

ANTONIO GAMONEDA: BLUES Y REVOLUCIÓN

CHING-YU LIN

Macau University of Science and Technology

RESUMEN:

En la poética de Antonio Gamoneda, la música forma el impulso originario con el que se logra el conocimiento. El pensamiento proviene de la estructura musical en la que la sensibilidad precede a la inteligibilidad de las palabras. El presente estudio se centra en *Blues castellano* de Antonio Gamoneda para indagar sobre la implicación de los *blues* y *spiritual* en la composición lírica de los recuerdos fragmentarios de su infancia durante la dictadura franquista. Además, partiendo de la reescritura basada en la forma musical, se rinde culto a Nazim Hikmet. Los epígrafes de las citas filosóficas, que encabezan algunos poemas de la obra, se hacen eco de los cantos gamonedianos en el sentido ético, al tiempo que invitan a multiplicar la lectura de la conciencia individual y colectiva. El cuerpo material ocupa un lugar clave en la expresividad concienical. Optando por el concepto de la alteridad del rostro, Gamoneda exalta la fraternidad, convirtiéndose en el testigo más fiel de los sufrimientos y la desgracia.

PALABRAS CLAVE:

Antonio Gamoneda, *blues*, revolución, fraternidad, conciencia.

ABSTRACT:

In the poetry of Antonio Gamoneda, music comprises the original impulse by which knowledge is attained. His poetic thought comes from the musical structure in which sensibility precedes intelligibility of words. This study focuses on his poem *Blues castellano* to analyze the implications of blues and spirituals in this poetic composition based on the fragmentary memories of the Franco dictatorship. Furthermore, he shows his profound respect for Turkish poet Nazim Hikmet by means of rewriting, based on the musical form. The philosophical quotations added at the beginning of some poems are a response to his literary creation in the sense of ethics, intensifying the reading of individual and collective consciousness. The material body occupies an essential position in his literary expressiveness. From the concept of otherness, Gamoneda exalts fraternity and is a faithful witness to suffering and misfortune.

KEY WORDS:

Antonio Gamoneda, blues, revolution, fraternity, consciousness.

*Tú que has sido disc-jockey más o menos,
por el sueño de tu generación,
sabrás seguramente que la vida
es un disco con dos revoluciones
que dura siempre, amor, nunca se raya,
nunca se raya, amor, nunca se raya,
nunca se raya, amor,
nunca se raya.*

Luis García Montero

Introducción

Los poetas de la generación de los 50 aportan sus creaciones literarias para elaborar la llamada poética del conocimiento, intentando superar el espacio restringido del lenguaje. Ninguno de ellos prescinde del compromiso intelectual de revelar una historia trágica a través de las palabras poéticas a su propia manera. Dentro del tándem palabra-historia-Historia, la poesía española de esta época proporciona sus perspectivas sociales e íntimas al mismo tiempo, de ahí que un discurso tan político y desgarrador como el de la Guerra Civil parezca disolverse en su propia saliva para, finalmente, liberarse. Antonio Gamoneda, ganador del Premio Reina Sofía y del Premio Cervantes de 2006, sería considerado un poeta provinciano, que llega a rescatar la humanidad con sus poéticas revolucionarias. Este epíteto “revolucionario” no se refiere a una reacción radical en contra de las injusticias, sino más bien viene de su temperamento extremadamente sensible y rítmico con el que presenta una variedad de recursos en su canto lírico para alcanzar el conocimiento interiorizado.

Los estudiosos ensalzan al unísono la poesía de silencio gamonediana. El propio silencio, exigido por las circunstancias políticas, se transforma en un resorte para construir la estructura de la negación y retracción. Este presente estudio se centrará en *Blues castellano*, una obra escrita entre 1961 y 1966, pero no publicada hasta 1982 a causa de la censura. El poemario, el más llano y carnalmente querido por el propio poeta (Gamoneda, 2000: 8), destaca distintas vías por las que se crea la expresión artística y conceptual de las voces oprimidas, incluso se pueden entrever ciertos indicios sutiles de la reacción.

Nos proponemos analizar la función de la forma musical del *Blues* en el caso de Gamoneda. Cabe preguntarse cuál es el objetivo de subrayar la presencia de este género musical en la palabra poética, acosada ininterrumpidamente por el pasado, pero salvada por las diversas recopilaciones de memorias. Aparte de ello, en *Blues castellano* no nos pasan desapercibidos los epígrafes de ciertas teorías de pensadores marxistas, tales como Simone Weil, Karl Marx y Henri Lefebvre. ¿Cuál es el motivo por el que se aplican sus máximas a algunos poemas de la obra? Nos interesa extraer sedimentos empíricos que los filósofos han ido conservando para aplicarlos al pensamiento crítico de Gamoneda.

Su mundo poético nos da a conocer tanto el rostro de los humillados como la sensibilidad ética. El poeta se inclina por elaborar una memoria rebosante de elementos contrapuestos, entre ellos, los más destacables son la intimidad y la colectividad, la exterioridad material y la historia interiorizada. Entretanto, ahondaremos en la retórica rítmica, que muestra la prolongada temporalidad psicológica dada la conciencia

del dolor, y en la solidaridad literaria y humana que el poeta muestra con firmeza ante el oscurantismo de la época.

El *spiritual* y Nazim Hikmet

En repetidas ocasiones, Gamoneda pone énfasis en su entusiasmo por géneros musicales negroamericanos, tales como el *jazz*, el *blues*, el *gospel* y el *spiritual*, aunque no comprenda las letras de las canciones en inglés. Tal y como él mismo confiesa: «Yo tengo una recepción puramente sensible, que no viene por el lado de la comprensión intelectual»¹. Recordemos que su formación fue precisamente autodidacta debido a los cambios drásticos sociales a partir de 1936, así como a la pobreza familiar y la escasa permanencia en la escuela pública. Un libro de poemas escrito por su padre era el único recurso que tenía para aprender a leer y a escribir. A través de este género literario, descubrió que la palabra poética podía tener una condición rítmica y musical, que difiere del habla coloquial más centrado en la comprensión y comunicación. Para nuestro poeta, la música, en vez de ser una forma estilística, resulta ser algo inherente a la composición lírica, como una parte de la escritura.

Repasemos el dictamen de María Zambrano en torno a la relación entre la música y la poesía. Ésta se compone de las palabras, aquella, de un grito primigenio. Parece que ambas configuran una antítesis en el sentido del performance existencial. Zambrano lo explica de la manera siguiente: «Desde el punto de vista de la temporalidad, el grito consume el tiempo íntegramente, lo llena. Mientras que la palabra no se da sin un cierto vacío en el tiempo, sin una pausa. Sin pausas y sin silencio no hay palabras» (Zambrano, 1986: 70). De este modo, la música, caracterizada por la «máxima vibración» en busca del éxtasis, llega a presentar la continuidad y la plenitud, por lo que se torna en el *desideratum* y el salvador de la palabra. El primer poema de *Blues castellano*, «Cuestión de instrumento» muestra una alianza entre ellos:

Yo bien podría. Comprueben
la densidad y transparencia:

«Si pudiera tener su nacimiento
en los ojos la música, sería
en los tuyos. El tiempo sonaría
a tensa oscuridad, a mundo lento». (Gamoneda, 2004: 97)

¹ Véase la entrevista realizada por Paco Yáñez, en la que Antonio Gamoneda y José María Sánchez Verdú, compositor algecireño, abordan los temas musicales en la poesía.

El sujeto poético procura expresar una atmósfera sonora en la que no existen palabras, sino las cadencias intensivas de la temporalidad. No se permite visualizar el tiempo dado el telón de fondo negro que lo cubre. Prefiere escuchar el ritmo lento y prolongado, que viene a reemplazar las escenas tenebrosas del tiempo. La palabra precipita el tiempo, pero la música lo obedece con cierto engaño (Zambrano, 1993: 108). Dicho de otra manera, la música trae consigo una renovación con la que se superan los límites temporales. Además, Gamoneda enfatiza el concepto de que la música consiste en el movimiento sonoro, que produce una voluntad y constituye su esencia oculta ². El proceso de prolongación realizado por la métrica musical conlleva una ceremonia melancólica en homenaje a la muerte de todo lo visible. Con su lentitud, el mundo representa una expresividad nocturna y enigmática hasta el punto de que el tiempo se va disolviendo.

Blues castellano, dividido en tres secciones, está compuesto por los elementos principales de este género musical. En su origen fue llamado «música del alma» y durante el siglo XVII los esclavos africanos lo tomaron por himno religioso para desahogar el dolor físico y expresar su deseo de libertad. Como sirve para invocar a lo divino, el ritmo presenta moroso, reiterativo, lánguido y marcado. Otro rasgo característico es el canto de grito, el *gospel*, en el que se hace buen uso de trinos y falsetes. Con todo, las técnicas vocales no producen sonidos discordantes ni frenéticos, más bien, al compás de una melodía apacible, la voz del cantante fluye vibrando en el movimiento cadencial. Posteriormente, se incorpora al sonido del aire, desprendiéndose de la voz del ego, uniéndose a la música del «otro», que se siente tan próximo que surge un sentimiento de fraternidad universal.

El tono de Gamoneda presenta una estética y una función parecidas a las del *blues*. Por un lado, las palabras y sintagmas se repiten para formar el engranaje del presente y el pasado. Por otro, en los particulares estribillos, el poeta se vale de la dialéctica para intensificar su propio estado anímico. Algunos elementos del verso anterior mantienen su posición en el siguiente verso, como si aún estuviera realizando

² En lo que concierne a la expresión musical, al igual que la voz lírica, el musicólogo alemán Carl Dahlhaus (1928-1989) hace hincapié en la esencia y la fenomenología de una pieza musical en su obra titulada *Estética de la música* (1960). Opina que todo lo audible se experimenta como atmósfera que nos envuelve y penetra, en lugar de guardar distancia con respecto a nosotros. Sumido en el ritmo y la melodía, en el primer momento un oyente recibe los efectos repercutidos y conmovidos, pero no manifestados. En otras palabras, la música no se relaciona inmediatamente con la realidad biográfica del compositor, sino que más bien implica una estructura abierta del sentimiento individual. A pesar del final de un periodo melódico, la melodía aparece como una unidad trascendental, que abarca la imaginación musical, el final presente y el inicio pasado. Antes de perder los sonidos, las notas de la partitura se han conservado uniéndose a los recuerdos, como un *leitmotiv* de continuar el entorno musical.

do el movimiento. Un ejemplo relevante es el último poema de la segunda parte de *Blues castellano*, «Blues de la escalera», que muestra un episodio singular en el que las imágenes poéticas se producen en forma de pasodoble:

Por la escalera sube una mujer
con un caldero lleno de penas.
Por la escalera sube la mujer
con el caldero de las penas.

Encontré a una mujer en la escalera
y ella bajó sus ojos ante mí.
Encontré la mujer con el caldero.

Ya nunca tendré paz en la escalera. (Gamoneda 2004:122)

El sujeto enuncia dos secuencias en paralelo, entretrejiendo una anécdota que viene a traspasar las fronteras temporales. La primera estrofa describe la acción presente del personaje femenino. Entre los versos la única diferencia reside en el uso del artículo determinado e indeterminado. Por medio de dicciones similares, una mujer con un caldero de penas se transforma en figura reconocida, al igual que las penas, admitidas por el yo enunciador. El mismo juego de alternancia tiene lugar en la segunda estrofa, que entra en el clímax del suceso pasado: el encuentro. Las penas, quizás, van penetrando en él, por lo que el tiempo futuro nunca será como siempre. La expresividad poética se entrelaza con el flujo musical en el que la sucesión de eventos sonoros se presenta como una ruptura con la línea temporal. En palabras de Rudolf Arnheim, «el amplio uso de la repetición en las artes temporales sirve para crear correspondencias entre partes que van unas detrás de otras en el tiempo, por ende, para compensar la estructura unidireccional de la ejecución» (Arnheim, 81).

A la estética musical de repetición hay que añadir el plano isotópico, que gira en torno a los diversos fenómenos semióticos, entre ellos, la referencia anafórica y el uso de *ritornelli* son elementos recurrentes con el fin de diseñar y consolidar nuevos mecanismos expresivos. Veamos los siguientes fragmentos del poema «Siento el agua» para analizar los procedimientos relativos:

No escuchaba otro ruido que aquel ruido en la noche;
no sentía en mí más que el sonido del agua.
¡Tantos seres humanos, tan inmensa la tierra,
y este ruido en la noche ha bastado para llenar mi corazón!

Yo no sé si he traicionado a mis amigos:
el cántaro está lleno de un agua oscura y dulce,
pero el cántaro sufre – el rojo, viejo barro.

Alguien tiene piedad de este cántaro.
Alguien comprende el cántaro y el agua.
Alguien rompe su cántaro por amor. (Gamoneda, 2004: 137)

El poema versa sobre la sensación de inquietud y de culpabilidad que se produce al escuchar el ruido del agua tocando el cántaro viejo. Se presentan tres capas de coros: la primera trata el único sonido del golpe que oye, a pesar del ruido de toda la inmensidad de la tierra. En la segunda, el poeta recurre a la voz confesional para cuestionar la moralidad. El cántaro, utensilio doméstico y objeto rural, simboliza el corazón humano destinado a aguantar el peso y la responsabilidad ordinaria, de modo que inevitablemente se va llenando de tristeza ante la severa realidad que le toca a vivir. La última capa del coro, ajena a la voz anterior, alude a lo inesperado que uno siempre está dispuesto a escuchar (López Castro, 369), puesto que es la voz de un poder omnipresente, que canta de forma objetiva tanto al propio sujeto como a nosotros los lectores.

¿De qué manera el *blues* ejerce sus influencias en los estados emocionales? Gamoneda hizo un comentario al respecto: «El *blues* es un canto terrible de protesta y de consolación: en los contenidos está la protesta, en el acto individual o comunal de cantar está la consolación. Hay una apropiación revolucionaria de la lengua opresora en este tipo de uso» (Palomo García 85)³. Obviamente, el efecto revolucionario se debe a una suerte de comprensión progresiva y conocimiento reflexivo con que uno recibe las adversidades vitales. Tal vez también sea oportuno relacionarlo con la entonación salmódica, que constata el patetismo y la consolación al mismo tiempo para ilustrar a los seres humanos que el sufrimiento viene como un «asunto natural naturalizado» (Lanz, 40).

La expresión de la música *spiritual* supone un idiolecto del poeta para valorizar la melancolía y la pérdida. En realidad, el idiolecto gamonediano se nutre de otro manantial creativo, la composición lírica de Nazim Hikmet, poeta turco encarcelado y exiliado por su militancia comunista. Sus obras destacan algunas ideas revolucionarias en contra de la injusticia social y la tiranía política. A través de las traducciones francesas hechas por Hasan Guren en 1951, Gamoneda percibió, además del registro

³ Citado y traducido de gallego a castellano por Carmen Palomo García. Una entrevista realizada por Manuel Quteriño. «Antonio Gamoneda: Adiviño que tódalas manifestacións da arte son formas de loita». *Diario de Galicia*, Cultura, 19 de junio de 1988, pp. 44-45.

métrico, «la necesidad y las formas sencillas de la esperanza» (Gamoneda, 1997: 83), subyacentes en la poética de Hikmet. Por ello, empezó a publicar sus traducciones en la revista *Claraboya*, al tiempo que reescribió su propia versión de acuerdo a la matriz original del poeta turco.

«Tarareando Nazim», recogido en *Blues castellano*, basado en «Angina de pecho» de Hikmet, versa sobre dicho trastorno físico y la carencia del remedio. Los sujetos poéticos en ambos casos consultan al médico relatando su sensación de dolor provocativo. El de Hikmet sufre por un corazón destrozado y problemático, mientras que el de Gamoneda aguanta un ruido en la cabeza. De la misma manera, los dos poemas empiezan con la llamada de socorro al «doctor», el interlocutor al que el sujeto detalla la historia supuestamente lógica de su enfermedad crónica sin obtener diagnóstico alguno.

Las causas de los síntomas las inducen ellos mismos, concluyendo que el mecanismo de insistencia tiene efectos insoslayables. El yo poético de Hikmet se entrega a la vida errante, escasa de recursos para dedicarse al altruísmo: «que yo no tengo nada en las manos / para ofrecer a mi pueblo, / únicamente una manzana / roja» (Gamoneda, 2004: 526). Una manzana roja remite al corazón ardiente que se posee en aras de defender a sus compatriotas. En Gamoneda, se hace un pronóstico sobre lo que ocurre en su cuerpo: «es que tengo algún mal que se produce / a causa del amor / y el pensamiento de la resistencia» (Gamoneda, 2004: 101). Así, se niega la categorización de la enfermedad en el momento en que se padece, normalizando el constante malestar.

Ambos poemas terminan con el tratamiento que se ofrece para reconciliarse con las desgracias. Hikmet embellece su latido cardíaco, que «responde al de la estrella más lejana» (Hikmet, 526), como si el sufrimiento fuese una brújula brillante que le orienta en la oscuridad. Gamoneda, a su vez, muestra la indiferencia con respecto a los males y cree a pies juntillas que se encontrará sano y salvo con ellos. «déjelo; esto no es / más que nuestro sonido natural / Yo viviré mejor / con este ruido en la cabeza» (101). Por consiguiente, las formas sencillas de esperanza que hemos mencionado van emergiendo a lo largo del proceso de autodiagnóstico, cuyo remedio se halla en la misma aceptación.

Ahora bien, el acto de cantar a Nazim Hikmet supone un reencuentro rítmico en el que Gamoneda se deleita en reinterpretar la poesía prisionera, convirtiendo a Nazim Hikmet en un nuevo género creativo. Las notas que ambos componen en sus obras no son sino «el placer sin esperanza»⁴, entendido como la subjetividad mez-

⁴ En «Arden las pérdidas», Gamoneda se refiere a la presencia inmanente de la música en su cuerpo. «Hay una música en mí, esto es cierto, y todavía me pregunto qué significa este placer sin esperanza» (Gamoneda, 2004: 466).

clada con la objetividad de la pena. Pese a la ausencia del tratamiento curativo, la versión compuesta a sus anchas alude justamente a la libertad con la que se define su propia experiencia. Por otra parte, la solución no se presenta, pero sí la «resolución musical» (Breysse-Chanet, 210). En este sentido, la imitación de Nazim Hikmet no comprueba meramente el eco del que se hace Gamoneda, sino más bien que se interioriza en una fuerza centrífuga, eminente en la naturaleza poética, con la que una variedad de los *collages* del lamento se distribuye con júbilo. En el instante en que se ejerce el movimiento de la inversión de intervalos, por así decirlo, la pequeña esperanza ya se ve.

Preludio ideológico

El pensamiento gamonediano se produce a partir del impulso musical. ¿En qué consiste su pensamiento ideológico? ¿Si existe un conflicto entre el canto y el raciocinio, como la escena del *agon* griego a la que se refiere Harold Bloom?⁵ En lo que atañe a ello, Gamoneda ratifica que la contradicción es un principio poético, es «lo uno y lo otro, lo uno y lo contrario sin que yo lo pretenda» (Calvo Vidal, 573). Sus quehaceres líricos inspirados mayoritariamente en la música conllevan una historia que él mismo no puede negar. Georg Steiner alude al concepto estético al analizar los mitos del Orfeo y las Sirenas: «La música más penetrante, la más dulce de las canciones, es la de las almas de los condenados que cantan en el infierno» (Steiner, 94). Así, sería muy significativo reflexionar sobre el porqué de la voz dulce de los condenados.

Durante los años cincuenta y sesenta, Antonio Gamoneda colaboró en *Espadaña* (1944-1951), la revista leonesa opuesta a la revista *Garcilaso Juventud creadora*, y en *Claraboya* (1963-1968), la revista que estableció la ruptura con la poesía social

⁵ La idea se desarrolla en su obra *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (1982). El término de *agon* indica la contienda de acción entre dos personajes del antiguo teatro griego. En el estudio de Bloom, nos señala el relato bíblico de *Génesis*, en el que Jacob y el ángel emprenden un debate prolijo y exhaustivo. La insistencia de nuestro personaje, llamado después Israe, el que pelea con Dios, implica el fenómeno infinitivo de conflicto a propósito de las palabras y el impulso original. En el sentido literario, la incredulidad estriba en el acto de renombrar, el de poner un discurso, el que puede contradecir a ciertas marcas concienenciales. A nuestro entender, las mencionadas contradicciones, que parten de la psique creativa del individuo, involucran en una ideología en relación con los otros. Así, Bloom trae a colación que de poseer el intento de «explorar y desarrollar una gnosis personal y un gnosticismo posible, uno quizás comunicable a otros» (4).

de posguerra ⁶. Abogando por una poética materialista a base de teorías tales como las del checo Karel Kosik con las que se estudia la poesía dialéctica de Bertolt Brecht, de Peter Weis y de Nazim Hikmet, el equipo *Claraboya* pretende expandir la relación de sujeto-objeto. Merece la pena señalar unos objetivos fundamentales en su desarrollo inicial:

Conectar a la revista española con los temas y preocupaciones de la poesía mundial. Tales temas resumen así:

La función de la Literatura en la Historia.

La poesía como conocimiento.

Los problemas de la forma. (Jiménez Millán, 28)

Gamoneda declara que nunca ha tenido vocación asociativa a *Espadaña* ni a *Claraboya*, pero admite que traba una relación amistosa con ellas por razones de afinidades creativas. Por lo demás, agrega que no estaba en el grupo, pero manifiesta una actitud positiva hacia él: «Es posible que yo concretase alguna de las aspiraciones, alguna de las inclinaciones ideológicas, no solamente en el orden literario y poético, sino también en el entendimiento de la vida y la historia» (Calvo Vidal, 567). Así, hemos de especificar el origen y el sentido sociales de *Blues castellano*, repleto de ideologías antirrepresivas, pero ajeno a la apelación política y programática. El propio poeta explicó con respecto a ello: «No hay en mi escritura un propósito de aleccionamiento moral o de intervención en el hecho social» (Iglesia Serna, 11).

Con todo, a nuestro juicio, en sus labores líricas se percibe una volición revolucionaria, que no se puede realizar sino a través del lenguaje implicado en la subversión performativa y un conocimiento social profundo. El primero lo hemos relacionado con la forma musical y artística, que viene a establecer la estructuración de la sensibilidad. El segundo se refiere a una variedad de voces con la que se difunde la realidad creada en función de ciertos temas sociales, al tiempo que se escinde de la poesía socialrealista ⁷. Efectivamente, el papel de la poesía social, como el «banderín

⁶ «*Claraboya* (...) dio al traste con el apego excesivo y obsesivo que se tenía por la poesía social al uso, llamando la atención hacia aquellos otros escritores que proponían una poesía de mayores dimensiones, y más integradoras de todo lo que significase investigación en formas y razones» (Rodríguez Pedrón 29). También véase el libro excelente de Juan José Lanz Rivera, *La revista "Claraboya" (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.

⁷ Según Pedro Provencio, los poetas de la Generación de los años cincuenta apartaron sus versos de la retórica combativa. «Separaron la política —todos se oponían al franquismo— de la poesía, y cuando en sus páginas aparecían referencias al estado de las cosas que vivía en España, no sonaban a convocatorias ni a consignas» (95).

de enganche» que tiene un valor más simbólico que imposición absoluta (López-Pasarín Basabe, 33), no es el elegido por todos los poetas de la misma promoción. En el caso de nuestro poeta, en vez de mostrar su realidad de manera beligerante, lo que aspira a revelar es una realidad fraguada por el numen poético, en la cual existe un raciocinio comprometido pero no recriminatorio. Ajeno al realismo social, el poeta explicita en estos términos:

La poesía, en rigor, no refiere ni se refiere a una realidad, a no ser en modo secundario. La poesía –lo diré de una vez– crea realidad (nada que ver aquí con los postulados mecánicos del creacionismo histórico) y engendra conocimiento, sí, pero, única y principalmente, el de esta realidad por ella creada, que no se da ni puede ser dicho fuera de ella. (Gamoneda, 1997: 35)

La realidad, imprescindible en su mundo poético, le alienta a adquirir un mayor discernimiento relevante para «atravesar las creencias» (Gamoneda, 2008: 146) y, sobre todo, la conciencia con la que uno llega a saber conociendo tanto su propio ser como el del otro. De este modo, la realidad se construye en virtud de las experiencias vitales, que comparte con otros pensadores, sin adherirse a ningún código autoritario.

Blues castellano cuenta con tres citas teóricas, insertadas en forma de epígrafes. La primera cita, que se encuentra al principio de la obra, procede de un documento titulado «Autobiografía intelectual» de Simone Weil (1909-1943), filósofa francesa que aportó un pensamiento en el que se combinan la preocupación social y la religiosidad: «La desgracia de los otros entró en mi carne» (Gamoneda, 2004: 93). Ambos destacan su postura de intelectual proletario⁸. Además, se hace evidente que tanto el ensayo de Weil como la poesía de Gamoneda abren el mismo cauce participatorio, tomando en consideración las vivencias del cuerpo, para concretizar algo impalpable, tal y como es el sufrimiento espiritual. Partiendo de la corporeidad, que refleja el fenómeno de que una materia siempre se ve atraída por otra, el sujeto expresa su testimonio personal con respecto a la injusticia social. La máxima de Simo-

⁸ A partir de 1933 Simone Weil empezó a escribir artículos en defensa de los obrero manufactureros para algunos periódicos y revistas de izquierdas, así como *Revolución proletaria*. En ésta se desarrollaron el sindicalismo, marxismo y anarquismo. La decisión de dedicarse al mundo fabril entre 1934 y 1935 le llevó a un camino de proletarización, que le permitió analizar las causas de la opresión social. Antonio Gamoneda relaciona esta jerarquía social con su estilo creativo: «Yo era (perdónese me el léxico arqueológico) proletariado, lo era, al menos, en los años en que escribo el *Blues* (...). La ironía no pertenecía al estilo de mi clase. Teníamos –yo también– cierto derecho al patetismo (...)» (Gamoneda, 2008: 145-146).

ne Weil resulta relevante en *Blues castellano* debido a esta coincidencia en la práctica corporal y material para tematizar el núcleo reflexivo de la desgracia humana.

Es necesario explicar de qué manera se expresa su perspectiva acerca de esta clase social, objeto de constante preocupación para él. Recordemos un fragmento biográfico en el que describe el barrio obrero de León, El Crucero, al que se trasladó desde Asturias en 1934. Era un espacio suburbial donde se veía una «complicada agregación de pequeñas carreteras, vías ferroviarias, huertos y pedregales» (Gamoneda, 2009: 19). En el barrio veía los presos miserables y los sucesos más espeluznantes de la vida cotidiana. El hierro amarillo, otra materia representativa de la desgracia, sirve para torturar otra forma corpórea: «las dos manos del hombre (...) / Machacadas en óxido. La sangre / se espesó con el aire» (Gamoneda, 2004: 140). Aún así, gracias al cuerpo del sujeto poético, encarnado voluntariamente en el sufrimiento del prójimo, se realiza la misión trascendental de la poesía, la de crear un espacio vacío donde uno se aposenta con aceptación. Gamoneda escribe: « Si nos vemos, amigo, hay que beber a la salud del hierro. / Llevaré hasta tu boca en vaso con el vino / y, cuando tú sientas que bebes con mis manos, / tú comprenderás que no estás manco en el mundo» (140). El poeta otorga una serenidad ambiental en la que las manos construyen la realidad del universo, al tiempo que simbolizan una fuerza liberadora, la belleza espiritual.

La segunda cita viene del código marxista y aparece en el poema «Malos recuerdos»: «La vergüenza es un sentimiento revolucionario». El poema trata el recuerdo dominado por el tiempo del sujeto poético, destinado a asumir el sentimiento de culpa pero al que no se permite subsanar los errores cometidos, prueba de la impotencia humana para reconstruir la imagen histórica. Son anécdotas de la juventud las que le impulsan a realizar un ejercicio de autocritica. La primera es la vergüenza ante el maltrato de una perra ocurrido cuando tenía doce años. La segunda se trae a la memoria por un robo cometido a la edad de quince años. El yo poético se apropió de una carta de la madre campesina, junto con cinco sellos y papel de fumar, destinados a su hijo soldado. Finalmente, la vergüenza termina por penetrar en la figura corporal, hipertrofiada paulatinamente. Así, la sensación fluye al aire expandiéndose en la tierra. Se lamenta de la imposibilidad de la expiación: «Mi vergüenza es tan grande como mi cuerpo, / pero aunque tuviese el tamaño de la tierra / no podía volver y despegar» (Gamoneda, 2004: 103).

La negatividad que permea este poema se atribuye a la lucidez ideológica en tanto que responde al concepto marxista. El flujo de malos recuerdos de Gamoneda se corresponde con el contenido de una carta que el joven Marx escribió a Arnold Ruge, uno de los discípulos de Hegel. Desde el punto de vista político, Marx señala con acierto: «La vergüenza es una especie de cólera reflejada sobre sí misma. Y si

realmente se avergonzara una nación entera, sería como el león que se dispone a dar el salto» (Marx, 442). Esto equivale a decir que una vergüenza personal se puede extender a la colectividad. Prescindiendo del egocentrismo, los que se sepan avergonzar pueden metamorfosearse para recuperar una nueva dignidad y crear otra realidad, a pesar de la presente vorágine de resentimiento en la que se encuentran inmersos. De este modo, en su pensamiento político se puede vislumbrar un espacio emocional enriquecido por la esperanza. Así, la doctrina marxista no solo representa una voz ideológica que la voz poética de Gamoneda ha aceptado, sino también un consuelo al compás del *blues* confesional.

La tercera cita es de Henri Lefebvre, que encabeza el poema «¿Ocultar esto?»: «La conciencia estéril no es más que un momento (...) de la conciencia desdichada» (Gamoneda, 2004: 108). El poema empieza con la venidera materialización de la conciencia a la que no se puede resistir: «Sé que pronto algún rostro golpeado / vendrá a mirarme y abrirá la boca / de ella y los ojos fluirán / la pasta roja, la que amo, río / espeso de la tierra, interminable» (108). Acudiendo a las acciones futuras, se revela una profecía en la que el tiempo presenta lo hermético. Se sugiere que en el presente no se cierre la conciencia del hombre, cuyo oficio y vigilancia es la vida. A la larga, el yo poético vuelve al pasado, asumiendo una responsabilidad histórica para la futura convivencia, a sabiendas de que el trauma es como una pérdida irrecuperable:

Bajé los ojos
ante el mundo. Cubrí con una sombra
mi vergüenza y mi pena. Me dispuse
a una fraternidad sin esperanza. (108-109)

Gamoneda se afirma que la poesía es como una forma de lucha (1997: 167). Esta naturaleza combativa es la que persigue la fuerza de la negatividad para hacer germinar otra fuerza de pulsación que favorezca la revelación ideológica del lenguaje poético. Aún así, se atisba un matiz racional con el que se muestra el envejecimiento de la misericordia y el debilitamiento del activismo solidario (Janés, 20). Entre la sensibilidad y el raciocinio se construye un eslabón. A fin de cuentas, con el preludio ideológico se hace más inclusiva la creación poética, que engloba casi todos los medios expresivos.

Rostro y conciencia

En 1968 la censura franquista desaconsejó la publicación de *Blues castellano* por algunos indicios de conciencia subversiva en contra del régimen dictatorial⁹. La obra se ve condenada por los censores, que en palabras de Mario Benedetti no son especialistas en metáforas (Benedetti, 143). Siendo materialista visionario, en repetidas ocasiones, Gamoneda recalca su insistente apego al formalismo. Así, nos parece imprescindible la trascendencia de la corporeidad, que viene a encarnar la conciencia emancipadora, de la que se llega a la salvación ética. ¿De qué manera se exhibe la exterioridad en su poesía? Una serie de imágenes de rostros interviene en *Blues castellano* para hilvanar los diálogos íntimos y públicos sobre el discurso de la desdicha. Nos llama mucho la atención la magia *cuasi* alquímica con la que Gamoneda escamotea los rostros humanos, yuxtaponiéndolos y fragmentándolos para mostrar el origen de las cicatrices históricas y las curaciones parciales de desgarros.

El primer rostro se manifiesta mediante la añoranza a su madre. En «Cuestión sin instrumento», la figura maternal surge por primera vez en forma plural: «Amo las bolsas de las madres, / Veo: / No hay dignidad sobre la tierra / como el cansancio sin pagar, / el rostro / aplastado, / la desesperación que no habla» (Gamoneda, 2004: 97). La fatiga es lo que comparten las madres y la tierra sin que se escuchen las voces quejumbrosas. El único instrumento del que el sujeto poético se vale es la mirada silenciosa que representa la compañía más entrañable y persistente a las madres sufrientes. Estamos ante un muro doméstico al que el poeta va traspasando para descubrir el sentido verdadero de la convivencia familiar. Otra prueba de ello es «Blues de la casa», que trata de una serie de visualizaciones de caras femeninas taciturnas: «Aquí vive mi madre con sus lentes. / Aquí está mi mujer con sus cabellos. / Aquí viven mis hijas con sus ojos. / ¿Por qué sufro mirando las paredes?» (119).

El poema «Hablo con mi madre» también gira en torno al ámbito familiar donde Gamoneda poetiza la esperanza adolescente. En el momento en que el sujeto enunciador observa el rostro calmado y las manos acogedoras de la madre, se reflexiona sobre la ética junto a la responsabilidad. He aquí la primera estrofa del poema:

⁹ El excelente estudio de Carmen Palomo García nos ofrece los informes de los censores y los detalles relativos al acoso textual. Es preciso señalar la atención estricta y los intentos de aniquilar la esencia ideológica y estética que se ponen en el lenguaje poético. Obsérvese la siguiente evaluación: «Libro de versos muy malos, de temática y métrica diversa. Sobre todos ellos campan un sentido de resentimiento y odio. Muchos de ellos aparecen con citas de Marx, Lefebvre y otros marxistas. La tónica general de la obra es demagógica, pues aunque no lo dice claramente, el ambiente de desolación que pinta se refiere a España. Asimismo, tiene sus toques de ateísmo» (Palomo García, 96).

Mamá, ahora eres silenciosa como la ropa
del que no está con nosotros.
Te miro el borde blanco de los párpados
y no puedo pensar. (Gamoneda, 2004: 125)

Conviene profundizar en el nexo entre el rostro y la ausencia de la ropa, metáfora conceptual. Conforme a la noción del «rostro» de Emmanuel Lévinas, hay tres rasgos esenciales: el principio de la alteridad, la expresión desnuda y la subyacencia de la heteronomía. En lo tocante al primero, Lévinas sostiene: «El rostro está presente en su negación a ser contenido. En este sentido no podría ser comprendido, es decir, englobado» (Lévinas, 1999: 207). Huelga decir que uno no puede esbozar el rostro sin descartar la idea del único rostro de cada individuo. En consecuencia, el rostro requiere una «exposición derecha, sin defensa» (Lévinas, 2000: 71), que se ha de mantener desnuda. Por último, el valor del rostro nace de su capacidad expresiva para alejarse del yo solipsista. En el mismo poema se escribe así:

Yo sé que en cada rostro se ve el mundo.
No busques más en las paredes, madre.
Mira despacio el rostro que tú amas:
mira mi rostro en cada rostro humano.

He sentido tus manos.
Perdido en el fondo de los seres humanos te he sentido
Como tú sentías mis manos antes de nacer.

Mamá, no vuelvas más a ocultarme la tierra.
Ésta es mi condición.
Y mi esperanza. (Gamoneda, 2004: 125)

Entre la madre y el hijo se lleva a cabo un acto de habla a través de la mirada y, a continuación, el lenguaje se transforma en una interrelación corporal y en sensibilidad intersubjetiva. El yo perdido, cuya voz parece bifurcarse en dos rumbos temporales: la época de niñez en la que vislumbraba el rostro de los otros en el semblante blanco de la madre y el tiempo presente en el que asume una misión leviniana. La tierra refleja un gran rostro al que desea aproximarse, pero no en el sentido espacial, sino en la vertiente ética en que se siente responsable del prójimo.

Otro poema parecido al anterior es «Caigo sobre unas manos», que revela sin ambages una conciencia premadura de la infancia. El niño, sustentado y protegido

por las manos cariñosas de la madre, relata de manera fragmentada aquella oscuridad que viene una y otra vez: «Y me arrodillo / a respirar sobre tus manos. Bajo / y tú escondes mi rostro, y soy pequeño, / y tus manos son grandes, y la noche / viene otra vez, viene otra vez. / Descanso / de ser hombre, descanso de ser hombre» (Gamoneda, 2004: 104). Aquí se recogen dos conciencias, una es la «preconsciencia de los hechos sociales y sangrientos»¹⁰, la otra, la conciencia fraternal ante el sufrimiento. Nos advierte que es el ámbito familiar el que le permite dar un paso adelante para sembrar las semillas del futuro. La convivencia con la madre resulta ser un punto de inflexión tanto en su percepción como en su vivencia, ya que merced a la imagen materna se produce una «solidaridad terrestre» (Alonso, 101) y aprende a hacer esfuerzos por «pensar el Otro en el Mismo sin pensar el Otro como otro Mismo» (Lévinas, 1995: 140), como lo que afirma en el poema «Verano 1966»: «Pero sentir la vida de los camaradas / es ser el camarada de uno mismo» (Gamoneda, 2004: 126).

Hablando del tránsito de lo íntimo a lo colectivo, Miguel Casado esclarece su punto de vista: «La humanidad se parece a un nido, también materno, en que ampararse y renovarse» (Casado, 184). El supuesto nido de la humanidad es precisamente un medio de cultivo en que se produce la sensibilidad hacia la desdicha mundial, como señala en sus versos: «Dentro de una casa –el mundo es grande– / no es bueno que haya tanto sufrimiento» (Gamoneda, 2004: 119). Por ello, atravesando su propia tierra provinciana, mirando el gesto de los compañeros cada vez más numerosos¹¹, tal y como el hijo en «Un tren sobre la tierra», quien vigila la lámina negra de la ventana y siente el cansancio de los otros, consciente de que se guarda una esperanza interiorizada dentro de la desesperanza hacia el mundo en que el sufrimiento humano, físico y anímico, es realmente un producto natural.

Gamoneda opta por el «sufrimiento inútil» de Lévinas, dotado de un espíritu altamente positivo para con los testigos sufrientes de la vida social. Nos ocuparemos de unos poemas que a diferencia de los versos anteriormente mencionados, abordan

¹⁰ En la entrevista concedida por José Ángel Leyva, Gamoneda admitió que en 1936 la ciudad León era una zona de represión, por lo que la muerte violenta llegó a convertirse en algo normal y cotidiano. En la tercera sección de *Lápidas*, el poeta narra el tremendismo circunstancial mediante la observación del niño: «Sucedían cuerdas de prisioneros; hombres cargados de silencio y mantas. En aquel lado del Bernesga los contemplaban con amistad y miedo. Una mujer, agotada y hermosa, se acercaba con un serillo de naranjas; cada vez, la última naranja le quemaba las manos: siempre había más presos que naranjas» (Gamoneda 2004: 257).

¹¹ «Ahora voy en tren / y en el departamento hay cuatro seres humanos. / Bajo el número cuarenta y cuatro, / una mujer hinchada de tristeza. / Bajo el número cuarenta y cinco, / un viejo arde en su mirada roja. / Bajo el número cuarenta y siete, / un hombre duerme con un gran capazo» (Gamoneda, 2004: 135).

el sufrimiento social, las actividades laborales y las colecciones de diversas figuras de trabajadores desheredados.

A los catorce años de edad Gamoneda empezó a trabajar como recadero en un banco. Aquel trabajo le indujo a contemplar su propia conciencia del sufrimiento sin sentido. En «Después de veinte años», las señoras de limpieza intervienen en la oficina de trabajo, que olía mal y daba pena: «Luego / llegaban las mujeres. / Se ponían / a fregar en silencio. / Veinte años. / He sido / escarnecido y olvidado » (100). Lo que realmente observa en la figura de la limpiadora anónima, un ser cansado que cumple su labor monótona, por así decirlo, no es sino el mismo estado miserable en que su propia existencia se hace cada día más dura, incomprensible y desvanecida. En nombre de proletariado, pinta su propio retrato de los opresores, como por ejemplo, el de «Blues de amo»:

Va a hacer diecinueve años
que trabajo para un amo.
Hace diecinueve años que me da la comida
Y todavía no he visto su rostro.

No he visto al amo en diecinueve años
pero todos los días yo me miro a mí mismo
y ya voy sabiendo poco a poco
cómo es el rostro de mi amo.
(...)
y todo el día escribo dieciséis
y mil y dos y ya no puedo más
y luego salgo al aire y es de noche
y vuelvo a casa y no puedo vivir.

Cuando esté un día delante de mi amo,
Veré su rostro, miraré en su rostro
Hasta borrarlo de él y de mi mismo. (Gamoneda, 2004: 118)

En el poema se acentúa la repetición de la temporalidad específica para preservar el ritmo de lentitud ¹² en la servidumbre. Sin duda alguna, el cuerpo servil se ve

¹² El poema «Agricultura» nos da a conocer la tierra comida, las arduas faenas del campo y la mala soledad de los labradores. He aquí los versos de la última estrofa en los que expresa magistralmente la mencionada solidaridad terrestre: mil veces pasa por la tierra, duro, con la herramienta y el caballo viejo, seco como su amor, mil veces pasa, toda la vida mientras dura el día. (Gamoneda 2004:111). La

subordinado al alboroto mental, intensificado por la enumeración de los números, símbolo de la monotonía del sistema laboral. En la medida en que se va estableciendo el régimen de necesidad ¹³ donde el amo y el servidor se vinculan, lógicamente se adopta una especie de contemplación viva de la desdicha. Tras valorar la exterioridad corporal del cautiverio, se queda resuelto a lanzar una revolución interior para reconocer de nuevo la estirpe maldita ¹⁴. Está al tanto de que hay que dominar el arte de perder y de absorber todo lo que haya existido, bien sea por el raciocinio, bien sea por la alienación, de ahí la posibilidad de la esperanza.

Ahora bien, se añade el himno religioso al *blues* para que cada rostro cicatrice las heridas y alivie el duelo. El poema «Blues para cristianos» sería un ejemplo notable para mostrar una reunión significativa entre Dios y los hombres. En lugar de invocar al Todopoderoso para pedir lo que no se tiene, el poeta elogia la cultura de pobreza en la que no falta la solidaridad respetuosa y la generosidad divina. Obsérvese los siguientes versos: «Cuando venga Jesucristo con su madero, / vamos a verle la chaqueta vieja. / Cuando venga Jesucristo a vivir con nosotros, / habrá que verle el corazón cansado» (Gamoneda, 2004:116). La figura harapienta de Dios llega al Valle de Lágrimas con el mismo rostro agobiado que el de los hombres. Viene a proponer la sensibilidad hacia la madera, que connota tanto la aspereza existencial (Casado, 163) como el origen del sabor a la tierra. La reunión de Jesucristo con ellos representa una epifanía que surge en la sabiduría del vacío y la serenidad de los elementos. Aquí los seres vivos han comulgados sin ninguna liturgia convencional ¹⁵.

tierra seca y quemada se encarna en el rostro doloroso del ser anónimo y, cuyo retrato se une al estado severo del ambiente en el que dedica toda su vida a los cultivos.

¹³ En el pensamiento de Simone Weil se distingue la diferencia entre la necesidad y la finalidad para adentrarse en la condición obrera. El trabajo manual está gobernado por la necesidad, no por la finalidad, entendida como la autorrealización personal. Opina que los trabajadores no hacen más que dar vueltas y vueltas en la jornada diaria. Se come para poder continuar trabajando y nuevamente, se trabaja para comer.

¹⁴ No pocos estudiosos prestan atención a las traducciones o las llamadas «mudanzas» de los poemas de Georg Trakl, hechas por Gamoneda. En cierta medida se puede comparar la poética de Gamoneda con la de Trakl. El poeta austriaco señala el término de la estirpe maldita en su poesía «Sueño y entenebrecimiento»: «Cuando en las mancilladas habitaciones cada destino se ha cumplido, entra con pútridos pasos la muerte en la casa» (Trakl, 97). Acudiendo al expresionismo literario, sus obras se centran en las imágenes de decadencia, soledad y extrañamiento, derivadas de su propia vivencia trágica. En *Blues castellano* la estirpe maldita supone una verdad solemne, que de ningún modo se puede refrutar. Aparte de los sufrimientos de los proletariados, la muerte forma una parte de ello, pero, no obstante, Gamoneda no trae a colación la muerte hasta el último poema titulado «Caigo sobre una silla»: «Cuando yo caigo una silla / y mi cabeza roza la muerte» (Gamoneda 2004: 141).

¹⁵ En la entrevista realizada por Morán J., Gamoneda aclaró con respecto a la cuestión de sus creencias religiosas: «Soy agnóstico hace más de sesenta años, nunca tuve una religiosidad práctica, pero sí en

En resumidas cuentas, la contemplación del rostro genera una conciencia del devenir a través de la que se puede llenar la botella de la memoria. Por ello, la mirada sería una forma de reconciliarse con la desgracia e injusticia y de crear fraternidad y revolución. En el paisaje material se aprecian los espinos oscuros dentro de los que se le permite explorar la realidad más despiadada. Diríamos un proceso revolucionario y evolutivo en que nada de seguridad se consigue. Por lo tanto, el poeta confiesa: «No comprendo. Sólo / veo la belleza. / Desconfío» (Gamoneda, 2004: 112). Los rostros aciertan a despertar la conciencia humana, bendiciendo la redención sobrevenida. Por ende, el poeta utiliza la mirada con empeño, a sabiendas de que la belleza es el paisaje que se espera, pero no se explicita ni se alcanza con facilidad. ¿A qué rostro cansado se puede acceder para reivindicar un espejismo de justicia? La desconfianza resulta ser la convulsión más aguda en una época de engaño, pretérito, presente y futuro, en que la verdad se va acostumbrando a desaparecer, incluso a traicionar.

Conclusión

La poética de Gamoneda, basada en los cantos espirituales, está vinculada esencialmente a la misión de rescatar el pasado en sentido metafísico. El *blues*, caracterizado por la repetición sintáctica, la desaceleración rítmica y la narración fragmentaria, rinde culto a las historias comprendidas en lo histórico. Franco Rella elabora el vínculo entre la historia y las historias, subrayando que «el problema no es recomponer el pasado, sino redimirlo» (Rella, 43). Por ello, se corresponde naturalmente a la praxis del género musical negroamericano, a saber, el objetivo del logro de conocimiento y de consuelo.

Los epígrafes derivados de los pensamientos marxistas se pueden clasificar en otro nivel de lectura poética. Los fragmentos ideológicos enriquecen la crítica relativa a las cuestiones de la colectividad, al tiempo que movilizan la dimensión del lenguaje poético. Pese a su categoría conceptual, el raciocinio no contradice la palabra poética con la que el poeta canta el silencio, el gesto de los oprimidos y la conciencia de clase. Al contrario, las citas se ven integradas a los versos, recobrando un pedazo del trasfondo histórico para los lectores, parafraseando una parte de axiologías olvidadas.

El propio extrañamiento del cuerpo improvisa la revolución que se requiere en el valor ético del lenguaje poético. La unidad del yo y el prójimo ilustra el acercamiento a los rostros hasta el punto de que uno está pendiente de los más próximos,

mi antiguo pensamiento tenía un sitio para Dios o para un Dios que resultaba armónico con mis inclinaciones a reunir en una misma noción la belleza, la justicia, la relación humana solitaria».

en consecuencia, «la carne se hace verbo, la caricia se transforma en decir» (Lévinas, 1987:158). Gamoneda se encara silenciosamente a otras caras extrañas, contemplando el hecho existencial. Sin duda, ya no se pregunta «por qué se ama a un rostro ensangriento» (Gamoneda, 2004: 115).

Obras citadas

Alonso, María Nieves, *Partes iguales de vértigo y olvido. La poesía de Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur, 2005.

Arnheim, Rudolf, «La unidad y la diversidad de las artes», *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Madrid, Alianza Forma, 1986, pp. 75-85.

Benedetti, Mario, *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995.

Bloom, Harold, *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, Nueva York, Oxford University, 1982.

Breyse-Chanet, Laurence, «Las “cacerías secretas” de una reescritura musical. Sobre dos “mudanzas” de Trakl en *Esta luz Poesía reunida* (1947-2004) de Antonio Gamoneda», *Bulletín Hispanique*, Vol. 111, N. 1, 2009, pp. 195-217.

Calvo Vidal, José Luis, «Entrevista a Antonio Gamoneda», *Moenia* (Lugo) 2 (1996) pp.565-574.

Casado, Miguel, *El curso de la edad. Lecturas de Antonio Gamoneda*, Madrid, Abada, 2009.

Dahlaus, Carl, *Estética de la Música*, Berlín, Reichenberger, 1996.

<http://www.geocities.ws/dchacobo/EsteticaMusica.PDF>

Gamoneda, Antonio, *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huelga y Fierro, 1997.

_____, *Esta luz*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004.

_____, «Sobre Nazim Hikmet, los negros spirituals y mi *Blues castellano*», *Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur, 2008, 145-159.

_____, *Un armario lleno de sombras*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2009.

Gómez Toré, José Luis, «Antonio Gamoneda: palabra corporal, poesía del cuerpo», *Cuadernos del minotauro*, n° 2, 2005, pp. 89-98.

Janés, Clara, *De la realidad y la poesía (Tres conversaciones y un poema)*, Madrid, Vaso Roto, 2010.

Jiménez Millán, Antonio, *Poesía hispánica peninsular*, Sevilla, Renacimiento, 2007.

Iglesias Serna, Amalia, «Antonio Gamoneda. El triunfo de la justicia poética», *Minerva* (Madrid) IV época, 04 (2007) pp. 8-15.

Lánz, Juan José, «Sobre los modos del compromiso: Paradoja y escritura transparente en *Blues castellano* de Antonio Gamoneda», *República de las letras*, n°104, 2007, pp. 34-49.

Lévinas, Emmanuel, *De otro modo de ser o más allá de la esencia*, Salamanca, Sígueme, 1987.

_____, *De Dios que viene a la idea*, Madrid, Caparrós, 1995.

_____, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, tr. Antonio Pitor Ramos, Salamanca, Sígueme, 1999.

_____, *Ética e infinito*, Madrid, La balsa de la medusa, 2000.

Leyva, José Ángel. "Antonio Gamoneda, creación y liberación (Entrevista con Antonio Gamoneda)". *La Jornada Semanal*, 828; 16 de enero de 2011.

<<http://www.jornada.unam.mx/2011/01/16/Sem-Jose.html>>

López Castro, Armando, «Antonio Gamoneda: La corporeidad musical del discurso», *Revista para Investigación de la Literatura Hispánica*, 34, 2009, pp. 349-369.

López-Pasarín Basabe, Alfredo, «La poesía de la generación española del 50», *Cuadernos Canela*, Vol. XVIII, marzo de 2007, pp. 27-43.

Maeso, María Ángeles, «Arden las palabras. Aproximación a la obra de Antonio Gamoneda», *Fórnix*, nº 7, 2008, pp. 13-27.

Martínez Ortigosa, Iñaki, «Vergüenza y esperanza en la obra poética de Antonio Gamoneda», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/gamoneda.html>>

Marx, Karl, *Escritos de juventud*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Morán, J, «Antonio Gamoneda: La democracia es la máscara sonriente del capitalismo», Suplementos de *La Opinión A Coruña*, 2009.12.07.

Palomo García, Carmen, *Antonio Gamoneda: Límites*, León, Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 2007.

Provencio, Pedro, *Poéticas españolas contemporáneas*. Madrid, Akal, 1993.

Rella, Franco. "La historia y las historias", *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas* 6-7(2009): pp. 39-50.

Rodríguez Padrón, Jorge, «El equipo Claraboya y la poética dialéctica», *Fablas*, nº 21, agosto de 1971, pp. 29-32.

Steiner, Georg, *Errata: El examen de una vida*, Madrid, Siruela, 2009.

Trakl, Georg, *Poesía completa*, Madrid, Trotta, 2010.

Weil, Simone, *Espera de Dios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1954.

Yáñez, Paco, «Los versos de Gamoneda son música», Entrevista Gamoneda-Sánchez Verdú. Publicado en Mundoclasico.com. 21/11/2008.

<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-imprimir.aspx?xml=2a2fb4db-7546-4cda-812d-ee2b64005ee2&tipo=A>

Zambrano, María, *El sueño creador*, Madrid, Turner, 1986.

_____, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de la cultura económica, 1993.