

LA RECEPCIÓN EN ESPAÑA DE LA OBRA DE
ANTONIO GAMONEDA (1959-2000).
UNA APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES
ENTRE EL CAMPO DE LA TEORÍA LÍRICA
ESPAÑOLA Y LA OBRA GAMONEDIANA
*THE RECEPTION OF THE WORK OF ANTONIO
GAMONEDA IN SPAIN (1959-2000). AN APPROACH TO
THE RELATIONSHIP BETWEEN SPANISH LYRIC THEORY AND
GAMONEDA'S WORK*

Germán García Martorell
ORCID 0000-0001-8020-7850

Universidad de Barcelona
Barcelona, España

Resumen

El propósito de este ensayo es analizar el campo de la crítica de poesía en España en relación con la recepción de la obra de Antonio Gamoneda, especialmente a partir de la publicación de *Descripción de la mentira* en 1977. Hemos centrado nuestra mirada en la labor exegética que ejerció Miguel Casado a partir de 1987 (fecha de publicación de *Edad*), momento en que comienza a realizar una crítica a las metodologías de la crítica dominante en España. A partir de la relación entre literatura y crítica, propone la formulación de una *crítica de la crítica* que se aleje de postulados lineales y progresivos y entienda la historia literaria a partir de una noción de *historia en malla*.

Palabras clave: Teoría lírica, crítica literaria, Gamoneda, Miguel Casado

Abstract

The purpose of the present article is to analyse the field of poetry criticism in Spain in relation to the reception of Antonio Gamoneda's work, especially after the publication of his *Descripción de la mentira* in 1977. This paper focuses on the exegetic labour performed by Miguel Casado since 1987 (year of publication of Gamoneda's *Edad*), when he started to critique the methodologies of the dominant criticism in Spain. Based on the relation between criticism and literature, this paper proposes the formulation of

Résumé

Le propos de cet essai c'est d'analyser le domaine de la critique de la poésie en Espagne en relation avec la réception des œuvres d'Antonio Gamoneda, en particulier depuis la publication de *Descripción de la mentira* en 1977. Nous avons centré notre regard sur le travail exégétique réalisé par Miguel Casado à partir de 1987 (date de publication de *Edad*), date à laquelle il commence à faire une critique des méthodologies de la critique dominante en Espagne. En partant de la relation entre littérature et

a *critique of criticism* that moves away from lineal and progressive postulates and views the history of literature from the departing notion of *history in a mesh*.

Keywords: Lyric theory, literary criticism, Gamoneda, Miguel Casado

critique, il propose la formulation d'une critique de la critique qui s'éloigne des postulats linéaires et progressistes et qui comprend l'histoire littéraire à partir d'une notion *d'histoire en maille*.

Mots-clés: Théorie lyrique, Critique littéraire, Gamoneda, Miguel Casado

El proyecto poético de Antonio Gamoneda resulta un caso paradigmático que puede ayudarnos a vislumbrar el entorno socio-literario y las tensiones entre estéticas dominantes en el territorio español de posguerra. Gamoneda fue durante muchos años un poeta prácticamente desconocido u olvidado en el ámbito de la poesía y crítica españolas (un aspecto que varios articulistas denuncian en el n. 543 de *Ínsula* en 1992), ya sea por ser considerado un apartado de las grandes metrópolis, o bien por configurar un proyecto poético que confrontaba directamente las dos tendencias líricas mayoritarias en España tras la guerra civil. En cuanto a este segundo aspecto, la poesía que se publicó en los primeros años de posguerra permanecía ajena a las realidades del mundo circundante y abogó por una lírica de corte formalista o de expresión religiosa. Esta lírica, que tenía tendencia por las formas clásicas, vuelve la mirada a las ya pasadas glorias de la patria, e intentará acercarse a las vivencias propias y a la vida íntima del poeta; es la poesía que Alarcos denominó la escuela de la «Juventud creadora», y cuyo factor aglutinante para la primera generación de posguerra fue la celebración del cuarto centenario de Garcilaso (LLORACH, 1997). Algo más tardíamente, aunque de forma paralela, se configura una nueva poesía que destaca –frente a la anterior– por la incesante interrogación acerca del hombre en busca de firmes asideros existenciales, y cuya temática central es la del hombre y su emancipación, normalmente de raíz socialista y tradicionalmente denominada «poesía social» (dentro de este grupo de poetas se han incluido a autores como Blas de Otero, Gabriel Celaya, Vicente Gaos, José Hierro...). En este entorno literario publica Antonio Gamoneda en 1959 su primero poemario, *Sublevación inmóvil*, finalista del Premio Adonais, y verá imposibilitada la publicación de su segundo libro de poemas (escrito entre 1961 y 1966), *Blues castellano*, a causa de la censura y no decidirá el autor publicarlo hasta 1982. Pese a que su trabajo con la escritura comienza en los años sesenta, la obra de Gamoneda no será reconocida dentro del ámbito crítico hasta la publicación de la obra completa *Edad. (Poesía 1947-1986)*, por la editorial Cátedra, y ninguna de las antologías principales del momento (la de Castellet en 1964, *Veinte años de poesía española*, y la de Hortelano, *El grupo poético de los años cincuenta*, en

1978) ni estudios filológicos españoles tendrán en cuenta su obra. En el artículo «Poesía y conciencia. Notas para una revisión» publicado en *Ínsula* en 1963, Gamoneda repasa las dos estéticas principales españolas en torno a la función de la poesía. Gamoneda realiza una reflexión sobre la poesía al tiempo que critica los dos extremos posicionamientos según los cuales la poesía, o bien es un instrumento entre otros para transformar el mundo, o bien lo que hace que la poesía sea poesía es la expresión bella y nada más. En el segundo apartado de ese artículo, Gamoneda trata el debate acerca del realismo y la presunción programática de la poesía social de llegar a «la inmensa mayoría» oteriana (y antijuanramoniana). Critica aquí Gamoneda la proclamación del lenguaje común como lenguaje poético, esto es, el prosaísmo, puesto que la poesía no puede dejar de ser un «superlenguaje» sin desaparecer. La degradación de la poesía a un realismo chato, testimonial, conduce a un camino en que la propia poesía desaparece¹. No obstante, acudir a un formalismo de corte tradicional tampoco parece ofrecer una salida convincente (GAMONEDA, 1963, p. 3). Así pues, encontramos en este temprano artículo un cuestionamiento del hecho poético a partir de la tensión y la precariedad inherente a la palabra poética y la refractariedad de la realidad a ser poetizada. Esta actitud frente a la escritura poética que expone Gamoneda ya en el año 63 parece intentar habitar en una intersección (o paradoja, podríamos añadir; ya que «el arte es lenguaje paradójico»², declarará el poeta más adelante), aquella en que se sitúa todo modelo de escritura que pretenda la transformación del mundo, y aquella que busca un lenguaje consciente de su incapacidad de trascender de sí mismo. Entendemos que este pensamiento de Gamoneda se formula de modo sistemático por primera vez en *Blues castellano*, y termina de tomar forma en 1977 con la publicación de *Descripción de la mentira*, no obstante, como hemos comentado anteriormente, este poemario resulta prácticamente ignorado por la crítica y no será hasta una década después que cobrará relevancia en el espacio lírico español. En 1978 encontramos las primeras reseñas sobre el libro, por ejemplo, la de Ernesto Escapa, «Crónica de un estrago moral» en *Informaciones*, y la de Emilio Miró, titulada «Una colección y dos poetas: José Antonio Gabriel y Galán y Antonio Gamoneda», publicada en *Ínsula*. Si bien ambos artículos avisan del valor del poemario que están analizando (especialmente haciendo alusión a los mecanismos de corte «surrealista» de la obra), los dos relacionan la obra con las corrientes predominantes a partir de los años cincuenta en el territorio español al ubicarla como un texto que

1 Otro ejemplo de esta distancia entre los planteamientos de la llamada «poesía social y la estética gamonediana lo encontramos en una entrevista realizada en 2008 en *El Mundo* por José Manuel Blanco, donde afirma el poeta: «el que tiene que comprometerse cívicamente es el ser humano, porque, como poeta, comprometer la poesía puede ser destruirla y no hacer nada en el sentido de compromiso» (2008, p. 1).

2 Gamoneda, 1992, p. 13

supone una batalla moral del sujeto lírico frente a la existencia. Este enfoque utilizado por ambas reseñas vendría a dar cuenta del carácter de la crítica del momento que, tal como veremos que señala Miguel Casado, era «un sistema apegado a sus esquemas y calificaciones, a sus escalafones consolidados» (2009, p. 165). A estas dos tempranas reseñas sobre el libro se suma la crítica que realiza Miguel d'Ors en 1978 en *Nuestro tiempo*, que acusa al poemario de participar de «un feroz subjetivismo» y una «infinita ambigüedad», y caracteriza al poemario, del mismo modo que las dos anteriores reseñas, de caer en el surrealismo:

Descripción de la mentira es (...) un típico libro de madurez, sin vacilaciones, sin tanteos, congruente de principio a fin: exponente, en suma, de un mundo interior y un estilo ya definitivamente cuajados. Ello no significa, desde luego, que sea un buen libro. A mi juicio no lo es; y no lo es porque Gamoneda, queriendo lograr un lenguaje poético y meramente connotativo (...) ha sucumbido (...) a uno de los riesgos inherentes a ese intento: el de fundar las comparaciones, imágenes y metáforas en afinidades totalmente subjetivas —es decir, imperceptibles, inexistentes para cualquier lector que no sea Antonio Gamoneda— y escribir, por tanto, textos de contenido objetivamente ilimitable; de absoluta, infinita ambigüedad; o —lo que es lo mismo— no poéticos. En definitiva, cabría afirmar que el poeta leonés ha caído en el surrealismo, uno de los movimientos más inútiles de la historia de la literatura contemporánea. A esto añadiría una observación: toda obra literaria surrealista es una verborrea (...) pero ésta de Antonio Gamoneda, por el uso de un verso libre muy amplio, por la considerable extensión de los poemas y del libro en conjunto y por la presencia en ellos de un caudal léxico rico e infrecuente —muy al gusto de la época—, lo es de un modo especialmente notable (ORS, 1978, p. 95-96).

Del mismo modo, también se hace hincapié en esta reseña en el carácter «provinciano» del poeta, sobre todo en relación con la llamada «Escuela de Barcelona». Un caso paradigmático de este análisis supone el texto que vemos publicado en *Historia libertaria* en 1979, revista miscelánea que aglutina todo tipo de textos con una evidente base política, donde, de manera anónima, se relaciona el poemario con el lenguaje de la épica³ (*Historia libertaria*, 1979, p. 73). Resulta iluminador (para comprender la recepción de *Descripción de la mentira* en el momento de su publicación y en sus años posteriores) que incluso en 1986, un año después de que se concediera a Gamoneda el Premio Castilla y León de las Letras y el año en que se realizó el I Congreso de Literatura de Castilla y León, celebrado en León, no se le

³ Con respecto a esta lectura, son varios los críticos que situaron la poesía de Gamoneda en el terreno de la épica. Tras la publicación de *Edad* encontramos el caso de Martínez Ruíz, quien se aleja de la noción de popeya refundadora para nombrar la obra como «épica del fracaso» (Martínez Ruíz, *ABC literario*, 1987).

dedica en él más espacio que unas frases de Víctor García de la Concha en su conferencia, considerando *Descripción de la mentira* uno de los mejores libros de los setenta (GARCÍA DE LA CONCHA, 1986). No será hasta 1987, tal como hemos comentado anteriormente, que Gamoneda cobrará un especial valor como agente dentro del campo de la crítica en España con la publicación de la antología *Edad*, editada por Miguel Casado, a partir de la cual observamos que se abre un intenso debate sobre la figura del poeta asturleonés que tiende a su vez un puente hacia discusiones sobre términos utilizados por la crítica filológica en España como «generación», «escuela» o «tendencia»⁴. ¿Qué tipo de análisis realiza Casado sobre *Descripción de la mentira*? ¿Por qué interesa tanto a Casado, de acuerdo con su visión crítica, «rescatar» la obra de Gamoneda? Ya desde la introducción, Casado realiza un movimiento inverso a las anteriores reseñas que hemos comentado al poner de manifiesto las claves interpretativas que va a realizar a lo largo de su exégesis. De esta manera, afirma que la lectura que pretende realizar en este prólogo no es una interpretación que supondría tomar el texto como mensaje, buscar en él una información precisa, en definitiva, descodificarlo; y para ello se apoya en una citación de Jesús González Requena:

La decodificación se salda con la determinación de *lo dicho* por el discurso, de su significado. [...] Pero lo que ocupa a la lectura no es *lo dicho*, sino el *trabajo de decir*. No el significado, sino el movimiento que lo genera; no el sentido acabado, solidificado, sino su fluir en el texto, el movimiento de su apertura y de su deriva⁵.

Según Casado el lector escoge cualquiera de esos múltiples itinerarios posibles y construye en el recorrido un discurso paralelo, un doble del texto; éste no será más que una opción entre otras muchas, pues, aunque en esa labor se respeten todos los datos hallados, la ambigüedad constituye lo literario. Con esta afirmación y entendiendo que en el poema se busca borrar todo espacio de subjetividad (ya que «la voz de la enunciación» es ajena a los personajes; es narradora y no expresión de una implicación sentimental con el poema [1987, p. 40]), Casado está respondiendo directamente a la crítica de Miguel d'Ors, quien tildaba al poemario de «subjetivista» y de pecar de «infinita ambigüedad». Entiende Casado que la fuerte presión *distanciadora* (o *desautomatizadora*, podríamos decir) que en *Descripción de la mentira* se ejerce

⁴ Un ejemplo de este debate lo encontramos en el monográfico publicado en *Ínsula* en 1992 (n. 543) acerca de los poetas de la periferia del campo lírico español; monográfico en el que Gamoneda cobra especial relevancia.

⁵ Requena, Jesús González, «Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico», en *Revista de Ciencias de la Información*, n. 2, Madrid, Universidad Complutense, 1985. Citado por Casado, Miguel, prólogo a Gamoneda, Antonio, *Edad*, Cátedra, Madrid, 1987, p. 14.

sobre el habla normal provoca un cierto hermetismo, es cierto, sin embargo, este procedimiento no trata de velar unos acontecimientos únicamente perceptibles para el poeta, sino que tiene una razón de ser estructural: «ese material (el biográfico) vigoriza la narración [...] pero lo hace de una forma que vuelve imposible su lectura literal, está tan integrado al cuerpo del lenguaje, que se hace puro significante» (1987, p. 46). De esta manera Casado también se aleja del contexto histórico-biográfico, que siempre ha dejado huellas en cualquiera de las hipótesis o tesis de lectura que se habían propuesto para acercarse a la escritura de Gamoneda. Mediante esta lectura, Casado trata de dar cuenta de los límites de una lectura biográfica y de una lectura inmanente. Sin embargo, Casado no parece dispuesto a señalar la participación de los textos de Gamoneda a una cierta estética surrealista, antes al contrario, este movimiento lírico que venimos señalando que pone en marcha en *Descripción de la mentira* daría cuenta de un *lenguaje realistamente simbólico*, un lenguaje cuyos símbolos participan del carácter de lo simbolizado, y para sustentar dicha afirmación, Casado remite a los argumentos del mismo autor: «En el poema manejo palabras cargadas con valor simbólico, pero se trata de un simbolismo con un solo miembro: el símbolo es, en su naturaleza, aquello mismo que simboliza. Dicho de otra manera, es símbolo de sí mismo» (CASADO, 2005, p. 175). Según esta visión, el gesto fundamental de la escritura de Gamoneda en *Descripción de la mentira* estriba en materializar los símbolos en tanto que símbolos, ya no en tanto que signos (y, por tanto, con un referente): el símbolo no se codifica. El hecho de que Casado proponga leer a Gamoneda desde una estética *realista* del símbolo a partir de 1987 supone un cambio de perspectiva frente a las lecturas mayoritarias que lo habían ubicado en la tradición surrealista y se habían buscado las claves de un apretado simbolismo (siempre a partir de la experiencia del autor) para desentrañar sus poemas:

Como esto muestra, para Gamoneda el problema de lo biográfico no radica en qué se narra, sino en constituir la misma escritura como *materia de relato* en todos los sentidos (...) Así, mientras sus preocupaciones podrían haber acercado al autor a los desgarros existenciales de los años cuarenta y primeros cincuenta, el rechazo drástico de este rumbo implica una honda conciencia de que sólo un trabajo formal irreductible permite descubrir (producir) la realidad (2009, p. 122).

Entender, como hace Casado (2005, p. 64), que la obra de Gamoneda va hacia una *realidad* bajo condiciones de *irrealidad* (una afirmación que el mismo Gamoneda utilizó para referirse a las esculturas de Navascués⁶)

⁶ Cit. por Casado, Miguel. *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, Biblioteca nueva, Madrid, 2005.

es entender que sus textos se mueven en la contradicción, que su palabra construye un mundo auto-referencial, un relato que (como en *Descripción de la mentira*) es solo relato de un discurso. Por ello en 1991 escribe Casado el artículo «Seis poetas de las periferias» en *Fetasa*, donde indica que este «ir hacia una realidad bajo condiciones de irrealidad» no debería confundirse con otras formas históricas de «realismo» como la poesía social.

El estudio que realiza Casado sobre la obra completa de Gamoneda nos permite vislumbrar cuales son los aspectos que quiere discutir con la crítica contemporánea y al mismo tiempo da cuenta de las razones por las cuales una obra poética como la de Gamoneda le sirve para articular esa crítica. El silencio que existe entre una publicación y otra, el trabajo formal de su estética y el componente *extraterritorializado* de Gamoneda, son aspectos principales en el análisis que Casado realiza sobre el campo literario español del momento. Todo este trabajo de análisis sobre el entorno poético español irá viendo la luz a lo largo de varios artículos en los años noventa que serán recopilados más tarde, en 2005, bajo el título *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, y en 2009, en *El curso de la edad. Lectura de Antonio Gamoneda 1987-2007*. En uno de los artículos recopilados en este último libro, titulado «El extranjero» y publicado por primera vez en 1989, afirma Casado, sobre la poesía de Gamoneda:

Tras el cambio en la recepción de su obra, producido al aparecer *Edad*, Antonio Gamoneda ocupa un lugar clave en la poesía española: el del poeta que ha mostrado más patentemente las insuficiencias y cegueras del discurso crítico dominante: un lugar clave y también lleno de riesgos, pues se mueve siempre un poco más allá de los límites habituales del género y eso, que concede enorme valor a sus textos, hace también que vayan comprendiéndose con mucha lentitud (2009, p. 84).

Es en 1993 en un artículo titulado «Para un debate sobre la crítica de poesía» (recogido en 2005 en *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*) donde Casado muestra de manera más evidente la necesidad de revisar la historia reciente de la crítica en España. Ubicándose en la misma perspectiva que críticos como Sánchez Robayna, Casado advierte del papel jugado por la crítica en España, que, en lugar de ser un espacio de comprensión y análisis, se ha convertido en una cadena de tópicos infundados, en un mecanismo de condicionamiento y «deterioro de la escritura». Partiendo de la asunción barthesiana de que la poesía es el lenguaje de las transgresiones, entiende que el hecho de que la crítica haya olvidado tan sencillo postulado ha provocado un «vicio de raíz», el «acriticismo» (CASADO, 2005, p. 129). Ante esta situación, indica la necesidad de una *crítica de la crítica* que dejara al descubierto los mecanismos críticos, que ofreciera un terreno abierto

(2005, p. 129). Para llevarla a cabo, en el inicio de *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía* busca en la historia reciente española los principales problemas que han afectado al desarrollo del pensamiento poético, tanto a nivel literario como crítico (una estrategia que ya había llevado a cabo, aunque no de manera sistemática, en el prólogo a *Edad* analizando la llamada «poesía socia»). El primer problema al que apunta es ya casi un tópico, y es el hecho de la ausencia de un auténtico romanticismo y la incompreensión de lo que éste supuso para otros países, al no haber incorporado nunca el debate. El segundo, el no haber asumido el papel de las vanguardias dentro de un nuevo concepto contemporáneo de tradición. El tercero, la exclusión del pensamiento, trazando una frontera que lo separa del poema⁷. Y cuarto, el aislamiento respecto de la poesía de Latinoamérica y en los países de alrededor (CASADO, 2005, p. 20). En estas causas, señala Casado a Dámaso Alonso como uno de los culpables de la no asimilación de las vanguardias en España:

Alonso fue clave en el tejido de un discurso histórico oficial que cortaba, por ejemplo, los puentes entre los brotes españoles de surrealismo y el conjunto de este movimiento; él, que en su juventud había traducido a Joyce, apareció después como cerebro de una oscura «nacionalización humanista» de la poesía española que la abocó a un estéril tradicionalismo (2005, p. 22).

El rechazo a las vanguardias dentro del campo crítico viene precedido también por el rechazo a una idea propia del romanticismo y las vanguardias: la noción de que sólo introduciendo un factor de «discontinuidad» puede surgir un espacio nuevo de escritura. De esta manera, en España no es posible un pensamiento que piense (valga la redundancia) que la serie de las discontinuidades integra el movimiento de la historia. Son precisamente las vanguardias el movimiento cultural que realizó con mayor insistencia una crítica a la noción de *progreso*⁸: «en el despliegue del arte no se invoca el progreso, no hay desarrollo lineal, sino que se pone en obra un modo libre de abrir itinerarios a través de la tradición, de tejer mallas cuyos nudos se

7 El tercer problema al que alude Casado se refiere a la exclusión del pensamiento, lo que puede tomarse en varios sentidos. Por un lado, la escasez de un trabajo de pensamiento sobre la poesía: «la historia y la crítica de la literatura en España se mantienen como disciplinas rígidamente separadas de la filosofía o la historia de las ideas, de la reflexión estética de conjunto, y encerradas en un estrecho marco nacional y una reductora perspectiva del movimiento histórico, como línea tradicional de continuidad entre épocas y generaciones» (2005, p. 24). También, por otro lado, alude a que entre los poetas es fuerte el rechazo de la reflexión teórica, quizá por el esquema anquilosado sobre la división de géneros entre la especulación conceptual y la intuición emotiva. En la tradición de la estilística española es difícil entender la poesía como un género de pensamiento debido a que su principal razón de ser estriba en la expresión y, por añadidura, en la inspiración.

8 Realiza Casado una defensa de las vanguardias frente a la obra *Crítica de la crítica* de Todorov, o las palabras de Félix de Azúa: «el arte de la modernidad es un fiel anagrama del orden nazi-soviético» (*Cit.* CASADO, 2005, p. 278).

relacionan entre sí» (CASADO, 2005, p. 22). Esta práctica crítica dominante en España, que entiende la historia literaria como lineal, conduce a una construcción de la disciplina filológica que implica que hacer historia es determinar una línea principal, un limitado canon de poetas y una opción estética que los aglutine. Habría una unidad básica en el lenguaje de la poesía, a lo largo del tiempo, e historiarlo sería ir detectando los poetas hábiles o diestros en el empleo de ese lenguaje dado (CASADO, 2005, p. 135). Es en un campo intelectual literario construido de esta manera que aparece otro componente: el de nacionalismo basado en una tradición literaria (sobre el cual Casado responsabiliza a Dámaso Alonso, como hemos comentado). Según Casado,

las historias decimonónicas de la literatura lo confesaban sin rodeos, y el propio Dámaso Alonso, bastante más tarde, se acogía (como guías conceptuales básicas) a *lo español y lo humano*, criterios que no era posible someter a discusión, que venían a imponerse como normas morales a la vez que literarias (2005, p. 199).

En conclusión, tras lo que hemos analizado hasta el momento, podemos dilucidar que la historia de la poesía y la crítica española después de la guerra civil se habría venido narrando en cuanto cadena de *estéticas dominantes*, de carácter generacional, que empujaban a cualquier voz distinta al olvido; sería una historia regida por una idea de progreso y poder, que necesitaría definir siempre un centro u tender un hilo continuo a través de los años, y cuyos efectos se verían en la creciente falta de peso y autonomía de la palabra y el poema. Frente a este tipo de práctica historiográfica, volviendo de nuevo a su artículo publicado en 1993, Casado propone la configuración de una nueva modalidad de crítica:

Frente a la *historia-línea* habría que remitirse a una *historia-malla*: detectar aquellas obras y textos capaces de crear una lengua, de producir un sentido que es un lenguaje; y desde esos textos, como nudos de una malla, recorrer los contactos y contrastes, los vectores de movimiento de la palabra: hacia adelante y atrás, hacia los lados; de una y otra edad, nacionalidad o idioma. Y como tejedora de esa trama, la crítica. Una crítica que sea lectura, sobre todo, análisis del texto, es decir, del lenguaje. Sin crítica, no hay lectura, no hay historia literaria posible (2005, p. 137).

Es mediante esta noción de *historia en malla* que Casado revisa la tradición crítica española y, para ello, primeramente, problematiza el sistema de estudio propio de los manuales de literatura: el método generacional. Según Casado, los reparos y el profundo rechazo al método generacional son un lugar común en antologías, artículos o entrevistas a poetas. Sin embargo,

ve también una insistencia en dicho método cuando existe la necesidad de trazar un panorama de la literatura actual. Un ejemplo de ello es el prólogo de García Hortelano a la antología *El grupo poético de los años cincuenta* (1978); donde se rechaza el concepto de *generación* y se utiliza el de «grupo» en el sentido de que el único elemento agrupador sea el tiempo histórico en que a los poetas les tocó nacer y formarse, entendiendo que el concepto de grupo poético presupone que la única identidad fiable entre los poetas reside en su coincidencia cronológica (HORTELANO, 1978, p. 9). Resulta interesante que en este se dice rechazar el concepto de «generación» (quizás para eludir el debate teórico que implica) y, en cambio, se elabora el concepto de «grupo» sobre una base cronológica, por tanto, podríamos decir, típicamente generacional. Entendemos que a este tipo de métodos es lo que Casado se refiere cuando argumenta que las llamadas «estéticas dominantes», construidas por la historia como sucesión de denominadores comunes («generaciones»), no han constituido sino retornos de una misma postura conservadora. Frente a esta práctica se comprende que para Casado la lucha continua contra el código, contra la escuela y la academia, no son, rasgos casuales, sino condiciones para que exista la poesía. Por ello frente a la cadena homologada, la poesía debe ser «individual» (tal como indica en «Tendencia y estilo», conferencia dada en 1993). No obstante, él mismo indica que esta individualización podría malentenderse y tomarse a partir de una noción de *estilo* que diera primacía al hombre: «Esto podría considerarse su rasgo nuclear, siempre que se desplazara el centro de interés: no propiamente el hombre, sino el objeto artístico. La lengua, el texto, han de ser los lugares de esa extrema individualización» (2005, p. 176). El estilo sería así lo nuevo, aunque partiendo siempre de una tradición histórica concreta, conseguido por una particularización del objeto de arte, con lo que se confiere a este estatuto de «realidad», (como hemos ya analizado), y al producir esa realidad, el sujeto se produce a sí mismo. En «Tendencia y estilo» está Casado poniendo de manifiesto su propia poética, y no es casualidad que confluya con las palabras que encontramos en «Recortes y extravíos», de Antonio Gamoneda, artículo recogido en *El cuerpo de los símbolos*: «Yo no poseo mi pensamiento hasta que no me lo hace sensible/inteligible mi propia escritura, o, dicho de otra manera: sólo sé lo que digo cuando está escrito» (1997, p. 171). En este mismo artículo en que entendemos que pone de manifiesto su poética, Casado busca también confrontar una cierta noción de «mimesis». Se muestra contrario a la obra que publica Castellet en 1964, *Veinte años de poesía española*, donde realizaba una lectura de la poesía contemporánea, que se debatiría entre «simbolismo» y «realismo», a lo que le merece la opinión de Casado: «un prodigio de simplificación que ni siquiera tiene en cuenta las viejas aportaciones de Brecht en su polémica sobre el realismo con Lukács, que sí eran seguidas de cerca, aquellos mismos

años, por Valente, como se ve en *Las palabras de la tribu*. [...] En el relato de Castellet el tono normativo es evidente, de preceptiva literaria en lugar de crítica» (2005, p. 24). Pareciera que Casado está haciendo referencia a esta posición intersticial que toma la poética gamonediana mediante el símbolo realista. Por otro lado, lamenta, hablando de la poesía posterior a los años 60, que en una poesía que se reclama dogmáticamente de «la experiencia» es llamativo que no haya una elaboración profunda de este concepto. Al parecer, Casado está estableciendo un diálogo con García Montero, quien el mismo año 1993 en *Confesiones poéticas* escribe: «escribir poesía seguirá siendo útil en la medida en que los poemas hablen de la realidad, sean capaces de nombrar el mundo de las experiencias comunes, que es el mundo de las experiencias posibles» (GARCÍA MONTERO, 1993, p. 33). Estas palabras recogen, para Casado, la idea del arte como mimesis, es decir, siempre determinado por un referente, lo que provoca que el poema represente una experiencia previa. Frente a estas posiciones teóricas, ofrece su réplica:

Aunque la idea aristotélica de *mimesis* fue fundadora de la teoría estética, no parece posible manejar hoy el carácter representativo o referencial del arte con tanto simplismo; sin remitir a la postura de algunas vanguardias o al análisis fundador de Jakobson, basta pensar en análisis como los de Ricoeur o Gadamer para enriquecer ese concepto: para el primero, el arte establece un nuevo tipo de *referencia* (una refiguración metafórica) en la que se produce un conocimiento de naturaleza especial; para el segundo, la *mimesis* es una tensión interna de la obra, por lo que algo creado en ella se eleva a su plenitud sensible (2005, p. 172).

Es en una ponencia realizada en 2002 donde encontramos quizá de manera más evidente la razón por la cual Casado a lo largo de su trabajo como crítico ha realizado esta *crítica de la crítica*, y la razón por la cual uno de los poetas a los que más ha remitido es Antonio Gamoneda. En esta ponencia, titulada «La melancolía como esperanza. Notas para una crítica de la tradición» (2005, p. 196) Casado revisa el término de *tradición*, remitiendo a la teoría de los formalistas rusos y lo enlaza con la noción de Modernidad. Es necesario según su visión eliminar la ceguera que relaciona comúnmente la noción de *modernidad* con la noción de progreso, y es en autores como Tinianov o Sklovski que encuentra otra lógica de la modernidad, centrada en la contradicción entre lenguas, la dialéctica de consolidación y el desplazamiento. De esta manera, el sistema literario no sería unitario ni estable: «tendencias en conflicto lo atraviesan, su centro se mueve constantemente, las relaciones son multipolares y en continuo cambio; no hay, pues, un sistema único» (2005, p. 206). Esta reflexión acerca de la tradición, la filología historiográfica española, y la estética, que pone en juego Casado, nos permiten acercarnos

a los motivos por los cuales un autor como Gamoneda permite una lectura desde dichos paradigmas. El modelo de crítica poética que Casado está planteando se ve reforzada por la obra de Antonio Gamoneda y el silencio a su alrededor. Es precisamente este silencio el que permite a Casado en 1989, en su artículo titulado «El extranjero», afirmar que la obra de Gamoneda (en especial *Descripción de la mentira*) ha mostrado las insuficiencias y cegueras del discurso crítico dominante. En un sistema que, al menos hasta los años ochenta (década de publicación de *Edad*), estaba centrado en el método generacional y el estudio anquilosado a partir de los géneros literarios, el proyecto de Gamoneda supone una sacudida importante y una gran dificultad de clasificación. Este modo abierto de construcción formal, lo encontramos en la sección «Noticia» de *El libro de los venenos*:

no me interesa poco ni mucho la clasificación en géneros de la escritura y lo único que he logrado distinguir como razón de mi trabajo es la energía poética del lenguaje, de modo que, convencido de que los llamados géneros no son otra cosa que poesía diversamente preparada, me retiro del problema” (GAMONEDA, 2006, p. 16).

Esta idea de unidad de la escritura que rehúye constricciones y preceptivas va de la mano de la ruptura rítmica de *Descripción de la mentira*, una obra en que las nuevas formas de trabajar el ritmo y el símbolo desbordan el marco de tradición en el que Gamoneda, por criterios cronológicos, se veía inscrito. Es esta concepción de la escritura la que tanto sirve a los propósitos de reformulación de la crítica de Casado. La investigación en la forma y en el ritmo permite a Gamoneda descreer de los géneros literarios; lo poético es entendido como un conjunto de tensiones internas del lenguaje que no depende de rasgos aparentes, sino que cualquier lenguaje puede radicalizarse y tensionarse; es decir, ser poético. Todo puede advenir en forma poética si se trabaja lo que Gamoneda denomina «energía del lenguaje», si el texto no se pretende vehículo de una idea, ni medio para construir un argumento; si es sencillamente un espacio en que se tensa la palabra. No habría espacio, pues, para un relato lineal, cronológico, consecutivo, sino únicamente discontinuidades; y es este apartado el que permite a Casado sacar a la luz las deficiencias del campo crítico español. Por otra parte, alejado ya de toda referencia directa a la vida de Gamoneda, Casado toma la ya famosa frase «mi poesía es el relato de cómo avanzo hacia la muerte» (que utiliza Gamoneda en el preámbulo de *Sólo luz*), para indicar que no sería tanto una escritura que va hacia la muerte (no es el relato de una vida que se acerca a la muerte), sino que más bien viene de ella, inserta la muerte en el discurso en

la medida en que la muerte se convierte en un hecho lingüístico. El mismo Casado, aludiendo al texto de Blanchot *El espacio literario* indica que así se comporta la literatura: «objetiva el dolor constituyéndolo en objeto. No lo expresa, lo hace existir en otro mundo, le da una materialidad que ya no es la del cuerpo sino la materialidad de las palabras» (BLANCHOT, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992. *Cit.* CASADO, 2009, p. 143). De esta manera, la noción de «muerte» y «memoria» están íntimamente unidas, y la vertiente social de la escritura Gamonediana vendría por el compromiso con la pérdida en cuanto pérdida, como si en su caso recordar no fuera traer algo a la memoria en el sentido de restituir, sino de volver a perder.

Gamoneda se convierte en un autor que permite a Casado realizar su *crítica de la crítica* y hacer una revisión de las razones por las cuales Gamoneda ha sido un autor desatendido por la tradición crítica hegemónica en España, y al mismo tiempo Gamoneda ganaba profundidad de lectura, un aspecto reseñable si observamos la posición que ocupó el poeta a partir de 1987 en el campo de la poesía española. El proyecto poético que encuentra en *Descripción de la mentira* permite a Casado tener una obra de referencia para argumentar que la tradición y la escritura misma necesitan constituirse tanto en cuanto tradición como en cuanto a ruptura. Casado entiende así que crítica y poesía van unidas de la mano, y es a partir de un autor (Gamoneda) que ha modernizado la lírica española que busca modernizar a su vez la crítica y los postulados teóricos desde los que parte la academia. Así, ambas, crítica y poesía, no deben renunciar al criterio que vertebra todo el pensamiento de Casado, y es que no necesitan grandes gestos externos de ruptura, sino que la ruptura y la discontinuidad debe ser el vector principal de su lógica. Podríamos decir que para Casado el moverse en la resistencia de las palabras, en su misma tensión: ahí comienza toda escritura, tanto desde el punto de vista de la crítica, como en el de la poesía. Casado no trata ingenuamente de liberarse de los problemas tradicionales a los estudios de poética, no propone una solución a modo de panacea, sino que pretende convocar algunos planteamientos teóricos ausentes en los estudios filológicos para atravesarlos, «como se haría en un almacén de materiales» (2009, p. 106). No plantea, pues, una discusión conceptual, sino un itinerario que se traza como otros muchos podrían trazarse dentro una *crítica de la crítica*.

Referencias

- ALARCOS LLORACH, E. *Blas de Otero*. Madrid: Nobel, 1997.
- ALONSO, D. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Ed. Gredos, 1958.
- ESCAPA, E. Crónica de un estrago moral. *Informaciones*, Madrid, 5 de octubre de 1978.
- CASADO, M. *El curso de la edad. Lecturas de Antonio Gamoneda 1987-2007*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- CASADO, M. *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- GAMONEDA, A. *Edad*. Madrid: Cátedra, 2006.
- GAMONEDA, A. *Esta luz. (Poesía reunida, 1947-2004)*. Epílogo de Miguel Casado. Madrid: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004.
- GAMONEDA, A. *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerga & Fierro, 1997.
- GAMONEDA, A. *El libro de los venenos*. Madrid: Siruela, 2006.
- GAMONEDA, A. Poesía y conciencia. Notas de una revisión. *Ínsula*, Madrid, n. 204, 1963.
- GARCIA DE LA CONCHA, V. “El último cuarto de siglo en la poesía de Castilla y León”. En: *Literatura contemporánea en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986.
- GARCÍA HORTELANO, J. *El grupo poético de los años 50 (una antología)*. Madrid: Taurus, 1978.
- GARCÍA MONTERO, L. Confesiones poéticas, Granada, Maillot Amarillo. *Revista Historia libertaria*, n. 2, 1993
- MANUEL BLANCO. Entrevista a A. Gamoneda. *El Mundo*, 9/10/2008, 2008
- MARTÍNEZ RUÍZ, F. *ABC literario*, Madrid, 30-V-1987, 1987.
- MIRÓ, E. Una colección y dos poetas: José Antonio Gabriel y Galán y Antonio Gamoneda. *Ínsula*, Madrid, n. 337, 1978.
- ORS, Miguel d'. Gamoneda, Antonio. Descripción de la mentira. *Nuestro tiempo*, Navarra, n. 285, 1978.

Germán García Martorell. Graduado en Periodismo por la Universidad Rovira i Virgili, y en Estudios Literarios por la Universidad de Barcelona. Finalizó un máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Barcelona y se encuentra cursando el máster de Formación de Profesorado de esa institución. Trabajó en el proyecto *El silencio como antidiscurso* con una Beca de Colaboración con la sección de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Barcelona. Actualmente se encuentra en trámites para iniciar los estudios de doctorado acerca de la obra poética de Antonio Gamoneda. Ha sido galardonado con el XVI Premio de Poesía Nacional Félix Grande.

E-mail: garciamartorellgerman@gmail.com

Recebido em: 15/01/2020

Aceito em: 30/04/2020