

Entrevista a Antonio Gamoneda

José Luis Calvo Vidal
Universidade de Santiagode Compostela
Campus de Lugo

El pasado 20 de abril de 1996, con motivo de un trabajo para la asignatura Metodología de la Investigación en la Literatura Española impartida por el profesor y poeta Claudio Rodríguez Fer, tuve la posibilidad de conocer y entrevistar al poeta Antonio Gamoneda, experiencia que, he de reconocer, me ha aportado un importante enriquecimiento. Asimismo quiero agradecer a Antonio Gamoneda y a su hija Amalia el amable trato recibido, y mencionar la inestimable ayuda de José Rodríguez Gómez.

Antonio Gamoneda nació en Oviedo, aunque prácticamente toda su vida ha transcurrido en León (pueblo “que quiero y siento”). Como poeta (ubicado en la marginalidad, tanto temática como geográficamente) se dio a conocer en 1959 con la obra *Sublevación inmóvil*. A este poemario le seguirán *Descripción de la mentira* (para muchos una obra cumbre de la poesía de posguerra) en 1977; *León de la mirada*, en 1979; *Blues castellano*, que, escrito entre 1961 y 1966, no ve la luz hasta 1982; *Lápidas*, en 1987.

1989 será un año clave en la carrera poética de Antonio Gamoneda: se publica *Edad*, obra que realmente lo consagra y en la que observamos una de las principales características de su poesía: la reescritura, pues en ella, en efecto, reescribe su producción anterior desde una óptica actual. En 1992 aparece el *Libro del frío*, obra en la que el poeta se sienta definitivamente a esperar a la muerte (tema que sobrevuela de forma implacable en toda su poesía) en la fría y brumosa ribera del “gran sábado de la vida”. Su producción concluye, hasta el momento, con la publicación en 1995 del *Libro de los venenos*.

MOENIA: Con la reedición en 1986 de *Descripción de la mentira* y con la salida al año siguiente de *Lápidas*, diversas reseñas de prensa han coincidido en reivindicar su pertenencia a la denominada “Generación del 50”. ¿Qué opinión le merece el método generacional que domina el estudio de la historia de la poesía contemporánea?

ANTONIO GAMONEDA: Me merece una malísima opinión. Pienso que el invento de los “paquetes” generacionales es una cosa que resulta útil para la didáctica y la crítica perezosas. Con independencia de mi caso, que no tiene nada que asimilar, ni si-

quiera cronológicamente, porque aunque haya nacido cuando la gente del “50”, he escrito en otras fechas, en otras circunstancias... Prescindiendo de mi caso, es imposible hacer un conjunto coherente y presentable, por ejemplo, con gente como Gil de Biedma por una parte y Claudio Rodríguez por la otra, no tiene sentido. No tiene sentido y es simplemente una manera de acotar el trabajo para que no se expanda mucho, y tiene que ver, pienso yo, con la crítica perezosa y con la didáctica que también suele ser perezosa.

M.: ¿Qué significó para usted el descubrimiento, no sólo de la lectura, sino también de la poesía a través del libro *Otra más alta vida*?

A. G.: Esa es una historia muy antigua. El libro *Otra más alta vida* tiene las siguientes circunstancias consigo: era el año 1936, lo cual quiere decir que ha llovido desde entonces. Mi casa de León, que no era ésta (actualmente reside en Dámaso Merino), sino que estábamos en una situación transitoria un poco... Ya había fallecido mi padre y mi madre, huyendo del clima de Asturias, que le venía mal por razones de salud, se trasladó conmigo a León. Allí nos encontramos en un barrio (del extrarradio obrero) en el que, por cierto, la Guerra tuvo una presencia realmente inolvidable, en el peor sentido. Por entonces, yo tenía cinco años y quería empezar a leer, pero no había escuelas debido al inicio de la Guerra, que, me parece, empezó en julio. Llegó septiembre, llegó octubre y no había escuela. Y la biblioteca de casa se reducía a un único libro, que era el libro de poesías de mi padre, que por razones sentimentales se había traído mi madre de Asturias. Con aquel libro yo empecé a dar la lata a todo el que pillaba: a mi madre y a otras personas muy cercanas, prácticamente en la familia, con las que compartíamos casa. Preguntaba las letras, identificaba los signos y hacía un aprendizaje normal de lectura: de la sílaba a la palabra, de la palabra al contenido de la palabra, infantilmente interpretado, e incluso, llegué a leer varias líneas. ¿Qué ocurre? Que en mí se produce, simultáneamente, el descubrimiento de la poesía, es decir, de los mecanismos que son propios de la poesía. El que un niño lea cuatro palabras seguidas, pero que sin saber que eso es un endecasílabo, tengan para él una plasticidad especial, un sentido que las hace importantes en el orden de la audición e inmediatamente, es la confusísima significación que puede tener eso para un niño, sin embargo, se magnifica. Esto determina que la simultaneidad del conocimiento de la escritura, de la aparición de cierta capacidad lectora y que esto se produzca, como digo, simultáneamente con la aparición en mi vida de la palabra poemática, pienso, que me dejó marcado.

Hay además otra cosa, literatura aparte o poesía aparte, es difícil, muy difícil, que estando la muerte por el medio, un hijo tenga con su padre una relación más íntima y más fuerte que la que proporciona un aprendizaje y una lectura como la que yo hice. Y, quizá, acaba ahí la significación del libro.

M.: Usted mantuvo una cierta relación colaboradora primero con el grupo de *Españadaña* y posteriormente, tras la desaparición de ésta, con el de *Claraboya*. ¿Qué supuso esto para usted?

A. G.: Hay que decir, por delante, que yo he sido siempre “externo” a grupos y que nunca estuve dentro del grupo de *Espadaña* ni del grupo de *Claraboya*.

Los “Espadaña”, eran muy mayores para mí, entonces, ahora ya somos todos iguales, y los de *Claraboya*, eran demasiado jóvenes para mí, entonces, ahora también se han ido igualando. Lo que ocurre es que había una actitud amistosa y complaciente con el poco más que adolescente que yo era por parte de la gente de *Espadaña*, y alcancé a publicar un poema horrendo, claramente lamentable, en uno de los últimos números de *Espadaña*. Por tanto, mi relación no fue de mucha colaboración, ni tampoco fue una relación de aprendizaje, fue, simplemente, una relación amistosa, por razones de afinidad.

Ellos tenían cierta sensación de que yo iba para poeta y yo los admiraba mucho como poetas cuajados, pero ahí termina todo. Ellos nunca me aleccionaron ni yo nunca pretendí aprender de ellos. Y a la inversa esto se produce con *Claraboya*. Yo tengo una bonita relación amistosa con esta gente. Y aunque es verdad que yo orienté alguno de los números de *Claraboya*, quizá un par de ellos, no más, que se hicieron en mi casa y que, de alguna manera, el diseño pudiera ser mío, no en su totalidad pero sí en buena parte, y que les di más de una colaboración, sin embargo, estaba clarísimo que yo no estaba en el grupo, estaba clarísimo que yo no era un coetáneo de ellos, sino un poeta relativamente mayor. Es probable que yo concretase alguna de las aspiraciones, algunas de las inclinaciones ideológicas, no solamente en el orden literario y poético, sino también en el entendimiento de la vida y la historia. Es posible que yo sirviera, un poco, de confirmación, pero yo no fui el inspirador de *Claraboya* ni mucho menos.

M.: Uno de los rasgos más característicos de su carrera poética es el de la reescritura; el volver, con la perspectiva del tiempo, sobre los textos. Un claro ejemplo de esto es *Edad*, incluso en las “notas” que a modo de epílogo escribió para la edición de *Lápidas* de 1987 afirma: “(reescribir es un hecho que me reservo infinitamente)”. ¿Por qué este afán de reescritura?

A. G.: Yo no considero cerrado un poema nunca, porque de la misma manera que cada poema es una creación nueva en cada lectura, que hace no quien lo ha escrito, sino personas ajenas, está sujeto a una vitalidad imprevisible. Porque la laboriosa ambigüedad que lleva consigo la poesía, puede que no toda la poesía, pero sí la poesía que a mí más me importa, permite que la efectividad sea distinta y toda ella, en conjunto, enriquecedora. Mi lectura de un poema de hace treinta años no tiene por qué coincidir plenamente con la anterior y pienso que tengo algún derecho a intervenir en la literalidad de ese poema y “respirarlo” con mis pulmones actuales. Esto no quiere decir que yo aniquile o diga que es ilegítima la primera versión del poema, no, es legítima en su día pero, en estos momentos, tengo otra legitimidad que proponer. Además, no entiendo la congelación de los textos, e incluso pienso que la congelación de los textos no es un problema individual, sino que si no hubiera un mecanismo de prés-

tamos y corrupciones recíprocas entre los escritores de todos los tiempos, no habría historia de la literatura. ¿Qué sería de Shakespeare sin los argumentos ajenos? He dicho Shakespeare, pero podría decir cualquier otro, y en nuestra literatura la cosa está clarísima. Por tanto, el Antonio Gamoneda que escribe el poema del año sesenta, deja de ser propietario en la medida que el Antonio Gamoneda de 1990 considera que aquello es un patrimonio suyo, pero que él no lo lee, no lo “respira” y no lo escribe ya de la misma manera. Quédese el poema de 1960 en su sitio y admítaseme que haga el poema de 1990 que tiene que ver con el otro.

M.: ¿A qué es debido su interés por poetas, tan poco tenidos en cuenta por los demás poetas de su “generación”, como Saint-John Perse, Georg Trakl, René Char,...?

A. G.: Pienso que el interés se produce cuando, bien por la vía de la información o bien por la vía del descubrimiento, uno se encuentra con un poeta y descubre que hay unos campos de afinidad entre lo que aquel poeta ha hecho y lo que uno hace o quisiera hacer. Los poetas que me has nombrado, perfectamente elegidos, son obras con las cuales yo acepto una afinidad. Quizá, el caso más ilustrativo pueda ser el siguiente: a mí me decían, “oye, cómo se nota que has frecuentado mucho a Trakl... hay una gran cercanía entre lo que haces y la obra de Trakl, ten cuidado...”. Y yo no había leído a Trakl. Lo leí después y dije: “es verdad”. Es cierto, no es anécdota de ningún milagro por la sencilla razón de que yo podía haber recibido las coloraturas, los impulsos y la sentimentalidad que están en Trakl por una vía indirecta o por otra cosa mucho más sencilla, que es que no hay tantos años de diferencia entre Trakl y yo y resulta, que vivimos en el mismo planeta, lo cual en una razón importante para que podamos tener, salvando las distancias, las graduaciones y las posiciones de valor, una cercanía. Estas afinidades son la causa única.

M.: Centrándonos en *Sublevación inmóvil*, en rigor, su primer libro, nos encontramos con conceptos, como la belleza, sumidos en definiciones contradictorias y paradójicas. Pero estas contradicciones nos las encontramos a lo largo de toda su poesía, incluso en sus primeros poemas (*La tierra y los labios*). Conceptos básicos, como la concepción del amor, la comunicación amorosa, el silencio, aparecen dominados por definiciones contradictorias. ¿Por qué este abundante empleo de la contradicción y la paradoja?

A. G.: Trasladándonos a un campo más teórico, aunque yo en la teoría suelo perderme, afirmo que el lenguaje poético es sustancialmente paradójico. Y Carlos Piera lo dice mejor: “En la sustancia poética está, como componente principal, la contradicción”. ¿Cómo podemos asociar contradicción, paradoja, y oponerlas a una conducta, posiblemente, más coherente, más lineal, más lógica? En el lenguaje coloquial decir que tú eres blanco y negro, en el orden de las comunicaciones, es un disparate. Pero el lenguaje poético no es una referencia, ni una descripción, ni una transcripción de la realidad. El lenguaje poético crea su propia realidad y solamente habla de esa realidad, y dentro de esa realidad es posible y es coherente que una cosa sea, a la misma vez, lo uno y lo otro, o lo uno y lo contrario, y esa es la sustancia de la poesía.

Esto aparece en mí de una manera que tengo que reconocer muy primaria, un tanto elemental, desde *Sublevación inmóvil*. Aunque en *Sublevación inmóvil* hay otros datos además de los de la contradicción, lo que ocurre es que en la propuesta de *Sublevación inmóvil* resultan, me parece, contradictorios, fundamentalmente, referidos a los libros posteriores. Entre sí, no estoy tan seguro.

M.: En este poemario, ¿lo decisivo es la abstracción, como escribe Miguel Casado?

A. G.: Yo pienso que sí, *Sublevación inmóvil* es un poemario en el que hay una especie de propensión a llevar datos existenciales a un nivel casi metafísico. Está la belleza, que es sinónimo, casi, de justicia, de la verdad. Estas categorías, peligrosísimas por otra parte, están funcionando en la escritura de un poeta joven y todavía prime-rizo, el libro se publica a mis veintinueve años, pero se empieza cinco o seis años antes. Dentro del libro no sé si hay, realmente, contradicciones palmarias muy visibles, pero sé que existen en relación con los libros posteriores.

M.: ¿A qué se debe el traspaso de los poemas “Oír el corazón...”, “Verdad” y “Ferrocaril de Matallana”, pertenecientes a *Sublevación inmóvil* (1960), al tercer bloque de *Edad*: “Exentos I”?

A. G.: En estos poemas hay mucho más peso del hecho existencial, es decir, no son poemas que se fuguen hacia las categorías, hacia las alturas metafísicas, son poemas en los cuales se relatan hechos. Podría, a partir de ellos, o de otros posteriores, decir que yo era un poeta de la experiencia, cosa que me produce mucha risa. Entonces, preferí que el libro de *Sublevación inmóvil*, visto actualmente, quedase en lo que es de manera dominante, es decir, un libro en el que predomina la abstracción, como muy bien dice Miguel Casado, y, sin embargo, aquellos poemas que estaban menos cargados de abstracción, es decir, que tenían un peso biográfico, existencial, los desplacé hacia otro grupo.

M.: *Blues castellano*, escrito entre 1961 y 1966, no vio la luz hasta 1982 por motivos de censura y, posteriormente, de “autosequestro”. ¿Por qué este “autosequestro”?

A. G.: Es probable que no estuviera muy conforme con la poesía de *Blues castellano*, ahora empiezo a estarlo más. En los años 1967, 68, ...71 apenas escribo, estaba presintiendo otra “música”. Quizá, maltraté a estos poemas con un autosequestro que es, más bien, un olvido deliberado, ahí están en el cajón, pero no me interesan demasiado. Ahora me interesan más. La razón del autosequestro, quizá, sea ésta la única.

M.: En un artículo que publicó en 1963 en la revista *Ínsula* titulado “Poesía y conciencia”, dice al final: “Recuperar el sentido de la poesía como canto sería tanto como superar esa absurda cuestión entre prosaísmo y esteticismo”. ¿*Blues castellano* supon-dría esa superación y, por consiguiente, recuperar el sentido de poesía como canto?

A. G.: En cierta medida sí, porque *Blues castellano* tiene, en buena parte, como modelo formal el blues negroamericano, aunque seguido de una manera un poco hetero-

doxa, no muy puntual, no muy ajustada, pero conservando las reiteraciones, las brevedades y los mecanismos rítmicos que están, normalmente, en el blues, por tanto, parece que hay una voluntad de aproximar la letra poemática al canto. En *Blues castellano* hay, efectivamente, un instinto, y digo instinto porque, quizá, no tenía muy claro si se trataba de una voluntad, de un descubrimiento o de una intuición, que consiste en pensar que si los contenidos que suelen estar unidos a la poesía prosaísta, que solían coincidir con la poesía social, son importantes porque yo soy un hombre dentro de la historia y además comprometido con ella y activo en ella. Esos contenidos me interesan, pero, sin embargo, esos contenidos solos no hacen poesía. Entonces, yo, quizá, intuitivamente traté de que hubiera una inyección recíproca de la noción musical de la poesía y de la noción histórico-realista de la poesía, de tal manera que ya no eran, a mi modo de ver, prosaísmos, pero, sin embargo, conservaba los intereses históricos, ideológicos, etc., que pudieran estar en la poesía social del momento.

M.: Ha escrito que *Blues castellano* está dominado por dos “fuerzas”. Una de ellas es el poeta turco Nazim Hikmet. ¿Qué ha aportado Nazim Hikmet a su poesía?

A. G.: Nazim Hikmet, hasta el punto en que yo he podido leerlo, ya que tuve que leerlo en francés porque yo no sé turco, lo que hace es realmente esto. Su poesía estaba totalmente comprometida, él era un militante, un hombre de cárcel que apuesta su vida por un pensamiento y, sin embargo, su poesía no es prosaísta, tiene, constantemente, una pretensión de canto. Es decir, siendo, fundamentalmente, tremenda la carga ideológica, sin embargo, él no tiene por qué prescindir de la lírica.

M.: Centrándonos en la *Descripción de la mentira*, el libro que realmente lo consagró, y teniendo en cuenta la originalidad palpable que lo caracteriza, ¿afrontó su escritura con una voluntad de ruptura?

A. G.: No. Yo no fui consciente, ni lo soy en estos momentos, de ruptura de ningún tipo. Lo que ocurre, es que llevaba bastantes años sin escribir, o escribiendo muy poco y olvidando lo que había escrito en esos seis o siete años o, quizá, más años. Eso no quiere decir que me hubiera divorciado de la poesía. La poesía estaba cargando mis baterías, inquietándome constantemente. Y si yo no escribía, quizá fuera por estar atravesando una fase depresiva o porque estaba convencido de que mis energías tenía que dedicarlas a otras actividades que no eran exactamente la poesía. Por tanto, no es una voluntad de ruptura. Yo, simplemente, estaba un día en el campo, en las cercanías del río Porma, en Boñar (La Vega de Boñar), solo, en una chopera grande, y, de repente, se me “aparecieron”, separando esto de toda magia y de toda mística, unas palabras, que eran las primeras del libro: “El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición”, y ahí empezó todo. Escribí el libro más rápido que he escrito en mi vida, se escribió en un año exclusivamente, y, simplemente, lo que ocurre es que toda la carga de tensiones poéticas que yo tenía contenidas, que había reprimido durante mucho tiempo salió a partir de esas palabras, a partir de un hallazgo que, quizá, le debe más a la especie musical que a la especie intelectual, aunque estas cosas en

poesía son, en cierto modo, inseparables. Hace poco tiempo, unas semanas, he dicho unas cosas que seguro están mejor dichas por otros muchos, pero que a mí me gusta decirlas, y es que “la música es el estado original del pensamiento poético”, y subrayo “del pensamiento”. El pensamiento no es apriorístico en la poesía, el pensamiento deriva de un impulso musical ligado al lenguaje. De ese impulso musical ligado al lenguaje y de todas las vivencias acumuladas en mí, es de donde sale, sin yo hacer nada especial, *Descripción de la mentira*.

M.: Como escribe Miguel Casado, ¿por qué en *Descripción de la mentira* se “revela un continuo esfuerzo por narrar”?

A. G.: Porque el poema, que se puede llamar un poema, es una narración. Yo he contado ahí, y es curioso que de este libro se ha dicho, incluso, que es un libro surrealista... me muero de risa, es posible que yo no ignorase las posibilidades de creación de menudencias poéticas que existen en las asociaciones léxicas del surrealismo, pero yo no lo tenía presente, lo que en aquel momento creí que eran las claves poéticas y hurtando, por así decirlo, las claves biográficas, pero eso no anula la narración. El poema, o el libro, es una narración, incluso, no es una narración puramente autobiográfica sino que, a veces, tiene ciertos alcances colectivos y es el resultado de un fracaso histórico. El libro se escribe entre 1975 y 1976, curiosa su coincidencia con la historia de España, es cuando termina la dictadura y, sin embargo, es como si, simultáneamente, tuviera la noción de que no era eso lo que se nos daba, que era otra cosa. Por eso, la narratividad está ligada al relato de un fracaso, a un fracaso existencial histórico y no solamente individual, sino grupal, cuando menos, y puede que hasta más que grupal.

M.: Respecto de este libro ha dicho que es un libro “peligroso” incluso para usted y que tenía que “liberarse” de él. ¿Por qué?

A. G.: Porque tiene consigo una corporeidad formal demasiado evidente que puede resultar atractiva para algunos, incluso lo resultó para mí, pero que lleva consigo, necesariamente, unos mecanismos retóricos, en el mejor sentido de la palabra retórica que es una palabra muy respetable, pero, desde mi punto de vista, no tenía por qué, esto lo advertí después, proyectarse necesariamente sobre el resto de mi escritura. De la misma manera que en *Blues castellano* son evidentes los modelos de las letras jazzísticas o, incluso, el paralelismo con la escritura de Nazim Hikmet, aquí, en *Descripción de la mentira*, hay una cercanía, bastante clara, a Saint-John Perse, a la manera de disponer la expresión en los libros de la *Biblia*, y yo no me alejo de eso para ser más original, eso está ahí, funcionó en su momento y además todos somos hijos de alguien literariamente, lo cual está admitido y asumido. Lo que ocurre, es que posteriormente empecé a sentir que la retórica, implicada en esa música o la retórica suscitada por esa música, no era la que convenía a mis necesidades poemáticas posteriores.

M.: ¿Este poemario supone un proceso de catarsis purificadora en el sentido de engordar la dimensión moral del hombre?

A. G.: A mí me parece muy grave eso, en este poema se dice: “Este relato incomprendible es lo que queda de nosotros.”. Se admite que es un relato, se admite que pueda ser incomprendible y se dice que es lo que queda de nosotros, una especie de hecho residual. Yo no te contesto directamente y te propongo esto como respuesta para que tú saques tus propias conclusiones. A mí me parece excesivo hablar, yo, de catarsis y de dimensiones morales.

M.: Siguiendo con *Descripción de la mentira*, ¿por qué el silencio para descarnar las máscaras de la falacia social?

A. G.: En *Descripción de la mentira* el silencio tiene un peso innegable. Primero, procede del silencio, de muchos años sin escribir. Segundo, en la disposición tipográfica del libro existen grandes blancos que aspiran a representar silencios. Pero estos silencios no están solamente orientados a la mascarada social. Realmente son parte de una “respiración” mía del poema. Son intervalos necesarios entre un bloque narrativo y otro bloque narrativo y, es posible, que en muchos casos, haya coincidido con aspectos como esos que tú estás aludiendo, pero yo no soy plenamente consciente de ello. No sé contestar a ello y alguien tendrá que averiguarlo, pero yo no lo sé. En el libro hay una especie de rítmica que tiene que ver con la vida del poema, con el cansancio del que lo escribe, con la espera del próximo bloque más grande y que ese otro bloque más grande es el silencio. Y luego sí, yo admito la coincidencia que tú dices. En el poema, aunque sea de manera un tanto subterránea, ese propósito existe. Es decir, se trata de la *Descripción de la mentira*, por tanto, de alguna mentira se trata, y esa mentira que no es solamente la falacia social, también es la falacia social, pues necesariamente los silencios tienen que estar en relación con eso, pero no están solamente en relación con eso, pertenecen a la mecánica de la escritura.

M.: A partir, sobre todo, de la segunda parte de *Lápidas*, se observa que sus símbolos parecen remitir a la época en que la poesía española bebía de las fuentes del surrealismo, en especial de Lorca. En este sentido, ¿cuál fue la aportación de Lorca a su poesía?

A. G.: Lorca ha tenido una influencia innegable, intensa, pero breve, en mi poesía, que casi se puede reducir a esa segunda parte de *Lápidas*. El surrealismo consciente de Lorca era uno de mis afines, como pudieron serlo, antes o después, los que me has nombrado, Saint-John Perse, Trakl o Char. He encontrado también mi afinidad, quizá, en esa zona cercana a la que los flamencos llaman “los sonidos oscuros”, efectivamente esto tiene que ver porque los “sonidos oscuros” estaban también en la poesía de Lorca y hay un momento de evidencia para mí de esa afinidad y yo no reniego de ella, y hasta existe un poema que es claramente lorquiano, es decir, no solamente está, prácticamente, dedicado a Lorca, sino que asumo recursos de estirpe lorquiana. Yo no necesito, ni quiero, disimular quiénes son los padres momentáneos o los padres permanentes de mi poesía. Lorca, pienso, que es una influencia intensa pero breve.

M.: ¿Se refiere a “Diván de Nueva York”?

A. G.: Exacto, además conjugo dos títulos de Lorca, *Diván del Tramarit* y *Poeta en Nueva York*.

M.: La muerte está presente de forma implacable a lo largo de su poesía. Con la aparición del *Libro del frío*, con sus seis bloques, ¿se podría decir que se cierra un ciclo, en donde el poeta se asienta, definitivamente, en la brumosa y fría orilla de la muerte, “en el gran sábado de la vida”?

A. G.: El *Libro del frío*, quizá, es un error por mi parte, porque es un libro que anticipa las cosas. En *Lápidas*, mi libro anterior, se dice: “Siéntate ya a contemplar la muerte”, y en el *Libro del frío* me siento, efectivamente, a contemplar la muerte. Hay razones biográficas ligadas, incluso, a la percepción de la muerte en términos físicos: el deterioro del cuerpo, las desapariciones de los amigos, los barruntos de la propia desaparición. Pero resulta que es un libro que termina siendo, quizá, un libro límite. Cuando escribo al final: “ya sólo hay luz dentro de mis ojos”, lo coherente sería no volver a escribir poesía. En ese sentido, pienso, que es un error, porque he sobrevivido a mi libro, mi necesidad de escribir poesía permanece, por lo tanto, desde el *Libro del frío* estoy intentando hacer una escritura, que casi no me atrevo a llamar poesía, en la cual yo sea, relativamente, exterior a ella, que no esté implicada mi vida en esa escritura, que no esté jugando mi vida y hablando con mi muerte sino como si fueran asuntos exteriores. Yo sé que esto no se logra, sé que hay un fracaso. Con el *Libro de los venenos* pretendía hacer un libro de una relativa frivolidad y el libro se volvió contra mí. Es un libro que ni siquiera pretende ser poemático, me parece que a veces lo es, y, sobre todo, mi vida, aunque yo no lo pretendía, sigue estando, según lectores muy de fiar, implicada en él. Por lo tanto, hay una especie de fracaso en cuanto a la voluntad de hacer un libro en el cual no esté implicada y complicada en mi vida. Pero ese fracaso no anula la voluntad, lo que estoy haciendo ahora, por lo menos, intenta apartarse de esas puntualizaciones mortales que había en el *Libro del frío*. Y de esta incoherencia no sé como saldré. Una vez más la contradicción es un principio poético para mí, es decir, es lo uno y lo otro, lo uno y lo contrario sin que yo lo pretenda. Pero no lo sé solucionar mejor.

M.: Otra de sus facetas fue la crítica de arte, ¿qué le motivó a dedicarse a la crítica de arte?

A. G.: Casi fue una cuestión profesional. Yo había sido llamado para organizar la cultura provincial por la Diputación leonesa, debió de ser en el año 1969. Siempre tuve amistad con pintores y escultores y siempre me interesaron mucho las artes visuales, pero al meterme a organizar la cultura provincial, en la medida en que eso pueda ser organizable, ocurrió que una de las líneas de trabajo era el traer a León las que fueron las primeras noticias sobre el arte contemporáneo, es decir, León tenía una noción de arte tradicional y más bien de arte tradicional de poca graduación, de poco interés. Yo, dentro de las líneas de trabajo, dirigía una sala de arte, la sala “Provincia”, que trajo a León desde cosas de Picasso hasta cosas de pintores de diecinueve años, pero en una

línea que se correspondía con el arte contemporáneo de aquel momento. De 1969 al 1977 ó 1978, fueron los años en los que yo anduve en esto. Entonces ocurría que la gente que exponía aquí se encontraba ante un silencio periodístico tremendo, y para que no salieran tan disgustados de León yo hacía unas interpretaciones, una especie de literatura paralela que empezó en los periódicos locales, pero luego, tuvo cierta aceptación y trascendió a revistas internacionales, pero yo he apurado de esta actividad. ¿Por qué?, porque llegué a “pillarme” a mí mismo en una especie de “truco”, yo tenía treinta o cuarenta piezas y colocando algunas de ellas de determinada manera me salía el retrato robot de la crítica de fulanito de tal. Cogía el número diez, el número cuatro, el número treinta y dos y salía otra crítica. Eran “habas contadas” como dice la expresión, y a mí eso dejó de interesarme y en estos momentos lo tengo totalmente olvidado, lo cual no quiere decir, que no me siga apasionando la pintura, la escultura... las artes visuales. Pero éste es un asunto terminado y cerrado.

M.: Como conclusión, hábleme de sus proyectos actuales.

A. G.: Son dos libros, de uno es muy fácil hablar, sería de “recortes”, de lo que pudiera llamarse, aunque a mí me parece una palabra excesiva, mis doctrinas de los hechos estéticos... Yo tengo sesenta y cuatro años y, sin querer, se han ido acumulando un montón de cosas ahí, pero actualmente no los suscribo íntegramente. Por lo tanto, me han pedido un libro de teoría y tengo ya montada una tercera parte, me faltan las otras dos terceras partes. Simultáneamente, estoy haciendo otra cosa, del *Libro de los venenos*, que es un libro sin género reconocido, es como si colgasen, como si se pudieran extraer algunas piezas, algunos fragmentos que pudieran tener vida propia por separado. Pero cuando los extraes del libro de prosa extenso quedan como lo que son: como recortes. Y yo lo que estoy haciendo es reescribiendo esos recortes y añadiéndoles más, de tal manera, que está en su mitad preparado, nunca con texto definitivo, un libro que no alcanza a ser de poemas, no son exactamente aforismos, tampoco son recetas, pero que tienen que ver con el galenismo, con la ciencia médica empírica, con una química y una física elementales y, en todo caso, enlazan con una cosa que a mí me parece que sobrenada en mi escritura: un cierto materialismo. Intento levantar de los hechos físicos y químicos alguna forma de poesía aunque creo que no alcanzan a ser poemas.