahualcóyotl (ya «mudados» por Herberto Helder), de «La siesta del fauno» de Mallarmé (también con su hija Amelia había «mudado» «Herodías»), de poemas de Herberto Helder o de textos en prosa de Plinio, Dioscórides y otros autores. Y así, las «mudanzas» de estos últimos son formas de habitar y de activar un lenguaje a veces «extraviado», como el de Antonio de Laguna, de insuflar un nuevo sentido a un discurso «mudado» por el tiempo, continuando la metáfora iniciada en el *Libro de los venenos* (1995), con la muerte de fondo, sobre el poder sanador de los venenos, sobre la palabra como *pharmakon*. Con la poesía de Trakl, la de Gamoneda presenta una clara afinidad: ambas formulan una escritura «en la perspectiva de la muerte», bajo el signo angustioso de la finitud y el tiempo, pero también poseen una cierta dimensión órfica, quizás negativa²⁰⁰: «así

¹⁹⁷ Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 234.

¹⁹⁸ Tal como expone el propio autor en los «Avisos y explicaciones» que acompañan a *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, «Hallé la noción [de *mudanza*], que no será exclusivamente de él, en Herberto Helder, en sus *Poemas mudados para portugués*, y no creo haber sesgado malamente el sentido» (p. 10-11).

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁰⁰ Laurence BREYSSÉ-CHANET, «Las sombras del solitario, 2. (Con la sombra de Trakl)»,

son los espacios nocturnos/ de quienes se retiran a la cercanía de la muerte»²⁰¹. Por otro lado, es indudable que la factura expresionista de ciertas imágenes y símbolos en la poesía del leonés muestra una afinidad con la técnica del poeta austriaco. En cuanto a la poesía de Mallarmé, la afinidad de la escritura gamonediana se manifiesta en el fundamento sinestésico de la poética simbolista, la base musical de la escritura y el lenguaje poético, pero también en la potencialidad sugerente de la palabra a través de la connotación y la semejanza; asimismo confluye en ella una escritura que indaga en la potencialidad del silencio y que se conforma en su propia negación, una escritura que ahonda también en el espacio de la muerte; podría anotarse también una afinidad con el poeta simbolista en la concepción de la estructura poemática²⁰². Al respecto de la traducción de «La siesta del fauno»²⁰³, Amelia Gamoneda ha descrito el método de trabajo empleado:

Mi padre y yo solemos trabajar de partida sobre dos versiones simultáneas del texto; la primera contiene mis opciones, y está más centrada en la precisión terminológica y sintáctica (es más «geométrica», más «isomórfica»); la otra contiene las de mi padre, y es más arriesgada en la construcción poética (pero todavía no ha demostrado su razón «topológica»). La confrontación minuciosa de ambas versiones proporciona una, dos o tres versiones más, que pretenden ir acercándose a lo que pudiera ser un seguimiento detallado de la transformación de una forma-sentido en otra²⁰⁴.

Los cantos del rey Nezahualcóyotl (1402-1472), emperador de Texcoco, parecerían disonar de la poética gamonediana por su celebración vitalista («Hemos venido a la vida en un tiempo feliz»²⁰⁵), pero como en toda celebración de la vida hay en ellos una acentuada conciencia mortal («no podremos vivir para siempre en la tierra»²⁰⁶), una perspectiva de la desaparición («acompañadme en mi desaparición»²⁰⁷), un canto que nace del sufrimiento («Yo soy el Poeta y el canto surge de mí reunido con la tristeza»²⁰⁸); en ellos se aúnan también poesía y pensamiento. Mudanzas de mudanzas son varios de los textos con antecedentes en el poeta

<URL: <https://farogamoneda.wordpress.com/2016/03/27/2-laurence-breysse-chanet-con-la-sombra-de-trakl/>>. Laurence BREYSSE-CHANET, «Las “cacerías secretas” de una reescritura musical. Sobre las “mudanzas” de Trakl en *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, de Antonio Gamoneda», *Bulletin Hispanique*, t. 111, nº 1 (jun 2009), p. 195-217.

²⁰¹ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 67.

²⁰² Rubén Pujante Corbalán, «Entretien avec Antonio Gamoneda – Entrevista a Antonio Gamoneda», *Ad hoc*, nº 3 (2014),

<URL: <https://adhoc.hypotheses.org/ad-hoc-n3-la-crise-lien-vers-le-numero-complet/entretien-avec-antonio-gamoneda-entrevista-a-antonio-gamoneda>>.

²⁰³ Francisco Bores/Stéphane Mallarmé, *La siesta del fauno*, ed. Javier Arnaldo, traducción del poema Antonio y Amelia Gamoneda, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012.

²⁰⁴ Amelia Gamoneda, «Traducir en compañía. *La siesta del fauno* de Mallarmé, de Amelia Gamoneda»,

<URL: <http://poemad.com/?p=1768>>.

²⁰⁵ Antonio GAMONEDA, *La prisión transparente*, p. 75.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 78.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 77.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 76.

portugués Herberto Helder, que versiona textos sioux o nauhatl, entre otros. Hay un interés evidente por indagar en las raíces del primitivismo poético en una voluntad depuradora que preside buena parte de la poesía gamonediana última.

Los tres libros que reúne *La prisión transparente* presentan una estructura complementaria y una perspectiva conjunta unitaria, a pesar de su aparente discordancia; muestran un diálogo complejo de voces que se responden no solo en el interior de cada uno de los libros, sino también a través de ellos, para negarse y cuestionarse, para afirmarse y desdecirse en otros casos. Esa plurivocidad, ese diálogo polifónico, quizás sea el elemento característico de *La prisión transparente* como plasmación de la indagación en las posibilidades poéticas de un lenguaje extraviado, que hace del merodeo, de la aparente divagación, su modo de búsqueda, de indagación en el misterio, de profundización en un pensamiento circular que se expresa así en su propia fluidez, de un conocimiento que se manifiesta como *no saber*. *Lenguaje extraviado y extravíos del lenguaje, escritura del límite y límite de la escritura*, pueden ser, en su expresión paradójica, contradictoria (no se olvide que en la contradicción habita precisamente la revelación del conocimiento como *no saber*), los conceptos que integran en una unidad superior *La prisión transparente, No sé y Mudanzas*, como una escritura que indaga en el sentido del final, en la agonía y en la muerte como límite del ser, pero también como *ser del límite*; una poesía en la «perspectiva de la muerte», como gran fracaso, que define la escritura gamonediana, y en la que el presente libro ahonda con una desnudez expresiva inusual. En su tensión irresuelta, en su contradicción inherente, *La prisión transparente* supone un paso más en una reflexión ontológica y existencial, que no puede ser sino también lingüística y cognoscitiva y que hace experimentable ese espacio de la contradicción en que existencia e inexistencia, decir y callar, conocer y desconocer, son posibles; es en la resaca de la contradicción de esos conceptos donde reverbera el saber poético, como pensamiento que canta, como última revelación de una conciencia a punto de cesar, entre el olvido y la muerte.