



## **ANTONIO GAMONEDA, ESCRITOR Y PREMIO CERVANTES**

Por Cristina Fiaño \*

Una suerte de justicia poética es la que llevó al poeta Antonio Gamoneda, procedente de la “cultura de la pobreza” y carente de titulación universitaria, a presidir un tribunal de doctorado, el máximo rango académico existente, por primera vez en su vida. Así pues, el Campus de Lugo de la USC tuvo la oportunidad de acoger el pasado viernes en su Facultad de Humanidades este hecho histórico protagonizado por el Premio Cervantes y doctor Honoris Causa por varias universidades del mundo, con motivo de la defensa de la tesis del poeta y profesor lector en la Universidad Federal del Amazonas en Manaus (Brasil), Saturnino Valladares, y dirigida por el también poeta y profesor de la USC Claudio Rodríguez Fer. Con el nombre “Retrato de grupo con figura ausente. Edición y análisis de la correspondencia de José Ángel Valente con los miembros de su generación poética”, este trabajo profundiza en las relaciones entre el ourensano y sus poetas coetáneos, entre los que se encuentra Antonio Gamoneda, amigo de Valente hasta el final de su vida.

---

\* Entrevista publicada no Xornal da Universidade de Santiago de Compostela. Lugo, 2015, [http://xornal.usc.es/xornal/entrevistas/entrevista\\_0112.html](http://xornal.usc.es/xornal/entrevistas/entrevista_0112.html).

**Sabemos que ni Valente ni usted son partidarios del concepto de Generación del 50 en la que se los incluye pero, no obstante, entre los dos se dan algunas coincidencias, por ejemplo este rechazo. ¿Qué conexiones cree que existen entre Valente y usted?**

Más que conexiones creo que se dan coincidencias. Coincidencias en valorar más una actitud poética que otra o en estimar más a un poeta que otro... Pero yo creo que la actitud de Valente y la mía ante el concepto de generación es distinta. Has dicho muy bien que a él no le gustaba. En mi caso es un poco distinto porque no creo que haya existido esa generación y, por tanto, en algo de cuya existencia dudas, ni te gusta ni te disgusta. [Ríe]

**¿Cómo se produjo su amistad?**

No hasta muchos años antes de conocer a José Ángel yo era un perfecto desconocido en España. Algo se sabía de mi obra pero muy poco, porque yo era, y sigo siendo, un poeta provinciano. En eso soy vocacional, eh! [Sonríe] Y nunca me preocupé ni de acercarme a grupos, ni a tendencias, ni a nada de eso. Así es que llegué a los cincuenta años, o algo por el estilo, sin apenas ser conocido. Además, Valente estaba fuera de España. Pero un día, por casualidad, coincidimos en una feria del libro en París. Alguna noticia de mí debía tener él porque se acababa de traducir un libro mío, el primero que se traducía al francés, ¡y él lo estaba comprando! Yo pienso que esto debió ser hacia el año ochenta, más o menos. Después Valente vino a España y en torno a él se creó, si no una hostilidad, sí una lejanía por parte de sus coetáneos principales. En ese momento, de alguna manera se propiciaron circunstancias de encuentro entre ambos y una pequeña correspondencia, algún intercambio de libros... Yo no tenía ninguna razón para que entre José Ángel y yo se interpusiese un campo de hostilidad, ni siquiera de frialdad. Es posible que él tuviese un carácter fuerte, que se hubiera manifestado de una manera que resultó poco grata a sus otros coetáneos o, más bien, puede que fuese la discrepancia de las líneas poéticas de los que seguían fieles al realismo social y de él, que estaba completamente alejado. Y de gente de su edad me quedé, casi, yo solo, ¡que no había sido anteriormente amigo de él! [Ríe] Ya te digo que yo lo conocí hacia el año ochenta aunque, luego ya sí, hasta su muerte puede decirse que nos frecuentábamos.

**¿Y qué es lo que más valora de la obra de Valente?**

No ya de su obra, sino de su actitud ante ella, valoro su capacidad para reorientar, para colocar su proyecto de obra en un terreno distinto y, sin embargo, permanecer coherente. Es decir, no dar en un vuelco que pudiera supo-

ner incoherencia alguna. Eso en cuanto a su actitud hacia la obra. En cuanto a su propia obra me interesa, claro está, fundamentalmente su poesía. Quizá de manera principal la poesía de la segunda mitad de su vida.

**En el año 2003 usted pronunció una conferencia-recital, organizada por Claudio Rodríguez Fer en la Facultad de Humanidades de Lugo, sobre poetas contemporáneos europeos. En ella hablaba de Trakl, Perse, Lorca, Hikmet, Helder, Hill y Claudio Rodríguez. Europeos o no, ¿añadiría algún nombre más a esta lista?**

Pues yo he sido siempre muy fervoroso en relación con César Vallejo. Esto tiene una significación, y es que la comunión con poetas de tu lengua es mucho más intensa que con la de poetas que conoces traducidos o que, aunque eres capaz de leer en su lengua, tu lectura no tiene la graduación, en términos de intensidad y profundidad, de aquellos poetas que lo han sido o lo son en tu propia lengua.

---

## Yo era y sigo siendo un poeta provinciano

---

**En su biblioteca puede verse un retrato de Emily Dickinson, ¿es esta la poeta que más le gusta?**

Quizá no, o quizá sí. Yo no tengo un escalafón de preferencias muy claro, ni en cuanto a poetas masculinos ni a femeninos. Los escalafones son un poco falsos a partir de cierto punto para arriba. Dickinson es una poeta a la que he leído traducida y, ciertamente, ha creado una gran expectativa en mí. Pero yo estoy seguro de que con su poesía no he llegado al goce plenario que puedo tener con un poeta, masculino o femenino, de mi lengua. Entonces no te puedo decir si es mi favorita o no.

**Usted ha dicho que el gallego es una de las lenguas que ama especialmente. ¿Qué opina de Rosalía de Castro y de la poesía en gallego, en general?**

La poesía en gallego ha tenido siempre una gran importancia y a estos efectos tienes que recordar que hay un momento de formación de las lenguas romances en que esas fronteras lingüísticas galaico-portuguesas no están claras, ni falta hace, ¿no? Ahí tenemos a Alfonso X escribiendo sus cantigas en gallego, por ejemplo. En fin, creo que ha sido, y que es, una lengua muy

importante dentro de las lenguas peninsulares. Por ejemplo, la poesía de cancionero galaico a mí me estremece. Después está también Rosalía, claro, que es admirable no solo en su intensidad y en su calidad poética, sino también en ese toque existencial muy galaico que ella llevaba consigo. Y llegamos a nuestros días y ahí yo ya me he jugado la vida, porque no solo lo digo en Galicia sino también fuera de Galicia, ya que lo pienso seriamente, que el gallego es la lengua en la cual, en estos momentos, se está dando, cualitativamente, la poesía más importante de España. No es una convicción de estas que se producen por un estudio profundo y detenido sino por simple experiencia y una pequeña contabilidad de poetas masculinos y femeninos que me lo dicen. Por seguir en el terreno femenino, es muy difícil encontrar en el resto de España tres o cuatro poetas de la consistencia de Pilar Pallarés, de Olga Novo o de Chus Pato. Se podría crear una estadística que comprenda variables como el número de poetas, el grado poético, la estatura cualitativa, y se vería cómo Galicia la encabezaría. Si la hacemos, además, en términos relativos, yo que sé, referidos a la población total, o a las hectáreas de superficie..., entonces, ¡imagínate! [Ríe]

---

## El gallego es la lengua en la cual se está dando la poesía más importante de España

---

**Le hacía todas estas preguntas porque una parte de su obra consiste en la reescritura poética de autores en otras lenguas que usted asimila en una especie de recreación personal.**

Sí. En cuanto a la traducción yo entro en ella, en muchas ocasiones, de manera indirecta. Ahora, por ejemplo, estoy en una aventura un poco arriesgada porque estoy trabajando con poesía precolombina, en náhuatl, de la cual no entiendo ni una palabra. Estoy trabajando, concretamente, con el rey Nezahualcóyotl. Y, ¿cómo? Yo tengo versiones de tres traductores, pero esos traductores son lingüistas, no son poetas. Entonces, ¿qué ocurre? Que han hecho una traducción, que yo respeto, pero que es una traducción informativa que no comporta la aparición de la poesía en otra lengua, en la mía. Y en esta labor, aunque yo trato de que no se produzca, sé que existe el riesgo de resbalar y que me habrá ocurrido.

**¿Y es esa labor de reescritura de la obra ajena equivalente a la reescritura que usted habitualmente hace de su propia poesía?**

Sí, andas muy cerca. Yo pienso que hay una analogía pero no exactamente una equivalencia o una igualdad. La razón de mi propia reescritura tiene unas causas que no se dan en mi reescritura de otros poetas. En el caso de mi poesía es mi propia vida la que se ha modificado, y yo quiero que el poema me acompañe, de alguna manera, en esa modificación de pensamiento y de otras muchas cosas como son la vejez, la pérdida de facultades, la advertencia de que esto sucede... Bien, yo quiero, en la medida que sepa y sea capaz, atraer el poema hacia mi momento de hoy. Es decir, en mi caso se trata de intentar que el poema sea actual, además de ser biográfico en el sentido retrospectivo.

**En su obra son elementos esenciales la memoria y el olvido, ¿cómo se explica esta simultaneidad siendo estos, aparentemente, conceptos antitéticos?**

Son dos caras de la misma moneda. Unos hechos están en situación de ser recuperados —como representación de tales hechos, no los hechos mismos— por la memoria, y otros, al parecer, escapan a la memoria. Pero hay una dialéctica entre memoria y olvido. Se interpenetran. Voy a tratar de ponerte un ejemplo y luego tú lo interpretas como quieras, libremente. Yo, ahora mismo, estoy haciendo un trabajo que me relaja mucho y que ha llegado a emocionarme. Estoy escribiendo canciones en bable. Cuando hace tres o cuatro años la voz solista que interviene en este cancionero me propuso la idea yo le dije —¡Pero si yo no sé una palabra de bable! Y él me dijo que lo va a ir aprendiendo progresivamente porque yo era capaz de leer el bable, etc. Efectivamente, tenía razón. Pero había otra cosa muy emocionante. Mi madre me hablaba en castellano siempre, pero había ocasiones, por broma o por expresarse con un lenguaje especialmente cariñoso, que me hablaba en asturiano. Yo creí que lo había olvidado, que no sabía nada. Pero a medida que empecé a trabajar con el cancionero, de mí ha surgido aquel asturiano que supe hace setenta años o setenta y cinco años y que yo no sabía que conservaba. ¿Qué significa eso? Significa que es difícil separar los conceptos de memoria y olvido. Hay una permeabilidad entre ellos. Entonces, no son nociones antitéticas.

**¿Tendría que ver esto con ese “no saber sabiendo”?**

Yo pienso...Yo pienso que esto que hemos hablado, un caso de aparente olvido, puede ser, en parte, solo una parte de eso que tú me has recordado, del “no saber sabiendo”. Aunque esa aproximación prodigiosa a la naturaleza

de la poesía, que creo que es la más certera —no es una definición, ni falta que hace— que se haya hecho en ninguna lengua pues, claro, fue capaz de hacerla, sin saber que la hacía —o sea, en un no saber sabiendo— [Ríe] Juan de Yepes, San Juan de la Cruz. El poeta sabe pero no sabe que sabe. Vulgarizando la expresión y el concepto, eso es lo que Juan de Yepes nos dice mucho mejor. Y lo que tú me has dicho, de que memoria y olvido puedan ser una parte de ese no saber sabiendo o de que pudieran tener una relación... yo te digo que, no lo tengo muy pensado, pero así, a bote pronto, me parece que sí, que hay una zona de pensamiento y de memoria subyacente, desconocida, en la cual el recuerdo y el conocimiento aparentemente no existen, pero que salen. Pero claro, por qué vamos a diferenciar la memoria de otras formas de conocimiento, ¿no? Yo creo que tienes bastante razón.

**Escribió José Ángel Valente que “la poesía recuerda —o despierta— en muy distinta forma que la historia”. ¿En qué medida piensa usted que la poesía supone una interpretación de la memoria distinta de la historia?**

La poesía, y el conocimiento que genera la poesía, es irremediamente subjetivo. En fin, esto no es una estimación mía, es de casi todos, pero la dejó muy bien tipificada Jean Paul Sartre. En tanto que el conocimiento histórico, teóricamente, habría que enfocarlo más bien a fuentes objetivas, a los propios hechos. El conocimiento poético es exclusiva e irremediamente subjetivo, procede de una interiorización en la cual se llega a lo que tú me vienes diciendo, al no saber, pero que a partir de ahí se manifiesta.

**Uno de los recuerdos de su infancia más importantes en su vida y su obra es el de los presos que llevaban al penal de San Marcos. ¿Sigue vivo ese recuerdo o está ya transformado por su poetización?**

No... ¡el recuerdo me ha transformado a mí! Antes hablábamos, ciertamente, de esa actualidad que yo quería procurar a mis propios poemas, pero a veces esa actualidad está creada por esos propios poemas. Una vez que el poeta se ha “desprendido” —entre comillas, porque desprender no se desprende nunca— del poema, una vez que pasa tiempo, el poema puede terminar actuando sobre el poeta. O sea que es una interacción. Un poeta puede transformar al poema y el poema puede transformar al poeta. Yo creo que esto no es nada personal ni original mío y seguramente le ocurre a la mayor parte de quienes se tienen o son poetas.

**En todo caso, ¿parte del dolor se quedó cuando escribió ese poema? Porque el poeta es, de algún modo, como un alquímico, ¿no? Usted en alguna**

**ocasión se ha referido al poder de la poesía para transformar el dolor en placer.**

En principio, una de las primeras funciones que ejerce sobre el poeta un poema fundamentado en el sufrimiento es la de proporcionarle un sentimiento de liberación. Es muy semejante al de la confesión en la religión católica. Cuando el poeta ha dicho su sufrimiento hay una conciencia de liberación de ese sufrimiento. Exactamente como me ocurría de niño a mí cuando le iba a decir mis pecados al cura [Sonríe]. Esto es materia para los neurocientíficos y para los psicólogos.

**En su discurso de aceptación del premio Cervantes afirmaba usted que el autor del *Quijote* “es uno de los creadores, el más importante en lengua española, del pensamiento poético moderno”. ¡Y eso siendo prosista! ¿Cuál es, pues, el lugar de la poesía, teniendo en cuenta que usted dice que para ella no existen géneros?**

Cervantes hablaba de la gracia que no quiso darle el cielo refiriéndose a la poesía, pero no se daba cuenta de que estaba inoculando poesía en la narrativa. Pero bueno, tú lo has dicho, el lugar de la poesía son todos los lugares, solo que en el caso de lo que habitualmente conocemos como poesía, esta se da en unas condiciones tipificantes, tradicionales, aunque se crea que son vanguardia. Estos condicionantes son la configuración poemática de la poesía. Se habla de poemas de líneas cortas, pero también de poesía en prosa... Total, que las fronteras están muy difusas pero la poesía está de igual manera en el monólogo famoso de Molly Bloom de James Joyce, en las manifestaciones casi enloquecidas de Kafka o en Valle-Inclán mismo, que en la metrificación tampoco era muy afortunado, le pasaba como a Cervantes, y su talento poético funcionaba mejor liberado de la configuración poemática.

**Desde su primer poemario hay referencias a la música y a la pintura, lo que se acrecentará con obras posteriores como *Blues castellano* o *Canción errónea*, su último libro de referencias a escultores, pintores e incluso al cineasta Kurosawa. ¿Quiere esto decir que también halló poesía en obras de arte no literarias?**

Yo creo que en el arte se dan auténticas equivalencias, que no son igualdades porque unas se manifiestan en la palabra y otras se manifiestan en un hecho visual, y ese hecho visual puede ser bidimensional como la pintura o tridimensional como la escultura, o puede manifestarse a través del movimiento, como en la danza, o a través de la, quizás, más decisiva y globalizadora de las maneras de creación: la música, de la cual la poesía es algo así como el pariente pobre.



» Antonio Gamoneda e Cristina Fiaño. Lugo, 2015.

### **Siguiendo con esa idea, ¿puede contarnos algo más de esa relación entre la poesía y la música?**

La poesía que merece tal nombre, sin necesidad de ser obediente a una normativa de la métrica, siempre tiene un componente rítmico. Ya Aristóteles dijo esto. Por eso es muy complicada la traducción. Esto tiene una cosa paralela muy lamentable: esos jóvenes poetas, que quizá podrían o van a ser magníficos poetas, pero que tienen una formación y una información equivocada. Son aquellos que son magnetizados y atraídos por el nombre, el peso y las ideas de poetas de otras lenguas y los conocen en traducciones que no son poemas propiamente, sino que son textos informativos. Eso hace que pierdan esa noción de la corporeidad musical que tiene en cada lengua la verdadera poesía y que escriban, pues, como los traductores, con lo cual su propia poesía está cogiendo un camino equivocado.

### **De hecho cada lengua tiene su propio ritmo, ¿verdad?**

Claro. El poema tiene una conducta musical y esa conducta musical es distinta

en cada lengua. Por eso la poesía es poco menos que intraducible. De ahí que a mí no me preocupe la fidelidad, aunque la procuro. Por ejemplo, en estos poemas de náhuatl que estoy configurando realmente yo lo que quiero es salvar el sentido del poema y proporcionarle una configuración poemática. Pero si en algún momento eso me obliga a una infidelidad puntual no me echo a llorar. Si he conseguido trasladar fielmente la mitad ya estoy contento. La traducción es muy difícil, y se le suele encargar a gente que conoce muy bien la lengua a la que la va a traducir pero que está incapacitada como poeta. Y así desaparece eso que has dicho tú que existe en cada lengua. Es decir, la carga fonética, semántica de la palabra es inseparable de esa dimensión poética que puede adquirir en ciertas manos pero si cambias la palabra, bien sea el sonido o bien sea las acepciones, o la carga de significaciones que tenga también se pierde.

### **Volviendo a la interdisciplinariedad que hay en su obra, ¿considera que autores de otras disciplinas influyeron en el discurso poético?**

Sí, sin duda. Incluso autores de las disciplinas científicas. Yo, de una manera muy evidente, lo tengo experimentado, pues una obra como es la traducción y comentarios de Andrés Laguna en relación con los vegetales y animales me llevó a mí al Libro de los venenos. Espero que mi argumento no sea falaz, aunque pelagra de ello, pero si eso en el siglo I era una verdad científica en el siglo XVI deja de serlo, ¿qué es ahora? Y mi sincera respuesta fue, y sigue siendo, que se ha convertido, aunque no en su totalidad, en verdades poéticas, en presencia poética.

### **Decía Miguel Casado a propósito de su obra que en ella “el olvido se confunde con la memoria y la infancia aparece como el único mundo deseable, como el único lugar en que reconocerse”. ¿Fue el nacimiento de su nieta Cecilia, cuyo nombre emplea como título de uno de sus poemarios, la materialización de ese deseo?**

Yo pienso que esa fusión temporal y existencial ya se daba antes pero el nacimiento de mi nieta me lo hizo evidente. Podría haber sido una de mis hijas, yo no puedo decir que tenga un vínculo sentimental más intenso con mi nieta que con mis hijas porque no creo que fuese verdad pero, claro, es que Cecilia aparece en un momento en el cual las apariciones tienen un valor especial. Aparece cuando ya en la vida yo creo que no van a darse grandes novedades para mí y, de repente, hay algo que te demuestra que estabas equivocado.

**El caso es que la infancia, sea tratada a través de su nieta o a través de la memoria en el caso de la suya propia, es un tema relevante en su obra. Así lo demuestra en su penúltimo poemario, *Cecilia*, pero también en su libro de memorias *Un armario lleno de sombras*.**

Es que la transformación tanto biológica como únicamente subjetiva del ser humano sí, es una transformación, pero no es una pérdida total de su condición infantil de niño. Está ahí como ese lenguaje que yo no sabía que estaba pero que apareció estos días y que venía de hace setenta años. No hay una pérdida absoluta de la infancia. Hay una seria transformación, quizá dolorosa, pero no hay pérdida. Hay memoria, como tú muy bien me dices, y hay esa otra memoria oculta o semioculta y que es la que mejor guarda esa infancia semiperdida, semiperdida nada más. Y con esta pregunta me estás recordando que tengo el segundo libro de memorias paralizado desde hace año y pico... [Sonríe] En el caso de *Un armario lleno de sombras*, no son las razones literarias las que me llevaron, principalmente al menos, a tratar de recuperar, de objetivar en cierto modo, en papel mi infancia. Es una modalidad, incompleta pero deseada y consciente o inconscientemente buscada, de recuperación existencial.

**Decía anteriormente, a propósito del *Libro de los venenos*, que en lo que había dejado de ser una verdad científica quedaba ahora la poesía. Por otro lado, su hija Amelia dejó escrito, de una manera preciosa, que su poesía, la poesía de su padre, había creado en ella memoria. ¿Se podría concluir diciendo que, al final, la poesía es lo que siempre permanece?**

Desde luego la poesía, si ciertamente no es un mero ornamento —que entonces para mí no es poesía, ni creo que para nadie que se lo tome en serio—, si tiene la dimensión que adquiere la vida, sin duda hay razones para ser algo que permanece. Si uno escribiendo, o leyendo incluso, se juega la vida en el sentido de ser o no ser consciente de su existencia y de su venidera desaparición entonces, cuando la poesía tiene esa carga existencial, yo creo que tienes toda la razón, yo creo que es una de las cosas que permanecen porque no es un ornamento, es parte de la vida.