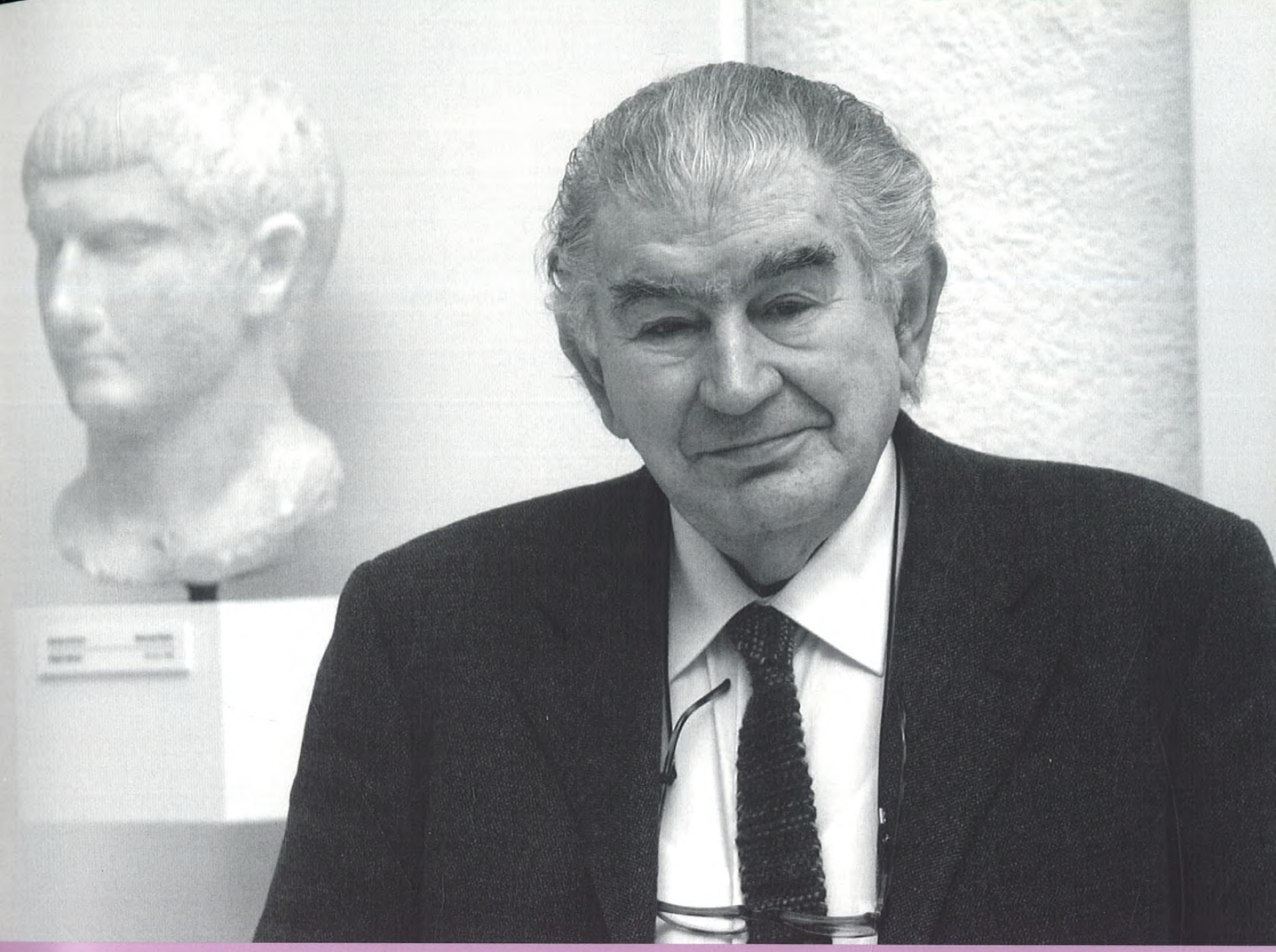


Antonio Gamoneda en Cádiz (enero, 2008) Foto: Kiki.

una larga conversación con antonio gamoneda

"en la poesía es el lenguaje el que genera pensamiento"

Eloísa Otero
Tomás Sánchez Santiago

Antonio Gamoneda en León (diciembre, 2007) Foto: Murciego.

Si todo escritor *es* ya un espacio en sí mismo –un espacio alzado y acotado con palabras–, hablar del espacio real donde se desenvuelve la vida habitual de Antonio Gamoneda se hace aún más obligado, en especial cuando se ha conocido su casa, a un paso de la propia catedral de León pero con una vocación claustral que deja al visitante una sensación definitiva de apartamiento, de insólita lejanía que pone al exterior menos inmediato y de espaldas, y que encaja muy bien con esa voluntad personal de retiro, de *"retracción"*, a la que tantas veces se ha referido el poeta. Y es que una vez abierta la estrecha puerta verde y traspasado el pequeño patio –casi un imprevisible estanque de cemento con una pequeña lágrima de arriates, un microcosmos vegetal y la majestad de un árbol caballero, un lauroceraso, que se asoma a la calle por encima de la tapia– pareciera que se ha evaporado por ensalmo el ritmo de afuera para entrar en otra clave vital, la de quien nunca se dejó sujetar del todo por las supuestas obligaciones civiles de un poeta de ciudad. O *"un poeta de barrio"*, como él mismo ha querido decir más de una vez. Todo sigue, pues, ahí afuera a la mano, sí, pero ya tan lejos…

Esta es la crónica de una entrevista discontinua, un si-es-no-es de hilván frágil, una conversación llena de poros, abierta y enterrada entre sucesos –viajes, ausencias, desencuentros de fechas– que no ayudaban a terminarla

fácilmente. Como la propia escritura de Gamoneda, se hizo necesario revisar más de una vez lo recogido en las grabadoras para de nuevo reacomodarlo, imantarlo en el presente. Todo comenzó a finales de julio y sólo se acabó de resolver totalmente en diciembre. Ya este juego de desajustes —la luz, el frío, los propios avatares del entretanto, los nuevos episodios viajeros contados como divertimentos que rompían cualquier gravedad— ha hecho que todo se inunde de cierta irrealidad. Escuchar en la grabadora a las puertas del invierno una algarabía de aves y campanas alborotadas del verano contribuyó asimismo a ello.

La primera mañana pactada para esta entrevista fue luminosa y con pellizcos de frescura en el aire gordo de julio. No parecía día propicio para conversar con el autor de *Libro del frío*. Estábamos entonces en el corazón del verano, y a medida que la mañana atravesaba la ciudad la temperatura se haría más bravía y casi insoportable en la primera hora de la tarde incluso aquí, en León.

En la planta baja de la casa del poeta se mantiene flotando durante el día esa penumbra aceitunada que todo lo deja entrevisto, como si la vida se comportara allí con una cualidad permanente de difumino, un difumino que confronta el pasado con el presente, lo memorable y lo actual, batido todo por un humo mínimo pero que pone a raya cualquier diferencia entre lo invisible y lo visible. Igual que ocurre en la poesía del habitante, donde todo lo que pasó una vez sigue sucediendo entre tormentas interiores.

Desde el arranque de la escalera se suceden en batería cuadros en la pared (Barjola, Vargas, Guerrero, Agulló, Faik Husein, Tàpies, Arcadio Blasco, Chillida, Mestre, Mieres, Pedrero...) y piezas sueltas de cerámica. Luego vienen los libros, que subrayan el espacio donde el escritor suele trabajar, curiosamente un espacio abierto y entre dos sitios, un lugar casi de paso que no hace pensar en el esperado despacho del escritor arrellanado y lleno de estabilidad –*"puedo escribir casi en cualquier sitio: en medio de un viaje, en los hoteles, en el tren, por ejemplo..., se me da bien esa especie de urgencia, de provisionalidad a la hora de escribir poesía..."*.

De modo que la penumbra, el sopor y el silencio, sólo acuchillado de cuando en cuando por los obreros que en el exterior trabajan estrepitosamente, imponen ese día cierto carácter conventual al ambiente. Pero se nos comenta cómo desde hace algún tiempo hay más perturbación en la vida

habitualmente morosa de esta casa. Los reclamos obligados tras los reconocimientos –el Premio Reina Sofía, el Premio Cervantes–, el trasiego casi encadenado de cámaras, flases, visitas, entrevistas... Antes de empezar esta inicial conversación, sostenida a lo largo de la mañana y buena parte de esa tarde de finales de julio, le preguntamos a él, que resistió en la ciudad y en la poesía como otro desaparecido tanto tiempo, si ahora le asusta tanta subordinación mediática, tanta *"concentración de visibilidad"*.

—No me he dicho a mí mismo nunca la palabra 'asustado', pero ahora que la decís vosotros, algo hay de ello. Eso sí: me he sentido muy cansado, muy fatigado, y con una seria esperanza de que, bueno, de que esto ha de ser transitorio y de que cuando termine voy a volver a esta casa y a los papeles, a seguir escribiendo como antes... hasta que vosotros mismos, mis amigos, me digáis que hay que parar... Así que asustado del todo no, porque como no he acabado de aceptar nunca que todo esto me haya sucedido, me digo que no tengo más remedio que someterme a ello pero que me retiro en cuanto pueda... En fin, sí, tengo confianza en que la vida ha de volver a normalizarse para mí.

—Comencemos hablando de su infancia, esa época a la que usted se ha entregado con decisión introspectiva en *Un armario lleno de sombra*, título provisional de sus memorias. Usted aprende a leer –ya se ha contado muchas veces– en el único libro de poemas de su padre, de título casi premonitorio: *Otra más alta vida*. Qué curioso: parece que alude a eso que usted ha buscado luego: más justicia, más dignidad para las personas... otra más alta vida, sí.

—En todo caso, yo no he sido consciente de ello nunca. Como tampoco creo que haya resabios de otro tipo en mi escritura relacionados con ese libro de poemas de mi padre. Yo llegué a ese libro para aprender a leer. Era ya, quizá, el otoño de 1936. Las escuelas –la mía entre ellas– estaban casi todas cerradas. La depuración del magisterio, ¿comprendéis? El aprendizaje debió de ser duro, sobre todo para las personas a las que acosaba con mis preguntas. Para mi madre, principalmente, que era la que me había dado el único libro que había en casa. Pero la circunstancia se volvió en favor mío: el arduo conocimiento de los signos de la escritura se produjo al mismo tiempo que, incomprendida pero perturbadoramente sensible, se

dio mi primera experiencia poética. He dicho incomprendida: sí, yo no me preguntaba ni preguntaba por las significaciones; había descubierto una causa musical en las palabras y esto proporcionaba un sentido a lo que no comprendía. Las cosas eran, más o menos, así. Creo que aquella reunión de circunstancias me marcó para los restos.

—¿Podemos pensar en cierta huella de esa escritura paterna en la suya o en alguna intervención posterior deliberada sobre esos textos, como ocurre ciertas veces en su escritura?

—No; el libro me descubrió la poesía, pero, salvo en intentos de escritura preadolescentes, que no conservo, no creo que haya un rebrote de ese libro de mi padre en mi escritura posterior. La verdad es que hay una enorme distancia en el orden del contexto, en el espacio que rodeaba la propia biografía y la poesía de mi padre. Es cierto que hay ciertas similitudes vitales entre ambos (mi padre conoció también la pobreza, la escasez) pero histórica y culturalmente hemos transitado por espacios muy distintos, lo que hace muy difícil una proximidad en la que pudiéramos llamar escritura consciente.

— Y después de ese libro, ¿qué otras lecturas de primera hora hubo?

—Recuerdo bien cuál fue el segundo libro que leí. Vino de la mano de mi primera maestra, digámoslo así, una vecina, doña Marina, que hacía de profesora particular mía. Era maestra jubilada, y me regaló las *Rimas y Leyendas* de Bécquer, publicadas en la colección "Ebro", entonces tan popular. Yo creo que, al margen de que me impresionara o no esa lectura, me pasó algo parecido a lo que ocurrió con el libro de mi padre. Es decir, advertí el poder musical y el particular tono de aquella escritura, y, teniendo yo, como tenía, cuatro años más, advertía que el de Bécquer no era el lenguaje de las conversaciones, pero me desconcertaba mucho menos la, digamos, semántica, que, por otra parte –y ésta es lógicamente una estimación del presente– no deja de ser bastante convencional. El que sí fue decisivo fue el tercer libro, del que también me acuerdo bien. Era la *Segunda Antolojía Poética* de Juan Ramón Jiménez, en la colección "Universal". Hay una anécdota curiosa que puedo contar. Cuando fui a buscarlo a una primera librería, el dueño no me lo quiso vender. Me dijo, bien lo recuerdo, que no entendía

qué hacía yo leyendo a un escritor de la anti-España como Juan Ramón. Y me quiso endosar otro, de preceptiva moral o algo así. Fui entonces a otra librería, la de "Pastrana", regentada por un fraile exclaustrado y con otro ánimo bien distinto; aquel hombre no sólo me despachó el libro sin remilgos sino que me lo regaló después de hacerme leer un poema en voz alta. Fue el primer poema que me oí a mí mismo. Yo tenía entonces trece años.

—¿Y antes? Tuvo que haber lecturas espontáneas. Al fin y al cabo, usted es un autodidacta, un escritor formado a sí mismo y un lector curioso que buscaría por su cuenta lecturas o se las encontraría.

—Con independencia de los libros propios de las clases que recibía, tuve uno titulado *Lecciones de cosas*, más alguna enciclopedia y –ésta por vía de préstamo– la colección completa de los fascículos con las aventuras de Dick Turpin.

—Literatura didáctica y literatura de evasión... Una infancia lectora convencional, ¿no?

—No del todo. También recuerdo que entre aquella marabunta de gente más o menos desafecta que se refugiaba en casa de mi madrina como consecuencia de la guerra, alguien –una mujer, portera de una casa de vecinos de Madrid– traía consigo una de aquellas lecturas tremebundas que se titulaba *Los mártires del adulterio*, que yo me leí enterita a mis ocho años. Y luego había aquellas revistas y periódicos de la época, claro: *Flechas y Pelayos*, *Chicos* y, en otra clave, algunos números de *El frailazo*, una revista anticlerical que me proporcionó otro de los refugiados en nuestra casa, un hombre que había estado en un campo de concentración; yo leía aquello muy en secreto para que mi madre no se enterara. Éste, con otras lecturas "menores" (Doc Savage, Bill Barnes, el Zorro, la Sombra...) es el relleno fundamental de mis lecturas de infancia junto a los tres libros de poesía que ya he citado.

—La infancia son también los amigos. Y hay uno especial, que aún vive y con el que sigue usted manteniendo una relación cercana, casi cotidiana... El otro día fue quien leyó unas palabras en la inauguración de la exposición *Visión del frío* que se le ha dedicado con motivo de la concesión del Premio Cervantes.

—Os referís a Pablo de la Varga, claro. Pablo tuvo desde muy pronto cierta ascendencia natural sobre mí, seguramente por llevarme un año y pico. Éramos muy amigos y juntos llevábamos a cabo pequeñas aventuras: apedreábamos ratas de agua en la llamada por nosotros "presa de la muerte", jugábamos a los tejos en la Venta del Labrador, en las afueras de la ciudad, íbamos hasta Cantamilanos... Una vez encontramos un duro de plata y acabamos comprando fascículos de Búfalo Bill. Cosas así. Pero nada o casi nada de lecturas literarias compartidas.

—¿Cómo se acercaba a la vida cultural en aquellos años de infancia? Iría usted al cine, le interesarían actrices y actores de entonces...

—El cine siempre tiró de mí mucho. Pero sólo de una manera especial a partir de los años 50, cuando yo ya escribía. Es muy posible que no me haya interesado nunca demasiado el cine de carga intelectual sino el cine cuya potencia es sobre todo visual. Es decir, Kurosawa me interesa mucho más que otros directores que, digámoslo así, hacían o hacen películas "de tesis".

—Pero esa forma de ver cine, lo mismo que ocurriría con la música, tiene más que ver con la edad adulta. Antes habría otra manera de ver películas, de escuchar discos o ir a actuaciones.

—En la infancia fui al cine, como cualquier niño, a entretenerme, a ver películas intrascendentes... Entonces yo estaba enamorado de Diana Durbin, una actriz muy popular. Luego llegué a tener por el cine una auténtica pasión pero, insisto, a partir del hecho visual. Es cuando entro en esa otra manera de ver el cine de la que antes hablábamos, en que las manifestaciones individuales para mí están en segundo plano respecto de la visión total de la película a la que miro, como si fuera un cuadro en movimiento. Por ejemplo, yo no puedo ver películas en la televisión, porque si me interesa una en concreto, advierto inmediatamente que el formato de la pantalla crea un desequilibrio compositivo, no se da realmente la visión cinematográfica.

Pero como la pregunta es más amplia tengo que decir que durante muchos años mantuve también una enorme pasión por la música; luego vino la sordera, y yo me fui apartando de ella porque dejó de tener para mí la riqueza que yo conocía.

—Sobre lo de hacer de negro en sus años jóvenes...

—Era un "negro" al revés. Yo escribía los poemas y repartía los cuartos que conseguíamos. Toda aquella escritura ha desaparecido, afortunadamente, y yo interrumpí el juego antes de los cuarenta. No volví a presentarme a un solo concurso. Tenía un amigo al que le encantaba ir a recoger los premios, los premios menores, se entiende. Aun ahora, a pesar de su párkinson, suele llamarme todos los días... Era un hombre con habilidades; ha escrito más que yo; puede que alguna vez haya metido mano en lo que "escribíamos"; luego, yo conservaba la variante o no...

—Por otra parte, la vida ligada a las mujeres queridas... La madre, la madrina, la esposa, las hijas... ¿Hay un peso especial de esa fuerza en su vida?

—Seguro. Completamente seguro. Hasta el punto de que, por ejemplo, hay un momento de mi vida en que yo podía haber empezado a funcionar de otra manera. Bueno, hay dos momentos, pero para no complicar las cosas vamos a hablar de uno solo, y es cuando hace casi cuarenta años tiran de mí desde Madrid para dirigir la editorial Taurus. Tiraban de mí por una razón muy sencilla. Taurus había ido mal económicamente y se había quedado con la editorial el Banco Ibérico, que era de los Fierro, y un par de ellos me conocían y sabían dos cosas de mí: que tenía una experiencia de empleado de banca de bastantes años, veintitantos en aquel entonces, y que yo andaba metido en el mundo de la escritura. Y pensaron que yo podía ser una persona adecuada para reflotar la empresa. Me insistieron durante bastante tiempo. Al final dije que no... Quizá no me atraía demasiado, pero podía haber dicho que sí, si no fuera porque yo tenía conciencia de que una especie de pequeño universo femenino me necesitaba. El "universo" empezaba con mi madre, y seguía con mi mujer y mis hijas. Así que, en efecto, he vivido una cierta situación de dependencia, no solamente sentimental, sino práctica, en relación con las mujeres. Tenéis que tener en cuenta que hace 30 ó 40 años las mujeres no tenían las posibilidades laborales de ahora, difícilmente podían ser autónomas... El hombre cargaba con la noción de que ese mundo femenino dependía de él. Y en el terreno de la comunidad familiar y afectiva, yo era el único hombre en ese universo femenino.

—Y en la poesía ¿hay conciencia de esa misma presencia?

—Necesariamente también. Por el hecho de que mi poesía se corresponde o al menos intenta corresponderse con mi existencia, y mi existencia está sobrecargada de componente femenino. Entonces, en mi poesía, muy probablemente existe también ese peso femenino.

—Sorprende lo vivo que se mantiene todo en su memoria, una memoria despierta. Eso nos lleva a pensar en aquel verso de *Arden las pérdidas*: "claridad sin descanso". También obliga a pensar en algo parecido a un estado de insomnio, en su presencia casi natural en la vida de Antonio Gamoneda, que le lleva a una suerte de "hipervigilancia" y que podría explicar zonas de su escritura. ¿Es así?

—Es así desde los treinta años de edad en adelante. Pero ya que hablamos de insomnio, voy a hablaros yo de algo que podría haber sido determinante en mi poesía. Tanto a un primo mío como a mí nos pasaba lo mismo: entrábamos de pronto en un estado intermedio entre el sueño y la vigilia durante el cual se producía la visión del entorno real –por ejemplo de la figura de mi madre– insoportablemente amplificado. La habitación en la que yo me hallaba, en aquella percepción delirante pero en mí real, era un espacio sin límites y muy luminoso. En mi sensibilidad aquello era cierto. Y, de pronto, en todas las ocasiones surgía algo de naturaleza amenazante que me acechaba de manera peligrosa. Eran fenómenos que duraban cierto tiempo, no eran fugaces; mi madre recordaría estos casos bastantes años después. Era ella la que se acercaba a tranquilizarme, a sosegarme, pero yo la veía gigantesca y dentro de esa luz temible. Quizá alguien recuerde una canción infantil que tenía como protagonista a una niña que se llamaba Catalina y a la que su padre castigaba. Recuerdo esa canción, porque yo la identificaba con mi visión sonambúlica. En la canción se hablaba de *"una rueda de cuchillos y navajas"*, y era esta rueda, a la vez visible e invisible, el núcleo amenazante de la inmensidad luminosa.

—Esa canción hace pensar en el martirio de Santa Catalina de Alejandría, a la que se representa en la iconografía cristiana siempre con la rueda con la que parece que fue descuartizada.

—Es muy probable que la canción de Catalina proceda del martirologio, sí.

—¿Y nunca ha sentido usted la necesidad de hacer entrar su, digamos, sonambulismo en su poesía, tan marcada biográficamente?

—Creo que, en ocasiones, el espacio que dentro del pensamiento poético se me representa tiene algo procedente de aquellas visiones.

—Eso parece: la luz, el territorio de lo blanco... lo lúcido como mera manifestación, que surge tantas veces en su escritura... Y, por volver a retomar una cuestión anterior, el insomnio, la conciencia hipertrofiada de quien no quiere dejar de vigilar aunque ello sea doloroso o perturbador...

—Yo tengo que considerar eso de otra manera. Ese fenómeno al que os referís, las especiales percepciones que se dan cuando no estás dormido ni despierto, suceden más o menos hacia las cinco de la mañana, una hora peligrosa. La interrupción del sueño a esa hora suele llevar a una contemplación de lo sucedido y a una imaginación de lo que puede suceder, todo ello bajo el serio dominio del miedo. Es el momento en que la persona se encuentra a la vez devastada y, como decís, hipertróficamente lúcida. Las representaciones existenciales que aparecen en esos momentos suelen ser muy penetrantes, muy fuertes.

—Es el horario biológico, que domina otro tipo de temporalidad...

—Sí, hay una transformación fuerte del curso de la normalidad, una transfiguración evidente en la relación entre el tiempo y el espacio. Ese cambio de orden podría ser incluso productivo, aunque no de manera inmediata, en la escritura. No es gratuito el que en las órdenes monásticas se practique esa manera estrepitosa de madrugar. Los santos padres correspondientes sabían con certeza que esas horas eran proclives a temores, pensamientos y percepciones muy especiales.

—Usted, que no se considera creyente, fue en alguna época a esos monasterios.

—Me gustaba ir a Osera, en Galicia, donde, por cierto, alguna vez coincidí con Graham Greene. Yo trataba entonces de acomodarme a esa otra manera de pasar cada día. Me recuerdo a mí mismo paseando por la noche, durante horas, por corredores y patios. Y, de pronto, a lo lejos oía cantar a los frailes. Tenía algo de irreal todo eso, sí, y afectaba a esa hipertrofia de la conciencia de la que hemos hablado antes: un estado especial vigilante, una peculiar sensibilidad.

—Hablemos ahora de otra realidad más cercana. En los años cincuenta, cuando usted ya ha publicado libros, suponemos que la atmósfera de la ciudad de León circula en sus poemas. ¿Cómo se respiraba el ambiente de la ciudad?

—El hecho sustancial es que durante la totalidad de los años cincuenta, más en concreto desde 1949, permanezco cargando con la pasión de la poesía, necesidad que nunca se apartó de mí, pero apenas escribo nada. Todo se correspondía con que yo estaba en cierto modo secuestrado por la clandestinidad. Éramos un grupo de amigos –Jorge Pedrero [el vigilante de la nieve, en la poesía de Antonio Gamoneda], Eloy Terrón, Cirilo Benítez, José Vega... – que no es que hiciéramos grandes cosas pero ciertamente estábamos bajo una presión muy fuerte que tenía su cuota de miedo y su cuota pragmática porque, por mínimas que fuesen las actividades, te la estabas jugando.

—¿Y cuáles eran esas actividades? Suponemos que movimientos propios de algún tipo de resistencia.

—No eran grandes cosas: practicar un cautelosísimo proselitismo, guardar en casa a algún camarada, repartir papeles, tener reuniones temerosas con media docena de obreros..., con esa particularidad de que eran años en los que una oposición activa, por mínima que fuera, era algo muy complicado de mantener. Para nosotros, que éramos un grupo que nació de la amistad y dio en grupúsculo político, fue además algo muy particular porque no nos ganábamos tampoco la confianza del Partido Comunista, por ejemplo, que nos veía con ojos desconfiados. Ésta era una actitud frecuente con intelectuales, profesores, escritores, artistas...

—En *Descripción de la mentira* hay alusiones a las delaciones, a la traición... Todo esto ¿tiene alguna relación real con este grupo al que se está refiriendo?

—Aquéllos eran tiempos en los cuales, incluso dentro del propio partido y en sus aledaños, no sabían unos de otros, no sabíamos unos de otros nada más que lo estrictamente necesario. Los nombres, a veces, no estaban claros; las relaciones, tampoco. La actividad de nuestro grupo era prácticamente la misma que pudiera tener una célula claramente definida dentro del aparato, pero con esa particularidad de la desconfianza hacia los intelectuales.

—Tuvo que ser duro llevar esa vida y, por otra parte, mantener la existencia convencional en casa de la madre. Siempre esa bisección merodeando en su vida. Como dice en ese poema: "Es horrible ser dos inútilmente".

—Bueno, sí. Eso componía un estado de tensión notable. Yo estaba con mi madre y si tenía a algún chico en casa, tenía que disfrazar aquello de alguna manera ¿no?: "Pues este amigo viene a pasar una temporada aquí...". Y, naturalmente, mi madre se extrañaba con frecuencia porque aquel amigo no salía de casa ni casi de la habitación.

—¿Y su madre no fue consciente nunca de la situación?

—No, nunca. Puede que alguna vez tuviera una sospecha imprecisa, pero no lo manifestó.

—¿Alguna vez llegó a visitarlo la policía, hubo algún registro...?

—A casa de mi madre no fueron nunca; a mí sí me llamaron un par de veces, pero salí "limpio" de la entrevista. No obstante, tuvimos un problema terrible. Mi primera depresión tuvo como origen ese problema. Yo tenía entonces 27 años. El dueño de la casa donde vivíamos tenía un hijo, el mayor, del que no puedo decir que fuese una buena persona. Sospechó algo. Le entró un gran empeño por que nos fuéramos de aquella casa, que en el año 1958 era baratísima. Me coaccionó para que nos marchásemos. Me insinuaba que él sabía más de lo que parecía y que podría ponerme en un aprieto.

—En aquellos años 50, ¿mantenía alguna relación con otros poetas, más allá de sus compañeros?

—No. En España quizás el primero al que conocí de edad aproximada a la mía debió de ser Claudio Rodríguez, ya cerca del año 80.

—*Sin embargo, sí conoció a Blas de Otero....*

—Sí. Le conocí cuando yo tenía 19 años y él tendría ya 35 ó 36...

—¿Y cómo puede conocer a Blas de Otero un chaval de 19 años que todavía no ha publicado nada? ¿Cómo surge ese encuentro?

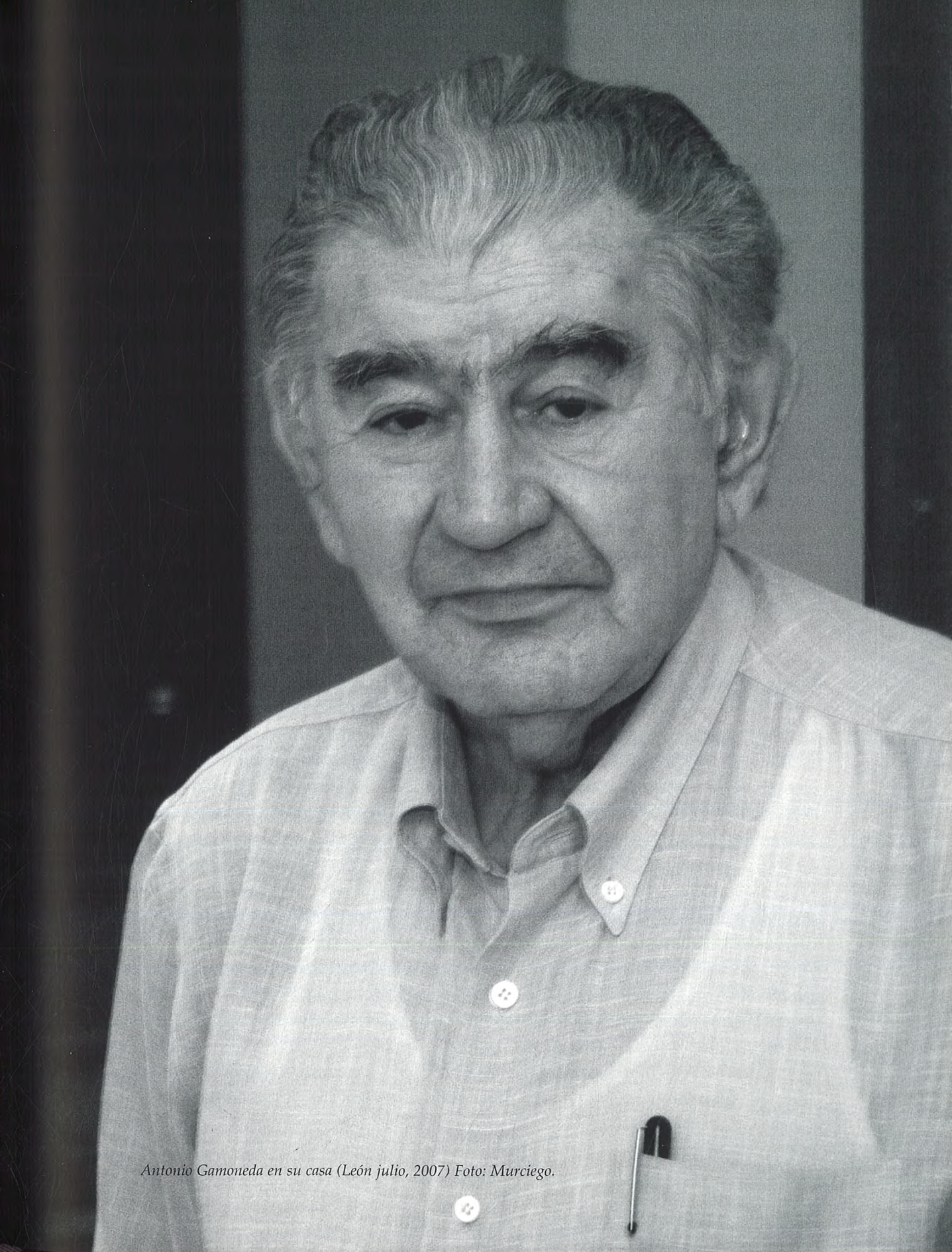
—Muy sencillo. Blas de Otero y Agustín Ibarrola vinieron a León, con otro pintor, que no recuerdo cómo se llamaba. Querían buscar manera de pasar una temporada en León. Bueno, de hecho la pasaron. ¿Y quién había en León? Bueno, pues los de *Espadaña*. Pero, por lo que fuera, no se entendieron muy bien. En aquella época andábamos por allí, por la Biblioteca [de Azcárate], gente del grupo más el pobre José Luis Leicea. Y, bueno, nos fascinó Blas de Otero. Por León estuvieron un mes o más. Y anduvimos por ahí con ellos.

—¿Y no continuó esa relación después? Blas de Otero ya debía de ser un poeta conocido...

—Era un poeta conocido, pero con un reconocimiento exterior a lo que hoy entendemos por un reconocimiento oficial... Era un poeta ligeramente maldito y, claro, muy esquinado, sobre todo con la gente que, por decirlo así, estaba a la contra. Después de aquel encuentro no hubo entre nosotros relación de continuidad. Bueno, con Ibarrola sí.

—¿Y con los escritores de Astorga? Gullón, los Panero...

—No... Con Panero realmente no hablé nunca... Yo sostengo en broma la teoría de que lo maté, por algo que ya he contado alguna vez. Lo cierto es que Leopoldo Panero falleció de un ataque fulminante momentos después de fallar un premio que gané yo mismo y en cuya comida



Antonio Gamoneda en su casa (León julio, 2007) Foto: Murciego.

Leopoldo bebió lo suyo y se excitó defendiendo mi poema. Mi poema que, deliberadamente, estaba hecho a imagen y semejanza de los suyos. Por eso digo que lo maté yo.

—Se está creando una especie de tópica sobre su poesía. Es un duelo que se repite. Siempre las mismas preguntas y siempre las mismas respuestas. Hay como un pacto tácito en la interlocución. Quizá haya otras cosas que le gustaría abordar y que no han surgido...

—No tengo conciencia de nada de eso. No tengo otras posibilidades de lectura de lo que yo hago que las que podáis tener vosotros.

—Ya, pero nos preguntamos, por ejemplo, si dedicar una vida a la escritura puede ser una forma de locura. En la medida en que trasciende el lenguaje convencional, ¿no habrá en el poeta un sesgo de locura, consecuencia de esa trasgresión? Y lo decimos en el sentido –Castilla del Pino lo apunta– de la locura como forma de existencia, de un proyecto de existencia que acaba siendo la razón de vivir, lo que da sentido a la vida.

—Lo que ocurre con el poeta es que se aparta de lo que pudiéramos llamar, incluso subrayándolo, el "pensamiento razonable", es decir, el pensamiento discursivo, reflexivo, científico, informativo... Se aparta y viene a él ese otro pensamiento, cargado de sorpresas para él mismo; un pensamiento en cierto modo suscitado por el lenguaje. Yo creo que el impulso generativo es ése: no es el pensamiento el que genera lenguaje, sino que es más bien el lenguaje el que genera pensamiento. En todo caso, colocándome en una posición quizá más segura y prudente, vamos a quedar en que se trata de una generación recíproca. Bien entendido que el lenguaje que se genera de esa particular manera no tiene por qué ser un lenguaje convencionalmente "razonable"...

Estamos dando en hipótesis sobre cómo se forma el pensamiento poético, y ello está en relación con la pregunta vuestra sobre si escribir poesía podría ser una forma de locura. No. Me parece oportuno el razonamiento de Carlos Castilla, que yo digo que conviene precisar un poco más, y quizá de lo que se trata es de que en el poeta aparece un pensamiento que, como os decía antes, no obedece a la norma común del pensar. ¿Y por qué no obedece? Yo pienso que porque ese pensamiento es suscitado por un

lenguaje con una carga semántica y con una entidad física –estoy hablando ya de su parte audible– que son imprevisibles y sin función en el lenguaje convencional "razonable".

—¿Significa eso que el pensamiento poético aparece por casualidad, algo como meter en un cubilete palabras y que estas palabras suscitaran unas significaciones también inesperadas?

—Sí y no. Yo creo que la aparición del lenguaje se da en función de algo que ya hemos mencionado antes, de un pensamiento preexistente del que el poeta no es plenamente consciente. Nadie lo ha dicho mejor que Juan de Yepes: se trata de "un no saber sabiendo". Por razones que necesitarían un análisis en cada ocasión —y no es el poeta el que tiene que hacerlo— se te imponen unas palabras, y esas palabras, a su vez, son las que crean pensamiento poético consciente. El "no saber sabiendo" a mí me parece que recorre ese camino.

—Apreciamos como constantes dos ejes antagónicos que parecen oponerse en su escritura. Por una parte, una gran fidelidad a la memoria; por otra, una gran capacidad de corrupción, de corromper lo que se da como consabido, como normativo. Curiosamente, en un aviso que usted hace en *Esta luz* se lee que un poema se puede volver a considerar, a tachar, a modificar... siempre que pueda volver a abrirse a una causa musical.

—Exacto. Porque en la experiencia nos damos cuenta de que el elemento desencadenante de ese pensamiento está siempre unido a la aparición de la palabra que lleva consigo una causa musical. Esto seguramente no es caprichoso. De alguna manera instintiva, el poeta está advirtiendo si se corresponde o no con lo que quiere decir, incluso no solamente con lo que quiere decir sino con lo que quiere llegar a convertir en pensamiento consciente, que no lo sabe pero lo huele, lo intuye. Y el mecanismo, al menos yo lo entiendo así, lleva siempre consigo un origen que de alguna manera comporta una causa, una razón desencadenante, llámese como se quiera, que es de naturaleza musical.

—Juan Ramón Jiménez decía que el poeta siempre tiene que tener instinto y vigilancia. Claro, el problema es saber cuándo hay que tener instinto y cuándo hay que tener vigilancia, y hasta dónde...

—Si me permitís, yo diría que existen poetas que ponen en marcha el instinto que lleva a no se sabe dónde, y poetas que ejercen su vigilancia en otro momento, como puede ser una ideación previa. A mí me parece que una de las tensiones más serias que lleva consigo el ejercicio de creación es que el instinto y la vigilancia se den simultáneamente. Creo que se tiene que estar en una situación de desconfianza respecto de uno mismo, una especie de autocensura instantánea con independencia de que pueda darse una revisión posterior.

—En su poesía podría detectarse una suerte de esteticismo trágico. En ella, incluso la palabra "belleza" –y usted la define como "un lugar donde no van a parar los cobardes"– es una palabra comprometida... Se tiene entonces, desde muy pronto, la sensación de que el valor del poema, aun participando de un realismo irrebatible, no está en qué se dice, sino en cómo se dice...

—En relación conmigo mismo, esto es totalmente cierto: sí, podría hablarse de un esteticismo trágico. Tal y como hemos hablado de mi vida, en cuanto a su implicación en la escritura supone el traslado a la función estética de un hecho existencial, pues, en fin, no ya mi vida, en sus momentos gratos o ingratos, sino la formación sucesiva, el crecimiento, la madurez de mi pensamiento, han estado connotados por la tragicidad histórica, familiar o personal. Esto no es demasiado original. Ahí tienes la *Poética* de Aristóteles, en la cual hay un momento que dice: "No hay que buscar en la tragedia otro placer que aquel que le es peculiar". A mí lo que me interesa de lo que ahí dice Aristóteles es que la tragedia conlleva un placer. Y ese placer es el resultado de una conversión a la estética.

—¿Hay razones para defender algún tipo de poesía en España alejada de la poesía más convencional?

—Hay razones para pensar que en España potencialmente se da una poesía cuya importancia quizá ha sido socavada, sobre todo en los jóvenes, por estos movimientos que hacen fortuna por razones de facilidad. Ahora bien, en todas las edades de poetas que podamos recorrer en este momento en España –desde los poetas de más de 80 años a los que tienen poco más de 20–, yo creo que hay algunos que no han caído nunca en ese

bache, en ese realismo fácil, demasiado fácil: Manuel Álvarez Ortega, Luis Feria, Carlos Edmundo de Ory –estoy mirando hacia la gente mayor–... y esto se multiplicaría en número según voy descendiendo en edad. Y parece advertirse en la gente, incluso en la gente muy joven, un aburrimiento en relación con la poesía más o menos figurativa y realista que se ha dado por buena y que no tiene nada que ver con el lenguaje no razonable –descartemos la manoseada palabra "irracional", por favor– que decíamos antes, y que parece que entendemos que es la poesía, o al menos yo lo entiendo así. Pero hay nombres, sí; haberlos, haylos...

—Parece ser que *El cuerpo de los símbolos*, sus escritos sobre asuntos poéticos, va a volver a editarse con nuevas incorporaciones.

—*El cuerpo de los símbolos*, en estos momentos, puede que haya duplicado sus páginas, pero con un perfecto desorden y sin un plan premeditado todavía. Aparecerán algunos capítulos monográficos de poetas como Cernuda, Claudio Rodríguez, pero no muchos. De alguna manera va a estar más centrado en el curso generativo de ese lenguaje no razonable de que antes hablábamos, y simultáneamente se tratará sobre si ese lenguaje no razonable es, también, un arte de la memoria. No creo que vaya a desdecir lo que anteriormente he dicho en *El cuerpo de los símbolos*, y sin embargo, si hace falta, me desdeciré.

—Es evidente que hay unas señas de identidad comunes con los artistas con los que ha colaborado con cierta habitualidad, y cuyas obras se pudieron ver en la reciente exposición *Visión del frío*. Como si en algún momento hubiera tenido un mayor y mejor trato con artistas –artistas plásticos, concretamente– que con poetas.... ¿Por qué?

—A mí me parece, aunque no lo digo con mucha seguridad, que en mi escritura hay una cierta abundancia de imaginario con carga visual. Bueno, eso no tiene por qué ser casualidad, dado precisamente que en los quince años en que apenas escribí, mi relación más seria era con pintores. De alguna manera no premeditada, quizá llegamos a unas conclusiones bastante concisas pero que en algo llevaban consigo un fuerte pacto de semejanza, en la medida en que existe un comportamiento de idéntica naturaleza en la manifestación visual, pictórica, y en la manifestación lite-

raria o poética. Durante esos quince años en que yo no escribía, me cargué de sentido y ajusté mi sensibilidad a la relación existente entre lo poético y lo visual, y eso estimuló mi necesidad de *ver el pensamiento*, para decirlo de una vez.

Pero querría poner un ejemplo de esto: el lenguaje "razonable" y convencional respecto de los objetos de uso tiene un tipo de relación que es diferencial y, sin embargo, y al mismo tiempo es indicador de la naturaleza del lenguaje poético, que sería un lenguaje escultórico, mejor escultórico que pictórico. ¿Por qué? Por la corporeidad, por la *phisis*, por la condición física de la palabra, que aunque también se da en la pintura, está menos clara porque en la pintura aparecen muchos datos que pertenecen al *trompe l'oeil*, mientras que la escultura es un objeto en el cual las partes, su ocupación del espacio, su configuración, tienen materialmente un ritmo. Y ahí ya estamos emparentando con el carácter, con el origen musical de la palabra poética. La palabra poética es a la escultura como la palabra convencional y "razonable" es al objeto de uso.

—Es que, además, en su escritura poética está muy presente lo corporal; es una escritura llena de sustancias... (*El libro de los venenos*...) ¿Hay mucha curiosidad suya por los límites de las sensaciones —sobre todo en sus acercamientos al mundo de la química como componente orgánico...— o es simplemente una cuestión tangencial? El hecho de que crea en la química como principio hace aparecer en su poesía el materialismo.

—Creo que no. Pienso que lo que sí se ha dado, y es un hecho real y continuado a lo largo de toda mi vida desde niño, desde muy niño, es la relación diaria con las pastillas. Incluso se convierte en algo que también entra en la vida con un valor aproximado al que pueda tener la comida, el descanso o el placer amoroso. Pero no es que yo tenga una curiosidad personal, real, en mi vida, por experimentar sensaciones en sus límites. Si eso hubiera sido así, yo hubiera entrado más allá, en la droga. Sin embargo, no ha sido así nunca. Pero la cultura de las pastillas está en mi vida. Y, bueno, eso se interioriza y se vuelve hacia causas histórico-literarias; es decir, en mi caso, entra en la ciencia médica arcaica, en la que nombrar una sustancia ya no es una denotación científica, porque se trata de sustancias que ya pertenecen al terreno de la extrañeza. Y cuando digo extrañeza digo que pertenecen a ese lenguaje no razonable del que hablábamos antes. Entonces, la

lectura de la ciencia médica arcaica, para mí, está poéticamente vinculada a algo que, sí, pertenece realmente a mi vida, a la pequeña cultura de la pastilla, de las pastillas diarias....

—Pero sí hay una innegable pasión química por los mecanismos orgánicos que se desencadenan en...

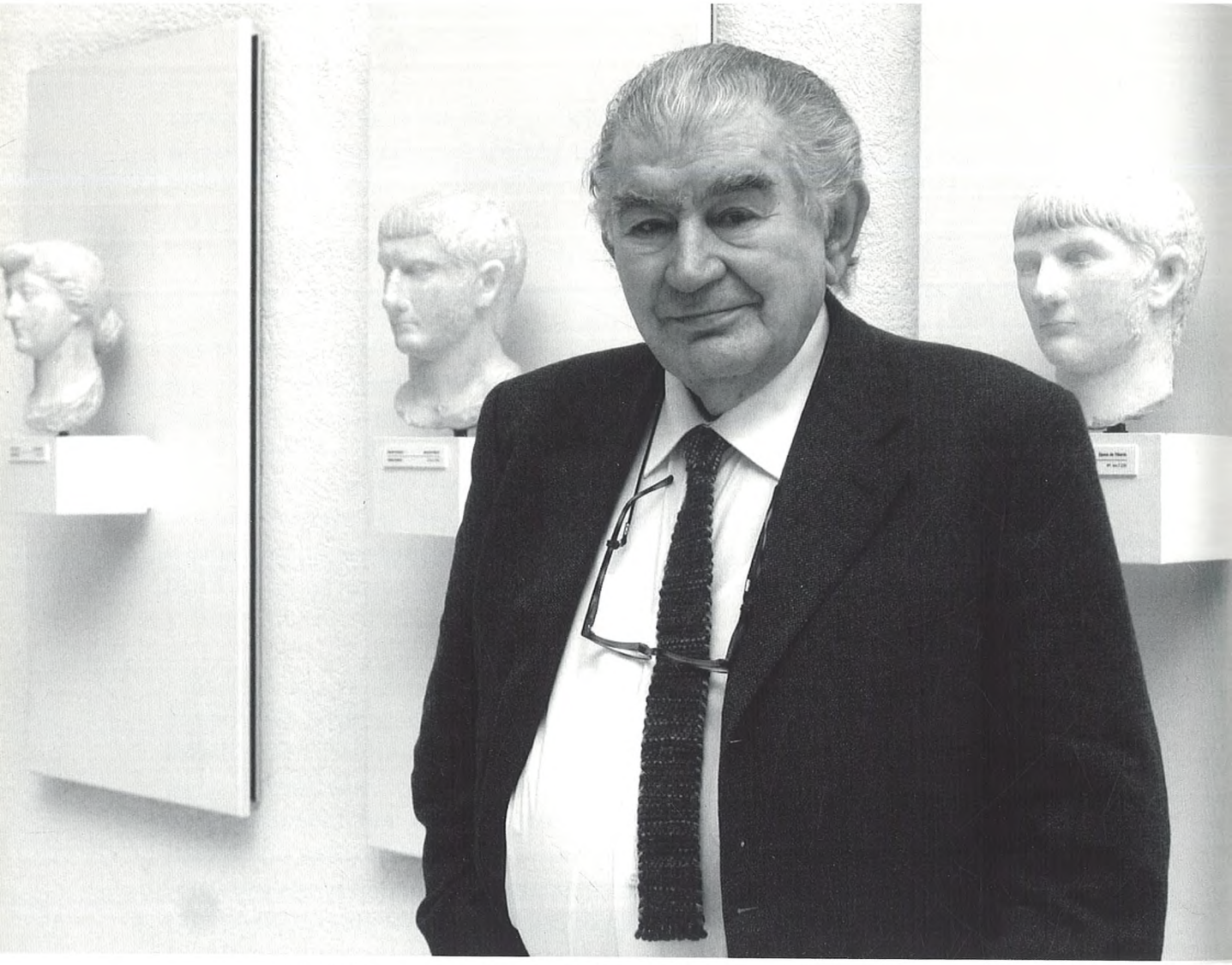
—Pero creo que eso pertenece a mi materialismo visionario. Es decir, a la incógnita de la química puesta en relación con la naturaleza, sí, que no llega a ser un hecho practicable.

—Volviendo a las afinidades entre la poesía y la escultura, quizás ello explique esa vocación suya por excavar dentro del poema, como si éste tuviera volumen, para "encontrar otro poema", como usted ha dicho a veces. Nada mejor para comprender el texto poético como un espacio físico, como una pieza escultórica. A lo mejor lo había pensado así alguna vez...

—Pues no lo había pensado nunca, pero me parece una observación razonable. Yo tengo una seria convicción de la naturaleza física del poema; y esto tiene que ver con la oralidad. En relación con la audición, la oralidad me parece que tiene una especie de comportamiento volumétrico. ¿Por qué? Porque a la poesía la hemos hecho silenciosa pero nos la tenemos que decir, aquí dentro, en la cabecita. En la pintura, sin embargo, hay una condición, y es que efectivamente la pintura es maravillosamente tramposa, ¿no? Es decir, proporciona al ojo profundidades que no existen, carnalidades que no están... Por ahí andan las cosas. En la oralidad es más perceptible la condición física del poema.

—Eso nos llama la atención, porque hubiéramos apostado a que sería lo contrario, a que sería en todo caso el poema escrito, como una materia visual, lo que pudiera tener una condición física. Pensando en Mallarmé, por ejemplo.

—Ésos son los poetas que tienen una concepción visual del poema. *Un coup de dés* es un poema por el que no he entrado nunca del todo y, sin embargo, el resto de Mallarmé me fascina. ¿Qué ocurre? Sí es cierto que yo trato en la escritura de sugerir silencios, de sugerir interrupciones, de hacer esos escalones... pero es que lo necesito dentro de la compostura rítmica:



Antonio Gamoneda en el Museo de Cádiz, enero 2008. Foto: Kiki.

entre la línea de arriba y la de abajo quiero que exista una ruptura, y que esté separado y junto. O sea, que en todo caso el poema se ha hecho silencioso pero tiene que "sonar" en la cabeza. Y, para mí, el poema como hecho visual, simplemente es una forma de fijación en la cual, si hay algún vaciamiento o alguna compactación que altera la normalidad gráfica, es porque quiero que sea un indicador de que eso existe en su condición oral, aunque, en la práctica, esta sea una oralidad puramente mental.

—¿Quiere decir que es como si existieran dos dimensiones del poema, una oral aunque silenciosa, que es movimiento porque tiene que haber algún

tipo de flujos... y frente a ella otra poesía escrita que responde a unos límites condicionantes en cuanto hay que "encajar" el poema en una hoja? A lo mejor, como no queda más remedio que someterse a esos límites, lo que alguien como usted llega a necesitar hacer es mover por dentro al poema, y no sólo después de la presunta versión decidida, sino incluso después, una y otra vez en el tiempo, como estar mutando de continuo al poema...

—Es que todas, absolutamente todas las posibilidades de creación estética tienen dimensiones físicas, tienen realidad física. Bien. Esa realidad física yo la advierto con especial claridad en la escultura y en la poesía. Claro, si lo pienso bien, la misma claridad encuentro en la danza, en la música... y en la pintura, donde también se da de una manera plena. Pero, en cierto modo, lo que es valorable físicamente lleva, como os digo, unas añadiduras imaginarias... Habría que establecer un pacto con la pintura. Es posible que haya culturas en las cuales no puedan percibir las sugerencias tridimensionales, o que haya niños que no las pueden ver. Pero, vamos, en el orden de la analogía presencial, la oralidad del poema y la escultura son dos formas muy claras de esa semejanza física.

—Es curioso que, en esa afinidad que excita relaciones físicas entre el poema y la escultura, la oralidad sea precisamente lo invisible…

—... pero es audible...

—Ya, ya, físicamente audible. El ojo trabaja en la pieza escultórica y el oído en la pieza poética.

—Eso es.

—Al hilo de todo esto hay todavía más. En su escritura poética se detecta que operaciones estrictamente mentales –como 'pensar' o 'comprender'– se llevan asimismo a un terreno de relación física: "Yo comprendía / todas las cosas como se comprende / un fruto con la boca, una luz con los ojos", "entiendo, sin pensar, muchas cosas". Son versos suyos. Hay, parece ser, una soberanía de lo físico que se lleva a todos los terrenos, incluso al mental o espiritual. Un compromiso material con todo.

—Es que, si no, no adquiere realidad estética, en este caso poética. Yo pienso que soy, mejor o peor, un poeta realista. Pero lo soy, creo, por varias razones. Una, porque construyo una realidad hasta entonces inexistente, que es el poema. Ésa es una realidad lingüística y también una realidad intelectual. Bien. En ese sentido, lo que puede ocurrir es que, en cierto modo, mi materialismo sea un materialismo visionario, es decir, están presentes las sustancias, los cuerpos, los sonidos... pero no cumplen las funciones que cumplen fuera de la poesía. En este último caso sí sería un realista del "realismo". Pero yo creo que más bien soy un realista de la realidad que es el poema en sí mismo. Ciertamente, sé que detrás de cada una de esas palabras hay un recuerdo, un referente que reaparece irreconocible, en ocasiones algo que fue real. Aquí estamos más cerca del realismo que de la realidad. Creo también que hay que distinguir entre materialismo y realismo, no solamente están las desapariciones... Pero sí, hay un realismo que es predominantemente materialista. Hablar de esto se hace complicado para mí. Digamos que por un lado hay una realidad original en el pensamiento poético. Por otro, hay una irrealidad transitoria que es el propio pensamiento poético, el propio acto generativo del poema. Y esa irrealidad transitoria es causa de una nueva realidad. ¿Cuál es esa nueva realidad? El poema.

(Y Antonio Gamoneda, en ese momento, coge resueltamente un folio del montón de papeles que se apilan ordenadamente sobre su mesa de trabajo y lee:)

"¿Por qué no? ¿Por qué no ha de llover en las arterias y en el pensamiento, en la penumbra intestinal y en las espinas blancas?"

También está ahí el pensamiento. Y llueve sobre él. No hay por qué hacer de él un mecanismo puramente espiritual. En el pensamiento hay actividad de neurotransmisores, hay funciones que hasta se pueden medir con aparatos... Yo tengo un relativo conocimiento de estos datos físicos, orgánicos, pero luego todo entra en el proceso de la escritura poética, en un campo de irrealidad. Pero si llueve dentro del poema, aunque ahí afuera no llueva, ¿por qué no ha de llover sobre el pensamiento?

—Tocando ahora de nuevo aspectos de sus memorias, *Un armario lleno de sombra*, esa obra que sacará a la luz en unos meses y que podría ser un libro bastante incómodo, usted ha dicho que hay cosas muy duras y

fuertes que se cuentan ahí con nombres y apellidos en relación, por ejemplo, con la represión en León, en la época en que Antonio Gamoneda era un niño. ¿No tiene miedo? Porque hay escritores que han pospuesto la publicación de sus libros de memorias o diarios para después de muertos, o dan un plazo largo...

—Las memorias han tenido varias reescrituras. En principio eran una acumulación denotativa de hechos. Ahora he dado en pensar que el pensamiento poético es también una realidad, y entonces, si son memorias, la ausencia del pensamiento poético es lo que puede falsificar las memorias. No puedo ponerme lisamente informativo como yo pensaba en un principio. Ahora creo que están escritas más cerca de cómo puede ser mi escritura normal, que es la única que sé hacer. Preguntáis por el miedo, por el respeto... Bueno, pues mirad: si yo he decidido quitarme los calzoncillos, me los quito a mí y se los quito a los demás también. Es posible que se lo dé leer a algún amigo que pueda decirme si cabe que existan problemas, desde el punto de vista jurídico... y sin embargo...

—Se refiere quizá a aspectos que le puedan causar algún problema legal.

—Sí, pero con problema legal y todo hay cosas que no estoy dispuesto a que desaparezcan de estas memorias. De momento no me lo planteo. Claro que voy a consultar, pero nada más.

—¿Qué tipo de cosas duras o fuertes se cuentan ahí para que puedan herir susceptibilidades?

—Por poner dos ejemplos, la personalización de actos represivos y el estilo pedagógico de las órdenes religiosas, en concreto de los agustinos.

—¡Con la iglesia hemos topado!

—Bueno, mi experiencia está ceñida únicamente a los agustinos, y en concreto al Padre fulano y al Padre mengano.

—Que ni existirán ya...

—Existe la Orden. Yo no he prejuzgado si eso tiene o no problema, y ya digo, con problema y todo, no sé..., muy mal me lo tenían que poner para que renunciase a contar algunas cosas...

—Otra cosa: al hilo de la cita de Marx que encabeza el poema "Malos recuerdos": "La vergüenza es un sentimiento revolucionario"... Usted ha explorado este sentimiento de vergüenza en sus poemas. ¿También lo explora aquí, en sus memorias?

—Por descontado. Lo que ocurre es que doy cuenta de mi propia conducta vergonzosa, pero la reprobación de esa conducta, tanto en mí como en los demás, no está explicitada. Está la conducta y ya es bastante.

—En el poema titulado "Malos recuerdos" cuenta la terrible y cruel actitud de un niño con su perro, el robo de la carta del soldado... Como si esa forma de actuar fuera un hecho más o menos natural en un niño de esa edad...

—Los niños de doce o trece años normalmente son auténticos salvajes. No es el único dato que aparecerá, relativo a la indiferencia ante el acontecimiento lamentable o ante el hecho de que el propio autor es capaz de crear sufrimiento... Es una edad muy jodida. Los chiquillos superan la tutela quizá con trampa, y la superan con malignidad.

—Vamos terminando. Y cambiamos radicalmente de terreno. Querríamos preguntarle por la crítica literaria que se hace en España

—Pienso que hay dos situaciones de la crítica que a su vez son dos categorías y hasta dos modalidades. Hay una crítica oficializada, que en el mejor de los casos es primariamente informativa. Y hay otra que pudiéramos llamar "sumergida". Esta suele ser la válida, la que interesa, la que realmente trata de poner en claro y de valorar un segundo grado –digámoslo así– de la realidad poética. Ya decíamos hace un momento que, en mi caso, yo parto, con frecuencia inconscientemente, de una realidad –normalmente un recuerdo del que puedo no ser consciente– y a partir de ese referente, y a través de una irrealidad transitoria, se ocasiona una nueva realidad: el poema. Pues esa crítica que yo llamo "sumergida", simplemen-

te porque es más inteligente que la crítica oficializada, es la que trata de llegar a la interpretación y la valoración de esa realidad de segundo grado, que normalmente la crítica oficializada desprecia o ignora.

—Usted, en ese sentido, ha tenido suerte con los críticos...

—Mucha, muchísima, muchísima... El telar lo empezó Miguel Casado, y a partir de ahí habéis ido sumándoos... Y hay otros críticos que, sin que existieran razones de amistad, también se han acercado de una manera aceptable. Pero también he tenido que cargar con la crítica que producen los "oficializados".

—Y esa crítica "sumergida", sobre todo el caso concreto de Miguel Casado, ¿le ha alumbrado, le ha ofuscado, le ha aturdido...?¿Ha sacado conclusiones, ha podido influir en su poesía posterior? ¿O no es consciente de ello? En el prólogo de *Sílabas negras*, por ejemplo, Fernando R. de la Flor apunta que, a partir de cierto momento, lo que pueda ser su obra ya resulta inseparable del corpus crítico que se ha ido generando en paralelo a ella.

—Estoy seguro de que ha influido pero no sé cómo. Yo he pasado a interiorizar una observación de éste o del otro, y eso ha entrado a formar parte del *totum revolutum* que tengo por ahí adentro y que sale no sé cómo. Yo no hago una anotación sistemática y programática de vuestras observaciones pero sé que entran en mí y que funcionan. Hubo circunstancias que se convirtieron en amistad muy pronto... Pero bueno, dejando la amistad a un lado, aunque en el funcionamiento profundo también esté presente, creo que sí, que he tenido mucha suerte.

—En su caso, además, su escritura ha tenido fuera de España una recepción crítica inusitada, muy distinta a la de otros poetas; y mucho más atenta. Hay una atención especial hacia usted cuando va a leer fuera, su obra ha sido abundantemente traducida y estudiada fuera de España. A lo mejor es porque su escritura no pertenece por derecho a lo que podemos llamar la tradición canónica del castellano, y así se entiende mejor fuera porque está más cerca de otras escrituras que no son autóctonas. Por otra parte, es evidente que el castellano de su escritura no es castizo. Por poner un ejemplo, *Conjuros*, de Claudio Rodríguez, tiene que ser muy difícil de

traducir, porque ahí aparecen vocablos de proyección ancestral... (¿cómo traducir al alemán lo que son las Águedas?) Su caso, el de la recepción de la escritura de Antonio Gamoneda, es otro. ¿Por qué puede ser? ¿Lo ha pensado alguna vez?

—Es muy posible que todo sea como decís y por eso que decís. Normalmente, en otros países, en los que comparten nuestro idioma y también en otros, sí, cae bien la audición de mis poemas. Y, relativamente, los libros –no hace tanto tiempo que empezó a haber libros míos fuera de España– pues también caen bien. Creo que efectivamente la cosa tiene que ver con que yo funciono con muy pocas palabras, aunque estas palabras puedan llevar consigo significaciones a veces contrarias. Pero eso ya pertenece al azar, al "seguro azar" del poema, a las "diabluras" semánticas de la escritura. Pero, sí, he sido recibido bastante bien por ahí, sí... Yo he tenido la sensación siguiente: en España, tanto leyendo una cosa impresa como en la audición –y en la audición menos, porque funciona mejor...–, hay quizá una reacción de extrañeza ante lo que yo pongo en marcha, ante lo que yo digo, una reacción que no es siempre positiva. Puede llevar a una valoración negativa, que incluso ha resultado predominante. ¿Por

Antonio Gamoneda con sus entrevistadores (León, 2007) Foto: Murciego.

qué? Porque estamos dentro del idioma, dentro de unos sistemas informativos, mediáticos, muy poderosos. Y porque mi poesía tiene la "virtud" contraria a la de aquella poesía que es predominantemente informativa o "minirrealista", como digo yo con mala leche. ¿No ocurrirá en el extranjero que precisamente el margen de incomprensión es al mismo tiempo un margen de confianza?, es decir, ¿no será porque no se ponen a buscar inconvenientes en la receptividad sino que oyen la poesía como la pueden oír los niños? Porque es que... a los niños les lees poesía y se emocionan seriamente. Su grado de comprensión, ¡el mejor! Ellos aceptan lo extraño y hasta lo incomprensible como algo real y habitual; no tienen consigo prejuicios sobre la verosimilitud, por ejemplo. Una virtud análoga a esa virtud infantil puede darse en la receptividad ligada a otras lenguas. He visto cómo la gente, que comprendía poco o nada de mis palabras, se embarcaba en la rítmica, en la audición pura, y eso les bastaba. Estoy seguro de que la comprensión léxica de las personas que habría en la sala estaría en el 25 por ciento en la mayoría de los casos, en el cero por ciento en otros muchos, y en el 95 por ciento en unos pocos. Y el que suceda eso, esa receptividad desprejuiciada, porque no tienes sabidurías académicas, ni mediáticas, ni has cristalizado una palabra en una significación convenida... eso es lo que les ocurre a los niños; para ellos todo es descubrimiento, descubrimiento incompleto, incomprendido, pero descubrimiento. El poema es antes sensible que inteligible. Puede que sea la menor capacidad de comprensión convencional la que favorece la comprensión no convencional.

—Incluso el no conocimiento de las circunstancias del poema, históricas o sociales, puede dar lugar a que se valore lo que se tiene que valorar: el lenguaje desde la extrañeza, sin más. Aparecerá así algo como una "pureza", dicha esta palabra con reparos, precisamente porque no hay un halo de circunstancias conocidas que lo contextualicen.

—No se produce la exigencia de una comunicación convencional y precisa. Es eso. Insisto en que esto mismo es lo que ocurre con los niños.

—Suele dejar sus libros, antes de publicarlos, a leer a algunos amigos. ¿Lo ha hecho siempre?

—A Miguel [Casado], a Ildefonso [Rodríguez], a algún otro... Mi hija Amelia también suele echar un vistazo.

—¿Qué le aportan sus lecturas?

—A veces me aportan problemas... de los cuales yo tomo nota, y de los cuales yo no deduzco con claridad una conducta correctora, pero entran "pa allá" —(dice esto Gamoneda señalando con los dedos los adentros de su cabeza)—. Y cuando trabajo, como os decía antes hablando de la crítica, está eso ahí en una confusión profunda...

(Pausa)

...A la palabra confusión yo le doy un valor muy positivo. Con-fusión. Por ejemplo, en relación con el libro *Arden las pérdidas*. Miguel Casado lo conoció en una primera versión y yo no advertí más que una cosa: que Miguel Casado se callaba. Por otra parte, yo seguía convencido de que allí había un libro, pero contaba también con ese tópico mío de los poemas que están dentro de los poemas. Lo trabajé seis meses más; buscaba el libro que habría de estar dentro. Cuando Miguel vio la nueva versión me dijo que creía que ése era el libro; y, añadió, "un libro importante". Eso ocurre, desde hace no mucho, desde que inicié el contacto con todos vosotros... El adelantado fue Miguel Casado, que se presentó un día en mi oficina tratándome de usted. Pero yo antes no tenía a quién enseñar nada... ¡He tenido mucha suerte!

—Hay que verlo también desde el convencimiento de que la poesía no es sólo un hecho personal y privado, sino que mantiene una interlocución indiscriminada...

—De la misma manera que digo que es un hecho radicalmente subjetivo, digo también que la intersubjetividad a mí me parece que es una manera legítima de funcionar. No sólo legítima, sino productiva.

—Y tiene que ver con compartir ¿no? Esa "profunda compañía" de la que habla en algún poema la está aplicando a una manera de entender la poesía como un hecho social, en el sentido de que es "de todos", abierta...

—No perjudica a la condición seriamente productiva de la escritura y del pensamiento poético. Cuando se ha producido, y te has apropiado de algo, o te hacen una reflexión, o percibes un silencio, como yo... todo eso te pone a funcionar de otra manera. Hay que distinguirla, claro está, de lo que es plagio deliberado.

Como si hubiéramos permanecido todo el tiempo ahí, en esa casa desentendida del mundo, ahora salimos por fin del todo. Han pasado meses. La estación es la contraria. La luz y las ropas de la gente son otras. Y una vaga sensación de que no hemos culminado necesariamente nada nos acompaña camino del primer bar. Hablar con un poeta de sí mismo, de *lo suyo*, tiene algo de irresoluble: como preguntarle al monstruo por el laberinto que lo contiene. En el fondo, lo que volvemos a sacar en claro es que la poesía encierra en sí misma la explicación que acabamos buscando lejos de ella. Fuera de eso –por ejemplo en una batería de preguntas como éstas, que fueron saliendo en la casa de Antonio Gamoneda– lo único que se detecta es espesura a pesar de la sinceridad; opacidad a pesar de las grietas y fisuras abiertas por las respuestas para respirar.

Y algo más para quien haya llegado hasta aquí: las respuestas del poeta estuvieron siempre empañadas de un coro importante de gestos, silencios, párpados caídos, dubitaciones y esfuerzos por poner las palabras justas. Todo ello añadió otro tenor imposible de reproducir en la conversación pero necesario de avisar. Fueron como las cáscaras –sustantivas y luminosas– de un curso oral en el que fluidez y atascamiento a menudo se constituyeron en el juego de pesas que acababan por dar un último sentido –de rotundidad o de perplejidad– a cuanto fue alimentando estas sesiones, en las que dominó sobre todo lo demás una transfusión indiscriminada de poesía, amistad y vida. Siempre ha sido así con Antonio Gamoneda.