

El grito de la tierra: *Blues castellano* de Antonio Gamoneda

Cry of the Land: Antonio Gamoneda's *Blues castellano*

STEFANO PRADEL

Università degli Studi di Trento. Via Tommaso Gar 14, 38122, Trento (Italia).

stefano.pradel@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1018-0124>

Recibido: 15-1-2019. Aceptado: 14-4-2019.

Cómo citar: Pradel, Stefano, "El grito de la tierra: *Blues castellano* de Antonio Gamoneda", *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 356-382.

Este artículo está sujeto a una [licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.356-382>

Resumen: El artículo se propone investigar la postura ético-estética asumida por Antonio Gamoneda (1931) en la segunda sección del poemario *Blues Castellano* (I ed. 1982). El planteamiento ideológico gamonediano se aleja de forma contundente de la poesía social practicada por sus contemporáneos gracias a una labor sobre el aspecto musical de la palabra poética que pasa por la asimilación de los recursos rítmicos y retóricos del blues afroamericano. Se trata de un momento importante dentro de la trayectoria del poeta ya que esta reflexión dirige la evolución estética de su poesía de madurez.

Palabras clave: Gamoneda; *Blues castellano*; blues; ética; rítmica.

Abstract: The article will investigate the ethics and aesthetic thought conceived by Antonio Gamoneda (1931) in the second section of the collection of poems *Blues Castellano* (I ed. 1982). The Gamonedian ideological approach draws away from the social poetry practiced by his contemporaries authors thanks to a work on the musical aspect of the poetic language that passes through the assimilation of the rhythmic and rhetorical resources of African-American blues. It is an important moment in the poet's career since this reflection shapes the following aesthetic evolution of his poetry.

Keywords Gamoneda; *Blues castellano*; blues; ethics; rhythmic.

1. PALABRA Y COMPROMISO

Dentro de la trayectoria lírica del poeta Antonio Gamoneda (1931), la escritura de *Blues castellano* se coloca en una posición de transición, es decir, en la época que separa el poemario *Sublevación inmóvil*, con el cual el poeta se da a conocer en 1960, y el célebre *Descripción de la mentira*,

que se publica en 1977. Gamoneda compone *Blues castellano* entre 1961 y 1966 pero no se publicará de inmediato a causa de la censura franquista, concausa por la cual el autor se retirará en un silencio de más de 15 años y retrasará la publicación de este poemario hasta 1982, cuando su obra ya tiene un perfil reconocible dentro del panorama de las letras ibéricas.¹

El poemario recopila unos 36 textos, repartidos en tres secciones, que trazan un recorrido por la memoria personal del poeta (su infancia durante la guerra civil) y la memoria social y colectiva, para lograr finalmente una síntesis entre lo individual y lo universal. En este sentido, *Blues castellano* no tiene un valor documental definido, ya que el discurso lírico desarrollado tiene más bien que ver con la necesidad personal de encontrarle sentido a un sentimiento de dolor que abarca no solo la figura del poeta, sino también de la colectividad. La segunda sección, que recopila nueve textos poéticos definidos como *blues*, es la que interesa al presente estudio, tanto por las peculiaridades formales que atañen a los poemas, como por la *ratio* poética que mueve la composición de la sección y, de forma intrínseca, todo el poemario.²

La inusual posición de *Blues castellano* dentro de la trayectoria gamonediana tiene que ser entendida desde el punto de vista de su composición formal y del planteamiento ético que propone. Por una parte, el poemario representa la cumbre de una tendencia estilística, o más bien

¹ García Palomo da cuenta de la intervención de la censura franquista sobre *Blues castellano* destacando las consecuencias de esta interrupción sobre la trayectoria gamonediana (García Palomo, 2007: 92-97). La edición de *Blues castellano* que se ha usado para este estudio se encuentra en *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* (Gamoneda, 2010: 91-141). Sobre el tema de la reescritura gamonediana (que toca también este poemario, pero no los poemas que se analizan aquí) remito a Trabado Cabado, 2008 y, naturalmente, a las reflexiones de Miguel Casado que se encuentran en “Epílogo: El curso de la edad” (Gamoneda, 2010: 573-627).

² La primera sección presenta una clara dimensión autobiográfica, en la cual destaca la figura de la madre que asume a menudo el papel de tú lírico. El poeta se dirige a ella para tener acceso a los recuerdos de la época de la infancia y así reconstruir fragmentos de memoria. Sin embargo, las contingencias históricas que rodean y afectan las vivencias del poeta tienen un carácter que trasciende lo meramente personal, por lo cual se percibe de inmediato la vinculación latente entre memoria individual y colectiva: “Sus imágenes surgen con frecuencia del recuerdo, de una memoria personal que también es histórica” (Gómez Toré, 2005: 90). La tripartición del poemario manifiesta un interesante “tránsito de lo íntimo a lo colectivo”, por el cual la tercera sección sería una síntesis entre estos dos extremos, una forma de insertar lo personal (primera sección) dentro de lo colectivo (segunda sección) logrando un reconocimiento del sufrimiento personal en lo ajeno y viceversa (Ching-Yu, 2003: 219).

de una investigación estética, que tiene sus raíces en los poemas juveniles del autor, donde se manifiesta de inmediato cierta atención hacia la forma y la estructura rítmica (baste con pensar en los sonetos de *La tierra y los labios*, la colección inédita escrita entre 1947 y 1953) que se encuentra también en la composición de *Subelevación inmóvil*. Por otra parte, el discurso emprendido por el poemario manifiesta una clara intención de alejarse de cierto tipo de poesía que se practicaba en la década de los sesenta o, de forma más generalizada, por parte de la promoción de los 50, señalando unos referentes nuevos, que logran combinar el afán de una renovación del lenguaje, en sentido más estrictamente estético, con una perspectiva ideológica acorde. Podríamos decir que en *Blues castellano* el aspecto musical resulta preponderante, o sea, la música se concibe como *ratio* poética que se sitúa anteriormente a las palabras, permitiendo así rescatar el lenguaje de su consunción ideológica, tanto en el sentido de la retórica institucional que el régimen franquista impone a todos los aspectos de la vida de la época, como de la poesía social que, directamente o por oposición, deriva de esa contingencia histórica. En este sentido, la estructura rítmico-fónica se convierte en determinante para la coincidencia entre forma y contenido, cuya relación se sustenta en una precisa concepción ética de la labor poética. Así define Juan Carlos Suñén el nudo discursivo central que propone *Blues castellano*: “El libro [...] no se inscribe sin más en el movimiento que se dio en llamar “de poesía social”, sino que responde con la acción al planteamiento de un problema formal (y de fondo) sobre el que Gamoneda reflexiona desde una posición propia y diferenciada que, en ese momento al menos, tiene sin duda todo el valor de una poética” (Suñén, 2008: 100).

La síntesis entre el afán de la investigación formal y la necesidad de un compromiso extra o para-ideológico, encuentra una expresión explícita en el artículo *Poesía y conciencia. Notas de una revisión* que el mismo Gamoneda escribe en 1963 para *Ínsula*. En este breve texto, el poeta de origen asturiano plantea la posibilidad de devolverle al poema su fuerza activa en la generación de realidad, en su compromiso hacia el mundo, siempre y cuando respete su propio carácter de objeto estético: “La poesía puede ser (y, si queréis, ‘debe ser’) un instrumento entre otros para transformar el mundo, con tal que las formas que haya que adoptar no sean contrarias a su naturaleza” (Gamoneda, 1963: 4).

A pesar de considerarse un poeta ‘provinciano’,³ Gamoneda posee una intuición crítica lúcida que, precisamente a partir de su posición intencionalmente “marginada”, le permite tener una perspectiva clara sobre la situación en la cual se encuentra la poesía española a principio de los años sesenta:

Para lograr el acceso a la mayoría y convertir la poesía en instrumento creo que, en España, se han intentado dos procedimientos con distinta orientación realista: 1ª, proclamación del lenguaje común como lenguaje poético, y 2ª, imitación de las formas de la canción popular.

En cuanto al primer procedimiento yo pienso que *la poesía no puede dejar de ser un «superlenguaje» sin desaparecer*. Podrá ser una potenciación del lenguaje que se emplea para vivir, nunca el mismo lenguaje.

El segundo yo creo que no pasa de ser un viejo —a veces hermoso— recurso poético. Nada más. No se hará así *eficaz* a la poesía; aquellas formas de la canción que se toman como modelo pertenecen a una cultura campesina, a unas maneras de vivir y sentir que están siendo abandonadas (Gamoneda, 1963: 4).

Lo que aquí nos interesa es el reconocimiento de una tendencia (el segundo procedimiento del que habla el poeta) que lleva a la restauración o al redescubrimiento de las formas populares para acercarse a lo realista (piénsese tan solo en los antecedentes de Lorca o de Guillén, aunque con propósitos muy distintos a los que denuncia aquí Gamoneda). En cierta medida, que se aclararán en el siguiente apartado, este acercamiento a la canción popular es lo que Gamoneda lleva a cabo en la segunda sección de *Blues castellano*, cuando la protesta y la reivindicación social se apoyan, o toman forma, en un código popular (y a día de hoy incluso *pop*), marcado tradicionalmente. Sin embargo, el proceso gamonediano de asimilación de un código musical de matriz popular tiene una finalidad radicalmente distinta y, sobre todo, se da a partir de una premisa muy clara, por la cual lo importante es reconocer la peculiar naturaleza de la palabra poética, es decir, su carácter de “superlenguaje” que lo aleja del uso cotidiano y meramente comunicativo: “Eso creo yo: que *la poesía es canto*,

³ La *professio humilitatis* es algo intrínseco a la escritura crítica y a la figura pública de Gamoneda, que siempre se ha mantenido al margen de los debates y de las corrientes literarias, prefiriendo presentar sus reflexiones poéticas como elementos derivados de forma deductiva de su propia escritura. Él mismo se ha definido a menudo como “poeta provinciano” (véase “Antonio Gamoneda: “Me veo tan solo como un poeta provinciano”, en *Diario de León*, 05/12/2010), o tan solo como “mejor poeta de mi barrio” (“Antonio Gamoneda: “Soy el mejor poeta de mi barrio, nada más””, en *ABC*, 18/04/2007).

no expresión bella. Canto. Es decir, *otro* lenguaje que el común. Lenguaje potenciado, síntesis intuitiva de sonido y significado por la que la palabra alcanza *otro* grado de representación” (Gamonedá, 1963: 4).

En este sentido, Gamonedá manifiesta de forma implícita, tanto en la praxis de su escritura poética como de su reflexión crítica, una temprana cercanía a las posturas de Carlos Bousoño acerca de la *querelle* sobre la naturaleza de la poesía (“conocimiento vs comunicación”) que tanto ocupó las reflexiones de los poetas españoles durante la década de los 50. La afinidad creativa, nunca asociativa, con la revista *Claraboya*, manifestaría el entendimiento de la poesía como forma de “conocimiento”, asumiendo una postura que podría condensarse bajo la etiqueta de *poiesis-noiesis* y que resulta semejante a las posiciones de Claudio Rodríguez y José Ángel Valente. Sin embargo, Gamonedá parece resolver el *empasse* dialéctico del debate crítico haciendo hincapié precisamente en la primigenia naturaleza sonora de la palabra poética (Lanz, 2014: 44-47).⁴

En la generación del poema, la actividad de la memoria y del pensamiento son posteriores a un impulso musical. Yo no poseo mi pensamiento hasta que no me lo hace sensible/inteligible mi propia escritura o, dicho de otra manera, sólo sé lo que digo cuando ya está dicho. Llegan, como impensadas, unas pocas palabras que me incitan a un desarrollo cuyos límites desconozco, aunque los reconozca en un determinado momento, cuando siento que la palabra, físicamente expandida, debe ser cerrada, y advierto también que el cierre concierne a unas significaciones que han concertado ya su sentido (Gamonedá, 1997: 26).⁵

Teniendo claras estas premisas, que rigen tanto la concepción formal como el proceso creativo gamonedianos, no debería extrañar que la

⁴ En este sentido, célebre es el ensayo de José Ángel Valente “Conocimiento y comunicación”, del libro *Las palabras de la tribu*, que apareció por primera vez en 1963 y se encuentra ahora recogido en el segundo volumen de su *Obra completa*. Interesante también la perspectiva que aporta José Luis Gómez Toré, que reconoce en el aspecto sensitivo de la experiencia lingüística una vinculación con el cuerpo, el cual se convierte en instrumento de conocimiento de la realidad por medio de la palabra poética: “El diálogo con la realidad sucede en la escritura de Gamonedá no fuera del cuerpo, sino desde el cuerpo como realidad insoslayable. [...] Una vieja tradición, que se remonta al menos a Platón, vincula el acto de conocimiento verdadero con un desencarnarse. Conocer sería por tanto librarse de las ataduras del cuerpo para acceder a una verdad más allá del engañoso mundo de las apariencias. [...] el conocimiento se vincula a lo material de manera directa, sin que medie ningún distanciamiento intelectual” (Gómez Toré, 2005: 91).

⁵ Para profundizar sobre la naturaleza del pulso musical se remite a García Berrio, 2014.

formulación de su compromiso social a partir de *Blues castellano* difiera de forma sustancial de la poesía practicada en aquel entonces por sus contemporáneos. También se puede intuir el valor peculiar que se le atribuye a la elección de la forma *blues* como manera de vincular la expresión de esa misma postura ética, que renuncia a actuar en el mundo de forma directa pues entiende el lenguaje, y la labor estética sobre el mismo, como un camino para transformar el mundo.

Por tanto, el poemario, aunque desarrolle un discurso “repleto de ideologías antirirrepresivas” resulta “ajeno a la apelación política y programática” (Ching-Yu, 2003: 213), ya que señala, *in primis*, ese trasfondo presémico, anterior a la significación, que remite al aspecto musical del lenguaje. Se trata de una forma de situarse en lo universal a través de la experiencia personal sin recurrir a la ironía, ya que el carácter transubjetivo y transhistórico de lo musical permite al poeta reconocer y acceder a un sentimiento primigenio de solidaridad y fraternidad con los hombres, ajeno a formulaciones o apropiaciones ideológicas. En este sentido, Gamoneda reconoce en el sufrimiento su forma de estar en el mundo y en la empatía (así podría leerse la cita de Simone Weil “La desgracia de los otros entró en mi carne” que encabeza el poemario) una forma de resistencia. La vuelta al signo poético por el lado del significante, es decir, la atención por el aspecto sonoro, llega a ser una manera de rescatar el lenguaje poético de su desgaste cotidiano, de devolverle sentido a “las palabras de la tribu” (tanto en sentido mallarmeano como valentiano) al reconocerse parte de una colectividad: “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” (Lanz, 2010: 556).⁶

⁶ El poeta explicita su forma de entender el compromiso social de esta manera: “Por delante quisiera decir que, en términos de explicitación voluntaria, no hay en mi escritura un propósito de aleccionamiento moral o de intervención en el hecho social. Al menos, no lo hay de manera *explícita*. Pero claro, estoy vivo y pertenezco a una colectividad y, necesariamente, tengo que ser sensible ante la justicia y ante la injusticia, ante el sufrimiento mío y el ajeno, ante el placer mío y el ajeno, etc. Incluso en este orden de cosas es importante tener conciencia de que yo tengo mi propia culpa, por ejemplo, en el orden de los hechos existenciales. Tiene que ser así. ¿Por qué? Por algo muy sencillo. Porque vivir es convivir. En una isla desierta, con un solo ser humano, tendría pocas cuestiones de carácter moral que plantearme. Esta propensión a que en la poesía se introduzcan estos datos se debe, precisamente, a que vivimos en convivencia” (Iglesias Serna, 2007: 11).

El mismo poeta reconoce la imposibilidad de aproximarse al sufrimiento a través de la ironía, que no cumpliría con esta necesidad ético-estética, y prefiere llevar a cabo una transformación del lenguaje por el lado del significante y no del significado, a partir de la asimilación de distintos referentes, como por ejemplo el *blues*. La asunción de una postura irónica, que permite alejar el objeto de su propio análisis, resulta insuficiente para expresar la extensión, individual y colectiva, del sufrimiento y de la opresión: “no creo haber hecho poesía social a la vieja usanza, no tuve necesidad ni energía ni situación que me aconsejasen meter en el mismo cesto ironía y sufrimiento (se entiende que el sufrimiento de mis coetáneos y el mío tenían bastante que ver con el que, a tamaño histórico, poseía al país)” (Gamoneda, 1997: 81).

La postura asumida por Gamoneda podría definirse como pesimista ya que renuncia de antemano a una actuación concreta en el mundo y desmitifica la ilusión de que la poesía social pueda realmente cumplir con la necesidad de un rescate y de una justicia. El reconocimiento de un vínculo empático con la comunidad y el hallazgo de una forma de resistencia en la desposesión ideológica del lenguaje parecen satisfacer el afán ético de su escritura, dado que “la solidaridad [...] 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” (Lanz, 2010: 551).⁷

Esta transición que va de lo personal a lo colectivo, que también se manifiesta en la estructura del poemario, y la aceptación en clave pesimista de la imposibilidad de un rescate factual albergan una visión intrínsecamente trágica de la vida y del mundo. Sin embargo, la naturaleza misma del dolor al cual está sumiso el poeta y la colectividad, se precisa y adquiere forma en el reconocimiento de un vínculo de hermandad entre estas dos entidades (el “yo” y el “nosotros”), en romper la soledad del individuo que se abre así a los otros para reconocerse, consolarse, darle forma y sentido a su sufrimiento:

⁷ Se trataría pues de reconocer y aceptar el sentimiento trágico que impregna la época renunciando de antemano a la acusación o a la posibilidad señalar responsables. No se trata de una elección dada por el miedo a la censura o a la represión, sino una derivación natural del pesimismo gamonediano, a causa del cual el poeta se retrae en sí mismo y en su dolor asumiendo, y superando a través del lenguaje, el *empasse* entre acción y pasividad intrínseco al sentimiento trágico: “the tragic sense is lacking when the question “Who is guilty?” has a clear and definite answer” (Benston, 1975: 168).

The most important aspect of the tragic sense of life, then, is that the tragic figure understands his dilemma and is articulate about it. If a tragic condition is not articulate it appears to us as “mere” accident, as somehow significant only in a particular sense. Tragic meaning is most often lost in “everyday tragedies”, not because the event itself is not tragedy, but because its tragic sense, which can only be apprehended through shaped response, is missing. The specifically tragic response depends on the capacity to connect the event with some general body of thought and experience, so that it is not limited and particular, but is capable of bearing a general meaning (Benston, 1975: 166).

A pesar de hablar del mundo (a través de la memoria personal y colectiva que la palabra poética recoge y transforma), la escritura de *Blues castellano* parece retraerse en sí misma. El poeta renuncia a un planteamiento ideológico sobre la realidad que le rodea y se conforma, en línea con el valor cognoscitivo que se le atribuye a la palabra, con desenmascarar las falacias y los fracasos de cualquier forma de uso y abuso del lenguaje que no entienda el poema como “canto”: “En sistemas socialmente injustos, acaparados por las fijaciones ideológicas de los postulados totalitarios, tal vez la verdadera función social de la obra de arte consista en revelar lo que la ideología esconde” (López Castro, 2014: 100).

Por tanto, resulta patente la necesidad del poemario de alejarse de los postulados ideológicos y de las pretensiones programáticas para poder realmente acceder a una dimensión ética universal: “Es esa paradoja, que se formula desde el primer momento en *Blues castellano*, la que hace que no haya un proyecto social o una ideología en su poesía, sino que éstos se formulen mediante su negación” (Lanz, 2010: 551).

Nos encontramos frente a una implícita perspectiva apofática, ya que la definición del compromiso ético gamonediano pasa por su renuncia, y recupera su sentido social dentro de lo que entendemos como un ámbito propiamente estético, ya que este es el lugar al que pertenece, de forma más sincera, el poeta:

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 (Lanz, 2010: 555).

La elección de la forma *blues*, con la cual el poeta se aproxima a la memoria colectiva en la segunda sección del poemario, responde a la exigencia personal de actuar dentro del hecho lingüístico en sentido estético respetando y valorizando el aspecto rítmico-sonoro de la palabra poética, que es lo que le otorga a la misma su carácter de “superlenguaje”. Al mismo tiempo, la asimilación de esta forma resulta adecuada a la manifestación de su postura ideológica: el *blues*, por como se ha ido definiendo a lo largo de la historia, es el medio por el cual “expresar el sufrimiento y consolarse de él” (Gamonedá, 1997: 93), ya que, en la elevación estética que la forma impone sobre el lenguaje cotidiano, este es “capaz de hacer del lamento la forma más alta de consolación” (López Castro, 2014: 103).

2. *BLUES Y GRITO*

Como se ha anticipado, la investigación poética de Gamonedá le lleva, en la época durante la cual se compone *Blues castellano*, a buscar referentes distintos a los que estaban ya canibalizados por la poesía social de ese entonces y que fuesen más acordes con su propio planteamiento poético. Esta búsqueda, que subraya y fortalece la esencial originalidad y coherencia de la trayectoria del poeta leonés, encuentra su propia *ratio* en la obra del poeta turco Nazim Hikmet (“Lo que me proporcionó fue certificación de que la poesía no es social ni poesía si no se hace en un lenguaje de la especie poética”, Gamonedá, 1997: 89), y su propia *elocutio*, por así decir, en la forma musical del *blues*:

Blues castellano tiene unos padres que no son los reconocidos para mis coetáneos. Yo hice este libro dominado por dos fuerzas poéticas que resultaron, quizá, más vigorosas y activas en mí precisamente porque, mal conocidas, apenas adivinadas en principio, tuve que construirlas desde la ignorancia; tuve que hacerlas crecer en mí de manera que algo llevaría consigo de creación.

Las fuerzas eran: el poeta turco Nazim Hikmet y las letras de los cantos *negroamericanos* fundacionales del *jazz*: el *blues* y el *spiritual* (Gamoneda, 1997: 82-83).⁸

Los dos referentes citados tienen un peso variable sobre las distintas secciones de *Blues castellano*, tanto a nivel de recursos formales empleados, como de desarrollo del discurso poético. La presencia de Hikmet resulta más preponderante en la primera y en la tercera sección, mientras que el *blues* es inmediatamente reconocible en la segunda. Sin embargo, la asunción de estos dos modelos responde a una operación de “inclusión de lo ajeno en lo propio” (López Castro, 2014: 104), a una deconstrucción del signo poético que pasa por una experiencia primariamente sensitiva, y en este caso musical, de la experiencia estética ya que “la comprensión de las formas artísticas, quizás de todas, es una comprensión que, efectivamente, pasa por la sensibilidad, necesariamente” (Yáñez, 2008).⁹

En este proceso de asimilación y transformación, el aspecto conceptual queda, en larga medida, anulado y el poeta reconstruye, dentro de su propia voz y por medio de la misma, lo esencial del otro, el punto de convergencia entre forma y contenido de la expresión. Esto resulta

⁸ Muy interesante es el proceso de traducción de las letras y de los poemas de Nazim Hikmet anterior a la creación del poemario, como parte de la asimilación de las pautas rítmicas que son también una forma de situarse en un código históricamente connotado y en la perspectiva que ese código conlleva sobre la realidad: “Sin este trabajo, creo que no habría existido mi Blues” (Gamoneda, 1997: 83). Con respecto al proceso de traducción como forma de asimilación y reconocimiento de lo ajeno, Gamoneda nos dice: “De los poetas en otras lenguas tengo una información muy indirecta que puede ser de orden sensible —y en este caso ya no es tan indirecta—, como en la audición de blues y espirituales, que me proporcionaban una especie de pauta de organización de la palabra, o bien puede proceder de la lectura de poetas extranjeros traducidos. En algunos casos, y de manera más extensa con Mallarmé, he intentado algo que quizá no se pueda llamar traducción, sino ‘mudanza’ [...]. En mi caso hago estas versiones de manera muy poco generosa, totalmente interesada. En el fondo, de lo que se trata es de la conversión de la poesía de un extranjero en mi poesía, de una apropiación indebida” (Iglesias Serna, 2007: 14).

⁹ Gamoneda atribuye a la experiencia sensitiva un valor cognoscitivo coherente con cuanto expresado anteriormente con respecto al tema de la poesía como conocimiento, ya que “sentir” se pone en un plano distinto a la comprensión racional, sin descalificarla: “Sentir. Es una palabra muy fuerte. No excluye audición ni lectura ni comprensión, pero no implica necesariamente a cada una de ellas. Puede darse integrándolas (a las tres, a dos, a una), pero, con o sin ellas, sentir nos remite a una experiencia más intensa, primaria y radical que, por ejemplo, la comprensión intelectual” (Gamoneda, 1997: 89-90).

especialmente acertado por lo que concierne el *blues* puesto que, de manera peculiar pero al mismo tiempo coherente, Gamoneda llega a este género musical por la forma, despojada de todo valor intelectual y asumida a nivel simbólico:

Yo, de muy mala manera, podía leer algo de inglés, pero en la audición no entendía nada. Observé que alguna palabra o bloque de palabras que lograba retener, casi siempre reducidos a misterio fonético, se repetían, unidos a la música, de un modo que se hacía sentir. [...] Pero había algo más. Supe que las repeticiones creaban un cuerpo musical —y verbal— según leyes no escritas; sujetas a improvisación y variabilidad inagotables, pero leyes. Podían remontarse a Aristóteles: “... los metros son parte de los ritmos [...] engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones”.

Yo sentía los significados; no los comprendía. Supe que estaba en el corazón de la poesía. [...] Hice una lectura abstracta; ni siquiera fonética: no sabía. Vi frecuencias, casi siempre imprevisibles, en la aparición del léxico; vi paralelismos y composición. Volví a escuchar —escuchaba siempre— todavía en la incompreensión pero con un conocimiento del cuerpo poemático (Gamoneda, 1997: 91-92).

El *blues* ofrece al poeta una forma de expresión históricamente connotada por su carga social, ideológica y estética. Se trata de una forma artística reconocible, que nace y se desarrolla dentro del sufrimiento y de la opresión tanto individual como colectiva y manifiesta una naturaleza esencialmente trágica y por eso universal. Esta peculiar forma musical nace del proceso de adaptación de los esclavos africanos a las tierras norteamericanas y presenta, en sus orígenes, huellas étnicas marcadas, dado que conserva en sí ritos y creencias propias de las tierras africanas. El nacimiento del hombre afroamericano y del *blues* coinciden y son parte del mismo proceso de reflexión acerca de la nueva condición existencial de los esclavos, derrotados y desarraigados, sometidos a las barbaries del hombre blanco y en busca de una nueva identidad, de un sentimiento de pertenencia a una comunidad. La etimología de la palabra blues resulta, aún a día de hoy y por su descendencia popular, algo oscura aunque cabe apuntar que el sustantivo deriva de la expresión “to have the blue devils”, es decir, manifestar un estado anímico que linda con lo melancólico (Martorella, 2009: 3 y 22).¹⁰

¹⁰ Según Brown, “early Negro spirituals and blues represent a collective response to oppression”, es decir, “such social issues as economic hardship and social inequality”. De

En Gamoneda, el *blues* se convierte en objeto estético privilegiado para darle forma, y a la vez oponer resistencia, a una experiencia represiva que se percibe como análoga, aunque radicalmente distinta en sus premisas históricas. Aquí el poeta encuentra los instrumentos para expresar la solidaridad y la consolución necesarias frente a la utopía desesperanzada de lograr un rescate social y una forma de justicia frente a la opresión y a la violencia. Lenguaje sencillo pero estructurado (o incluso sencillo porque estructurado de tal manera), que responde a la necesidad estética de expresar de manera clara la comunión de un sentimiento compartido: “La búsqueda de una forma popular que no dejara se der un «superlenguaje» y que, además, se aviniera a modos de vida modernos llevará a nuestro autor hasta el blues en tanto expresión de una verdad sencilla («los hombres mueren y no son felices» capaz de «cumplir con la justicia y también con su naturaleza poética»” (Suñén, 2008: 97).

El *blues* cumple con las premisas éticas e ideológicas expresadas anteriormente, ya que permite al poeta actuar sobre el aspecto sonoro del lenguaje para rescatarlo de su ocupación ideológica. La transformación estética del lenguaje popular permite rescatar la palabra de la opresión a la cual está sometida, no tanto para librarla de esa carga sino para convertirla en instrumento de reivindicación: “El *blues* es un canto terrible de protesta y de consolución: en los contenidos está la protesta, en el acto individual o comunal de cantar está la consolución. Hay una apropiación revolucionaria de la lengua opresora en este tipo de uso” (Ching-Yi, 2003: 97).

Es de notar que la operación es radicalmente distinta a otras, en apariencia análogas, llevadas a cabo en las épocas anteriores, no solo en sus premisas sino también en su realización, manifestando así una diferente relación entre causa y efecto. La elección de Gamoneda tiene, naturalmente, una necesidad y unas razones históricas distintas, por las cuales se ve obligado a abarcar la potencialidad subversiva de la forma popular trasformada por el lenguaje poético como consecuencia natural de su propia postura estética, puesto que “cuando el oprimido sólo puede

forma análoga, los salmos, en sus orígenes, mantienen la misma función agregativa e identitaria: “The Jewish psalm was a collective response to suffering at the hands of their captors, providing a rallying cry and ground for social solidarity by which the group could retain its identity under the threat of persecution and subsequent diaspora” (Brown, 1995: 440, 443 y 445).

expresarse en la lengua del opresor, ésta se torna una lengua revolucionaria” (Gamoneda, 1997: 98):¹¹

La queja, la protesta, se modula así, a través del blues y el spiritual negro [...], asumidos, sentidos, lejos de cualquier pastiche, que implicaría una voluntad irónica incompatible con el sentimiento patético [...] implícito en la fraternidad en el dolor, en la música del dolor. 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 neopopularismo 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 (Lanz, 2010: 556).

Blues castellano resulta sumamente importante tanto en la trayectoria de Gamoneda como en el panorama de las letras ibéricas de los años sesenta precisamente por señalar una nueva vía de aproximación al compromiso ético centrada en un planteamiento estético que vuelve a los orígenes mismos de la poesía occidental con su co-presencia de voz y música: “No deja de resultar significativo que esta composición, perteneciente al momento del realismo histórico y social, el que domina en la década de los años cincuenta, se singularice por la conversión de lo musical en pensamiento poético”.¹²

En cierto sentido, renovar la lengua es renovar el mundo, o cuanto menos garantizar la posibilidad de crear un espacio de comunión y consolación no ocupado por las fuerzas opresivas totalitarias. La necesidad de solidaridad y fraternidad en el dolor que está a la base del poemario reconoce en el sufrimiento compartido su eje emocional y este no necesita de sobre estructuras racionales para ser expresado. En el mero reconocimiento recíproco, el dolor adquiere una voz propia en sentido estético y se convierte en puro lamento (y consolación), se hace

¹¹ Un experimento análogo de apropiación y subversión del lenguaje totalitario se encuentra en la obra de 1969, *Presentación y memorial para un monumento*, de José Ángel Valente.

¹² Este procedimiento, como señala López Castro, no es exclusivo de *Blues castellano* sino delata una práctica más amplia, que prescinde de la ocasión y se repite también en otros textos, por ejemplo, en *For Children, Bela Bartok* y *Divertimento, Bela Bartok*, ambos del anterior *Sublevación inmóvil* (López Castro, 2014: 99).

autorreferencial, reduciéndose a metasigno de sí mismo, y en esto consigue abarcar la universalidad misma de ese sentimiento:

Al constituirse la voz humana en objeto del discurso, al ser humanizado el mundo por la palabra, el lenguaje termina por crear un espacio de convivencia, resultando iluminado por un hablar y un escuchar plenos de pensamiento. La música sería entonces la encarnación del dolor, sin el cual no se puede vivir, pasando de lo ético a lo estético y haciendo de la intensidad del momento, requisito indispensable de toda poesía, no una voz de sí mismo, sino del mundo y de todo lo que es real (López Castro, 2014: 101).

La segunda sección, de forma especial, recoge el “grito primigenio” (Ching-Yu, 2003: 207)¹³ propio del aspecto musical de la experiencia poética para insertarlo en la palabra que, a pesar de la originaria aproximación sensitiva del poeta, no deja de producir sentido, puesto que está sometida al necesario vínculo entre significante y significado, siendo la misma “«escultura en el tiempo» en modo muy semejante al de la música, diferenciándose de ésta en que los sonidos (la palabra física, la oralidad) cargan significados” (Gamoneda, 1997: 193).

El *blues*, arte que nace de la pobreza y el dolor, es una forma minimalista de acercarse a la que se percibe como la condición universal del hombre, es decir el desarraigo, la alienación, la opresión, la pérdida y, en definitiva, el dolor frente a lo que se escapa del control del hombre. El grito, que es a la vez lamentación y consolación, se significa tan solo a sí mismo, convirtiéndose así en canto propiamente dicho, ya que expresa este trasfondo innombrable y amorfo buscando, por lo sensitivo y lo patético, su forma de conocer y comunicar el mundo. Tan solo en delimitar este punto de partida en lo musical se hace posible la construcción y la constitución de un espacio de diálogo:

Desde muy pronto Antonio Gamoneda comprendió que el poema, si busca conmover la sensibilidad del lector, debe liberarse de lo racional, hacer

¹³ Así define Zambrano el término ‘grito’, que bien se ajusta a la idea que está detrás del lamento gamonediano: “Pues quizás el grito esté separado por algún abismo insalvable de la palabra. El grito y aun la interjección, pertenecen a un nivel distinto de la palabra. 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. El grito procede de lo lleno y por ello quedará siempre en él un núcleo irreductible, como sucede en todo lo lleno cuando se quiere explicitar” (Zambrano, 1986: 70).

sonar su fondo expresivo, la voz profunda de su intuición original. De esta manera, atender al fondo musical del lenguaje, equivale a alejarse de lo representable y volver a lo originario, mostrar las variaciones de un mismo tema, cuyo sentimiento matriz viene dado por la fuerza y el ritmo de su sonar (López Castro, 2014: 95).

He aquí la dimensión conceptual y el planteamiento ético-estético que proporciona el *blues* como forma poético-musical. La elección de un modelo en apariencia ajeno a la tradición popular en lengua castellana responde, *in primis*, a la necesidad de buscar referentes exteriores con respecto a los que ya eran en uso en el panorama literario español de aquella época. En este sentido, el *blues*, más que la poesía de Hikmet, permite a Gamoneda alejarse de manera innovadora de la poesía social practicada por los autores coevos, ya que le proporciona una tradición estética forjada por premisas históricas y ética parecidas a las vivencias del autor.¹⁴ De ahí, el *blues* permite una reflexión sobre la naturaleza misma de la palabra poética a partir de su aspecto musical, que el poeta percibe como preponderante en la perspectiva de una renovación subversiva del lenguaje poético. En esto resulta fundamental la centralidad de la voz y la aproximación sensitiva a la expresión patética de un sentimiento compartido, que adquiere sentido (significado) tan solo a través de un trabajo sobre la forma (significante).

3. RITMO Y REPETICIÓN

La segunda sección consta de nueve textos todos titulados *Blues de...*, que se mueven dentro del amplio abanico de los temas típicos de este género musical: amor, dificultades económicas, explotación laboral y migración, entre otros.¹⁵ Sin embargo, la asimilación temática por parte de Gamoneda no es meramente instrumental desde el punto de vista del uso de esta forma, no se reduce a mero artificio retórico, sino pasa por un profundo reajuste del contexto histórico y por el filtro de sus vivencias personales. Gamoneda asume en *toto* el papel de *bluesman*, vehiculando

¹⁴ Resulta interesante la conexión, entre expresión artística y contingencias socio económicas, señalada por Fernando Rodríguez de la Flor, a cuyas reflexiones remitimos (Rodríguez de la Flor, 2008).

¹⁵ “Thus the Blues becomes the common factor of the many tragic themes of suffering and misery that have arisen from poverty and destitution, from disease and disaster, violence and brutality, bad living condition and aimless migration” (Benston, 1975: 165).

una perspectiva concreta sobre la situación que atañe concretamente a su tierra y a su tiempo e imprimiendo sobre ella cierto matiz existencialista en clave pesimista coherente con su producción anterior y posterior. Como los *bluesmen* de los orígenes, el poeta habla de lo que ve y de lo que siente en primera persona a través de un lenguaje que, sin embargo, se retrae en la anonimidad que solamente otorga el testimonio de lo universal, borrando, como es usual en las composiciones de carácter popular, la presencia del autor empírico. La asunción de las modalidades típicas del *blues* (lenguaje sencillo, repeticiones y variaciones sintácticas y léxicas, sobre todo) permiten al poeta acceder a una dimensión interlocutoria en la cual la autoridad queda anulada, a través de la percepción/transmisión sensitiva que esas mismas modalidades proporcionan, logrando así una identificación entre el sufrimiento propio y el ajeno: “La segunda parte muestra los modos de la alienación, del dolor, de la desesperanza, incidiendo en planteamientos temáticos semejante 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’” (Lanz, 2010: 557).

De esta manera, *Blues del nacimiento* trata del amor por la hija recién nacida, acontecimiento feliz pero que deja entrever el trasfondo de una tragedia implícita, es decir, la aceptación del dolor y de la muerte que acompañan la existencia. *Blues para cristianos* asume, con sus referencias religiosas, el disfraz de un *spiritual*, aunque, coherentemente con la utopía “desesperanzada” del poeta, este se vacía de todo carácter metafísico, ya que la única redención al dolor y la opresión de los hombres está en la espera de la salvación y no en la salvación misma. *Blues del cementerio*, alude a la tragedia de la emigración y del despoblamiento rural. *Blues del amo* profundiza el tema de la opresión y de la pobreza por el lado de la denuncia de la explotación laboral, aunque, de forma kafkiana, esta opresión (simbolizada por el rostro del amo) no tiene un perfil reconocible y sin embargo está por todas partes y conduce de forma invisible la vida de los hombres. *Blues de la casa* trata de la pobreza y de la frustración melancólica que de ella deriva, no sin una alusión a cierta angustia causada por el vivir mismo, que tampoco consigue ser saneada por el afecto de las personas queridas. *Blues del mostrador*, a pesar de tocar el tema de la vejez (que se enlaza con una más amplia reflexión sobre la aceptación del paso del tiempo), es también el poema más explícito acerca de la incomunicación factual (y de ahí de la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje) entre los hombres, y de la búsqueda de comunión del dolor. *Blues*

de las preguntas traslada esta necesidad al ámbito amoroso, tratando la frustración comunicativa entre los amantes. Por último, *Blues de la escalera* presenta otra situación comunicativa frustrada a pesar de que, los potenciales interlocutores, comparten el mismo sentimiento de sufrimiento.

En tan solo nueve poemas, Gamoneda consigue desdibujar, sin resolverlo, un perfil discursivo que agrega distintos niveles semánticos. Los temas sociales resultan aludidos y eludidos, presentes en sus manifestaciones fenomenológicas, es decir, en la medida en que afectan la vida de los hombres, pero ausentes en sus propias representaciones directas. Más contundente y explícita resulta la descripción de ese trasfondo de incomunicabilidad que separa los hombres y que resulta explícito tanto en *Blues del mostrador* (el poeta “siente” el peso del cansancio del viejo, pero no se atreve a romper su silencio), como en *Blues de la escalera* (la mujer, cargada de pena, baja los ojos frente al poeta). Pesa, sobre las vidas y las situaciones presentadas una especie de vergüenza, o miedo, quizás una desconfianza hacia la palabra o el reconocimiento mutuo de una condición de sufrimiento compartida.

El grito que expresa el dolor tiene la finalidad de romper el silencio que impone la opresión, rescatando del olvido y del entorpecimiento los corazones de los hombres a través del canto. Sin embargo, al no producir un significado estructurado fuera de sí mismo, el grito tan solo indica, manteniendo la ambigüedad de sus referentes. Nos encontramos por tanto frente a una retórica de la reticencia que deriva de la experiencia directa del poeta y la base sobre la que se estructuran formalmente los poemas. A pesar de que el mundo esté allí, este desaparece al convertirse en signo poético, en material literario y, en definitiva, en voz.

Y es la voz la que dirige la mirada del sujeto lírico y no viceversa, retomando los recursos mnemotécnicos y rítmicos sobre los que se asientan tanto el *blues* de los orígenes como la poesía occidental, convival y compartida, en un proceso que “obliga cada lengua a reconsiderar el fundamento ancestral de sus versos, que fueron hechos por la comunidad para el canto y se convirtieron luego en un refugio del escritor solitario” (Auserón, 2010: 252).

En los *blues* de Gamoneda destaca un amplio uso de las formas de repetición y de variación léxico-sintáctica, recurso retórico al servicio del tanteo cognoscitivo, cuya finalidad es la de rodear y señalar los objetos que describe y expresa manteniendo la carga sugestiva que deriva del silencio intrínseco a la palabra poética “cantada”: “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” (Ching-Yu, 2003: 209).

Estos recursos, como se ha visto, son los que el poeta, en su aproximación sensitiva a este género musical, percibe de inmediato como fundamentales. Y son también los que reconstruye con mayor naturalidad dentro de su propia lengua, ya que las diferencias en la constitución rítmica y de distribución acentual entre inglés (lengua madre del *blues*) y castellano (lengua madre del poeta) presuponen un distinto trato en la construcción del verso. Con respecto a la influencia del *blues*, y luego de la poesía rock y *pop* en lengua inglesa sobre la composición de las letras las canciones españolas contemporáneas, Santiago Auserón dice:

Ejemplos de ajuste exacto de la métrica del verso al ritmo musical son frecuentes, porque tanto el sentido como la sonoridad de la letra se someten en la canción a diversos condicionamientos no verbales. La inspiración solitaria del que escribe debe plegarse a un dinamismo tribal renovado. Los aciertos en la letra responden a menudo a la intuición de una expresión orgánica, traducible en gestualidad compartida. Las licencias en la acentuación o en el metro, más que meros defectos de forma, representan muchas veces la ocasión para forjar un instrumento expresivo nuevo, por influjo de lo extraño (Auserón, 2010: 260).¹⁶

Este “influjo de lo extraño” es visible en la sección de los *blues* ya que los versos de Gamoneda, que suelen apoyarse en un cómputo métrico marcado tradicionalmente e intentan acercarse al andamiento típico de la lengua inglesa, lo cual presupone una asimilación del *blues* a nivel de “respiración” natural. Como se sabe, este apego al metro tradicional desaparecerá casi por completo a partir de *Descripción de la mentira* (con sus “versículos”), y se consolidará en los poemarios siguientes, manifestando una progresiva ruptura entre el encasillamiento métrico, en su distribución por así decir gráfica, y la construcción rítmica interior al texto poético.¹⁷

¹⁶ Sobre las divergencias y convergencias rítmico-cuantitativas véase Auserón, 2010: 252-255.

¹⁷ Remitimos a la noción de “ritmo” elaborada a partir de las reflexiones de Meschonnic y que fundan los estudios “ritmológicos”. El ritmo excede los signos, es antisemiótico, e incorpora dentro de sí, por oposición al metro, los aspectos del significado que pasan por el

En este cambio, la voz gamonediana asume, y pide al lector, una andadura pausada, contemplativa, que apunta a una sacralidad de la palabra poética sin embargo vaciada de cualquier pretensión o certidumbre metafísica: “el lenguaje de Gamoneda, en su potencia imaginativa, en sus calidades rítmicas, ha ido acercándose a una cierta sacralidad, a una tonalidad en ocasiones casi litúrgica” (Gómez Toré, 2005: 95).¹⁸

Endecasílabos, alejandrinos y dobles heptasílabos, se mezclan a versos octosílabos y decasílabos señalan una sobre-estructura prosódica dada por la supuesta finalidad performativa de estos poemas. En el análisis métrico no hay que descartar el papel, virtual pero fundamental, jugado por la actuación de la voz, ya que estos versos están pensados a partir de su origen melódico y de su sentimiento patético. Así, en la lectura o canto, a la manera típica de los *bluesmen*, la voz puede alargar o acortar las vocales para enfatizar y producir sentido, señalando también cesuras, dialefas y sinalefas inesperadas.¹⁹

Un ejemplo de esta libertad en la construcción del ritmo a partir del cómputo silábico se puede encontrar, con cantidades y resultados distintos, en *Blues de las preguntas*, por ejemplo:

Blues de las preguntas

Hace tiempo que estoy entristecido
 porque mis palabras no entran en tu corazón.
 Muchos días estoy entristecido
 porque tu silencio entra en mi corazón.

léxico pero que no están contenido en ellos. La especificidad rítmica del texto gamonediano, estrictamente enlazado a su propia voz y a su respiración subjetiva, se manifiesta en *Blues castellano*, con respecto a la producción posterior, en su forma más primitiva. El *blues*, como género, podría entenderse como instrumento para librar la palabra poética de su enredo tradicional para que pueda abrirse a nuevas posibilidades expresivas al constituirse en ritmo propio (Mattioli, 2002).

¹⁸ Esta idea se refuerza dentro de una concepción de una metafísica vaciada por la cual se buscan nuevos referentes para expresar lo espiritual: “El ritmo negro, la melodía del blues cercana a la entonación del habla, la recreación de la armonía puertas afuera de la academia, el grito que imita al animal salvaje o al ruido urbano, han proyectado su hechizo sonoro a través de los media como una religión. Comportan una ética y un animismo nuevos. Pero es una religión sin dogma, deslizante, peligrosa” (Auserón, 2010: 250).

¹⁹ Señalamos el proyecto, empezado en 2014 por la cantante Cova Villegas y el dúo Delta Galgos gracias al cual los nuevos textos de *Blues castellano* han sido musicados y grabados en 2018 en una edición para coleccionistas con CD y letras por la productora Producciones Infames.

5 Hay veces que estoy triste a tu lado
 porque tú solo me amas con amor.
 Muchos días estoy triste a tu lado
 porque tú no me amas con amistad.

Todos los hombres aman mucho la libertad.
 10 ¿Sábés tú lo que es vivir ante una puerta cerrada?
 Yo amo la libertad y te amo a ti.
 ¿Sábés tú lo que es vivir ante un rostro cerrado? (Gamoneda, 2010: 121)

En la primera estrofa los versos 1 y 3 son endecasílabos melódicos (con acentos en 3ª y 6ª posición) y ambos presentan una dialefa entre “estoy” y “entristecido”. El verso 2 se compone de un hexasílabo y un octosílabo, o viceversa según donde la voz inserte la cesura (“porque mis palabras // no entran en tu corazón” o “porque mis palabras no entran // en tu corazón”). El verso 4 se compone de un hexasílabo y un heptasílabo con sinalefa en la posición de cesura. La segunda estrofa se compone de un endecasílabo heroico (verso 5) con acentos en 2ª y 6ª posición, y dialefa entre “triste” y “a tu lado”. El verso 6 tiene el primer acento rítmico variable en 3ª o en 4ª según el énfasis semántico que quiere darle la voz (si quiere subrayar el “tú” o el “sólo”).²⁰ El verso 7 es un endecasílabo impropio con acentos en 3ª y 7ª posición (y dialefa entre “triste” y “a tu lado”). La estrofa se cierra con el verso 8, que presenta los acentos rítmicos en 3ª y 5ª posición. La tercera estrofa se compone de un doble heptasílabo, un doble octosílabo, un doble hexasílabo y otro doble octosílabo.

Esta variabilidad en la acentuación interior al endecasílabo, que produce una cierta sensación de precariedad, de aceleración y deceleración constante, puede verse también en *Blues de la escalera*, por ejemplo:

Blues de la escalera

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

²⁰ Este caso, que no resulta aislado dentro de la estructura rítmica de los blues gamonedianos, refuerza la hipótesis de que el impulso musical originario se sitúa en una posición privilegiada en la modelización del tejido textual. La voz del poeta, por tanto, con su sentir patético, se encargaría de la reconstitución del ritmo, que no coincide necesariamente con el andamio métrico.

- 5 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, 2010: 122)

El poema se compone de endecasílabos sáficos con acentuación en 4ª y 6ª sílabas (vv. 1, 3 y 6), melódicos con acentuación en 3ª y 6ª (vv. 5, 7 y 8). El segundo verso es un decasílabo (acentos en 4ª y 9ª), el cuarto es un eneasílabo con acento en 4ª y 8ª, mientras que el noveno verso es un endecasílabo galaico con acentos en 5ª y 10ª.

Otro ejemplo de la complejidad acentual de los endecasílabos gamonedianos puede verse en *Blues de la casa*:

Blues de la casa

En mi casa están vacías las paredes
y yo sufro mirando la cal fría.
Mi casa tiene puertas y ventanas:
no puedo soportar tanto agujero.

- 5 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?

- El mundo es grande. Dentro de una casa
10 no cabrá nunca. El mundo es grande.
Dentro de una casa —el mundo es grande—
no es bueno que haya tanto sufrimiento. (Gamoneda, 2010: 119)

En este caso, el primer verso se compone de un doble hexasílabo, mientras que los demás versos son endecasílabos melódicos con acentuación en 3ª y 6ª (vv. 2, 5, 6, 7 y 10), heroicos con acentuación en 2ª y 6ª (vv. 3, 4 y 8), mientras que los versos noveno y decimosegundo presentan solamente un acento tónico en 4ª sílaba. El verso decimoprimer puede leerse como un endecasílabo galaico respetando, desde el punto de vista semántico, el inciso (acento en 5ª sílaba, “casa”, con dialefa entre “casa” y “el mundo”).

Esta variabilidad en la acentuación y en el uso de los metros señala el irrenunciable papel jugado por la voz en la constitución de la estructura rítmica de estos textos, subrayando su naturaleza melódico-performativa. El sentimiento patético, que nace de la observación de los objetos de la realidad, rehúsa del encasillamiento métrico tradicional y busca, por el filtro del blues, una forma nueva de expresión, convirtiéndose en hipersigno. Los recursos rítmicos a nivel sintáctico-morfológico se juntan a los recursos retóricos como la repetición léxica y sintagmática, para converger en la transmisión del sentimiento patético tanto a nivel sensitivo (forma) como conceptual (contenido). Sin embargo, el poeta prefiere apoyarse en la sugestión y en la alusión, aprovechando también el carácter fragmentario de las narraciones, implícitas a las descripciones, que presenta.

Tomamos como ejemplo *Blues del cementerio*, donde la retórica de la reticencia se construye a partir de las repeticiones y de variaciones mínimas a nivel sintáctico, pero también del posible énfasis performativo que proporcionaría la voz:

Blues del cementerio

Conozco un pueblo —no lo olvidaré—
que tiene un cementerio demasiado grande.
Hay en mi tierra un pueblo sin ventura
porque el cementerio es demasiado grande.
5 Sólo hay cuarenta almas en el pueblo.
No sé para qué tanto cementerio.

Cierto año la gente empezó a irse
y en muchas casas no quedaba nadie.
El año que la gente empezó a irse
10 en muchas casas no quedaba nadie.
Se llevaban los hijos y las camas.
Tenían que matar los animales.

El cementerio ya no tiene puertas
y allí entran y salen las gallinas.
15 El cementerio ya no tiene puertas
y salen al camino las ortigas.
Parece que saliera el cementerio
a los huertos y a las calles vacías.

Conozco un pueblo. No lo olvidaré.
 20 Ay, en mi tierra sin ventura,
 no olvidaré a mi pueblo.

¡Qué mala cosa es haber hecho
 un cementerio demasiado grande! (Gamoneda, 2010: 117)

Desde el punto de vista de la estructura rítmica, la composición acentual parece menos variada con respecto a los ejemplos vistos anteriormente. En la primera estrofa, el verso 1 es un endecasílabo con acento en 4^a, mientras que el verso 3 tiene acento en 4^a y 6^a, el verso 5 en 6^a y el verso 6 en 2^a y 5^a. El verso 2 se compone de heptasílabo y un hexasílabo (cesura entre “cementerio” y “demasiado”), mientras que el verso 4, con un desplazamiento acentual dado por la variación gramatical, se compone de un hexasílabo y un heptasílabo (con cesura entre “cementerio” y “es”). La segunda estrofa se compone de endecasílabos sáficos y propios alternados con acentos en 6^a, 4^a, 6^a, 4^a, 6^a y 6^a sílaba respectivamente. En la tercera estrofa destacan el verso 2, con un endecasílabo melódico (con dialefa entre “allí” y “entran”), el verso 4 con un heroico y el verso 6 con acentos en 3^a y 7^a sílabas. El terceto siguiente se compone de un endecasílabo con acento en 4^a, un eneasílabo y un heptasílabo. El dístico final se compone de un eneasílabo (o un decasílabo si se lee con dialefa entre “cosa” y “es”) y un endecasílabo con acento en 4^a.

Sobre esta estructura rítmica se erige una narración impulsada por el sentimiento de desarraigo, la nostalgia y la denuncia social acerca de las condiciones económicas del entorno rural, aunque la estructura misma del texto responde, *in primis*, a una exigencia de reticencia que da al texto un carácter eminentemente fragmentario. Repetición y variación constituyen el eje retórico central del poema, tanto a nivel de la elección léxica singular que de entero sintagmas: anáforas, epiforas, paralelismos, variaciones sintagmáticas (o sintácticas) pero no a nivel léxico-morfológico (como se daría, por ejemplo, en la paronomasia). Esto resulta especialmente acertado si se mira de cerca las conexiones que la repetición de sintagmas crea dentro del texto, que no solo garantizan su coherencia interna, sino que producen significado a través de las reiteraciones, los cambios y las omisiones: “El *blues* caracterizado por la repetición sintáctica, la

desaceleración rítmica y la narración fragmentaria, rinde culto a las historias comprendidas en lo histórico” (Ching-Yu, 2003: 222).

En estos tres versos, por ejemplo, se puede notar como la voz lírica se modula en la expresión del recuerdo pasando del inciso (inserción del yo poético en una especie de comentario al margen), al periodo completo (constatación y refuerzo de la memoria y del enlace emotivo), hasta resumir en el último verso los dos elementos e un único periodo, dejando claro que el poeta tiene una conexión directa con los hechos y los lugares de los que está hablando:

- v. 1 Conozco un pueblo —no lo olvidaré—
- v. 19 Conozco un pueblo. No lo olvidaré.
- v. 21 no olvidaré a mi pueblo.

El cementerio que da título al poema aparece enseguida en una relativa con función descriptiva (“que”) a una causal (“porque”), que se enlaza directamente con la adjetivación del verso anterior (el “pueblo sin ventura”):

- v. 2 que tiene un cementerio demasiado grande.
- v. 4 porque el cementerio es demasiado grande.

En los siguientes versos el “cementerio”, objeto ya definido por el discurso anterior, pasa de estar en el centro de una pregunta indirecta y retórica al ser el objeto invertido de un juicio moral. El poeta, coherentemente con su postura ética apofática, no señala de forma explícita en el proceso de emigración (o en la crisis económica o en la situación creada por la guerra y el régimen) el núcleo del sufrimiento de su tierra:

- v. 6 No sé para qué tanto cementerio.
- v. 22 ¡Qué mala cosa es haber hecho
- v. 23 un cementerio demasiado grande!

En los siguientes versos, la sustitución de “cierto” con “el” resuelve, en parte, la indeterminación cronológica. El poeta sabe, o recuerda por medio del proceso de escritura, la tragedia que representa el despoblamiento de su tierra natía, pero no quiere explicitar, prefiriendo la ambigüedad. Se favorece así el constituirse de una dimensión propiamente atemporal y universal, marcada o sustentada por la reticencia:

- v. 7 Cierto año la gente empezó a irse
v. 9 El año que la gente empezó a irse

En los dos siguientes versos, se puede notar una simple adicción necesaria desde el punto de vista gramatical, que nada añade o quita al sintagma repetido:

- v. 8 y en muchas casas no quedaba nadie.
v. 10 en muchas casas no quedaba nadie.

Por último, se señala la presencia de la variación por homofonía (de “hay” y la interjección “ay”) que, junto a la omisión de “pueblo”, traslada el nivel semántico de la pura narración descriptiva a la declaración universal, desnudando de calificativos el núcleo semántico compuesto por “tierra sin ventura”, convirtiendo el poema en verdadero grito (reforzado por el dístico final exclamativo que le sucede):

- v. 3 Hay en mi tierra un pueblo sin ventura
v. 20 Ay, en mi tierra sin ventura,

Como se ha podido ver, la convergencia entre el nivel rítmico y los recursos retóricos respetan el planteamiento ético-estético sobre el cual se asienta la investigación poética gamonediana durante la época en la que se compuso *Blues castellano*. La asimilación del modelo rítmico del *blues* se puede notar en la complejidad acentual y en la elección de pautas métricas escasamente practicadas. La atención por el trasfondo musical de la palabra poética se refleja en el papel que asume la voz, garante de la correcta producción de significado a través de la performatividad. El uso de la repetición y de la variación, que también refuerzan la estructura rítmica a nivel discursivo, juegan un papel importante en la expresión del compromiso ético por vía negativa, es decir, por medio de la reticencia y la suspensión del juicio.

BIBLIOGRAFÍA

“Antonio Gamoneda: «Me veo tan solo como un poeta provinciano»”,
Diario de León, 05/12/2010.

- “Antonio Gamoneda: «Soy el mejor poeta de mi barrio, nada más»”, *ABC*, 18/04/2007.
- Auserón, Santiago (2010), “Métrica española y ritmo negro”, *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, 249, pp. 250-260.
- Benston, Kimberly W. (1975), “Tragic aspects of the Blues”, *Phylon*, 36, 2, pp. 164-176.
- Brown, Charles M. (1995), “Musical responses to oppression and alienation: Blues, Spirituals, secular Trash, and Christian Thrash metal music”, *International journal of politics, Culture, and Society*, 8, 3, pp. 439-452.
- Gamoneda, Antonio (1963), “Poesía y conciencia. Notas de una revisión”, *Ínsula*, 204, p. 4.
- Gamoneda, Antonio (1997), *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997.
- Gamoneda, Antonio (2010), *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- García Berrio, Antonio (2014), “Sobre la causa impulsiva en la inspiración de Gamoneda”, *Tropelías*, 21, pp. 76-91.
- Gómez Toré, José Luis (2005), “Antonio Gamoneda: palabra corporal, poesía del cuerpo”, *Cuadernos del Minotauro*, 2, pp. 89-97.
- Iglesias Serna, Amalia (2007), “Antonio Gamoneda: el triunfo de la justicia poética”, *Minerva*, 4, pp. 8-15.
- Lanz, Juan José (2010), “Para una relectura del compromiso en los años sesenta: paradoja, escritura transparente, retracción y desaparición en *Blues castellano* de Antonio Gamoneda”, *Bulletin of Hispanic studies*, 87, 5, pp. 545-571.

- Lanz, Juan José (2014), *La revista Claraboya (1963-1966). Un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED Ediciones.
- Lin, Ching-Yu (2003), “Antonio Gamoneda: Blues y revolución”, *Monteagudo*, 18, pp. 205-224.
- López Castro, Armando (2014), *Nueve meditaciones sobre Antonio Gamoneda*, Madrid, Devenir/Juan Pastor.
- Martorella, Vincenzo (2009), *Il Blues*, Turin, Einaudi.
- Mattioli, Emilio (2002), *La poetica del ritmo di Henri Meschonnic*, en Franco Buffoni (ed.), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Milán, Marcos y Marcos, pp. 15-34.
- Palomo García, Carmen (2007), *Antonio Gamoneda: límites*, Tesis doctoral, Universidad de León, Secretariado de publicaciones y medios audiovisuales.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2008), “Antonio Gamoneda y la poética del subdesarrollo español”, *Ínsula*, 736, pp. 8-10.
- Suñén, Juan Carlos (2008), “La expresión de un deber desconocido. Poesía y conciencia en *Blues castellano*”, en Diego Doncel (ed.), *Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur, pp. 95-102.
- Trabado Cabado, José Manuel (2008), “Inestabilidades en la escritura de Antonio Gamoneda. A propósito de *Sublevación inmóvil* y *Blues castellano*”, *Ínsula*, 736, pp. 11-12.
- Yañez, Paco (2008), “«Los versos de Gamoneda son música». Entrevista Gamoneda-Sánchez Verdú”, *Mundoclasico.com*, <https://www.mundoclasico.com/articulo/12022/%E2%80%9CLos-versos-de-Gamoneda-son-m%C3%BAsica%E2%80%9D-Entrevista-Gamoneda-S%C3%A1nchez-Verd%C3%BA-I> (21/11/2008).
- Zambrano, María (1986), *El sueño creador*, Madrid, Turner.