

Entrevista a Antonio Gamoneda

Alejandra ARIAS
Universidade de Santiago de Compostela
Campus de Lugo

Agradecemos a Antonio Gamoneda, ya entrevistado en el primer número literario de *Moenia* y posteriormente colaborador en la revista, la concesión de esta entrevista realizada en su casa de León por Alejandra Arias, alumna del curso sobre el escritor ovetense impartido por el profesor y poeta Claudio Rodríguez Fer en la Facultad de Humanidades de Lugo. En ella y en la Cátedra José Ángel Valente, también de la Universidad de Santiago de Compostela, disertó y recitó así mismo Antonio Gamoneda.

Moenia: ¿Qué significa para usted *Otra más alta vida*? ¿Qué significa tener un padre poeta?

Antonio Gamoneda: Pues, realmente, dentro de mi orfandad, que pesó mucho sobre mi vida, quizá sigue pesando porque la infancia no se pierde nunca. Dentro de mi orfandad decía, se dio la circunstancia que mi madre, ya viuda, y por razones de salud había venido a León en el año 1934. Y pues, bueno, pasó un tiempo, llegó 1936, el año de la Guerra Civil Española. Y yo tenía cinco años y quería aprender a leer, pero de la biblioteca de mi padre, que luego se perdió completamente, mi madre apenas había traído nada. Quizá un diccionario y un libro de mi padre, el único publicado por mi padre en 1919. Yo quería aprender a leer. La guerra y la represión de los maestros, de los *enseñantes*, tenía las escuelas cerradas. Yo quería aprender a leer y, entonces, pues con aquel libro, preguntando a mi madre, a mi madrina Sergia, que convivíamos con ella entonces, y su marido y su hijo, yo fui identificando letras, asociando sílabas, llegando a las palabras y en una palabra aprendí a leer en aquel libro. La significación mayor no está en eso, sino en que en mí se dio simultáneamente el conocimiento de la escritura y una noción lógicamente elemental de lo que la poesía, ese otro lenguaje que no era el lenguaje de cada día, podía ser. Y fue penetrando la rítmica de una manera, como digo, elemental. Pero es cierto que en mis cinco años se me apareció ya la poesía y de alguna manera impregnó mi sensibilidad, diversificó mis posibilidades de comprensión —muy poco, claro, yo era un niño—, pero me marcó para la poesía.

M.: ¿Qué cree que ha aportado a su personalidad y obra lo que denomina «cultura de la pobreza»?

A. G.: Es algo, yo tengo la convicción de que supone un vacío crítico y de comprensión de la creación estética, literaria y poética en modo particular porque, ciertamente, la cultura de la pobreza no es, si pensamos, por ejemplo, en la literatura y concretamente en la poesía, no es la poesía solidaria con la pobreza. Es la cultura, la capacidad creativa que se desprende de la pobreza, es decir, puedo pensar en François Villon, puedo pensar en Camoens, en Cervantes, por descontado, en César Vallejo, más abajo, en mí mismo. Escribir desde la pobreza tipifica de manera especial la escritura. Se habla mucho de la vida pobre de Cervantes pero no de que esa vida pobre suscita una creación diferenciada de la que pudieran hacer escritores con otra posición económica. El *Quijote* es un trasunto de Cervantes. En El *Quijote* se da constantemente, es el único tema recurrente, la confrontación del opresor y el débil, el oprimido, y eso es una emanación de la propia vida de Cervantes. Entonces yo pienso que cabe el estudio, incluso que procede, en términos de clarificación histórica, el estudiar lo que yo llamo cultura de la pobreza.

M.: La llamada generación del 50 es una generación en la que no se ha querido incluir nunca, pero sé que ha tenido relación con sus miembros; quisiera saber ¿qué ha aprendido de ellos?

A. G.: Primero hay que decir que yo soy un poeta provinciano. Quizá ahora algo más conocido. Pero tanto por mi situación, como por la actitud creativa y por mi distanciamiento de las plataformas desde las que se crea la notoriedad de los escritores, pues yo he estado alejado de la llamada generación 50. Y digo llamada porque es solo llamada. Tal generación no existe. El propio Jaime Gil de Biedma, que era en cierto modo su iniciador, en algún momento, en alguna entrevista que está escrita y publicada, confesó a Jesús Fernández Palacios, poeta y actualmente director de una revista de la Fundación Caballero Bonald, que había sido una operación de marketing. El grupo de Barcelona había querido ascender a generación, para lo cual trató de atraerse, y lo consiguió, en parte, a poetas significativos, digamos a vuestro paisano y amigo mío José Ángel Valente, a mi amigo Claudio Rodríguez... Pero esto prácticamente, a no ser Valente, un poco al principio, no tenía nada que ver con la pretendida ideología poética de aquel grupo, entonces era un montaje artificioso. No se dan los datos necesarios para que se pueda reconocer una generación. Simultáneamente, había más coetáneos de este grupo de Barcelona y de sus adheridos iniciales, como pudieron ser Valente o Claudio Rodríguez; había gente importante: Ángel Crespo, María Victoria Atencia, Carlos Edmundo de Ory; en fin, gente que tiene un peso individual muy serio en la poesía; por tanto, es eso, una operación de marketing que fue refrendada, no recuerdo bien, por Castellet y esta mujer, escritora catalana de la que no recuerdo en este momento el nombre [Carme Riera]. Oficiosamente y a los efectos mediáticos parecía que existía una generación. No hay más que hacer una pequeña crítica, no en el sentido de censura ni de evaluación, simplemente de tener advertencias de su condición incompleta y además, incluso, de que en el pretendido grupo había una diversidad de tendencias creativas que imposibilitaba la idea y veracidad de una generación.

M.: Aprovechando que habla de Valente, quisiera saber qué vio en él que no vio en los demás para que originara un libro.

A. G.: Valente y yo iniciamos casualmente una amistad en París. Valente se llevaba muy mal con prácticamente todos sus coetáneos y advertimos no una analogía, ni una equivalencia, cada uno era el que era y Valente era además muy importante, pero una cierta cercanía que hizo que luego nos relacionásemos con cierta frecuencia, y llegó un momento en que los casi únicos amigos que Valente tenía eran gente de edad aproximada: yo, y, más joven, Sánchez Robayna. Sánchez Robayna era muy fiel a Valente. Incluso Valente lo convirtió en una especie de albacea de su obra. Aunque pienso que poéticamente son muy distintos. Y luego, pues, bueno, yo ciertamente, hasta donde ha sido oportuno, he estado presente en los homenajes póstumos a Valente, incluso hice un pequeño curso en la Universidad, en Santiago. En fin, esa es nuestra relación: una estimación, quizá por la exclusión que el propio Valente hacía de sus coetáneos y la recíproca exclusión que hacían sus coetáneos en relación con Valente. Luego los epígonos, los que llamo coetáneos, tuvieron una actitud realmente injusta cuando ya había muerto, verdaderamente fuera de lugar y muy poco inteligente, con independencia de que antes, sí, no tenía buen carácter. Era áspero, pero veraz. Era veraz en su aspe-reza o áspero en su veracidad. Quiero decir que no hacía componendas, ni recobraba relaciones así como así. Quizá decidió que estaba mejor solo.

M.: Llama la atención que en *Sublevación inmóvil* y en *Blues castellano*, que son un canto humanista, de denuncia social y política, recurra a la música afroamericana y no a ninguna española.

A. G.: Sí. Yo no sé lenguas, aunque sí es verdad que en los años cincuenta y cuarenta había que leer en las lenguas que pillaras, porque en España no se editaba nada y entonces en las ciudades siempre había algún librero que de manera un tanto clandestina tenía su cajoncito de publicaciones no permitidas en España. Y este era mi caso, tenía que leer con alguna dificultad, progresivamente con menos, en varios idiomas. Pero *Blues castellano* es un poco posterior, creo que de los años setenta. Yo pienso que la poesía se genera a partir de un pensamiento muy específico. Es un producto cerebral que es el lenguaje interior rítmico. No es ningún descubrimiento porque, ya el propio Aristóteles lo decía, la poesía había nacido con la noción rítmica del lenguaje y posteriormente se había llegado a la métrica como una normalización de esa rítmica. Pero la naturaleza del lenguaje poético y la peculiaridad incluso semántica del lenguaje poético se da a partir de que no es un lenguaje emitido de la manera que nosotros estamos usando en este momento, en una conversación informativa, sino que es un lenguaje que parte de un componente musical, entendiendo que el ritmo es un componente musical. Y a mí me interesó mucho, aún sin comprender bien, porque luego llegué a traducir algunos *spirituals* y *blues* afroamericanos. Me interesó mucho la norma rítmica y el sistema de reiteraciones que se daba en el *blues* y el *spiritual*. Pero, por otra parte, al ir penetrando en ello me di cuenta de que se trataba de un canto, en cierto modo, de celebración sí, pero también de *controlación* de los afroamericanos. Entonces esos dos componentes. La peculiaridad rítmica, poco advertida en España, aunque en aquella época... Pero no, no estaba en la rítmica. Quiero decir que Félix

Grande publicó un libro que se titulaba *Blanco Spirituals* muy cercano en el título a *Blues castellano*. Pero había una causa formal, perteneciente al desencadenante musical rítmico, que me interesaba y al mismo tiempo me interesó el segundo sentido, pero principal sentido que tenían los cantos de los afroamericanos. Y me identifiqué durante unos años con esta manera de hacer, incluso no de hacer, sino también de advertir y de hacer míos de alguna manera componentes morales, sociales... que aquí estaban teñidos de las características de otra sociedad, pero estaban en el jazz. Y, bueno, lo mío fue una pequeña adhesión a esa manera.

M.: Hay tres obras, *Descripción de la mentira*, *Lápidas* y *Mortal 1936*, que son fruto del recuerdo de la represión que vivió, que había en España. ¿En qué medida considero que debería recuperarse la memoria histórica?

A. G.: Yo creo que ese componente existencial de la Guerra Civil en la represión está en todos mis libros, en grado diferente posiblemente. En *Lápidas* está de modo bastante evidente, y yo pienso que, evidente o no, está en toda mi escritura, incluso en la que estás viendo encima de la mesa. Para mí la poesía es realmente un hecho estético, pero su importancia está en que tiene una raíz existencial en mí, dada la cronología de mi vida y las circunstancias en que he vivido, no puede ser otra que esa: la guerra y la represión y hasta ahora mismo. Las cosas duran.

M.: Su llegada al éxito se produce muy tardíamente, en 1988, con la compilación de su obra en *Edad*. ¿Por qué cree que se demoró tanto el reconocimiento?

A. G.: ¿Por qué se demoró tanto? Primero por algo que he dicho y es que soy vocacionalmente provinciano. Yo no me situaba en las plataformas en las que se hace evidente la tarea y normalmente dentro del tejido de los escritores no hay demasiada... no se siente la necesidad de valorarse entre sí, y entonces se hace dentro de los círculos que, por alguna razón, tienen intereses comunes. Puede ser eso, una inventada generación, la del cincuenta, o puede ser más amplio, puede ser el intercambio de dame - te doy, publícame - te publico. Y se da en quienes están en cercanía, pongamos en Madrid, en una relativa relación. Yo no he dado nunca ni un paso en ese sentido. Si luego algún tipo de reconocimiento ha venido a mí, ha venido él solo, yo no lo he buscado, ni lo pienso buscar.

M.: En el *Libro del frío* y en *Arden las pérdidas* aparecen diversos temas: la muerte, el dolor, el olvido, pero también hay una sección denominada «Pavana impura» que me ha llamado la atención porque no entiendo ¿por qué lo erótico se asocia a lo impuro?

A. G.: Pero la noción de impuro no tiene propiamente en mí una carga negativa ni de inmoralidad. No, no la tiene. Entonces en cuanto digo que no lleva consigo esa carga negativa, yo puedo asociar con cierta naturalidad la impureza y el amor.

M.: *Sólo luz* es el título que diverge del resto de su producción, ¿nace solo de la mano de su nieta Cecilia?

A. G.: *Sólo luz* es una antología. No recuerdo los libros a los que alcanza pero pienso que no hay un particular peso de Cecilia en *Sólo luz*. Yo no me acuerdo en qué año se publicó *Sólo luz*...

M.: Dos mil.

A. G.: En el 2000. Sí, la chiquilla ya andaba por aquí, pero quiero decir que no fue el desencadenante de esa antología. Esa antología nació, seguramente, por una circunstancia trivial, porque me la pidieron.

M.: Me refería más bien al título, porque el resto de sus obras tienen títulos más oscuros y esta es *Sólo luz*.

A. G.: Mira, por ejemplo, hay un dato que en mí es recurrente. Mi antología hasta el año 2004 se titula *Esta luz*. Hay un librito con muy pocos poemas que apenas doy por publicado y seguramente incluya en el venidero, que más o menos anda sobre la mesa, se titula *Estallido en la luz*. Tres veces la noción de luz. *Sólo luz* no hay que entenderlo como un pronunciamiento de afirmación de la luz como componente feliz de la vida. La luz puede ser muy dura, muy hiriente. Entonces yo pienso que en *Sólo luz*, no me acuerdo bien, pero creo que no domina el *reconciliamiento* con la vida que sí se da en el libro de *Cecilia*; transitoriamente, pero se da. Y yo creo que en *Sólo luz* no está todavía. Y además no es más que una antología en la cual no recuerdo si había poemas de Cecilia.

M.: Hablaba de *Esta luz*, ¿quiso dejar una especie de conjunto integrador de toda su obra en *Esta luz*?

A. G.: Bueno sí, lo es porque, por decirlo así, recoge toda la poesía que yo he decidido aceptar como mía y el resto creo que está destruida en su totalidad, no quiero saber nada más de ella. En ese sentido es un compendio selectivo, pero en fin, un compendio hasta 2004. Incluso hay poemas de 1947, cuando tenía yo dieciséis años. De 1947 a 2004, cincuenta y siete años.

M.: La muerte, la memoria, la luz y la desaparición impregnan todos sus escritos.

A. G.: Es cierto. Bien visto, sí.

M.: Y ¿por qué es tan permanente esa presencia de la muerte?

A. G.: Tienes que darte cuenta de que yo nací a la conciencia rodeado de muerte. 1936, Guerra Civil Española. Y yo vivía en un barrio obrero en el cual la represión fue muy fuerte. Era también para los chiquillos un «espectáculo» terrible, incomprendido... Pero si mi nacimiento a la conciencia se produce en esos momentos ya no se trata de que yo elija temáticamente la muerte, simplemente me colocaron en la perspectiva de la muerte y no tengo otra.

M.: Ahora quisiera preguntarle por el olvido a propósito del verso «he creado el olvido» del *Libro del frío*.

A. G.: El olvido es una especie de autoprotección. Hay una deliberación de colocar olvido dentro del recuerdo. Aquí mismo está escrito de hace unos minutos. Este poema habla de una pareja de asesinados que me encontré en la carretera que llaman de Caboalles, y hablo de ello, pero hay una zona del poema... «mi recuerdo es hermano del olvido». ¿Por qué? Por lo que te decía antes. Soy ser humano, sé que no puedo salir de esa perspectiva, pero de alguna manera pretendo una cierta liberación que intuigo, deseo o necesito, no lo sé, que pueda darse en el olvido.

M.: ¿Es autobiográfica la referencia que hace a una casa, que dice: «Esta casa estuvo dedicada a la labranza y la muerte. / En su interior cunden las ortigas, pesan las flores sobre maderas / atormentadas por la lluvia».

A. G.: Es autobiográfica, pero secundariamente. No era mi casa. Era una casa en la que siendo yo chiquillo, años cuarenta, Sariegos, un pueblo cercano a León, me llevaban al campo. Y un día fui, en la época del *Libro del frío*, y la reconocí. Es autobiográfico, pero no es mi casa.

M.: Ya por último, ¿existe el lugar del que habla en el siguiente poema? ¿Cuál es? «Sobre excremento de rebaños, subo y me acuesto bajo los robles musicales. / Cruzan palomas entre mi cuerpo y el crepúsculo, cesa el viento y las sombras/ son húmedas. / Hierba de soledad, palomas negras: he llegado, por fin; éste no es mi lugar, pero / he llegado.»

A. G.: En la poesía, la explicación de la poesía a veces lo que produce es la destrucción de la poesía. Realmente ese poema está mejor situado en la ambigüedad que en las certidumbres. Pero vamos a hacer una excepción. Era por mis veinte años de mucho ir a la montaña, incluso a la peligrosa. Yo hacía excursiones y he tenido algún problemilla. No tiene nada que ver, pero una vez me tuvieron tres días detenido en una fonda porque todavía había maquis y, bueno, ellos veían que por edad yo no podía ser, pero tenían órdenes y me tuvieron detenido hasta que les dijeron de Oviedo (porque era saliendo de León a Asturias), que me soltaran. Bien, esto no tiene nada que ver. Se trata de que he subido, me he cansado, me he fatigado. Ciertamente, la referencia primera puede estar en una de aquellas caminatas mías montaña arriba, pero finalmente desaparece de mí la caminata y se convierte en mi curso existencial. He llegado, o sea, he andado, me he fatigado y he llegado, no sé a dónde, ni sé para qué, ni sé... Y es una conversión de una circunstancia física en una significación existencial.