

# ***FIERAMENTE HUMANO. POSMODERNIDAD, CROMATISMO, ESTRUCTURA Y SENTIDO DESDE EL FUEGO EN LA CENIZA, DE MANUEL GAHETE***

---

JOSÉ CABRERA MARTOS  
Universidad de Granada

---

## **RESUMEN**

La intensidad simbólica y humana de la poesía amorosa, en toda su extensión de armonía cósmica, busca la otredad como asidero, refugio y esperanza ante, por y para la superación del sentimiento trágico de la vida y el mundo fragmentado; la libertad, la inteligencia y la voluntad ante el relativismo moral que nos circunda. En *El fuego en la ceniza*, Gahete conjuga y deconstruye presente y pasado, tradición y modernidad, el tú y el yo, creando un insólito cancionero amoroso neobarroco como triunfo y crisol que aplica valores eternos a lo mudable a través de un esencialismo que supera los simulacros modernos y las taxonomías tradicionales de goce y acción, de ética y estética.

**PALABRAS CLAVE:** Poesía amorosa. Manuel Gahete. El fuego en la ceniza. Tradición y modernidad.

## **ABSTRACT**

The symbolic and human intensity of love poetry, in its fullness of cosmic harmony, seeks for the otherness as handle, refuge and hope against and to overcome the tragic feeling of life and the fragmented world; the freedom, the intelligence and the motivation against the moral relativism that surrounds us. On *Fire in the ash*, Gahete conjugates and deconstructs present and past, tradition and modernity, you and me, creating an unusual Baroque love Songbook as triumph and crucible that applies eternal values to the unstable through the essentialism that exceeds modern drills and traditional taxonomies of enjoyment and action, of ethics and aesthetics.

**KEYWORDS:** Love poetry. Manuel Gahete. *Fire in the ash*. Tradition and modernity.

## 1. POSMODERNIDAD, FRAGMENTO E INTEMPERIE: NUDOS ANTE EL TEMPORAL

Quien no ha sentido la destructiva fragmentación del hombre actual civilizado, preocupado por lo innecesario o maniatado ante la conservación y la verdad, no puede comprender el mensaje necesario de esperanza y refugio que produce la lectura de *El fuego en la ceniza* (Guadalturia, 2013), galardonado con el I Premio de Poesía Fernando de Herrera y obra de Manuel Gahete (Córdoba, 1957), como corpus articulado a través de un humanismo que acrisola el conocimiento para transpolarlo en virtud de una finalidad donde el hombre y el amor se articulan como motor intrínseco o armonía exterior refleja, únicos argumentos reales desde, por y hacia donde cabe el único sentido de la vida y el canto.

Este desarrollo racional y amoroso de la otredad donde “cada uno es signo del otro, renunciando a lo que Jean-François Lyotard llama su figura para morir en el otro” (E. Levinas, 1974: 11) deviene en este fruto cierto construido por Manuel Gahete en plena madurez<sup>1</sup>, reitero con Dante “Nel mezzo del cammin di nostra vita. / Mi ritrovai per una selva oscura” (A. Dante, 1998: 77). Esta coyuntura sorprende y deslumbra: un libro amoroso desde la plenitud del conocimiento y el amor, ambos entrelazados como lo exclusivo del hombre hallado y construido a través de la voluntad –en su sentido místico y nietzscheano a través de Schopenhauer- y de la libertad –“Libre nascí y en libertad me fundo” afirma Gelasia en *La Galatea* (M. de Cervantes, 1994: 401), seguiremos anotando en Gahete la importancia de la liberación femenina- que, proporcionalmente, aumentan en su valor definitivo y total a través de la inteligencia y el conocimiento de la otredad (Marsilio Ficino, 2001: 31).

La amalgama entre ambos principios en el devenir externo e interno produce un humanismo posmoderno que hunde sus raíces en el amor en todo sus sentidos, incluyendo el amor al prójimo y el amor pasional junto al amor sereno, no como rechazo del anterior, sino como comprensión total y unión de todos los ámbitos. De este modo, el amor participa de los principios renacentistas como modelos literarios y vitales: humanismo al modo de Lorenzo Valla y su amor al otro en *De voluptate o De vero modo* (1431-1432) o *De libero arbitrio* (1435-1443), platonismo y neoplatonismo caso del genético *Diálogos de amor* (1535) de León Hebreo (1986)-. Entre estos modelos destaca Herrera –no es baladí que el poemario fuera galardonado con el I Premio de Poesía Fernando de Herrera- y Petrarca a través del metro, del artificio, de lo conceptual y temático, considerados sus respectivos cancioneros como tratados amorosos, teniendo en cuenta cómo los rasgos petrarquistas penetraron igualmente en los cancioneros de los siglos XV y XVI, otros de los posos de nuestro autor junto a los cancioneros medievales. Porque los cancioneros, incluyendo y analizando el de Herrera, posibilitan un análisis conceptual en ambos autores como historia amorosa (V. Roncero López, apud F. de Herrera 2001: 268), articulando una conjunción sublime y luminosa entre ambas obras, *El fuego en la ceniza* y *Algunas obras* (1582), y ambos autores, Gahete y Herrera. Más aún, si Petrarca y Herrera inician sus cancioneros con un soneto

<sup>1</sup> El primer poema explicita, “con mi cuerpo de fuego envuelto en humo”, la reiteración simbólica y multisemántica, como veremos, del título de la obra, *El fuego en la ceniza*, al representar, a través de un aparente oxímoron, la permanencia del amor en la madurez pese al paso del tiempo o el renacer de este como ciclo existencial a modo de fénix: “No sé si fui privado / o bendecido, / al cabo de los años, / por los dones del gozo”.

prólogo y desarrollan una poesía amorosa basada en la madurez –Petrarca (1304) rehace el *Canzoniere* desde 1336 hasta 1374-, Gahete inicia *El fuego en la ceniza* con un soneto “Exordio” tematizando el amor en la madurez humana. No obstante, con una diferencia cardinal en Gahete donde el amor maduro finaliza con el triunfo del sentimiento y su conciencia, frente a estos dos autores en los que se cierne la tragedia de la conciencia tardía de la pérdida irreparable del amor como dolor. Por el contrario, el rasgo común y definitorio entre aquéllos y éste se plantea en la concepción básica del amor como destino: Si Petrarca afirma “Puesto que mi destino / me fuerza a hablar de aquel anhelo / que me ha forzado a suspirar ya siempre” (F. Petrarca, LXXIII: 1989, 327), al igual que Herrera “Nací yo por ventura destinado / al amoroso fuego” o “la dura inclinación de mi destino” (F. de Herrera, *ídem*: 370 - 330), León Hebreo “en el mundo carece de ser quien carece de amor” (*ídem*: 87) o Garcilaso en el soneto V “Yo no nací sino para quereros”(G. de la Vega, 1995: 181), en esta misma estela del nacimiento bajo el signo del amor situamos a Gahete: “Nací para el amor. Vengo nacido / con un dolor de miel entre las manos, / en vértigo de luz y sombra humanos, / nacido para amar sin más sentido” (p. 9)

Ahora bien, a este clasicismo aparente calificado de modo más certero como manierismo herreriano, se une dentro de la lógica histórica de la que deriva, un barroquismo gongorino, sirviendo de osmótica ante una realidad posmoderna neobarroca o manierista cuya plasmación poética explicita intentos o modos de aprehensión líricos de una realidad inabarcable y compleja. Respuestas cíclicas ante lo real como representación de una conceptualización histórica que, más que lineal –como se ha intentado proclamar desde una ideología económica basada en el ¿progreso?-, se muestra en espiral como señala Foucault a propósito de la *Historia de la sexualidad* (1976): “espirales perpetuas del poder y del placer” (2005: 59). La lógica de un determinado tipo de sociedad mercantilista que se reitera –O. Calabrese *La era neobarroca* (1999) y U. Eco, “Apostillas a *El Nombre de la rosa*” (1989: 658)- a través del exceso como respuesta al tiempo en crisis que habitamos. En definitiva, todos los movimientos de fin e inicio de siglos comparten características comunes, no podía ser de otro modo, a pesar de las diferencias: La estética del *fragmento* (manifiesta recientemente en AA. VV, *Ínsula*, 2014) o la estética de la *Poesía ante la incertidumbre* (2011), por citar la última dicotomía platónica aceptada, que tanto concomita ora con una poesía de perturbación fragmentaria y experimental de construcción aparentemente autónoma<sup>2</sup> y una poesía de gratificación figurativa y conformista de construcción mimética (J. L. García Martín: 1992. y J.C. Suñén: 1994, 13-27), ora con el posmodernismo de resistencia frente al de reacción (Hal Foster, 1985: 11-12)<sup>3</sup> son, en suma, respuestas a una misma pregunta basada en las teorías de la sospecha, como afirma capitularmente Calabrese (*ídem*): clásico y barroco, ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento -dos estéticas contrapuestas y muchos fenómenos mixtos-, inestabilidad y metamorfosis –monstruos, formas informes-, desorden y caos –el orden del desorden, nudo y laberinto –la imagen de la complejidad-, complejidad y disipación,

<sup>2</sup> A ello se añadiría que algunas de las tesis auspiciadas bajo la pluralidad y la fragmentación no constituyen una réplica a los valores de la sociedad capitalista, sino su legitimación (T. Eagleton, *The Illusions of Posmodernism*, 1997).

<sup>3</sup> ¿Podría existir, parafraseando a Eco, una poesía no consoladora, suficientemente problemática, y sin embargo amena? ¿Acaso estas dos últimas tendencias caractericen una suerte metahistórica de manierismo, denominado posmodernismo, y una continuación o vuelta a la modernidad?

más-o-menos y no-sé-qué, distorsión y perversión... Así la Incertidumbre afirma “En definitiva, somos partidarios de una poesía que formalmente incluso alcance el preciosismo”, con una actitud que tiende puentes entre la intimidad y la intemperie, entre el adentro y el afuera de una mirada que tiene como centro al hombre, sus anhelos y miserias, en un mundo hostil e incomprensible, atezado por “la soledad, el vacío, la *incertidumbre* [...] Seguimos creyendo que una de las misiones de la poesía es enfrentarse al poder. Y el poder de hoy no hace más que invitarnos al silencio, al fragmento, a las subjetividades ensimismadas y a la pérdida de diálogo entre las conciencias. Queremos decirle adiós a todo eso.” (*Ídem*). Espacios también afines al denominado neorromanticismo cívico de Gahete que, por otro lado, también participa de la estética del fragmento a partir de una análoga concepción del ritmo y la repetición, de la complejidad, la disolución, la distorsión y el cuestionamiento de la noción tradicional de sujeto.

En conclusión, ante esta polarización de lo real, cabría afirmar que el estudio por autor, al margen de la utilidad sociológica de estas corrientes aparentemente dispares y contrarias, vislumbra la participación simultánea o intermitente de ambas tendencias en diferentes autores circunscritos o pertenecientes en exclusiva a una de ellas. Por consiguiente, la posmodernidad y el manierismo (*kunstwollen*) serían categorías transhistóricas que reflejan el desvanecimiento de todo lo sólido en el aire, la saturación y la permeabilidad de elementos de la vida cotidiana en el arte junto a la noción de impugnada de poder (*Aisthesis* kantiana como importancia del proceso y la percepción ante la obra de arte). Queden aquí estas palabras como espacio de reflexión abierta y cuestionamiento constante de una realidad a todas luces en superación, cuándo no fue así, de taxonomías dicotómicas.

Gahete, por su parte y ante esta realidad posmoderna, presenta una mistificación de la realidad amorosa, un realismo místico o un clasicismo posmoderno (en la línea de Aurora Luque o Juan Antonio González Iglesias) en *El fuego en la ceniza*, donde la materia se transforma en espíritu como crisol y superación de las apariencias, produciendo un nuevo modo de solidaridad social a través de una red de “afinidades electivas” goethianas aplicadas a lo social (M. Maffesoli, *En el crisol de las apariencias: Para una ética de la estética*, 2007). Aquí reside el valor disímil y plural de la posmodernidad gahetiana: aplicar valores eternos a lo mudable en ciernes a través de un manierismo formal que explicita un esencialismo semántico donde este llamado manierismo se entiende, ahora, no solo como lo consabido, sino también como un goce del mundo contrario, precisamente, al discurso inicial que subyace aparentemente en *El fuego en la ceniza*, el ascetismo, como gran metarrelato religioso-filosófico (Jean François Lyotard, *La condición posmoderna*, 1989: 9-17) cercenador de la incertidumbre, desconstruido para deslegitimar la episteme y crear una multiplicidad de historias fragmentarias -ahora el fragmento- como sostén vital, superando la dicotomía goce y acción, estética y ética ¿Identificación con la otredad o identidad junto a la otredad? Ante el relativismo moral que nos circunda, *El fuego y la ceniza* conjuga el arcaísmo y la modernidad como respuesta lógica ante los proyectos frustrados de la posmodernidad a través de una concepción no lineal del tiempo y un vitalismo, no solo amoroso, de fecundidad renovada como impulso y función creadora, no solo del poeta, sino también como reivindicación de lo femenino y del mundo -de ahí, el niño que cierra el poemario como sentimiento maternal evocado o de la naturaleza como madre y útero del hombre- a través de “una erótica del arte” (S. Sontag, 1996: 39).

Aquí reside otra de las características esenciales y definitorias de la obra de Manuel Gahete que, a diferencia del barroco *strictu sensu* o del manierismo posmoderno, acomete un final esperanzando, un *Humanismo Solidario* (2013, *ídem*) y un refugio ante el exceso y el devenir. Y para ello, hace uso de la tradición como modo de aprehensión-comprensión de las nuevas realidades a través de la creación o la remodelación de antiguos conceptos para no tropezar en la misma piedra de la imposible *tabula rasa*.

Sírvanos de muestra, este botón inolvidable: “Duele a dolor y hambre / la fauvista memoria de tu vientre” (p. 15). Este par de versos, comienzan con un políptoton o pleonasma de complemento directo interno<sup>4</sup> que refuerza la semántica a través de la geminación -“duele” y “dolor”-. Prosigue explicitando de modo visual –remarcando la importancia del *homo videns* en nuestra sociedad tecnificada- este nuevo modelo de perspectivismo mediante la conjunción desautomatizada –Formalismo Ruso- de nociones imprevistas -“memoria de tu vientre” y “fauvista”-. Este procedimiento fue utilizado, especialmente y sobre todo, durante las vanguardias, recuérdese la celeberrima aseveración antecedente de Lautréamont en *Los Cantos de Maldoror* (1869) “Es bello [...]; y, sobre todo, como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección” (Conde de Lautréamont, 2001: 295). Así el uso del adjetivo “fauvista” no es gratuito, sino que nos indica a modo de señal y causativamente una realidad, un movimiento de vanguardia, el fauvismo. Este ismo se caracterizaba por la provocadora y fiera -*fauve*, „fiera” literalmente en francés- utilización del color y por la libertad o su búsqueda como técnica y axioma. Ahora se comprende la maravilla inesperada de la unión entre “fauvismo” y “memoria del vientre”: libertad, fiereza y provocación como anhelo y dolor en la memoria poética ante tanta intensidad. Más aún, recuérdese también que Matisse, como padre fundacional del movimiento fauvista, denominó su primera obra acorde con el significativo título de “Lujo, calma y voluptuosidad”; ahora compárese con el poema de Gahete “Araña” y se unificará lo temperamental, colorista, libre, instintivo, rebelde y transgresor, en suma la libertad de la naturaleza y del cuerpo femenino, más allá de los convencionalismos. Podríamos traer igualmente a colación la utilización de los términos “iceberg” o “fiordo” en el poema “La ceguera” (p. 31-32) como propuestas insólitas en el uso del extranjerismo expreso en sí mismo como un orbe de nuevos significados aplicados a la memoria, claves de esa desviación o modelización secundaria y del mundo que señalaban, ora la estilística de Leo Spitzer (*Lingüística e historia literaria*, 1974: 20), ora la semiótica de Y. Lotman (*Estructura del texto artístico*, 1988: 20 y 263).

La obra de arte gahetiana, en suma, se articula como un proceso, *fabbro*, elaborado conscientemente desde el concepto y la forma. El arte se convierte en “tradición y talento individual” (T.S. Eliot, *The sacred wood* 1921, 42-54) dentro de *El bosque de las letras* (Goytisolo, 1994) entre raíces básicas y aclimataciones necesarias. Su poética combina la mimesis y el hallazgo a través de un conocimiento vital e intelectual del yo y los otros, de ahí el uso enriquecedor de extranjerismos (citados anteriormente), cultismos (túrgido, tremor, feral, acescente, mánceres o falce), poeticismos (urentes o lampo), léxico cristiano (códex, hosanna o trasfixión), arabismos (olíbano), dialectalismos (candéal o angor), galicismos medievales o calcos (gules o sedicentes),

<sup>4</sup> “el núcleo del predicado [tiene] como complemento directo un sintagma nominal derivado de su misma base léxica” (J. A. Mayoral, 1994: 129).

arcaísmos (empeciendo), tecnicismos (artejos o estarcidos)... como modo de expresión en la búsqueda constante de un lenguaje suficiente y cuidado -no complicado, sí complejo-, de un espacio sentimental y estético. El uso de la comparación y la metáfora, se unen a lo anterior como modos de conocimiento y potenciación sentimental basados en la mirada<sup>5</sup>, sentido privilegiado como veremos, valga el pleonasma, seguido del oído, a través de lo antitético y lo selecto en epítetos metafóricos, antítesis, paradojas, epíforas, poliptotones, paralelismos, de lo enfático en la exclamación retórica, la imprecación o la aliteración -“y en la cizaña blande falce fiera” (p. 41)-. Procedimientos retóricos que operan no como deseo de ornamentación, sino como *horror vacui* y modos de expresión y aprehensión de los estados inefables del amor y lo real.

## 2. DE LA ESTRUCTURA TRIÁDICA Y SÉPTIMA COMO CÓSMICA Y SIMBÓLICA ARMONÍA

En el ámbito estructural, Manuel Gahete desarrolla en *El fuego en la ceniza* un proceso en tres partes simbólicas -“Vía de la pasión”, “Vía del alma esclarecida” y “Vía de la consumación”- herederas del ascetismo<sup>6</sup>, aunque rebatido y trasuntado a lo humano terrenal, y encadenadas al proceso: fuego, ceniza y fuego. A este ámbito ascético cabría añadir en el proceso de enriquecimiento significativo, una nueva interpretación posibilitada gracias a la similitud intitulada de las tres secciones con obras de Vicente Aleixandre -*Pasión de la tierra* (1928-1929), *Poemas de la consumación* (1965-1966)...- nuevamente como intertextualidad refutada o superación aleixandrina: frente a la llama que no prende al hueso en la madurez de Aleixandre, Gahete alza su canto al amor como único modo de salvación, sea espejo el poema “Ceguera” (p. 47), donde se recoge el *topos* del paraíso perdido -bíblico en su génesis-, tan presente en el último siglo de poesía, para hallarlo y crearlo conforme avanza *El fuego en la ceniza*. Así, si en el Aleixandre de *Sombra del paraíso* (1939-1943) el desarrollo recrea el nacimiento mítico de la aurora como pureza original y amanecer -noción que aparece también en Gahete o en el Guillén de *Cántico* (1928-1950)-, en *El fuego en la ceniza*, asistimos a un proceso de creación a partir de una etapa inicial de paraíso perdido que finaliza con el paraíso hallado y con el triunfo del amor en “Vida”, título homónimo del último poema de la obra.

La estructura cerrada y secuenciada de manera narrativa -no cronológica como en el Herrera de *Algunas obras*- también se consolida en cada sección integrada por siete poemas -número simbólico de Orfeo, como siete son los tonos musicales que

<sup>5</sup> “es dulce cuando siento tu mirada” (p. 9), “el ansia de tus ojos” (p. 15): “sus ojos me parecen / dos espinas sangrientas (p. 21), “bajo la soledad de la mirada” (p. 32), “Que miro con audacia” (p. 33), “desde que me miré con tu mirada” (p. 34) “en tus ojos anclados”, “que en tus ojos alumbra”, “¡Quién atea tus ojos” (p. 36), “Es tu mirada el lirio” (p. 40), “la oscuridad ardiente de mis ojos” (p. 41), “ondinas de ojos esquivos” (p. 48) “con tu imagen amiga en la mirada” (p. 52). En Herrera también son los ojos uno de los sentidos centrales, “Hermosos ojos serenos / serenos ojos hermosos, / de dulçura y de amor llenos, / lisongeros y engañosos” (*idem*: 339).

<sup>6</sup> La mística cristiana -partiendo de Platón- como búsqueda personal, unitiva y amorosa con Dios a través del alma y sus tres potencias fundamentales -memoria, entendimiento y voluntad-, mediante tres vías, según San Juan de la Cruz en *Noche oscura* (1578-1585), a saber: 1. La vía purgativa de la memoria del alma para limpiarla de su aferro a lo corporal terreno. Mediante la privación del deseo. Se caracteriza por la Esperanza. 2. La vía iluminativa consiste en la elevación del alma, ya vacía de lo terreno, hacia la sabiduría o a través del entendimiento hacia Dios. 3. La vía unitiva consiste en la purificación de la voluntad del alma unida con Dios, vacía de voluntad (2002).

proporcionan la armonía pitagórica, siete las jerarquías o las esferas celestes...-, reforzando formalmente la búsqueda expresada y sirviéndonos de vía comprensiva y modo de expresión<sup>7</sup>. Búsqueda y construcción cósmica basada en la armonía del todo y en la música concorde de cada una de las partes y el conjunto: La gradación de la Macroestructura titulada con un heptasílabo, *El fuego en la ceniza*, y conformada en tres partes, cada una de las mismas secuenciada en siete poemas –con excepción de la segunda sección formada por diez composiciones (7 + 3)- hasta llegar a la Microestructura, ejemplificada en el primer poema formado por treinta seis versos [3 x 12 (3 x 4)], aunque un análisis rítmico nos descubre que todos los poemas del conjunto se basan de modo explícito o soterrado en el endecasílabo y el heptasílabo –ambos de acento fundamental en sexta sílaba (3 x 2)-, por lo que retomando los treinta seis versos del poema inicial y escandiéndolos según el ritmo motriz, más allá de su disposición versal, se halla que treinta son el número de sus versos (3 x 10), de nuevo el múltiplo de tres ahora en su décima repetición.

Gahete comprende que desde el quartz, como partícula elemental o microestructura, hasta el universo, como macroestructura, existe una oculta armonía que, en lucha contra el manoseado concepto de entropía, se explicita y correlata en su obra al responder y buscar un mensaje, ahora en el plano del contenido, de armonía basada en el amor como motor único y superación de lo dual, fundamento del pensamiento occidental desde Platón. Sirvanos de ejemplo el poema “La llaga azul” (p. 13-14):

Acaso si regresas,	7
muchacha de luz triste,	7
amada, niña enferma,	7
sin paz,	2
mujer de olvido,	+ 5 = 7
avives en mis labios	7
las espinas de gules	7
y, en mi carne de olíbano,	7
feraz, enardecida,	7
una consagración de vino y llanto,	11
la huella de un dolor que no merezco.	11
Porque tú te alejaste	7
llamada a la locura,	7
a un páramo de muerte que asolaba	11
tus pájaros y valles,	7
dejándome desnudo,	7
en un angor de sangre y de violencia.	11
no me aguardaba	5
entonces	+ 2 (sinalefa) = 7
más que negar el beso	7
con la sutil dolencia del olvido;	11

<sup>7</sup> La forma, negada en su expresión por gran parte de la poesía actual, explicita una determinada visión del mundo y, por ende, de la lírica. Su rechazo es inútil porque todo es forma, su “ausencia” también significa y su eliminación, incluso metafísica, es imposible.

anegarme en el agua de la noche	11
con mi cuerpo de fuego envuelto en humo.	11
¡Qué tridente fatal hendió mi vientre	11
en el mar interior de aquel destierro!	11
¡Qué tentáculo cruel sorbió mi alma	11
Empeciendo la luz de la hermosura!	11
Elegí hacerme daño.	7
Tu amor quedaba libre de mentira.	11
No sé si fui privado	7
o bendecido,	+ 4 (sinalefa) = 11
al cabo de los años,	7
por los dones del gozo.	7
Era tan necesaria la vida	10
aquel momento	+ 4 (sinalefa) = 14
Que me aposté a tu lado para morir contigo.	14

La causa de esta disimilación entre ritmo y verso puede atribuirse a un deseo de celaje y guiño –el barroquismo teórico del gracianesco *Agudeza y arte de ingenio* (1648)<sup>8</sup> y la praxis Gongorina ocultando el sentido, amalgamado al “atrévete a pensar” kantiano en busca de un lector activo- donde la maestría del artista se soterra por cuestiones ideológicas de acercamiento a la disposición versal moderna del verso libre – aunque sabemos hasta la saciedad que en los grandes autores esta libertad versal siempre es aparente- o por aspectos visuales de refuerzo semántico en determinados términos que quedan expuestos o asilados en el verso ante la pausa versal y el silencio-reflexión que esta implica, sea el caso de “sin paz, / mujer de olvido”, “No me aguardaba / entonces” o “No sé si fui privado / o bendecido,”. Asistimos a un proceso de reescritura visual del poema persistiendo una huella auditiva que posibilita la apertura del sentido a partir de una doble lectura: por un lado, en unidad concorde y, por otro, en fragmento como ruptura de lo preexistente y normativo, maniatado a las nuevas formas –proceso unísono al que acontece en la poesía hispánica actual, sea el caso último de Raquel Lanseros en *Las pequeñas espinas son pequeñas* (2013)-.

### 3. IRIS COLORES, FEBO LUCES, SINO SOMBRAS MORFEO: UN ITINERARIO DE LECTURA A PARTIR DEL CROMATISMO.

El amor como tematización radial ramifica todo el conjunto poemático a partir de su introspección y presentación en la relación entre el „yo” y el „otro”. De este modo, la primera sección se interpreta como *vía crucis*, indicado tanto en el título de ésta, “Vía de la pasión doliente”, como en el de las siete composiciones, connotadas con términos

<sup>8</sup> Relacionado con el supuesto hermetismo trovadoresco del *trovar clus* “recargamiento excesivo de conceptos, a un abuso de la agudeza y de la complicación expresiva” como con la musicalidad del *trovar ric* “se preocupa sustancialmente por la belleza de la forma, por la sonoridad de la palabra, de la selección de un vocabulario \*...+ afiligranamiento en el modo de expresarse \*...+ los conceptos y la ilación de ideas se perciben con total claridad: el *trovar ric* no presupone oscuridad” (M. de Riquer, 1975: 75).

negativos de referentes bíblicos, antropológicos, literarios o climáticos: “La llaga azul”<sup>9</sup>, “Araña”, “Vértigo”, “Jezabel”<sup>10</sup>, “Toujours París”, “La raíz de la angustia” y “Estiaje”.

Pero esta aproximación inicial al amor como dolor no es sólo bíblica sino, y sobre todo, renacentista: La poesía presenta desde Petrarca hasta caso nuestros días el proceso amoroso como un peregrinaje o una vía llena de dolor –“tan intolerable y extremado en crueldades y tribulaciones la mente no quiera alejarse de él, ni lo desea ni procura” (L. Hebreo, *idem*: 60)-, como una lucha –aunque siempre amorosamente inalcanzable, como el rayo de luna becqueriano- que caracteriza a la amada de cruel e insensible al dolor del poeta. Los dos primeros poemas de la primera sección de *El fuego en la ceniza*, “La llaga azul” y “Araña”<sup>11</sup>, se constituyen como preámbulo continuista de una tradición proverbial, aunque en modificación posmodernizada con términos inesperados como “idiotas pertinaces...”, disipada y reconstruida negándose conforme avanza la obra y el proceso a través de la segunda y tercera vía –más cercana a una mística profana-.

Ahora invirtamos el proceso de posmodernidad y polarización artificial a través de lo primario y esencial en su búsqueda desde la noche de los tiempos. Asistiremos a un proceso de cromatismo único y antiguo, básico y pictórico, a través del mencionado color rojo y, en ocasiones, del azul enfrentados. Daremos seguidamente cuenta del primero, señalando no solo que es aquel color de la pasión cristiana y amorosa simbolizada en el fuego, sino que también ese fuego, sintomático en el título, servía tanto de arma contra los demonios o de cirio pascual, como, y aquí reside su máxima importancia polisémica en *El fuego en la ceniza*, símbolo de purificación en los ritos ancestrales y, por extensión, de la palabra como potencia para escudriñar y purificar (Jeremías, 23: 29). A ello se añade la ceniza como símbolo cristiano de penitencia y dolor, residuo final purificado tras el fuego, con sentido negativo junto al polvo (Job

<sup>9</sup> Donde incorpora y fusiona la pasión de Cristo con la pasión del poeta introducida mediante el adjetivo “azul”, aunque marcada por el rojo “gules”, „color heráldico que designa al rojo vivo”, al modo cristiano de “consagración de vino y llanto”. Ella, por su parte, es comparada con elementos de la naturaleza, ora temibles, ora, idílicos o paradisiacos, mayoritarios los últimos conforme avanza la obra, al modo narrativo del periplo de los amantes en una novela bizantina.

<sup>10</sup> Reina de Israel caracterizada por la inmoralidad sexual, rescatada por Gahete de la misoginia desvalorizadora y esclavista en la estela de Pandora, Eva, Salomé, Carmen... más allá del Ángel de hogar en la semántica común del soneto “Luzbel” de Antonio Carvajal, que también rescata de la tradición cristiana a otro Ángel caído: “Me succiona tu flujo de bulla resistero / y en brasas amarillas los bulbos del gladiolo / trocan su agria corteza para encender brasero / en la concha de nácar y soledad del polo. / Sorbo a sorbo me chupas como pluma al tintero / y me dejas vacío de esperanza y tan solo...” (*Tigres en el jardín*, 1968: 15). Reescritura del mito y semántica común a, curiosamente, uno de los pocos sonetos de Vicente Aleixandre “Sombra final” recogido en *Historia del corazón* (1945-1953): “Pensamiento apagado, alma sombría, / ¿quién aquí tú, que largamente beso? / Alma o bulto sin luz, o letal hueso / que inmóvil consumió la fiebre mía. / Aquí ciega pasión se estrelló fría, / aquí mi corazón golpeó obseso, / tercamente insistió, palpito opreso. / Aquí perdió mi boca su alegría...” (2001: 687)

<sup>11</sup> Esta esperanzada desesperanza psicológica se vierte en el poema a través del uso del retruécano, la paradoja y el oxímoron –„unión sintáctica íntima de conceptos contradictorios en una unidad” (H. Lausberg, 1991: 222)-, como no podía ser de otro modo para calificar el amor como el ying y el yang en la unidad del Tao: “He de morir. ¡Quiero morir vivo!” (p. 17) “y mi mirada, / yugo de nieve y fuego” (p. 18) “Ansiaba padecer la locura / de amarla o de perderla” (p. 20), “como gélida luz de sol ajado” (p. 24), “incendio seco que no quema” (p. 30), “Es tu sangre la nieve...” (p. 40), “la oscuridad ardiente” (p. 41), “dar calor en frío” (p. 45), “Rejón de niveo fuego” (p. 50), “espinas de miel” (p. 51) o “luz de la sombra” (p. 53).

2:8, Samuel 13:19 o Daniel 923) y, por último, el fénix como ave inflamada que renace de sus cenizas. Ahora recojamos este rojo inicial, primario y esencial con el que pintaban nuestros ancestros y Gahete a través de la sangre y el vino derramados en la mayoría de las composiciones de esta primera sección<sup>12</sup> y enfrentémoslo al azul como oposición binaria -“La llaga azul” (p.13), “lapislázuli azul” (p.24) y “azulados los labios”<sup>13</sup> (p. 21)-, nos espera otra sorpresa armónica o concorde: Este color azul, por otra parte símbolo de la poesía y lo imposible desde el romanticismo, de lo celeste físico y de lo celestial en la virgen representada en su manto azul, si se une al color rojo, recuérdese que ambos son colores primarios, generan el color secundario magenta, símbolo de la pasión y color capital de esta “Vía de pasión doliente” de Gahete, cerrando también el círculo simbólico mediante el cromatismo donde el „yo” rojo y el „tú” azul se unen también simbólicamente en el „nosotros” magenta. El “vivir en los pronombres” de Salinas (*La voz a ti debida* 1933, 1989: 64) deja paso al sorprendente „vivir en los colores”, primarios, esenciales, e indisolubles tras su unión, como palabra en Manuel Gahete o pincel en Ana Ortiz.

Más aún, a ello habría que añadir el *topos* fuego / hielo -rojo y azul- que se remonta al Renacimiento y está presente también en Herrera como correlación del poeta y la amada (*ídem*: 618). Para finalizar advirtiéndolo que este azul acuático no es únicamente hielo, sino que también se presenta en otros estados -“Así me reconoce el mar fornido [...] los arcanos ungidos por la lluvia” (p. 9), “anegarme en el agua de la noche” (p. 14), “pez<sup>14</sup> / en la misma orilla” (p. 15), “maculada en el agua” (p. 18), “mar de sombra oscura” “infinito el mar de la memoria” (p. 20), “deshecha en sordas lágrimas”, “me bebo su palabra [...] alacranes sedientos”<sup>15</sup> (p. 21), “ardor de olas”, “agua muerta”- o símbolos a partir de elementos metonímicos relacionados con un „tú” -“mástil [...] deriva [...] naufrago [...] sal”- y de su carencia en el título del magnífico poema “Estiaje”, „caudal mínimo de un río durante la sequía” del amor (p. 24-25).

Sin embargo, esta sombra final de la primera parte amanece conforme el amor se acerca y se convierte en triunfo de verdad. Sea el caso del penúltimo poema de la sección, “La raíz de la angustia”, donde ya se vaticina la superación con elementos recogidos de la tradición cristiana en su triunfo ante las huestes infernales y ante el ángel caído, Luzbel, citado anteriormente (*in adnot.*<sup>10</sup>), a través, entre otros elementos, de la espada flamante y sin mella, atributo de San Miguel, arcángel de las huestes celestiales.

<sup>12</sup> “una consagración de vino y llanto”, “con mi cuerpo de fuego” (p.13-14), “orilla de la sangre” (p. 15), “fuego vivo” (p. 17), “incendiada regresas”, “en la roja senda de tus labios” (p. 19), “los rojos albatros”, “mi rosas de amargura” (p. 20), “querubines rojos” (p. 21) y “gélida luz de sol ajado” (p. 24).

<sup>13</sup> Recordando al Aleixandre pasional de “Se querían” en *La destrucción o el amor* (1935): “Sufrían por la luz, labios azules en la madrugada” (*ídem*: 411).

<sup>14</sup> Símbolo de la verdad profunda más allá de la superficie como externalidad de lo aparente.

<sup>15</sup> Interesante resultaría el análisis del uso de la metáfora de los tres reinos mineral, vegetal y animal - araña, alacrán... - como reflejo del dolor poético.

#### 4. LA DESCONSTRUCCIÓN DEL YO, DE LA TRADICIÓN Y DEL LENGUAJE: HACIA EL ALMA ESCLARECIDA.

El camino avanza desde la primera vía, aquella donde constatábamos lo doloroso del amor, hasta esta segunda posta o “Vía del alma esclarecida” donde la lechuza herreriana sirve nuevamente de cita, advirtiéndonos de la renovación a través de la clave de bóveda, “Amor en un incendio no acabado”, demoliendo tanto el significado de la primera vía como del edificio herreriano en *Algunas obras* rematado en fondo y forma con el soneto LXXXVIII (*idem*, 724), compartimento del error, la ruptura y el desengaño –recuérdese Soto de Rojas y, por extensión, el barroco y el neobarroquismo-. Comienza la clave y el arranque deconstructivo, purificador, de *El fuego en la ceniza* como inversión de la apreciación herreriana y por extensión de toda la tradición que la sustenta. Transcribimos el mencionado soneto herreriano por la multitud de claves e inversiones que aparecerán en la obra de Manuel Gahete, caracterizada por el rechazo de la sumisión, la esclavitud o la servidumbre propias del amor cortés como reflejo ideológico de la estamentización medieval siervo-amor (M. de Riquer, *in adnot.*<sup>22</sup>):

Amor, en un incendio no acabado  
ardí del fuego tuyo, en la florida  
sazón, ¡ alegre, de mi dulce vida,  
todo en tu viva imagen transformado.

I aora, ¡oh vano error!, en este estado,  
no con llama en cenizas escondida,  
mas descubierta, clara ¡ encendida,  
pierdo en ti lo mejor de mi cuidado.

No más; baste, cruel, ya en tantos años  
rendido aver al yugo el cuello ierto,  
y aver visto en el fin tu desvario.

Abra la luz la niebla a tus engaños,  
antes qu“el lazo rompa el tiempo, ¡ muerto  
sea el fuego del tardo ielo mío.

Regresemos a Manuel Gahete y al poema obertura de esta segunda parte “Fideicomiso”, toda una declaración de intenciones semánticas hacia un nuevo rumbo vital del dolor a la confianza. El poeta acopia el lenguaje jurídico del derecho romano y realiza un acto que depende de la confianza entre las partes, fideicomiso, realizando un testamento en el que deja o encomienda su hacienda, su vida, al amor para que actúe sobre ellos de buena fe o los transmita a la persona amada, heredero. Así el poeta se convierte en fideicomitente, el amor en fideicomisario y la amada en fiduciaria –de nuevo el simbólico tres hace acto de presencia-. Cabe resaltar el cambio en esta segunda sección del espacio y el tono, esperanzador y bucólico en la metaforización de los cuerpos enmarcados dentro de la naturaleza, donde todo tiene un sentido y una raíz común, a través de versos inolvidables (p. 29 y 30):

¡Cómo no amarte!  
Di.  
Si clama el viento  
la frescura de hierba de tus labios  
en el delta del agua de mi oído.  
[...]

álamo en el encaje del otero  
en el ala de cera del ocaso

El conocimiento métrico del autor se expande, de nuevo, a través del verso libre como selva oculta basada en el endecasílabo como eje rítmico –con especial predilección por el acento en sexta sílaba<sup>16</sup> al igual que en San Juan de la Cruz-, silvático por la aparición en el octavo verso de un heptasílabo, dotándolo de una armonía musical concorde a la armonía semántica tripartita. Así los tres primeros versos reproducidos puede acoplarse formalmente en un endecasílabo: “¡Cómo no amarte! Di. Si clama el viento”.

El segundo poema, “Ceguera”, advierte de la llegada al conocimiento del alma, no a través de la visión como modo cognoscitivo aparente de lo externo y dominante de nuestro *homo videns* actual, sino de una nueva visión, más allá de la ceguera circundante, como modo de aprehensión de la belleza, estar ciego mediante la mirada, lo oscuro de la noche como método de conocimiento positivo del hombre frente a la noción negativa en Saramago (*in adnot.*<sup>25</sup>): “Al fin mi sangre ardió / como tu sangre ardió y ardía siempre” (p. 31) –utilizando el paralelismo en poliptoton, ‘inserción de formas flexivas de la misma categoría gramatical’ (J. A. Mayoral, *ídem*: 103-105)-. El amor continuando con el poema anterior posibilita la armonía de los cuerpos y del hombre en la naturaleza, frenando incluso con su fuerza motriz el derretimiento de los polos, el cambio climático y, en suma, el paso del tiempo:

Ya era la armonía  
la ternura versada en caricias amantes,  
la ruborosa piel de la mañana  
donde un junco de besos  
amordazaba icebergs más lejanos<sup>17</sup>.

Frente a lo anterior, y como reflejo de una realidad en espiral sin continuidad troquelada en cartón piedra o envases al vacío, el tercer poema, “Relecturas” (p. 33):

Advierto últimamente  
que todo me da igual,  
que el tiempo pasa  
como un cisco de luz,  
como una sombra.  
Que envejecí deprisa y el cabello  
no es más que una secuela sedicente  
de quien, alguna vez, hasta fue joven.

<sup>16</sup> No obstante hay un verso que se distancia de esta acentuación en sexta sílaba: “Ellos presagian la crecida sombra” (1-4-8-10): Endecasílabo a *minori* o endecasílabo sáfico, frente al resto de endecasílabos a *maiori* (Vid. J. Domínguez Caparrós, 1999: 136-137), que acentúa formalmente el fondo, eliminando el esperable acento en sexta sílaba para saltar a octava, potenciando consecuentemente la definición del verbo “presagiar” al dejarlo a la espera, suspendiendo el verso o precipitándose en busca de la siguiente cumbre, parafraseando a Dámaso Alonso, hasta el nuevo acento en octava que marca lo negativo y aumenta más aún el volumen de la “crecida sombra”. Un verso de conocimiento total de la estructura rítmica de un poema como potenciación del fondo a través de la ruptura de lo esperable.

<sup>17</sup> Nótese el uso de nociones geográficas septentrionales relacionadas con el frío, lo gélido, en el medio acuático, “fiordo donde abre un éxtasis de bronce / el ángel de mi vientre” (p. 32).

Que miro con audacia,  
con descaro,  
la carne con su mundo y su demonio.  
¿Será que,  
por inercia,  
releo demasiado a Luis Alberto?

Me sigue fascinando que me beses  
por sorpresa,  
al azar,  
como si nada,  
sin esperar más ansia de la vida  
que licuarte en la sed de mi aspereza.  
Y es que me gusta todo lo que aprendo  
desde que me miré con tu mirada.

La composición choca con el resto de este corpus segundo en su arranque temático, aunque continúa en su proceso de indagación o conocimiento, en este caso la conciencia del *tempus fugit*; si bien conforme avanzan los versos se instala la fascinación y la salvación por el amor: “Y es que me gusta todo lo que aprendo / desde que me miré con tu mirada” -de nuevo el políptoton en aparente tautología como procedimiento formal desconstruccionista (J. A. Mayoral, *idem*: 104 y 120)<sup>18</sup>-. Retórica y estructuralmente el poema es un monumento triádico, nuevamente de fondo y forma, construido sobre un procedimiento sintáctico característico de la poesía de la experiencia y otras corrientes poéticas actuales, el uso de oraciones complejas basadas en la subordinación sustantiva (Proposición principal + “que” + Proposición subordinada)<sup>19</sup>, en este caso anafórica basada en tres oraciones principales estructuradas como prótasis, apódosis y síntesis, correlativos con „yo“, „tú“ y „nosotros“:

<sup>18</sup> Desde el Petrarquismo, la amada ha sido luz y guía que conduce hacia el cielo posibilitando la ascensión –Dante y Beatriz, Juan e Inés..., de aquí a la mística hay un paso- y el amante desea transformarse en ella para conseguir la fusión de almas en un sola: “Con él mi alma, en el celeste fuego / vuestro abrasada viene...” (F. de Herrera *idem*: 412). Pero hay una diferencia básica, la pasión de Herrera es literaria en vida, la de Garcilaso o Petrarca imposible y dolorosa *in morte*, la de los místicos religiosa, la de los románticos imposible y la de nuestro autor, Manuel Gahete, real, posible, profana y física. Con una matiz de continuidad herrerriana, la sensualidad como deseo también está presente, Gahete como Jezabel, Herrera como Júpiter: “Si yo pudiese con mejor ventura / trocarme como Iúpiter solía, / em blanco cisne buelto ya estaría / delante de mi Luz hermosa y pura / Y si algún temor de muerte oscura, / en onrra suya el canto ensalzaría; / la boca y los ojos bezaría, / alegre de perderme en tal dulçura” “Lo demás qu’entre nos pasó no es dino, / Noche, d’oir el austro presuroso, / ni el viento de tus lechos más vezino” (*idem*: 648 y 436). Porque el amor provenzal, cortés o trovadoresco, al igual que el neoplatonismo, no condenaban el deseo sexual (M. Ficino, *idem*) por lo que el sentido de la vista, omnipresente en la lírica gahetiana, deja paso al tacto o se entrelaza con el mismo, el descenso de la vista al tacto. Así lo justifica Baltasar de Castiglione en *El cortesano* (1528): “el beso se puede más aína decir ayuntamiento de alma que de cuerpo; porque tiene sobre ella tanta fuerza, que la trae a sí, y casi la aparta del cuerpo” (B. de Castiglione, 1980: 220) y, sobre todo, toda la lírica cancioneril y trovadoresca con poemas simbólicos implícitamente o explícitamente sexuales, no exclusivos del uso en la *cansó* o el *partimen* (M. de Riquer, *idem*: 67-68, 91-93). Así el beso al modo de Castiglione, junto al labio y la boca, como proceso de interiorización externa pueblan la lírica gahetiana, en más de una veintena ocasiones, sirvan de ejemplo: “con un guijarro cáustico en la boca” (p. 24), “la frescura de hierba de tus labios” (p. 29), “los urentes corales de mi boca” (p. 32), “donde herbecen frugales beso y labio” (p. 40), “un beso y un destino” (p. 45), “Aprisionó el amor todas las bocas” o “Se enjuagaron los labios de los amantes rotos” (p. 47)

<sup>19</sup> Este procedimiento, a veces insertado en el seno de una comparación, sirve de cierre poemático en más de una decena de composiciones como las siguientes: “Y supe **que** la llaga en cada herida / es

1. Reflexión en Prótasis o Tesis:	Advierto últimamente  (elipsis del verbo Advierto)	/ que... como / que... como Que... Que...
2. Apódosis conclusiva:	Será que...	
3. Apódosis o Antítesis:	Me sigue fascinando que...	
4. Síntesis, coda o estrambote	Y es que...	

El poema representa la desolación posmoderna de la perturbación con parte de la pérdida de identidad y la introducción de voces de la otredad “donde el amor no consigue restaurar la unidad perdida” señala J. J. Lanz a propósito de L. A. de Cuenca (2006: 58), autor que ocasiona el título del poema “Relecturas” -“releo demasiado a Luis Alberto?”<sup>20</sup>- basado en la crisis de la oralidad, en una cultura escrita fundamentada en la lectura privada y solitaria. A ello se le añade una tonalidad de despojo evocador del nerudiano “Walking around” de *Residencia en la tierra* (1925-1935): “Sucede que me canso de ser / hombre” (P. Neruda, 2007: 219) o del hombre en soledad ante la multitud de Baudelaire<sup>21</sup>. Pero con una diferenciación básica frente a los anteriores, reiteración de la refutación o reescritura. Ante tanta soledad y ruptura, el amor se alza como unión en proceso de una historia en sus inicios, aparentemente, rota, mediante una vía de unificación con la otredad, donde el „fragmento” y la „incertidumbre” se van convirtiendo en unidad total en ella.

En esta segunda sección el léxico cristiano va paulatinamente desapareciendo o amalgamándose con otros lenguajes. Significativo resulta en el segundo poema, “Ceguera”, la noción de “bronce” como negación del sentido omnipresente de la vista, explícito en el título, a favor del oído, mediante la campana situada en una torre símbolo de la elevación terrena edificada, tocando a vuelo de “ángel”, expandiendo la buena nueva, el principio de la elevación, triunfo y anunciación de la carne. Pues bien, este léxico desconstruido desaparece o se tamiza bajo otros lenguajes que aumentan su proporción:

De un lado, aumentan los referentes o intertextualidades literarias (J. Kristeva 1969, 2001) a modo de palimpseptos paratextuales (G. Genette, 1989) descontextualizados y renovados o modificados ante una nueva realidad que los recontextualiza: junto a los casos mencionados anteriormente, se encuentra Bécquer inverso en el proceso de sus *Rimas* –ecos de la rima XLI “Tú eras el huracán, y yo la

---

dulce cuando siento tu mirada / y amargo cada vez **que** se me olvida” (p. 9), “Era tan necesaria la vida / aquel momento / **que** me aposté a tu lado para morir contigo” (p. 14), “**como** el incendio seco **que** no quema” (p. 30), “Y es **que** me gusta todo lo que aprendo / desde **que** me miré con tu mirada” (p. 34), “Y es tu dolor **como** el amor dulce, **como** el sordo pensar **que** nos conforta, / **como** la tierra ingrata **que** nos nutre” (p. 40) o “¡Ay del amor **que** no viene / como la sangre a la herida!” (p. 49).

<sup>20</sup> Con el que comparte la reescritura y fuente común de la tradición bíblica –hosanna, trasfijión...-. Recordemos, como ejemplo, el poema “Salve” de Luis Alberto de Cuenca como reescritura amorosa de lo religioso: “Qué guapa estás con ese traje verde / que te moldea el cuerpo como pátina / de bronce viejo, con la cabellera / resplandeciendo como el azabache / y con el rímel verde en esos ojos / verdes que son la muerte y la amargura / y la desesperanza nuestra” (L. A. de Cuenca, 1999: 273)

<sup>21</sup> Presente anteriormente en el poema “Toujours Paris”, no podía ser de otro modo urbanísticamente, a través de los versos “y los rojos albatros de mis huesos / erraron en un mar de sombra oscura” como huella de “El albatros” baudelaireano en *Las flores del mal* (1993: 91).

alta...” (G. A. Bécquer 2002: 98), las gacelas lorquianas del *Diván del tamarit* (1996: 601 y ss.) o la naturaleza como *locus amoenus* (J. E. Martínez Fernández, 2001: 94).

De otro, se acrecientan las apariciones de la terminología jurídica latina – recuérdese el uso de la misma en los trovadores, aunque con disímil sentido<sup>22</sup> – en títulos de poemas como el analizado “Fideicomiso” (p. 29-30) o en “Códex” (p. 35) y en el uso de tecnicismos como “abrogar”, ‘abolir o revocar’ (p. 36), o “yugo”, ‘división del suelo en unidades fiscales de igual valor’ (p. 39).

El poema “Códex”, merece mención aparte por la imbricación de todos los lenguajes anteriores. Desde el mismo arranque titular se indican una serie de claves de interpretación poética:

1. Se selecciona un término latino frente a su derivado etimológico español, “códice”, cuyo referente es un libro manuscrito de relevancia o, en el ámbito litúrgico, la ‘parte del misal y del breviario que contiene los oficios concedidos a una diócesis o corporación’, respondiendo a una apuesta –guiño lector no solo a lo grecolatino, sino también al medievo y sus cuatro posibilidades lectoras- por el libro manuscrito frente al libro impreso. Si el primero es artesanal e irreplicable, el segundo es mecánico y reiterable, alegóricamente una indicación hacia un modo de amar corporal, manual, único e irreplicable como un códice escrito a mano –“escrito está en mi alma vuestro gesto” (G. de la Vega, *ídem*)-, frente al modo de amar reiterativo, mecánico, predecible o impuesto como el libro impreso. Gahete, nuevamente, arranca de la tradición para recontextualizarla a través de la modernidad, dotándola de nueva vida y desautomatizándola en el sentido formalista (V. Shklovski, 1980).
2. Y la alegoría continúa ahora con la naturaleza, en la busca de un lector cómplice en los avisos y concomitancias. Ese códice, que se caracteriza por ser natural al estar hecho a mano y con elementos extraídos de la naturaleza, habrá de fundirse, biodegradarse se diría ahora, con la tierra en armonía ecológica, no solo por la ausencia de elementos artificiales o vacíos, no biodegradables, sino también porque ambos “tierra” y “códex” poseen un color próximo en su superficie, la tonalidad marrón. Pero, además, este tono identifica el color de la piel de la raza caucásica mediterránea, de Gahete, y es el color de la piel del animal con el que se realizaban los pergaminos que conformaban un códice: el libro es la vida, el códex es su cuerpo.
3. Así, prosiguiendo la metáfora continuada, ese “códex” y “piel” de tintes ocres serán sellados con un “beso de cera gris”, como las nubes grises besan la “tierra”. Más aún, continúa el poeta cantando “préndelo con tu fuego” y sella

<sup>22</sup> Un lenguaje poético “con expresiones propias del documento jurídico o del código feudal [...] en la manera de expresar y sentir el amor los trovadores hay un traslado, como una constante metáfora, de las situaciones entre señor y vasallo y de la terminología jurídico-feudal a las situaciones entre hombre y mujer y el lenguaje sentimental”. Junto a esta terminología también se utiliza el “empleo por la patrística y la exegética bíblica” (M. de Riquer, *ídem*: 77, 81, 83 y 87). Esta tipología lingüística se mantiene en los relatos caballerescos de vasallaje donde la dama se caracteriza por su altivez y lejanía.

mi vida de piel-pergamino escrita a mano para y por ti con tu cera, certificando su cierre, autenticidad, veracidad y sin sentido en tu ausencia.

4. A esto se le une, finalmente y como colofón para la eternidad literaria, el cromatismo del título de la obra, *El fuego en la ceniza*, reiterando el rojo, color del fuego amoroso, y el gris, color de la ceniza –teniendo en cuenta que el color gris, litúrgicamente, es el color del desconsuelo- proponiéndonos en el poema un círculo cerrado de armonía que se reitera concorde con la repetición estructural –Epanadiplosis o Prosapódosis- del primer y el último verso de la composición.
5. Se reproduce íntegro para su mayor disfrute, adviértase, por último, como esta posibilidad lectora –al modo medieval de los cuatros sentidos o al modo posmoderno de la *Obra abierta* (U. Eco, 1962)- se presenta desde la más aparente sencillez, que más recuerda al *trovar leu* que al *trovar clus* o *ric trovadresco* (vid. M. de Riquer, *ídem*) en parquedad retórica, utilización métrica del popular octosílabo y en ausencia de cultismos. Disfruta, querido lector:

Cuando me haya de morir  
pon en mi cuerpo de tierra  
un beso de cera gris  
y préndelo con tu fuego  
para que quede de mí  
la ceniza de tu aliento  
cuando me haya de morir.

## 5. CRISOL, ASCENSIÓN Y AHONDAMIENTO: LA MEMORIA RECOBRADA

En este proceso de armonización, no podía faltar la música como diálogo holístico y júbilo de la unidad mediante el amor que continúa polarizándose entre el fuego y el agua. Sea el caso del poema “Bajo el cielo de Bonn” (p. 36) basado en una estancia primaveral, mayo, en la mencionada ciudad donde se realiza un tradicional espectáculo nocturno y pirotécnico denominado *Rhein in flammen* („El Rin en llamas“) ubicado en varios espacios geográficos, entre los que nos interesa destacar el parque natural y la cordillera de Siebengebirge, por su explicitación geográfica en la composición. De nuevo, encontramos el fuego, pero ahora, frente a la semántica que recorre todo el poemario desde el título, este se nos muestra de modo artificial, superficial, externamente espléndido y... fugaz –“¡Lástima grande / que no sea verdad tanta belleza!” diría Argensola (1974: 256)-, pronta ceniza, frente al fuego amoroso como propugnación natural, interna y perenne. Ahora se comprende en la totalidad la introducción de un poema aparentemente circunstancial y en lo profundo cabalmente conectado, posibilitando nuevas disquisiciones sobre la fugacidad de la vida y del amor pasajero como fuego y posterior ceniza, frente a la proclamación del amor natural e interno, perenne *El fuego en la ceniza*. Estos fuegos artificiales y musicados se reflejan, reiteración de la mirada como leit motiv, en los ojos de la amada: Frente al espectáculo exterior y artificioso –en la línea de *Cultura y Simulacro* (1978) de J. Baudrillard (2007) y de la *Diseminación* de J. Derrida (1975): “Fiesta y fuegos artificiales, gasto, consumación o simulacro, sería bien ingenuo el atribuirles, con una pasión que ya hablaría por sí misma, la inocencia, la esterilidad y la impotencia de una forma” (2007: 82)- la mirada lírica se dirige a los ojos de la amada como reflejo verdadero del mundo

interior y natural, recuérdese la anterior afirmación “me miré con tu mirada” (p. 34) que ahora posee una nueva acepción. El río en llamas, el cielo en llamas, la vida en llamas, los ojos de la amada llameantes... y todo articulado, nuevamente, a partir del enfrentamiento polarizado del color azul y el rojo, del río y el fuego, de “la pena” y “el gozo” como connaturales al hombre y aceptados como tal por el poeta: “[...] donde quiero / que la pena y el gozo nos invadan” (p. 37).

Esta línea esclarecida de comprensión del amor como dualidad, continúa en el siguiente poema, “Desazón”, donde la ansiedad de amar sin límites se representa no solo en el significado, sino también magistralmente en el significante, en lo formal. A partir de la segmentación visual de cuatro endecasílabo blancos estróficamente pareados, precisamente para potenciar la desazón del fondo con este deslabazamiento o ruptura armónica del endecasílabo y de lo sirremático a partir del encabalgamiento como prolongación de dicha inquietud o espera desazonada, provocando una lectura más acorde, aquí reside el hallazgo, con el significado. Nótese la diferente velocidad, énfasis y suspensión versal de lectura en las dos posibilidades:

A fuerza de apurar cáliz y boca  
a no sé –dulce amor, qué sabe el vino

A fuerza de apurar  
cáliz y boca  
a no sé  
-dulce amor-  
qué sabe el vino

A través de la ruptura del endecasílabo heroico y melódico, respectivamente, caracterizados por el equilibrio y la armonía, el verbo queda en suspenso y prolongación de su semántica al cerrar el verso “apurar...” para, además, aislar en el siguiente verso a los dos sustantivos fundamentales semántica y, ahora también, visualmente, amén de la potenciación sónica del verso al iniciarse con un pseudácrito acentuado en primera y cuarta sílaba, adónico, y de la ruptura sintáctica del verbo y el complemento directo enfatizando los dos sustantivos. Este mismo procedimiento se reitera en el siguiente endecasílabo fracturado donde el verbo queda suspendido, “sé”, para generar una ampliación de la expectativa lectora que se desplaza en el siguiente verso con lo enfático de la aposición, “dulce amor”, marcando la importancia exenta del destinatario, para finalizar la espera del complemento en el último verso de la estrofa, adónico enfático nuevamente, para una semántica versal desconcertada o desazonada y exclamativa desde el arranque hasta su soledad visual, “qué sabe el vino”. En la siguiente estrofa, el tiempo se dilata en tres versos y tres respuestas anafóricas o complementos del verbo que sitúan al lector, a la (de)sazón, en suspensión versal ralentizada, asilada tempo-espacialmente y en crescendo en cuanto a su cantidad fónica: “a savia”, “a roja sed”, “a luz herida”. Continúa con un hipérbaton y una espera mediante un heptasílabo de dos sustantivos aislados, marcados y potenciados, para finalizar la expectativa con el enfatismo del adónico que aumenta la desazón del cuestionamiento y la frustración del conocimiento mediante la imprecación, epifonema, a un „tú” amado y retórico que muestra el común amor y el común desconocimiento, “dime a qué saben”. El sujeto lírico de la primera estrofa y el sujeto amado de la segunda en común amor y en común cuestionamiento. Este dualismo también se presenta en los objetos comparados “vino” y “amor”<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Recogidos intertextualmente del poeta andalusí Ibn Al-Zaqqaq (1100-1134): “A fuerza de apurar cáliz y boca / ya no sé, dulce amor, cuál es el vino” (Ibn Al-Zaqqaq 1986: 53) para superar la cuestión del dualismo e indagar en la raíz ontológica, esencial “¿Qué es el vino?” y, teniendo en cuenta el

Este simbolismo vínico persiste en el siguiente poema, “Crisol”, ahora junto al pan como memoria de la carne: “Draga mi corazón. [...] / Ah, si yo fuera digno de tus labios / de ese dulce licor, odre del vino / [...] Si quisieras, amada, bendecirme.”. También se continúa y enriquece la semántica del fuego, al igualar el cuerpo del poeta a un receptáculo vacío resistente a este elemento, ¿antincinable, de ahí *El fuego en la ceniza?*, en donde fundir el amor y posibilitar el fruto –a través del “yugo” y el “arado”, del esfuerzo y el trabajo bien hecho en la estela de las geórgicas virgilianas<sup>24</sup> y de Juan Ramón Jiménez-, teniendo en cuenta el uso científico del crisol para el análisis de cenizas, con lo que el círculo simbólico sustantivo o vital se cierra: crisol, cuerpo, fuego, fruto y ceniza; o por mejor decirlo al modo del poeta en el cierre de la composición, “semilla, fruto, pan candéal y gozo”. Recuperando la noción de ausencia de dignidad bíblica al modo de Hesed (Mat. 8:8): “Señor, no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme” que tanto predicamento ha tenido desde el *Cantar de los Cantares* hasta nuestro días –“Pienso que rezarte a ti / tal vez me salvará el alma...” (J. Cortázar, 2003: 548)-, pasando por el *Dolce stil novo* a través de la divinización de la amada: antes Dante y Beatriz, ahora Ana y Gahete: “faro desde lo altísimo que alumbra” la “vía del alma esclarecida” en la que nos encontramos dragando.

---

simbolismo del vino como unión amorosa, ¿Qué es el amor? Elementos ya presentes en la tradición cristiana, sea el caso del *Cantar de los Cantares* 8:2 o de San Juan de la Cruz en *Cántico espiritual* 6-9, subráyese la importancia del amor y del vino asentados junto al fuego, esto es, maduros como el amor gahetiano: “Este adobado vino es otra merced muy mayor que Dios algunas veces hace a las almas aprovechadas, [...] está cocido con muchas y diversas especias olorosas y esforzadas, así este amor, que es el que Dios da a los ya perfectos, está ya cocido y asentado en sus almas, y adobado con las virtudes que ya el alma tiene ganadas; [...] y esto con admirables deseos de hacer y padecer por él .Y es de saber que esta merced de la suave embriaguez no pasa tan presto como la centella, porque es más de asiento; [...] aunque no siempre en un grado de intensidad, porque afloja y crece, sin estar en mano del alma, [...] según aquello que dice David (Sal. 38, 4), diciendo: Concaluit cor meum intra me, et in meditatione mea exardescet ignis, que quiere decir: Mi corazón se calentó dentro de mí, y en mi meditación se encenderá fuego. Las emisiones de esta embriaguez de amor duran todo el tiempo [...] y son más encendidos que los de la embriaguez, porque a veces esta divina centella deja al alma abrasándose y quemándose en amor. Y porque habemos hablado de vino cocido, será bueno aquí notar brevemente la diferencia que hay del vino cocido, que llaman añejo, y entre el vino nuevo, que será la misma que hay entre los viejos y nuevos amadores [...] Los nuevos amadores son comparados al vino nuevo (éstos son los que comienzan a servir a Dios) porque traen los fervores del vino del amor muy por de fuera, en el sentido, porque aún no han digerido la hez del sentido flaco e imperfecto, y tienen la fuerza del amor en el sabor de él; porque a éstos ordinariamente les da la fuerza para obrar el sabor sensitivo y por él se mueven; así, no hay que fiar de este amor hasta que se acaben aquellos fervores y gustos gruesos de sentido. [...] los ejercitados y probados en el servicio del Esposo, son como el vino añejo, ya cocida la hez, que no tiene aquellos hervores sensitivos ni aquellas furias y fuegos hervorosos de fuera, sino gustan la suavidad del vino en sustancia, ya cocido y asentado allá dentro en el alma, no ya en aquel sabor de sentido como los nuevos, sino con sustancia y sabor de espíritu y verdad de obra. (S. Juan de la Cruz, 2002:116-117)

De este modo, el vino, junto al fuego y el agua, se presentan como símbolos eróticos: el agua simboliza el amor puro, el vino el amor terrenal, ambos fusionados en la poética gahetiana: “afluente sin destino, aljibe claro” (p. 42) o “de tus labios, / de ese dulce licor, odre del vino” (p. 39).

<sup>24</sup> La presencia de símbolos agrarios de ciertas labores desarrolladas en el campo (siembra y recolección) se reitera en “Visión del sueño” donde el amor se presenta como regeneración y ciclo natural “cavan surcos de savia por tus caminos amplios [...] y un rayo diamantino / traspasa el valle ovaso, la senda amanecida” (p. 50), simbología también presente en el Neruda de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924): “Mi cuerpo de labriego salvaje te socava / y hace saltar el hijo del fondo de la tierra (P. Neruda, 1997: 59).

Las tres últimas composiciones de esta segunda parte reiteran las nociones anteriores como proceso iluminativo de ascensión o ahondamiento, “ven a drenar la llaga” “tunde mi piel, su cal” (p. 41), a través de la amada, “Eres la fe, esfera milagrosa / [...] cuerpo en la luz trasfigurado” (p.42). De ahí, su calificación de vitral, vidriera de colores elevada hacia el cielo en una catedral gótica o en el arcoíris celeste como modo de desencarcelamiento del alma o del “corazón en sombra encarcelado” y su comparación con elementos naturales del reino vegetal y mineral en el poema “Es tu sangre...” (p. 40) -nieve, junco, olivos, lirio o roca- o del reino animal en la composición “Vuelve la lid...” (p.41) –paloma e, implícitamente, ciervo “si un venablo”-. Finaliza el proceso de iluminación a través de la fusión con ella “y donde estás, estoy. Seré contigo”. El amor hace recordar al alma su origen celestial, fusión eterna y memoria anterior reencontrada, al modo de Fray Luis de León en la “Oda III. A Francisco Salinas” (2001: 94) como “vía del alma esclarecida”:

el alma, que en olvido está sumida,  
torna a cobrar el tino  
y memoria perdida  
de su origen primera esclarecida.

Gahete consigue alcanzar la memoria perdida tras su descenso terrenal, gracias al amor y a la amada como divinización celeste, en un proceso o vía donde se recobra la sabiduría, evocando la teorización platónica del conocimiento, en la morada del amor, no de Dios, a través de la anegación o acrisolamiento en ella:

Si quisieras, amada, bendecirme  
penetrar en mi oído como un pálpito  
y anidar en el hálito del alma.

## 6. HACIA LA CONSUMACIÓN COMO SUPERVIVENCIA: LA VIDA MÁS ALLÁ DEL INDIVIDUO, DE LA CEGUERA Y EL RÍO

La última sección de *El fuego en la ceniza* denominada, “Vía de la consumación”, continúa reescribiendo la vía mística unitiva a partir del proceso amoroso terrenal. No nos encontramos ante una consumación como acabamiento total al modo prefigurado de las últimas palabras de Cristo Crucificado, *Consumatum est*, o de los alejandrinos *Poemas de la consumación* (1965-1966). No, nos encontramos ante el acabamiento total del individuo basado en la unicidad y ante la fusión de dos almas en armonía, ardiendo el deseo sin saciarse y gozando de los frutos alcanzados -recuérdense los versos finales de “Crisol” (p. 39) o “Eres vitral...” (p. 42)-. Así los elementos naturales o internos, paulatinamente más presentes frente al detrimento de los elementos urbanos o exteriores, confirman la situación armónica, heredera del *Cantar de los Cantares*, que se abre con “Calenda” (p. 45) único poema articulado, calculadamente, a partir de diez pareados independientes y conectados mediante la rima. Nótese la “Hermosa coincidencia” señalada: pareados rimados para abrir la “vía de la consumación”. Claro, “tu corazón y el mío” unidos también a través del pareado indisoluble, fusionando el destino, el beso, los corazones y las almas del poeta y la amada, la semántica fusionada certeramente a la forma imbricada. Porque en la madurez “Fulge tu amor aún” como anáfora estrófica en la composición “La llamada” (p. 46) ya que “siempre estás tú llamándome al abrazo” (*ídem*), continuando con la divinización de la amada y su igualación acuática, “ángel de lluvia vuelto de la nada” (*ídem*), al modo de Dante con

Beatriz, de Herrera con Leonor, “de vuestra eterna angélica belleza” (F. de Herrera, 1997: XXX), de Gahete con Ana... pero viva y real en nuestro autor.

Ante la consumación física de los cuerpos se abre el proceso de “La ceguera”, título compositivo que se reitera aunque con desigual sentido. Si en el primero, se hacía alusión a la carencia de total de visión para la belleza, a la ceguera por aberración completa de la luz; en este segundo, se refiere a la ceguera por oscuridad total, por privación consciente de la luz externa, hacia otra luz más pura, en un proceso de alucinación en la oscuridad total de la noche como modo cognoscitivo de introspección en el nosotros, donde el sentido de la vista –que tanto ha poblado el poemario, añadiremos la reiteración sustantiva de “ceguera” como paradoja en el poema “Araña”- no es necesario porque se mira con el corazón<sup>25</sup>. La consumación del amor como negación de la exterioridad –luz, silencio, yo...- metaforizada en la ola creciente, en el mar –símbolo tradicional de la muerte y, en este caso, de la unión total indisoluble, también con la naturaleza, de lo permanente, de la vida, del amor, de la eternidad... recuérdese Juan Ramón Jiménez en *Diario de un poeta recién casado*. 1916 (1999)-, en uno de los versos clave del libro:

Como una sola espuma emergió del silencio.

Consecuentemente la cita de Herrera, “Ya pasó mi dolor, ya sé qué es vida”, principiando el poema “La ceguera”, es refutada tras el conocimiento vital igualado de ambos autores en una tradición común que califica lo terreno como valle de lágrimas. Así Gahete, como dijimos, trasciende o reescribe lo cristiano y el amor se vuelve perenne y real como el divino, por lo que la vida y la tierra se igualan con el gozo, no con el herreriano dolor, del triunfo del amor por encima del génesis -*In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum*, ‘En el principio era el Verbo y el Verbo estaba con Dios y Dios era el Verbo’, San Juan 1:1-, de los dioses y de sus lenguas como acción gahetiana de nombrar y de crear a partir del barro: “mis dedos de barro” (p.22) y “Aprisionó el amor todas las bocas y callaron los dioses y sus lenguas de barro”. A través del cáliz o la boca –*vid.* el poema “Desazón” (p. 38)- se “revivieron todos los besos conculcados”: percíbase bien la implicación verbal, ‘revivir’, resucitar el amor “conculcado”, esto es oprimido por la exterioridad o quebrantando una ley, obligación o principio “el misterio prohibido” a través de las “luminarias en las gredas, oteros y galayos”. Es importante señalar el concepto de “luminaria” como luz continua que, tradicionalmente, se emplea en la iglesias delante del Santísimo Sacramento, porque aquí se sitúa delante de lugares geográficos terrestres enumerados en orden creciente de extensión y elevación: gredas, „rocas de arcilla”, oteros, „promontorio o cerro aislado en una llanura, de menor altura que una montaña”, y galayos, „prominencia aguda de piedra desnuda que se eleva en un monte como cumbre”. Nótese en el primero el concepto reiterado de “arcilla”, “barro”, en el segundo de aislamiento, amor único en el páramo; y en el tercero, de piedra desnuda como prosopografía gahetiana –ya presente en ironía anteriormente “y el cabello / no es más que una secuela sediciente” p. 33)-. Para finalizar la composición no solo se sobrepasa el día, sino también la noche, como medias temporales externas al tiempo del alma y del amor,

<sup>25</sup> Sería interesante establecer un correlato comparativo entre los dos poemas homónimos de “La ceguera” de Manuel Gahete y las novelas de José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera* (1996) y su continuación *Ensayo sobre la lucidez* (2004), a partir de los presupuestos ontológicos que se derivan de ambas obras.

sobrepasando la carne –recuérdese el Aleixandre de la “Sombra final” (*ídem*)- y los músculos lignarios –‘de madera’<sup>26</sup>- desdibujando el “tú y el yo” en la unidad de la consumación total.

A esta unión prosigue el triunfo himnico de “La balada de los amantes”, composición celebratoria de este amor consumado. Paratextualmente en terminología de Genette (*ídem*) se remite a un título semantizado que abre el horizonte de expectativas lectoras, la “Baladilla de los tres ríos” publicada en *Poema del cante jondo* (1931) por García Lorca (1998: 51), con la que tiene evidentes ecos estructurales y fraseológicos, pero no semánticos, ya que invierte el sentido de la ausencia y el olvido, recontextualizándolo a través de la métrica tradicional de balada provenzal igualmente refutada en fondo y forma<sup>27</sup>: Si Lorca utiliza la baladilla arromanzada en seis estrofas estructuradas 8- 8a 8- 8a 4- siendo las dos últimas dos pareados 8- 8a 8- 8a / 4- 7a, rimadas de forma binaria alternante; Gahete se inclina por cinco estrofas sin estribillo formadas por una cuarteta y un pareado exento rimado con la estrofa que lo precede, 8a 8b 8a 8b / 8a 8b, sin reiteración de rima entre las estrofas –con excepción de la asonancia en /io/- produciéndose un diálogo fecundo de ida y vuelta: anafóricamente, no podemos entender la plenitud semántica del poema sin Lorca, pero ahora, catafóricamente, también podemos leer a Lorca sin la óptica de Gahete a través de la réplica y el homenaje. Semánticamente cada cuarteta introduce elementos vitalistas y amorosos (Granada, rosas, leche fresca, besos, torta de lata, trigo...) contrastados en cada uno de los pareados como réplica o presagio de la finitud y la muerte acechante a través de elementos negativos (soledad, suspiro, muerte, mar, arena, dolor...), generando una gradación o clímax como elemento determinante en la fundición poética que introduce ambos elementos como constatación de lo real complementario y necesario, vida y muerte como ciclos naturales, tú y yo, agua y fuego... hasta la epifora final donde constata el amor como unidad y único sentido de la existencia.

Robando el agua a la nieve  
brotó el trigo de la espiga.  
un sueño se desvanece  
mientras otro se ilumina.

¡Ay, del amor que no viene  
Como la sangre a la herida!

Las tres últimas composiciones aúnan, amplifican y cierran el proceso, el camino y el libro, “Visión del sueño”, “Eterna luz” y “Vida”, de la mano de Beatriz, Leonor o Ana. Reiteran el triunfo del amor y la fusión carnal y metafísica como dulcísima

<sup>26</sup> Resultaría sorprendente analizar en profundidad la aparición y simbolismo de la piedra “galayos” y la madera, que surgen única y certeramente en este poema y su consecutivo “Balada de los amantes” a través de los términos “piedra”, “leña” y “madera blanca” –“savia” sí aparece (p.19, 40, 50) como también “tilos” (p.24) “álamo” (p.30), “olivos” (p. 40), “árbol”, “cizaña” (p. 44) y “bosque” (p.42)-. En Neruda ambos simbolizan la pureza y lo auténtico, en el caso de Gahete ambos son iluminados o encendidos por el amor como fuego. Sin olvidar que la madera, el madero, es la que sustenta al Cristo del *Consumatum est* y nos encontramos en la última “Vía de la consumación” gahetiana. Ahora comprendemos otro de los significados que encierra el polisémico título de *El fuego en la ceniza*.

<sup>27</sup> Composición cantada de tres a cinco estrofas en cuartetos octosilábicos de rima alterna seguidas de un estribillo rimado con la estrofa anterior, amplificación del rondel (F. Carmona, C. Hernández y J. A. Trigueros, 1986: 56).

armonía, “En férvido oleaje la espuma de dos bocas / evade la tristeza del corazón amargo”-nótese de nuevo el uso simbólico del mar-. En las sociedades de la celebración del yo y de la soledad acorazada de las almas, Gahete despliega la salvación a partir de la complementación de los contrarios –la influencia del pensamiento taoísta es evidente, ying y yang, agua y fuego, sombra y luz, mujer y hombre,...-, véase la concatenación de lo antitético en el siguiente fragmento, advirtiendo de la maravilla del primer verso en quiasmo<sup>28</sup> y de la asunción en el segundo verso de la hipálage gongorina<sup>29</sup>:

Fundidos en la llama y en sombra confundidos  
 En púrpura se vierte la nieve de la vida  
 Sin saber ya si es sueño humano o si divino.

Proceso de evasión del yo, de la soledad y del cuerpo, así lo evidencia la cita del soneto shakespeariano CXLVI, “¿Es tal el fin del cuerpo? / Vive, pues, alma mía”. Gahete ha alcanzado tras finalizar las diferentes vías, el paraíso en vida junto a Ana. La *Divina comedia* como recepción productiva, la luz dudando de tanta plenitud como visión de un sueño transmutado en real, “sin saber ya si es sueño humano o si divino”. De ahí, la cita de Dante en el penúltimo poema que reitera la clave semántica e intertextual, “Eterna luz” del amor y de la compañera de viaje basada en el conocimiento del otro tanto en la dolor como en el gozo<sup>30</sup>. Para remitirnos a las moradas de Santa Teresa y a algún conocido pasaje bíblico “Entraste sin llamar. Se abrió la casa / de par en par” como huella en el sentido derridano de comunicación de discursos mediante la destrucción de una ontología que determine al ser como presencia y al lenguaje como continuidad absoluta del mismo, la desestabilización del lenguaje, su diseminación (J. Derrida, *De la gramatología*, 1998: 60-66 y 84-98). El alma, antes ceniza, se ha transmutado gracias a la eterna luz del amor, de la amada, en fuego, de ahí otra de las posibilidades lectoras del título, *El fuego en la ceniza*, cardinal como síntesis del proceso evolutivo y perenne.

Perenne vida, amor y obra en un libro sobre los límites traspasados, como afirma la última cita en retruécano presente en el poema “Vida”, recogida de San Agustín vuelto a lo humano: “la medida del amor es amar sin medida” que también declara en sintonía: “oh amor, que siempre ardéis y nunca os apagáis” (*Meditaciones, Soliloquios...*, San Agustín de Hipona, 1777: 432,2). Una teoría cognoscitiva sobre la madurez del amor y la pareja “Nel mezzo del cammin di nostra vita”, donde la mujer se

<sup>28</sup> Recuérdese como advirtió Dámaso Alonso (1979) que el uso de la bimembración se halla en correspondencia con la modalidad acentual del endecasílabo al estructurarse, tradicionalmente, en dos ramas tensivas de acentos en segunda o/y cuarta sílaba junto a sexta o/y octava sílaba.

<sup>29</sup> Tomada de la *Fábula de Polifemo y Galatea* cuando Góngora realiza la descripción de ésta: “Duda el amor más cuál su color sea, / o púrpura nevada, o nieve roja.” (1981: 133, XIV) y este, a su vez, de Herrera: “Rosas de nieve y púrpura vestidas” o “Amor, gracia i valor, i la belleza / templada en nieve i púrpura se vía” (F. de Herrera, *idem*: 525 y 694).

<sup>30</sup> Así el amor divino de Dante se transforma en humano –recuérdese la noción idéntica en *Clamor* (1957) de Jorge Guillén-. La visión armónica de las esferas celestes del florentino, pasa a una realidad amorosa de plenitud vital en el cordobés, afirmando el mismo final de vida en plenitud, pero con distinto destinatario o hacedor: si en Dante se refiere a la comprensión del mundo y del amor divino colofonando la obra con el conocido “l’amor che move il sole e l’altre stelle” „El amor que mueve el sol y las estrellas”, Gahete se refiere al amor humano “Amo la vida en ti”, porque en ambos, aquí sí coinciden plenamente, para el continuar el camino “no bastaban las propias alas” (Dante Alighieri, *idem*: 741-742).

presenta no solo como un ideal de paraíso, sino como una ser real junto al que edificarlo en y a través del nosotros, la vida compartida es el verdadero paraíso, como superación de las dicotomizaciones y común crecimiento continuo sin final y sin límites.

El poema colofón, “Vida”, poetiza lo anterior a través de una gradación anafórica y paralelística desde lo celeste en blancura de cirros “Amo [...] los ríos alados / que se yerguen / en el alto cenit del horizonte” hasta la sed terrena -recuérdese el poema “Estiaje”- de la afirmación “Amo tu sed” –nótese el metasemema o tropo de conexión de elementos nominales mediante una raíz común, el agua de la nube como abundancia y el agua de la sed como carencia, en una especie de metonimia de causa: la nube sin lluvia tiene como efecto la sed terrestre-. Esa sed de amor se transforma, tras la sinécdoque, en cuerpo y costumbre, “Amo tu cuerpo. Amo la costumbre / de tenerte a mi lado / y despertarme” –con una referencia celeste en ausencia de nubes, solo luz de la aurora o de ella al despertarse, “Eterna luz” como indicó en el poema anterior-. El clímax continúa culminando en el ser con concepto total ante la nada, ser y amar la otredad recíproca: “Amo tu ser / y amo que me ames”. Para finalizar en reiteración triádica, no podía ser de otro modo concorde, en la síntesis –cierre y comprensión del título del poema-: “Amo la vida” recogiendo a modo de *leixa-pren* los elementos anteriores, “Tanto amor [...] dilapida / el silencio, la sed, tu cuerpo, todo” que se recogen en la última estrofa, “luz de la sombra” celeste en la primera estrofa, “saliva en la sequía” para la sed de la segunda, y “flor de la escarcha” como cuerpo y ser en la tercera y cuarta estrofas, respectivamente, para fusionarlos en superación ante el amor y concluir con esta estrofa memorable –en triádica estructuración repitiendo la armonía del „yo” y el „tú” en „nosotros”- como cierre total y comprensivo de la obra donde la vida tiene sentido gracias al amor y el amor tiene sentido gracias a la vida y donde ésta última se iguala a un niño perseguido, esa vida perseguida –ahora el budismo y Siddartha- por el abuso, el hambre y la violencia, el dolor en suma, que gracias al amor y a ella se aman y se dirimen. La vida tiene sentido a pesar del desierto gracias a la no resignación y a la construcción constante, nunca dijimos que fuera fácil, del amor. Gahete establece un hito al poetizar lo amoroso desde el compromiso con la vida, desde un vitalismo maduro que eleva y reivindica los deseos posibles y necesarios en todas las edades del hombre. Si Stendhal como narrador afirmaba que “el amor ha sido siempre para mí el asunto más importante... o mejor dicho, el único”, Gahete como poeta nos lo canta:

Amo la vida en ti,  
luz de la sombra,  
saliva en la sequía,  
flor de la escarcha,  
como se ama a un niño perseguido  
por el abuso, el hambre y la violencia.

## 7. PICTÓRICO Y GEOGRÁFICO COMO FRUTO Y CRISOL (A MODO DE CONCLUSIÓN)

Lo deslumbrante de *El fuego en la ceniza* reside en este ahondamiento de la pasión amorosa tras la inicial y supuesta extinción del primer amor, el renacer pasional del fénix o el fuego amoroso que nunca ha muerto en la ceniza. Un canto absoluto al amor, tradicionalmente entendido como juvenil y reivindicado desde la profundidad de la madurez –como en el caso de Herrera en *Algunas obras* o de Petrarca en el *Canzoniere*-

desde el verdadero conocimiento del otro, a través de un lirismo sensitivo que reivindica la belleza en su sentido más dilatado y profundo.

Si la semántica literaria de la *Noche oscura* (1578-1585) de San Juan de la Cruz tiene su correlato paralelístico en el tenebrismo pictórico, como la llama simbólica de esa *Noche oscura* tiene su homólogo en la lámpara que pintó Rembrandt en el lienzo la “Ronda de noche” (Domingo Ynduráin, *apud* S. Juan de la Cruz, 2002: XCVII); así la luz y las sombras, los elementos naturales y los “frutos ciertos” se prodigan literariamente en *El fuego en la ceniza* de Manuel Gahete y tienen su correlato pictórico en la última colección de Ana Ortiz titulada, *Las luces y las sombras*, desde una celebración vital unísona con conciencia de la levedad y de los frutos que nos da la tierra, a través de un análisis del amor como elemento motor, cíclico, vital y armónico de lo humano, de lo natural y, en suma, del universo.

Porque Manuel Gahete es finalmente, permítase la correlación geográfica más allá del positivismo de Taine, Córdoba, ni lejana ni sola, como crisol y convivencia de religiones –Mezquita, Catedral, Templo de Marte, Judería...-, de poetas –Lucano, Maimónides, Ibn Zaydun, Góngora...- y movimientos ideológicos –clasicismo, modernidad, cristianismo, paganismo, neobarroquismo, neorromanticismo...-. Con un eje radial, el amor como superación desbordada de la tragedia, de lo falaz, de lo inalcanzable ilusorio y del concepto triangular de este como trayectoria o realidad hacia el sujeto amado siempre interrumpida o mediada por otra realidad o ideal que determina la visión –al modo del orientalismo de E. Said (*Orientalismo*, 1990) aplicado al plano amoroso-, más allá de la alienación o el nihilismo como integración no del individuo, sí de la pareja en un plano ético y moral, “Neorromanticismo cívico” y “Humanismo Solidario” (AA. VV, [www.humanismosolidario.com](http://www.humanismosolidario.com), 2013 y R. Sánchez García, 2013: 3-6), ante la congelación del sentimiento producido por el egocentrismo hipertrofiado que desintegra la relaciones, no solo amorosas, y las categoriza por naturaleza como inestables.

Gahete apuesta por el interior y el fuego, por la perdurabilidad frente a los ciclos de consumo que han arribado, también, al sentimiento sometiéndolo a lo vacío, por la lucha inerme y la sinceridad tras la máscara del ciudadano, por la vida y el fuego a, ante, desde, sobre, tras la ceniza. Nombres para un camino accidentado, variable, oscilante donde el amor no es solo ascendente, lenticular o nube, y donde el sujeto es la única posibilidad imperfecta y transitiva, de ahí, la confianza y la belleza de este sentimiento, Amor, junto a lo intrépido y humano de este poeta, Manuel Gahete: Nombres para alcanzar un espacio y una acción necesarias. Nombres para el tiempo constante y absoluto en el nombre de hoy de *El fuego y la ceniza*.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2014): “Poesía española contemporánea” en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 805-806, Enero-Febrero 2014.
- AA. VV. (2013): “Hoja de ruta. El humanismo solidario. Hacia un neorromanticismo cívico en el nuevo milenio”, 2013, <[www.humanismosolidario.com](http://www.humanismosolidario.com)> (1/4/2013)
- AA. VV. (2011): *Poesía ante la incertidumbre: Antología (Nuevos poetas en español)*, Madrid, Visor.
- ALEIXANDRE, Vicente (2001): *Poesías Completas*, Madrid, Visor.

- ALIGHIERI, Dante (1998): *Divina comedia*, Madrid, Cátedra.
- ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos (1979): *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.
- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de (1974): *Rimas II*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BAUDELAIRE, Charles (1993): *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra.
- BAUDRILLARD, Jean (2007): *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2002): *Rimas*, Madrid, Akal.
- CALABRESE, Omar (1999): *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- CARMONA, Fernando, HERNÁNDEZ, Carmen y TRIGUEROS, José Antonio (1986): *Lírica románica medieval*, Murcia, Universidad de Murcia.
- CARVAJAL, Antonio (1968): *Tigres en el jardín*, Madrid, Ciencia Nueva.
- CASTIGLIONE, Baltasar de (1980): *El cortesano*, Madrid, Alianza Editorial.
- CERVANTES, Miguel de (1994): *Obra Completa II*, Madrid, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.
- CORTÁZAR, Julio (2003): *Obras completas*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg.
- CRUZ, San Juan de la (2002): *Cántico espiritual y Poesía completa*, Barcelona, Crítica.
- CUENCA, Luis Alberto de (1999): *Los mundos y los días. Poesía. 1972-1998*, Madrid, Visor.
- \_\_\_\_\_ (2006): *Poesía 1979-1996*, Madrid, Cátedra.
- DERRIDA, Jaques (1998): *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2007): *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.
- EAGLETON, Terry (1997): *The Illusions of Posmodernism*, Oxford, Blackwell.
- ECO, Umberto (1962): *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1989): "Apostillas a *El nombre de la rosa*" en *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- ELIOT, T.S. (1921): *The sacred wood. Essays on Poetry and Criticism*, New York, Alfred A. Knopf.
- FICINO, Marsilio (2001): *De amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, Madrid, Tecnos.
- FOSTER, Hal, ed. (1985) "Introducción al posmodernismo" en *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- FOUCAULT, Michel (2005): *Historia de la sexualidad I*, Madrid, Siglo XXI.
- GARCÍA LORCA, Federico (1998): *Poema de cante jondo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_ (1996): *Obras completas I. Poesía*, Madrid, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1992): *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento.
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GOYTISOLO, Juan (1995): *El bosque de las letras*, Madrid, Alfaguara.
- HEBREO, León (1986): *Diálogos de amor*, Madrid, Tecnos.
- HERRERA, Fernando de (1997): *Sonetos*, Madrid, Turner.
- \_\_\_\_\_ (2001): *Poesías*, Madrid, Castalia.
- HIPONA, San Agustín de (1777): *Meditaciones, Soliloquios...*, Madrid.
- IBN AL-ZAQQAQ (1986): *Poemas de Ibn Al-Zaqqaq*, Madrid, Instituto hispano-árabe de cultura, edición de Emilio García Gómez.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1999): *Diario de un poeta recién casado. 1916*, Madrid, Cátedra.
- KRISTEVA, Julia (2001): *Semiótica*, Madrid, Fundamentos.
- LANSEROS, Raquel (2013): *Las pequeñas espinas son pequeñas*. Madrid, Hiperión.

- LAUSBERG, H. (1991): *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- LAUTRÉAMONT, Conde de (2001): *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra.
- LEÓN, Fray Luis de (2001): *Poesías completas*, Madrid, Castalia.
- LEVINAS, Emmanuel (1974): *Humanismo del otro hombre*, Madrid, Siglo XXI.
- LOTMAN, Yuri (1988): *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- LYOTARD, Jean François (1989): *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- MAFFESOLI, Michel (2007): *En el crisol de las apariencias: Para una ética de la estética*, Madrid, siglo XXI.
- NERUDA, Pablo (1997): *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Madrid, Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_ (2007): *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra.
- PETRARCA, Francesco (1989): *Cancionero I*, Madrid, Cátedra.
- RIQUER, Martín de (1975): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Planeta, Barcelona.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2013): “A propósito de una estética ética. El compromiso de la palabra del *Humanismo Solidario*” en *Duende, suplemento virtual. Quaderni Ibero Americani*, nº 5, Mayo 2013, pp. 3-6.
- SAID, Edward (1990): *Orientalismo*, Madrid, Ediciones Libertarias-Prodhufo.
- SARAMAGO, José (1996): *Ensayo sobre la ceguera*, Madrid, Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2004): *Ensayo sobre la lucidez*, Madrid, Alfaguara.
- SHKLOVSKI, Victor (1980) “El arte como artificio” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.
- SONTAG, Susan (1996): *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara.
- SPITZER, Leo (1974): *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos.
- SUÑÉN, Juan Carlos (1994): “¿Crítica militante? Problemas de la poesía al filo del milenio”, *Diablotexto*, 1, pp.13-27.
- VEGA, Garcilaso de la (1995): *Poesía castellana completa*, Madrid, Cátedra.