

“La poesía no está para explicar cosas, sino para que se descubran en ella”

ENTREVISTA PÚBLICA A ANTONIO GAMONEDA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ FER
(Praza da Quintana, Santiago de Compostela, 8-6-2018)

TRANSCRICIÓN DE CRISTINA FIAÑO



Antonio Gamoneda e Claudio Rodríguez Fer durante a súa conversa en Santiago de Compostela

Aínda que Antonio Gamoneda naceu en Oviedo en 1931, residiu en León dende 1934, polo que será esta última cidade a que sempre se asocia ao itinerario vital e mesmo literario do autor de, precisamente, *León de la mirada* (1979). Foi fillo do tamén poeta e tamén chamado Antonio Gamoneda (1887-1932), autor dun único libro, *Otra más alta vida* (1919), que foi reeditado cun emotivo prólogo do seu fillo, quen non chegou practicamente a coñecer ao seu proxenitor porque este faleceu cando el contaba un ano de idade. Criouse e formouse nun ambiente castigado polas limitacións económicas e polas consecuencias da guerra civil. Nestas circunstancias, en que medida o libro do teu pai foi un modelo para aspirar a outra máis alta vida, á vida que está na poesía e que dá poesía?

Ciertamente, yo aprendí a leer en el libro de mi padre entre otras razones porque era el único libro que había en mi casa de León

y porque las escuelas estaban cerradas, pues se había iniciado —año 1936— la represión del magisterio, que fue muy dura. Entonces, no había escuelas, yo quería aprender a leer y ese era el libro. Aprendí al mismo tiempo los signos de la escritura preguntando, claro, a quien pillaba. Y fue entrando en mí también —y aquello tenía un valor especial— el conocimiento elemental, de un niño, de que existía un lenguaje que no tenía las mismas condiciones que el lenguaje usual. Claro, yo no pensaría todo esto, pero sí en términos de sensibilidad andaría cerca de ello. Y así, realmente, fue como tomé yo contacto con la poesía: desde muy abajo. Y creo que fue una buena suerte. Ahora, yo pienso que la influencia del libro de mi padre fue muy seria y muy grande en estos términos en que estoy diciendo, en que me proporcionó el conocimiento de un lenguaje que tenía unas condiciones de eufonía —ahora sé que era

una rítmica, una métrica incluso— y que, al mismo tiempo, proponía cosas que no estaban en la realidad exterior. Bueno, hasta ahí la influencia decisiva. Ahora, es cierto que posterior, y digamos una influencia que recayese ya sobre un muchacho con cierto juicio, creo que tuvo poca o ninguna, porque la poética —o la estética, como queráis— de mi padre estaba en lo que podríamos llamar el tardomodernismo, y en mis años —últimos años 40— no era eso lo que pedía la circunstancia ni lo que los poetas jóvenes buscaban. Por tanto, quizá la influencia directamente procedente de la peculiaridad formal, tanto del pensamiento como de la forma, no fue decisiva. Sí su rango anterior.

Como poeta, Gamoneda comezou o seu particular e illado itinerario, á marxe de grupos, correntes, promocións e poderes, coa publicación de *Sublevación inmóvil* (1960), poemario ao que seguiu, polo menos na escritura, *Blues castellano* (1982), libro que se publicou xa nos anos oitenta, por razón de censura, pero escrito moito antes. Que queda daquela xuvenil sublevación inmóvil e daquel resistente blues castellano no Gamoneda maduro e actual?

Claro, haría falta tener una perspectiva crítica que, a pesar de la distancia de tiempo, es posible que yo no tenga. Yo me doy cuenta de que el libro *Sublevación inmóvil* tiene los defectos de un primer libro. Pienso, por otra parte, que había en él una explicitación del pensamiento y hasta, si queréis, del tema, que también era un rasgo juvenil y en cierto modo inocente, porque la poesía no está para explicar cosas sino para que se descubran en ella, pero sin necesidad de explicación. (Bueno, está para otras cosas también). Y, claro, ¿por qué era muy explícito en mi caso el pensamiento o la voluntad poética? El mismo título lo está diciendo: una sublevación inmóvil es una sublevación inútil o una sublevación fracasada. Podríamos, a lo mejor, hablar de una cierta rebeldía impotente, por decirlo así, ante la dictadura fascista. Y es una primera posibilidad significativa. Pero,

quizá, el mundo ante el cual el joven poeta pretendía rebelarse —y no lo conseguía o no tenía la decisión suficiente— no era solo el de la dictadura; no era un muro político, ni aún siendo dictatorial. Entonces, podríamos hablar de lo que más o menos estaba en la poética —que quizá haya que ponerla entre comillas— del existencialismo de cuna francesa, que sí pudiera estar también en el fondo del libro.

Xa nos anos setenta Gamoneda deslumbrou con *Descripción de la mentira* (1977), *Lápidas* (1987) e a compilación revisada e mesmo rescrita da súa obra *Edad* (1988), pola que obtivo o Premio Nacional de Literatura e coa que alcanzou unha serodia, pero xeneralizada, repercusión pública e crítica, así como un non menos unánime recoñecemento social. A desolación da memoria e a perplexidade ante a vida aparecen aquí expresadas cunha linguaxe poética imaxinista, visionaria, rotunda e mesmo fulgurante, non alongada da enerxía do versículo bíblico, do expresionismo de Trakl, do surrealismo de Lorca e da imaxinación de Perse. Nesta Praza da Quintana de Compostela, na que estamos xustamente escoitando soar a campá, sobre a que Lorca escribiu un poema en galego, “Danza da lúa en Santiago”, sería interesante que explicases a túa conexión coa súa poesía vangardista, da que sempre reivindicas o seu carácter expresionista máis que surrealista.

Sí. Bueno, primero reconozco todas las paternidades —si se les puede llamar así, que quizá no— que Claudio ha dicho relacionadas con Lorca, con Trakl, con Saint-John Perse... Todo. Estoy de acuerdo. Ahora puedo aclarar —por añadir algo a lo mucho, no sé si demasiado, que dice Claudio— que el libro de *Descripción de la mentira* se publicó después de no menos de doce años sin escribir yo, y más de quince sin publicar. ¿Por qué? Porque, ya lo ha dicho Claudio, un libro muy distinto, que era el de *Blues castellano*, había sido intervenido por la censura gubernamental. No sé por qué, todavía no lo he averiguado incluso a estas

alturas, porque me parece un libro más bien inofensivo. Quizá porque tenía alguna cita de Marx, de Lefebvre o de Simone Weil..., elementos peligrosos, claro, entonces. ¡Y si no que se lo pregunten a nuestro —nuestro digo, eh—, paisano don Camilo, que ejerció en esos terrenos mucho! Bueno, lo que digo es que llevaba todo ese tiempo sin escribir ni publicar, pero quizá estaba cargando las pilas, la batería, y solté; y eso es lo que ha dicho Claudio. Ahora, en relación con Lorca —el que hablaba de la plaza y de que llovía—, incluso en sus libros aparentemente neopopulares como el *Romancero gitano*, cuando dice: “Las piquetas de los gallos / suenan cavando la aurora, / cuando por el monte oscuro / baja Soledad Montoya. / Su carne, / cobre amarillo, / huele a caballo y a sombra”¹ no es surrealista. No, —me parece que el propio Lorca rehusó la etiqueta de surrealista, aunque no le repugnaba— porque hay unos datos de respuesta a la sensibilidad —sensibilidad más física, si queréis, en muchos casos— y esa sensibilidad, en cierto modo, luego es movediza dentro del imaginario y dentro del lenguaje del poeta y termina transformada también. Pero eso no es automatismo psíquico puro, que decía más o menos el padre del surrealismo. Y yo creo que tampoco. Lo que yo pueda tener —que no tengo por qué rehusar nada de esa posibilidad— con el surrealismo en general, y/o con Lorca en particular, supongo que ha sido inducido en una lengua y en un imaginario y que no hay tampoco automatismo, sino que hay una deliberación —incluso no muy clara para el propio poeta, pero al fin y al cabo deliberación hay, y alguna intencionalidad también— en cada giro aparentemente surrealista. Yo recuerdo, no voy a decir el nombre pero bueno, era un poeta con un apellido famoso, miembro preclaro del Opus Dei, que decía: “es un libro fracasado porque es un libro surrealista”. Me

pareció que no podía molestarme la crítica de este señor porque en ese caso estaba haciendo fracasar al aspecto más importante de la vanguardia, principalmente en Francia. Pero os cuento esto no para hablar de mí, sino para daros idea de que en un país expoliado intelectualmente y en la sensibilidad, en mi época de juventud —la más creativa quizá—, la esterilización de las mentalidades, tanto creativas como receptivas, daba por hecho y por dogma que nadie tenía por qué discutir que un libro era un fracaso porque era surrealista. ¡Ya quisiera haber escrito yo alguno de los libros históricos del surrealismo! Como digo, era para hacer un diseño rápido de la época, fundamentalmente.

A introspección radical da súa obra non foi allea, dende *Descrición de la mentira* precisamente, á memoria colectiva antifascista, pois padeceu dende neno as terribles consecuencias políticas do triunfo da ditadura franquista: “mi primera información sobre la vida civil consistió en advertir la horrible represión en el barrio más tristemente obrero de León”, declarou. De feito, na súa casa da infancia, unha honrosa placa recorda aos internados na veciña prisión de San Marcos a través dalgunhas palabras entresacadas do libro *Lápidas*. Pensas que, na vida e na historia, a mentira é o fascismo e que a verdade é a poesía?

Yo tengo bastante seguridad sobre la existencia y el funcionamiento de la mentira y, ciertamente, el fascismo es una mentira histórica que ya tiene mucho tiempo. Por ejemplo —y os voy a mencionar una cita que no es acostumbrada en el terreno de la literatura— Isabel La Católica decía: “He de pugar por la fe contra los infieles”. Los pobres moros estaban tan tranquilos allí, no daban guerra en España. Además, los que vinieron a España eran otros pero, en vista de que eran infieles, esta señora decidía que había que cortarles el pescuezo a todos, ¿no? Bueno, para mí esa es una postura fascista en el siglo XV o XVI. ¿Cómo te diría? El fascismo como revulsivo de la conciencia

1 Polo seu interese poético, mantemos a adaptación que a memoria de Gamoneda fixo dos versos de Lorca que dicían “Cobre amarillo, su carne, / huele a caballo y a sombra.”

y, en concreto de la conciencia poética, en lo que tuvo de episódico —largo pero episódico en España, e incluso en Europa— tuvo unos resultados en la dialéctica poética pequeños en la escritura en general, y en la mía en particular. ¿Pequeño quiere decir malo? Bueno, habrá casos en los que sí y, con perspectiva, no es un tramo muy acertado de la poesía, pero existió. La poesía contestataria española, en los términos de una poesía antifascista, volvamos a decirlo, era un movimiento honesto, honrado, pero con pocas posibilidades poéticas: un movimiento a superar. Creo que lo estamos superando todavía, que no está conseguido totalmente porque se han tomado vías quizá no muy certeras para esa situación. Ahora, hay que decir otra cosa; dado que además existía una poesía militante progubernamental, es decir, profascista —la revista *Garcilaso* y otras—, es una evidencia que es bueno que haya existido, pero es bueno también que haya sido superada. No sé si desvié la respuesta.

Si pero, ademais do que dixeches e, sobre todo, do que comezaches a dicir sobre a mentira e o fascismo, en que medida pensas que a verdade é a poesía e que na poesía está o coñecemento?

Yo no sé lo que es la verdad. Me parece, además, muy improbable. Hombre, puedo emitir una verdad física, pero el conocimiento de la verdad tendría que ser algo que ha sido expresado antes de producir conocimiento, y en esos términos todavía no me he sentido capaz de decir sí, sí, sí a nada. Me da igual que estén los libros poéticos o los libros sagrados o los libros de economía. Desconozco la verdad; lo acepto. Es mi problema; una de mis muchas limitaciones. [Bromea]

Nos anos noventa Gamoneda publicou *El libro del frío* (1992), realizou numerosas edicións especiais e libros de arte con pintores como Tàpies ou Barjola, compuxo o experimental e inclasificable *Libro de los venenos* (1997) e cultivou así mesmo o en-

saio, particularmente sobre literatura e sobre arte, recollendo os seus textos relacionados coa creación estética en *El cuerpo de los símbolos* (1997). En que medida se funden para ti arte e escritura ou en que medida hai poesía tanto na literatura como na arte, como nas outras artes?

Si pensamos en una especie de cosmos estético —en él tendríamos que meter a todas las artes: la poesía, la danza, la escultura...— creo que encontraríamos no unas leyes cerradas pero sí grandes analogías o, más bien, casi igualdades de conducta estética. Esa conducta unas veces está dirigida a la sensibilidad visual, otras simplemente a la sensibilidad espacial... En fin, va asociando sensibilidades y, de alguna manera, la sensibilidad desemboca en nuestro mapa cerebral y ahí tiene también cosas que hacer, ciertamente. Entonces: ¿hay poesía en la escritura? Sí, en cualquiera. Por ejemplo —con ejemplos se explica uno mejor cuando no sabe decir bien las cosas— los muy académicos ya se habrán aburrido de pelearse por atribuirle un género a *La Celestina*, pero atribuirle un género no es nada. Quiero decir que a mí no me parece importante, pero sí puede ser importante el que sea poesía o haya poesía en *La Celestina* o que no la haya. A mí me hablan de una novela de Agatha Christie, y la respeto mucho, me parece literatura, pero será difícil, o me parecerá casual, si encuentro poesía en ella. Hay talento, pero la poesía —que entraríamos en la metapoésía para hablar de ella— es otra cosa. Ahora bien, yo creo que *La Celestina* es una obra con un ramaje y unas raíces poéticas que dicen que ahí hay poesía. ¿Quiere decir eso que no sea una novela o una obra representable? ¡No! Claro que será representable y que se podrá leer como novela, pero lo que ocurre es que en ese libro hay unos chispazos de origen lingüístico —asociando luego un imaginario sentimental o lo que queráis— que funcionan como poesía. Yo creo que esto mismo que he descrito podría, incluso, decírselo el autor, que no sé si se ha

averiguado ya quién era. Bueno, sí, parece que sí. Esto lo saben todos estos profesores eh, yo no lo sé [bromea]. Pero, ojo, porque me imagino que vosotros sabéis que en *La Celestina* hay varias tiradas de octosílabos perfectos en el texto, novelesco según unos, dramático según otros. Entonces, la pregunta de Claudio de si en otros sitios puede haber poesía: naturalmente, claro, cómo no, de cualquier género, me da igual. A mí me parece que no tiene importancia y que la gran alternativa es: hay poesía o no hay poesía. Esa sería la bisección en género más importante. Ahora bien, yo quisiera conservar la palabra poesía para la escritura y, aun encontrando grandes analogías en una danza, en una escultura o en lo que sea, que tuviéramos nombre para los elementos comunes que puedan tener con un poema. Puede valer la estética, pero puede ser demasiado amplio. No lo sé. Pero es que, por ejemplo, he hablado de una escultura. En una escultura un hecho estético simplicísimo es, por ejemplo, la existencia de dos brazos que estén en una relación de simetría uno con el otro: un hecho simplicísimo estético, de los más simples que pueda haber. ¿Y qué otra cosa son los versos que tienen las mismas sílabas, cantidades silábicas y una sonoridad vocálica o de los fonemas, o como digáis los que sabéis de esas cosas...? Hay un auténtico hecho de equilibrio, de simetría. O sea que las leyes, estamos viendo, son las mismas. Lo primero que ve un pintor hecho y profesional en el cuadro de otro es si está compuesto o no. ¿Qué es composición? Pues, no de una manera tan simple, pero que se den esos equilibrios, esas que en su caso más sencillo son simetrías, pero que no son siempre simetrías. Entonces, sí, hubo una ley general de relaciones de armonía, no musicales estrictamente, para todas las manifestaciones del arte y una posibilidad de que en toda página escrita haya poesía, aunque no lo sepa el autor.

No presente século, deu a coñecer a auto-antoloxía *Sólo luz* (2000), os poema-

rios *Arden las pérdidas* (2003), *Reescritura* (2004) e *Cecilia* (2004), e a monumental *Esta luz. Poesía reunida* (1947-2004). Tras ela viñeron *Canción errónea*, (2012) e *La prisión transparente* (2016). *Arden las pérdidas* anticipa en verso *Un armario lleno de sombra* (2009), autobiografía da infancia, que sabemos que terá continuación. Como pasaches do armario en verso ao armario en prosa e que período e vivencias acometerá o seguinte volume das túas memorias?

Voy a ver si puedo contestar, pero tengo que empezar por decir que no tengo ninguna duda de que algún tipo de correspondencia o de identidad substancial entre el libro *Arden las pérdidas* y *Un armario lleno de sombras* hay. No lo dudo, pero yo no lo sé. Muchas gracias, Claudio, que me he enterado de algo más de mí. Entonces, no te puedo contestar ahora mismo. No sé qué transferencias puede haber de un libro a otro. No sé contestarte. Las cosas son así. Entonces, me perdonas esta contestación porque no sé. Ya está. Ahora, sobre el segundo volumen de memorias, con él ando. Ya veremos a ver. Yo le digo al editor: —Sí, sí, para junio. Y luego me llama y, claro, no está. —Bueno, para diciembre. No se sabe. Bien, pero la pregunta es muy concreta y esta sí creo que la puedo contestar. Este libro va a ir desde el día siguiente de cumplir catorce años hasta quince años y unos meses después. No de una manera muy rigurosa, porque a veces me acuerdo de algo y es anterior, ¡y yo lo meto! Y, si creo que tiene sentido para mí o para la narrativa, para lo que sea, con algo que es posterior, pues también lo meto. Es ya mi responsabilidad. Eso en cuanto a mi curso vital, mi biografía: de los catorce a los veintinueve años largos. Y, claro, entonces ya no tiene que hablar solo del terrible hecho histórico de la guerra civil, aunque quizá también hable, sino del establecimiento duradero de la dictadura fascista. Estos serían los dos contextos ideales. Biográficamente, esos años míos empiezan en el año en que yo empecé a trabajar cobrando 89 pesetas al mes y se corresponden con un tramo de

dictadura establecida, formalizada, blindada y perfeccionada, con todas las comillas que queráis, pero para el dictador y sus compinches sí, perfeccionada. Ya sabéis, el uso del lenguaje se produce a veces por vías de sugerencia e, incluso, hay grandes parlamentarios en la historia que emplearon la ironía, que a veces consiste en decir lo contrario, ¿no es así? Bueno, que gracias por si tratáis de entender lo que yo no sepa decir de una manera más directa.

Foi traducido a numerosos idiomas e escolmado en numerosas antoloxías. Autor de versións do poeta turco Nazim Hikmet e de blues ou espirituais negro-americanos, primeiro traduciú do francés “La nodriza (Sortilegio)” de Stéphane Mallarmé e, en colaboración coa súa filla Amelia Gamoneda, *Herodías* e *La siesta del fauno*, do mesmo poeta parnasiano. É, pois, característica de Gamoneda o seu diálogo e apertura a algúns dos grandes poetas europeos contemporáneos, particularmente de lingua francesa, dende o decimonónico Rimbaud a Tristan Tzara, Saint-John Perse e René Char. Por que escolliches para traducir blues, Hikmet e Mallarmé?

Yo creo que la motivación es bastante distinta. Hombre, hace 50 o 60 años yo leía, mal, pero leía inglés. Pero no lo bastante, aunque sea un lenguaje simple, como para traducir. Bien, pero resulta que yo estaba impregnado por el sentido, por la vivencia del jazz en el blues y en el espiritual, concretamente, como un canto de protesta que es de consolación. Entonces, claro, ¿qué necesitábamos los jóvenes poetas de aquel entonces? Protesta y consolación. Y, en vista de eso, blues, aunque fuera castellano. Ese es el juego. Pero realmente yo creo que no debe verseme como traductor porque no lo soy, porque yo he querido estar a solas con mi lengua, aunque quiera mucho, por ejemplo, al galego. También descubrí no hace mucho que yo sabía más vocablos asturianos de lo que yo creía. ¿Por qué? Porque mi madre me hablaba cuando yo tenía 5 años y 75 o 80 años después intento escribir y yo creía que no sabía, pero sí sabía. Bueno, pero es cierto que mi trabajo de escribir poemas se ha hecho con el castellano y que entonces quiero —especialmente quiero— a esa lengua, dado que la poesía se piensa —en el caso de que la



Claudio Rodríguez Fer, Antonio Gamoneda e Cristina Fiaño na Praza da Quintana de Santiago de Compostela onde tivo lugar a entrevista

“La amistad es importante porque Valente era un hombre de carácter que gran parte de su vida pues no se llevó bien —él tenía razón, la razón era de Valente—”

poesía se piense, que yo no estoy seguro— en una lengua. No es lo mismo una cunca que una taza. Son dos objetos que en la tienda pueden ser el mismo, pero en el poema no. Bueno, pero por ese dato de sensibilización respecto a la música negroamericana, claro, yo estaba en contacto fundamentalmente con el jazz de Nueva Orleans. Pues eso dio el tirón mío. Incluso yo he escrito también, o he intentado escribir, en el cauce de las letras negroamericanas. Bien, pasamos al turco. Yo no sé ni una palabra de turco, pero se da la circunstancia de que Nazim Hikmet, con un compatriota suyo —turco también pero que llevaba muchos años en Francia, y Nazim sabía bien francés—, hicieron traducción de los poemas de Nazim entre el propio Nazim y, me parece que era, Hassam Guren. Entonces me parece que no se había traducido nada de Nazim Hikmet a castellano, pero tenía versiones muy fiables francesas y yo también sabía francés (aunque si estuviera en Francia me pasaría como hoy, que no me atrevo a hablar gallego, pues no me atrevería a hablar francés). Bien, entonces diríamos que la atracción de Nazim, el hecho de que yo procurase hacer versiones de él, era semejante a la de la jazzística de Nueva Orleans pero con un dato ideológico añadido: Nazim era un marxista convencido y yo también. Y ahora

Mallarmé. A Mallarmé también lo leí en francés y en una época en la que mi hija ya sabe todo el francés que conviene al caso, pues me hablaba y leía en francés seriamente a Mallarmé. Me atrajo principalmente un poema: el Herodías, el gran poema aunque esté inacabado porque acabó el poema con él, creo que por un espasmo de glotis un día que estaba en tal tensión tratando de resolverlo. ¡Llevaba veintitantos años tratando de acabar un poema Mallarmé! La gente dice, bueno, tú haces lo que te gusta... Sí, ¡pero la tensión arterial sube, eh! [risas] ¡De verdad! Bien, pues realmente es todo el atractivo que puede tener un maestro del cual llegas a sensibilizarte, aunque sea ocasionalmente, con su lengua. Y luego, que haya un poema tan poderoso como es el de Herodías. Y, bueno, peleándome mucho con mi hija, que es la que sabe francés, y con bastante trabajo, hicimos la traducción del *Herodías*. Yo acabé el poema, lo cual es un atrevimiento imperdonable pero, con no leer esa parte mía ¡pues ya está! Incluso luego reincidimos Amelia y yo con *La siesta del fauno* y, bueno, se reprodujeron las peleas, así que la explicación de la traducción de Mallarmé tiene que ver también con los conflictos paternofiliales [bromea].

Gamoneda impartiu en 2004 catro conferencias na Cátedra José Ángel Valente de Poesía e Estética da Universidade de Santiago de Compostela que deron orixe ao libro *Valente: Texto y contexto* (2007). Así mesmo, presidiu o tribunal da tese de doutoramento que en libro se titulou *Retrato de grupo con figura ausente: Análisis de la correspondencia entre José Ángel Valente y los poetas de su edad*, de Saturnino Valladares, lida na Facultade de Humanidades de Lugo en 2015, na que se recolle, entre outros, o epistolario entre Valente e Gamoneda. Pois ben, Valente frecuentou e cantou na súa mocidade universitaria esta Praza da Quintana na que estamos, así que este pode ser un bo escenario jungiano para explicar en que medida sintonizaches coa súa poesía, a parte da amizade que ti vestes ao final da súa vida.

La amistad es importante porque Valente era un hombre de carácter que gran parte de su vida pues no se llevó bien —él tenía razón, la razón era de Valente— con el falso agrupamiento en una generación: la llamada generación del 50. ¡Que no me extraña que Valente quisiera saltar por la ventana, por la puerta o por donde fuese de una generación que no existe! Pero en los últimos años de su vida —catorce, quince años, cuando yo le conocí en un encuentro en París— pues hicimos buena amistad. Quiero poner esto por delante: que siendo un hombre valiosísimo, como todos sabéis, en su tierra y fuera de su tierra, tenía un carácter no áspero, sino que simplemente se peleaba por su razón, que la tenía, yo creo que la tenía. Bien, pues yo creo que de una manera directa no tengo conciencia de que Valente —algo mayor en edad que yo, y en otras cosas, claro— tuviera en mí una influencia directa. Pero las influencias más serias a veces no son directas, sino que vienen a través de otros autores o incluso se dan fuera de la escritura. Entonces, a parte de la cercanía amistosa —que esa ahí está, y punto—, en la que pudiéramos llamar actitud poética veo con más claridad las diferencias que las analogías, que las habrá, ¡cómo no! (Valente era, es, un gran poeta). Mi diferencia substancial con él era cultural. Él era un hombre cultísimo y, sobre todo, había una, diríamos, una orientación —esta ya muy individualizada, suya— respecto de lo que pudiéramos llamar un misticismo agnóstico sin fronteras, prácticamente sin fronteras, aunque se detuviera de manera especial en místicos, en quietistas españoles, etc., pero también entró muchísimo en el pensamiento oriental, por ejemplo. Bien, yo no tengo esa cultura —ni la he elegido tampoco, no me siento desposeído por ella—, pero la poesía de Valente estaba, ciertamente, muy asociada a esa capacidad cultural. Ese cierto tipo de asociaciones, aunque no sea con un misticismo agnóstico —como, no en modo total pero sí en buena parte, era el de Valente—, yo creo que no las

tengo. ¡Estoy como quien no tiene chaqueta, vaya! Pero mira, Claudio, esto que acabo de decir está lleno de inseguridades, así que me gustaría que, si tienes una oportunidad, me contradigas.

En realidade tería pouco que contradicir, pero tamén temos xa pouco tempo porque temos que finalizar. Entón, para ir rematando... Poeta apaixonado, existencial e melancólico, en permanente reflexión sobre a vida e a perspectiva da morte, pero sen esquecer ningún dos grandes temas do ser humano, como os sociais e os íntimos, os amorosos, os eróticos, mesmo os esotéricos, os locais e os universais, Gamoneda abriu e ampliou camiños temáticos e formais moi pouco explorados na poesía española. A súa fonda contemplación da dor, do esquecemento e da desaparición, pero tamén da paixón pola vida, alcanzou unha extraordinaria sabedoría vital e unha intensidade poética non menos extraordinariamente lúcida e auténtica, por todo o cal recibiu, supoño, o Premio Cervantes e as máis variadas distincións locais e universais, que non podemos mencionar aquí. Non obstante, Gamoneda sempre cultivou a reescritura da súa propia obra. Para finalizar, pensas seguir reescribindo e reestruturando a túa produción poética como fixeches ata agora?

Yo creo que sí. También soy consciente —y esto no es dramatismo, eh, no estoy poniéndoo una película pesimista— de que yo soy muy mayor y no tengo mucho tiempo, lógicamente. Bueno, ¡si queréis vivo cien años! Pero, aunque fuera hasta los cien años, no es mucho tiempo. Entonces, podía reconducir mi conducta y no corregir tanto, pero no puedo. No puedo. No puedo porque claro, la cosa es fastidiosa porque, sobre todo cuando escribo prosa, que me cuesta más trabajo, seguramente, sí, hago algunas correcciones puntuales, ¡pero a veces lo que hago es reescribir el libro entero! Claro, a esa marcha [ri] no se hace mucha obra, la verdad. Pero yo, ¡qué voy a hacer!, lo sigo haciendo. Y no pienso enmendarme, Claudio. No digo que sea la mejor postura. El instante repentino de la poesía es muy auténtico también y hay que agarrarlo, sí,

pero claro, luego quedan otras cosas. Los genios, quizá, no necesitan la reescritura. Bueno, yo creo que tengo una valoración difícilmente superable por César Vallejo y, por ejemplo, César Vallejo corregía, reescribía... Yo no soy César Vallejo, ya lo sé, pero tengo que seguir, ¿qué voy a hacer? Si cambio de opinión ya te diré, pero yo creo que no [risas].

Entón podería, aplicado a Gamoneda, citarse aquí a Valle-Inclán, sempre moi preciso, cando dicía: “¡Este he sido! ¡Cambiar no espero! De milagros y santos arrepentidos pasaron ya los tiempos.” En fin, esta resposta pon claramente en evidencia que na súa obra, orgánica, os poemas son ramas, os poemarios son árbores, o conxunto é un bosque, pero o bosque son árbores; cada árbore, as ramas, e cada rama é o bosque. Moitas grazas, Antonio Gamoneda.

Estamos en situación de grupo de amigos, y Claudio ha dicho una cosa que a mí

me recoloca en algo que es una sospecha. Aunque no sepa muy bien lo que es la verdad, las certidumbres sí las tengo. Son otras cosas. Bien, Claudio citaba a Valle-Inclán pero yo quería deciros que la lengua galega, el galego, ha recobrado una espléndida buena salud gracias al enorme, al poderoso tronco de escritores que ha habido desde la Edad Media en Galicia. Eso ha hecho que podáis, podamos, en estos momentos contar con una lengua revitalizada. Y no ha sido solo gracias a los lingüistas aunque, efectivamente, a los lingüistas también, sí; pero han estado los escritores. Y no es que hayan estado, ¡siguen estando! Y la Real Academia Galega hará muy bien en tenerles en cuenta porque, claro, un idioma está vivo si crece, ¿no? Pero tiene que crecer bien, no de mala manera. Y, ¿quién puede garantizar eso mejor que quienes llevan consigo la experiencia vital y la experiencia estética de la palabra? Hay que seguir con ello.



Antonio Gamoneda dedicando un libro a Cristina Fiaño en Santiago de Compostela tras a entrevista de Claudio Rodríguez Fer