
Para una relectura del compromiso en los años sesenta: paradoja, escritura transparente, retracción y desaparición en *Blues castellano*, de Antonio Gamoneda

JUAN JOSÉ LANZ

UPV/EHU



Resumen

En este artículo se trata de analizar el planteamiento del compromiso poético a la altura del comienzo de la década de los años sesenta, a partir del análisis de esa modalidad de escritura en *Blues castellano* de Antonio Gamoneda, libro cuyos poemas datan de 1961–1966, aunque permaneció inédito hasta 1982. Leído en el contexto de su producción, *Blues castellano* muestra una solidaridad absoluta con algunos de los modelos poéticos comprometidos de la época (Nazim Hikmet, Bertolt Brecht, los espirituales negros, etc.), así como una vinculación hacia un tipo de compromiso poético que va a hacer recaer su dimensión crítica en el lenguaje poético. En *Blues castellano* se consolidan ya algunos de los conceptos centrales de la poesía gamonediana posterior: retracción, búsqueda de una escritura transparente, desaparición del sujeto en la escritura, etc.

Palabras clave: Antonio Gamoneda, *Blues castellano*, compromiso, poesía española 1960

Abstract

This article attempts to analyse the poetic engagement approach up to the beginning of the decade of the 1960s, through the analysis of this form of writing in *Blues castellano* by Antonio Gamoneda, a book whose poems, which date from 1961–1966, remained unpublished until 1982. Read in the context of its production, *Blues castellano* shows an absolute solidarity with some of the poetic models of the time (Nazim Hikmet, Bertolt Brecht, negro spirituals, etc.) [Q01] and a link to a kind of poetic commitment that will fall within the critical dimension of poetic language. In *Blues castellano* some of the main concepts of the later poetry of Gamonediana are consolidated: retraction, search for 'transparent' writing, disappearance of the subject in writing, etc.

Keywords: Antonio Gamoneda, *Blues castellano*, poetic engagement, Spanish poetry 1960

La poesía de Antonio Gamoneda (Oviedo, 1931) marca una cierta peculiaridad en el desarrollo de la historiografía poética española de la segunda mitad del siglo XX. Se ha señalado la lentitud en la construcción de la voz poética particular del autor, la conciencia del poeta de su condición de solitario, aislado en su vida provinciana y marginado de grupos poéticos promocionales, su carácter periférico, o el escaso eco en la recepción de sus obras en el momento en que se publicaron, como las causas principales de un peculiar modo de afrontar la escritura poética, al margen de las tendencias dominantes en su momento, y de una especificidad literaria característica (Casado 2005: 62–65; Gamoneda 2004a: 575; Gamoneda 2006a: 7–10 y 17; Gamoneda y R. de la Flor 2006b: 9–19; véase también Martínez García 1991). Es posible que estos elementos describan la circunstancia socio-literaria en la que nace la poesía gamonediana, pero es evidente que no justifican plenamente sus características. Es indudable, por ejemplo, que la poesía de Gamoneda se sitúa en los márgenes de las corrientes poéticas de su promoción (discutida por el propio poeta, como se verá más adelante) más publicitadas en la segunda mitad de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta. Varias de las vertientes principales de esa promoción (la Escuela de Barcelona y su correlato matritense) se estructuran en torno a la defensa del socialrealismo, al menos hasta la aparición de los poetas sesentayochistas y la defensa de un compromiso ético vinculado a esa estética, aunque también es cierto que algunas de sus ramificaciones (la escuela andaluza, algunos poetas castellano-leoneses, etc.) apenas compartieron dichos postulados (véase García Hortelano 1978: 24–36; García Martín 1986: 61–69; Sala Valldaura 1993: 11–79; y Prieto de Paula 2002: 38–56).

Por otro lado, frente a quienes han venido defendiendo el carácter unitario de la obra gamonediana, su sentido de ‘obra única’ (Doncel 1993: 109; VV.AA. 2001: 122–24), se encuentran quienes señalan su carácter fragmentario, la variación de sus ‘edades’ poéticas (Merino 1999; Expósito Hernández 2003), que marcan una escritura concéntrica que avanza, quizás desde un mismo centro, hacia espacios novedosos en cada nueva entrega. En este sentido, se ha venido considerando una serie de etapas, períodos o estadios en el proceso de escritura gamonediano que permiten articular su evolución poética. Puede establecerse, de este modo, un período inicial o juvenil en el que arranca la poesía del leonés con textos que ya aparecen desde finales de los años cuarenta en las revistas *Verbo* y *Espadaña*. Éstos van a constituir un período efectivo de su obra, reunido bajo el título de *La tierra y los labios* (1947–1953), que no constituye un libro propiamente dicho, sino la apertura de un mundo poético cuya primera culminación tendrá lugar en el proceso de escritura (1953–1959) de *Sublevación inmóvil* (1960), con el que el poeta queda finalista del premio Adonais. Indudablemente el período que inicia la escritura (1961–1966) de *Blues castellano* marca una ruptura evidente, tanto ideológica como estética y lingüística, con *Sublevación inmóvil*; aparece ahora, como se verá más adelante, una neta perspectiva marxista, la búsqueda de una expresión clara de una naciente conciencia de clase. Es sin duda la confianza de que la actividad política necesitaba desarrollarse por otros canales de actuación más allá de la escritura literaria, lo que llevará a Gamoneda al silencio poético,

a esas 'quinientas semanas' en que declara haber estado 'ausente de mis designios' al comienzo de *Descripción de la mentira* (1977), que se extiende con escasas excepciones, entre 1967 y 1975.

Descripción de la mentira inaugura otro mundo poético en la obra de Gamoneda, que señala la alegría del hallazgo de una nueva voz poética, pero también la conciencia de que esa voz ha de cantar una ausencia radical, de que ha de ser el eco de una negación absoluta: la del período de la dictadura que acaba de concluir; la mentira subyacente al lenguaje que la ha soportado ideológicamente. Allí aparecen elementos fundamentales para su obra posterior, tanto formal como conceptualmente, que van a permitir el desarrollo orgánico de sus libros siguientes: el versículo y el fragmento como modelos expresivos más allá del verso tradicional; una poética visionaria y simbólica; la reflexión sobre el silencio y su materialización; la búsqueda de una conciencia crítica que se materialice en un lenguaje más allá de la tradición del realismo social; etc. Si *Descripción de la mentira* supone la inauguración de un lenguaje y de la voz que le otorga realidad, *Lápidas* (1987) indaga en la memoria del tiempo que ese lenguaje inaugura y al mismo tiempo instaura la memoria de la muerte. *Libro del frío* (1992) revisita el espacio poético creado en *Descripción de la mentira* y en *Lápidas* para ampliar su investigación sobre el vacío que extiende la escritura poética. A ese espacio abismal se enfrenta *Arden las pérdidas* (2003), cuyo origen ha de buscarse en *Mortal 1936* (1994), que retoma el espacio definitivo de *Libro del frío* (1992) para cuestionarlo en un nuevo giro de esa espiral que es la escritura gamonediada, y que se cierra por el momento con *Cecilia* (2004c).

El signo y el referente: 'el arte es lenguaje paradójico'

Si atendemos al testimonio del propio poeta, aunque el libro no se publicara por primera vez hasta 1982, los poemas que componen *Blues castellano* se escribieron entre 1961 y 1966, en los años en que la poética social, en su supuesta modalidad del realismo crítico o histórico, tal como la definiera José María Castellet en 1960 (100–105; Riera 1988: 243; y ss. Rovira 1996: 15–29), avanza hacia un proceso de disolución que le va a llevar a formular en algunos casos nuevos modos de compromiso desde modelos formales, y, en consecuencia, de contenido, distintos (Debicki 1987: 38–39). Con el título *Cantos de amistad* se anuncia una versión primitiva del libro en 1962 en la *Segunda antología de 'Adonais'*. A comienzos de 1964, en el n.º 4 (marzo–abril) de la revista leonesa *Claraboya* (2005) [Q5], dirigida por Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Ángel Fierro y José Antonio Llamas, se publica 'Blues del amo' (aunque sin ese título), anunciándose como perteneciente al libro *Blues castellano*, junto a otro poema ('Por si el canto, el poema') de un libro en preparación titulado *Textos sobre Poesía*; en el n.º 11 (1966) de *Claraboya*, se publicará 'Blues de la escalera'. Sin embargo la primera edición del libro, programada con el título de *Actos* en la colección 'El Bardo', dirigida por José Batlló, fue prohibida por la censura en 1968 (Expósito Hernández 2003: 161–63). Es significativo, a pesar del lapso temporal que transcurre entre el proceso de

escritura y su aparición pública, la escasa labor de *reescritura* que lleva a cabo el poeta con respecto a *Blues castellano* en comparación con otros libros posteriores (VV. AA. 2008: 11–12), lo que no impide la existencia de un buen conjunto de variaciones entre la primera edición (1982) y la segunda (1999), o sus inclusiones en las recopilaciones de *Edad* (Gamoneda 1987) y *Esta luz* (2004a) (Expósito Hernández 2003: 385–89). Por otro lado, en la revista leonesa *Claraboya* aparecerían las versiones de los poemas de Nazim Hikmet realizadas por Gamoneda (n.º 8, 1965) y la ‘Muestra de cantos negro-americanos’ (n.º 10, 1965), que tanto influirían en la redacción de los poemas de *Blues castellano*, además de diversas críticas de libros de Diego Jesús Jiménez (n.º 8, 1965) y Antonio Pereira (n.º 10, 1965). A la pluma de Gamoneda se debe asimismo, aunque apareciera sin firma, el editorial del n.º 11 (1966) de *Claraboya*, donde se reseña la reciente publicación en España de *Poemas y canciones*, de Bertolt Brecht (1965), en versión de Jesús López Pacheco a partir de la traducción de Vicente Romano, con prólogo de José María Carandell, que sirve para reivindicar el modelo brechtiano de ‘instalación de su poesía en la acción’ (véase Lanz 2005).

Un año antes de que Antonio Gamoneda comenzara a escribir los poemas de *Blues castellano*, Roland Barthes señalaba en ‘La respuesta de Kafka’: ‘Salimos de una época, la de la literatura *engagée*. [...] todo esto, como una ola que se retira, deja al descubierto un objeto singular y singularmente resistente: la literatura’ (2002: 187). Efectivamente, tal como diagnosticaba el crítico francés, se trataba de recuperar un modelo de escritura en el que no primara el mensaje y la voluntad comunicativa, que había dominado la literatura *engagée* precedente; una escritura quizás ‘intransitiva’, como la que proponía Barthes, pero sin duda una literatura que cobrara conciencia de que su existencia sólo podía darse en un mundo por hacer, en el que el propio acto de escribir supone una producción de sentido, una actuación sobre el mundo que determina su significado en constante construcción. No cabe duda de que en esa situación se encuentra una buena parte de la poesía española comprometida a comienzos de los años sesenta.

El propio poeta leonés apuntaba en su artículo ‘Poesía y conciencia’ (Gamoneda 1963: 4), escrito al fragor de la polémica sobre el compromiso poético en torno a las poéticas de [Q7] *Poesía última* (1963) y al debate teórico sobre la poesía como modo de conocimiento o como instrumento de comunicación (García Martín 1986: 73–78; Riera 1988: 149–64), que había venido desarrollándose a lo largo de más de una década, y que se encontraba ya en su último estadio de reflexión. ‘La política no puede condicionar a la poesía hasta el punto de intervenir en su naturaleza sustituyéndola’; ‘la poesía puede ser (y, si queréis, debe ser) un instrumento entre otros para transformar el mundo, con tal que las formas que haya de adoptar no sean contrarias a su naturaleza’, que radica en su ‘peculiar fuerza de representación de la realidad interiorizada’ [Q8] (Gamoneda 1963: 4). Esto, como señalaría años más tarde, implicaba un cierto distanciamiento de la ‘poesía *social* a la vieja usanza’ (Doncel 1993: 145), la que se formulaba en su segundo momento en torno a la estética del núcleo barcelonés de la generación

del 50. Con este núcleo no comparte el distanciamiento irónico característico de algunos de sus representantes más significativos, ni la consecuente construcción de una ficción autobiográfica que deriva de ello, ni el lógico resentimiento de clase de que aquella hace gala, ni la mala conciencia implícita (Riera 1988: 243; y ss. Rovira 1996: 15–29. Véase una crítica a este relato generacional en Gamoneda 1997b: 29–32; Casado 2005: 29–48). Todo ello implica un distanciamiento de la retórica social, pero también de la formalización temática de la ideología que la sustenta. ‘Yo viví las causas [de la poesía social] – declara el poeta en 1987 – pero en mi poesía no hay proyecto social ni ideología’. Lo que no implica que no exista ‘una fraternidad sin esperanza’ (‘¿Ocultar esto?’), una ‘solidaridad sin esperanza’ (Sin firma 1987: 43), como declarará años después, que comienza a percibirse como proyecto ideológico precisamente en los años en que se [Q9] escriben los poemas de *Blues castellano*. Sin duda, es en esa resaca en la que la esperanza en un futuro utópico deja paso a la desesperanza del presente, en la que se comprende que las viejas aspiraciones se han frustrado y aún así ‘se viven sus causas’, donde surgen los poemas de *Blues castellano*; la solidaridad entonces no se funda en la realización de una esperanza colectiva en un futuro utópico, sino en la constatación de una fraternidad común manifiesta en un presente vivido en la desilusión.

Ahora bien, la actitud expuesta supone, por encima de todo, intentar habitar una evidente paradoja (‘el arte es lenguaje paradójico’ (1992: 13), declarará el poeta), aquella en que se sitúa todo modelo de escritura que pretenda la transformación del mundo, y aquella en la que se sitúan las escrituras en la resaca que la literatura comprometida deja a comienzos de los años sesenta: la de escribir en un lenguaje consciente de su incapacidad de trascender de sí mismo, de decir más allá de sí, y pretender que ese acto de escritura transforme el mundo, actúe sobre nuestra existencia, cambie la realidad circundante. Es esa paradoja, que se formula desde el primer momento en *Blues castellano*, la que hace no que no haya un proyecto social o una ideología en su poesía, sino que éstos se formulen mediante su negación, que hace nacer una esperanza desesperanzada de un sentimiento de vergüenza transformado en fuerza revolucionaria, tal como refieren las palabras del joven Marx, en carta a Ruge de 1843, citadas al comienzo de ‘Malos recuerdos’ (‘La vergüenza es un sentimiento revolucionario’). Lo que hay a lo largo de la escritura poética de Gamoneda, y esto arranca al menos desde el libro que comento, no es la ausencia de un proyecto social o de una ideología, sino la construcción de una ideología de la negación (véase VV.AA. 2008: 8–10). Es en esa paradoja, implícita ya en *Sublevación inmóvil* (1960) y desarrollada plenamente a partir de *Descripción de la mentira* (1977), donde se construye la estructura de *Blues castellano*.

En cierto modo, esa situación paradójica en que se ubica el poeta moderno ya había sido percibida por Sartre, quien, en *¿Qué es la literatura?*, reducía el papel de la poesía dentro de la literatura comprometida: ‘Los poetas son hombres que se niegan a utilizar el lenguaje’, consideran ‘las palabras como cosas y no como signos’ (1950: 48 y 49). *Blues castellano* viene a ser una respuesta a la propuesta sartreana, influida fundamentalmente por la obra del pensador francés, *Orfeo*

negro, poesía y revolución (Sartre 1956), cuya versión francesa había aparecido en 1948 como prólogo a la antología compilada por Léopold Senghor *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*; respuesta que ya se había iniciado, sin duda, en *Sublevación inmóvil* y que condicionará buena parte de la escritura gamonediana. Efectivamente, ya como encabezamiento del epígrafe tercero de *Sublevación inmóvil*, había escogido Gamoneda una significativa frase de André Malraux en *La condición humana* (1936): 'Ir del signo a la cosa significada es profundizar en el mundo'. El poeta, en una estela mallarmeana a la que Gamoneda se suma, busca precisamente esa religación del signo con la cosa significada, del signo con su referente; ese espacio que, partiendo del lenguaje, se sitúa más allá o más acá de él, donde se instaura el 'sentido', entendido desde una postura hermenéutica como 'sutura simbólica'. No olvidemos que para Mallarmé (1945: 852; 854) la poesía se instaura como 'l'écriture, qui relie le mot à son sens'; es decir, como un proceso de escritura que aconteciendo en el lenguaje va más allá de él. El lenguaje adquiere, así, una dimensión material; las palabras funcionan como cosas, no como signos (o, mejor dicho, actúan como cosas-signos, son hechos lingüísticos), adquieren una dimensión de valor en un sistema estructural, que alude constantemente a un elemento que está siempre ausente; instauran el espacio de indeterminación del sentido, donde los significados (y los signos) se diluyen. De ese modo, el lenguaje se convierte en 'la conciencia práctica', como quería Marx (2002: 129); adquiere la 'utilidad' que echaba de menos Sartre para la poesía, mediante la producción de sentidos que es el modo de su instauración en la acción desde la formulación lingüística.

Miguel Casado ha hablado de 'la identidad rigurosa entre *hechos y signos*' en la poesía de Gamoneda (Doncel 1993: 129). Efectivamente, los *hechos* surgen con una capacidad sígnica porque acontecen como lenguaje, son lenguaje y existen en el lenguaje en cuanto lenguaje; son, en el sentido más preciso de los planteamientos de Austin y Searle, 'actos de habla': hechos en los que el solo decir ya es hacer, actuar en el mundo. Y su modo de hacer es 'tomar parte en una forma de conducta (altamente compleja) gobernada por reglas' (Searle 1994: 23); su modo de hacer es justamente la producción de sentidos que supone su modo de instaurarse en la acción. La memoria poética evoca estos hechos ('son los hechos los determinantes del poema' [Q10], declarará años más tarde el poeta) como lenguaje, como palabras, y el proceso de constante depuración lingüística (una manifestación más de la *retracción* característica de su obra (Gamoneda 2004a: 596), de la que se tratará más adelante) que muestra la escritura gamonediana avanza precisamente hacia la esencialidad de la verbalidad evocada, como consecuencia de la nostalgia del origen, para hallar en lo dicho lo que había sido evocado como palabra, pues, como confesará el poeta, 'sólo sé lo que digo cuando ya está dicho' (Gamoneda 1992: 12; Doncel 1993: 73). La identidad de *hechos y signos* supone, así, una dimensión simbólica especial del lenguaje poético (aquella por la cual religa la palabra a su sentido; aquella que lleva del signo a la cosa significada; aquella que desvela la hermenéutica lingüística; aquella que vincula el horizonte de sentidos de un texto al horizonte de referencias activas

que lo constituyen; aquella que muestra la radical inadecuación entre significado y significante y traza la ‘sutura simbólica’). En esta dimensión el símbolo lo es de la cosa misma simbolizada (Doncel 1993: 70), en la que el sentido se instaura justamente en el espacio entre el símbolo y la cosa simbolizada, en la dimisión del signo, por la que las palabras, nombrándose a sí mismas, aluden a un más allá del lenguaje que el propio lenguaje no puede nombrar, al que sólo puede aludir, pero que comienza a existir en el momento en que es nombrado, que pervive en la memoria en cuanto palabra. Así, el símbolo, en la poética gamonediana, no es unívoco. La dimensión simbólica del lenguaje no apunta a un sentido preciso, determinado (lo que justificaría la mera transitividad del lenguaje poético gamonediano), sino que apunta al espacio de la incertidumbre, de la indeterminación, donde surgen los sentidos, la ‘fábula de las alusiones’, que diría Emilio Lledó (1997: 45), y remite al lenguaje mismo mostrando sus carencias a la vez que el orgullo de sus logros. De ahí la importancia de un lector implícito, de un lector cómplice (el ‘ustedes’ que aparece reiteradas veces en los poemas de *Blues castellano*) necesario para la construcción de sentido del texto, para la elaboración hermenéutica en la que el texto abierto cumple su ciclo.

‘Tú / ya no ves signos’ escribirá Gamoneda en ‘Tú’ (no en vano, el poema se titulaba ‘Actos’ en su versión primitiva, al igual que el libro en su conjunto (2004a: 131)¹ [Q11]). Y efectivamente, su poética apunta ya desde ese momento a la disolución de la signicidad, hacia la búsqueda de un sentido que se constata en su incapacidad de fundamentar algo estable más allá del lenguaje. ‘No ves signos’, sino el tránsito hacia la cosa significada, el espacio de incertidumbre en que se instaura el sentido (los sentidos), donde se *sienten* los significados, que nace del lenguaje pero que el lenguaje no puede alcanzar. Se trata pues, siguiendo el modelo del *organon* brechtiano, de buscar el *sentido*, siempre abierto, indeterminado, por el que el *acto* poético se instaura en la realidad, deviene *real*, estableciendo una participación dialéctica con la realidad de la que forma parte constituyente; una poesía, según las palabras del propio Gamoneda referidas a Bertolt Brecht, que busque la ‘instalación en la acción’, en la que ‘la acción [...] entr[e] a llenar la totalidad de su espacio poético desplazando significaciones imaginarias’ en la búsqueda de un ‘estilo *real*’ (Claraboya 2005: n.º 11, 1966). Esa transformación de la palabra poética en acto ya se establece desde los poemas anteriores a *Blues castellano* (‘haz algo’, proclamaba en el último verso de ‘Tristes metales’), y se encuentra, sin duda, en la base del compromiso ético que establece su escritura, expreso ya en ‘Sublevación’:

Un mismo canto pide
la justicia y la
belleza.
Sea la luz
un acto humano [Q12]
(Gamoneda 2004a: ??)

1 Todas las citas se hacen por esta edición, *Poesía reunida, 1947–2004* (véase Gamoneda 2004a), con epílogo de Miguel Casado.

Pero adquiere expresión diáfana en los versos finales de ‘Cuestión de instrumento’:

Dejen ustedes. Mi canto está mal hecho
como esta verdad, que está mal hecha.

Hagan ustedes la verdad mejor.
Hablaemos después aunque ya es tarde. (97–98)

Es esa ‘verdad’ la que aparece al final de ‘La noche hasta caer’:

Había una verdad, no se me olvide,
había una verdad.

Dure la noche
y caiga yo sobre su misma tierra. (139)

La identidad entre canto y verdad (‘la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad’, había escrito en 1936 Martin Heidegger (1988: 114); ‘la Palabra poética nunca puede ser falsa porque es total’, había escrito (1989: 52) Roland Barthes), que subrayan los versos de ‘Cuestión de instrumento’, no indica la mera transitividad del primero, su mera instrumentalidad; el lenguaje no puede enunciar verdades que se encuentran más allá de él, y los hechos no tienen consecuentemente una existencia que no sea lingüística. Sin embargo, esa identidad revela la relación dialéctica que establece la poesía con la realidad, con la verdad, integrándose en ésta como un acto de lengua, asumiendo precisamente su intransitividad. ‘La poesía no es social ni poesía si no se hace en un lenguaje de la especie poética’, afirmará Gamoneda en 1993, a propósito de la influencia de la poesía de Nazim Hikmet en la escritura de *Blues castellano* (Doncel 1993: 152), evocando palabras escritas 30 años atrás en su artículo ‘Poesía y conciencia’ (1963). De este modo, asumiendo su intransitividad, su naturaleza exclusivamente lingüística, la indeterminación de sentido que provoca y la carencia del lenguaje que denuncia, el canto se instala como *acción* en la realidad como el resultado de una relación dialéctica entre la conciencia individual y el momento histórico en el que se instaura y del que forma parte constituyente, transformándolo en cuanto que es enunciado. Sólo así puede establecerse una relación de identidad totalizadora entre elementos pertenecientes aparentemente a ámbitos diferentes, como la belleza, la justicia, la verdad y la realidad; si, como se leía en ‘Sublevación’, ‘Un mismo canto pide / la justicia y la / belleza’, esto es posible en cuanto que ‘justicia’ y ‘belleza’ se hacen ‘canto’, son lenguaje. Así, podrá leerse en ‘Ida y vuelta’, uno de los poemas de reintegración (aquellos en que el sujeto se reintegra a la realidad de la que parte, y la voz al espacio de la escritura) de *Blues castellano*, ‘es justo es bello y es real respirar / en esta libertad oscura hasta las estrellas’ (Gamoneda 2004a: 105); y en ‘Agricultura’, donde se subraya justamente la necesidad de una conciencia dialéctica para que la belleza adquiera *sentido*, se indica: ‘Mirad, es bello y es verdad’ (111). Belleza, justicia, verdad adquieren realidad para el poeta porque acontecen en el canto, porque son en el lenguaje, porque tienen existencia lingüística; ése es su modo de instalarse en la realidad para

el poeta, que los asume como *actos* en su conciencia lingüística. La *verdad* de la que se adquiere conciencia a lo largo del libro (y estos poemas recién apuntados cobran así una dimensión claramente parentética) es la de que el canto, sólo siendo canto, afirmando su intransitividad, su naturaleza exclusivamente lingüística, puede instaurarse como una *acción* efectiva (como un ‘acto performativo’ (Austin 1990), en el sentido austiniano) dentro de la realidad transformándola. Comprender ese proceso dialéctico, adquirir esa conciencia dialéctica, fenomenológica y lingüística, es ya un modo de actuar en la realidad, es el modo que tiene el poeta de instalarse en ella y transformarla.

Ésa es precisamente la paradoja en la que se sitúa la escritura poética de *Blues castellano*; paradoja que se desarrollará mediante un complejo proceso dialéctico a lo largo del libro, que supone el paso de la soledad a la solidaridad, la adquisición de una conciencia solidaria, la ‘fraternidad sin esperanza’, una ‘solidaridad sin esperanza’, que se expresaba de modo meridiano en los versos finales de la primera versión de ‘Caigo sobre una silla’, el poema con que concluye el libro:

Caigo en una silla que gime
y me siento
con todos los cansados de la tierra
a pensar en nosotros, en que somos
la verdad.
Y sabiéndolo,
esperamos la noche reunidos
y la tierra descansa así en nosotros. (2004a: 141)

De ese modo, el sentimiento solidario, fraternal, la adquisición de una conciencia colectiva, de clase, que anunciaba el epígrafe inicial del libro, extraído de los *Ensayos sobre la condición obrera* de Simone Weil (‘La desgracia de los otros entró en mi carne’), adquiere sentido completo al fundar la ‘verdad’ de la ‘fraternidad sin esperanza’ (1962: 109) en ese ‘nosotros’ final, suma del ‘yo’ y ‘ustedes’ que debatían implícitamente en la primera sección del libro, que adquiere conciencia solidaria, colectiva y fraternal.

Sin duda, ésas son las dos verdades que anuncia y enuncia *Blues castellano*: en primer lugar, la adquisición de una conciencia lingüística por la que el poeta asume que el modo de instalarse su escritura en la realidad radica en asumir que se trata de un hecho meramente lingüístico y, como tal, ‘intransitivo’ en el sentido barthesiano, pero performativo y productor de sentido; en segundo lugar, la expresión de una conciencia solidaria en el dolor que asume la expresión de la desesperanza como motor de transformación social, en la formulación de una *utopía desesperanzada* y que hace de la adquisición de esa conciencia de solidaridad en el dolor una fuerza revolucionaria. Más aún, lo que *Blues castellano* apunta, anunciando el desarrollo ulterior de la escritura gamonediana, es la proyección de una verdad sobre la otra; es decir, la expresión de una conciencia solidaria desesperanzada sólo adquiere *sentido* cuando se asume que el hecho poético es meramente un hecho lingüístico, y como tal intransitivo, y que su único modo de instalarse en la realidad, de transformarse en *acción* efectiva,

es asumirse como tal. Se produce entonces una solidaridad inseparable entre *hechos* y *signos*, entre palabras y actos, entre lenguaje y referente, que dota, como apunté, de una especial dimensión simbólica a la expresión poética en el ámbito de la alusión.

Ha de tenerse en cuenta que en la poesía gamonediana la fraternidad en el dolor es el sentimiento que encarna la esencia del ser hombre. *Blues castellano* 'dice' y ' nombra' precisamente ese sentimiento de hermandad en el dolor (da *nombre* a lo silenciado), en el que el sufrimiento personal ('yo sufro') se une al sufrimiento colectivo, expresando una 'pena' ('Blues de la escalera' (2004a: 122)), para formular un sentimiento general, universal ('Aquí ya no hay otra majestad que el dolor', 'Blues para cristianos'; 116), al que no se resigna ('no es bueno que haya tanto sufrimiento', en 'Blues de la casa'; 119). La humanidad sufriente, pesarosa, dolorida, encuentra su correlato en el cansancio de ser hombre, en el 'corazón cansado', el 'rostro cansado', que no son sino correlatos de ese 'hombre cuyo oficio y vigilancia / es la vida' que 'está cansado sobre el propio rastro / como un ave de plomo' ('¿Ocultar esto?'; 108), formas de expresar esa 'conciencia desdichada' que enuncia *Blues castellano* (VV.AA. 1986: 99; Gamoneda 1987: 25–26). La queja, la protesta, se modula, así, a través del *blues* y el *spiritual* negro (con los que Gamoneda había experimentado en versiones en aquellos años), asumidos, *sentidos*, lejos de cualquier *pastiche*, que implicaría una voluntad irónica incompatible con el sentimiento *patético* (el 'corazón' como símbolo de ese sentimiento (Doncel 1993: 18–20), proveniente del universo de la poesía de Nazim Hikmet) implícito en la fraternidad en el dolor, en la música del dolor (VV.AA. 2001: 103). En este sentido, 'patetismo' y 'consolación' van a ser los dos soportes que sustentan la expresión del 'sufrimiento' como un asunto 'natural', naturalizado; de ahí las bases formales que asume el libro: el *blues* y el *spiritual* afro-americano (pero también su asimilación profunda con la copla popular castellana y los modelos del 'cante jondo' evocados desde el neopopularísimo lorquiano; véase 'Blues de la escalera') y el modelo poético-dialéctico del poeta turco Nazim Hikmet, que estaba sirviendo para transformar algunos de los moldes expresivos de la poesía social a comienzos de los años sesenta (Blas de Otero y Ángela Figuera, entre otros).

El propio poeta ha señalado sus dificultades para comprender las letras de los *spirituals* y *blues* que escuchaba ('Yo, de muy mala manera, podía leer algo de inglés, pero en la audición no entendía nada'), lo que condicionará una especial relación con esa música y una novedosa concepción de la escritura poética, desde una reescritura atípica (véase Gamoneda 2004b): 'Yo *sentía* los significados; no los comprendía. Supe que estaba en el corazón de la poesía. Busqué letra impresa' (Doncel 1993: 153–54). De este modo, *Blues castellano* hace del 'patetismo' ('la esperanza y el patetismo de Nazim', son rasgos destacados del poeta turco que atrajeron a Gamoneda (1993: 147), frente al distanciamiento irónico característico de la mentalidad escindida del burgués con 'mala conciencia', un sentimiento de clase. Incluso *nombra* ese sentimiento como sentimiento propio del proletariado, cuyo 'sufrimiento', personal y colectivo, como adquisición de la conciencia

colectiva del individuo, se narra a través del libro como un modo de ‘consolación’, que no implica sin embargo ninguna resignación. El dolor, la conciencia del sufrimiento colectivo y la solidaridad que de ello se deriva, aparece así como un sentimiento identificativo del proletariado, como la base fundamental de un sentimiento de clase, en el que se aúnan tanto ‘la humanidad doliente que piensa’ como ‘la humanidad pensante oprimida’, en términos marxianos (Marx 2002: 549), que no pueden ser ni asumidas ni ingeridas por el modelo de capitalismo avanzado que comienza a imponerse en las sociedades occidentales a partir de la segunda mitad de los años cincuenta y comienzos de la década siguiente, y que las ignora mediante la negación de la palabra, del nombre.

Ese proceso narrativo supone la adquisición de una conciencia – producto y consecuencia, sin duda, de la cultura del subdesarrollo que domina el período franquista (Gamoneda 2006a: 27–28; VV.AA. 2008: 8–10) – y la construcción de una utopía desesperanzada, de una solidaridad sin esperanza, que se constituye como movimiento revolucionario y que transforma la realidad circundante desde el momento en que se enuncia. Ese proceso, que apunta a la adquisición de una conciencia crítica en su misma enunciación, supone un desarrollo dialéctico claramente expuesto a lo largo de *Blues castellano* (Gamoneda 1987: 23–27; 2004a: 593–97; Doncel 1993: 95–102). La primera parte del libro expresa los modos de la opresión y la solidaridad en el sufrimiento como elementos fundamentales de la hermandad doliente que constituye el proletariado, mediante un modelo netamente narrativo (subrayado por las estructuras temporales, el relato anecdótico y la presencia de distintos actantes), que acentúa la dimensión épica del relato y su contemplación crítica. La segunda parte muestra los modos de la alienación, del dolor, de la desesperanza, incidiendo en planteamientos temáticos semejantes a los de los primeros poemas, pero ahora desde una perspectiva ‘patética’, identificativa y – jugando con los recursos paralelísticos y las recurrencias características del *blues* y el *spiritual* – ‘cantada’ (Expósito Hernández 2003: 165–69).

La tercera parte del libro apunta al reencuentro solidario, a la reintegración participativa en los otros y en el mundo, a la comprensión de que conciencia subjetiva y realidad objetiva no son elementos opuestos, sino que la conciencia sólo puede ser circunstanciada, participativa, derivada de la existencia y de la integración del individuo en una clase social y no previa a su existencia y a los condicionantes económicos que la determinan. Esa reintegración tiene también una dimensión netamente lingüística y consecuentemente poética: la noción de que, por un lado, la poesía es un ‘superlenguaje’, ‘un lenguaje potenciado’ que parte del lenguaje común, y, por otro, ‘es canto, no expresión bella’ (Gamoneda 1963: 4; véase Doncel 1993: 95–97). La ‘fraternidad sin esperanza’ (Gamoneda 2004a: 109) de la primera parte encuentra así su correlato en ‘la amistad quien me sostiene’ (141) que cierra el libro.

Así, si la primera parte de *Blues castellano* es narrada, la segunda parte es cantada y la tercera parte funde ambos modos. Si la primera parte es pretendidamente objetiva y adquiere una dimensión épica, la segunda parte es claramente subjetiva y tiene un carácter marcadamente patético y la parte final es

netamente participativa y apunta a un sentimiento colectivo. En fin, la comprensión de ese proceso dialéctico que desarrolla el libro conlleva la adquisición de una conciencia crítica, que se manifiesta definitivamente como un proceso de reintegración para su entrega participativa; una búsqueda en sí mismo para encontrarse en los demás. De la comprensión de ese proceso, de la asunción de ese proceso narrativo que el libro expone, se deriva la ‘consolación’ de que hablará Gamoneda como elemento radical de su escritura poética en ‘El arte de la memoria’ (1992: 12–13).

‘Yo sentía los significados; no los comprendía’

No nos encontramos, por lo tanto, con una consolación catártica, al modo aristotélico, sino que la expresión ‘patética’ (no irónica, sino *sentida*) del ‘sufrimiento’ conlleva un proceso de comprensión cuyo resultado es, por un lado, la ‘consolación’ frente a la situación colectiva, pero, por otro, la adquisición de una conciencia dialéctica que transforma dicha situación desde el mismo momento en que se comprende su carácter coyuntural (Doncel 1993: 145–46). *Comprender* el sufrimiento de los otros / nosotros, la dimensión colectiva del dolor, en su propia enunciación, supone ya una forma de consolarse de él pero también un modo de superarlo; supone la negación de la fatalidad y la construcción de un modelo utópico; supone un proceso de adquisición de conciencia que es ya una forma de actuar en la realidad. *Comprender* es un modo de transformar la realidad, de superar la *alienación* (‘Blues del amo’), de entender que somos partícipes de la Historia que hacemos y que nos hace; porque la Historia, que no es otra cosa que narración, que lenguaje, se hace y no se sufre: ‘hagan ustedes la verdad mejor’ (Gamoneda 2004a: 98). En esos elementos se sustenta buena parte de la ‘cultura de la pobreza’ (‘yo vengo de la penuria y del trabajo alienante’) de la que hablará Gamoneda, como fermento de su escritura poética, en su discurso en la entrega del Premio Cervantes 2006.

‘Sentir – declarará el poeta años más tarde –. Es una palabra fuerte. No excluye audición ni lectura ni comprensión, pero no implica necesariamente a cada una de ellas. [...] *sentir* nos remite a una experiencia más intensa, primaria y radical que, por ejemplo, la comprensión intelectual’ (Doncel 1993: 152). *Sentir* es el modo en que *adquiere sentido* el ‘patetismo’ como un modo de identidad colectiva en el sufrimiento compartido; *comprender* supone la adquisición de una conciencia crítica que plantea una utopía fundada en ese sufrimiento, como sentimiento colectivo, y que, por lo tanto, sólo puede ser una utopía desesperanzada, porque el sentimiento colectivo del proletariado sólo puede expresarse por vía negativa (como el ‘canto’ de *Blues castellano*), como una negación de la negación, como modo de apropiación del ser humano para el ser humano. ‘Lo escribí yo con estas manos / pero no lo escribí con la misma conciencia’, leemos en ‘Cuestión de instrumento’ (2004a: 97), tras citar unos versos de ‘Música de cámara’, incluido en *Subelevación inmóvil*. La belleza es, por lo tanto, un acto de conciencia. En este sentido, puede entenderse *Blues castellano* como un proceso

que lleva del *sentir* al *comprender* en la materialización de la escritura poética, y que supone la adquisición de una conciencia crítica y dialéctica en ese proceso de escritura (en la narración que dicho proceso conlleva). Es un gran 'caer en cuenta' en el que lo que acaba encontrándose es lo que se buscaba (el *sentir*, lo que se sabe; 'el *no saber* es natural en la creación que se desprende de la cultura de la pobreza', declarará en el discurso de recepción del Premio Cervantes), pero en cuyo proceso se ha adquirido una nueva conciencia (*comprender* en términos marxianos que 'no es la conciencia lo que determina la vida, sino la vida lo que determina la conciencia' (Marx 2002: 127), y que la conciencia es, por lo tanto, un producto social). En consecuencia, se produce un proceso de desvelamiento, la 'desnaturalización' (frente al lenguaje cómplice que calla) del sufrimiento colectivo, que se nombra, al que se da expresión en su silencio.

De ahí, la tensión implícita entre *saber* y *comprender* que estructura, en una de sus lecturas, *Blues castellano*. Son varios los poemas en que se opone implícita o explícitamente el *saber* (vinculado a veces a *sentir*; 'la poesía es antes sensible que inteligible, o [...] es inteligible bajo condiciones de sensibilidad', declarará el poeta en 2007, haciéndose eco de las palabras de T. S. Eliot) como un modo de conocimiento intuitivo, otorgado e individual, al *comprender*, como un modo de conocimiento reflexivo, que implica la adquisición de una conciencia y la integración colectiva en el mundo, en la realidad. 'Cuestión de instrumento' marca precisamente ese proceso desde el *saber* intuitivo ('Ustedes saben [...] y yo sé') hasta la *comprensión* de la verdad del canto, como un modo de adquisición de 'conciencia', y, en cierto modo, anuncia el desarrollo de *Blues castellano* como un ejercicio de comprensión en el proceso de enunciación de aquello que intuitivamente se sabe. *Comprender* es un modo de adquisición de conciencia que se logra en el propio proceso de reflexión, en el propio proceso de enunciación, y que implica una voluntad transformadora; 'comprender' y 'luchar' (términos que, como se verá, muestran una vinculación con la concepción estética heideggeriana) aparecen, así, como los correlatos positivos de la 'vergüenza' y la 'pena', bases de la solidaridad en el dolor, que sustentan la 'fraternidad sin esperanza' en '¿Ocultar esto?'. El ámbito de la *comprensión* es el espacio de la 'noche', en que se produce la reintegración participativa, en que la conciencia personal se diluye en lo otro / en los otros ('y sentir la noche de los que dormían / y comprenderlos como a un solo ser' (2004a: 99)), y el hombre puede descansar del pesado oficio de ser hombre ('Caigo sobre unas manos'). 'Yo comprendía / todas las cosas como se comprende / un fruto con la boca, una luz con los ojos' (83), había escrito Gamoneda unos años antes. No en vano, como declarará en el discurso de recepción del Premio Cervantes (2007), 'el pensamiento específicamente poético se distingue del pensamiento discursivo, reflexivo o de cualquiera otra especie, en que procede de lo Desconocido – de lo desconocido incluso por el propio poeta – y en que lo revela'. El ámbito de la *comprensión* es aquel en que se revela lo desconocido; aquel en que se adquiere conciencia de lo sabido, de lo sentido, de aquello que se había percibido de modo intuitivo, pero que ahora adquiere sentido en cuanto que es dicho a través de una conciencia participativa; entonces cesan las

preguntas: 'Yo ahora ya no me pregunto / por qué se ama a un rostro ensangrentado', en 'Blues del nacimiento' (2004a: 115); cesan todas las dudas: 'Tú / ya no ves signos. Ahora, tú desprecias / todas las dudas', en 'Tú' (131).

Escritura transparente

La distinción estructural entre *saber* y *comprender* en *Blues castellano* encuentra su correlato formal en la formulación de un estilo, ya apuntado desde los versos de 'Cuestión de instrumento', fundado en dos principios aparentemente contradictorios: 'densidad' y 'transparencia' ('Comprueben / la densidad y transparencia'). Se trata de mostrar a través de una 'palabra transparente', semejante a la que, según Barthes (1989: 79), había inaugurado Camus en *El extranjero*, la 'densidad' del canto; de hacer aparecer lo que subyace, pero también de hacer transparente la propia transparencia. Tal como apunta el crítico francés en su definición de la escritura al comienzo de *El grado cero de la escritura*, el estilo es 'un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor' y que resulta, en principio, 'indiferente y transparente a la sociedad' (1989: 18-19). Esa transparencia, que no aparece como producto de ninguna elección, de una reflexión sobre la Literatura, tiene más que ver con ese elemento 'transparente, inocente y neutro' que define la escritura de los clásicos (13), que con la búsqueda de una palabra y de una escritura transparentes que caracteriza un determinado momento, definido por la elección de una escritura como resultado de 'la reflexión del escritor sobre el uso social de su forma' (23). La palabra transparente, la escritura blanca, que según Barthes define el estadio de escritura que, arrancando de Mallarmé, se plasma en las obras de Maurice Blanchot o Albert Camus, adquiere un sentido bien diferente, que muestra un grado más en el desgarramiento de la conciencia burguesa (15): aquel en que se apunta a la desaparición del autor, a la pureza que se origina en la ausencia de todo signo. Esa 'palabra transparente', esa 'escritura blanca', inaugurada, según Barthes, por *El extranjero*, de Albert Camus, se define fundamentalmente por una absoluta libertad de 'toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje' (78), una escritura liberada, sin voluntad de imposición. Se trata de una 'escritura neutra', dotada de una nueva inocencia, que apunta en su transparencia el sentido de su denuncia; una escritura que se reduce 'a un modo negativo' (79) que recupera, frente a las escrituras precedentes, 'la condición primera del arte clásico: la instrumentalidad' (79). Se trata, por lo tanto, de una nueva modalidad de escritura caracterizada paradójicamente por su carácter amodal, que revela una nueva religación del lenguaje y la escritura, que no puede ser duradera, sino que apunta a un inminente proceso de opacidad.

Barthes hablaba de *El extranjero* como modelo de esa *escritura transparente*, pero podría haber citado, sin duda, la poesía de Nazim Hikmet o los *negro spirituals* como modelos parejos, que sustentarían más adelante la escritura gamonediana. Es, pues, desde esa perspectiva desde donde debe comprenderse la búsqueda de esa *escritura blanca* que lleva a cabo *Blues castellano* y que va a ser uno de los

fundamentos, con distintos registros, de la poética gamonediana desde entonces. *Blues castellano* experimenta, así, con una *escritura transparente*, aparentemente inocente, amodal; un estilo de la ausencia, que reduce la escritura a un modo negativo, a la plasmación del vacío; una escritura ‘blanca’ que paradójicamente muestra en su transparencia la densidad y la profundidad que aparenta no tener. La ‘transparencia’, eco también de la propuesta ético-poética juanramoniana, no apunta sino a una aparente desaparición de la forma, a un proceso de depuración retórica, que denuncia en su propio proceso la aparente neutralidad del lenguaje; una transparencia que revela y desvela, en su pretendida objetividad, la profundidad de un lenguaje aparentemente neutral e inocente y que lleva implícitamente una crítica de su complicidad callada. En su propuesta de una *escritura transparente*, *Blues castellano* apunta a una cuestión fundamental, que asume el texto en su conjunto: a un proceso de problematización de la forma. Toda forma conlleva una ideología, una moral. La *escritura transparente* de *Blues castellano* denuncia precisamente la connivencia de una retórica poética – fundada en un falso lirismo o en una expresión irónica – con un poder de clase, y establece una aparente *objetividad patética* como el modo de expresión adecuado a la circunstancia histórica. Es decir, la *escritura transparente* de *Blues castellano* supone, por un lado, la afirmación de una estética de clase fundada en un proceso de desvelamiento de la profundidad (‘densidad’) de la transparencia; pero supone, por otro lado, la expulsión de un falso lirismo, constituido en retórica formal, y la consecuente denuncia de la connivencia de esa forma con un poder de clase. Frente a ello, la ‘transparencia’ formal gamonediana apunta a una aparente objetividad que revela el fondo patético de los acontecimientos que narra (apunta, por lo tanto, a un humanismo más profundo que el que señalaba la poesía social ya retorizada y la lírica tradicionalmente poética), y apunta a una fusión fondo-forma (a la eliminación de esa distinción arbitraria) derivada de una concepción fenomenológica del conocimiento.

Pero la *escritura transparente* también es un modo de desvelamiento (de ‘desocultamiento’, en términos heideggerianos), no sólo formal, sino de lo que subyace; la escritura transparente revela lo que está debajo. Supone, por otro lado, la existencia de un término neutro, de un término no-marcado, en el que esa escritura transparente se instaura, que supera la dicotomía entre una escritura volcada en su mera comunicabilidad, con un valor netamente instrumental, y una escritura ensimismada, cerrada sobre sí misma. De hecho, la *escritura transparente* que inaugura *Blues castellano* supone la superación del viejo concepto de Literatura, de Poesía, por una escritura que adquiere, como se vio, una nueva instrumentalidad derivada de la asunción de su carácter intransitivo (véase Barthes 1999: 25–33), que es el modo de instalarse en la realidad como *acción* e instaurar el espacio indeterminado del sentido. Su aparente inocencia, su transparencia, su aparente ausencia de todo juicio, es justamente el modo en que instaura su denuncia; dice precisamente porque aparenta no decir; revela su ‘densidad’ porque muestra su ‘transparencia’. Se trata, pues, de una escritura marcadamente antirretórica, pero que trasciende tanto los límites de la retórica

poética tradicional (modernamente tradicional) como los de la retorización del antirretoricismo característico del realismo social precedente (prosaísmo, narrativismo, etc.). Su intento de expulsión de todo falso lirismo (tal como el propio poeta lo apuntaba en el n.º 11 de *Claraboya* refiriéndose a los poemas de Brecht) implica un proceso de negación, una escritura en modo negativo en la que jamás puede habitarse demasiado tiempo; es el tiempo de ‘cuando fui puro y legislaba en la negación’ que se evocará en *Descripción de la mentira*, el tiempo en que ‘atravesábamos las creencias’. Todo ello justificará precisamente el silencio posterior: ‘Durante quinientas semanas he estado ausente de mis designios’ (Gamoneda 2004a: 174).

La *escritura transparente* se concibe a sí misma como un modo de negación; es el principio en que se establece todo un modelo del decir *no*, cuyo límite es siempre el silencio pero cuyo espacio es el de la liberación absoluta, el de liberar al lenguaje de toda sujeción a un orden establecido. Es ese espacio de libertad el que instaura la escritura transparente de *Blues castellano* mediante toda una estética de la negación; porque decir *no* es la única forma de construir un espacio de libertad en una situación en la que la libertad está negada. Liberar el lenguaje del orden marcado es el modo de actuar que tiene la escritura para el poeta; es el modo de comprometerse que tiene un escritor, de adquirir la responsabilidad que le es propia, como resultado de rechazar las responsabilidades espurias que le vienen impuestas por un orden establecido precisamente en la negación de la libertad y de la verdad.

La *escritura transparente*, la escritura como negación, es el único modo de manifestación coherente de una escritura poética, concebida como ‘canto’, que se quiere verdadera y totalizadora. ‘Mi canto está mal hecho / como esta verdad, que está mal hecha. // Hagan ustedes la verdad mejor’ (2004a: 97–98), leemos al comienzo de *Blues castellano*, y esos versos instauran toda una dialéctica de la negatividad, muy próxima a la que propugnaban por esos años los pensadores de la Escuela de Frankfurt (Adorno 1975). Si la ‘verdad [...] está mal hecha’, el único modo de darle cauce de expresión es justamente un ‘canto [que] est[é] mal hecho’, mediante una escritura que al mismo tiempo participe de la ‘transparencia’, pero también de la ‘densidad’, de la presencia de una conciencia crítica, dialéctica, que se establece paradójicamente en su aparente ausencia, en la esencial indecibilidad que caracteriza a la utopía; todo otro modo supondría una falsificación y el establecimiento de una nueva falacia. Ése es precisamente su modo de hacerse presente, su modo de instalarse en la realidad, de llevar a cabo su acción, de provocar su transformación (‘Hagan ustedes la verdad mejor’), desde el momento mismo que se enuncia, sin participar de la estructura de poder (de lenguaje) que se denuncia. Sólo por vía de negación el ‘canto’ puede establecer una verdad que es negada; sólo negativamente puede decirse la verdad usurpada, lo que no puede decirse de otro modo; sólo un ‘canto [...] mal hecho’ puede desvelar la mentira, la ‘verdad [...] mal hecha’, e impulsar a su transformación desde el mismo momento en que se enuncia. Decir *no* es un modo de instaurarse en la acción, en la dialéctica de los hechos; de iniciar la transformación de un

orden que se establece en el lenguaje, en la mentira; de adueñarse de la Historia y del discurso, para construir una ‘verdad’ bien hecha, una utopía liberadora que acontece, en su indecibilidad, en el lenguaje (Heidegger expondrá con respecto a la Poesía (1988: 113), que ‘el decir proyectante es aquel que en la preparación de lo decible, al mismo tiempo, trae al mundo lo indecible como tal’); de hacerse dueño de la lengua del opresor y transformarla en una lengua revolucionaria, una lección que Gamoneda había aprendido en *Orfeo negro*, de Sartre. Luego vendría una nueva corrección, una nueva profundización, de esa poética de la negatividad, porque todo silencio de la forma, todo intento de transparencia absoluta, todo intento de establecer una escritura revolucionaria, no puede permanecer por mucho tiempo en el mismo estadio; el silencio de la forma se vuelve pronto locuaz, la transparencia se vuelve pronto opaca. ‘No recurriré a la verdad porque la verdad ha dicho no’ (2004a: 176), escribirá posteriormente en *Descripción de la mentira*. Pero aún nos encontramos en una etapa previa.

Transparencia y retracción

La *escritura transparente* de *Blues castellano* instaura también un principio radical de la escritura gamonediana posterior: la *retracción*. Tal como ha señalado Miguel Casado (Gamoneda 2004a: 596–97), aunque el concepto se definirá plenamente en *Descripción de la mentira*, la idea de *retracción* aparece ya apuntada en los versos de *Blues castellano*, como un modo de solventar el conflicto que entraña el poemario entre el indudable compromiso político y los deberes personales del poeta y la entrega a la escritura poética. El olvido, como manifestación de la *retracción*, funda allí un espacio en el que dimiten las exigencias para ahondar en una regresión al mundo familiar de la infancia, donde encontrar amparo en los tiempos de penuria. En *Blues castellano* ya se apuntan aquellos rasgos que van a definir el tratamiento de la *retracción* en el libro siguiente: el olvido de todo, la memoria como su borrado, el refugio en la figura de la madre, la evocación del espacio de la infancia, etc. Pero sobre todo se apunta una dimensión ética y estética de la *retracción* que se desarrollará plenamente en su obra posterior.

Sin duda, dentro del panorama poético español, fue José Ángel Valente quien puso en circulación y difundió el concepto del arte como un ejercicio de *retracción*; así lo hace hacia 1975 en uno de los [Q17] *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*:

Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de *retracción*. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es un acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación. (Valente 1979: 63)

El propio Valente hablaría repetidas veces a partir de entonces de ‘estéticas de la *retracción*’ para referirse a su propia escritura, pero también a la de otros autores como María Zambrano, Gaston Bachelard, Giuseppe Ungaretti, etc. El

concepto en el pensamiento contemporáneo arranca, sin duda, de Martin Heidegger y no resulta desacertado el hecho de que Miguel Casado (Gamonedá 2004a: 606) haya puesto en relación la idea de *retracción* tal como se formula en la poesía gamonediana, con lo que en términos heideggerianos se llamaría 'la caída en lo uno' (Heidegger 2003: 150 y ss.). En este sentido, *retracción* implicaría un olvido absoluto, un no querer saber nada, y apunta a una doble dimensión, ontológica y lingüística, que se aúna en la expresión poética. Pero el concepto adquiere nuevos matices para la poesía gamonediana cuando se lo pone en diálogo con un texto como 'El origen de la obra de arte' (1988 [1936]), una verdadera ontología del arte, que, más allá de los planteamientos de *Ser y tiempo* (2003 [1927]), suscita la dimensión ontológica de la estética. Heidegger hace arrancar su reflexión de una serie de premisas que analizará a lo largo del texto, pero que resultan fundamentales: 'El arte está en la obra de arte' ([Q18] 1988 [1936]: 38), 'las obras son tan naturalmente existentes como las cosas' (39), 'La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría' (41). Estas tres premisas llevan al filósofo alemán a establecer su análisis del origen de la obra de arte desde tres perspectivas diferentes pero complementarias: 'La cosa y la obra', donde se establece qué tipo de 'cosa' es una obra de arte, frente al 'útil' y la 'mera cosa', y se señala que la esencia del arte sería 'el ponerse en operación la verdad del ente' (63); 'La obra y la verdad', donde se establece que 'La belleza es un modo de ser de la verdad' (90); 'La verdad y el arte', donde acaba concluyéndose con una de las propuestas más reveladoras del ensayo: 'La Poesía es el decir de la desocultación del ente' (113). El ensayo heideggeriano establece una serie de conceptos muy sugerentes para los creadores, que resuenan de una u otra forma en la poética gamonediana: la idea del arte como revelación o 'desocultación del ente'; la distinción ontológica entre saber y contemplación como elementos constitutivos de la esencia del arte; el establecimiento de la esencia de la verdad como un 'rehusarse' que la hace aparecer como su contrario ('La verdad es en su esencia no-verdad'; 88); la vinculación de ser, belleza, poesía y verdad, paralela a los conceptos de creación, lucha y desocultación; etc.

Es en la segunda parte del ensayo de Heidegger donde aparece netamente explícita la concepción del arte como *retracción*. Para el filósofo, el ser-obra de la obra viene definido por dos rasgos esenciales: 'Ser obra significa establecer un mundo' (74); 'La obra como obra es en esencia algo que hace' (76). Ambos rasgos se vinculan con otros dos elementos esenciales de la obra, que Heidegger denomina como *mundo* ('Mundo es lo siempre inobjetivable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición, nos retienen absortos en el ser'; 75) y *tierra* ('La tierra es donde el nacer hace a todo lo naciente volver, como tal, a albergarse'; 72). El 'establecimiento de un mundo' y la 'hechura de la tierra' ('traer aquí la tierra') son dos rasgos esenciales en el ser-obra de la obra de arte; ambos pertenecen juntos a la unidad del ser de la obra y ambos manifiestan su oposición como una 'lucha', hasta el punto de que el ser-obra de la obra de arte puede definirse en estos términos: 'El ser-obra de la obra consiste en pelear esta lucha entre el mundo y la tierra' (81).

El mundo se define, así, en 'la apertura que se abre a los vastos caminos de las decisiones sencillas y esenciales en el destino de un pueblo histórico', mientras que la tierra es 'lo sobresaliente que no impulsa a nada, lo siempre auto-ocultante y que de tal modo salvaguarda' (80). Si el mundo es básicamente apertura ('La obra mantiene abierto lo abierto del mundo'; 75), la tierra es fundamentalmente retracción: 'Llamamos tierra aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retraerse. Ella es lo que encubre haciendo sobresalir' (77). Y explica el filósofo evocando el modelo de un templo clásico:

El templo, al establecer un mundo, no hace que la materia se consuma, sino ante todo que sobresalga en la patencia del mundo de la obra; la roca llega a soportar y reposar, y así llega a ser por primera vez roca; el metal llega a brillar y a centellar [sic], los colores a lucir, el sonido a sonar, la palabra a la dicción. Todo esto sobresale cuando la obra se retrae a lo macizo y pesado de la piedra, en lo firme y sensible de la madera, en lo duro y resplandeciente del bronce, en la luminosidad y oscuridad del color, en el sonar del sonido y la fuerza nominativa de la palabra. (76-77)

Y ahí se fundamentan una serie de afirmaciones que pueden parecer más o menos oscuras en la última sección del ensayo heideggeriano, pero que anticipan sin duda algunas de las conclusiones más reveladoras del Heidegger de *De camino al habla* (1990 [1959]): 'Todo arte es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal, y por lo mismo es en esencia Poesía' (110), 'Cuando el habla nombra por primera vez al ente, lo lleva a la palabra y a la manifestación' (113), 'La Poesía es el decir de la desocultación del ente' (113), 'La esencia del arte es la Poesía' (114). La retracción aparece, así, como un modo de verdad como 'desocultación' del ente que se nos muestra en su propia doble ocultación: como negación ('La verdad es en su esencia no-verdad'; 88) o como disimulo ('la ocultación está también [...] dentro de lo alumbrado. El ente se desliza ante el ente, el uno disimula al otro'; 87). La retracción muestra de este modo su vinculación, desde una perspectiva novedosa, con la poética de la negación que establece la obra gamonediana ('No recurriré a la verdad porque la verdad ha dicho no'; 176), al establecer que la verdad es ella misma y su contrario; es ella misma en cuanto que se oculta doblemente; 'es justamente ella misma, en cuanto al rehusarse ocultador, como negarse, adjudica a toda luz su constante origen, pero como disimularse adjudica a toda luz el inexorable rigor del extravío' (88).

La retracción es un concepto ontológico, pero también estético, reiterado en la obra de Heidegger: el ser del ser se muestra en su retraerse, del mismo modo que el ser-obra de la obra se muestra en su retracción. 'Lo último se retrae, por tanto, de todo cálculo y debe, así, ser capaz de soportar el peso de la más estruendosa y frecuente malinterpretación', escribe el pensador alemán; o en 'La vuelta' apunta: 'Lo dis-puesto disloca incluso este su dislocar, tal como el olvidar algo se olvida a sí mismo y se retrae a sí mismo en la resaca del olvido'. Pero el concepto aparecerá recogido diez años más tarde de 'El origen de la obra de arte' en otro ensayo de ontología del arte dedicado a Rilke, con motivo del vigésimo aniversario de su muerte, y estructurado en torno a unos versos de Hölderlin: '¿Y para qué poetas?' (Heidegger 1996: 241-89). Allí, hablando del concepto de

'lo abierto' en Rilke, como lo 'que no cierra o impide el paso', y vinculándolo implícitamente a los conceptos de *tierra* y *mundo* establecidos en su ensayo de 1936, señala Heidegger:

Si intentáramos interpretar eso abierto a lo que alude Rilke en el sentido del desocultamiento y de lo que se desoculta, habría que decir que lo que Rilke experimenta como abierto es precisamente lo cerrado, lo no iluminado, lo que sigue su camino hacia lo ilimitado de tal modo que no puede toparse ni con algo inusual ni con nada en absoluto. En donde hay algo que sale al encuentro surge un límite. Donde hay limitación lo limitado es reconducido y empujado hacia sí mismo y por tanto retraído hacia sí mismo. [Q19]

La concepción heideggeriana del ser-obra de la obra de arte como un modo de *retracción* parece, pues, estar en la base de la *escritura transparente* y la *estética de la retracción* que pone en práctica Gamoneda en su escritura poética a partir de *Blues castellano*, aunque su desarrollo pleno se encuentre en su obra posterior. Una *escritura transparente* hace visible aquello que *transparece*, aquello que está debajo, lo que se muestra precisamente en su 'densidad', e indica implícitamente, un 'más allá' que no señala una otredad (el límite hace que lo limitado sea reconducido, retraído hacia sí mismo), un espacio otro (el de las ideas o el de la acción política, en la escritura puramente marxista, por ejemplo), sino que se manifiesta como un 'más atrás', como un 'más profundo'; aquello, en términos heideggerianos, a lo que la obra se retrae y a lo que en su retracción hace sobresalir, hace aparecer. 'Mamá: quiero olvidar todas las cosas / en el fondo de una respiración que canta', escribirá Gamoneda en 'Hablo con mi madre' (2004a: 125), al comienzo de la tercera sección del poemario. 'Mi obra es la retracción, la retirada hacia una especie maternal / y la virtud de mis oídos se adelgazaba dentro del silencio', podremos leer posteriormente en *Descripción de la mentira*. La figura de la 'madre' (el 'sonido a madre' de 'Cuestión de instrumento'; 97), uno de los ejes centrales del poemario (Expósito Hernández 2003: 172 y ss.), vinculada precisamente a la dimensión telúrica que Heidegger subraya en la obra de arte, aparece entonces como el ámbito específico de la *retracción* y la 'noche' (correlato implícito de la escritura), lo que auto-ocultándose se nos entrega, es el espacio simbólico en que acontece el encuentro de lo que se *comprende* con aquello que se *sabía*, donde la conciencia personal se diluye en la conciencia colectiva, participativa: 'los que no aman la noche nos ocultan / esta paz que hay entre nosotros y las cosas del mundo' ('Ida y vuelta'; 105). La *retracción* es el ámbito en el que lo que está en nosotros se hace presencia, acontece, donde se realiza lo que se encuentra en nosotros mismos: 'sé / que algo más grande y más real que yo / hay en mí, va en mis huesos' ('Después de veinte años'; 100). Es el ámbito en que, en términos heideggerianos, se 'alumbra la patencia de lo patente en que se produce' y se produce 'la apertura del ente' (Heidegger 1988: 98) en que se manifiesta la verdad. La *retracción* es el espacio en el que el 'amor' y 'el pensamiento de la resistencia' se hacen 'nuestro sonido natural' ('Tara-reando Nazim' (2004a: 101)); en el que acontece 'la razón que hay en nosotros' ('Verano 1966'; 126); en el que se desoculta lo oculto en cuanto tal oculto, se

desvela lo oculto *sabido* ('Mamá, no vuelvas a ocultarme la tierra. / Ésta es mi condición. / Y mi esperanza', en 'Hablo con mi madre'; 125); en el que se exige lo que es propio ('Danos / nuestra existencia a / nosotros / mismos', en 'Después de veinte años; 100). La 'esperanza' (Martínez Ortigosa 2007) se construye, así, como la utopía de la realización de un pasado no realizado, arrebatado, ocultado, y que sólo llega a ser real mediante un acto de la conciencia crítica que acontece en el proceso de enunciación. Desde esta perspectiva, la *retracción* implica, por lo tanto, un proceso de *regresión*, de retorno al pasado que supone la construcción en el presente de un futuro utópico; un intento de *comprender* críticamente lo *sabido* intuitivamente ('la estancia dentro de la contemplación es un saber', escribirá Heidegger (1988: 104)), lo *sentido*, que adquiere nueva realización en ese proceso de comprensión, aunque tal comprensión no se realice plenamente. En cierto modo, podrían traerse aquí las palabras de Heidegger, cuando señala: 'La proyección Poética de la verdad que se sitúa en la obra jamás se realiza en lo vacío e indeterminado. Más bien la verdad en la obra se proyecta hacia los venideros contempladores, es decir, hacia un grupo humano histórico' (2004a: 115).

Pero, desde un punto de vista lingüístico, que es en el que opera plenamente en *Blues castellano*, la *retracción* implica un proceso de escritura que se manifiesta como un constante volverse atrás, como un constante desdecirse, volver sobre lo dicho para negarlo, para olvidarse de ello, para anularlo y construir el vacío, o también tornar a ese momento inaugural en que, tal como indica el filósofo alemán, 'el habla nombra por primera vez el ente, lo lleva a la palabra y a la manifestación' (113). El peligro de la *escritura transparente* es el de transformarse en opaca, el de la locuacidad del silencio que instaura a cada paso, que sólo puede evitarse mediante un mutismo absoluto. En consecuencia, una escritura que se establece como *retracción* plantea un constante desvelamiento del silencio que instaura a cada paso, de la transparencia que muestra en cada momento; hace visible a cada paso la transparencia de la forma, la neutralidad del lenguaje que establece. El constante ir 'más atrás', el constante ir 'más profundo', desvela a cada paso zonas de 'densidad' no percibidas en etapas de escritura precedentes, plantea un proceso constante de negación sin fin, de 'desocupación' de un espacio, de olvido, cuyo objeto último es un silencio absoluto inalcanzable salvo en el mutismo, una transparencia que hace de sí misma su objeto y que no concluye sino en la no-escritura, un momento auroral en que la palabra ejerce por primera vez su ejercicio fundante del ente. La 'densidad' última de una escritura que se quiere transparente es precisamente aquella que se transparenta en la transparencia; una utopía en la que la opacidad y la locuacidad no tienen lugar.

En uno de los poemas 'exentos' (así se refiere el poeta a aquellos poemas no incluidos en sus libros canónicos pero recogidos en su poesía reunida) anteriores a *Blues castellano* puede leerse: 'Sé que el único canto, / [...] la única poesía / es la que calla y aún ama este mundo' (87). Y en otro poema de la misma época podemos leer:

Yo me callo, yo espero
hasta que mi pasión

y mi poesía y mi esperanza
sean como la que anda por la calle. (89)

En otro de los poemas 'exentos' contemporáneos de los que integran el poemario, podemos leer de modo semejante:

Vivo sin padre y sin especie; callo
porque no encuentro en el osario ciego
del sonido aquéllas como frutos
antiguos, las adánicas, redondas
palabras oferentes. (145)

El *silencio*, la palabra que 'calla', comienza a aparecer así como el modelo expresivo de una escritura que se quiere transparente; el modo de hacer audible lo que el lenguaje del poder realmente silencia cuando habla, y lo que dice cuando aparentemente calla. El *silencio* es el modo de expresar la resistencia ('resistir en silencio', en 'Invierno': 127) cuando el lenguaje ha sido usurpado por el poder; es el modo de expresar la usurpación del lenguaje, de desvelar las connivencias que oculta en su aparente neutralidad; el modo de apropiarse de un lenguaje que se siente como ajeno. El *silencio* es el 'sonido natural' del 'pensamiento de la resistencia', que ha sustituido al 'pensamiento' por 'un ruido / y una pasta muy triste', en 'Tarareando Nazim' (101); es ese 'ruido' el que desvela la locuacidad de lo que el lenguaje calla. El *silencio* es el lenguaje de la *retracción* en el que, callando, habla la 'madre' a lo largo de *Blues castellano*; es el 'sonido a madre'. 'Mamá: ahora eres silenciosa / como la ropa del que no está con nosotros', comienza paradójicamente 'Hablo con mi madre' (125), instaurando el silencio como uno de los parámetros esenciales de la conversación. El *silencio* es el lenguaje en que se expresa 'la desesperación que no habla' en 'Cuestión de instrumento'; es el lenguaje en que, callando, se expresa esa humanidad doliente, la humanidad que encuentra su solidaridad en el sufrimiento común. Pero el *silencio* también es una forma de negación, un modo de decir *no* ante una locuacidad irresponsable o ante un lenguaje usurpado. El *silencio* es, en *Blues castellano*, el lenguaje de las clases humildes, de los desprotegidos y de los oprimidos, y, en consecuencia, se constituye en uno de los rasgos característicos de un lenguaje de clase ('Blues del mostrador'), de la música del dolor que suena a lo largo del libro (VV. AA. 2001: 103), de los elementos constitutivos del *blues* y el *jazz* que sustentan su partitura.

Pero, siendo el lenguaje de la *retracción*, el *silencio* es también el lenguaje de la palabra originaria, de la palabra fundante que nombra el ser, de las 'adánicas [...] palabras oferentes' (2004a: 145) en que el lenguaje expresa su fusión con lo real, en que el lenguaje adquiere la materialidad de su origen, expresa precisamente la nostalgia de ese origen; en que los *hechos* y los *signos* no se diferencian. El *silencio* es el lenguaje de la fusión, de la sutura simbólica, de la unción, de la entrega, en el que se '*sienten* los significados', en que las palabras adquieren *sentido* y son *sentidas* como lenguaje. El *silencio* es, así, el lenguaje de la participación, de la entrega, de la reintegración, donde todo lo intuitivo, todo la *sabido* y

sentido se comprende. En ‘Sabor a legumbres’, esa unción solidaria, esa fraternidad en el sufrimiento, aparece, con tonos que recuerdan a César Vallejo, expresada en el silencio de la comida compartida:

Yo siento
 en el silencio machacado
 algo maravilloso:
 cinco seres humanos
 comprender la vida a través del mismo sabor. (106)

En otros casos, como en ‘Geología’, ‘Paisaje’, ‘Invierno’, ‘El río de los amigos’, etc. el *silencio* es expresión de una mística de lo real, de una fusión con el mundo, de una reintegración participativa y solidaria que, como en ‘Ida y vuelta’, expresa ‘esta paz que hay entre nosotros y las cosas del mundo’ (105). Cuando el lenguaje calla, comienzan a decir los objetos cotidianos, en su humildad, sus palabras silenciosas: ‘legumbres’, ‘sartén’, ‘celesta’, etc. Es entonces cuando se va a las tabernas ‘a cambiar el silencio / exterior por una voz humana’ (‘La noche hasta caer’: 138), cuando el sonido de la humildad, la voz de la humanidad, comienza a hablar con palabras calladas. El *silencio* es entonces el ámbito de la alusión, en el que todo está por decir y el lenguaje se abre a un más allá donde se produce el sentido, donde habla la ‘voz humana’ con palabras silenciosas, donde se produce la sutura simbólica entre las palabras y los hechos, en un retorno (*retracción*) originario, en el que se manifiesta la plenitud, la totalidad.

El sujeto y su desaparición

Pero la *escritura transparente* de *Blues castellano* revela otra funcionalidad, aparte de las indicadas. Una *escritura transparente* como la que allí se ejercita (y, a partir de allí, se va a realizar en las diferentes etapas de la escritura gamonediana) es el modo más efectivo en que acontece la progresiva desaparición del sujeto, la progresiva disolución del *yo*. A este respecto, ya había señalado Heidegger: ‘el artista queda ante la obra como algo indiferente, casi como un conducto a la producción, que se destruye a sí mismo, una vez creada la obra’ (1988: 68–69). La *escritura transparente* de *Blues castellano* se transforma entonces en el escenario más propicio para la desaparición del sujeto en su escritura (Blanchot 1992; Bürger y Bürger 2001); es también el espacio en que la conciencia individual se disuelve en el lenguaje, que es social y colectivo, y, en consecuencia, se convierte en la conciencia colectiva, en la conciencia de los otros; el espacio en que el sujeto poético comienza a dejar de decir *yo* para decir *nosotros*, en que no nombrándose se hace eco de un sujeto colectivo, el que ‘escucha’ el texto, el lector; el espacio en que, por lo tanto, se comienza a construir el olvido (‘No lo recuerdo pero está conmigo’, en ‘Caigo sobre unas manos’; Gamoneda 2004a: 104). La *escritura transparente* se convierte entonces en el espacio más adecuado para que comience a realizarse una utopía colectiva, cuya primera etapa es precisamente la narración de un proceso y la comprensión de ese proceso narrado en el lenguaje. La

escritura transparente es, así, el modo perfecto de disolución del *yo* en los *otros* en el lenguaje, de disolución de la conciencia propia en la conciencia colectiva, el espacio perfecto en que la utopía fundada en el desvelamiento de una verdad profunda comienza a realizarse en cuanto que es dicha y porque es dicha; es el escenario más apropiado para la desaparición del *yo*, para la *muerte del autor* (Barthes 1999: 65–71), para su disolución en una escritura que se entrega plenamente a los otros. Entonces la escritura, que acontece en el presente pero que adensa la temporalidad que añora, adquiere un cierto tono elegíaco – que le otorga el canto de la desaparición – contrastado por la asunción de la paradoja de una esperanza desesperanzada que toma cuerpo en el libro; un espacio de desaparición donde comienza a cultivarse la lengua del olvido. De este modo, escritura transparente, silencio y desaparición del sujeto confluyen en *Blues castellano* en una poética de la disolución (la del soporte formal de la ideología que comporta), que avanza toda una poética del hueco, de la desocupación del espacio (‘Blues de la casa’), característica de la escritura poética gamonediana posterior, y que formaliza, en su poética silenciosa, el proceso de entrega de la palabra poética a las clases humildes más desfavorecidas que hacen del silencio su modo de expresión del sufrimiento común y la humillación colectiva. Es justamente en esa escritura transparente que progresivamente se niega a decir *yo*, donde comienza a oírse el silencio de las clases humildes, la verdad que les ha sido usurpada; donde comienza a escucharse la voz de los oprimidos a través de lo que la lengua del opresor calla. Es ahí, y no en la divulgación de consignas ideológicas, donde la palabra poética se torna revolucionaria, donde el verbo se transforma en acción, donde la poesía se convierte en un *acto* que transforma el mundo; porque es ahí, donde el lenguaje se reconoce sólo como lenguaje, donde se hace evidente la moral que comporta y donde la palabra actúa, performa. Ésa es la lección que nos enseña *Blues castellano*.

Obras Citadas

- Adorno, Theodor W., 1975. *Dialéctica negativa* (Madrid: Taurus).
- Austin, J. L., 1990. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones* (Barcelona: Paidós).
- Barthes, Roland, 1989. *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos* (México: Siglo XXI).
- , 1999. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (Barcelona: Paidós).
- , 2002. *Ensayos críticos* (Barcelona: Seix Barral).
- Blanchot, Maurice, 1992. *El espacio literario* (Barcelona: Paidós).
- Brecht, Bertolt, 1965. *Poemas y canciones* (Madrid: Ed. Horizonte).
- Bürger, Christa, y Peter Bürger, 2001. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (Madrid: Akal).
- Casado, Miguel, 2005. *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía* (Madrid: Biblioteca Nueva).
- Castellet, José María, 1960. *Veinte años de poesía española 1939–1959* (Barcelona: Seix Barral).
- Claraboya, 2005, ed. facsímil (Madrid: Instituto de la Lengua Castellano y Leonés-Visor).
- Debicki, Andrew P., 1987. *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956–1971* (Madrid-Gijón: Júcar).
- Doncel, Diego (ed.), 1993. *Antonio Gamoneda* (Madrid: Calambur).
- Expósito Hernández, José Antonio, 2003. *La obra poética de Antonio Gamoneda* (Madrid: Universidad Complutense).

- Gamoneda, Antonio, 1963. 'Poesía y conciencia. Notas de una revisión', en *Ínsula*, 204: 4.
- , 1982. *Blues castellano (1961–1966)*, 1.ª ed. (Oviedo: Noega).
- , 1987. *Edad (Poesía 1947–1986)*, edición de Miguel Casado (Madrid: Cátedra).
- , 1992. 'El arte de la memoria', en *El Urogallo*, 71: 12–13.
- , 1997a. *El cuerpo de los símbolos* (Madrid: Huerga y Fierro).
- , 1997b. '¿Existe o existió la Generación del Cincuenta?' en Ernesto Suárez *et al.* (eds.), en *II Congreso de poesía canaria. Hacia el próximo milenio* (La Laguna: Ateneo de La Laguna-Caja Canarias), pp. 29–32.
- , 1999. *Blues castellano*, 2.ª ed. (Barcelona: Plaza y Janés).
- , 2004a. *Esta luz. (Poesía reunida, 1947–2004)*, Epílogo de Miguel Casado (Madrid: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg).
- , 2004b. *Reescritura* (Madrid: Abada).
- , 2004c. *Cecilia* (Lanzarote: Fundación César Manrique).
- , 2006a. *Antología poética*, edición de Tomás Sánchez Santiago (Madrid: Alianza Editorial).
- , 2006b. *Sílabas negras*, edición de Amelia Gamoneda y Fernando R. de la Flor (Madrid–Salamanca: Patrimonio Nacional-Universidad de Salamanca).
- , 2007. 'Discurso de don Antonio Gamoneda en la entrega del premio Cervantes 2006', en <http://farogamoneda.blogspot.com> y <http://islakokotero.blogspot.com/2007/04/24/discursos-de-antonio-gamoneda-al-recoger-el-premio-cervantes-2006> ([Q]).
- García Hortelano, Juan, 1978. *El grupo poético de los años 50. (Una antología)* (Madrid: Taurus).
- García Martín, José Luis, 1986. *La segunda generación poética de posguerra* (Badajoz: Diputación Provincial).
- Heidegger, Martín, 1988 [1936]. *Arte y poesía* (México: Fondo de Cultura Económica).
- , 1990 [1959]. *De camino al habla* (Barcelona: Serbal).
- , 1996. 'El origen de la obra de arte' en *Caminos de bosque* (Madrid: Alianza).
- , 2003 [1927]. *Ser y tiempo* (Madrid: Trotta).
- Lanz, Juan José, 2005. *La revista 'Claraboya' (1963–1968): Un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia).
- Lledó, Emilio, 1997. 'Literatura y crítica filosófica' en *Hermenéutica*, ed. José Domínguez Caparrós (Madrid: Arco Libros), 21–57.
- Mallarmé, Stéphane, 1945. *Œuvres complètes*, ed. Henri Mondor et G. Jean-Aubry (Paris: Gallimard).
- Malraux, André, 1936 [1933]. *La condición humana*, 1.ª ed. francesa 1933 (Sur: Buenos Aires).
- Martínez García, [Q24] 1991. Gamoneda, una poética temporalizada en el espacio leonés (León: Universidad de León).
- Martínez Ortigosa, Iñaki, 2007. 'Vergüenza y esperanza en la obra poética de Antonio Gamoneda' en *Especulo. Revista de Estudios Literarios* (Universidad Complutense), 36, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/gamoneda..html> ([Q25]).
- Marx, Karl, 2002. *Antología*, ed. Jacobo Muñoz (Barcelona: Península).
- Merino, Margarita, 1999. *Ambigüedad y certidumbre en las 'edades' poéticas de Antonio Gamoneda* (tesis doctoral) (Florida: Florida State University).
- Prieto de Paula, Ángel L., 2002. *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología* (Salamanca: Almar).
- Riera, Carme, 1988. *La 'Escuela de Barcelona'. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50* (Barcelona: Anagrama).
- Rovira, Pere, 1996. *Los poemas necesarios. Estudios y notas sobre la poesía del medio siglo* (Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears).
- Sala Valldaura, Josep Maria, 1993. *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta* (Barcelona: Anthropos).
- Sartre, Jean-Paul, 1950. *¿Qué es la literatura?* (Buenos Aires: Losada).
- , 1956. *Orfeo negro, poesía y revolución* (Buenos Aires: Deucalión).
- Searle, John, 1994. *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje* (Madrid: Cátedra).
- Sin firma, 1987. 'Antonio Gamoneda: Contemplar la muerte' en *El Urogallo*, 18: 43.
- Valente, José Ángel, 1979. *Material memoria* (Barcelona: La Gaya Ciencia).
- VV.AA., 1986. *Literatura contemporánea en Castilla y León* (Valladolid: Junta de Castilla y León).

-
- , 2001. 'Con Antonio Gamoneda', número monográfico de *Zurgai*, diciembre.
- , 2008. 'Antonio Gamoneda. En la lógica mortal', número monográfico de *Ínsula*: 736.
- Weil, Simone, 1962. *Ensayos sobre la condición obrera* (Barcelona: Terra Nova).