

## **ESPACIOS Y LUGARES DE ANTONIO GAMONEDA**

Benito del Pliego y Andrés Fisher  
Appalachian State University

Antonio Gamoneda, nació en 1931 en Oviedo y desde 1934 vive en León, ciudad histórica del Noroeste de España donde la meseta de Castilla avista las cumbres de la cordillera Cantábrica. Sus primeros poemas datan de 1947, pero solo en las dos últimas décadas su obra comienza a convertirse en un referente fundamental, aunque excéntrico, del panorama actual de la poesía peninsular.

Silencio y verdad son dos de los núcleos conceptuales a los que la poesía de Antonio Gamoneda vuelve reiteradamente: «La palabra/ enardece las túnicas, asciende/ en las tinieblas, arde en los sepulcros/ y construye un espacio. Pero calla.» termina uno de los poemas recogidos en *Pasión de la mirada*; y entre los versículos de las primeras páginas de *Descripción de la mentira* leemos: «No recurriré a la verdad porque la verdad ha dicho no y ha puesto ácidos en mi cuerpo y me ha separado de la exaltación.»

Pero la capacidad de hacerse fuerte en el silencio y la de desmarcarse de los parámetros asumidos como verdaderos, atañe a Gamoneda incluso en lo que se refiere a su actitud vital frente al fenómeno de las letras. La atención que desde finales de los años ochenta ha ido acaparando entre los sectores menos conformistas de la poesía escrita en España, parece provenir de su divergencia respecto de los lugares comunes propios de los poetas que las instituciones literarias españolas han elegido como representantes de su generación y de las generaciones poéticas subsiguientes.

Por motivos que Miguel Casado explica bien en la introducción al libro que volvió a llamar la atención nacional sobre este poeta, *Edad*, la adscripción de Gamoneda a la llamada generación del 50 sirve sobre todo para entender las razones por las que su poesía se ha minusvalorado. Gamoneda transita por derroteros diferentes. Esto también hace comprensible por qué, repentinamente, en un panorama nacional dominado desde los años ochenta por posiciones poéticas

## HPR/70

autodefinidas como realistas, su poesía se ha convertido en una bandera en torno a la que se reúnen las voces disidentes, especialmente las más jóvenes.

Estos detalles, que podrían en rigor resultar ajenos a su escritura, tienen una faceta reveladora: la congruencia radical entre la forma silenciosa y personal en que se ha elaborado la obra y los núcleos significativos en torno a los que se desarrollan sus poemas. Extrema solidaridad entre poesía y vida.

En las dos últimas décadas la escena poética española aparece dividida entre una tendencia dominante y una rica heterogeneidad, de la cual Gamoneda es uno de los hitos, que se le contrapone y sin aspirar a formar tendencia.

La escuela que pretende ser dominante se conoce bajo el nombre de *poesía de la experiencia*, *poesía de la nueva sentimentalidad*, de *línea clara*, o *realista*. Entre sus intenciones doctrinales figuran las de producir una poesía que normalice el lenguaje, que se fundamente en aspectos cotidianos de la experiencia, que acerque la poesía al lector y obtenga o recupere una implantación mayoritaria. Es una actitud que se muestra hostil con el lenguaje alejado de estos presupuestos, al que acusa de irracionalista; también critica las aportaciones de las vanguardias, cuestionando su aportación vital a la formación de los códigos expresivos del arte contemporáneo.

El poeta francés Yves Bonnefoy dice que la poesía debe inquietar el lenguaje. Esta es una de las características de la obra de Antonio Gamoneda, en cuya poesía experimentamos los efectos de esa inquietud, al tiempo que en sus trabajos teóricos encontramos abundantes reflexiones en torno al lenguaje poético concebido en esta dirección.

El lenguaje poético para Gamoneda es el lenguaje de la revelación “el que nombra cosas que de otro modo no existirían”. Se trata de un lenguaje que opera como “intensificador de la conciencia” y que reconoce un hecho capital en la expresividad del arte contemporáneo: el cuestionamiento de la idea de representación. La poesía ya no tiene necesariamente que representar nada externo a sí misma, produce su propia realidad. No se trata de imitación, sino de

## HPR/71

fundación. Como el autor mismo anota:

Existen, cada uno de ellos con sus específicas variantes, dos niveles de lenguaje (dos lenguajes, si bien se mira) que no son equivalentes ni están constantemente comunicados entre sí. (...) Lo que estoy diferenciando son los lenguajes *informativos*, socialmente pactados, de otro existente en otro orden de la realidad: el lenguaje *creador y de revelación* (...). La poesía genera primordialmente conocimiento de la realidad que ella misma crea, conocimiento de la realidad que ella misma es. Por eso no necesita, aunque pueda hacerlo con valor secundario, referirse a; no necesita fatalmente informar sobre una realidad establecida en el exterior de ella misma (...). (*Conocimiento*, 11)

Esto nos sitúa de lleno en el debate sobre las nociones de lo real: el de “realidad versus el realismo”. Hoy en día, nadando a gusto o a disgusto en las aguas de la postmodernidad, la noción de lo real, como la de lo verdadero o lo bello, está sometida a un cuestionamiento constante que ya no admite hegemonías claras ni concepciones de orientación unívoca. La epistemología que sustenta a las ciencias sociales y a la crítica literaria en estas décadas ha supuesto una crítica frontal al positivismo y a su vocación de explicación única de los fenómenos. El discurso realista de la poesía de la experiencia parece vinculado a estas ideas (ya antiguas) y a su concepción reduccionista de lo real, por lo que aparece como conservador o reaccionario en el campo de la poesía.

(...) ahora mismo, desde un determinado campo poético se aboga mayoritariamente por la expresión de la experiencia cotidiana en términos realistas con significación unívoca y se exige un léxico articulado en la ‘claridad’, es decir, equivalente al pactado y establecido para el lenguaje de la información (...). Creo que esta actitud supone un error en la perspectiva estética, un equívoco en el conocimiento y la vivencia de las tradiciones

## HPR/72

y hasta un descabamiento reaccionario de los siglos en su aspecto sociolingüístico. Es también, desde luego, una reducción del viejo y permanente *logos*". (*Conocimiento*, 12)

Cualquier noción seria de lo real en esta época implica recoger las ideas de su multiplicidad, de su fragmentación, de su composición heterogénea y multiforme que se resiste a abordajes unívocos. Porque la realidad se construye socialmente y a partir de todos los elementos característicos de la especie humana; razón, imaginación, emoción, sinrazón, intelecto. Por esto resulta difícil hoy en día descalificar a cierta poesía con el adjetivo de irracionalista, pues entre otras cosas, la poesía nunca ha sido la habitación exclusiva o incluso preferente de la razón. Más bien al contrario, como cualquier inmersión en la tradición fácilmente lo señala. Y más aún cuando esta apelación a la razón no se hace desde una aproximación enjundiosa como la que dio origen al constructivismo y sus variantes, pieza clave del arte contemporáneo, sino desde la complacencia y la vaguedad terminológica.

Naturalmente ir de irrealista o hermético sin más, no otorga cédula de poeta, pero la analogía del lenguaje minirrealista pretendidamente poético (ése que se promueve poco menos que en términos de mercado y que está casi "oficializado" en España) con los lenguajes informativos (...) es la prueba de su inanidad, de su condición no creadora y, finalmente, de su debilidad moral añadida a la debilidad estética. La rebeldía lingüística, lo que algunos llaman irracionalismo, es el único medio de implicar creación y sentido, insisto, en una escritura que ha de ser inseparable del vivir y el morir en un mundo cruelmente manipulado. (...)

Fijémonos en que si, de estos últimos quinientos años de la poesía escrita en España, eliminamos a Juan de la Cruz, Quevedo, Góngora, Juan Ramón, Lorca, Aleixandre y a sus numerosos congéneres tiznados por el "irrealismo", nos quedamos sin poesía española. (*Conocimiento*, 27-28)

## HPR/73

La poesía, entonces, es la habitación de una experiencia amplia y multiforme que se resiste a cualquier intento de orientación reduccionista. Resulta curioso y clarificador a la vez que bajo las poéticas que se levantan contra lo que denostan como irracionalismo o irrealismo no subyaga un ejercicio sólido de la razón, sino más bien una forma blanda y autocomplaciente de sentimentalismo vinculado a los elementos más usuales de la experiencia. Y sin embargo, en nombre de esta razón débil y carcomida por una sensibilidad banal, se intenta la descalificación de la inmersión profunda en los territorios de la imaginación, de la memoria, de la lucidez que aúna placer y dolor y que es capaz de generar una forma de conocimiento de un poder y una particularidad extremas.

La poesía es antes sensible que inteligible (...) el conocimiento se produce a partir de la existencia de la escritura y no antes (...). Yo no poseo mi pensamiento hasta que no me lo hace sensible/inteligible mi propia escritura: *solo sé lo que digo cuando está dicho*. (Cuerpo, 33)

Esto se corrobora con lo que expresa Octavio Paz en *Corriente alterna* (México, 1967) cuando se refiere a las características de la poesía moderna, a lo que ella es capaz de nombrar:

Las verdaderas ideas de un poema no son las que se le ocurren al poeta *antes* de escribir el poema sino las que *después* con o sin su voluntad, se desprenden naturalmente de su obra. El fondo brota de la forma y no al contrario.

Tradicición y vanguardia son otros lugares en los que la poesía de Gamoneda transita y su ubicación en ambos es compleja. Las formas de la tradición pesan especialmente sobre la poesía en castellano escrita en la Península. Gamoneda no se siente separado de esa tradición por ningún tipo de ruptura, pero tampoco se siente obligado por ella, como la forma de su poesía rápidamente nos lo deja ver. Entiende esta tradición es como un ente dinámico que constantemente se está construyendo, sin

## HPR/74

renegar de sus orígenes pero sin asumirlos como algo monolítico e intocable a imitar o seguir de forma pasiva y perenne.

De esta forma, la vanguardia ya es parte de esa tradición. La vanguardia histórica, la que operó en la primera mitad del siglo XX como movimiento organizado se planteó como una ruptura y esa necesidad fue un motor imprescindible de su accionar. Una vez producida la ruptura, la rueda de la tradición zanjó la brecha y las ideas que nuclearon los procesos de vanguardia pasaron a ser un elemento fundamental en la construcción de los lenguajes contemporáneos.

Las vanguardias ya no existen como movimientos organizados, ni la persistencia de sus ideas-fuerza en la tradición opera en un sentido de ruptura. Son ahora un elemento difícil de concebir con precisión en tanto la postmodernidad dibuja un escenario ecléctico, suerte de cajón de sastre donde las ideas subyacen y se yuxtaponen, más que luchar unas con otras en busca de una hegemonía que la esencia de estos tiempos difumina como posibilidad.

Aun así, las ideas de la vanguardia persisten como uno de los posos de esa tradición y no es casualidad que se las vincule con las propuestas más exigentes que circulan por la escena. Con las que van abriendo nuevos frentes por los que se expande la tradición. No es posible entender a las vanguardias hoy de manera ortodoxa, pero sí como una actitud, que permite identificar qué artistas son los que tienen una mayor cercanía con los elementos centrales de su ideario.

Tal como expresa Augusto de Campos en *Galaxia concreta* (México, 1998)

Entender la vanguardia como búsqueda febril de lo nuevo por lo nuevo, como mera estética de lo provisorio es no comprender la raíz de su necesidad. Lo que hicieron las vanguardias de las primeras décadas fue crear los presupuestos del lenguaje artístico de nuestra época.

Gamonedá expresa su lejanía con respecto a la idea de la vanguardia como ruptura y a los presupuestos del creacionismo histórico. Y es que esta es la manera en que opera el ideario de la

## HPR/75

vanguardia en el arte de comienzos del siglo XXI, no como ruptura ni como la aplicación ortodoxa de manifiestos teóricos de hace casi un siglo. La manera en que existen estos presupuestos hoy en día se ve reflejada en una actitud ante el lenguaje. Una actitud no reduccionista, sino rigurosa, dispuesta a admitir en él a toda la experiencia de lo humano y que por lo tanto toma riesgos y no imita, sino que funda.

Por que hoy no tenemos que seguir a Huidobro ni sus postulados, pero su celebre verso *Oh poetas no cantéis a la rosa, hacedla florecer en el poema*, resuena en la práctica de no pocos de los poetas que, como Gamoneda, van construyendo la tradición. Otro aserto celebre de aquella época, el de Maiakowski cuando dice que *sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario*, se halla estrechamente vinculado con lo expresado por Gamoneda en relación al lenguaje poético subversivo frente al reaccionario. No cuesta ver en vínculo entre este lenguaje subversivo con algunas las ideas surgidas de la vanguardia, que hoy operan como un referente importante entre el sector menos conformista de la poesía y del arte actual.

La poesía de Gamoneda se ha extendido por unas zonas conceptuales complejas en las que alcanzar el sentido requiere de una disposición o entrega de parte del lector que tiene poco que ver con el pacto de aceptación e indulgencia practicado por poéticas supuestamente democratizadoras. Nos encontramos ante una poesía que exige una lectura propia, una apropiación lectora del texto. Gamoneda mismo se refiere a su poesía como un canal por el que el conocimiento (poético, por supuesto) se manifiesta de forma sorprendente.

Qué duda cabe de que esa latencia de revelación opera, más allá del propio autor, para el resto de los lectores. El poema nos conduce a espacios en penumbra donde el destello, y hasta la iluminación, se concede a quienes persisten en mirar y, cuando la vista no alcanza a ver, se dedican a escuchan los pasos, la respiración, los gemidos que se entrelazan con el silencio. La de Gamoneda no es una poesía de contenidos, sino un continente abierto a distintos modos de habitación.

La presencia del autor en esta obra es, cuanto menos, paradójica; se retrae a formas que no excluyen las posibilidades significativa ya aludidas aquí; un tímido y maleable *yo* se multiplica,

## HPR/76

deja paso y se dirige a otras personas, terceras, plurales, en una proyección calidoscópica de la identidad. De esta forma, el lector se ve incluido en un diálogo en el que puede desdoblarse y aceptar alguna de las voces propuestas o dialogar con ellas. También en este sentido la obra es inclusiva, endógena. Lo vivencial en el poema no es fruto de una referencia constante al yo histórico. El poema mismo busca ser (o es) vivencia. No hay poema sin su incorporación sensorial. “La experiencia de la emisión —o la recepción— de la poesía, *intensifica* mi vida y yo vivo esta intensificación como una forma de placer” (*Cuerpo*, 24). El poema se convierte en sustancia que se mezcla con las corporales y recorre las conexiones neuronales, alimentando nuestra visión, formando nuestra percepción y afectando nuestra capacidad de respuesta ante lo que nos rodea, lo mismo que si se hubiera ingerido o inyectado. La relación del lector con el poema provoca la alteración de su conciencia y, cuando la lecturas son profundas, incluso la alteración de su identidad.

La presencia de lo físico y lo fisiológico en la poesía de Antonio Gamoneda no es, de ningún modo, anecdótica. Esta afirmación no solo es válida para hablar de la más inclasificable de sus obras, el *Libro de los venenos*. Este excéntrico libro ofrece una selección del código farmacológico del botánico y médico del siglo I, Dioscórides, así como las anotaciones de uno de sus traductores —el renacentista Andrés de Laguna— y los comentarios de Gamoneda. Se trata de una obra poética en el sentido menos ordinario de la palabra, donde las sustancias tóxicas que modulan el funcionamiento corporal y el cuerpo afectado por estos venenos, se convierten en los principales personajes del discurso. La escritura deviene corporal por medio de este singular proceso de concentración en lo orgánico. Además de la posibilidad de leer esta obra en el sentido apuntado por su autor (como un intento de ejemplificar que el fracaso de cualquier catalogación de la literatura en géneros), podría entenderse como una elaborada metáfora de los efectos vitales de la poesía, un estudio de la naturaleza paradójica del encuentro entre el *logos* y la *physis*.

La obra de Gamoneda abunda en ese tipo de paradojas hasta el punto en que lo Paradójico se convierte en uno de sus fundamentos

## HPR/77

principales. Miguel Casado ha puesto de relieve uno de los rasgos de estilos más sobresalientes de la poética de Gamoneda, “su vocación de fundir en un solo cuerpo lo sensorial y lo abstracto, sin ningún tipo de distinciones” (*Edad*, 29). En esta tendencia se acusa el deseo de hacer de la escritura una reunión de entidades que, en un plano referencial, tendrían naturalezas contrapuestas. El mismo poeta se complace en definir la poesía —en palabras tomadas de Cicerón pero en las que resuena *El arco y la lira* de Octavio Paz— como “lenguaje paradójico” en el que se expresa “lo uno y lo contrario sin dar en incoherencia” (*Cuerpo*, 32).

También la ambición vitalista que supone su autor parece hallarse en fructífera oposición con otras nociones claves de su poética, como la que presenta la memoria como fundamento de la escritura y la interpretación del poema; o la que le lleva a entender la poesía desde la perspectiva existencial de la muerte.

La memoria, en las poéticas de Gamoneda, surge como “despensa” temática del poema, como pábulo y depósito de la escritura, pero también como clave formal que hace posible la redacción y efectiva la lectura:

Podríamos decir que el objeto de arte es un objeto *memorable*. De momento, fijémonos en que no seríamos, por ejemplo, sensibles a una melodía sin la memoria sucesiva de sus partes. Más aún: incluso en las artes visuales, en que las partes se piensa que están instantánea y simultáneamente presentes, la percepción se da en velocísimas asociaciones memorísticas: en una simetría simple valoramos la cantidad y la morfología de uno de sus componentes *teniendo memoria* de estos mismos valores en el otro, y así se nos manifiesta su equilibrio, su complicidad estética. (*Cuerpo*, 16-17)

Junto a la presencia y función de la memoria se encuentra, en sus reflexiones y en los poemas, otro parámetro, el que surge de la conciencia y la anticipación, de la mirada dirigida a lo futuro, y que sitúa el poema ante el horizonte de la muerte: “Por lo que a mí concierne,

## HPR/78

pienso sinceramente que el conjunto de mi poesía no es otra cosa que el relato de cómo voy hacia la muerte” (*Cuerpo*, 26)

Estas dos orientaciones crean en su poesía una contraposición que podría entenderse en los términos de otra poética, la de María Zambrano quien, en *Pensamiento y poesía en la vida española*, al hablar de lo característico de los poetas, desarrolla su comprensión del término *melancolía*. Según Zambrano, en este sentimiento se ajuntan dos deseos, casi dos avaricias: retener en todos sus detalles lo ocurrido tal y como ocurrió, a la vez que trata arrebatadamente de sacar partido del ahora; “la melancolía que lejos de empañar los minutos contados de nuestra vida, hace quemarlos con más brillo y luz (...), por el solo hecho de ser instantes, cuentas del rosario del tiempo limitado”.

En “La poesía en la perspectiva de la muerte”, uno de los breves ensayos incluidos en *El cuerpo de los símbolos*, Gamoneda articula esta paradoja en clave triangular. Por una parte reconoce “la voluntad de construir un objeto de arte con el miedo a la muerte”. Por otra entiende que “la memoria es siempre *conciencia de pérdida* (...): conciencia, por tanto, de consunción del tiempo correspondiente a mi vida y, por esto mismo, *conciencia de ir hacia la muerte*”. Por último, enlazando esos dos extremos, entra en juego la intensificación y el placer poéticos: “Esta intensificación y este placer son independientes de la significación: la poesía fundamentada en el sufrimiento genera también placer”. Así, convierte el placer en el catalizador de una alteración que, en relación con la identidad, se mencionaba antes. “[La poesía] es un hecho ‘alquímico’: transustanciación de las significaciones, incluidas las derivadas de sufrimiento, en experiencias de placer”.

A lo largo de la primera mitad de los años sesenta, Antonio Gamoneda compuso *Blues castellano*, donde, al igual que en el género musical, se canta el sufrimiento para mitigarlo y sobreponerse a él, para recordar lo perdido y anticiparse a nuevas pérdidas. *Blues Castellano* principia un tipo de exploración poética que ha ido, desde entonces, adentrándose en lo personal. Pero esta trayectoria no solo ha puesto de manifiesto la hondura de esa exploración en términos individuales; también se ha levantado como referente en un momento en que los más visibles de la poesía española parecían conformarse con lo visible, con lo

## HPR/79

obvio. La creación de este referente, en el que las categorías “realistas” se han ido subvirtiendo mediante un ejercicio afiliable a las vanguardias, está transustanciando el panorama poético español en la primera década del siglo XXI.

En la poesía de Antonio Gamoneda se confunde la transformación de lo precedente, la creación de un espacio propio y la fundamentación de un lugar que otros ven como posibilidad de una habitación poética común.

### **Bibliografía**

*Sublevación inmóvil*. Madrid: Rialp, 1960.

*Edad*. (Edición de Miguel Casado). Madrid: Cátedra, 1989. [Este libro recopila y revisa la poesía escrita por Gamoneda entre 1947 y 1986].

*Libro del frío*. Madrid: Siruela, 1992, 2000 y 2003.

*Libro de los venenos*. Madrid: Siruela, 1995.

*El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerga y Fierro, 1997.

*Conocimiento, revelación, lenguaje*. León: La biblioteca I.E.S. Lancia, 2000.

*Arden las pérdidas*. Barcelona: Tusquets, 2003.

*Esta luz. Poesía reunida (1947–2004)*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutemberg, 2004.