

Ni el silencio, ni la indiferencia, ni la escritura a contracorriente durante muchos años consiguieron acallar la voz de uno de los poetas más hondos y auténticos que ha dado nuestro idioma. Antonio Gamoneda ha sabido mantenerse fiel a la palabra poética sin escuchar las sirenas de las tendencias de moda ni plegarse a ningún discurso ni grupo dominante. Su independencia y su obra son un ejemplo de integridad, de honestidad con la palabra. Ahora, el tiempo hace justicia, llegan los premios: el Cervantes, el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, la Medalla de Oro del CBA... Algo está cambiando, no todo está perdido, quien lea a Antonio Gamoneda puede comprobar que aún queda espacio para la poesía y quien lo lee lo sabe.

Antonio Gamoneda el triunfo de la justicia poética

AMALIA IGLESIAS SERNA

FOTOGRAFÍA LUIS ASÍN

Es un placer para mí tener la oportunidad de conversar con usted sobre su poesía. Consciente de que hablar de poesía no es algo que le entusiasme, porque sé que lo que le gusta es escribir y no hablar sobre lo que escribe, le agradezco doblemente que me haya concedido este tiempo. Sé que está trabajando en la escritura de sus memorias y me gustaría que me contara por qué ha sentido la necesidad de emprender una escritura de este género cuando ya su poesía es un constante ejercicio de memoria que nos lleva a algunos nudos esenciales de su biografía.

Tu primera pregunta me coge muy en caliente, porque he grapado la que puede ser primera versión de mis memorias hace unos días. Efectivamente, la poesía es un arte de la memoria, pero la poesía se produce en la subjetividad y va hacia un lenguaje que no es propiamente informativo. En las memorias, se trata de trasladar a la escritura una situación, no me atrevo a decir objetiva, porque es quizá imposible, pero sí se intenta rehuir la conversión en pensamiento poético, porque las memorias siempre pretenden ser informativas, pretenden poner en sucesión y en un orden de significación los hechos de la vida.

¿Cómo se aproxima a esos hechos? ¿Hay una actitud diferente –me refiero a una disposición física en la manera de escribir– cuando trabaja con esos datos objetivos y cuando está buscando o esperando el poema?

Ciertamente en la escritura a la que estamos llamando «memorias» no recorro al poder simbólico al que, sin embargo, sí aspiro en la escritura poética. En las memorias no tiene que haber necesariamente imágenes. Las imágenes pertenecen a otro tipo de lenguaje, concretamente al lenguaje poético, sea cual sea el género en el que ese lenguaje poético se desenvuelva. En lo que a mí respecta, en las memorias se trata, como decía antes, de desnudar los hechos.

¿Trabaja usted con documentos de apoyo a esos hechos –agenda, notas...– o está todo registrado en su archivo interior, donde la memoria y el olvido se seleccionan no se sabe muy bien cómo?

Efectivamente, ese archivo interior en el que se trenzan la memoria y el olvido ha sido para mí el elemento suministrador de recuerdos más importante. He manejado algunos documentos, no muchos: correspondencia, fotografías, etc. También he tenido contacto con dos o tres personas relacionadas con mi infancia, período que abarcan estas memorias, que terminan el día en que cumplo catorce años. En ese momento tenía ya la edad suficiente para ser testigo del espacio vivencial y del contexto social y político en el que vivía y que entre mis cinco y mis catorce años coincide precisamente, no debemos olvidarlo, con el período de la Guerra y la Posguerra. Como decía antes, el archivo ha sido básicamente eso: un trenzado de recuerdos y olvidos en el que yo no era consciente de todos mis recuerdos. Había algunos que estaban en mí y en todo momento podía referirme a ellos, pero después se produjo un fenómeno –creo que el psicoanálisis lo llama «asociación libre»– que consiste en que, al referirme a un recuerdo y expandirlo en la escritura, fueron surgiendo otros. Igual que de una cesta de cerezas salen unas enredadas con otras, esos recuerdos trajeron consigo otros recuerdos que no sabía que tenía.

Precisamente Miguel Casado, uno de los estudiosos imprescindibles de su poesía, si no el más importante, destaca esa relevancia de lo autobiográfico que atraviesa toda su obra como una corriente subterránea. Él recalca el hecho de que no sea una autobiografía narrativa, ni consecutiva, ni referencial. Me gustaría ir ahora al territorio de sus poemas para saber cómo relaciona su obra con su biografía. ¿Quizás en los poemas ha habido más una labor de resta que de suma?

Sí. Es cierto que en la poesía hay referencias a mi propia vida y a las vidas de mi entorno, y a otras que no están en mi entorno pero sí en el mismo lenguaje, en el mismo planeta, en la misma edad... Pero en la escritura poética, como decía antes, no se trata tanto de dar información, sino de que algo que quizá estaba oculto, incluso para el propio poeta, se incorpore al pensamiento y, posteriormente, al lenguaje poético, o viceversa; no lo sé, porque no estoy muy seguro de cuál es el orden entre pensamiento y lenguaje en la creación poética. En cambio en la biografía que, al contrario que la poesía, no es revela-



ción, creación o emanación de la vida, por decirlo de algún modo, la voluntad sí es informativa. Se trata de escapar a la subjetivación necesaria que la poesía lleva consigo para entrar en otro terreno.

Un tema del que ya ha hablado varias veces, pero al que es inevitable volver, porque es centro neurálgico de su poesía, es el peculiar funcionamiento de lo simbólico. Me gustaría ahora abordarlo desde una perspectiva determinada y hablar de cómo ciertas imágenes suyas –las manos, la luz, la enfermedad, lo amarillo, el silencio, las sábanas, los muros...– se cargan de contenido simbólico, y cómo ese efecto simbólico parece ir desplazándose en función del contexto, como si fueran símbolos en germinación constante. En estrecha relación con esto me interesa también el concepto de materialidad; estamos acostumbrados a que un símbolo nos remita a un concepto. En su poesía, en cambio, siempre está por el medio la corporeidad, lo material... como si el símbolo trajera la propia materia al poema.

Apuntas bien. Efectivamente, lo que yo entiendo por símbolo –que no sé si es lo que, según una terminología más precisa, debe entenderse–, es un signo que se corresponde con un código de significación convenido, pactado previamente, que, de alguna manera, pertenece al lenguaje de la comunicación normal. La poesía, que es un lenguaje anormal, lleva también consigo símbolos. En este caso se trata de alcanzar el poder simbólico que, desde mi punto de vista, es de naturaleza poética. Pero con el símbolo ocurre algo muy curioso y es que, a veces, es símbolo de algo que se desconoce. Otra posibilidad –y esto coincide con la alusión a los elementos corporales y materiales, con la fisicidad que se mueve en mi poesía– es que el símbolo se simbolice únicamente a sí mismo. Puede parecer que esto no tiene sentido, pero yo pienso que sí. Si el poeta ha sabido realmente «controlar» el contexto poemático, ha dotado de poder simbólico al término lingüístico puro que designa una cosa, y es entonces cuando adquiere esa función, con independencia de que conozcamos o no lo que simboliza.

Aunque parezca también una paradoja, ¿podríamos hablar de una «mística de la materia»? Y si digo que parece paradójico es porque la mística tradicional tiene como objetivo desprenderse de la materia para llegar a lo espiritual. Usted está planteando la revelación de la palabra, pero cargando la materia de contenido espiritual, de revelación.

Me cuesta trabajo admitir la noción de mística referida a mi actitud que, en principio, parece ser de orden materialista. Pero, para entendernos, voy a admitirla en el siguiente sentido: entiendo que la presencia de los hechos físicos en la poesía es generada por, y a veces ella misma genera, una noción que diríamos «visionaria». La mística a la que tú te refieres está más en esa actitud, en ese comportamiento visionario del poeta en relación con los elementos que están de manera objetiva y física en la vida. Creo que es eso lo que lo acerca más a la esencialidad, aunque lo haga de una manera poco justificada. Para advertirlo hay que aproximarse a ese acercamiento en términos de adivinación. Espero que queramos decir lo mismo cuando hablo de «actitud visionaria» y de «mística», porque

En la escritura poética no se trata de dar información, sino de que algo que estaba oculto, incluso para el propio poeta, se incorpore al pensamiento y, luego, al lenguaje poético, o viceversa.

para un hombre agnóstico es peligroso introducir este tipo de nociones «trascendentes». Por eso me esfuerzo en buscar, aunque yo no sea capaz de explicar demasiado bien mi poesía ni la de los demás, una terminología que tenga menos aspiraciones trascendentes.

Digamos que la poesía tiene razones que la razón no entiende.

Naturalmente.

Es la suya una poesía apasionada y fervorosa. Creo que es en ese fervor y en esa pasión donde reside la fuerza de su palabra. Esa actitud apasionada, ¿es anterior a la palabra o viene impresa en el lenguaje, en el propio poema?, ¿de dónde nace?

Me gustaría hacer antes una aclaración. En principio, yo no tengo por qué ser existencialmente más apasionado que otro ser humano que, por ejemplo, no escriba poesía. Quiero decir que no se trata de una pasión especialmente singular, poéticamente tipificada, la que a mí puede poseerme. Lo que ocurre es que mi vocación de poeta me conduce a llevar esa pasión a otro lugar, que comporta también una pasión, que es la hoja en blanco. Y es en la hoja en blanco donde los hechos existenciales, donde las formas y los componentes, visibles o invisibles, de la realidad, tratan de incorporarse en un lenguaje, insisto, de naturaleza poética. Y en ese tránsito hay una pasión añadida. Pero yo no tengo por qué ser, en primer término y de manera vital, más apasionado que los seres humanos que están pasando en este momento por la calle.

Al leer sus poemas, a veces tengo la sensación de que más que una contemplación estática o extática hay un cierto movimiento interior que yo asocio con el ritmo del caminante, como si pensara los versos mientras camina. Sé que es usted un caminante y ello me recuerda a otros andarines como Walter Benjamin, Paul Celan o Robert Walser. ¿Qué relación tiene el ritmo de su escritura con ese caminar?

Algo debe de haber en este sentido. No solamente en los autores que has citado, sino también en uno al que todos hemos querido y seguimos queriendo mucho: Claudio Rodríguez. El ritmo de sus pasos se incorporaba de modo directo, según él manifestaba, a la rítmica de la palabra poética. Yo no tengo una noción tan clara y directa de esa asociación o «dependencia» de la rítmica poética en relación con la rítmica de los pasos. Pero sí sé una cosa: que en el hecho de caminar, sobre todo en soledad, se produce una circunstancia propicia para que, de alguna manera, se active el pensamiento poético. Tengo una anécdota que quizá pueda aclarar esto, o quizá pueda dejarlo más oscuro, no lo sé. Llevaba diez o doce años sin escribir; de manera ocasional, había escrito media docena de poemas. El caso es que estaba paseando por el Soto de Boñar, un lugar donde solía pasar algunas temporadas, y en esa circunstancia de andar, de repente (voy a utilizar una expresión un poco cabalística, pero que creo que puede servirnos) se me «aparecieron» unas palabras (realmente se me aparecieron) que decían: «el óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición». Ésa fue la primera línea de un libro que interrumpió un silencio de doce años, y esa «aparición», esa activación del pensamiento poético, se produjo caminando.

Hay otro ritmo que se me hace presente en la lectura de sus poemas, el ritmo del corazón, el fluir de un rumor en las venas. ¿Influye también ese ritmo interior en la entonación del verso?

Dentro de los componentes físicos que apuntan en mi escritura es frecuente la presencia de realidades orgánicas: el corazón, las venas,

etc., pero no pienso que funcionen en el sentido de activación del pensamiento poético, tal y como decíamos antes al referirnos a los pasos. Pienso que pertenecen al componente físico, del que se nutre buena parte de mi pequeño universo poético: los datos orgánicos, la conciencia de la enfermedad, etc. Es cierto que presto una especial atención a estos elementos que, con frecuencia, se introducen en mi poesía, pero no creo que sean elementos activadores.

No es usted el prototipo de poeta ensimismado, aunque a veces se haya hecho referencia a un cierto hermetismo: en su obra hay un compromiso moral con la realidad, con los otros y con la existencia que se manifiesta a través de conceptos como conciencia, culpa, dignidad, denuncia, vergüenza... Hay una preocupación por el ser en el mundo pero que parece manifestarse en lo universal, no en lo particular.

Por delante quisiera decir que, en términos de explicitación voluntaria, no hay en mi escritura un propósito de aleccionamiento moral o de intervención en el hecho social. Al menos, no lo hay de manera *explícita*. Pero claro, estoy vivo y pertenezco a una colectividad y, necesariamente, tengo que ser sensible ante la justicia y ante la injusticia, ante el sufrimiento mío y el ajeno, ante el placer mío y el ajeno, etc. Incluso en este orden de cosas es importante tener conciencia de que yo tengo mi propia culpa, por ejemplo, en el orden de los hechos existenciales. Tiene que ser así. ¿Por qué? Por algo muy sencillo. Porque vivir es convivir. En una isla desierta, con un solo ser humano, tendría pocas cuestiones de carácter moral que plantearme. Esta propensión a que en la poesía se introduzcan estos datos se debe, precisamente, a que vivimos en convivencia.

¿Cree que su condición de autodidacta ha tenido una influencia especial en su manera de mirar y de contar el mundo?

Sí, es muy posible que me haya condicionado. De todos modos no existe el autodidacta completo. Siempre hay alguien de quien se aprende. En alguna ocasión he reconocido, incluso por escrito, haber tenido un maestro, un único maestro, que en mis libros aparece con el sobrenombre de «el vigilante de la nieve». No se trata de un hombre culto, en el sentido de cultura académica sujeta a un método, pero sí de un hombre muy inteligente, capaz de adivinaciones perturbadoras y, al mismo tiempo, llenas de realidad, cargadas de esa conciencia moral de la que hablábamos hace un momento. Mi autodidactismo es real, pero incompleto.

¿Quién es ese vigilante de la nieve?

Ya está escrito y no tengo ningún inconveniente en repetirlo. Es Jorge Pedrero, un hombre vitalista, pintor de olvidado talento, comunista y suicida.

Su padre, que murió cuando usted tenía apenas un año, era un poeta modernista. ¿Le determinó esto de alguna forma para escribir poesía?, ¿le influyeron sus versos?

Hay una historia que puede ser interesante en este sentido. Vivíamos en Oviedo. Mi madre era asmática y, al morir mi padre, le recomendaron que nos trasladásemos a Castilla —en Asturias se llama «Castilla» a todo lo que está del puerto de Pajares hacia abajo—. Nos trasladamos a León en 1934, dejando en Oviedo prácticamente todas nuestras cosas. De la biblioteca de mi padre, que no es que fuese muy grande, por lo que he oído, pero sí muy interesante (tenía libros dedicados por Rubén Darío, por Valle-Inclán, etc.), mi madre se llevó a León un único libro. Se titulaba *Otra más alta vida* y el autor era mi padre. Era el año 1936 y, en ese momento, la depuración de los componentes de magisterio determinó que las escuelas estuvieran

Es en la hoja en blanco donde los hechos existenciales, donde las formas y los componentes, visibles o invisibles, de la realidad, tratan de incorporarse a un lenguaje de naturaleza poética.

mucho más cerradas que abiertas. Pero yo tenía cinco años y lo que quería era aprender a leer y andaba dando la lata a todos los que tenía a mi alrededor, a los que se dejaban, con el único libro que había en casa y que era ése, un libro de poemas. De este modo, con dificultad, pero creo que de una manera privilegiada, aprendí a leer y lo curioso es que, simultáneamente, adquirí el conocimiento de la escritura poética. Parece ser que no me desconcertó demasiado, quizás por pura inocencia de chiquillo, que no hace preguntas sobre la significación. Pero ya advertía que aquel lenguaje no era el lenguaje de la comunicación coloquial. Es decir, el conocimiento de la poesía y de los signos de la escritura se dio en mí simultáneamente, trabajando con ese único libro. De todos modos, y contestando a tu pregunta, es muy difícil que pueda darse una relación más intensa entre un padre y un hijo, estando la muerte de por medio.

La desaparición prematura del padre provoca ese hueco permanente y configura a su alrededor un universo de mujeres que aparece a lo largo de toda su obra: la madre, la mujer, las hijas, la nieta... Presencias reales en su biografía, pero que en sus poemas parecen tener también un sentido simbólico.

Efectivamente, es inevitable. El hecho de que mi entorno haya estado básicamente dominado por mujeres no sé si ha sido bueno o malo para mi vida. De todos modos, si nos alejamos del ámbito puramente familiar, he tenido la misma relación con el medio masculino que la que pueda tener cualquier otro niño. Mi vida ha estado llena también de amistades masculinas. Aún así, es posible que haya cierta impregnación en mi escritura que tenga que ver con este entorno femenino.

¿Podría hablarse de su infancia como un paraíso robado o negado? ¿La poesía nace por esas circunstancias o a pesar de ellas?

No creo que todo aquello que he desarrollado en mi vida nazca ni a causa ni en contra de esas circunstancias. Simplemente, se dio en esas circunstancias que, necesariamente, de una u otra manera, han tenido que introducirse en mi pensamiento poético. En relación con mi infancia y mi primera juventud existe algo, que podríamos denominar una cierta «cultura de la pobreza», que sí puede ser un elemento diferencial (no digo favorable sino, simplemente, diferencial) en relación con mis coetáneos que, en su mayor parte, pertenecían a medios burgueses.

¿Habría sido diferente Gamoneda en otro medio, en un medio urbano, por ejemplo?

Hasta los once años mi infancia se desarrolló en el extrarradio de León, más allá del río, una zona que era el principal barrio obrero de la ciudad y, simultáneamente, donde empezaba el mundo campesino. Los que teníamos que cruzar el río decíamos: «Vamos a León». Necesariamente, por esa apoyatura en los elementos físicos que parece tener mi poesía, ese medio ha tenido que influirme. Esto me hace recordar que en las memorias que acabo de terminar, aunque quizás sea necesario retomarlas de nuevo, hay bastantes referencias al frío como algo que entró a formar parte de mi vida, y



que es parte de esa cultura de la pobreza de la que hablábamos antes, porque claro, las calefacciones por aquel entonces no existían. En el mejor de los casos, teníamos un brasero.

Estamos hablando fundamentalmente de su experiencia en relación con su poesía. ¿Qué piensa de la utilización que se ha hecho de esta palabra en el mundo poético en los últimos años?

El tiempo se encargará de poner la palabra en su sitio. La utilización del término «experiencia» para aludir a un modelo de poesía que durante mucho tiempo fue predominante en España y que, hasta cierto punto, ha sido oficializado como tal, ha provocado que todo un sector de poetas se refiera a esa experiencia, pero reduciéndola a sus dimensiones anecdóticas. Quienes comulgan con esta actitud suelen entenderla como una forma de realismo. Salvo los casos importantes, que se deben simplemente a la calidad del poeta, ese realismo no me parece históricamente oportuno. Además, se refiere únicamente a la anécdota, es un realismo menor. Sin pretender ofender a nadie, yo he utilizado la palabra «minirrealismo» para referirme a esta forma de entender la poesía. Las anécdotas, aunque estén cargadas de emoción o certeramente ornamentadas, no coinciden con la necesidad o conveniencia histórica del lenguaje poético. Permanecen en unos términos informativos que pudieron ser socialmente necesarios en la Edad Media, pero ya no lo son. Ahora de la información se ocupan los potentísimos medios de comunicación. No creo que ese tipo de realismo pueda ser parte fundamental del pensamiento poético contemporáneo. Tenemos que pensar en otras experiencias, quizá en la gran experiencia de existir, de transitar de la inexistencia a la existencia. En ese interesante intervalo es donde se da la gran experiencia, la experiencia en el sentido de valor, de peso, de carga moral, de voluntad vivencial, y no en las denotaciones anecdóticas. Estoy en seria discrepancia con estos amigos que entienden la poesía de otra manera.

Tras muchos años de silencio, de escritura a contracorriente, incluso de marginación, en los que usted seguía fiel a sus propios criterios estéticos, sin plegarse a las tendencias de moda, parece que por fin se reconoce su obra, de hecho, con los premios más importantes, como los recientes premio Cervantes y premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. ¿Cómo ha vivido el cambio de actitud con respecto a su poesía en las dos últimas décadas?

Es cierto que ese cambio se ha producido, pero yo nunca, ni en el antes ni el después, he sido demasiado sensible a la consideración que pudieran tener los demás de mi escritura. No es que no me importe, me importa, y si la consideración es favorable resulta reconfortante, pero pienso que, quizá, tenemos que simplificar un poco las cosas. Contamos con los paquetes generacionales —la llamada generación del cincuenta, por ejemplo— y con la notoriedad que se desprende de ese empaquetamiento. Me parece oportuno recordar aquí que, en una entrevista de Jesús Fernández Palacios, Gil de Biedma, con gran sinceridad, le dijo que el montaje de la generación del cincuenta, es decir, el ascenso del grupo de Barcelona a generación, había sido una operación de marketing. Yo no estaba en esas cosas. Es posible que eso

En términos de explicitación voluntaria, no hay en mi escritura un propósito de aleccionamiento moral o de intervención en el hecho social.

No creo que el realismo de la poesía de la experiencia pueda ser parte del pensamiento poético contemporáneo. Tenemos que pensar en otras experiencias, quizá en la gran experiencia de existir.

haya restado conocimiento, y reconocimiento en caso de que lo merezca, a mi escritura. Pero hay cosas más sencillas. Yo vivo en una provincia. No soy muy dado a relacionarme con los medios de difusión ni a establecer puentes de intercambio. Soy muy partidario de la amistad, pero de la amistad que se produce en mi barrio de una ciudad pequeña de provincias. Ese hecho, que pertenece al padrón municipal, es suficiente para explicar que haya sido menos recordado hasta llegar a un momento en que me siento, sí, más atendido.

Usted siempre ha hablado con orgullo de esa condición de poeta aislado en la provincia. ¿No cree que, a la larga, incluso le ha beneficiado esa condición, que le ha hecho más personal e independiente?

Puede ser. Por las razones que sea —la creación de una revista, de un grupo, de un manifiesto, etc.— los poetas tratan de hacer coincidentes sus poéticas individuales en un determinado sentido. Tratan de parecerse (quizás sea una manera fea de decirlo), de una forma interna, participan de unos postulados y de unas intenciones poéticas que tienen que ver entre sí. Pero yo, por el hecho que comentaba antes de vivir en León, en mi barrio, nunca he entrado en ese juego de voluntades. Si mi escritura poética se ha hecho más «independiente», menos relacionada con movimientos, desde luego no es a causa de ningún mérito mío, sino de una situación de alejamiento físico y de escasez de relaciones que, por otra parte, también es cierto que no he procurado demasiado. Aunque insisto, sí he procurado y sí necesitado mucho de la amistad.

En otro lugar me he referido a su relación estrecha con los clásicos españoles, a su diálogo, por ejemplo, con el Jorge Manrique de las *Coplas*, veo el canto a la vida retirada de Fray Luis, el sentido de la naturaleza de San Juan de la Cruz... Me gustaría saber cómo se relaciona su personal voz con los clásicos españoles.

Digo esto con gran sinceridad, y subrayo la palabra «sinceridad»: yo pienso, o al menos deseo, quiero, procuro, estar en la tradición de Jorge Manrique, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, etc. Pero esto necesita una pequeña aclaración, que ya hemos rozado antes, cuando dije que la poesía medieval era necesaria en términos sociales, como si se tratase de un elemento mediático equivalente a los actuales. Era informativa y, en ese sentido, tenía que ser necesariamente realista. Hay una gran poesía realista medieval históricamente justificada. Pero durante el siglo xv, con la llegada de Garcilaso y la aparición simultánea de la tipografía, surge un nuevo medio de comunicación e información. Entonces la poesía entra en otro campo de interés, y lo que se entendía por tradición poética sufre una torsión, una reorientación muy fuerte: el realismo ya no es más que una opción estilística, y es entonces cuando podemos encontrarnos a un San Juan de la Cruz, que cree que está en la experiencia mística, pero que en lo que realmente está es en la experiencia poética. Y habla de ella diciendo que se trata de un «no saber sabiendo», de un «entender no entendiendo». En ese momento la poesía ya está ocupándose de lo oculto, de lo invis-

ble, de lo desconocido. Y no digamos en el Barroco, en Góngora y, luego, en la generación del 27, hasta llegar a nuestros días. Para mí, estar en la tradición no consiste en adoptar una postura retroactiva, es decir, de recuperación de formas anteriores, sean realistas o no; para mí estar en la tradición consiste en hacerla avanzar. Pienso que ser tradicional es tratar de estar en la punta de la tradición. Y claro, esto quizás no lo comparten otros poetas.

Se ha aproximado usted a la obra de ciertos autores extranjeros de una manera peculiar, no a través de la lengua, sino a través de ese otro idioma que es la poesía. Usted habla de «mudanzas» y «versiones» más que de «traducciones». ¿Puede hablarme de este peculiar acercamiento a otros textos?

En términos idiomáticos soy monoteísta: llego hasta donde pueda llegar en mi lengua. También es cierto que en España, durante la Posguerra, cuando apenas se editaba, y lo que se editaba no tenía demasiado interés, había que leer en otros idiomas. Yo lo hice siempre con dificultad, pero lo hice. Luego he aprendido a olvidar aquella capacidad lectora. De los poetas en otras lenguas tengo una información muy indirecta que puede ser de orden sensible —y en este caso ya no es tan indirecta—, como en la audición de blues y espirituales, que me proporcionaban una especie de pauta de organización de la palabra, o bien puede proceder de la lectura de poemas extranjeros traducidos. En algunos casos, y de manera más extensa con Mallarmé, he intentado algo que quizá no se pueda llamar traducción, sino «mudanza», un término que tomé del gran poeta portugués Helberto Helder quien, cuando dice que traduce poemas escritos en lengua sioux o naua, nos engaña de una manera extraordinariamente interesante, dado que él tampoco conoce esas lenguas. En mi caso hago estas versiones de manera muy poco generosa, totalmente interesada. En el fondo, de lo que se trata es de la conversión de la poesía de un extranjero en mi poesía, de una apropiación indebida.

En su poesía está también presente la ciencia médica arcaica, la recreación de conocimientos que tienden a desaparecer.

La ciencia médica arcaica me interesa especialmente. En el mundo grecolatino existían poemas didácticos desde el punto de vista de la medicina y Avicena, por ejemplo, es autor de un extenso poema de este tipo. De la España medieval culta, conozco el *Mater Floridus*, escrito en un latín ya un poco deteriorado, que se conserva en la biblioteca de la colegiata de San Isidoro de León. Aunque es un poema, no se puede decir que se trate exactamente de poesía: con independencia de que, quizá por razones nemotécnicas, las palabras se organizaran en forma de versos, se trataba más bien de una constante objetivación de las palabras. Mi referente no está ahí. Ese lenguaje científico arcaico, que en su día fue una verdad científica, hoy ya no lo es. Pero el lenguaje ha permanecido y ha adquirido una potencialidad poética. Andrés de Laguna, por ejemplo, que en su día debió de ser un gran científico, hoy sigue siendo un gran escritor. Me fascinan sus alusiones a

Para mí, estar en la tradición no consiste en adoptar una postura retroactiva, es decir, de recuperación de formas anteriores; para mí estar en la tradición consiste en hacerla avanzar. Pienso que ser tradicional es tratar de estar en la punta de la tradición.

materialidades, a hechos físicos u orgánicos, que para él respondían a una objetivación científica y que hoy se han cargado de irrealidad, se han convertido en algo que se desconoce, que ha dejado de ser. Gran parte de la palabra científico-médica antigua se ha convertido en palabra poética. Ésa es la razón de que me decidiese a escribir, por ejemplo, el *Libro de los venenos*.

¿Cree que las palabras en peligro de extinción son más poéticas? Me refiero no sólo a las científicas arcaicas, sino también, por ejemplo, a todas esas palabras del mundo rural que aparecen en sus poemas: es como si las palabras que están en proceso de repliegue nos condujeran a zonas desconocidas o iluminaran territorios de lo no evidente.

Precisamente. La ausencia o, al menos, la disminución de la funcionalidad de esas palabras en nuestro mundo tecnificado y neocapitalista las coloca en un terreno que por sí mismo ya es poético: el terreno de la imprecisión. Y, precisamente gracias a esa imprecisión, adquieren la posibilidad de captar el componente visionario de la realidad.

Usted ha mantenido durante años una estrecha relación con el mundo del arte, como crítico primero, en sus colaboraciones creativas con Tàpies o Barjola después. Además, en sus poemas se pueden rastrear constantes alusiones a la escultura. ¿Cómo relaciona el arte con su escritura?

Antes que nada debo hacer una brevísima aclaración: he abjurado de la crítica de arte, aunque no voy a explicar por qué. Aún así, ahora mismo mantengo una especie de «cercanía» con el mundo del arte y, como dices, he hecho libros en colaboración con algunos artistas. No sé con seguridad si esta atención al arte visual y espacial ha podido revertir sobre mi obra poética, pero sí sé que, en el imaginario que manejo, los elementos visibles son dominantes. A veces, el propio sentido del poema, que ignoro antes de que esté escrito, se produce a partir de una visión. Por lo que recuerdo, sobre todo de mis tres o cuatro últimos libros de poesía, hay una repetición constante de la palabra: «vi, vi, vi...». Pocas veces utilizo «oí». Por lo demás, la tarea compositiva que se da en la poesía es perfectamente equivalente a la tarea compositiva que pueda darse en la creación de una obra plástica. Por ejemplo, antes dijimos que la poesía era un arte de la memoria, y es posible que la pintura también lo sea. Para que un endecasílabo, por poner un ejemplo, tenga valor, hay que *recordar* el endecasílabo anterior, para así advertir el paralelismo métrico y acentual entre las dos líneas. En un cuadro, para advertir la belleza de una zona pintada de amarillo, debemos tener en cuenta que no estamos viendo el cuadro en su totalidad; ese espacio amarillo puede tener una relación compositiva con un determinado azul, del cual se tiene memoria al valorar el amarillo. Es decir, técnicamente, las tareas de la creación de productos estéticos andan muy cerca unas de otras.

Uno de los temas fundamentales de su escritura es el tema de la muerte, un concepto que quisiera relacionar con el de la catarsis de la escritura. Usted ha dicho que se escribe para aprender a morir. ¿Hasta qué punto su escritura es también catarsis y redención?

Es posible, aunque no lo había pensado nunca, que en la poesía se encuentre implicado un aprendizaje de la vida que lleva consigo la contemplación de la muerte y que, por eso, simultáneamente, sea también aprender a morir. Sin embargo, no creo que sea ésa la causa, ni siquiera la finalidad, de la escritura poética. No hablo sólo de la mía, sino de la escritura poética en general. En bastantes

ocasiones he dicho y, una vez más, dejo a la interpretación del lector lo que voy a decir, que la poesía existe porque sabemos que vamos a morir. No se trata exactamente de una defensa de tipo anímico ni moral, ni de la ilusión de que la escritura poética te vaya a proporcionar una falsa eternidad. No es eso, es que el saber que vamos a morir es lo que hace que en nuestra vida sea importante la memoria. La memoria nos proporciona la noción de temporalidad y, simultáneamente, de consunción de esa temporalidad y, por tanto, lleva consigo la noción de aproximación a la muerte. En cuanto al aprendizaje, si la finalidad de los objetos estéticos es la creación de alguna forma de placer y ese placer intensifica nuestras vidas, en la medida en que la poesía es también creación de objetos estéticos cuya materia es el lenguaje, podría convertirse en una fórmula «defensiva». Me estoy contradiciendo con lo que he dicho hace un momento, pero la contradicción está en la médula del poeta, por lo menos del poeta que yo pudiera ser. Además, esa intensificación de la vida lleva consigo algo que no es una sal-

vación en relación con la muerte, pero que lo parece. Y es muy importante ser sensibles a este parecido.

La poesía es quizá la única de las artes que, en estos momentos, tiene valor pero no precio. ¿Esto es bueno o malo para la poesía?

No tengo duda: es bueno. Las artes de la ficción, perfectamente legítimas y que, en sus mejores casos, comportan una creación realmente grandiosa de la humanidad, tienen un valor de mercado. ¿Qué ocurre? Que al tener un valor de mercado tienen que obedecer las leyes de ese mercado. Se da entonces la posibilidad de que, bien porque lo dice el marchante, o el editor, o bien porque se lo dice el autor a sí mismo, si éste encuentra una veta de éxito, trate de seguirla para colocarse en el mercado de una forma más ventajosa que si la abandonara. ¿Y por qué es radicalmente bueno que la poesía tenga un valor pero no tenga un precio? Porque al no estar sujeta a las leyes de mercado es quizá la única actividad creativa libre que existe en estos momentos.

© Amalia Iglesias, 2007. Entrevista publicada bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento - No comercial - Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando la fuente y sin fines comerciales.

POESÍA

MALLARMÉ, HERODIAS, Madrid, Abada, 2006 [con Amalia Gamoneda]
 LIBRO DEL FRÍO, Madrid, Siruela, 2006
 LÁPIDAS, Madrid, Abada, 2006
 LIBRO DE LOS VENENOS, Madrid, Siruela, 2006
 ANTOLOGÍA POÉTICA, Madrid, Alianza, 2006
 SÍLABAS NEGRAS, Madrid, Patrimonio Nacional, 2006
 REESCRITURA, Madrid, Abada, 2004
 CECILIA, Las Palmas, Fundación César Manrique, 2004
 ESTA LUZ: POESÍA REUNIDA (1947-2004),
 Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2004
 ARDEN LAS PÉRDIDAS, Barcelona, Tusquets, 2003
 DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA, Madrid, Abada, 2003
 DESCRIPCIÓN DEL FRÍO, León, Celarayn, 2002
 BLUES CASTELLANO, Barcelona, Plaza & Janés, 1999
 EL VIGILANTE DE LA NIEVE, Las Palmas, Fundación César Manrique, 1995
 LEÓN DE LA MIRADA, León, Diputación Provincial, 1990
 EDAD (POESÍA 1947-1986), Madrid, Cátedra, 1987
 SUBLEVACIÓN INMÓVIL, Madrid, Rialp, 1960

PROSA Y ENSAYO

RELACIÓN Y FÁBULA, Santander, Editorial Límite, 2002
 CONOCIMIENTO, REVELACIÓN, LENGUAJES, León, I.E.S. Lancia, La Biblioteca, 2000
 EL CUERPO DE LOS SÍMBOLOS, Madrid, Huerga y Fierro, 1997
 JOSÉ LUIS SÁNCHEZ. HUMANISMO Y VOLUMEN,
 Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1981
 SILVERIO RIVAS. VIAJE AL INTERIOR DE LA ESCULTURA, La Coruña, Atlántico, 1981
 ECHAUZ. LA DIMENSIÓN IDEOLÓGICA DE LA FORMA, Madrid, Rayuela, 1978

COLABORACIONES CON ARTISTAS

MEMORIA VOLCÁNICA, Madrid, Ediciones Sen, 2002 [con grabados de Amaya Bozal]
 EROS Y THANATOS, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1999
 [pinturas de Álvaro Delgado con once poemas de Antonio Gamoneda]
 ENCUENTRO EN EL TERRITORIO DEL FRÍO, León, Instituto Leonés de Cultura, 1995
 [con reproducciones de Albert Agulló]
 ¿Tú?, Barcelona, Edicions T. / Antonio Machón, 1998
 [con grabados de Antoni Tàpies]
 TAURAMAQUIA Y DESTINO, León, Retablo, 1980 [con pinturas de Juan Barjola]

*Hay caminos de amargura
de mi boca a tus mejillas.
La desnudez de tus pechos
pone en mi mano ceniza.*

*Acaso entre tu mirada
y mi voz los muertos vibran.*

—Primeros poemas. *La tierra y los labios* (1947-1953)

En 1922 Heidegger enunció una sospecha que acabaría inundando los catecismos del existencialismo: «El hecho de tener ante sí la inminencia de la muerte [...] es un elemento constitutivo de la estructura ontológica de la facticidad [...]. La muerte, entendida de este manera, ofrece a la vida una perspectiva...» (*Informe Natorp*). En *El cuerpo de los símbolos* Gamoneda escribe: «La poesía existe porque existe la muerte, y lo sabemos»; «la poesía es el arte de la memoria en perspectiva de la muerte». El poeta pondera el desafío: no sólo ya escribir desde el miedo, sino «construir un objeto de arte con el miedo a la muerte». Este breve poema de 1948 escenifica con creces estos supuestos. Entre el cuerpo del amante y el de la amada hay un espesor impenetrable, de amarguras y cenizas, una vibración de muertos, que obstruye el encuentro erótico. O quizás no. Quizás, como sucede ya en el modernismo surrealista, la muerte y sus señales sirvan para intensificar el episodio amoroso, para darle «perspectiva». La muerte, pues, como meta y retardante ocultos de la lírica, como en la canción: «Un elefante se balanceaba sobre la tela de una araña». Pero los modernistas, plenos de *pathos* gótico, resituaron dicha muerte en el escaparate. En sus veinte poemas Neruda colocó el schopenhaueriano «dolor infinito» a los pies de la cama, para no perderlo de vista. Un dolor tatuado en «tus ojos de luto». De ahí a la ceniza proemial de *Residencia en la tierra*, escrita por un muerto anticipado que espía «el luto de las viudas» y el «luto de viudo furioso». Surge un patrón recurrente, la sensación de que la muerte bulle desde abajo, reclamando dominio: «bajo mi balcón esos muertos terribles», «de bodega con muertos», «palabras como niños ahogados», «pisan-do una tierra removida de sepulcros un tanto frescos». En el poema «Sólo la muerte» esta figura se vuelve siniestra. Ahora es la cama, templo de eros, la que cobija a los muertos: «La muerte está en los catres: / en los colchones lentos, en las frazadas negras / vive tendida, y de repente sopla: / sopla un sonido oscuro que hincha sábanas». Pocos años después, Lorca escribió una cosa similar: «Tu vientre es una lucha de raíces, / tus labios son un alba sin contorno. / Bajo las rosas tibias de la cama / los muertos gimen esperando turno» («Casi-da de la mujer tendida»).

Ésa es la vibración de muertos que se interpone entre la mirada de su amada y la voz de Gamoneda. El amor se vuelve más intenso en perspectiva de su límite, tropezando con su *anáanke*, la determinación sepulcral de un principio de realidad que es ya *Totlust*, pulsión de muerte. Y es que sólo bajo el lecho de la muerte se contempla el rostro cierto de la amada: «*Why I descend into this bed of death / is partly to behold my lady's face*» (*Romeo and Juliet*, 5, 3, 28-29). ¿Retardante artificial de principiante? ¿Fetichismo funeral barroco? Creo que era Resines quien, en *Ópera Prima*, aconsejaba a Ladoire que pensase en la muerte al hacer el amor, para así retardar la llegada y efectos del orgasmo. Pues eso.

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN

Mi amistad está sobre ti como una madre sobre su pequeño que sueña con cuchillos.

—Descripción de la mentira (1975-1976)

Yo tenía catorce años, la edad en que un muchacho abandona la belleza sin placer de la esperanza para entrar en la ruina donde el porvenir de los lenguajes mantienen inmaculada y pura la sonrisa de los sueños muertos. Un cuchillo es algo tan real como un pañuelo. Un pañuelo es algo tan subjetivo como la salud del bien de una madre. Estas cosas están en el corazón simbólico de mi infancia como una conducta relacionada con lo indecible, el deseo de nombrar las primeras formas de la verdad, el encargo de traducir a armonía la subversión del pensamiento que se resiste a hacerse costumbre.

No importa lo indefinible, será suficiente el radical descentramiento de lo que supone intuir su ruptura con la lógica del saber, no la fuerza de *lo que es*, sino una ética de la repulsa que ajena al arte de representar aspira a *ser como debería ser* el universo significante de la dignidad humana: la amistad de la poesía como una madre sobre su pequeño que sueña con cuchillos. Yo no tenía un cuchillo, pero había soñado con cuchillos. Tenía, sí, una pequeña navaja con la que abría las granadas de un nogal que crecía en medio de un río que no pasaba por mi pueblo; ese tipo de cosas con las que solo se obsesiona el ángel que no tiene ojos o un muchacho amigo de un suicida.

Yo seguía por aquel entonces la sombra de alguien que no vive en la vida, se llamaba Gilberto Ursinos y era amigo de Antonio Gamoneda, que pensaba doradamente en la luz mirando el mundo en *El Bierzo*. Poco significan estas cosas más allá del filo de un cuchillo, pero la utilidad de su sentido permanece inmóvil en la conciencia como una de las bellas formas de la redención: aquella de la que aun sin saber nombrarla heredamos misericordia, la íntima piedad de unas palabras que dieron aldea moral a los invisibles, compañía a los indescifrables desaparecidos, mediación de bondad ante el dolor absoluto de la intemperie humana. No existe mayor amistad que la de personificar en el propio destino la alianza que nos vincula con la desgracia de otro, la memoria de las huellas del bien *como una madre sobre su pequeño que sueña con cuchillos*.

JUAN CARLOS MESTRE

Éste es el único día digno de ser vivido ya que todos los otros días fueron días de negación.

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

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

y los muslos que yo conocí con mi lengua se cerraron y los pezones que estuvieron en mis labios se endurecieron como sílice.

Hubo un tiempo habitado por madres y por iluminaciones pero después sucedieron días en que los cuerpos se buscaban y cada cuerpo acudía con su fuerza y entonces hubo delación y algunos murieron y otros retrocedieron hasta sus madres

y las madres estaban ciegas en sus vientres

y no existía lugar en aquel país

y cada hombre lloró en esta enseñanza y abandonó la ciudad y no se supo de él durante mucho tiempo.

—Descripción de la mentira (1975-1976)

En el decir de Hesíodo, cuando los dioses mienten al hablarse entre ellos pierden la inmortalidad. Desde la perspectiva de lo humano, nada que temer salvo que haya un deseo enfermizo de «ser dioses». Cuando Gamoneda insta a una «descripción de la mentira» está reclamando una mirada directa sobre la historia y sobre la naturaleza humana que escribe la historia; una naturaleza simuladora en sí misma que, a veces, es dominada por el ejercicio de un poder que quiere «hacerse proceder» de la divinidad en todas sus facetas —de la tradición al miedo, del miedo al fanatismo—, negando que la verdad sea una convención.

Porque sólo hay, en puridad, mentira si hay intención de engaño, como en la gran mentira social que quiere pasar por verdad absoluta impidiendo el sueño creador de un destino electo, pactado en libertad y escrito con la imaginación hacia el futuro a partir de la experiencia del logro y del error que la memoria custodia. Esa memoria que, así entendida, permite fidelidad a uno mismo, sin renunciar al sentimiento propio en beneficio de una supuesta trascendencia o realidad objetiva, que se demuestra, por pura definición, falsa.

El poeta se enfrenta a la mentira describiéndola, tarea sólo posible, por extraño que pueda parecerle a una lógica menor y reduccionista, en la «materia mentirosa» que es el hacer poético. Éste, como *aletheia*, expresa entonces el máximo compromiso con la libertad, la no renuncia al cuerpo que sufre pero también goza, la no renuncia al sueño que supera el aquí y el ahora, humana eternidad expresada en el Arte. La no renuncia a la posibilidad «social» de un mundo concebido según un «orden musical».

Porque es poeta sólo y porque serlo lo convierte en ciudadano poeta, su voluntad acepta el reto de la historia engañosa y se compromete, mediante la palabra poética, a desvelar la «realidad» describiendo la mentira que ha pretendido, capciosamente, ocultarla. Hablamos de una situación histórica específica, la de la España de la Guerra Civil y la del torturador ejercicio de olvido que quiso imponerse en la Posguerra; pero, también, del compromiso del poeta consigo mismo: como en el dilema al que Antígona, en el mito griego, se enfrenta, la palabra poética explicita el dilema absoluto del vivir humano en el que la ley del sentimiento y la ley de la razón no siempre discurren por el mismo sendero, porque la vida humana jamás es una línea recta, sino la sinuosidad expresada en ese conocimiento más allá de las clasificaciones que parte del sentimiento, de la corporeidad, nunca de la racionalidad fría con pretensiones de sistematización y absolutos. Y ahí, sin duda, «los poetas fueron los primeros legisladores».

MARIFÉ SANTIAGO BOLAÑOS

El cinturón de álamos es oloroso bajo los manantiales de marzo y en los vertederos se insinúan flores lívidas junto a la fermentación de las hogueras subterráneas. Son las flores cándidas y venenosas de los extrarradios y su fertilidad conduce a la infancia, a una población de establos en el camino de Trobajo, donde existía un vértigo azul presidido por el milano y animales muertos entre las sendas y las viñas. Eran los días grandes. Para siempre, la ciudad fue fundada en la claridad del miedo.

—Lápidas (1977-1986)

Un poema es un lugar raro. De la mayor fijeza —lápida— y, al tiempo, de una extraña movilidad —conducto, vértigo—. Exacto y veloz, nos afecta de un modo difícil de aprehender. Cómo funciona eso que nos afecta. Cómo se propaga cierto reverberar, cómo encarna en sucesivas membranas la resonancia de una inflamación.

Este poema enuncia cuatro oraciones. La primera describe un paisaje diseccionado en planos a diferentes alturas: manantiales, cinturón de álamos, florecillas, fermentación subterránea; el presente es marzo. La segunda abre una vía temporal —conducto— entre ese presente y un pasado remoto —infancia— que a su vez acarrea otro paisaje: senderos, viñas, animales muertos; traza en ese paisaje la vertical aérea, alas de milano en el cielo. La oración tercera dilata el tiempo: eran los días grandes. La cuarta propone el sentido de ese trayecto trasladando su objeto —objeto de la memoria— a una validez intemporal.

Suelen las lápidas acoger fechas y signos inscritos para que perduren: «mi tiempo es otro tiempo». Casi imperceptibles brotan flores; son cándidas, son lívidas, venenosas. La poesía moderna inició su andadura en la sensibilidad de esta adjetivación enfermiza. Su pregnancia, aquí, es contigua de una temperatura *natural* —el frescor de marzo, el agua de los manantiales y la corteza de los álamos—. Esa vista olorosa. Un mundo de extrarradio, hay vertederos, una poética del ejido que atraviesa una y otra vez la frontera, los límites entre naturaleza y comunidad. Acá y allá; arriba y abajo, también: del subterráneo reino de Perséfone a la claridad de los días crecidos. Como por oleadas, desde el presente —«es», «son»— y merced a un calor del subsuelo, atravesamos el mantillo de la memoria individual para alcanzar coordenadas de una memoria colectiva —«eran», «para siempre, la ciudad fue fundada»—. Fermento, fertilidad: inflamación de las mucosas, algo ominoso que se cierne, sustancias inflamables —alcoholes, gases, putrefacción—; hogueras subterráneas, *flamma*. Y demorarse en la contemplación de la cosa perdida —fertilidad de lo muerto, memoria y conmemoración.

Tal vez la mítica apropiación de Prometeo, el robo del fuego fundador, fue sólo signo de la aparición de un nuevo sentido, de la escucha de un ritmo, de una fricción; y es sabido que en ciertas lenguas semíticas, en sánscrito, en escandinavo y en turco-tártaro la dignidad de la posesión del fuego está unida a la posesión de las canciones. Un fuego, como una fiebre, late en las imágenes —aquello, aquí—, prende en ellas —amenaza, dolor, muerte—, arde el amor en hogueras subterráneas; un pasado se inflama: la ciudad fue fundada: la claridad del miedo.

OLVIDO GARCÍA VALDÉS

Esta casa estuvo dedicada a la labranza y la muerte

—*Libro del frío*, 1. Geórgicas (1986-1992)

«E sta». La que se da. Ahí se da. Revelación *del* demostrativo: *en* el demostrativo, lo que en «esta» está, como ya-dado (clausurado). Lo que está: que se dice: en el poema. El poema *lo* dice: en «esta casa». Y no otra; ya aquí. Ninguna más.

Pues «esta casa» —¿entonces?— puede ser ésta y única, casa-como-mundo: mundo-útero-casa, en el espacio (*real*, de-finitivo: tumba, cierre, clausurado 'vacío' de un 'espacio') que el poema recita —en el poema objetivo y real, desde sí mismo para sí: poema sin sujeto, sujeto como sí— en su firmeza (firma escueta de forma: firmamento en el firme del mundo: fundamento-cimiento: útero: mundo/texto: traza) del «estar» de la «casa». Sola. En sí.

Y de sí, justamente, en el abrirse del espacio —la casa— a su destino, al envío del hueco que retorna (siempre in-quieto), y se ofrece: desde el tiempo —¿pasado?— de un umbral, el que se dice: «estuvo» (ahí estuvo: ¿donde está?).

Donde está y para otro: «dedicada», destinada, ofrecida: en el espacio común para un hacer, el deshacer(se) en cultura y cultivo, la «labranza» que cultiva su vida: en lo que vive, viviendo su cultivo: cultivando en común, cohabitando, en la costumbre (surco: verso: semilla: orden: concierto) aceptada y querida: habitación.

«Y» también: y en el hueco, y el abrazo —su aliento, su revés, el de la forma y la traza y el trazo— que regresa, que se inscribe y se ofrece: duradero: tiempo: forma: cadencia, desvelado, en su tramo de tiempo, su materia anegada de fruto, del futuro de un temblor que se da: como mortal.

Duradero y mortal: lo manifiesto (del poema/del libro: in-finitud).

JUAN BARJA

Huyen heridas por el amanecer, laten sobre las aguas y su blancura se abre en ti: avefrías.

Viajan de lo visible a lo invisible. Ya

sólo hay invierno en las ramas inmóviles.

—Libro del frío, 6. Frío de límites (1986-1992)

El paisaje y sus formas se dicen con palabras que, a su vez, tienen forma. En ella germinan otros posibles paisajes. Así viaja la poesía: de lo denotado a aquello que no tiene nombre, de lo visible a lo invisible.

Una huida, una desaparición abre la visión de la blancura en esa voz que se mira a sí misma y se tutea: las aves que van hacia lo invisible (aquí avefrías, en otro lado palomas) abren sus alas —las AV(r)E(n)— y su blancura se abre en los ojos.

Los ojos quedan abiertos, heridos de la herida de las aves: la blancura del amanecer hirió y tiñó de blanco a éstas; y ellas tiñen y hieren (abren) con su blancura a los ojos: alba sangre que late, fluye, huye.

Lo que se abre —lo que se AV(r)E— en los ojos del que mira es —otra forma del blanco— el frío: ave/frías. Ellas viajan de la blancura visible al frío invisible. La blancura se muestra: huye, late, viaja; el frío, no: hurta la presencia, desnuda, inmoviliza: *Sólo hay invierno en las ramas inmóviles.*

En las ramas no hay aves, no hay hojas, sólo ramas. Tras la visión del vuelo de las aves, tras la apertura de su blancura en forma de alas (tan parecidas a hojas de un libro abierto) viene lo invisible: lo que queda inmóvil es el frío, lo que queda abierto es el *Libro del frío.*

AMELIA GAMONEDA LANZA

Hay una astilla de luz en la apariencia de la eternidad, hemos lamido, casi amándolas, membranas invisibles, no hay más que invierno en las ramas inmóviles, y todos los signos están vacíos.

Estamos solos entre dos negaciones como huesos abandonados a los perros que nunca llegarán.

Va a entrar el día en la habitación calcinada. Ha sido inútil la sutura negra.

Queda un placer: ardemos

en palabras incomprensibles.

—*Arden las pérdidas*, Viene el olvido (1993-2003)

Una serie de enunciaciones secas se suceden, en tiempo presente, sin nexos entre ellas, pura yuxtaposición. La voz gradúa, sin embargo, su *tempo*: las agrupa, las dispersa, aísla o empareja, enfatiza al final mediante el verso y el espacio en blanco; toma la voz la iniciativa, como si dibujara una partitura para leer; lo estático en ella parece móvil.

Enunciaciones que se presentan al margen del espacio, se integran en un monólogo interior, como emergencias aisladas de un proceso que no se relata. No pertenecen a un espacio determinado, porque no aceptan límites, no se deslindan: lamen lo invisible, aunque lo que sólo es apariencia tiene una esquirola de madera encendida. Sensoriales y abstractas, reales y simbólicas, su existencia sólo cabe en la voz; voz seca, dueña de una música que surge con ella.

Ciertos elementos resultan conocidos, traen su eco, oídos (¿vistos?) ya otras veces: la sutura negra que se declaró inútil; la habitación que fue obstinada, y las avefrías que volaron de un poema dejando sólo al invierno en las ramas inmóviles. Sin embargo, aquellos días, cualesquiera días anteriores, eran atravesados por los símbolos, y en éstos de ahora, días o voces, «todos los signos están vacíos».

Todo ha quedado mudo como si las palabras hubieran dejado de significar. Habitación calcinada: después de la intensidad en que ardió, ha quedado reducida a ceniza. El escritor encuentra la vejez como silencio de los símbolos, los que siempre le hablaban, hablaban en él; no es el silencio preñado de significación de los místicos («*Quid pax, silentium immobilitas in Deo*», escribía Ficino), sino la aridez de que algunos de ellos también dieron cuenta; pero, si a veces esa sequedad era umbral, otras, como aquí también, se hallaba al término. El paisaje de Gamoneda desde *Descripción de la mentira* es un paisaje final, posttemporal; en este poema, si cabe decirlo, lo es aún más, al margen ya de medidas y retracciones.

Final, posttemporal: el diccionario hace imposible esta lógica y en tal imposibilidad convendría detenerse: «Estamos solos entre dos negaciones como huesos abandonados a los perros que nunca llegarán». La muerte es previa, dada de antemano (una infancia criada en el olor de la muerte), y es también espera; y eso basta para transformar la vida, que se nombra como mero paréntesis, en gesto afirmativo.

Lo extraño de esta afirmación es el sujeto: hacía tiempo que no se leía *nosotros* en los poemas de Gamoneda. La imagen de los huesos y de los perros subraya la carencia, y acaba refiriéndola a la falta de sentido: la vida habría de ser algo que alguien recogiera, de lo que alguien sacara partido, aunque fuera lo más descarnado y seco, el residuo, el resto, los restos por excelencia.

Y nadie lo recoge: «ardemos en palabras incomprensibles». Lo calcinado arde en la imposibilidad (igual que lo posttemporal se sucede absurdamente a sí mismo), y el poema se sitúa fuera del sentido, se afirma en su discurrir al margen de la vida muda, sin restañarla ni suturarla, compartiendo con ella su falta de respuestas. Como se lee en otro poema de *Arden las pérdidas*: «Así las cosas, / la locura es perfecta».

«La palabra *sobreviviente* —escribía Lyotard— implica que una entidad que ha muerto o que debería haber muerto, *aún* está viva». Esa extraña vuelta de tuerca. ¿Es ahí donde arraiga *el placer*?

MIGUEL CASADO

He tirado al abismo el hueso de la misericordia; no es necesario cuando el dolor es parte de la serenidad, pero la lucidez trabaja en mí como un alcohol enloquecido.

Sé que las uñas crecen en la muerte. No

baja nadie al corazón. Nos despojamos de nosotros mismos al expulsar la falsedad, nos desollamos y

no viene nadie. No

hay sombras ni agonía. Bien:

no haya más que luz. Así es

la última ebriedad: partes iguales

de vértigo y olvido.

—Arden las pérdidas, Viene el olvido (1993-2003)

Arroja Gamoneda los dados definitivos de su ciencia en este poema, y los números son palabras inapelables. Con el primero nos sitúa en la sabiduría más hispana, arrastra ante nuestros ojos la frase de Séneca: «la misericordia no considera la causa, sino el infortunio; la clemencia va unida a la razón». Rotundo concepto que enlaza con el siguiente dado, que cae sobre la palabra «serenidad». Ésta participa de la razón y le permite abarcar el dolor. Después, un «pero» hace saltar el número: «lucidez», bajo su aspecto socavante —para Cioran es precisamente la lucidez lo que *desfonda* al espíritu—, siendo, con todo, aquello a lo que no podemos renunciar.

Establecidas estas premisas, siguen los dados con el enigma y la paradoja de la muerte, la separación definitiva, pero ésta se ha anticipado ya. La vida es deseo que mueve hacia el otro —al que nunca llega— y la conciencia son ojos medidores de esa distancia. De ahí que el dado oscile ahora un momento ante la «sombra» y se detenga en la «luz».

Y queda la última tirada: tres palabras redondas: «ebriedad», «vértigo» y «olvido». «Sólo se embriaga el que está desesperado», dijo María Zambrano refiriéndose al poeta. La ebriedad de Gamoneda procede de la luz, que permite abarcar, a ser posible, la totalidad. De ahí el vértigo y también el olvido. Se trata de conocer. Y ya en *Descripción de la mentira*, se preguntaba: «Después del conocimiento y el olvido, ¿qué pasión me concierne?». El vértigo, dice en ese mismo libro, es «la exactitud», y en otro, *Sublevación inmóvil*, que es la perfección de la belleza, pero acaso es también ese ir «de lo visible a lo invisible» de *Arden las pérdidas*, ese error que es la vida. En *Lápidas* escribió: «No hay memoria ni olvido y el error es la única existencia». Pero sí, hay olvido, al fin, y es «la única sabiduría». Y quizá el vértigo consista en no alcanzar todo el necesario.

Esa lucidez y esa ebriedad de la última tirada de Gamoneda nos hablan también de la entereza. En más de una ocasión, Gamoneda ha dicho que la poesía existe porque sabemos que vamos a morir. Todo desemboca, pues, en este final que, de modo inverso, nos da la perspectiva de la vida. En esta contemplación desde la muerte, el poeta está próximo a otro gran representante de nuestro espíritu, Jorge Manrique, cuya divisa de caballero era «ni miento ni me arrepiento». La de Gamoneda podría ser un verso del *Libro del frío*: «no tengo miedo ni esperanza». Lo vemos armado así, con este lema, a punto de combatir, pero como un monte de calma; sin esperanza y sin miedo —también él sin mentir ni arrepentirse—, entregándonos una palabra donde refugiarnos.

¿Contradice esto a sus dados? No, sus dados no engañan, pero esconden un fuego interior, una fe, que se nos revela en su último libro. Porque ese vértigo y ese olvido van mucho más allá que su enunciación. Ese vértigo puede consistir también en reconocer que el olvido se ha apoderado del amor. Pero el amor persiste: ésta es la secreta fe. En *Sílabas negras*, en uno de sus poemas más recientes, leemos: «solamente he aprendido a desconocer y a olvidar pero el amor / habita en el olvido».

Oigo la lluvia de otro tiempo; humedece

lienzos inmóviles.

Fuera de mi pensamiento, extensa

en el pasado, cunde

aún la tormenta.

Así

enloquezco en la verdad.

—*Arden las pérdidas*, Viene el olvido (1993-2003)

He escogido este poema reciente, de *Arden las pérdidas*, aunque para lo que quiero decir podría muy bien haber recurrido a cualquier otro libro, incluso al primero de sus poemarios, ya que en todos ellos puede encontrarse esta misma idea de que la memoria es sólo una expresión más del sufrimiento humano.

Lejos de la elegía autocomplaciente, la poesía de Antonio Gamoneda ha encontrado en la memoria las raíces del dolor y su mirada no es muy diferente, por tanto, a la de aquel ángel de la historia benjaminiano que cuando volvía su rostro hacia el pasado sólo conseguía ver un montón de ruinas. Este montón de ruinas es la «verdad» en la que se enloquece, y a la que la poesía de Antonio Gamoneda ha sabido dar expresión íntima y universal, se diría que a la manera de los poetas de la Antigüedad, que eran también sabios, es decir, *viendo*.

El pasado es en la poesía de Antonio Gamoneda sobre todo una imagen, una secuencia que se ve, que puede ser vista, mucho más que un recuerdo, que solamente podría ser contado. «Ahora mis ojos ven en el pasado», dice el poeta en otro lugar de este mismo libro. Tal vez por eso la poesía es un don siempre relacionado con la clarividencia. Tal vez por eso también la memoria poética no es un relato, sino una suerte de epifanía, un puñado de imágenes que llegan, por ejemplo, como en este poema escogido, con «la lluvia de otro tiempo».

La poesía de Antonio Gamoneda, como la de los grandes poetas del siglo XX, excava en las tierras sin esperanza de la realidad, superando los límites de la evocación descriptiva, confiándose a la palabra siempre iluminadora, con la que todo pasado vuelve a la luz para ser visto u oído, con la que todo pasado vuelve a nosotros con la fuerza oscura y enloquecedora de la verdad.

VICENTE VALERO