

**El espacio
de los espejos:
Antonio Gamoneda
a través de sus
poéticas explícitas.
Un análisis temático**

Daniel Ramos Martínez
Universidad Complutense de Madrid

Este trabajo pretende estudiar las poéticas explícitas del poeta Antonio Gamoneda desde el punto de vista del contenido, basándose en las últimas propuestas teóricas al respecto, con el fin de llegar a conclusiones relevantes para el ámbito de los estudios literarios. El autor, pese a su

reticencia a participar en el mundo intelectual, posee una relativamente abundante producción ensayística en forma de textos breves, entrevistas y charlas. A

Resumen

Palabras clave
Antonio Gamoneda
Poéticas explícitas
Poesía
Poética

través del análisis exhaustivo de estos materiales se han identificado cinco núcleos temáticos fundamentales que serán desarrollados en el presente artículo: el origen del pensamiento poético, el acto de creación, la relación poesía-muerte, la poesía como no-ficción y la relación de la poesía con la política. A través de esta investigación, se propone al lector una manera distinta y productiva de acercarse al pensamiento y a la obra del poeta leonés. Asimismo, el trabajo plantea una reivindicación de su poética en el contexto literario-sociológico actual.

This paper aims to study poet Antonio Gamoneda's explicit poetics from the point of view of content, based on the latest theoretical proposals in this regard, in order to reach conclusions relevant to the field of literary studies. The author, despite his reluctance to participate in the intellectual world, has a relatively abundant essay production in the form of short texts, interviews, and talks. Through the exhaustive analysis of these materials, five fundamental thematic nuclei have been identified and will be explained in this article: the origin of poetic thinking, the act of creation, the poetry-death duality, poetry as a non-fiction genre and the connection between poetry and politics. Through this research, the reader is offered a different and productive way of approaching Antonio Gamoneda's thinking. Likewise, the work proposes a vindication of his poetics in the current literary-sociological context.

Keywords

Antonio Gamoneda
Explicit poetics
Poetry
Poetics

Abstract



I. INTRODUCCIÓN: MARCO TEÓRICO Y ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS

En 1973, Walter Mignolo reivindicó por primera vez la pertinencia de los textos auto-poéticos para la esfera de los estudios literarios. Hasta entonces, y pese a que la cantidad de manifiestos y poéticas personales era significativamente abundante en el panorama literario, el ecosistema académico se había mostrado reticente a valorar su utilidad real, probablemente debido a la prevalencia de la *muerte del autor*. El polémico pensador post-moderno Gianni Vattimo propuso en 1993 una estética heideggeriana en su libro *Poesía y ontología*, donde aborda la cuestión de las poéticas en un siglo XX plagado de actos de «toma de posición teórica» [Vattimo, 1993: 47]. Aquí encontramos por primera vez el término *poéticas explícitas*, el cual sería retomado ya en nuestro siglo por la profesora Badía Fumaz. Estas comprenderían, según la autora, todos aquellos textos (orales o escritos) en los que un autor refleja de manera expresa sus ideas acerca de temas relacionados con el arte, la poesía, el acto de creación y otros similares. En esta categoría entrarían tanto textos públicos (ensayos independientes o reunidos en volúmenes, artículos de prensa, conferencias, lecciones, prólogos a obras propias o ajenas, entrevistas, reportajes...) como privados (diarios, cartas, anotaciones, conversaciones con amigos...) [Badía Fumaz, 2018a: 106-108]. Badía Fumaz lleva a cabo una labor vertebradora de estas teorías para expandir el campo de investigación. Integra, asimismo, las terminologías empleadas por diferentes autores del ámbito hispanohablante. Investigadores de España y Argentina han trabajado en esta área durante décadas. Autores como Pilar Rubio Montaner [1990], Arturo Casas [2000], Adriana de Teresa Ochoa [2002], Laura Scarano [2017], María Clara Lucifora [2015] o María Julia Ruíz [2018] son algunos de los ejemplos más relevantes.

El número de monografías, tesis doctorales y estudios interpretativos dedicados a la obra de Antonio Gamoneda, poeta nacido en Oviedo en 1931 pero que reside en León desde los dos años, es notablemente elevado. Algunos estudiosos como Miguel Casado [2004], Túa Blesa [2009, 2014] o Carmen Palomo [2007a] propusieron en su momento una aproximación holística a la obra de Antonio Gamoneda, que incorporara y relacionara sus poéticas explícitas con su poesía —no en estos términos, pero sí con la idea de

base—. Los versos de Gamoneda no pueden entenderse de manera aislada y descontextualizada. Lo biográfico en Gamoneda «atraviesa la obra [...] como corriente subterránea que sin cesar la nutre, crea estratos y tiende hilos entre sus poemas, opera como un extraño sistema de ecos y sugerencias, de perturbaciones y luces» [Casado, 2004: 581]. Precisamente en esta línea de pensamiento se inserta este artículo. A través de la exploración de las distintas temáticas presentes en sus poéticas explícitas se pretende desenmarañar las claves que permitan al lector desenmarañar ese tendido de hilos al que hace referencia Casado.

Las poéticas explícitas como género literario poseen unos rasgos mínimos de tipo formal y temático cuya presencia es esencial [Badía Fumaz, 2018b: 619]. De manera resumida, serían los siguientes:

- Autor creador: para que un texto sea considerado poética explícita, este debe haber sido escrito por un autor con renombre en el campo de la literatura: «Dado que [...] surgen habitualmente de forma posterior a la producción literaria, [...] fundamentan su interés en la vinculación de ese texto ensayístico con el nombre de un autor literario ya reconocido» [Badía Fumaz, 2015: 164].
- Contenido limitado: la temática de las poéticas explícitas ha de ser necesariamente literaria ya que el autor es tanto creador como objeto partícipe de la reflexión. Sin embargo, dentro de este contenido, la variedad puede ser enorme. Las líneas temáticas principales serían la naturaleza de la propia poesía y el acto de creación [Ibidem: 165].
- Individualidad: el emisor realiza una introspección, por lo que sus reflexiones tendrán un carácter individual y no universalista [2018b: 623].
- No anonimia: este rasgo puede deducirse del primero. Ya que se trata de un autor reconocido, una poética explícita anónima carecería de sentido [Idem].
- Prosa: la forma del lenguaje en las poéticas explícitas es, casi siempre, la prosa expositiva. Esto se debe a la ya destacada no-ficcionalidad de estos textos [Ibidem: 624].

La pregunta que surge casi por obligación al abordar las poéticas explícitas de un autor es la anteriormente formulada: ¿por qué motivo y con qué autoridad un escritor decide teorizar sobre su propia obra y sobre la literatura en general? Lo cierto es que se podría extraer una respuesta prácticamente única para cada uno de ellos. Antonio Gamoneda, poeta provinciano y figura aislada, ha transitado durante toda su trayectoria por los caminos del «no saber», que llevan inevitablemente a una encrucijada: hablar y cumplir con la humana necesidad de ser escuchado o callar y renunciar al error, pero también al reconocimiento. El autor se ha mostrado siempre reticente a participar del circo mediático. Sin embargo, no han sido pocas las ocasiones en las que se ha pronunciado sobre su propia obra; en realidad, esta disyuntiva nunca llegará a resolverse. Podría hallarse una posible explicación en su teoría del conocimiento poético, que se verá más adelante: «Yo no sé lo que sé hasta que no me lo dicen mis propias palabras. Es algo instintivo, no está premeditado, hay que contar con la propia vivacidad de las palabras» [Gamoneda, 2008a: 3' 59"–4' 22"]. En una charla con Miguel Casado en 1993 decía lo siguiente:

Cuando un poeta habla de su poesía, supongo que está hablando de lo que desearía hacer, de lo que no logró. No me parece muy esclarecedor que el poeta hable de su poesía. Pero también existe una necesidad, quizá vanidosa, de hablar. Y yo trato de salir al paso de ello, advirtiéndole que estoy en plena oscuridad, lleno de inseguridades [Palomo García, 2007b: 114].

En este pequeño comentario pueden identificarse varios aspectos interesantes que remiten directamente a la cuestión que se pretende debatir. Por un lado, Gamoneda duda de la utilidad de las poéticas explícitas como mecanismo interpretativo de la obra de un autor. Por otro, reconoce que, a pesar de esta circunstancia, continúa expresando su poética personal aun cuando es consciente de su propia limitación. Esta aparente contradicción se debe, como él mismo apunta, a una necesidad «vanidosa» de expresarse. Consciente de este comportamiento incoherente pero humano al fin y al cabo, el escritor hace uso, en forma de advertencia al lector, de la modestia —falsa o verdadera— para salvar dicha paradoja. Y es que no es nada extraño encontrarse con avisos, notas previas, adendas o cautelas que ponen en alerta al lector al inicio o al final de sus textos ensayísticos, discursos, charlas y conferencias.

En referencia a la inutilidad de las poéticas explícitas como aparato de interpretación, Gamoneda reflexiona, además, sobre una cuestión mencionada antes: ¿son estas previas o posteriores a la obra literaria? En el anterior comentario, cuando dice «Cuando un poeta habla de su poesía, supongo que está hablando de lo que desearía hacer, de lo que no logró», está implícitamente respondiendo a esta pregunta. Sin embargo, no se trata de una respuesta esperable ni al uso; sugiere que existe una doble naturaleza en estos textos, de modo que serían a posteriori porque su producción tiene lugar tras haber adquirido el autor cierta fama y renombre, pero a priori en cuanto que textos que se refieren y hablan de una hipotética obra ideal que está o no por llegar. Quizás la propia naturaleza de la escritura produzca esta circunstancia; quizá el poeta, como el perfeccionista, sienta siempre que la obra sobre la que él mismo o ella misma habla es en realidad un proyecto inalcanzado e imposible.

Volviendo al tema de la autoridad, existen opiniones dispares acerca del grado de pertinencia de las poéticas explícitas como reflexión acerca de temas literarios por aquellos que se dedican a escribir poesía y no por aquellos que se dedican a estudiarla. ¿Son acaso los críticos y los investigadores las únicas personas habilitadas para formular consideraciones teóricas sobre estos temas? ¿Es la interpretación del poeta la única que debe considerarse válida? Antonio Gamoneda ha hablado al respecto de esta cuestión en algunas ocasiones:

Yo no soy un hombre «de pensamiento»; quiero decir de pensamiento especializado e informado y provisto de método; mi única credencial, mejor o peor conseguida, es la de poeta. Quedamos por tanto en que yo no tengo un pensamiento [...], sino simples ocurrencias, y en que algunas de estas ocurrencias han llegado a convertirse en convicciones [1997: 9].

En realidad, la función social característica de las poéticas explícitas es la legitimación del trabajo propio dentro del campo literario. A través de la explicación de los procesos de

creación y de las convicciones que conforman el pensamiento estético del autor, la propia obra parece justificarse, siguiendo la línea de Vattimo, en un escenario artístico-social en el que la teoría es cuestión fundamental e indispensable [Badía Fumaz, 2018a: 105]. Gamoneda podría estar en cierto modo, entonces, excusando su intromisión en un ámbito que no siente como propio, pero en el que ha terminado por desarrollar su particular pensamiento teórico. En este artículo, no obstante, defendemos la pertinencia de sus poéticas explícitas por sí mismas (como parte de su producción) y en relación con su obra literaria, tal y como se explicó más arriba.

2. NÚCLEOS TEMÁTICOS FUNDAMENTALES

2.1 Origen y naturaleza del pensamiento poético

¿De dónde y cómo surge la voz poética, la necesidad de expresarse en un lenguaje distinto al de uso habitual? Para Antonio Gamoneda, la adquisición del lenguaje es aquello que dotó de humanidad al homínido primitivo. Lo cierto es que adentrarse en este terreno con la condición de poeta como única credencial resulta arriesgado, ya que ni siquiera en la propia comunidad científica existe una teoría seria que estudie su origen real. Lo que sí se sabe es que ya el *homo erectus* disponía de un aparato fonador suficientemente desarrollado como para emitir sonidos articulados y, por tanto, para poseer un lenguaje propio. Sobre esta evidencia se apoya el escritor para desarrollar una teoría que explique el origen de la palabra poética¹. La tesis gamonediana sostiene que el lenguaje, que surge por la necesidad del homínido de nombrar aquello que tiene delante, tuvo que ser forzosamente anterior al pensamiento entendido en términos actuales:

En el proceso de hominización, cuando el primate adquiere la postura erecta, aparece en él la capacidad de emitir fonación articulada. De esta fonación surgirá la palabra que nombra por primera vez seres, objetos, alimentos, deseos... [...] La palabra hubo de ser previa al pensamiento; más precisamente: la palabra fue creadora de pensamiento [2012: 9-10, N. T.]²

Antes de la aparición de la palabra, las cosas tenían una existencia *objetiva*, lo que quiere decir que el pensamiento al que se refiere el poeta es, en realidad, la presencia subjetiva de las cosas en el cerebro como realidad intelectual. En el momento en que el hipotético *erectus* nombra por primera vez, aparece en él un conocimiento primario que más tarde se extenderá al resto de su realidad material. Por último, apunta Gamoneda, llegará a comunicar «motivaciones internas» [2012: 10]. Como en un efecto cascada, esta circunstancia irá evolucionando hasta llegar al *homo sapiens*, que gracias a la

1 Antonio Gamoneda se basa en los postulados de los antropólogos André Leroi-Gourhan y Stanislas Dehaene.

2 Todas las citas literales de este libro son traducciones propias, ya que fue publicado en lengua gallega y el texto original en castellano no está disponible. Sirva esta nota para evitar la repetición de «N. T.» en las citas que siguen.

fonación articulada erigirá un aparato de dimensiones monstruosas: la cultura. Si se piensa con retrospectiva, ¿no es acaso este evento el que ha determinado el porvenir de la especie humana?

Pero ¿pudo tener lugar el origen de la escritura en un tiempo muy anterior al que típicamente se ha establecido? Antonio Gamoneda considera que sí, aunque avisa de que sus opiniones carecen de rigor científico³. En el arte rupestre neolítico, mucho más esquemático que el paleolítico pese a ser posterior, puede estar la respuesta. Los extraños signos abstractos aparecidos en todo el mundo que datan de esa época (el poeta deja de lado las escenas de caza y representaciones figurativas) podrían ser, pese a que la comunidad científica argumente lo contrario, una preescritura de tipo ideográfico:

Quizás, más que estas representaciones, me interesan las delineaciones abstractas neolíticas, consistentes normalmente en un trazado de series de signos o símbolos de construcción predominantemente geométrica; unidos, en algunos casos, por los extremos interiores de sus lados y exentos otros. La incógnita de estos hechos visuales fue resuelta por los científicos (no por todos, me comentan) determinando que se trata de motivos ornamentales. No. La ornamentación no tiene sentido en la oscuridad de las cavernas. Por otro lado, la ornamentación presente en objetos —paleolíticos y neolíticos— no es formalmente asociable a la simplicidad y a la normatividad de estas delineaciones cuyo propósito es, para mí, evidentemente signico [2012: 13-14].

El ser humano pudo, pues, iniciarse en una escritura que —el autor no lo afirma pero lo sugiere tímidamente— pudo ser incluso una especie de *palabra prepoética*. Si efectivamente estos trazos son ideográficos, existiría la posibilidad de que llevasen consigo «significaciones poéticas», aunque esto no es de ningún modo demostrable [*Ibidem*: 15-16]. Gamoneda parte de la convicción de que aquello era, en efecto, preescritura para enunciar su teoría del primitivismo poético: como los niños pequeños, el ser humano antiguo, que ya mostraba un gusto por la danza y la música, lleva a cabo una poesía rudimentaria «cuyo significado, tanto unitario como asociado, no conocería de manera cabal» [*Ibidem*: 17].

Partiendo de este primitivismo artístico, ¿qué actos fueron los primeros en ser realmente actos poéticos? Antonio Gamoneda entiende que cuando en el homínido aparece la presencia intelectual del objeto que tiene delante y lo nombra, se está produciendo un pronunciamiento poético:

Porque nombrar por vez primera una realidad y originar, al nombrarla, su presencia mental, constituyó —de eso no tengo ninguna duda— un acto de creación y de revelación, es decir, un pronunciamiento (primario y fundamental) poético (otra vez tendría que acudir aquí, para un prescindible, quiero pensar, realismo conceptual, al aborrecible, aunque pudiese ser necesaria, noción de «prepoesía») [*Ibidem*: 18].

3 Especialmente curiosa es la forma en que Gamoneda admite su torpeza (afirma que su hija le tuvo que corregir varias puntualizaciones científicas en las que estaba errado) y advierte al lector de que su pensamiento no es especializado, pero a la vez su tono es absolutamente taxativo.

Este pronunciamiento no sería conscientemente poético, pero sí sería un instinto natural⁴. Estamos hablando de una capacidad innata para la poesía en el género humano que comienza a revelarse en nuestros antepasados prehistóricos al igual que en los niños cuando descubren el movimiento corporal o la impostación de la voz. Los dos —tanto infantes como *erectus*— son poetas rudimentarios. Así pues, la danza o la pintura serían, según Gamoneda y a la manera horaciana, actitudes inherentemente poéticas. La teoría gamonediana tiene como base que el poeta se comporta esencialmente siguiendo el instinto humano primitivo. Más adelante se ahondará en el proceso creativo, pero antes es importante remarcar cómo es ese impulso que conduce al primer pronunciamiento poético:

Es completamente cierto que el pensamiento poético es posterior a una representación intelectual, es decir, oral pero silenciosa, en nuestra cabeza, de la palabra, que es la que suscita el arranque poético y que lo normal [...] es que esta palabra venga conducida por una disposición rítmica que no es premeditada por el poeta, pero que sucede [2008a: 12' 29'-13' 26"].

Esta máxima, que se repite con marcial machaconería, indica que ese pronunciamiento es un pensamiento rítmico; antes de la semántica, de la ornamentación y de la voluntad está la música.

2.2 El acto de creación poética

Todo poeta tiene una forma particular de entender el proceso creativo basada, casi siempre, en su propia experiencia. Antonio Gamoneda, como figura aislada, llega a conclusiones que, si bien no son totalmente novedosas, se apartan del canon general. El poeta distingue dos tipos de lenguajes: el informativo y aquel que basa su naturaleza en la creación y la revelación, los cuales «divergen por su función y también a causa de estar regidos por “legislaciones distintas” en lo que concierne principalmente a la semántica, a la olvidada prosodia y [...] a la sintaxis y hasta a la ortografía» [2000: 160]. El lenguaje informativo en términos gamonedianos, como explica Palomo García, es aquel que funciona como un vehículo para la comunicación ordinaria, que está controlado por el poder, que está normalizado y que puede adoptar una carga sentimental y estética [2007a: 174]. Se trata de un lenguaje válido en situaciones tan diversas como en la transmisión de una noticia en un telediario, en la exposición de los hallazgos de un estudio científico, en un poema de amor o en una novela de Pérez Galdós. Este es el lenguaje, como habrá podido deducir el lector, de la propia literatura. En oposición a este existe, según el autor, un lenguaje órfico basado en la creación/revelación [Gamoneda, 2000: 161].

Según Gamoneda [*Ibidem*: 160-163], el lenguaje poético es creación porque genera una realidad nueva, una realidad intelectual que adquiere una función superior a la comunicación y

4 No debe entenderse aquí «poesía» como «lírica» o «género literario», sino como una mirada poética basada en la dualidad ritmo/visión. Véase F. R. de la Flor, 2006, pp. 66-72 para un análisis detallado.

a la denotación pese a que estas puedan estar también incluidas. En el lenguaje informativo no surge una nueva realidad intelectual, sino que se comunica la existencia del entorno previo a la escritura. Ahora bien, ¿de dónde viene la actividad generativa del lenguaje poético si esta no parte de la propia realidad objetiva? Como señala Palomo García, «esta premisa de Gamoneda introduce una primera inestabilidad en su discurso: si bien la palabra poética es creación, no lo es ex nihilo ni es mera ficción sino “revelación”» [2007a: 174]. La revelación es un concepto bastante etéreo y difícil de definir, pues el propio razonamiento del autor es en ciertos momentos tautológico: «La poesía es una realidad que nace al revelarse, una existencia cuya naturaleza es la revelación» [2001: 154]. Consistiría, pues, en sacar a la luz lo desconocido. De hecho, este par de términos no son de naturaleza paradójica (como podría parecer), porque lo que se está creando es la realidad intelectual del poema, que es autorreferente. La revelación, por el contrario, es la naturaleza de la propia poesía, que nace al descubrirse tras abandonar no la inexistencia, sino el territorio de lo ignoto. Sin embargo, desde un punto de vista racional, si la poesía es en esencia revelación, aquello que antes estaba oculto no podrá ser poesía. Esta paradoja la detecta Palomo García, que se pregunta «cómo puede crearse algo con la palabra a partir de ese extraño silencio previo, cuya entidad ignoramos» [2007a: 145].

Aquello que se desconoce y que es más tarde revelado en forma de poesía podría ser —el autor no lo dice, aunque sí describe el proceso— un estado prepoético en el que conviven las palabras (el lenguaje puro, vacío de significación) y la música, la rítmica. Este «plasma» lingüístico sería eventualmente excitado por un impulso musical que suscitaría el arranque poético. Más tarde, el poeta operaría en la disposición, el orden y los significados hasta que la composición adquiriese su forma final:

En el lenguaje poético hay un impulso generativo que es de la siguiente manera: existe una especie de pulsación musical en el lenguaje y una confusísima idea de lo que vas a decir. [...] Y ese lenguaje poético, sin embargo, va a ser excitado de alguna manera por esa causa musical y, además, por las informaciones que tiene el poeta, de las que no es total ni instantáneamente consciente. Desde esa falta de conciencia [...] se produce la aparición del lenguaje [Gamoneda, 2002, en Palomo García, 2007b: 136].⁵

El ritmo en la poesía gamonediana tiene una importancia capital. Como él mismo dice: «A mí lo que me asalta por la mañana es el impulso a entrar en valores musicales, aunque sean simplemente rítmicos» [Gamoneda, Janés & Emadí, 2010: 32]. Sin embargo, no todos los poetas crean de la misma manera; algunos operan en las significaciones antes de haber escrito siquiera una línea. Esa «vigilancia», según Gamoneda, debe darse en el momento de la escritura y no antes, de forma que sucedan las tensiones más interesantes. Estas tensiones se dan entre el propio creador y su impulso, es decir, consisten en un ejercicio de «desconfianza» constante [2008b: 104]. Ante estas consideraciones podemos deducir que la poesía es eminentemente oral.

⁵ Entrevistado por Benito del Pliego y Andrés Fischer.

Uno de los ejemplos más utilizado por el autor es lo que Juan de Yepes denominaba «no saber sabiendo». Este concepto lo tomará el poeta leonés para explicar el funcionamiento de su proceso de escritura. Se trata del «vértigo» producido por la hoja en blanco, por la sensación de no saber lo que se sabe hasta que no aparecen las palabras para desvelarlo. Se trata de un limbo entre lo plenamente consciente y lo automático, un «pensamiento impensado» [2023: 11' 40"–11' 44"].

Podría decirse que el principal material de la poesía de Antonio Gamoneda es el símbolo, puesto que con él se construyen las significaciones. Sin embargo, al contrario de lo que pudiera pensar el lector, aquí no se hablará de un simbolismo tradicional, cuyas formas el poeta ha rechazado repetidamente [Casado, 2004: 586]. Todo es símbolo, es decir, todo arte se fundamenta en la composición simbólica. Un símbolo, a diferencia del signo (que, según el autor, surge de un convenio social), es «una realidad en sí mismo» [1997: 11]. Gamoneda adopta una definición algo vaga y amplia que incluiría cualquier forma de comunicación poética que fuera capaz de crear realidad. El símbolo no sería, entonces, un elemento lingüístico sustitutivo de una realidad concreta, sino una realidad en sí misma. Según esta definición, el símbolo podría no tener referente exterior, podría ser totalmente autorreferente: «Si se trata ciertamente de lenguaje artístico, ocurrirá que simboliza algo que se desconoce o que, simplemente, el símbolo se simboliza a sí mismo» [*Ibidem*: 11]. Para Fernández Gonzalo, estos símbolos vacíos estarían en realidad simbolizando su propia ausencia, la falta de aquello a lo que en un principio deberían referirse [2014: 118]. El profesor madrileño distingue, además, entre dos tipos de símbolos: aquellos que «siembran su propia imposibilidad, como si lo que hubiera de crecer de ellos fuera tan sólo la fractura misma del lenguaje y no las interconexiones del sentido» y símbolos «incapaces de dar con una explicación de la realidad circundante, en una suerte de definición de las cosas no condicionada por la ficción del lenguaje y su inclinación al relato» [*Ibidem*: 120-121].

La poesía gamonediana es eminentemente sensorial: la visión (directa o en sentido visionario) y el oído conforman una experiencia poética muy atractiva. En esta línea apunta R. de la Flor que, aunque el verbo del poeta viene dado por la música, «el mundo de Gamoneda está [...] encaminado sobre todo a “excavar” en el lenguaje de la visión» [2006: 66]. Las imágenes, que efectivamente funcionan como símbolos, tienen un carácter realista porque «detrás de cada una de esas palabras hay un recuerdo, un referente que reaparece irreconocible, en ocasiones algo que fue real. Aquí estamos más cerca del realismo que de la realidad» [Gamoneda, 2008b: 110]. Forman parte de estos recuerdos líneas como esta de *Descripción de la mentira*: «Mi amistad está sobre ti como una madre sobre su pequeño que sueña con cuchillos» [2019: 181]. Estos hechos son absolutamente reales, o al menos parten de la realidad. Aquí se está hablando de la madre del autor y de él mismo, quien, efectivamente, soñaba con cuchillos. Sin embargo, la lectura va mucho más allá, porque como le dijo Gamoneda a Miguel Casado en 1993, «Yo tengo constantemente, quizá al cien por cien, un soporte realista y una fidelidad a los hechos, todos esos hechos ocurrieron. [...] Lo que ocurre es que yo también estoy intentando que funcionen como símbolos» [En Palomo García, 2007b: 114-115]. Esto explica por qué

el autor se manifiesta en desacuerdo con aquellos que califican su poesía de surrealista o herméticamente irracional. El motivo de esta potente carga visual está en la enorme afinidad entre el autor y los artistas plásticos (pintores como su fallecido amigo Jorge Pedrero). Las imágenes en Gamoneda no surgen, pues, de la retórica y sus técnicas, sino del choque frontal entre la escena real, su carga simbólica y su música o dimensión lírica [Fernández Gonzalo, 2014: 119]. Aquí entran en juego las características de la memoria de cada persona, que marcan y deciden la forma en que se interpreta la realidad poética:

Mi memoria es predominante visual. [...] Ver en el sentido visionario [...] [es] ver atravesando la alucinación. Es ese el objeto supuestamente visible para mí. Es un decir, porque [...] no puedo proporcionarlo con calidad de testimonio para el lector; pertenece a la zona inexplicable de mi escritura: ver lo que no se puede ver [Gamoneda, 2008a: 39' 24"-40' 34"].

2.3 Muerte y poesía: escritura en la perspectiva de la muerte

Todos vamos a morir, aunque a veces parezca que vivir felizmente siendo conscientes de ello es imposible. Pero ¿qué papel juega la poesía en todo esto? O más bien, ¿qué tiene que ver la poesía con la muerte? Estas preguntas pueden responderse en un solo enunciado: «la poesía existe porque sabemos que vamos a morir» [Gamoneda, 2001: 552]. Para comprender esta afirmación es preciso repasar primeramente las nociones básicas que articulan el pensamiento teórico gamonediano. En todo objeto artístico se da lo que el autor llama una composición, que es ni más ni menos que una determinada organización formal de uno o varios objetos: «La composición se proyecta y organiza en el tiempo o en el espacio; sin ella no tendremos pieza de arte» [1997: 16]. Se trata, pues, de un orden determinado, una configuración aparentemente arbitraria que contiene, sin embargo, una energía capaz de influir en la sensibilidad del ser humano. Por lo tanto, la composición es aquello que diferencia una mera ordenación de una configuración artística. No obstante, para que el objeto sea percibido como arte son necesarias dos condiciones, o más bien dos atributos humanos: uno se acaba de nombrar, es la sensibilidad; el otro —y aquí está la clave de este apartado— es la memoria.

Una composición determinada tiene una serie de características (dimensiones, relaciones, cadencias...) que provocan que la sensibilidad se active. Así, el objeto de arte actuaría sobre nosotros en lo que Gamoneda llama una «relación interesada» [1997: 16]. Sin embargo, es necesaria también la memoria para que el proceso sea completo: «el objeto de arte es un objeto memorable» [*Ibidem*: 17]. La memoria es la herramienta más importante para la configuración del yo humano; es indispensable, sin ella no somos nada. La experiencia estética, pues, no ocurriría sin la percepción sucesiva de las partes del objeto artístico en el espacio y/o en el tiempo.

Vista la importancia que el autor le da a la memoria, no es de extrañar que en ella base sus posturas sobre la muerte y la poesía. Un poema es un tipo de objeto artístico cuyas dos principales características son que su materia es el lenguaje y que su composición se proyecta sobre el eje temporal (por lo tanto, es dependiente de la memoria) [*Ibidem*: 23].

La memoria también permite que se dé la música de la poesía, ya que una melodía es una progresión de sonidos en el tiempo.

La composición es sentida por la memoria, es comprendida precisamente por la memoria de los sentidos. De otra manera: el discurso se hace memorable precisamente a causa de esta composición y es la memoria la que posibilita la existencia física del poema [*Idem*].

Como apunta el propio Gamoneda, el tiempo y la memoria también crean el contenido, o más bien lo seleccionan o lo orientan: «existen siempre, explicitados o no tiempos de referencia [...] y ello me proporciona los “asuntos”; la materia y la articulación intelectual» [*Ibidem*: 23-24]. Estos tiempos de referencia son momentos de menor o mayor duración de los que el autor tiene memoria. En una conversación con Ramón Fernández Reboiras en 1988, comentaba lo siguiente: «La muerte es mi paisaje y la tierra se me aparece llena de muertos» [En Palomo García, 2007b: 48]. Esto explicaría la obsesión con el recuerdo y con la desaparición que nuestro poeta refleja en su poesía; la obsesión, en definitiva, con la muerte, que a veces es la propia y a veces es la de otros [Blesa, 2009: 26]. Y es que Gamoneda ha estado en contacto directo con la muerte desde muy pequeño: desde la prematura muerte de su padre hasta el contacto con aquellos fríos barrotes de su piso de la carretera de Zamora, entre los que incrustaba su cabeza y veía las cuerdas de presos republicanos marchar hacia el penal de San Marcos. Desde entonces, dice Fernández Gonzalo, la voz poética del autor ha ido construyendo el relato de la muerte [2014: 78]. No debe entenderse, no obstante, la memoria únicamente como recuerdo de un tiempo pasado, sino también como conocimiento de lo que está por venir: la propia muerte que aún no ha tenido lugar [Blesa, 2014: 63]. Esto se ve reflejado en una afirmación que el poeta puso por escrito: «La memoria es siempre conciencia de pérdida (recuerdo lo que ya no tengo o lo que ya no es); conciencia, por tanto, de consumición del tiempo correspondiente a mi vida y, por eso mismo, conciencia de ir hacia la muerte» [Gamoneda, 1997: 24]. Sobre esto les dijo a Benito del Pliego y Andrés Fischer en 2002:

[La muerte es un marco]. Pero no es un marco averiguado, no es un marco teóricamente diseñado por mí para moverme dentro de él. Son unos datos existenciales; se da la circunstancia de que el hombre que vive y el hombre que escribe son el mismo y van a morir; de repente me doy cuenta de la gravedad de que el hombre sepa que va a morir, y este saber se apodera de gran parte de mis expresiones [En Palomo García, 2007b: 140].

Antonio Gamoneda ha insistido en varias ocasiones en que uno de los fines de la poesía es el placer, pero ¿cómo puede lograrse ese placer a través de una escritura basada en la «contemplación de [los] actos en el espejo de la muerte»? [1997: 24]. Según el autor, esto sucede de manera alquímica: «El placer es [...] la causa y la finalidad de la poesía. Esta es un hecho “alquímico”: transustanciación de las significaciones, incluidas las derivadas del sufrimiento, en experiencias de placer» [*Ibidem*: 25]. Este proceso está estrechamente relacionado con el carácter sensible de la poesía; puesto

que la sensibilidad actúa primero sobre la música del poema y después sobre los significados, se produce una «confusión profunda del discurso musical y el discurso significativo» [*Idem*].

La poesía de Antonio Gamoneda es un itinerario por la evolución de la relación entre el poeta y la muerte, un ardiente reflejo de la natural turbación humana ante la certeza de su propio final. Los colores blanco —relacionado con la desaparición— y amarillo —relacionado con la enfermedad— han ido entrando en su escritura de manera progresiva, a medida que cambiaba su relación con la muerte:

El amarillo empezó a aparecer en mi escritura —lo cual es una forma de decir que empezó a aparecer en mi conciencia— acompañado de una noción en la cual era activa la enfermedad. En mi memoria están depositados los gritos de las mujeres a las tres de la mañana [...], cuando iban a sacar a sus hombres de casa para matarlos. Los gritos de aquellas mujeres ahora son para mí amarillos [2008a: 36' 15"–37' 25"].

En su juventud y madurez, la muerte estuvo presente de dos formas: por un lado, aquella relacionada con los otros, con sus seres queridos, con la dictadura; por otro, aquella que se aparece en forma de evento lejano frente al que se puede todavía luchar. Como él mismo le dijo a Miguel Casado en 1993: «Desde siempre existe la noción, la contemplación y la imaginación de la muerte. [...] Es imposible que un ser humano hable de la muerte igual cuando lleva vividos 25 años que cuando lleva vividos 70» [En Palomo García, 2007b: 116]. A medida que la vejez comienza a acercarse, esa negación y esa lucha pasan a perder fuerza y sentido: «Primero puedes apostar contra ella, puedes enfrentarla, va creciendo progresivamente la imposibilidad; va entrando en ti como forma de conciencia añadida a la cobardía o a la indiferencia» [Gamoneda, Janés & Emadí, 2010: 29]. El miedo a la muerte es cada vez más acusado en las primeras décadas de la vejez del autor. Ese terror inunda sus versos y se convierte en una obsesión a veces incapacitante. No obstante, hay un momento que marca decisivamente su vida y, consiguientemente, su poesía; se trata del nacimiento de su nieta Cecilia.

En mi vejez ha ocurrido algo: he realizado un aprendizaje de esta vejez. Además, [...] con el nacimiento de mi nieta, con la aparición de un ser humano que viene desde la inexistencia cuando yo ya me estoy yendo —otra vez— a la inexistencia, [...] [he hallado] no ya un consuelo, sino la sensación de vivir yo mismo en esa criatura. Entonces, mi arrugamiento ante la vejez se ha aliviado seriamente, es decir, yo empiezo a aceptar la cercanía de la muerte y la propia muerte con bastante más serenidad que hace diez años u ocho años, por ejemplo [Gamoneda, 2008a: 40' 44"–42' 14"].

Ese vivir en el otro parece haber sido, entonces, un punto de inflexión también en su poesía en la medida en que esa aceptación del trágico destino cambia las significaciones de su escritura. El terror se atenúa y entonces «estás en otra postura ante los hechos, ya no partes del miedo; el miedo se debilita con el conocimiento progresivo de la naturalidad»

[Gamonedá, Janés & Emadí, 2010: 30]. El autor se da cuenta de que vivir con los ojos puestos en su propia desaparición es, finalmente, un error:

Mi enfrentamiento con la muerte supone no enfrentarme con ella. Si yo fuese constantemente todas las horas del día el hombre que mira el reloj y el calendario para ver cuánta vida ha consumido y calcular la que le puede quedar... Cuando ese mismo hombre imagina cómo van a ser sus últimos instantes y cuando [...] [es] capaz de concebir su propia desaparición, [...] él ya no se va a sentir desde el interior de sí mismo, no se va a sentir a sí mismo ni a nadie y nadie le va a sentir [Gamonedá, 2021: 47' 25"-48' 24"].

La poesía de Gamonedá es una lucha constante contra el abismo psicológico al que lo arrastra la muerte. La conducta que Gamonedá lleva a cabo está muy próxima a las ideas de pensadores como Jean-Paul Sartre: «La vida [...] [es] innecesaria en términos existenciales pero muy necesaria a la hora de estar en ella: hay que permanecer en esa vida» [Gamonedá, 2021: 1' 58"-2' 20"]. Entonces, el amor a la vida está por encima de toda noción pesimista asociada a la desaparición de la conciencia; se trata de vivir porque la vida es lo único que se tiene. Sin embargo, conceptos como la esperanza, la virtud o el compromiso social se diluyen en el espacio del absurdo, aunque, como seres humanos, todos incorporemos esos conceptos a nuestra vida casi por inercia:

La vivencia de la esperanza y de la no esperanza actúa como juez de la progresión sentida o presentida del miedo. Modifica la esperanza en el sentido de llegar a la convicción: no tengo esperanza porque la esperanza carece de sentido existencialmente [Gamonedá, Janés & Emadí, 2010: 21].

¿Qué lugar ocupan todos esos valores en un mundo regido por el sinsentido de la existencia? Sobre esto, Gamonedá incide en ese no saber que tan bien lo caracteriza: «No sé qué es lo primero, no sé qué es más importante, no sé qué es menos importante, pero funciono, como te decía antes, por movimientos espontáneos y éstos no suponen una moral, ni una carencia moral» [*Ibidem*: 23]. Las nociones de inexistencia e imposibilidad se repiten en muchos de sus versos, como en los tan conocidos que dan comienzo a *Descripción de la mentira*: «El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido, / y no acepté otro valor que la imposibilidad» [2019: 173]. O en estos de *Cecilia*: «Dices: “va a venir la luz”. No es su hora / pero tú desconoces la imposibilidad: / piensas la luz» [*Ibidem*: 508]. En la figura de su nieta se plasman estos conceptos: Gamonedá es un anciano que da sus últimos pasos hacia la inexistencia, mientras que Cecilia acaba de llegar al mundo procedente de ella. Sobre esto le preguntó Clara Janés. Él respondió que la vida, en esencia, es un accidente:

Clara, con lo normal que sería no existir —existir es una anormalidad—. Estás en la inexistencia, no lo sabes porque no eres. Vas a ir a la inexistencia, tampoco vas a saberlo,

porque no serás. ¿Y ese tránsito, qué es?, de la inexistencia a la inexistencia, del no ser al no ser, del no saber al no saber; es un accidente [Gamoneda, Janés & Emadí, 2010: 28].

Gamoneda hace de la imposibilidad su lenguaje y su credo; solo a través de la alquimia de la poesía se puede convertir su presencia en algo realmente placentero. Esta es, muy posiblemente, la base sobre la que se genera toda su obra lírica, el génesis y el fin — si se quiere ver así— de sus versos: «Nuestra fe, nuestra única convicción, nuestra única “pasión-religión” es la presencia de la imposibilidad» [*Ibidem*: 29].

2.4 La poesía como no-ficción

El autor lo ha dicho claramente en muchas ocasiones: «La poesía no es literatura»⁶ y, por consiguiente, la poesía no es ficción. Cuando pensamos en literatura, dice Gamoneda,

pensamos en un acto de composición mediante el cual esa «oralidad de todos los días» entra en otra «legislación» y ya no es primordialmente coloquial, informativa o comunicante, sino portadora de unos contenidos en los que se implica una función estética. El discurso literario accede a la función estética, sí, pero no es creación ni revelación [2002: 39].

Esto supone no solo un desafío a los postulados teóricos dominantes, sino también una ruptura total con la actualidad poética y con la tradición literaria canónica de la *poética de la comunicación*.⁷ Cuando el escritor asturleonés dice: «Mi relativo aislamiento me ha privado de participar en montajes generacionales y en mecanismos de promoción, pero la privación se ha vuelto a mi favor: yo me siento más individualizado en el territorio de la poesía» [1997: 176], está, en cierto modo, justificando su disidencia. Gamoneda se muestra tajante en sus pareceres, pero no se debe olvidar el hecho de que, por muy vehementes que sean sus afirmaciones, estas vienen de la experiencia poética personal. Delimitar los géneros literarios no es tarea sencilla ni lo ha sido nunca. Sin embargo, la categoría de la lírica parecía haber alcanzado un cierto estatus propio, con unos límites que resultaban por fin no demasiado difusos. Hoy día, no obstante, resulta cada vez más complicado establecer esos límites. Cuando el autor habla de poesía, no habla de género, sino de especie:

Ya no se trata de los géneros y no siento gravitar sobre mí sus “legislaciones” y sus límites; se trata de las especies que es asunto mucho más grave y amplio. Y, ¿cuáles son las especies? Se lo he dicho antes: entiendo que la única división de la escritura, la única clasificación de la escritura realmente decisiva, creadora de unos límites seriamente definitivos, será la que

6 Título de una entrevista publicada en 2004 por Rodolfo Häsler y recogida por Carmen Palomo en *El lugar de la reunión*.

7 El conflicto entre la *Poética del conocimiento* (con la que se alinea Gamoneda) y la *Poética de la comunicación* fue explicado por Pérez Parejo [2002: 244]. Las propuestas de la *poética del conocimiento* pueden leerse sintetizadas en Pozuelo Yvancos [1996: 91].

nos diga si en un autor, si en un libro, si en una página estamos en la especie poética o en la especie literaria [2002: 42].

Sobre qué pudieran ser estas especies y cuáles son sus características ha teorizado Gamoneda en charlas, conferencias y artículos. La base sobre la que se asienta el pensamiento del autor está en la sencilla formulación «la poesía genera conocimiento» [1997: 31]. Esta afirmación nos lleva a pensar que las premisas gamonedianas se alinean con la llamada *poética del conocimiento* [Palomo García, 2007a: 176]. Ahora bien, ¿se trata acaso de conocimiento del mundo? Esta es la clave que el lector deberá tener muy en cuenta para comprender lo que sigue: es un conocimiento generado por la propia poesía y que permite conocer lo que ella misma es; no es, por tanto, exterior ni objetivo. Puede resultar paradójico o contradictorio, pero para el autor eso no es un problema: «... esto no se contesta más que de modo tautológico, modo que, a veces, no es completamente inútil: el conocimiento que proporciona la poesía es un conocimiento poético» [*Ibidem*: 33]. La vía para llegar a él es la revelación. Este proceso, que ya fue explicado páginas atrás, comienza con una confusión de una causa musical que, a través de un trance adivinatorio, da lugar al poema. Se trataría, pues, de una forma de encontrar la poesía dentro de uno mismo sin ser plenamente consciente de lo que se va a decir. Esta revelación es el proceso de adquisición del conocimiento poético. Así pues, esta verdadera poesía sería capaz de generar saber a partir de sí misma.

Como dice José Manuel Trabado: «Desde un punto de vista semántico la lírica se ha visto como una desviación o un uso anómalo de la lengua estándar. Frente al carácter denotativo de la lengua estándar, la lírica se basaría en el carácter connotativo» [2016: 184]. El lenguaje poético tiene unas particularidades muy marcadas respecto de la lengua de uso común. Para Antonio Gamoneda, la poesía es paradójica porque es contradictoria en cuanto que es un lenguaje capaz de expresar ideas opuestas bajo la misma expresión: «La poesía dice, por encima de todo, aquello que no puede decirse fuera de ella» [2004. En Palomo García, 2007b: 182]⁸. Por tanto, el conocimiento creado —y activado— no podrá ser equivalente al conocimiento del mundo. La revelación es, en esencia, una de las funciones de la poesía, porque en el descubrimiento del saber poético se halla una fuente de placer, un placer solo alcanzable a través de la palabra poética, pues, como dijo Gamoneda en 2003 en una conversación con Vicente Valero, «La poesía no imita la vida, es una parte de la vida, una emanación de la vida» [*Ibidem*: 146]. Por lo tanto, esta función estética, pese a no ser exclusiva de la poesía, solamente aparecerá intensificada en ella y no en la literatura, porque solo en ella se dan la creación y la revelación.

Y si la poesía es la vida, la poesía ha de ser realidad. El autor insiste a menudo en la diferencia entre la poesía canónicamente llamada realista y la que crea realidad y que, en consecuencia, es realidad en sí misma. Es decir, frente a una poesía que describe la realidad (objetiva o no, pero que está ahí, a priori), está aquella que no necesita más que de sí misma para constituirse como materialidad. En una entrevista con Andrés Fischer y Benito del Pliego, Antonio Gamoneda dijo que

8 Entrevistado por Rodolfo Häsler.

la representación es una dilución de la realidad. Ahora, existe una poesía que se propone a sí misma como un acto humano, existencial; que dice la “realidad está en mí” y yo, además, soy inseparable de ese hombre que habla de mí: soy su pensamiento y él y yo somos una realidad. Machaco una vez más: realidad versus realismo [2002. En Palomo García, 2007b: 143].

La literatura fabula e imita la vida, mientras que la poesía (o al menos la poesía que sigue las directrices del autor) ni imita ni fabula; es autosuficiente y de ella emana una realidad capaz de producir un placer incomparable a cualquier otro que pudiera ser alcanzado por medio de la literatura: «La literatura es ficción y la poesía realidad, y es en esta realidad donde se producen la amplificación y la intensificación de nuestra conciencia y no en la ficción» [2003. En Palomo García, 2007b: 146]. El autor, por tanto, cuando se califica a sí mismo como un poeta realista, no se refiere a que su realismo sea aquel de, pongamos, la otra sentimentalidad, sino un realismo creado por el propio poema. Es importante comentar, no obstante, que existe cierta inconsistencia en la terminología utilizada. En muchas ocasiones ha querido distinguir, como se ha explicado aquí, entre realismo y realidad, de tal forma que su escritura estaría desalineada con los poetas tradicionalmente llamados realistas en contraposición a los irracionales. Sin embargo, él mismo dice: «Soy, mejor o peor, un poeta realista [...] porque construyo una realidad hasta entonces inexistente, que es el poema. Ésa es una realidad lingüística y también una realidad intelectual» [2008b: 110]. ¿Tiene sentido, entonces, la dicotomía realismo-realidad si se van a utilizar indistintamente? Lo cierto es que ambas escrituras tienen en común la presencia de una realidad en ellas, pero lo verdaderamente importante es determinar cuáles y cómo son. La realidad en la poesía gamonediana es a posteriori, surge del poema y se funde con él, otorgándoles a los versos un estatus realista propio. La poesía que él llama realista, no obstante, se vale de una realidad apriorística, que existe objetivamente antes de que se dé la escritura, que se encarga de describirla y/o fabularla. El otro criterio que debe manejarse es el de sustancia: la realidad gamonediana es lingüística e intelectual, humana y existencial; la realidad apriorística es, sin embargo, figurativa y está anclada a unos elementos cuya existencia es objetiva. Estamos, pues, en el principio, en la oposición entre literatura y poesía. En esta frase lo explica el poeta: «la literatura está referida a un imaginario o una realidad exteriores a ella, a la literatura. La poesía, al contrario, es básicamente autorreferente o intrarreferente» [2002: 38].

2.5 Poesía y política

Uno de los temas que más se repiten en las entrevistas a Antonio Gamoneda es el de la política, probablemente debido a la constante actividad subversiva que llevó a cabo durante las dos últimas décadas del franquismo y al grado de autoridad que ha alcanzado su figura desde que se le otorgaran los premios de poesía más importantes. Esta circunstancia permite encontrar un notable número de declaraciones públicas sobre asuntos que mezclan la poesía con la política. Además, no son pocas las ocasiones en las

que se ha mostrado crítico con el sistema democrático actual y lo que este supone para el mundo de las letras y de la cultura.

Le decía Antonio Gamoneda al joven poeta iraní Mohsen Emadí que la poesía no es un instrumento para cambiar el mundo, al menos no de manera directa [Gamoneda, Janés & Emadí, 2010: 40]. La poesía no es un arma cargada de futuro, y es que, de conseguirse tales objetivos políticos, la poesía perdería su razón de ser [*Ibidem*: 50]. Esta actitud tiene que ver con la propia biografía del autor, que vio en la lucha política clandestina la única opción de resistencia real: «Si yo estuve doce o quince años sin escribir apenas, fue porque estaba en la resistencia práctica, en los hechos. [...] Mi pensamiento estaba secuestrado por la voluntad de resistencia» [*Ibidem*: 68]. A lo largo del siglo xx ha habido numerosos autores comprometidos con la realidad que trataron de luchar contra su injusticia desde la palabra poética. Todos ellos fracasaron, sin embargo. Recuérdese, por ejemplo, el caso de la llamada «poesía social», que jamás logró mover ni un ápice la situación estructural de la realidad de entonces:

Los poetas que de una manera explícita y con el mismo lenguaje convencional que utiliza el poder (el poder económico, por ejemplo, o el poder informativo o el político), los que han intentado hacer una poesía de acción, una poesía crítica con la realidad social, incluso con la ilusión —que hay que agradecer y que hay que estimar— de que esa poesía podía servir para algo en algún sentido... Resulta que no, por una razón muy sencilla en la que voy a insistir: están utilizando el mismo convencional lenguaje que los poderes opresores. La poesía no ha cambiado el mundo para nada. Sí puede intensificar la conciencia, pero directamente no cambia el mundo para nada [Gamoneda, 2008a: 21'28"—23' 17"].

¿Quiere esto decir que la poesía no tiene utilidad alguna? Como se ha visto, esto no es para nada así, según Gamoneda. Además de las funciones atrás mencionadas, la poesía podrá ser un instrumento subversivo y de intensificación de conciencia, pero no de superación. Se debe estar en el camino de la utopía, aunque la utopía sea eso: algo que se da por hecho que no se va a alcanzar. Gamoneda deja una pequeña puerta abierta a la esperanza: ese testimonio subversivo puede que no sirva para nada en las circunstancias en que fue escrito, pero quizá, puesto que quedará para la posteridad, pueda llegar a modificar ligeramente la realidad futura [Gamoneda, Janés & Emadí, 2010: 65, 78]. Esto podría llegar a suceder porque su poesía es, como se apuntó más arriba, conciencia de la pérdida, memoria de un tiempo de privación y mentira. Así, «Gamoneda suministra una dosis letal de escritura del temblor y de conciencia de la carencia en lo humano al momento *light* y frágil y “joven” por el que atraviesan las fórmulas actuales de representación y de lectura del mundo» [R. de la Flor, 2006: 74].

Una importante parte de la vida de Antonio Gamoneda transcurrió en la más absoluta pobreza. De niño vivía con su madre en el barrio obrero del Crucero, en León, aunque más tarde se mudó a la llamada por entonces calle Residencial de Renueva, cerca del centro de la ciudad. En aquellos primeros años de posguerra, el hambre y la necesidad fueron su único relato. Es de esperar que unas circunstancias tan adversas jueguen

un papel clave en la configuración personal y literaria de un escritor. Así fue y es, efectivamente, en el caso de nuestro autor. No se trata la pobreza solamente de un elemento configurador, sino también de un eje capital en su poesía. Así lo expresa el propio poeta: «Yo vengo de la penuria y del trabajo alienado. Mis fuentes, en lo que concierne al saber, a la vigilia de la sensibilidad y al acendramiento de la conciencia son [...] de baja extracción» [2006: 369-370]. Su pensamiento tiene unas particularidades por el hecho de haber sido forjado en la necesidad, en una cultura que se aprende por medio de la desgracia. En muchas ocasiones se ubica a Antonio Gamoneda en la llamada Generación del 50, circunstancia contra la que se ha manifestado muchas veces. La diferencia sustancial entre aquellos poetas y él, además del claro aislamiento geográfico y social, es la procedencia de su ideología:

Conozco creo que suficientemente bien a mis coetáneos, que son los de la llamada y al mismo tiempo inexistente Generación del 50, a los cuales, uno por uno, les tengo respeto en su mayor parte. Los miembros canónicos [...] procedían de familias de acomodadas para arriba. En general, todos estos eran hombres de izquierdas. [...] De ellos yo he pensado que se trataba de una actitud de fundamento y fuente ideológica [2008a: 18' 47"-20' 05"]

Pese a que Gamoneda insista en que él no necesita participar de la ideología [2023, 26' 35"-26' 40"], parece dudoso que la conciencia de la miseria carezca de ideología propia. En los poetas de izquierdas de procedencia acomodada no se da un padecimiento de la pobreza y la injusticia, sino compasión por el que sufre, y esta es la disimilitud esencial de un lenguaje radicalmente distinto, un lenguaje alejado de lo establecido por el poder económico y político:

En nosotros, “los de la pobreza”, [...] los que nos hemos acercado al conocimiento de forma principalmente intuitiva y solitaria [...], la subjetivación radical y el patetismo resultarán naturales, y nuestro lenguaje no estará “normalizado”, porque [en sí mismo y por sí mismo] será un lenguaje poética y semánticamente subversivo [2006: 374].

Con la muerte del dictador Franco en 1975, la lucha clandestina de Antonio Gamoneda y sus fallecidos compañeros parecía haber llegado a su fin. Sin embargo, como el propio escritor reconoce haber augurado, la democracia lograda en la Transición y que hoy tenemos está lejos de ser un sistema perfecto. Al cesar esta actividad subversiva, la poesía retorna al espíritu del autor: «...lo que la Transición nos ofrecía no era aquello por lo que nosotros habíamos luchado; que era poco, que era insuficiente. En ese momento yo ya no sé con quién tengo que luchar. Y, por decirlo así, la poesía vuelve a ocupar mi vida» [Gamoneda, Janés & Emadí, 2010: 70]. Esta dura crítica se ha mantenido intacta hasta hoy. Como dijo en 2021 en una entrevista para el canal de YouTube de la fundación Fondos, nuestra democracia es imperfecta, impura e inacabada [32' 33"-33' 0"]; es un fracaso: «Todo ha fracasado. Han fracasado los socialismos y han fracasado las democracias. El estado en el que estamos es de plena falsificación. Y me da igual quién esté al frente del

gobierno de este cambalache de las apariencias» [1998. En Palomo García, 2007b: 23]. Estas palabras podrían entenderse como evidencia de la posmodernidad. En realidad,

lo que la Transición revela de forma contundente es el desarme ideológico de la izquierda, el fin de la utopía socialista, [...]. Colapso, pues, del materialismo histórico, de su visión teleológica y esperanzada del mundo; “caída” que en España se produce antes que en parte alguna de la sociedad occidental [R. de la Flor, 2006: 29].

Gamoneda considera, pues, que los cambios de los que presume nuestro sistema son en realidad un decorado, ya que no se han alcanzado las libertades básicas que se presuponen en un medio democrático.

3. EL ESPACIO DE LOS ESPEJOS: RECAPITULACIÓN

A lo largo de este artículo se ha llevado a cabo un recorrido por los ejes temáticos principales de las poéticas explícitas de Antonio: el origen del lenguaje en los seres humanos primitivos y su relación con el pensamiento poético; el proceso de creación de la poesía, la importancia del símbolo y el impulso que origina el poema; la muerte y su papel en la obra de Gamoneda; el pensamiento gamonediano en torno a la cuestión del conocimiento y la poesía como no ficción, y la relación entre poesía y política presente en sus disertaciones teóricas. Lo visto en este trabajo pone de manifiesto dos cuestiones relevantes. La primera es que la poética gamonediana está vigente y es relevante hoy en día. Su repercusión, más allá de la esfera de la crítica, es indudable. En palabras de Fernando R. de la Flor: «es una demanda estructural al momento posmoderno en que se vive el reinstalar ese discurso poético» [2006: 74]. La segunda cuestión es que, como apuntaba Miguel Casado, la poesía gamonediana puede leerse obviando tanto su biografía como su producción autopoética, pero cuando se quiere explorar más allá, el lector se encuentra con un muro infranqueable que solo puede ser derribado si se indaga en estas [2004: 583]. La obra de Gamoneda es un espacio poblado de espejos, un laberinto de caleidoscópicos reflejos donde las imágenes, las visiones y la música se funden en una bella armonía. Sus poéticas explícitas nos ayudan a comprender mejor este entramado y nos invitan a reflexionar sobre uno de los proyectos autoriales más orgánicos y singulares de los últimos tiempos.

4. BIBLIOGRAFÍA

- BADÍA FUMAZ, R. (2015): «Las poéticas explícitas de José Ángel Valente y Antonio Colinas: Caracterización de un género», *Madrygal, Revista de Estudios Gallegos*, N.º 18 (Especial), pp. 161-170. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_MADR.2015.v18.48533
- ____ (2018a): «Hacia una caracterización de las poéticas explícitas. Elementos comunicativos, funciones y tipologías textuales», *Castilla. Estudios de Literatura*, N.º 9, pp. 87-113.
- ____ (2018b): «Las poéticas explícitas como género», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, pp. 607-628. Disponible en: <https://doi.org/10.15581/008.34.2.607-28>
- BLESA, T. (2009): «Antonio Gamoneda: la poesía en la perspectiva de la muerte», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, pp. 19-40.
- ____ (2014): «Muerte, conocimiento, muerte: La poesía de Antonio Gamoneda», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N.º 21, pp. 58-65.
- CASADO, M. (2004). «Epílogo. El curso de la edad», en A. Gamoneda, *Esta Luz. Poesía reunida. Volumen 1 (1947-2004)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 575-620.
- CASAS, A. (2000): «La función poética y el problema de la productividad histórica», en J. Romera Castillo & F. Gutiérrez Carabajo (Eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Visor, pp. 209-218.
- DE TERESA OCHOA, A. (2002): «Poéticas particulares y universalistas». *Anuario de Letras Modernas*, N.º 10, pp. 183-192.
- FERNÁNDEZ GONZALO, J. (2014): *Metáforas de la desaparición: La poesía de Antonio Gamoneda*, 1ª ed., Madrid, Huerga & Fierro.
- GAMONEDA, A. (1997): *El cuerpo de los símbolos (Memoria, poética, ensayo)*, 1ª ed., Madrid, Huerga & Fierro.
- ____ (2000): «Conocimiento, revelación, lenguajes.», *Guaraguo* [Originalmente publicado en I.E.S Lancia, León], Año 20, N.º 51, pp. 159-170.
- ____ (2001): «Poesía, existencia, muerte», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N.º 12-14, pp. 151-156.
- ____ (2002): «Poesía y literatura: ¿límites?», en J. E. Martínez Fernández, M. J. Álvarez Maurín, M. L. Cuesta Torre, C. Garrigós González, & F. J. Rodríguez de Lera (Eds.), *Estudios de literatura comparada. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, León, Universidad de León, pp. 33-42.
- ____ (2006): «Discurso de recepción del Premio Cervantes», en A. Gamoneda, *La pobreza*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 369-374.
- ____ (2008a): *Antonio Gamoneda. Escritura y alquimia*, Círculo de Bellas Artes, [Video Online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XcM-WHAkBg9s> [Consulta: 30/11/2023].
- ____ (2008b): «Una larga conversación con Antonio Gamoneda» (entrevistado por E. Otero y T. Sánchez Santiago), *Campo de Agramante: revista de literatura*, N.º 10, pp. 87-117. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrz178>

- ____ (2012): *Fonacion, palabra e escritura, pensamento poetico* (B. Combo Castro, Trad.), 1ª ed., Galicia, Trifolium.
- ____ (2019): *Esta luz: Poesía reunida (1947-2019)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- ____ (2021): «Poesía, el arte de la memoria» | Antonio Gamoneda— Poeta ganador del Premio Cervantes, Fundos (entrevistado por I. Fernández Sobrino), [Video Online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KZzXZcN8ewI> [Consulta: 30/11/2023].
- ____ (2023): *Entrevista a Gamoneda en RTVE: Un país para leerlo*, RTVE (entrevistado por M. Obrero), [Video Online]. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/un-pais-para-leerlo/entrevista-antonio-gamoneda/6797779/> [Consulta: 30/11/2023].
- GAMONEDA, A., JANÉS, C. & EMADÍ, M. (2010): *De la realidad y la poesía (Tres conversaciones y un poema)*, 1ª ed., México, Vaso Roto.
- LUCIFORA, M. C. (2015): «Las autopoéticas como máscaras», *RECIAL*, Vol. VII, N.º 6., pp. 115-138.
- MIGNOLO, W. (1973): «La escena y la escritura (Una hipótesis de trabajo sobre la poética en América Latina)», *Hispanamérica*, Año 2 (4-5), pp. 3-39.
- PALOMO GARCÍA, C. (2007a): *Antonio Gamoneda: Límites*, Tesis doctoral, Universidad de León, León. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10612/7717>
- ____ (2007b): *El lugar de la reunión: conversaciones con Antonio Gamoneda*, Burgos, Dossolés.
- PÉREZ PAREJO, R. (2002): *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1996): «Poética explícita y poética implícita en Jaime Gil de Biedma», en T. Blesa (ed.): *Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, pp. 91-110.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2006): «Preliminar», en A. Gamoneda, A. Gamoneda Lanza y F. Rodríguez de la Flor, *Sílabas negras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 9-79.
- RUBIO MONTANER, P. (1990): «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura», *Castilla. Estudios de literatura*, pp. 183-197.
- RUÍZ, M. J. (2018): *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado*, Tesis doctoral, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
- SCARANO, L. (2017): «“Escribo que escribo”: De la metapoesía a las autopoéticas», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp. 133-152.
- TRABADO CABADO, J. M. (2016): «Metapoesía y niveles enunciativos en Jenaro Talens», *Revista de literatura*, Vol. 78, N.º 155, pp. 181-200.
- VATTIMO, G. (1993): *Poesía y ontología*, Valencia, Universitat de València.

Recepción del artículo: 30/11/23

Aceptación del artículo: 11/01/24