

SOBRE LA “ESPECIE FORMAL” DE LA POESÍA. Miguel Casado
ENTREVISTA CON ANTONIO GAMONEDA

La conversación se ha ido alargando durante la tarde y es difícil distinguir los límites de la entrevista formal. Es quizá el propio Gamoneda el que la abre con sus palabras: Sí, creo que he movido las piezas. Es como si hubiera estado pretendiendo una organización del texto equidistante entre la prosa-prosa y el poema canónico. Ya en Lápidas había textos en prosa, en prosa evidente. Aquí, en el Libro del frío, si se lee sin prejuicios, quizá tampoco haya nada en la organización de los fragmentos que vaya en contra de considerarlos textos en prosa. Sin embargo, ahí están los silencios, las rupturas, no sé qué, remitiendo al poema; no al sistema versal, pero sí al poema.

Hay un tipo de transparencia especial por la que esto no llama la atención, salta a la vista sólo con otro tipo de análisis, no se deriva de una simple lectura del libro.

Pero yo estoy relativamente inquieto a los efectos de saber en qué terreno ando o si no ando en ninguno o estoy en todos a la vez. En principio, yo no tengo intención de hacer versos ni de hacer versículos. En principio, yo me planteo escribir en prosa, pero hay unos datos de cantidad, hay otra rítmica que está funcionando ahí; mi sensación se aleja de la prosa, y me parece que igualmente todo ello tampoco tiene que ver demasiado con el verso.

Y cuál es esa rítmica...

No sé cuál es, y eso es lo que estoy esperando que alguien me diga. En mi cabeza se identifica más con alguna modalidad de prosa que con nada que se pueda llamar verso o versículo. Entonces yo me repito esa pregunta tal vez inútil, si son poemas en prosa o poemas en verso, o en qué clase de prosa o verso.

Yo creo que son poemas. Son poemas que están más allá de lo que en este momento se puede describir como un fenómeno formal identificable. Se puede hablar de la imagen, hablar de la sintaxis, de... pero no hay algo como si dijeras “eneasílabos”.

Pues, aun sin clasificaciones, una cosa es que no sepa cómo llamar lo que hago ni qué es, y otra cosa es que, a pesar de todo, siga haciéndolo y no puedo hacerlo de otra forma.

Con la poesía también pasa, y es bueno que pase, un poco lo que pasó con la novela: hubo un momento en que no se sabía lo que era novela, porque la novela lo abarcaba todo, cogía de aquí, cogía de allá. En lo que tú haces, pasa eso con la poesía. El problema entonces es: si la poesía renuncia a sus marcas formales, qué es lo que hace que siga siendo poesía.

Tú me quieres decir que, por poner un ejemplo tópico, el monólogo de Molly Bloom, para afirmar que son cuarenta páginas de novela, habría que armarse de valor. Que puede ocurrir que haya que armarse de valor, o armarme de valor, para decir: esto es un poema.

No tienes que armarte de valor, sólo tienes que escribirlo.

La verdad es que he echado mano de libros en los cuáles hay lo que se viene llamando “poemas en prosa” —Baudelaire, Juan Ramón, Rubén Darío incluso— y me parece que no es eso lo que yo he querido hacer o lo que ha salido, que es una especie de híbrido, sin sentido peyorativo. Aquello de Eliot, siempre subyace una rítmica —bueno, él dice métrica—: una rítmica, una frecuencia, unos datos musicales y unos datos significativos: la palabra en su función poética es la implicación de un discurso musical y de un discurso significativo; esto vale también para un soneto, pero es mucho más amplio.

Tan amplio, que vale también para la prosa de Borges, que tiene un ritmo marcadísimo: cómo va montando las frases, cómo van apareciendo los adjetivos, es un discurso musical y discursivo al mismo tiempo. Lo cierto es que en tu libro hay además otros poemas, que lo son en el sentido tradicional.

Sí, hay tres o cuatro.

Y esos poemas suenan de una manera distinta rítmicamente, pero no crean una impresión de salto desde una cosa a otra diferente. Todo viene a parecer lo mismo, incluso cuando el poema casi final, “Sábado”, recuerda más a los versículos de otros libros tuyos, tampoco se nota un cambio tan

grande. Es verdad que hay variaciones, que funcionan sistemas distintos. Pero, para el lector, se trata de un libro muy unitario.

A mí aún me sorprenden cosas como ésta. De repente identifico un endecasílabo dentro de uno de esos fragmentos. El periodo rítmico o musical complementario no es un endecasílabo. Sin embargo, el proyecto musical se cumple en la confrontación de esos dos periodos.

Es que se puede hacer sonar versos que expresen una respiración personal y que, en ese sentido, tengan un ritmo; pero ese ritmo, de momento al menos, no es identificable con una fórmula.

Yo me pienso hace 30 años, escribiendo un soneto; hago mi endecasílabo, si el próximo no es un endecasílabo, aquello era una catástrofe. Lo de la respiración es muy convincente, pero habría que saber cuáles son los ritmos respiratorios. La verdad es que no sirve meter ahí, en el texto, cualquier cosa, porque no funciona; será que no es “respiratorio”.

A la teoría literaria que yo conozco le falta la *prosodia*. Por ejemplo, por qué yo, después de haber manejado en este fragmento una coloración de las vocales, pongamos oscuras, necesito seguir con un juego vocálico determinado. De la misma manera que al poner en una superficie un color, eso condiciona el que vas a colocar al lado: siendo distinto, tiene una dependencia del anterior, no puede ser cualquiera. A mí me ocurre así con la coloración vocálica, hasta el punto de que a veces esto puede pelear con el sentido. Y, claro, estas cosas también tienen que ver con la especie formal del texto.

Otro asunto próximo. ¿Qué ocurre para que los poemas funcionen como series? ¿el poema tiene menos peso del que tenía? ¿necesita para serlo ese desarrollo en una serie?

La serie no sigue un curso natural en su aparición, sino un curso muy accidentado. Hay en esto de las series algo que casi es narrativo, una necesidad narrativa. Yo escribo un fragmento y ese fragmento me deja un hueco, me falta algo que se remite a él.

Sí, es posible que los poemas o los fragmentos, tengan poco peso, insuficiencias de algún tipo, y eso tiene que ver, en mi caso, con la forma de concebir la música: soy capaz de concebir la música de ese fragmento breve y no otra. Luego siento que está incompleto y trato de llegar a un engarce con él.

La respiración es fragmentaria, pero la tensión que hay detrás del poema no.

La respiración es fragmentaria, pero cada fragmento aspira a otro fragmento.

¿En qué sentido? Porque si en tus textos opera una lógica narrativa, no es en el sentido en que suele hablarse de poesía narrativa, como una transferencia mecánica de la prosa narrativa (unos personajes, una historia, sólo que se hace en verso en vez de en prosa). En cambio, aquí no se trata de eso, sino de algún tipo de apropiación de una sustancia narrativa entendida menos superficialmente.

Esto tiene que ver, por ejemplo, con que yo haya sabido los nombres o los títulos de las partes del *Libro del frío* a priori, cosa que no me ha pasado casi nunca. A lo mejor terminaba un libro y no sabía su título. Y la sustancia con la que pudiera corresponderse ese título era vagamente narrativa.

¿En el sentido argumental?

No, no. Por ejemplo, "El vigilante de la nieve" es un personaje, un ser humano, está en mi biografía, en mi memoria, y hay unos hechos que están unidos a ese personaje y a mí; todo eso sería la sustancia de ese capítulo. Luego viene la interpretación musical, y yo soy capaz de respirar un fragmento breve, pero no resuelve toda la sustancia narrativa, entonces es como si ese fragmento evocase, atrajese otros, que no sé cuáles tienen que ser hasta que algo se va configurando por agregación.

Eso recuerda lo que hablábamos antes. Esa propuesta de salida para la poesía a base de absorber de fuera de ella.

Sí, quizá en el fondo es eso. Junto a la conciencia de una música fragmentaria, la conciencia de que necesito agregaciones.

para cumplir con la música, está esa vaga narratividad, que se plantea como finalidad oscura; que al principio era sólo un fantasma, y que voy descubriendo.

El tema da para mucho más...

Sí, claro, pero se me ocurre también algo que, porque no sé bien lo que es, no termino de soltar. Hemos hablado antes de “alguna modalidad de prosa”, lo cual es tanto como decir que son diversas las modalidades. He dicho también que soy capaz de “concebir la música de *ese* (del que se está planteando) *fragmento breve* y no de otro”. ¿No será que la “modalidad” resulta algo así como una *prosa estrófica*? Una prosa que conlleva unos ritmos que tienen que ver precisamente con los límites (previstos o imprevisibles, me da igual) determinados por una fragmentación que es o parece ser o funcionar como una estrofa. Pero, sí, da para mucho más...

Girando un poco y a propósito de eso, ¿hasta qué punto puede un poeta hablar de su poesía?

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, advirtiendo que estoy en plena oscuridad, lleno de inseguridades.

¿Cuánta distancia puede haber respecto al lector? ¿Qué sientes cuando el lector convierte en metáforas lo que para ti no lo son, cuando el crítico convierte en surrealismo el realismo? “...Y, sobre el agua, mis manos ante las zarzas polvorientas./ Pongo los frutos negros en la boca...” Es una descripción realista, son moras. ¿Qué ocurre para que al lector se le transfiguren, se le extrañen esas moras?

Yo tengo constantemente, quizá al cien por cien, un soporte realista y una fidelidad a los hechos, todos esos hechos ocurrieron. En el poniente las palomas que pasan por delante son negras, no ves, más que el sol, todo es negro. Los robles son musi-

cales, sólo hay que oír cómo suenan sus hojas secas. Los rebaños suben por el monte, dejan excrementos. Lo que ocurre es que yo también estoy intentando que funcionen como símbolos, que haya una lectura simbólica; pero a veces el símbolo es de no se sabe qué, hasta puede que sea símbolo de sí mismo. Hay una voluntad de que ese hecho descriptivo se haga poético en términos simbólicos, pero también como forma de realidad.

Ese apego a las cosas que uno ha vivido a veces se radicaliza. Un poema habla de una ciudad en el mar, una playa negra... Y dice "...lejanos, los grandes párpados de una ciudad cuyo dolor no me concierne". Eso suena como verdadero, pero también brutal.

Es verdadero en el sentido siguiente; ocurrió. Pierdo el avión en Melilla en Málaga, y me llevan a un hotel a 8 o 10 kilómetros, encima de una playa, tengo diez horas sin nada que hacer, ni siquiera pensar; y de repente a lo lejos me doy cuenta de que está Málaga, son unas luces simplemente, y entonces digo eso. Puede ser todo lo brutal que sea, pero es un sitio que sólo consiste en un parpadeo de luces, yo tengo una enorme soledad encima de una playa vacía y estoy preso en un hotel y Málaga está lejos de mí.

Eso es subrayar de un modo extremo la situación del poeta, que tendrá mucho valor universal en lo que hace, pero que está concentrado en sí mismo; no es la torre de marfil, pero es la torre.

No sé. Admito que en ese momento yo funciono de una manera perfectamente inmoral.

¿Pero la poesía no consiste en eso?

En ese momento, sí. Siempre, creo que no. No es difícil averiguar cómo mi territorio poético se va individualizando en la medida que voy avanzando en la vida. Estoy yo y unas gentes muy cercanas, y punto. *Descripción de la mentira* podía ser fábula de un colectivo y aquí ya no se puede hablar de eso. El tema es el miedo a la muerte. Y eso es individual, es una insularización.

Miedo a la muerte, se entiende a la muerte individual, biográfica, de uno mismo. Sin embargo, la muerte está desde el principio en tu obra. Es un

mito formador de la personalidad, el lugar desde donde se ve el mundo. Es también un elemento constante de la poética. ¿La muerte no está ahí siempre? ¿No sigue estando como siempre?

Desde siempre existe la noción, la contemplación y la imaginación de la muerte. Hay una presencia suya desde siempre. Ahora hay una verificación, se hace sensible, se manifiesta de maneras no imaginarias. Uno la siente física y metafísicamente. Son, si se quiere, cuestiones clínicas, pero son sensibles. Y es que dentro de la experiencia de la muerte que puede alcanzar un ser vivo, el segmento imaginativo es más largo o más corto, e igual el de la verificación. Es imposible que un ser humano hable de la muerte igual cuando lleva vividos 25 años que cuando lleva vividos 70. Cuando se vive setenta, se tienen pruebas de la muerte.

Eso es biográfico, pero ¿cómo se refleja en la poesía? Porque, insisto, tu poesía podría definirse desde el principio como una poética de la muerte.

Mis apelaciones a la muerte cuando tengo 18 años no están huérfanas por completo de experiencia. Mis alimentos terrestres han tenido que ver mucho con la muerte. Un chico solo, viviendo su infancia, su juventud con su madre, que impone constantemente una ausencia producida por la muerte; el recinto familiar está marcado por esa ausencia, sensible, diaria. Entonces cabe un sincero romanticismo, una sentimentalidad al respecto, pero también es posible una manipulación estética. Al menos con el valor que tienen habitualmente, romanticismo, sentimentalidad, manipulación estética, en estos momentos han disminuido. Lo que tengo ahora es miedo, un miedo que se apoya en experiencias. Y oscuramente en los dos casos, la frivolidad de entrar en la muerte para hacer un trabajo literario también está justificada, es una forma de salvarse del miedo, aunque sea por los pelos.

Pero ahora la muerte es mucho menos nombrada que en Descripción de la mentira, por ejemplo.

El que la nombre menos es el dato que confirma el miedo, la realidad del miedo. Quizá en este libro no debería ni aparecer la

palabra, si yo hubiera sabido hacerlo; hablar, más que de muerte, de desapariciones, de bordes, de límites...

Según Leopoldo María Panero, la clave para distinguir a quienes simulan estar en la literatura, pero no están verdaderamente en ella, es que “no saben nada de la muerte”. Saber de la muerte ¿es una condición necesaria para la poesía? ¿Qué es saber de la muerte?

Cuando tú ves que alguien se muere, estas asistiendo a un espectáculo que pudiera no concernirte, que en todo caso no te concierne necesariamente; de hecho estamos viviendo a diario la muerte de una manera insoportable y nos hemos acostumbrado. La cifra de tu edad, las desapariciones de gentes cada vez más cercanas, una especie de opacidad intelectual que funciona a partir de ciertos años, el hecho sensible de cosas clínicas que tú sabes que tienen que ver necesariamente con la muerte... empiezan a crearte una especie de cercanía que ya no es contemplación, es contacto.

Pero Panero no lo dice en relación con la edad, sino como exigencia obligada para que haya poesía.

Yo creo que es igual. Panero está enfermo, han muerto su padre y su madre, él ha tenido experiencias clínicas fuertes; creo que es información suficiente como para que diga que él sí sabe de la muerte.

Y saber de la muerte es saber en la experiencia, no hay otro saber...

Es la verificación de la muerte, con toda la importancia que tiene ese *verí*, la verdad. Yo tengo que reconocer que lo que yo manejaba, muy sinceramente, pero según mis posibilidades, hace años, era una muerte muy artística.

No sé si es cambiar de tema. Desde Sublevación inmóvil no había tantos poemas de amor seguidos como aquí. ¿Se pueden llamar así?

Sí, de amor y de desamor.

Al tiempo...

Sí. O unos de más amor y otros de más desamor. Es cierto que quizá no sea cambiar de tema. Yo ahora tengo la posibilidad

de la experiencia amorosa simultánea con la experiencia de cercanía de la muerte. El joven es el enamorado. Luego viene una edad en la que hay mucho que hacer en la vida, en que hay muchos problemas y estos problemas son más colectivos, es otra cosa. Y de repente cuando te vas quedando solo con tu miedo, también te vas quedando solo con tu amor, y adquiere unas gravedades que quizá no tenía antes. Es también algo que va a cesar, es amor mientras se va hacia la muerte. No hemos cambiado de tema.

Sin embargo, son poemas de amor en el sentido de la ternura, de una manera de mirar, de sentir que se es mirado.

Es posible que sean contra la muerte también, pero con poca convicción.

Una palabra que se utiliza desde Descripción de la mentira es obscenidad; entonces funciona como relación con la muerte, una especie de diálogo amoroso con ella. Ahora sigue apareciendo, pero también resulta menos abstracta.

La obscenidad es sucia por su relación con la muerte, de amor sucio, en *Descripción*. En *Libro del frío* es posible que la obscenidad no sea un valor negativo, no lo recuerdo bien, pero hay un momento en el cual se dice “tu lascivia vive en mi corazón”. Es una especie de rara salvación momentánea y precaria.

Y al mismo tiempo que esa obscenidad se hace menos abstracta, hay también más obsesión por la pureza.

La pureza es pureza de los límites. Un paisaje, un pensamiento, cógelos, llega hasta el final de ellos, pero sin abandonarlos, avanzar dentro de los límites sin abandonar el cuerpo se hace progresivamente más puro, más sutil. Límites de la vida, del cuerpo, de la voluntad.

Pese a la insistencia en la concentración del poeta en sí mismo, un libro como Libro del frío ¿tendría algo que decir en este momento en que todo el mundo habla de crisis? Pienso en frases como: “he llegado, por fin; éste no es mi lugar, pero he llegado”. ¿Ese fracaso, esa inexistencia del personaje tan

rabiosamente individual, no es solamente individual, es también lo que pasa con todos los demás?

Sí, pero el personaje no sabe eso. Es una lectura, una hipótesis que no puedo contradecir. Uno se repliega en sí mismo, se siente incapaz de interesarse por las cosas de la actualidad, pero cuando habla del fracaso puede que valga para todos, sí; cuando habla de la desaparición, puede que hable para todos.

Tomada de Casado, Miguel. *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.