

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Española II**



**LA OBRA POÉTICA DE ANTONIO GAMONEDA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

José Antonio Expósito Hernández

Bajo la dirección del doctor

José Paulino Ayuso

**Madrid, 2003**

**ISBN: 84-669-1950-3**

JOSÉ ANTONIO EXPÓSITO HERNÁNDEZ

LA OBRA POÉTICA  
DE  
ANTONIO  
GAMONEDA

Ω

Tesis doctoral  
Dirigida por el Dr. José Paulino Ayuso

-

Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Filología  
(Departamento de Filología Española II)  
*Madrid, 2003*





Mi rostro hierve en las manos del escultor ciego.

En la pureza de los patios inmóviles él piensa  
dulcemente en los suicidas; está creando la vejez:

ayer y hoy son ya el mismo día en mi corazón.

*Libro del frío*

Jesús Martínez Labrador. Terracota. 42 x 34 x 40 cm.



*A mis padres.*

*A Susana,*

*y a mis hijos, Claudia y Diego.*



## ÍNDICE

<b>ÍNDICE</b>	
1. <b>INTRODUCCIÓN</b> .....	11
1.1. <b>Introducción metodológica y crítica</b> .....	13
1.2. <b>Cronología de Antonio Gamoneda</b> .....	21
2. <b>LA POÉTICA DE ANTONIO GAMONEDA</b> .....	29
2.1. <b>Poesía ante la muerte</b> .....	31
2.1.1. <b>Introducción</b> .....	31
2.1.2. <b>Sobre la adscripción a una Promoción poética</b> .....	34
2.1.3. <b>La estética de la contemplación de la muerte</b> .....	43
2.2. <b>Etapas y evolución en la poética de Antonio Gamoneda</b> .....	53
2.2.1. <b>¿El problema de los géneros literarios?</b> .....	64
2.2.2. <b>Sobre los llamados "Bloques rítmicos"</b> .....	68
3. <b>LA TRAYECTORIA POÉTICA DE ANTONIO GAMONEDA</b> .....	79
3.1. <b>La tierra y los labios (1947-1953)</b> .....	81
3.1.1. <b>Estructura, lenguaje e interpretación</b> .....	81
3.1.1.1. <b>Desde el amor hacia la muerte</b> .....	81
3.1.2. <b>Métrica y ritmo</b> .....	88
3.1.2.1. <b>Una voz entre varios ecos</b> .....	88
3.2. <b>Sublevación Inmóvil (1960)</b> .....	103
3.2.1. <b>Estructura, lenguaje e interpretación</b> .....	103
3.2.1.1. <b>Entre la Sed de Belleza y el miedo a la muerte</b> .....	103
3.2.2. <b>Estructuras lingüísticas</b> .....	117
3.2.2.1. <b>Fórmulas ordenadoras: Correlaciones y Paralelismos</b> .....	117

3.2.2.2. Diseminación y recolección .....	134
3.2.2.3. El ritmo: visión dual del hombre .....	138
<b>3.3. Exentos, I (1959-1960) .....</b>	<b>149</b>
3.3.1. Estructura, lenguaje, e interpretación .....	149
3.3.1.1. La verdad en el amor.....	149
3.3.2. Estructuras lingüísticas .....	153
3.3.2.1. Hacia un ritmo nuevo .....	153
3.3.2.2. Reiteración frente a acentuación .....	155
<b>3.4. Blues castellano (1982) .....</b>	<b>161</b>
3.4.1. Estructura, lenguaje e interpretación .....	161
3.4.1.1. De la soledad hacia la solidaridad .....	161
3.4.1.2. Nueva poética. Ausencia de la muerte .....	169
3.4.1.3. Haces isotópicos: La experiencia del recuerdo .....	171
3.4.2. Estructuras lingüísticas .....	178
3.4.2.1. Ritmo y tiempo presente .....	178
<b>3.5. Exentos, II. Pasión de la mirada (1963-1970).....</b>	<b>195</b>
3.5.1. Estructura, lenguaje e interpretación. ....	195
3.5.1.1. ¿Poemas o libro? .....	195
3.5.1.2. Naturaleza como pasión .....	199
3.5.2. Estructuras lingüísticas .....	203
3.5.2.1. Ritmo: El juego de las simetrías.....	203
3.5.2.2. Conceptualización de la mirada .....	208
<b>3.6. Descripción de la mentira (1977) .....</b>	<b>215</b>
3.6.1. Estructura, lenguaje, e interpretación .....	215
3.6.1.1. La música por origen. Poesía interior.....	215
3.6.1.2. Estructura dialéctica del poema.....	227
3.6.1.3. Haces isotópicos: Mentira y verdad .....	234
3.6.2. Estructuras lingüísticas .....	244
3.6.2.1. El ritmo de Descripción de la mentira.....	244
3.6.2.2. Símbolos interiores .....	251
<b>3.7. Lápidas (1977-1986).....</b>	<b>277</b>
3.7.1. Estructura, lenguaje, e interpretación .....	277
3.7.1.1. Regreso a la sencillez poética.....	277
3.7.1.2. Contrastes: la dualidad del sujeto.....	286

## Í N D I C E

3.7.1.3. La muerte plural: España .....	289
3.7.2. Estructuras lingüísticas.....	298
3.7.2.1. Poemas lapidarios .....	298
3.7.2.2. Relato lírico: Los Poemas en prosa.....	304
3.8. <b>Libro del frío (1992)</b> .....	315
3.8.1. Estructura, lenguaje, e interpretación. ....	315
3.8.1.1. La muerte: territorio blanco .....	315
3.8.1.2. Experiencia de límites.....	327
3.8.2. Estructuras lingüísticas.....	330
3.8.2.1. Estructuras antitéticas .....	330
3.8.2.2. Estructuras circulares.....	333
3.8.2.3. En los límites del género poético .....	337
4. <b>CONCLUSIONES</b> .....	347
Conclusiones .....	349
5. <b>APÉNDICES</b> .....	355
5.1. <b>Apéndice I</b> .....	357
5.1.1. Proyectos de libros, algunos aún inéditos.....	357
5.1.2. Poemas publicados de los libros inéditos .....	359
5.1.3. Primeros poemas no recogidos en ninguno de sus libros, o suprimidos de estos en reediciones.....	361
5.2. <b>Apéndice II: Variantes textuales</b> .....	379
6. <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	397
6.1. <b>Bibliografía de Antonio Gamoneda</b> .....	399
6.1.1. Poesía .....	399
6.1.1.1. Primeras ediciones y reediciones en volumen independiente .....	399
6.1.1.2. Traducciones.....	402
6.1.1.3. Antologías y recopilaciones.....	403
6.1.1.4. Poemas sueltos.....	407
6.1.1.5. Antologías de poesía española que incluyen poemas de Antonio Gamoneda.....	411
6.1.1.6. Antologías del autor en otros idiomas.....	415
6.1.2. Prosa.....	415
6.1.2.1. Narrativa .....	416

6.1.2.2. Artículos, reseñas de libros y publicaciones, y crítica literaria .....	417
6.1.2.3. Traducciones de Antonio Gamoneda .....	461
6.1.2.4. Ediciones, prólogos y epílogos .....	462
6.1.3. Conferencias .....	463
6.1.4. Otras fuentes documentales: autógrafos de Antonio Gamoneda (originales de poemas en publicación facsímil).....	464
6.1.5. Presentación de libros y otros actos públicos .....	464
<b>6.2. Bibliografía sobre Antonio Gamoneda .....</b>	<b>467</b>
6.2.1. Entrevistas.....	467
6.2.2. Libros y tesis doctorales.....	469
6.2.3. Artículos, capítulos, introducciones y prólogos, poemas, dedicatorias, bibliografías.....	470
6.2.4. Reseñas de libros de y sobre el autor .....	487
6.2.5. Noticias y otras referencias sobre el autor .....	489
<b>6.3. Bibliografía complementaria.....</b>	<b>491</b>
6.3.1. Teoría poética .....	491
6.3.2. Historia y Crítica.....	496
<b>6.4. Apéndice bibliográfico de Antonio Gamoneda .....</b>	<b>499</b>
6.4.1. Catálogos, libros y capítulos de libros de interpretación y crítica de arte .....	499
6.4.2. Artículos de interpretación y crítica de arte, y reseñas de exposiciones en publicaciones periódicas.....	502
<b>6.5. Álbum .....</b>	<b>515</b>

## 1. INTRODUCCIÓN



### 1.1. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA Y CRÍTICA

**H**ASTA la fecha, sobre la obra poética de Antonio Gamoneda, se han publicado sobre todo estudios parciales de difícil examen hoy día. Son artículos y reseñas que aparecieron en revistas o periódicos de la época con motivo de la publicación de sus libros, o bien a raíz de la concesión de algún premio. Muchas de estas publicaciones pertenecen a un ámbito local, no siempre fácil de consultar.

Existen, eso sí, algunos estudios importantes, de cierta extensión, recogidos y ordenados tanto en libro como en revista, pero no son nunca obra de un único autor, sino fruto de la suma de varios artículos de distintos críticos que abordan aspectos parciales, ya sea el análisis de un libro concreto del poeta o bien algún tema que recorra toda su obra. Dentro de los estudiosos de la obra de Antonio Gamoneda hay que destacar sobre todo a Miguel Casado, que además de realizar la edición de *Edad*, ha publicado numerosos artículos.

Nuestro estudio, a diferencia de los anteriores, sí abarca toda la producción poética de Antonio Gamoneda hasta la fecha, y además presenta tanto su pensamiento poético, como su evolución a lo largo de tantos años de escritura. Y lo más importante, se intenta en estas páginas ofrecer la dirección de dicha evolución. Se analiza asimismo la citada trayectoria poética de nuestro autor.

Siendo el objeto de nuestro estudio la poesía de Antonio Gamoneda no se han obviado otras de sus facetas de escritor, como la de crítico literario o artístico, sus colaboraciones en la prensa, sus conferencias o sus pequeños ensayos. Pues todos estos textos ofrecen numerosas reflexiones sobre su propia obra o bien sobre Poesía en general que resultan de gran interés.

Para realizar este trabajo no sólo se han tenido en cuenta los poemas que el autor considera válidos, es decir, los que fueron seleccionados en su libro de recopilación *Edad. (Poesía 1947-1986)*<sup>1</sup>, sino también aquellos otros que han ido configurando su trayectoria poética, y que por unas causas u otras el poeta ha ido suprimiendo o modificando en nuevas ediciones. También se han rescatado algunos poemas ya olvidados que no fueron recogidos nunca dentro de ninguno de sus libros, y que sí aparecieron en revistas o en publicaciones ocasionales. Estos poemas pueden consultarse dentro del "Apéndice I", al final del presente trabajo y, a veces, constituyen una base firme para mejor dar cuenta de la evolución de Antonio Gamoneda.

Aunque el autor considera que la forma y el estado en que quiere que se lea su obra poética sea la que aparece en el libro *Edad*, hemos preferido no desdeñar esos otros textos que ayudan, según nuestro juicio, a entender mejor una evolución tan dilatada. Y es que el poeta en las "Advertencias", que abren el libro *Edad*, fechadas a finales de 1986, así como también en los "Avisos", que preceden a su libro *León de la mirada*, (1990), declara: "[...] el libro *Edad*, en cuyo antepecho vine a decir que mis poemas legítimos eran sólo los allí reunidos y no otros, con la forma en que allí aparecían y no

---

<sup>1</sup> Antonio GAMONEDA, *Edad. (Poesía 1947-1986)*, ed. de Miguel CASADO. Madrid, Cátedra, 1987.

con otra. Me ratifico"<sup>2</sup>. De cualquier manera, en la reciente antología *Sólo luz*<sup>3</sup>, seleccionada por el propio poeta, al recordar sus palabras anteriores, prefiere reservarse el derecho de introducir pequeñas modificaciones en los textos publicados. Por lo tanto, habrá que consultar siempre cada nueva edición o antología que publique Antonio Gamoneda para descubrir cualesquier nuevas modificaciones de sus poemas y de sus libros.

En el "Apéndice II", del presente trabajo, se recogen en un pormenorizado análisis comparativo todas las numerosas variantes textuales que ofrecen las reediciones de los libros del autor con respecto a sus primeras ediciones.

Antes de exponer la metodología que hemos utilizado en este estudio, es preciso hacer unas consideraciones preliminares para así poder entender el porqué de su razón aquí.

De acuerdo con las últimas tendencias críticas, consideramos que el poema se constituye en una unidad discursiva no sólo por sus límites espaciales, rítmicos, gráficos, etc., sino porque configura una estructura.

Asimismo, y esto es, quizá, lo más importante, porque crea una jerarquía interna de dependencias, sin la cual no sería posible obtener ninguna ordenación. Por lo tanto, toda estructura es la consecuencia de una gradación que se establece en su seno.

La coherencia y la organización interna del poema se logra gracias, en primer lugar, a una composición rítmica. Y el ritmo es un factor constructivo, tal y como lo definen los estructuralistas. Aunque el ritmo no es, por supuesto, por sí solo el único elemento ordenador de la construcción del discurso poético.

---

<sup>2</sup> Antonio GAMONEDA, *León de la mirada*. León, Diputación Provincial de León, Colección Breviarios de la Calle del Pez, 1990, p. 9.

<sup>3</sup> Antonio GAMONEDA, *Sólo Luz (Antología poética 1947-1998)*, edición del autor. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000.

Junto a otros principios ordenadores, como son los recursos fónicos, morfosintácticos y semánticos que recorren el eje de contigüidad y sucesión del poema, también es preciso destacar un eje vertical en el que los recursos establecen unas notables relaciones de dependencia unos con otros. Es así, entonces, como los recursos se enriquecen con nuevos rasgos que surgen como resultado de esa relación con otros procedimientos que les preceden y siguen en el poema. Esta es la noción de convergencia que utiliza la Estilística.

Debido a estas conexiones verticales dentro del poema, la Neorretórica prefiere hablar de una lectura tabular en lugar de una lectura solamente lineal de los textos. Es nuestro propósito en este estudio destacar sobre todo, estas lecturas verticales de los poemas de Gamoneda, sin por ello obviar evidentemente las líneas horizontales en las que las palabras y frases forman una sucesión sintáctica y semántica. Se ha querido mostrar la organización que vertebra los poemas dentro de un eje vertical que dota a los mismos de unos principios estructurados, para así explicar la naturaleza peculiar de esa estructura.

Según la teoría de Jakobson<sup>4</sup> de que el análisis de un poema debe atender al eje de la recurrencia como eje constructivo, las equivalencias y los paralelismos fónicos, gramaticales o semánticos no son fenómenos aislados, sino elementos constitutivos de la secuencia poética.

Establecida esta primera premisa, abordamos el estudio de los poemas a través de los dos modelos más conocidos para mostrar el citado eje vertical de los poemas: el *coupling*<sup>5</sup> o emparejamiento y la isotopía discursiva<sup>6</sup>. Se procede así al estudio de la coherencia del discurso poético

---

<sup>4</sup> Cfr. Roman JAKOBSON, "Poesía de la Gramática y Gramática de la Poesía", en *Questions de poétique*. París, Seuil, 1973, p. 225. Cito por José M. POZUELO YVANCOS, *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1989.

<sup>5</sup> Cfr. Samuel R LEVIN, *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid, Cátedra, 1990.

<sup>6</sup> Cfr. A. J. GREIMAS, *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1971.

de Antonio Gamoneda como discurso recurrente. Y al señalar los *couplings* y las isotopías de los textos, se revela la ordenación, la jerarquía que da unidad a la estructura del citado discurso poético.

Es obvio que toda isotopía vertical que se establezca dentro de un texto ha sido seleccionada por el lector de acuerdo a unos semas denotados, pero también, y esto es fundamental, de acuerdo a otros semas connotados. Estos últimos resultan especialmente útiles, precisamente en el caso concreto de Gamoneda, porque es muy frecuente encontrar en su poesía textos poli-isotópicos en los que caben lecturas diversas. Por ello, ha sido necesario acudir, en ocasiones, a la noción de intertextualidad<sup>7</sup>, es decir, a las relaciones entre los distintos textos del poeta, para poder desentrañar algunas isotopías connotativas.

También se han tenido en cuenta los métodos de estudio utilizados por Dámaso Alonso y Carlos Bousoño<sup>8</sup> para desentrañar las lecturas verticales dentro del poema. Así, se ha intentado clarificar y destacar algunas estructuras paralelísticas y correlativas, utilizando los esquemas y la terminología de los citados autores.

El presente estudio se divide en dos partes fundamentales. En la primera, titulada "La Poética de Antonio Gamoneda", se muestra el pensamiento poético del autor, su problemática inclusión dentro de la "Promoción del 50", así como también la unidad y la evolución de su obra.

Después se analiza detalladamente cada uno de los libros que componen la obra de Antonio Gamoneda. Y para ello, se ha dividido a su vez el estudio de cada obra en dos apartados. En el primero, llamado "Estructura, lenguaje e interpretación", se analizan las partes de que se

---

<sup>7</sup> Seguimos, pues, el pensamiento de M. ARRIVÉ, expuesto en "Pour une théorie des textes polysotopiques", en *Langages*, n.º 31, pp. 53-63.

<sup>8</sup> Dámaso ALONSO y Carlos BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 1979.

compone el libro, su ordenación, su progresión y la relación entre dichas partes. También se señala la coherencia del conjunto y se destacan aquellos poemas o elementos que contribuyen a ponerla de manifiesto. A tal fin, se recurrirá, en la medida que el análisis de los libros lo requiera, a destacar los haces isotópicos de acuerdo con nuestra lectura de los textos.

Mención especial merece el lenguaje utilizado, las ideas, los conceptos y su evolución dentro de cada libro y con respecto a otras obras del autor, anteriores y posteriores. Nos proponemos establecer las pertinentes conexiones para ofrecer con mayor nitidez la evolución del pensamiento poético de Antonio Gamoneda a lo largo de toda su obra.

Se demuestra asimismo que, en la poesía de Gamoneda, la presencia de la muerte es una referencia constante, y por ello, será analizada como una red isotópica textual, que junto con otras más, constituyen una macroestructura general que atraviesa toda su poesía. Ya el propio título de la recopilación de su obra poética, *Edad*, define el tópico central de su Poesía: el paso del tiempo, la suma de las distintas edades que se suceden hasta conformar la auténtica "Edad" del sujeto poético, desde la que se recuerda el pasado y desde la que finalmente se contempla la muerte.

En el segundo apartado titulado "Estructuras lingüísticas", se realiza un análisis detallado de los procedimientos utilizados en cada libro: fenómenos paralelísticos y repeticiones o recurrencias en los distintos niveles del lenguaje: fónico, morfológico, sintáctico y semántico. Se estudian también aquí aspectos como el ritmo, la métrica, o las estructuras utilizadas para lograr la trabazón y unidad de los poemas. En este apartado nuestro interés se centra en ver cómo evolucionan las formas poéticas al unísono con los cambios temáticos. Queda patente aquí que esta evolución posee desde los primeros poemas pertenecientes a *La tierra y los labios*, una clara dirección. Existe una coherencia cuyo sentido se va manifestando

como una de las características más notables de Antonio Gamoneda: el progresivo alejamiento de preceptivas y el rechazo de los límites que impone la tradicional distinción entre prosa y verso. Para mostrar dicha evolución, en la que, poco a poco, el versículo libre mayor y el poema en prosa han ido abriéndose paso desde la métrica tradicional, se ha realizado un comentario métrico del conjunto de cada obra, con especial detalle de los aspectos rítmicos más relevantes.

Con el fin de ilustrar a través de ejemplos concretos aquellas características generales más acusadas que se señalan en cada libro, se realiza también un pormenorizado análisis métrico de aquellos poemas más representativos de cada uno de los libros. Para llevarlo a cabo, se han tenido en cuenta, fundamentalmente, los estudios de métrica de José Domínguez Caparrós<sup>9</sup>, así como los clarificadores estudios sobre el verso libre de López Estrada<sup>10</sup> y de Isabel Paraíso<sup>11</sup>.

Así, pues, doble es nuestra intención con este trabajo: por un lado, mostrar la perspectiva desde la que nace y evoluciona la poesía de Gamoneda: la muerte. Y por otro lado, exponer la paulatina progresión de su escritura poética hacia esos límites difusos entre prosa y verso en los que se mueven sus últimos libros.

Un capítulo importante de este trabajo lo constituye la extensa bibliografía de y sobre Gamoneda, recopilada durante años en diversas bibliotecas y archivos.

Hasta la fecha presente no existe ningún trabajo que recoja toda la

---

<sup>9</sup> José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica y poética*. Madrid, UNED, 1988. Y *Estudios de métrica*. Madrid, UNED, Madrid.

<sup>10</sup> Francisco LÓPEZ ESTRADA, *Métrica española del siglo XX*. Madrid, Gredos, 1987.

<sup>11</sup> Isabel PARAÍSO, *El verso libre hispánico*. Madrid, Gredos, 1985.

bibliografía de Gamoneda<sup>12</sup>, por ello, no se ha excluido de esta bibliografía ningún artículo que, aunque no guarda directamente relación con el propósito de esta tesis: la poesía de Gamoneda, no por ello dejan de revelar aspectos interesantes de la personalidad del autor, sus intereses particulares, o a veces una peculiar concepción de la existencia, manifestada a propósito de los más variados asuntos.

Algunos artículos tenían interés porque trataban cuestiones históricas; otros, porque se ocupaban de asuntos sociales, de la geografía y la cultura leonesa, tan presente en la obra de nuestro autor. Algunos, porque coinciden con los años de escritura de algún libro, y, en definitiva, porque todos ellos han sido publicados, y reflejan las opiniones e intereses de su autor y, a veces, sencillamente un modo de ganarse el pan.

Por todas estas razones y porque pueden ayudar a otros futuros investigadores en sus trabajos, se ha creído conveniente recoger este conjunto de artículos en esta tesis en una sección independiente bajo el epígrafe "Apéndice bibliográfico", dentro del capítulo "Bibliografía".

Asimismo, y tratándose de un poeta no demasiado conocido, se muestra toda su producción literaria a lo largo de su vida. De este modo, se ofrece un panorama más completo y más claro de lo que ha sido su quehacer hasta el momento.

Por último, queremos indicar que se cierra esta Bibliografía a fecha 31 de octubre 2002. Esta misma fecha sirve también para cerrar las páginas dedicadas a la "Cronología de Antonio Gamoneda". Este apartado ha sido considerado especialmente útil de este trabajo. Ha servido para encuadrar y

---

<sup>12</sup> De muy reciente aparición es el trabajo de José Luis CALVO VIDAL y de Francisco Javier REIJA MELCHOR, "Bibliografía en torno a Antonio Gamoneda", *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, n.º 6, 2001, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 431-447, que es hasta la fecha la recopilación bibliográfica más exhaustiva con unas trescientas cincuenta referencias.

relacionar los libros y los hechos de la vida del poeta, tan poco dado a revelar detalles y precisiones cronológicas acerca de su biografía.

## 1.2. CRONOLOGÍA DE ANTONIO GAMONEDA

- 1931 Antonio Gamoneda Lobón nace en Oviedo el 30 de mayo.
- 1932 El 28 de marzo muere en Oviedo su padre, Antonio Gamoneda, a los cuarenta y cinco años. Fue periodista y también poeta modernista. Escribió un único pero extenso libro titulado *Otra más alta vida*, Madrid, Imprenta Helénica, 1919.
- 1934 Se trasladó con su madre, Amelia Lobón, a León para aliviar los problemas de asma que ésta padecía. Vivirá en el extrarradio, concretamente en la Carretera de Zamora, n.º 4, cerca de la Estación del Norte, en el barrio de El Crucero, hasta 1940.
- 1935 Aprende a leer en el único libro que había en su casa, el libro de poemas que había escrito su padre.
- 1936 Contempla desde los balcones de su casa en un barrio obrero la represión que se inicia con la Guerra Civil.
- 1941 Comienza a recibir instrucción gratuita en un colegio religioso, el de los Padres Agustinos.
- 1943 A los doce años se vio obligado a abandonar sus estudios y buscar un trabajo para subsistir. La familia se trasladó a vivir a la Avenida del Padre Isla, cerca de la Estación de La Robla o de Matallana.
- 1945 Comienza a trabajar en una oficina del Banco Mercantil, posteriormente absorbido en 1946 por el Banco Español de Crédito, en la calle Rey Ordoño II, como recadero, botones, oficinista... etc.

- En dicha entidad trabajará durante veinticinco años. Estudia el Bachillerato por su cuenta.
- 1946 Lee a Bécquer y la *Segunda antología*, de Juan Ramón Jiménez, después quedará "deslumbrado y confuso", con *Hijos de la ira*, y *Sombra del Paraíso*.
- 1947 Escribe sus primeros poemas.
- 1949 Los poemas agrupados bajo el título de *La tierra y los labios*, obtuvieron un accésit del "Premio Verbo de Poesía", que organizaba la revista alicantina *Verbo*. En el n.º 17 de dicha revista se publicaba el primer poema de Antonio Gamoneda titulado "Los muertos".
- 1950 Entabla relación con poetas como Victoriano Crémer, Antonio González de Lama, Eugenio de Nora, Antonio Pereira y Gaspar Moisés.
- 1951 Publica "Poema", en la revista *Espadaña*, n.º 47.
- 1953 Obtiene la Flor Natural del Premio Ciudad de León, y así hasta un centenar de premios hasta finales de los años 60.
- 1959 Finalista del Premio Adonais con el libro *Sulevación inmóvil*, escrito entre 1953 y 1959.
- 1960 Se publica *Sulevación inmóvil*. Se casa con María Ángeles Lanza y tendrá con ella tres hijas. Gana el premio "Fiesta de la Vendimia Jerezana", en 1960 por el poema "Oda coral al vino de jerez".
- 1961 Nace su hija Amelia.
- 1962 Gana el premio "Provincia de León de Poesía", convocado por la Diputación con motivo del II Día Provincial de las Comarcas Leonesas, celebrado en Astorga. Gamoneda presentó un conjunto de siete poemas titulado *Iniciación coral a las Comarcas*. Formaba parte del jurado Leopoldo Panero. Aquellos poemas fueron publicados en la revista *Tierras de León*, n.º 3, diciembre de 1962.

Estos poemas reescritos formarán parte de *León de la mirada*. Nace su hija Ana.

- 1965 Traduce por primera vez en España poemas del poeta turco Nazim Hikmet, sobre una traducción francesa de Hasan Gureh de 1951, que aparecen en la revista *Claraboya*, n.º 8. Traduce también en *Claraboya*, n.º 10, algunos "spirituals" negroamericanos contrastados con la traducción francesa de M. Yourcenar y Hugo Frey, *Fleuve profond, sombre rivière*. También lee por estos años dos libros que influirán decisivamente en su obra: *Orfeo negro*, de Sartre y los *Ensayos sobre la condición obrera*, de Simone Weil.
- 1968 La Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos / Ordenación Editorial en su orden 9.701/68 censura la publicación del libro de poemas *Blues castellano*, escrito entre 1961 y 1966, que no será publicado hasta 1982. Obtiene el Tercer Premio de Cuentos en el concurso convocado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, por "La aventura física de María Ruiz", componían el jurado V. Crémer, Dámaso Santos, A. Pereira, E. Salcedo y J. Martín-Artajo. Nace su tercera hija María de los Ángeles.
- 1969 Después de veinticuatro años abandona su trabajo en el Banco. Se le encomienda la dirección de los servicios culturales de la Administración Provincial, tarea que tuvo que abandonar ocho años después, en virtud de sentencia judicial. Desde esta fecha, 1969, hasta 1977 colabora de forma sistemática como crítico de arte en *Diario de León*, *Proa*, *La hora leonesa*, *Tierras de León*, *Gaceta del Arte*, etc. Publica *Zamora*, (guía turística del románico zamorano, 8 ediciones)
- 1970 Publica en colaboración con Bernardino M. Hernando *Los jóvenes*, (estudio de los problemas juveniles). Crea y dirige la colección

- "Provincia", de Poesía para la Diputación Provincial de León, en la que publicará libros de Gil Albert, Eugenio de Nora, Aquilino Duque, Carlos Sahagún, Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena, Molina, José María Merino, Manuel Álvarez Ortega, Juan Luis Panero y Julio Llamazares. Simultáneamente crea también el premio "Bienal de Poesía Provincia de León".
- 1971 Es Secretario de la Institución "Fray Bernardino de Sahagún", dentro de la cual crea y dirige la Sala de Arte "Provincia", orientada a las manifestaciones del arte actual, de notable relevancia en la vida cultural de León en los años setenta, y con repercusiones nacionales e internacionales. La primera exposición se inauguró el 16 de marzo de 1971.
- 1972 Publica *El tema del agua en la poesía hispánica*, (es una antología de poemas desde los arábigo-andaluces hasta la actualidad).
- 1973 Organiza durante los días 28, 29 y 30 de octubre las "Primeras Jornadas de Información sobre Arte Contemporáneo".
- 1975 Después de casi once años de silencio poético comienza en diciembre a escribir el libro *Descripción de la mentira*.
- 1976 Obtiene una beca de la Fundación Juan March para la creación literaria, que le permite escribir *Descripción de la mentira*, libro que queda terminado en diciembre de 1976.
- 1977 Publica *Descripción de la mentira*. Tras una sentencia judicial abandona la Institución "Fray Bernardino de Sahagún", pero continúa en la Diputación como asesor cultural: director-coordinador de la revista *Tierras de León*, planificación editorial, becas, etc. Es nombrado Hijo Adoptivo de Villafranca del Bierzo.
- 1978 *Descripción de la mentira*, queda finalista en el Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Poesía y es también finalista en el

## C R O N O L O G Í A

Premio de la Crítica. Aparece la 2ª edición de *Los jóvenes*. Publica *Echaz: la dimensión ideológica de la forma*, (estudio sobre la pintura de Francisco Echaz).

- 1979 Publica *León de la mirada*, (son poemas escritos entre 1963 y 1970).
- 1980 Es nombrado gerente de la "Fundación Sierra Plambey". Fundación dedicada a la docencia, que fue creada por Gumersindo Azcárate, Giner de los Ríos y Cossío, y que es hija superviviente de la Institución Libre de Enseñanza. Publica *Tauromaquia y destino*, (contiene textos literarios y otros de crítica e interpretación).
- 1981 Publica junto con Francisco Pablos, *Artistas gallegos contemporáneos. Acisclo y Silverio Rivas*, (Gamoneda se ocupa del estudio del escultor Silverio). Publica *Humanismo y volumen*, (catálogo de la exposición de José Luis Sánchez en el Palacio de Cristal de Madrid)
- 1982 Aparece *Blues castellano*.
- 1984 Se traslada a vivir al domicilio de la "Fundación Sierra Plambey", en la calle Dámaso Merino, donde reside en la actualidad. Publica junto con Luis Mateo Díez y José María Merino y el grabador Félix de Cárdenas *León: traza y memoria*.
- 1985 Se le otorga el "Premio Castilla y León 1985 en la modalidad de las Letras". El jurado estaba presidido por D. Alonso Zamora Vicente, Secretario perpetuo de la Real Academia Española.
- 1986 Se publica *Lápidas*, escrito entre 1977 y 1986. Aparece la 2ª edición de *Descripción de la mentira*.
- 1987 Publica una recopilación corregida de toda su poesía en el libro *Edad (Poesía 1947-1986)*. Se inaugura el 17 de mayo en Pola de Gordón una Biblioteca Pública que lleva su nombre: "Biblioteca Antonio Gamoneda".

- 1988 Se le otorga el día 8 de junio el "Premio Nacional de Literatura", en su modalidad de Poesía, por el libro *Edad*.
- 1989 Fue Mantenedor de la XXIV Fiesta de la Poesía de Villafranca del Bierzo
- 1990 Aparece la 2ª edición de *León de la mirada*. Se publica *Pavana impura*, (cuarta parte del futuro *Libro del frío*). Se da el nombre de Antonio Gamoneda al Colegio público de San Román de la Vega.
- 1991 Director de la Fundación "Sierra-Pambley", orientada a la educación de campesinos y obreros.
- 1992 Aparece *Libro del frío*. Publica junto con Manuel Álvarez Ortega *Dos poetas en su voz*, (recoge trece fragmentos de *Descripción de la mentira*).
- 1993 *Libro del frío*, es nominado para el Premio Europa. Aparece *Sección de la memoria*, (breve antología de su poesía).
- 1994 Publica *Mortal 1936 (Pasión y Luz de Juan Barjola)*, que consta de diez poemas. Aparece el título *Tauromaquia*, en colaboración con Juan Barjola.
- 1995 Publica *El vigilante de la nieve*, (segundo apartado del *Libro del frío*). Aparece también el inclasificable *Libro de los venenos*.
- 1996 Publica junto con el pintor Albert Agulló el libro *Encuentro en el territorio del frío*, (recoge veintiún poemas del *Libro del frío*). Se publica *Poemas*, (breve antología).
- 1997 Publica *Relación y fábula*, (contiene dos relatos: "Relación de don Sotero", y "Fábula de Pieter (1987)"). Aparece la 2ª edición del *Libro de los venenos*. Publica *El cuerpo de los símbolos*, (colección de artículos y ensayos). Publica *Cuaderno de Octubre*, (ocho poemas inéditos).

- 1998 Publica el libro titulado *¿Tú?*, en colaboración con el pintor Antoni Tàpies. Participa en el ciclo "El aliento de lo local en la creación contemporánea", celebrado entre el 19 y el 28 de enero en el Centro Cultural Caja de Asturias en Gijón.
- 1999 Aparece la 2ª edición de *Blues castellano*. Publica en colaboración con el pintor Álvaro Delgado *Eros y Thanatos*, (breve antología poética). Publica *Luis Sáez. Retrospectiva*, (textos sobre la pintura de Luis Sáez). El Ayuntamiento de León propone dar su nombre a una calle de la ciudad. El día 31 de mayo participó en la XI Velada Poética de Poesía en Palacio, en el salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. Asiste al V Festival Internacional de Poesía Mishkenot Sha'anamin en Jerusalén en el mes de junio. Participa en la "XVIII Semana Cultural de Cármenes", de León, en el mes de agosto. Participa en el recital "Poemas para la paz", celebrado el Día de la Constitución, en el Ayuntamiento de León. Participa en el Congreso celebrado en Valladolid, en diciembre, con motivo de los cien años del nacimiento de Jorge Luis Borges.
- 2000 El 15 de marzo la Universidad de León, a propuesta del Departamento de Filología Hispánica, le nombra Doctor *Honoris causa*. Publica *Sólo luz (Antología poética 1947-1998)*. Pronuncia la conferencia "Poética y poesía", dentro de "Los lunes literarios", organizados por la Obra Socio-Cultural de Ávila, en febrero. Participa en la "Jornada de Poesía Española", del 25 al 27 de febrero, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Participa en la Mesa redonda que bajo el título: "Nostalgia de la ciudad, poesía y filosofía en la sociedad tecnológica", se celebró el 7 de abril de 2000, en el Círculo de Lectores en Madrid. Lectura de poemas de *Sólo luz*, en el

Club Cultural de Amigos de la Naturaleza, León, el 6 de mayo. Participa en el "Simposio sobre Literatura Comparada", celebrado durante el mes de octubre en la Universidad de León. Presenta el libro de poemas *Tantear la noche*, de Juan Gelman, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 8 de noviembre. El I.C.I. de Buenos Aires le dedica la "Semana de Autor", durante los días 21, 22 y 23 de noviembre.

- 2001 Se publica la 2ª edición ampliada de *Libro del frío*. Participa en el ciclo "Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la Literatura y el Humanismo", celebrado en la Fundación de Ciencias de la Salud entre el 22 de febrero y el 31 de mayo en Madrid. Participa en el ciclo de lecturas "Poetas para pensar el siglo", celebrado el 25 de abril en el Círculo de Bellas Artes.
- 2002 El día 12 de febrero se inaugura la exposición "Con Antonio Gamoneda", en la Sala Juana Mordó del Círculo de Bellas Artes, en cuyo salón de columnas tuvo lugar posteriormente una mesa redonda sobre el poeta en la que participaron Miguel Casado, Jacques Ancet, Ildefonso Rodríguez y Mohammed Bennis.

## 2. LA POÉTICA DE ANTONIO GAMONEDA



## 2.1. POESÍA ANTE LA MUERTE

### 2.1.1. INTRODUCCIÓN

ANTONIO Gamoneda (Oviedo, 1931) ha sido durante muchos años un poeta prácticamente desconocido u olvidado, en el mejor de los casos, en los ambientes más relevantes de la poesía española, ya que era considerado un "poeta de provincias", como al propio autor le gusta comentar. No ha sido hasta la tardía publicación del libro *Edad. (Poesía 1947-1986)*, por la editorial Cátedra, cuando su obra ha llegado a un público más amplio. A partir de entonces, 1987, el reconocimiento ha sido unánime. A finales del año anterior, 1986, habían aparecido dos títulos fundamentales de Gamoneda: *Lápidas*, un nuevo libro de poemas, y también una reedición de *Descripción de la mentira*.

Fue, por lo tanto, en torno a esas fechas, finales de 1986 y 1987, cuando salía a la luz para muchos críticos y lectores un poeta ignorado. Hasta tal punto su redescubrimiento fue saludado por todos, que llegó a leerse en alguna revista "el año Gamoneda"<sup>13</sup>, para así destacar el gran alcance de su obra a partir de esa fecha. Al año siguiente de la publicación de *Edad*, en consonancia y como consecuencia de la repercusión alcanzada

---

<sup>13</sup> Benjamín PRADO, "El año Gamoneda", *Leer*. n.º 11, Madrid, 1987, pp. 90-91.

se le concedía el Premio Nacional de Literatura. Aunque ya anteriormente, en el año 1985, había recibido el reconocimiento de su tierra de adopción a través del Premio Castilla y León de la Letras.

Eran estos los primeros grandes galardones que alcanzaba el poeta a la edad de 57 años, no obstante ya antes, en 1978, había sido finalista del Premio Nacional de Literatura por *Descripción de la mentira*, y en el año 1959 también lo fue del premio Adonais. Algo similar ocurriría después con otros poetas como el asturiano Luis Álvarez Piñer (1910) o el leonés, aunque residente en Gijón, Basilio Fernández<sup>14</sup> (1909), que también recibieron el mismo Premio Nacional. Eran poetas también olvidados.

La enorme distancia, casi veinte años, que separa la publicación de su primer libro *Sublevación inmóvil*, en 1960, del segundo *Descripción de la mentira*, 1978, sin duda alguna ha propiciado que Gamoneda haya sido un poeta olvidado tanto por los estudiosos como por los antólogos. Pues son escasas las antologías anteriores a 1987 que recogen poemas de nuestro autor.

Con *Edad*, tanto crítica como lectores han coincidido en valorar la singular trayectoria poética de muchos años de un poeta que aparecía como nuevo en el panorama literario español de la década de los ochenta.

En *Edad*, no sólo se recogen los libros que ya había publicado<sup>15</sup> el autor, sino que se añaden otros inéditos<sup>16</sup>, se corrigen o reelaboran poemas

---

<sup>14</sup> Sobre Basilio FERNÁNDEZ escribió Antonio GAMONEDA un artículo titulado "Basilio Fernández", recogido en el volumen *El símbolo de los cuerpos*. Madrid, Huerga y Fierro, 1997, pp. 149-153. En la introducción que escribe Antonio GAMONEDA al libro de Luis SÁENZ DE LA CALZADA, *Pequeñas cosas para el agua*. Madrid, Ave del paraíso ediciones, 1996, vuelve a hablar de Basilio Fernández y señala el evidente paralelismo entre los citados autores.

<sup>15</sup> Estos son: *Sublevación inmóvil* (1960), *Blues castellano* (1982), *Descripción de la mentira* (1977), y *Lápidas* (1986).

<sup>16</sup> *La tierra y los labios* (1947-1952), y *Exentos, I*, (1956-1960).

conocidos<sup>17</sup> o se suprimen definitivamente otros muchos textos. Por lo tanto, aun para los pocos que frecuentaban la poesía de Antonio Gamoneda, tras la publicación de *Edad*, aquella ofrecía nuevas lecturas, nuevas perspectivas, además de poder apreciar una peculiar y muy personal evolución poética, ajena a modas o tendencias, que abarcaba exactamente un período de tiempo comprendido entre 1947 y 1986. Y así fue saludada la obra publicada, como un libro nuevo de un poeta, para la mayoría, también nuevo.

Surgía entonces el consabido problema de encuadrar la obra de un poeta solitario. Y pronto se escucharon las voces de los que por razones cronológicas, la edad de Gamoneda, querían adscribirlo a la "Promoción del 50", y también los que calificaban alguno de sus libros como poesía social, o incluso los que hablaron de "poesía de la experiencia". A este respecto, resultan esclarecedoras las palabras del poeta leonés Antonio Colinas, que desde un conocimiento más cercano y personal de nuestro autor, con gran agudeza ofrece, quizá, la explicación de por qué la crítica ha silenciado hasta ahora a nuestro poeta: "¿Es Gamoneda un poeta de la Generación del 50? Y de serlo, ¿en qué noche de silencio le había sumergido la crítica hasta este año? ¿No será, sin más, Gamoneda un poeta independiente, un autor de voz propia, que rehúye toda clasificación y de ahí la ignorancia que de él se ha tenido?"<sup>18</sup>. Sin duda, Colinas apunta la clave para poder adentrarse en el conocimiento de Gamoneda cuando dice que nos hallamos ante "un poeta independiente". Pero es necesario en este momento precisar algunos detalles

---

<sup>17</sup> Así sucede, en parte, con *Exentos, II. Pasión de la mirada*. Para ver las variantes que se introducen en *Edad*, con respecto a las versiones de las primeras ediciones de los libros publicados por Antonio Gamoneda consúltese el "Apéndice II" de esta Tesis.

<sup>18</sup> VV. AA., *Letras españolas 1987*. Madrid, Castalia y Ministerio de Cultura, 1988, p. 59.

más sobre su discutida inclusión dentro de la citada promoción poética a la que se quiere adscribir.

### 2.1.2. SOBRE LA ADSCRIPCIÓN A UNA PROMOCIÓN POÉTICA

Es cierto que, por su fecha de nacimiento, 1931, Antonio Gamoneda es coetáneo de los poetas de la denominada Promoción del 50, no obstante hay unas insalvables distancias entre buena parte de los escritores que integran dicha promoción y nuestro autor. Luis García Jambrina, al referirse a estos poetas, prefiere utilizar el concepto de "Promoción", en lugar del más simplista y dogmático de *generación* que "reduce la obra de cada uno de los autores incluidos a una serie de rasgos generacionales, sin tener en cuenta la cada vez mayor heterogeneidad en contenidos y estilos"<sup>19</sup>. La misma denominación será utilizada en el presente estudio.

Además, habría que hacer la salvedad de que, aun dentro de la Promoción del 50, no todos los poetas comparten los mismos rasgos, ni tampoco existe una uniformidad de estilo e intereses en todos ellos. Según esto, se pueden establecer algunas coincidencias entre Gamoneda y algunos poetas incluidos en la citada Promoción, como por ejemplo, Claudio Rodríguez o Ángel González. Pero también, y al mismo tiempo, existen unas notables diferencias con el grupo de poetas catalanes denominado "Escuela de Barcelona"<sup>20</sup>. En primer lugar, hay que destacar que Antonio Gamoneda no mantuvo contactos con este círculo de poetas. Él era un poeta cuyo ámbito se reducía, en sus primeros años, a la provincia leonesa que lo acogió.

---

<sup>19</sup> Luis GARCÍA JAMBRINA, *La promoción poética de los 50*. Madrid, Austral, 2000, pp. 19-20.

<sup>20</sup> Carmen RIERA, *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona, Anagrama, 1988.

Sobre la adscripción de Antonio Gamoneda a la Promoción del 50, el propio autor declara lo siguiente: "...tal y como ha sido entendida la Generación del 50, es obvio que no pertenezco a ella. Podría mantener cierta cercanía tonal mi libro *Blues castellano*, cuya edición fue prohibida por la Dirección General de Cultura y Espectáculos... Yo aprecio y quiero a muchos integrantes de esa generación, pero, de todas formas, tampoco soy muy amigo de agrupaciones literarias que pueden, en cierto sentido, forzar la personalidad individual de cada uno de sus miembros"<sup>21</sup>.

No obstante, a pesar de lo que afirma el autor, sí existen algunas afinidades entre Antonio Gamoneda y los poetas citados: la infancia vivida durante la guerra, el recuerdo familiar durante los años de la posguerra, escenas y episodios que hablan de la crudeza de aquellos años, etc. Miguel Casado analiza certeramente este punto diciendo: "La comunidad cronológica sí implica forzosamente algunas coincidencias: la infancia durante la guerra y la vuelta continua de ese espacio a través del recuerdo, la evocación del ámbito familiar en aquella época y en la posguerra... Pero las diferencias con los poetas del 50 son notables, aparte de lo ya citado. El autodidactismo de burgueses inconformistas, señalado por García Hortelano, se convierte aquí, para Gamoneda, en un origen social y condicionamientos vitales muy distintos, patentes en *Blues castellano*, y *Lápidas*; poemas escritos desde el mundo del trabajo, desde la solidaridad proletaria, y no desde el "resentimiento / contra la clase en que nací"<sup>22</sup>.

Por otro lado, no faltan críticos como José Manuel Diego que cuestionan el aspecto comercial de publicidad e imagen, a veces muy

---

<sup>21</sup> Declaraciones de Antonio GAMONEDA a Benjamín PRADO, en la entrevista "El año Gamoneda", *Leer. Op. cit.*, p. 90.

<sup>22</sup> Antonio GAMONEDA, *Edad (Poesía 1947-1986)*. Madrid, ed. de Miguel CASADO, Cátedra, 1987, p. 12. De ahora en adelante, para las citas de versos y referencias a cualquiera de ellos, remitiré a esa edición con la sigla E seguida del número de página, todo ello entre corchetes. Para *Libro del frío*. Madrid, Siruela, 1992, usaré las siglas LF, seguidas del número de página, igualmente entre corchetes.

meditado, que va asociado a la promoción o autopromoción<sup>23</sup> de un grupo de escritores. Y así, señala que a pesar de que estilísticamente Gamoneda tiene "muy poco que ver con ellos", [los poetas del 50], continúa el citado crítico: "tengo la total convicción de que si el autor de *Edad*, hubiera asistido al homenaje a Machado en Collioure, en febrero de 1959, foto incluida; o, en su día, hubiese aparecido en las antologías de Castellet y, posteriormente, en la de Hortelano, formaría parte, con pleno derecho, de la citada promoción y, a buen seguro, ya se habrían encontrado las concomitancias estilísticas convenientes"<sup>24</sup>.

Ahora bien, es necesario afirmar que Gamoneda no tuvo nunca ese afán de buscar en la adscripción a una promoción poética cierta relevancia en el panorama literario español. Y prefirió siempre mantenerse alejado de tendencias grupales reduccionistas, pues la calidad literaria no tiene por qué quedar sometida e ir constreñida por las líneas marcadas por una promoción o una generación. Las circunstancias personales: laborales, familiares, sociales y económicas de Gamoneda condicionaron, sin duda alguna, que no entrara a formar parte de esos círculos literarios. Y Gamoneda ha sabido aprovechar esta situación para hacer de ella virtud, así afirma: "Yo hubiera podido estar en alguno de los circuitos en los cuales se mueven otros escritores. A mí me parece natural que estén y que quieran ir a ellos, pero mis dificultades fueron de tal calibre que yo no pude estar. Entonces, he

---

<sup>23</sup> Recordemos a este respecto la rotundidad de lo afirmado por Jaime GIL DE BIEDMA en la entrevista realizada por Shirley MANGINI GONZÁLEZ, y recogida luego en su estudio preliminar a *Jaime Gil de Biedma*. Madrid, Júcar, 1980, p. 12: "Y en un momento dado decidimos autolanzarnos como grupo, en una operación absolutamente publicitaria, no literaria".

<sup>24</sup> José Manuel DIEGO, "Antonio Gamoneda, el valor de la marginalidad", *Ínsula*, n.º 543, marzo 1992, p. 11.

hecho de estas dificultades un poco la sustancia de mi escritura y mi manera de estar en la vida"<sup>25</sup>.

Si se considera el término "generación" en un sentido más amplio, tal y como lo plantea Ortega y Gasset, las diferencias entre los individuos no constituyen un impedimento para hablar de generación: "Los miembros de [una generación] vienen al mundo dotados de ciertos caracteres típicos, que les prestan una fisonomía común, diferenciándolos de la generación anterior. Dentro de ese marco de identidad pueden ser los individuos del más diverso temple, hasta el punto de que, habiendo de vivir los unos junto a los otros, a fuer de contemporáneos, se sienten a veces como antagonistas. Pero bajo la más violenta contraposición de los *pro* y los *anti* descubre fácilmente la mirada una común filigrana"<sup>26</sup>.

Pero volviendo al terreno estrictamente poético, lo que resulta evidente es que ni por propia voluntad del poeta, ni tampoco por las fechas algo tardías en que han ido apareciendo sus obras se puede encuadrar a Gamoneda dentro de ninguna generación o grupo poético. No ha participado en ningún acto u homenaje considerado aglutinador, ni tampoco ha sido incluido en las antologías que sirvieron para promocionar a los poetas del 50.

A pesar de todo ello, Luis García Jambrina se refiere a Antonio Gamoneda como "paradigma" de aquellos poetas que a pesar de cumplir los requisitos exigibles para pertenecer a una promoción poética, la "Promoción de los 50", han quedado de manera más o menos voluntaria al margen de las distintas promociones de posguerra para proteger la individualidad de su VOZ.

---

<sup>25</sup> Palabras de Antonio GAMONEDA en la entrevista con Dasso SALDÍVAR, en "Antonio Gamoneda, entre dos edades", *Zurgai*, diciembre 2001, p. 75.

<sup>26</sup> José ORTEGA Y GASSET, *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, Calpe, 1923, p. 20.

Existen, eso sí, coincidencias con los poetas de dicha promoción en algunos temas, pero no en su tratamiento, ni tampoco en las técnicas poéticas empleadas<sup>27</sup>, ni en los planteamientos estéticos, ni en su posterior evolución. En Antonio Gamoneda no se encuentra, por ejemplo, el recurso, frecuentemente utilizado por algunos miembros de la Promoción del 50, de la ironía o la referencia culturalista. En Antonio Gamoneda predomina la melancolía<sup>28</sup>, la pasión y una sinceridad siempre transparente. Hay además un marcado interés en su poesía por lo rural, por el ritmo expresado en ocasiones a través de cauces poco habituales en nuestra poesía, como son los blues, junto también con cierta aproximación al irracionalismo.

Por otro lado, su situación personal y sus condicionamientos sociales son muy distintos de los de buena parte de los poetas de la Promoción de los 50. Antonio Gamoneda durante los años en que escribe sus primeros libros se considera a sí mismo como un proletario que ha vivido la dura posguerra en un barrio de la periferia de León y que poco tiene que ver con los juegos de los jóvenes burgueses. Y efectivamente es así, puesto que desde 1945 hasta mediados de los años sesenta, el poeta trabajó en un Banco durante largas jornadas que le dejaban poco tiempo para otros quehaceres.

También sus lecturas e influencias, así como su propia formación son otras, muy distintas a las que recibieron algunos poetas de la citada promoción. Su biblioteca familiar, durante los primeros años de su infancia, se reducía a un único libro: *Otra más alta vida*, cuyo autor fue su padre, el poeta modernista Antonio Gamoneda<sup>29</sup>, muerto en 1932. Carecía Antonio Gamoneda de las ventajas familiares de otros poetas que gozaban de

---

<sup>27</sup> Cfr. José PAULINO AYUSO, *Antología de la poesía española del siglo XX*. Madrid, Clásicos Castalia, 1998, p. 48.

<sup>28</sup> Cfr. Miguel CASADO, *Edad*. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>29</sup> El nombre de su padre era Antonio SÁNCHEZ GAMONEDA a efectos legales, pero utilizó siempre el segundo apellido en el ámbito cultural. Por este motivo y porque también así lo deseó la madre de nuestro poeta, este tramitó la legalización de Gamoneda como primer apellido.

selectas bibliotecas. Así pues, no podía haber en la poesía de Antonio Gamoneda ese resentimiento de los poetas de la Escuela de Barcelona contra la clase social en que habían nacido como sucede en los versos citados de Gil de Biedma. Por supuesto que esto no constituye una nota común generacional, pero sí una perspectiva muy distinta de la de algunos otros poetas coetáneos, y que tendrá su reflejo en su poesía.

El ambiente que traslucen los siguientes versos del citado Gil de Biedma no tiene nada que ver con las duras condiciones en las que creció Antonio Gamoneda:

"Oh mundo de mi infancia, cuya mitología  
se asocia -bien lo veo-  
con el capitalismo de empresa familiar!"<sup>30</sup>.

Mayor sintonía, en cambio, existe entre Gamoneda y otros poetas de la citada "Promoción del 50", que a juicio de Prieto de Paula constituyen una segunda dirección dentro de la comunidad generacional. Se trata de aquellos poetas que escriben "una poesía, visionaria o más serenamente contemplativa, centrada en los valores elementales de la naturaleza y del hombre, la reviviscencia de la infancia, la solidaridad humana, la reflexión elegíaca... Poetas como Claudio Rodríguez, Manuel Mantero, Carlos Sahagún, Antonio Gamoneda, Francisco Brines o José Ángel Valente corresponden a esta segunda tendencia"<sup>31</sup>.

Pero a pesar de estas coincidencias, es difícil considerar a Gamoneda como parte integrante de un grupo de poetas con el que no mantuvo apenas contactos y con el que no compartió el propósito de asumir una estética

---

<sup>30</sup> Jaime GIL DE BIEDMA, *Las personas del verbo*. Barcelona, Seix Barral, 1988, p. 81.

<sup>31</sup> Ángel L. PRIETO DE PAULA, introducción a *1939-1975: Antología de poesía española*. Alicante, Aguaclara, 1993, pp. 40-41.

común. Aunque hoy día buena parte de la crítica prefiera flexibilizar los esquemas, para así dar cabida a otros poetas olvidados, como es el caso de Gamoneda, y ubicar a estos poetas "repescados"<sup>32</sup> dentro del ámbito historiográfico que les corresponde<sup>33</sup>.

Por otro lado, es preciso destacar cómo la peculiaridad de su aislamiento en una pequeña provincia le ha mantenido alejado de los círculos literarios que crean escuelas, que encumbran a escritores, y que, también al mismo tiempo, restan personalidad e individualidad al creador. Así pues, podría ser esta la razón que explique en cierto sentido la soledad del poeta en su búsqueda estilística. Un claro ejemplo de ello lo constituye la singularidad de los *Blues*.

Ni siquiera dentro de su propio ámbito literario en la ciudad de León, ha formado parte Gamoneda de ningún grupo o tendencia. Sí mantuvo contactos tanto con los poetas de la revista *Espadaña*, como con los de *Claraboya*. Ahora bien, su relación con la primera se limita tan sólo a la publicación de un poema<sup>34</sup> en 1950, cuando contaba el poeta con dieciocho años y la revista ya se hallaba en sus últimos números. La relación de Gamoneda con los escritores de esta revista se debió sobre todo a su amistad con Antonio González de Lama<sup>35</sup>. Si en esta relación con *Espadaña*, Gamoneda era aún demasiado joven para formar parte integrante de este grupo de poetas, con *Claraboya*, sucedió justo lo contrario. Es decir, se halla Gamoneda cronológicamente justo en el período que existe entre ambas, sin entrar de lleno en ninguna de las dos, pero colaborando mucho más, sin duda, con *Claraboya*. Tanto en una como en otra revista,

---

<sup>32</sup> Tomo el término utilizado por PRIETO DE PAULA en *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*. Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995, p. 51.

<sup>33</sup> Cfr. *El Urogallo*, junio 1990, "Poetas del 50. Una revisión", pp. 26-73.

<sup>34</sup> "Poema", cuyo primer verso es: "Dios sabe que tengo veinte años", *Espadaña. Poesía y crítica*, n.º 47, León, 1950, p. 8.

<sup>35</sup> A quien ya muerto tributa Antonio GAMONEDA un homenaje en *Lápidas*, en el poema que comienza "Como navíos eternizados, por la tempestad", [E, 344].

Gamoneda no formó parte de sus respectivos grupos poéticos, integrados por autores de distinta generación a la suya.

Si se repasan sus colaboraciones en esta última revista, se comprueba que entre los años 1964 y 1967 publicó en sus páginas tres poemas: "Por si el canto, el poema", (De *Textos sobre Poesía*), en el número 4 de *Claraboya*, marzo-abril 1964, p. 37; "Va a hacer diecinueve años", de *Blues castellano*, también en el mismo número, p. 38; y "Blues de la escalera", de *Blues castellano*, ya en el número 11 de *Claraboya*, 1966, p. 8. Asimismo, también aparecen dos críticas de libros realizadas por Gamoneda: "*La ciudad* de Diego Jesús Jiménez", *Claraboya*, n.º 8, 1965, pp. 31-32; y "Antonio Pereira. *Del monte y los caminos*", *Claraboya*, n.º 13, enero-febrero 1967, pp. 51-52. Y por último las traducciones de seis poemas del poeta turco Nazim Hikmet, *Claraboya*, n.º 8, 1965, pp. 25-30; y los "Cantos negro-americanos", *Claraboya*, n.º 10, 1965, pp. 27-30.

Así pues, es Gamoneda un poeta singular dentro del panorama literario español de posguerra que, alejado de los círculos poéticos y de las corrientes literarias más reconocidas e influyentes de esos años, bien por circunstancias personales, geográficas o por su propia voluntad, ha realizado hasta el momento un camino muy personal con su poesía. Ahí radica el mérito de Gamoneda: ser fiel a su propia voz y no a la de una tendencia, es ese el valor del poeta verdadero. Y la voz de Gamoneda se define precisamente por un peculiar carácter de monodia, por sus formas musicales lentas, detenidas, de salmodia que expresan un marcado compromiso ético y estético del yo lírico con el pasado inmediato de España, con la poesía y con su propio destino<sup>36</sup>, en definitiva, con la gravedad de vivir y morir. En palabras de Unamuno: "Todo verdadero poeta es un hereje, y el hereje es el

---

<sup>36</sup> Cfr. Idefonso RODRÍGUEZ, "La escritura del cuerpo", en la revista *Un ángel más*, n.º 2, Valladolid, otoño de 1987, pp. 119-120.

que se atiende a postceptos y no a preceptos, a resultados y no a premisas, a creaciones, o sea poemas, y no a decretos, o sea dogmas. Porque el poema es cosa de postcepto, y el dogma, cosa de precepto"<sup>37</sup>.

Como conclusión, a nuestro juicio, Gamoneda no forma parte de la llamada Promoción del 50, porque no mantuvo contactos con estos poetas, porque no ha sido incluido ni en las antologías ni en las revistas más representativas del grupo, porque la publicación de sus libros no ha seguido el ritmo de evolución de la citada promoción, porque el propio Gamoneda ha permanecido al margen de estos poetas, ya sea por propia voluntad o por sus condicionamientos sociales, y por último, porque tanto las influencias que aparecen en su obra, como los caminos estéticos y formales asumidos por su poesía han sido otros muy distintos de los de los poetas de la citada promoción, como se estudiará más adelante.

Por lo tanto, es preferible acudir a la obra de Gamoneda y señalar sus peculiaridades, así como también aquellos otros rasgos que lo relacionan con estos u otros poetas, pero sin caer nunca en fáciles abstracciones generacionales. Sin duda, la obra de Gamoneda surge siempre de un estilo muy personal y nunca desde una tendencia.

En las páginas siguientes se analiza en qué consiste la singularidad de la poesía de Gamoneda. Para ello, es preciso abordar su peculiar estética de la contemplación de la muerte.

---

<sup>37</sup> Gerardo DIEGO, *Poesía Española (Antología 1915-1931)*. Madrid, Editorial Signo, 1932, p. 19.

### 2.1.3. LA ESTÉTICA DE LA CONTEMPLACIÓN DE LA MUERTE

La poesía de Antonio Gamoneda está llena de vida, hecha con materiales de su propia existencia. Jamás es una poesía fría, jamás se sacrifica la verdad ante la belleza. Como tampoco se limita a ser una redacción de hechos relacionados directa o indirectamente con el autor. Su obra no es literatura, sino poesía sentida y sincera, elaborada y construida que indaga siempre sobre la vida y sus límites. Sobre esta idea es necesario aclarar que para Gamoneda hay una enorme distancia entre literatura y poesía. La literatura, según nuestro autor, imita la realidad, es una ficción; en cambio, la poesía no es una ficción, porque no es una escritura referente a la realidad, es autorreferente, lleva en sí misma la realidad. La poesía, para Gamoneda, "no es escritura sobre la vida, sino que es una emanación de la vida como la respiración o el amor"<sup>38</sup>. Es notable la coincidencia de lo expuesto por Gamoneda con la misma distinción que creía y defendía Juan Ramón Jiménez entre literatura y poesía: "La literatura es traducción, la poesía original. Si la poesía es para los sentidos profundos, la literatura es para los superficiales; si la poesía es instintiva y por lo tanto tersa, fácil como la flor o el fruto, si es de una pieza, la literatura, dominada como está, obsesionada por lo exterior que tiene que incorporarse, será trabajada, premiosa, yuxtapuesta, barroca"<sup>39</sup>. Hay, pues, en ambos poetas la idea de que la poesía es algo natural, frente a la literatura que es artificial.

En este punto es preciso establecer la distinción entre ficción y autobiografía dentro de la poesía de nuestro autor. Antonio Gamoneda no habla de un mundo interior de manera exclusiva, no es la suya una poesía

---

<sup>38</sup> Palabras de Antonio GAMONEDA pronunciadas en la conferencia titulada "Sufrimiento y poesía", leída el 22 de febrero de 2001, en la Fundación de Ciencias de la Salud, dentro del ciclo "Con otra mirada".

<sup>39</sup> Juan Ramón JIMÉNEZ, *El trabajo gustoso (Conferencias)*. Madrid-México, Aguilar, 1961, pp. 37-38.

vuelta sobre su propio ser en la que prime la introspección reducida a la individualidad íntima, sino que se trata de una vida vivida y después interiorizada, que luego será el verdadero germen poético. Sólo entonces se alcanza ya una auténtica significación colectiva o histórica<sup>40</sup>. Surge aquí de lleno el problema de la identidad del sujeto lírico. Este, en el caso de Gamoneda, responde a la tradición literaria de un desvío figurado en relación al sujeto autobiográfico, es decir, al propio poeta Antonio Gamoneda. De esta manera, se supera la anécdota autobiográfica gracias a esa ficción alegórica del sujeto lírico para abrirse a un significado más universal que libera a este sujeto de la circunstancia espacio-temporal. A pesar de ello, no se trata de un yo entendido como una unidad abstracta, como una forma pura, sino que a través del sujeto lírico en la poesía de Gamoneda aparece una experiencia vivida, el *Erlebnis*<sup>41</sup> del que hablan los críticos alemanes, entendida como posibilidad de cualquier otra vida humana, superando así el mero testimonio autobiográfico. Y así, gracias a este valor universal que alcanzan los sentimientos expresados por el sujeto poético, su confesión individual en tantos poemas se transforma en poesía lírica. Y el sujeto lírico es también el sujeto de una enunciación real, de acuerdo con Kate Hamburger<sup>42</sup>.

Según lo anterior: ¿Cuál es el núcleo, la constante "interiorizada" de Antonio Gamoneda? ¿Cuál es la experiencia vivida, la raíz que alimenta y da sentido a toda su obra poética? El propio Antonio Gamoneda ha afirmado al respecto lo siguiente: "...yo soy un hombre que escribe desde el *miedo*, y

---

<sup>40</sup> Sobre este asunto escribe Jorge GUILLÉN, en *Lenguaje y poesía*. Revista de Occidente, 1962, p. 148: "Representando a los grandes líricos de su país y de su tiempo asienta como verdad fundamental Coleridge: "Todos los verdaderos poetas coinciden en un punto: todos escriben desde dentro, gracias a ese principio interior, y no por algo que se origine fuera".

<sup>41</sup> René WELLEK, "La teoría de los géneros, la lírica y el *Erlebnis*", en VV. AA., *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco/Libros, 1999. Pp. 25-54.

<sup>42</sup> Véase Kate HAMBURGER, *La lógica de la literatura*. Madrid, Visor, 1995, traducción de José Luis ARANTEGUI.

el miedo se refiere siempre a algo que va a ocurrir, no es algo que esté sucediendo -a lo que está sucediendo no se le tiene miedo, se huye de ello...-, el miedo es siempre hacia allá...; entonces: yo estoy en la *contemplación de la muerte*; se trata, por tanto de una proyección hacia el futuro..."<sup>43</sup>.

La raíz, por lo tanto, es el miedo, es la contemplación de la muerte, es el miedo de la muerte. Esta es la constante de la escritura del poeta a lo largo de su vida, y configurará lo que él mismo ha definido como su peculiar "poética de la muerte"<sup>44</sup>. Esta conciencia de la muerte, esta perspectiva de la muerte en Antonio Gamoneda, viene unida indisolublemente a la Poesía y a la desaparición de su padre, también poeta, Antonio Gamoneda muerto en 1932, cuando nuestro autor apenas contaba con un año de edad. Así pues, la poesía y la muerte gravitaron muy pronto sobre Gamoneda. A esto hay que añadir la terrible experiencia de la Guerra Civil para un niño en un barrio de León, "circunstancia cruelmente histórica"<sup>45</sup>, como la califica el autor, que le hizo ser testigo desde los balcones de su casa de "cuerdas de prisioneros", hacia la muerte en los depósitos carcelarios de San Marcos<sup>46</sup>.

Como resulta previsible, ya desde sus primeros poemas la muerte está presente de forma necesaria y consustancial con sus versos. No sólo como reflejo de las circunstancias históricas vividas, sino también por el peculiar carácter del autor. Algo de ello se intuye ya desde el primer poema que publicó Gamoneda en la revista alicantina *Verbo*, en el año 1949,

---

<sup>43</sup> Declaraciones de Antonio GAMONEDA a Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, en la entrevista "El poeta Antonio Gamoneda me habla del tiempo", *Gamoneda, una poética temporalizada en el espacio leonés*. León, Universidad de León, 1991, p. 32.

<sup>44</sup> Antonio GAMONEDA, preámbulo a *Sólo Luz (Antología poética 1947-1998)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000, p. 8.

<sup>45</sup> *Ídem*, p. 9.

<sup>46</sup> Esta y otras escenas podemos leer transformadas en sustancia poética en el apartado correspondiente a *Lápidas*, en Antonio GAMONEDA, *Edad. Op. cit.*, p. 321.

titulado precisamente así, "Los muertos"<sup>47</sup>. Curiosamente, Gamoneda no ha destacado este hecho, pero sí declara en una entrevista lo siguiente:

"En el año 51 yo hablo de la muerte ya. Yo tenía veinte años. Y hablo de mi juventud, y de mis deseos, y de mis ilusiones eróticas..., de todo lo que zoológica y existencialmente caracteriza al deseo, y en términos hasta groseros. Pero la muerte no es una idea. Yo digo en el año 51: "el sabor a muerto en mi lengua". Estoy experimentando la muerte. Y vivo de manera distinta, pero vivo en camino, incluso poéticamente, hacia la muerte. Por eso, la poesía es el relato de cómo se va hacia la muerte"<sup>48</sup>.

Para los existencialistas, la muerte reside en el interior del ser humano como peculiaridad propia definitoria de su existencia. La muerte no es sino la última posibilidad del hombre, es la posibilidad de la imposibilidad de su existencia. Heidegger lo expresa así: "La muerte es una posibilidad de ser que ha de tomar sobre sí en cada caso el 'ser ahí' mismo. Con la muerte es inminente para el 'ser ahí' él mismo en su 'poder ser' *más peculiar*. En esta posibilidad le va al 'ser ahí' su 'ser en el mundo' absolutamente. Su muerte es la posibilidad del 'ya no poder ser ahí' [...] La muerte es la posibilidad de la absoluta imposibilidad del 'ser ahí'"<sup>49</sup>.

Ese ir hacia la muerte es también y al mismo tiempo reflexión de todo aquello que en ese tránsito se va perdiendo, de ahí que el poeta afirme en *Descripción de la mentira*, lo siguiente:

"todos mis actos en el espejo de la muerte" [E, 285]

<sup>47</sup> "Los muertos", *Verbo. Cuadernos literarios*, n.º 17, octubre-diciembre, 1949, Alicante, p. 5. Recogemos este poema al final de este trabajo en "Apéndice I", "Primeros poemas no recogidos en ninguno de sus libros".

<sup>48</sup> Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, *Gamoneda, una poética temporalizada en el espacio leonés. Op. cit.*, p.43.

<sup>49</sup> Martín HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977, pp. 273-274.

En este certero verso, Gamoneda une de forma admirable el momento presente a través de la contemplación de un pasado: "mis actos en el espejo", y el futuro irremediable: "la muerte". Todo ello, para mostrar que cada una de estas determinaciones del tiempo no tiene significado de forma aislada, si no es respecto a la otra. Esto es, respecto a un "fuera de sí" que señala Heidegger. En la entrevista citada anteriormente, Antonio Gamoneda reflexiona sobre este verso y muestra la correlación entre el miedo al que se aludía más arriba y la muerte: "¡En el espejo de la muerte! Pues bien, mi tránsito hacia el espejo de la muerte es el miedo..., y el miedo se proyecta al futuro"<sup>50</sup>.

En libros más recientes esta actitud estética, esta reflexión ante la muerte se renueva y acrecienta, así en *Lápidas*, libro ya de madurez, se dice: "Siéntate ya a contemplar la muerte", [E, 353], o también en el *Libro del frío*: "He atravesado las cortinas blancas: ya sólo hay luz dentro de mis ojos"<sup>51</sup> [LF, 151]. La luz como umbral de la muerte será un símbolo muy frecuente en la poesía de Gamoneda, tal y como se analizará más adelante.

El presente, que es la vida, es miedo del futuro donde siempre se hallará la muerte. Mientras, el poeta va dejando un discurso vital y poético, incoherente a veces, y otras, las más, incomprensible:

"Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros". [E, 285]

Sobre este verso de *Descripción de la mentira*, comenta el propio autor a Francisco Martínez: "Fíjate bien, estoy hablando de un presente de este relato: "lo que queda de nosotros"; pero estoy aludiendo también a un

---

<sup>50</sup> Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, *Gamoneda, una poética temporalizada en el espacio leonés. Op. cit.*, p. 33.

<sup>51</sup> Sobre el simbolismo de la luz al final del camino en la obra de Antonio Gamoneda, véase el artículo de Miguel CASADO, "¿Placer sin esperanza?", *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid*, n.º 47, noviembre 2000, p. 35-36.

tiempo pasado. Y hay otro sitio en el que digo lo es este relato: ...los poemas, en cuanto actos humanos, estarán colocados en el "medio", que es el presente, desde el que se contempla el futuro en la perspectiva del "final", al que el hombre se va acercando irremediabilmente...<sup>52</sup>.

La idea de que el hombre es un ser hecho para la muerte, y de que ésta ya está presente desde el nacimiento, sitúa por otro lado a Antonio Gamoneda dentro de nuestra más clara tradición poética: desde Jorge Manrique y la poesía del Barroco, hasta Antonio Machado ya en nuestro siglo. Y es a través de la influencia de este último, como llega el pensamiento existencialista de Heidegger hasta nuestro poeta. Segundo Serrano Poncela dice a propósito de la poesía de A. Machado: "la resignada amargura que subterráneamente corre junto a la melodía de cada poema responde a esta impregnación de *substancia mortis*, a esa concepción de la vida del hombre como *ser para la muerte*"<sup>53</sup>. Y es aquí, en ese reconocer la posibilidad de la muerte, en el asumirla, donde el hombre encuentra su ser auténtico. Aquí es donde coincide Gamoneda con A. Machado y Heidegger. Para éste último, vivir para la muerte significa comprender la imposibilidad de la existencia en cuanto tal. "La muerte -dice Heidegger- como posibilidad, no da al 'ser ahí' nada 'que realizar', ni nada que como real pudiera ser él mismo"<sup>54</sup>. En la angustia, el hombre se siente en presencia de la nada y el acto de la trascendencia, de ir más allá de la realidad existente, es una imposibilidad radical, es una nada aniquiladora. Todo este poso filosófico se halla en las declaraciones de nuestro poeta: "El sabor a muerto en mi lengua, el espejo de la muerte, estar químicamente desesperado... son

---

<sup>52</sup> Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, *Gamoneda, una poética temporalizada en el espacio leonés*. Op. cit., p. 34.

<sup>53</sup> Segundo SERRANO PONCELA, *Antonio Machado, su mundo y su obra*. Losada, Buenos Aires, 1954, p. 132.

<sup>54</sup> Martín HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977, capítulo 53, p. 286.

cosas que se pueden rastrear en mi poesía. Yo soy un animal que se siente morir desde que nace. Se da la circunstancia de que ese animal escribe"<sup>55</sup>.

Y el poeta Antonio Gamoneda escribe precisamente el siguiente verso con el que se cierra su libro más conocido, *Descripción de la mentira*:

"¿Qué hora es ésta, qué yerba crece en nuestra juventud?" [E, 285].

Y dice a propósito de dicho final: "¿Qué yerba crece? ¡La de la muerte, coño! Aunque también pudiera ser una yerba sin nombre. ¿Qué hora es ésta si no logro agarrarla? Sí, exactamente, como si despertara de un sueño. Ahí tengo la memoria, ahí tengo mi miedo, ahí tengo mis dos vectores. ¿Qué hora es ésta, qué pasa aquí, en qué momento estoy en relación con la muerte?, este relato incomprensible ¿a qué presente me ha llevado? No tengo, no lo veo, o si lo veo no lo reconozco..., más bien no lo reconozco... Si antes se ha dicho "este relato incomprensible", se trata de algo que ya ha sucedido, porque no se relata el futuro. Incomprensible es lo que queda de nosotros. El "queda" es el presente. "Este relato incomprensible"... no es más que, eso, incomprensible. Los presentes son: "es incomprensible" -es incomprensible *ahora*-..."<sup>56</sup>.

Ahora bien, aunque la poesía de Gamoneda está en este sentido en clara sintonía con lo que escribieron algunos otros poetas españoles de la década de los cuarenta o de los primeros años cincuenta, nuestro autor no cae en los desesperanzados gritos existenciales de aquellos y así dice en el poema "Sublevación": "advertid que tan sólo / a los perros conviene / crecimiento de alarido", [E, 110].

---

<sup>55</sup> Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, *Gamoneda, una poética temporalizada en el espacio leonés. Op. cit.*, p. 44.

<sup>56</sup> *Ibíd.*

Entre tantos poetas que expresaron ese desgarró existencial, sobresalen dos por ser estos los que más honda huella dejaron en nuestro autor. Se trata de Blas de Otero y de Dámaso Alonso. El primero expresaba su miedo a la muerte en términos muy existencialistas: "vértigo", "abismo", "sombra", "cuchillo", etc., incluso declara su deseo de no haber nacido en el poema "Tierra": "Caerme, revertir, no haber nacido / humanamente nunca en ningún vientre". También Dámaso Alonso en *Hijos de la ira*, insiste en la angustia del hombre ante la muerte a través de imágenes irracionales. Por lo tanto, Gamoneda en estos poemas iniciales se halla inmerso dentro de una tradición y de una corriente existencialista, no privativa de la poesía española de posguerra, sino también de la literatura y el pensamiento europeo de la época. Más adelante ya se señalará la influencia de algunos aspectos de Sartre en nuestro autor.

Pero, ¿Esta consideración de la muerte en la poesía de Gamoneda es siempre la misma? Y si no es así, ¿en qué sentido se transforma el tratamiento de la muerte en su evolución poética? A continuación, se da respuesta detallada a estas cuestiones, pues contribuirán decisivamente después a señalar con mejor criterio las posibles etapas de la escritura del autor.

En los primeros poemas de Gamoneda aparece una consideración de la muerte más general, impersonal, podríamos decir que hasta cierto punto incluso más literaria. No hay todavía una verdadera y meditada concepción individual de esta circunstancia. Por lo tanto, en los primeros títulos como *La tierra y los labios*, o *Suilevación inmóvil*, la muerte es abordada desde un tratamiento que está en consonancia con una tradición y unos modelos literarios ya conocidos. En cambio, en los siguientes libros el autor muestra un pensamiento mucho más original y profundo. No se trata de que no sean

sentidos estos primeros versos, sino que aún no aflora esa reflexión tan característica de Gamoneda que sí aparece en las siguientes obras.

Las realidades cotidianas junto a la queja solidaria de las que se ocupan los blues de su libro *Blues castellano*: el trabajo, la casa, la familia, etc., o también la confianza que produce el amor en *Exentos, I*, alejan la muerte de la poesía de Gamoneda momentáneamente.

No será hasta la aparición de *Descripción de la mentira*, cuando el autor inicie esa peculiar visión de la muerte. Se trata de una reflexión que se aventura sobre la propia muerte, a la que se empieza ya a mirar cara a cara. Es decir, el sujeto poético expresa la situación de haber vivido ya lo suficiente para reconocer que ha llegado a las proximidades del final de la vida, a la frontera de esta con la muerte. El sujeto poético considera ahora la muerte sobre todo como un fin exclusivamente individual, y se refiere fundamentalmente a su propia muerte personal. Y esto provoca una singular poesía que se sitúa ahora en los límites, sin querer nunca ir más allá, sin buscar la trascendencia. La palabra muerte es eludida frecuentemente mediante símbolos de actitudes y procesos ante la muerte, pues en los poemas se prefiere hablar de lindes, umbrales, límites y fronteras, de territorio del final, del territorio blanco, la nieve o la luz. En estos contornos difusos y escasos quiere situarse la poesía de Gamoneda en sus últimos libros: *Lápidas*, o *Libro del frío*, en los que leemos, quizá por haber sido ya plenamente interiorizada, una reflexión poética desolada del autor sobre la muerte y sin duda una de las más sorprendentes y conmovedoras de la última poesía española. Asociada a esta cosmovisión del final, a esta poesía de los límites, encontramos un verso que desde los primeros libros se va liberando de toda atadura formal para situarse en los títulos más recientes, también en otros límites, los que separan la prosa y el verso. A continuación se da cuenta de esta evolución.



## 2.2. ETAPAS Y EVOLUCIÓN EN LA POÉTICA DE A. GAMONEDA

LOS libros de Antonio Gamoneda han ido apareciendo sin precipitación, sin prisas innecesarias, algunos con notable retraso. En ocasiones, por la autoexigencia del propio autor con su poesía y, en otras, por motivos ajenos, como la censura. De cualquier modo, hoy día se puede reconstruir una evolución poética sorprendente y única dentro de la poesía española de la segunda mitad de siglo.

La poesía de Antonio Gamoneda es como una tupida red de simetrías y emparejamientos que levanta, en los primeros libros, la arquitectura del poema hasta los ojos; y conforme avanzan los años, esa red se va destejiendo en distintos sentidos, hasta ofrecer unos poemas formalmente más limpios y transparentes, pero en los que los símbolos y las imágenes descubren la profundidad y la complejidad de sus significados. Estos últimos, los que componen *Lápidas*, o el *Libro del frío*, no son fáciles, precisamente por ser fruto de una reflexión muy personal, tal y como se apuntaba anteriormente.

En qué ha consistido y cómo se ha producido esa evolución poética es el objeto de presente apartado. Lo primero que cabría afirmar, allanando enormemente el asunto, sería que se trata de un proceso de depuración estética que corre paralelo a la trayectoria poética del autor. Acentuándose e

incrementándose de forma clara y notable en sus últimos libros. A propósito de lo anterior dice el poeta: "...hay abundantes piezas que, técnicamente, son reconocibles como poemas porque su sistema de simetrías está dentro de una tradición y su aspecto es el de una organización versal o versicular, pero, a partir de *Lápidas*, y, sobre todo, del *Libro del frío*, estas formas de organización han comenzado a desaparecer; no permanecen líneas métricas o rítmicas; en todo caso, se trata de *bloques rítmicos*"<sup>57</sup>.

Esta evolución consiste en el paso de una poesía más "tradicional" que tiene como soporte el verso o el versículo, a una nueva poesía de espacio mucho más amplio, sustentada en unos "bloques", que forman parte no ya del poema en sí, sino de una única dimensión superior que es la que constituye el libro en su totalidad. Todo esto merece un análisis más detallado.

Establecer momentos o etapas en la obra de un autor como Gamoneda, que aún continúa escribiendo, supone sin duda, cierta provisionalidad. Ya que futuros libros del autor pueden alterar la visión que, tanto de la última etapa como incluso del conjunto de su obra, aquí se ofrece. A pesar de ello, vale la pena intentar este estudio.

A riesgo de simplificar demasiado la cuestión, dividimos toda la larga trayectoria poética de Antonio Gamoneda, de ya casi más de cincuenta años, esencialmente en tres etapas o edades, aludiendo así al título que el autor ha querido dar al conjunto de su obra: *Edad*. A través de estas "edades" se aprecia el avance constante y progresivo del desarrollo de su obra. No obstante, esta división no merma la profunda unidad de todo el conjunto poético de Gamoneda. Pues en él, siempre se halla una clara progresión y nunca bruscas rupturas, puesto que siempre hay elementos, rasgos, procedimientos que toma y va dejando a lo largo de la evolución de

---

<sup>57</sup> Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga & Fierro, 1997, p. 29.

su poesía. Evidentemente, se trata de una obra poética no muy extensa. Son tan sólo ocho los libros publicados hasta el momento por el autor. Pero en cambio, sí es dilatado el período de tiempo en se ha producido. A ello obedece, pues, este intento de esclarecer y agrupar sus obras dentro de unos períodos que poseen unos rasgos comunes diferenciadores.

Se intenta, pues, reconocer los ciclos más relevantes y sus características más acusadas. De acuerdo con todo lo expuesto anteriormente, la obra poética de Antonio Gamoneda se puede dividir en tres períodos. No obstante, hay críticos como Manuel Vilas, quien prefiere establecer tan sólo dos épocas o dos ciclos poéticos con unos condicionamientos estéticos distintos. Así afirma el citado crítico:

"Hay dos ciclos en la poesía de Gamoneda, dos ciclos bien diferenciados y que dan pie para distinguir *dos poéticas en una sola poesía*. La diferencia es bien clara: existe un antes y un después de *Descripción de la mentira*"<sup>58</sup>. Efectivamente, la crítica es unánime al reconocer que *Descripción de la mentira*, es el libro que marca una clara frontera dentro de la evolución del poeta, pues es aquí donde se inicia la auténtica madurez de su poesía: su innovadora libertad formal y su originalidad introspectiva. En términos muy absolutos se expresa sobre esta cuestión Ruiz de la Peña: "*Descripción de la mentira* es, en cierto modo, el suicidio del lenguaje poético anterior"<sup>59</sup>. También señalan el citado cambio otros críticos como Antonio Ortega<sup>60</sup>, quien afirma sobre este libro que "es el cuerpo real al que llega y del que nace la labor poemática de Gamoneda". Miguel Casado al referirse a *Descripción de la mentira*, habla de "estallido de lenguaje

---

<sup>58</sup> Manuel VILAS, en "La muerte, y su hermano el miedo: La "Edad" de Antonio Gamoneda", en *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur, 1993, p. 50.

<sup>59</sup> Álvaro RUIZ DE LA PEÑA, "De Matallana a la estación sin nombre", en *Un ángel más*, n.º 2, *op. cit.*, p. 136.

<sup>60</sup> Antonio ORTEGA, "La realidad plástica en *Descripción de la mentira*", en VV. AA., *Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur, 1993, p. 109-117

personal", no obstante, señala también cómo se utilizan algunos procedimientos que ya se atisbaban en otros libros anteriores, así: la imagen irracional en *Pasión de la mirada*, y la reiteración rítmica e intensiva que ya había utilizado en *Blues castellano*. Esto sirve para no olvidar que se trata de una poesía que se halla en constante evolución. Ahora bien, a partir de *Descripción de la mentira*, el planteamiento rítmico y la utilización del versículo mayor, junto con el aspecto narrativo vuelto hacia el propio sujeto lírico hace que se pueda destacar un nuevo período dentro de la evolución poética del autor.

No obstante todo lo anterior, nosotros preferimos distinguir dentro de la citada evolución tres etapas basándonos en la preocupación temática temporal-existencial<sup>61</sup> de la que ha partido siempre Gamoneda: idealismo, en la primera; tiempo presente, en la segunda; y tiempo pasado y futuro en la tercera. A continuación se distingue cada una de las etapas, con sus respectivos libros y fechas; así como los rasgos esenciales de cada una de ellas, aclarando y justificando el porqué de esta división.

El primer período o edad que distinguimos se extiende desde sus primeros poemas, de 1947, hasta principios de los años 60 aproximadamente, y a él pertenecen las siguientes obras: *La tierra y los labios*, (1947-1952), *Sublevación inmóvil* (1953-1959), y *Exentos, I*, (1956-1960).

Los poemas de *Exentos, I*, son coetáneos de *Sublevación inmóvil*, aunque, como el propio Antonio Gamoneda considera, ya poseen cierto "sesgo" que va a manifestarse en *Blues castellano*, así lo afirma en las "Advertencias", que preceden a su libro *Edad*<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Cfr. César Antonio MOLINA, "Dos visiones épicas de lo contemporáneo", en *Camp de l'arpa*, n.º 84-85, febrero-marzo, 1981, pp. 65-67.

<sup>62</sup> Antonio GAMONEDA, *Edad. Op. cit.*, p. 69.

Es evidente que la poesía de Antonio Gamoneda nace de la más pura herencia lírica española, pues en los libros pertenecientes a esta primera etapa se encuentra, junto a la tradición culta representada por versos alejandrinos o endecasílabos, la vertiente popular del octosílabo, del heptasílabo y las canciones. Son poemas en los que la arquitectura del poema se muestra, con evidencia y con maestría a través de los paralelismos, las correlaciones, y el juego de simetrías, tal y como se analizará más adelante. Desde esta primera época, la poesía de Antonio Gamoneda evolucionará a través de fórmulas tan sorprendentemente nuevas en la poesía española, como son los *blues*, hacia esa otra aventura que son los denominados "bloques rítmicos", de sus últimos libros.

Las influencias que podemos rastrear en estos primeros años son las de Blas de Otero, sobre todo por esa veta de poemas de corte religioso que se plasma en sonetos angustiados, y también la de García Lorca, en esa otra línea de poesía más breve y popular que se mencionaba antes. Un claro ejemplo de ello lo constituyen los siguientes versos:

"Te tomo porque mi pena  
tiene el color de tus ojos;

porque mi pan es moreno  
como tu carne. [E, 77]

Yo te apagaré la tarde  
Con la nieve de mis labios". [E, 76]

Lo que asombra de estos primeros poemas es la madurez y la clara conciencia de unidad que presenta su primer libro publicado: *Sublevación inmóvil*, cualidad que no será exclusiva de este título, sino también de los

posteriores, e incluso del conjunto de toda su obra. La publicación de esta como un solo libro, *Edad*, así lo atestigua. Asimismo, es preciso señalar la originalidad y el alto compromiso ético que puede leerse en *La tierra y los labios*, y que serán también una constante en el resto de sus obras.

La segunda etapa o edad está formada por *Blues castellano* (1961-1966), y *Exentos, II*, (1963-1970), y llega hasta principios de los años 70, más o menos.

*Blues castellano*, fue publicado en 1982; sin embargo, su verdadero lugar en la evolución poética del autor corresponde en realidad a unos quince o veinte años antes, es decir, en torno a los años 1961-1966.

El artículo de Gamoneda titulado "Poesía y conciencia", publicado en 1963, sirve para ilustrar cuál es el pensamiento poético de nuestro autor en estos años. Aquí surge evidentemente una nueva poética explícita que declara cómo lo sustancial, para Gamoneda, en la poesía, es el canto: "la poesía es canto, no expresión bella"<sup>63</sup>. En *Blues castellano*, libro que inicia la segunda etapa aparece una actitud nueva en la que destaca un fuerte subjetivismo que es un canto de la realidad y no un reflejo de esta, como por aquellos años proponían otros poetas en España. Así, pues, Antonio Gamoneda rompe con los referentes poéticos tradicionales. Ahora serán otros los modelos: el turco Nazim Hikmet, y las letras de los cantos negroamericanos: el *blues*, y el *spiritual*. Antonio Gamoneda decide alejarse de ese camino de perfección y belleza por el que transitaba en *Sublevación inmóvil*, y realizar una poesía más unida a la vida y a los suyos. Sobre dicho cambio afirma el autor: "Un día dije algo quizá vanidoso, pero también verdadero: "Hasta un determinado momento, yo podía usar las palabras con virtuosismo, incluso con mucho virtuosismo, pero, de repente, empecé a ser propietario de las palabras. Era otro estado en relación con el lenguaje; el

---

<sup>63</sup> Antonio GAMONEDA, "Poesía y conciencia", *Ínsula*, n.º 204, noviembre de 1963, p. 4.

virtuosismo empezó a ser secundario y hasta sospechoso. Como si se tratase de un fleco ornamental"<sup>64</sup>. Este deseo de desprenderse del peligroso "virtuosismo" es similar al que sentía Juan Ramón Jiménez, salvando obviamente la distancia entre uno y otro. En el año 1954 Ricardo Gullón, en sus conversaciones con Juan Ramón Jiménez, anota las siguientes palabras del poeta: "Esta es una época de calidad y la calidad lleva al virtuosismo. Y yo, según voy haciéndome más viejo, siento mayor deseo de quitar al poema, a mis cosas, todo el virtuosismo"<sup>65</sup>.

Este párrafo queda perfectamente ilustrado por los siguientes versos del primer poema de *Blues castellano*, titulado significativamente "Cuestión de instrumento", donde ya aflora otro pensamiento nuevo, otra estética fruto de un nuevo estado de conciencia:

"Si pudiera tener su nacimiento  
en los ojos la música, sería  
en los tuyos. El tiempo sonaría  
a tensa oscuridad, a mundo lento."

Lo escribí yo con estas mismas manos  
pero no lo escribí con la misma conciencia. [E,157]

Los versos entrecomillados pertenecen al poema titulado "Música de cámara", del libro *Sublevación inmóvil*. Se aprecia, a través de la intertextualidad del autor consigo mismo, la voluntad del poeta por establecer otro cauce para su poesía, en el que se renuncie a cualquier tentativa de proximidad al virtuosismo. Esta nueva orientación de la poesía

---

<sup>64</sup> Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*. Op. cit., p. 179.

<sup>65</sup> Ricardo GULLÓN, *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid, Taurus, 1958, p. 152.

de Antonio Gamoneda declarada de forma tan abierta recuerda los famosos versos de Rubén Darío en *Cantos de vida y esperanza*:

"Yo soy aquel que ayer no más decía  
el verso azul y la canción profana,"<sup>66</sup>

Gamoneda no estaba dispuesto a dejarse llevar en su escritura por esa línea de los que defienden que la poesía es "expresión bella y nada más"<sup>67</sup>. Por ello, defiende, en primer lugar, que "la poesía debe cumplir con la justicia" sin renunciar a su naturaleza que es la de ser un "superlenguaje"<sup>68</sup>. Es decir, que el lenguaje poético parte del lenguaje común, pero potenciado logra alcanzar ese "superlenguaje" del que hablamos. Este estilo propio de la poesía tiene que ser necesariamente subjetivo, ya que sólo interiorizando la realidad puede ser ésta cantada. Porque para Gamoneda la poesía no es expresión hermosa de la realidad, ya que al crear una visión bella del mundo se "fabrica un tercer mundo ... que no es el de vivir ni llega a sobrenatural", es decir, que dicha poesía traería consigo como consecuencia un alejamiento de la realidad.

La poesía para Gamoneda tiene la facultad de plasmar con la fuerza de una evidencia sorprendente la realidad que ha interiorizado el poeta, no refleja la realidad, sino que la expresa de un modo subjetivo después de haber creado en el poeta un estado de conciencia previo<sup>69</sup>. Mientras no se

<sup>66</sup> Rubén DARÍO, *Cantos De vida y esperanza*. Barcelona, Casa editorial Maucci, 1910, p. 117.

<sup>67</sup> Cfr. Rafael MORALES, "Retorno a la belleza poética", en *Estafeta Literaria*, n.º 237. Jorge GUILLÉN afirmaba justo lo contrario por los mismos años en *Lenguaje y poesía*. Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 36: "... la poesía no se define como hermosura ni rechaza lo no-hermoso por su prosaísmo..."

<sup>68</sup> En estos términos se expresa Antonio GAMONEDA en "Poesía y conciencia. Notas de una revisión", *Ínsula*, n.º 204, noviembre 1963, p. 4.

<sup>69</sup> Una idea similar encontramos en Octavio PAZ, *El arco y la lira*. México, FCE, 1982, p. 35: "La palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas - y, más hondamente, entre el hombre y su ser- se interpone la conciencia de sí".

produce esa "activación de la conciencia", que es siempre anterior a la poesía, "lo mejor sería alguna forma de silencio hasta tanto no hubiera cumplido"<sup>70</sup>.

En clara consonancia con lo anterior, después de *Blues castellano*, viene efectivamente un largo silencio de varios años: "Durante quinientas semanas he estado ausente de mis designios, / depositado en nódulos y silencioso hasta la maldición" [E, 237]. Tras este mutismo, la voz de Antonio Gamoneda se torna otra, más personal, más propia, en definitiva, el poeta encuentra su verdadera voz poética, "el estallido de lenguaje personal que es *Descripción de la mentira*", en palabras de Miguel Casado<sup>71</sup>. Y continúa el citado crítico: "Desde *Blues castellano*, al menos, la poesía de Antonio Gamoneda es inconfundible y absolutamente peculiar: primero esa fusión de lo brechtiano, lo naïf y el blues; más tarde quizá la obra de poetas tan poco tenidos en cuenta por los demás como Saint-John Perse y Trakl, Rimbaud en el fondo"<sup>72</sup>.

Esta tercera etapa, que arranca, tras ese citado largo silencio, en 1975, se inicia con el libro *Descripción de la mentira* (1975-1976), que abre un nuevo horizonte poético dentro de la producción de Antonio Gamoneda, y se continuará con *Lápidas*, (1977-1986), y el *Libro del frío*, (1987-1992), en un proceso de depuración y claridad.

La unidad que conforman estos tres libros dentro de esta tercera etapa es señalada por José Luis Puerto "como una poesía que inaugura un territorio y una tradición inexistentes en la lírica contemporánea española"<sup>73</sup>. Además señala dos aspectos sustanciales de esta citada unidad como son la madurez y la memoria: "Las tres obras de que tratamos y que constituyen,

---

<sup>70</sup> Antonio GAMONEDA, "Poesía y conciencia", *Ínsula*, n.º 204, noviembre de 1963, p. 4.

<sup>71</sup> Miguel CASADO, introducción a *Edad*, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>72</sup> *Ídem*, p. 13.

<sup>73</sup> José Luis PUERTO, "El animal de la memoria", en *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 17.

para nosotros, *el libro* -en el sentido *jasbèsiano* del término-, son poesía de madurez, que el autor escribe cuando ya ha sobrepasado los cuarenta años. Al *libro* podríamos calificarlo como *poesía de la memoria*... El *libro*, en sus tres entregas, conmemora, es decir, hace memoria con lengua sagaz... pero no sólo del pasado, de lo vivido, sino también de lo por venir..."<sup>74</sup>. El propio Gamoneda, tras la publicación de *Edad*, y al constatar esa citada unidad del conjunto de su obra, se expresa en los siguientes términos: "Yo empiezo a entender ahora que no he escrito más que un libro a lo largo del tiempo"<sup>75</sup>.

Aun dentro de esta tercera etapa se distinguen dos momentos: uno el representado por *Descripción de la mentira*, y el otro el formado por *Lápidas*, y *Libro del frío*. En el primero encontramos un lenguaje que muchos no han dudado en calificar como surrealista. A lo cual el propio autor opone notables reparos, porque Antonio Gamoneda no busca en el subconsciente, ni en el automatismo los elementos configuradores de su poesía. En la base existe siempre un soporte realista sobre el que opera el lenguaje para crear poesía. Así, prefiere el autor hablar de expresionismo en lugar de surrealismo, para referirse a este libro. Así también lo entiende Ildefonso Rodríguez<sup>76</sup>. No obstante, quizá no sea este el rasgo sustancial, a nuestro juicio, de este libro, sino el "monólogo interior"<sup>77</sup> que fluye en estos versículos, ya que condiciona un nuevo ritmo poético ligado a vivencias, recuerdos, pensamientos que no pierden en ningún momento su cauce lírico. Es una fórmula nueva en su trayectoria, que le sirve al poeta para expresar, a través de ese ritmo versicular, el incesante ir y venir de sus reflexiones sobre

---

<sup>74</sup> *Ídem*, p. 21.

<sup>75</sup> Luis ALGORRI, "Antonio Gamoneda, entre el tú y el usted", *Diario de León, Filandón*, domingo 10 de julio de 1988, p. III.

<sup>76</sup> Cfr. Ildefonso RODRÍGUEZ, "Una conversación con Antonio Gamoneda", en VV. AA., *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 80.

<sup>77</sup> Santos ALONSO, *Literatura leonesa actual. Estudio y antología de 17 escritores*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 1986, p. 205.

un pasado personal y familiar condicionado a su vez por los trágicos sucesos históricos de nuestro país .

Después del lenguaje crispado de *Descripción de la mentira*, se emprende un giro hacia la sencillez y naturalidad de sus siguientes libros. Antonio Gamoneda calificó su libro como "peligroso" para sí mismo. Y necesitaba salir a otra luz tras esa hondura existencial e íntima: "No puedo ni quiero jugar a imitarme a mí mismo. Sí, yo he dicho más de una vez que tenía que librarme de *Descripción de la mentira*". A pesar de esto, el autor sí tiene conciencia de que se halla aún dentro de una misma etapa. Sí existen unos lazos comunes entre este libro y los siguientes, por ello, hablamos, en conjunto, de una única etapa, aunque con dos momentos: "... quiero pensar que de *Descripción de la mentira*, al incompleto *Libro del frío*, he tendido una distancia. Que pudiera ser un fraseo distinto del mismo discurso"<sup>78</sup>. La conexión entre *Descripción de la mentira*, y el siguiente libro, *Lápidas*, Antonio Gamoneda la ve con absoluta claridad y habla de una interrelación entre los dos textos. Y en este sentido aventura la siguiente propuesta en su conversación con Idefonso Rodríguez: "[los poemas de] *Lápidas*... casi podrían ser notas a pie de página de *Descripción de la mentira*, para establecer el segundo texto, la casación con esas verdades"<sup>79</sup>.

Cómo se produce esta superación es una prueba más de la auténtica voz poética de Antonio Gamoneda que sabe hacerse dueño de un espacio muy propio, íntimo y reducido, en el que a las referencias biográficas e históricas se añade ahora su personal poesía de los límites. Donde el destino final, la frontera última de la vida con la muerte se constituye en el lugar de reflexión de su poesía. Todo ello a través de una notable variedad formal: verso, versículo, poemas en prosa, etc. En unas composiciones más concisas

---

<sup>78</sup> Declaraciones de Antonio GAMONEDA a Idefonso RODRÍGUEZ, en la entrevista "Una conversación con Antonio Gamoneda", en VV. AA., *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 67.

<sup>79</sup> *Ídem*, p. 68.

y con un lenguaje más sentencioso, a veces hermético, en el que se busca la desnudez de la palabra ante la luz metafísica del final. Por lo tanto hay aquí un giro de la mirada del sujeto poético hacia la muerte, que ya será una constante en su siguiente y hasta ahora última obra, *Libro del frío*.

Sobre este acendramiento lingüístico afirma el autor: "Lo que quizás esté pasando al ir ahora hacia este *Libro del frío*, o ya en parte de *Lápidas*, es que hago un reconocimiento, un inventario voluntariamente empobrecedor en términos de repertorio y me quedo con unas palabras de las que soy propietario; no exclusivo, pero la forma de propiedad que ejerzo, ésa es la cuestión"<sup>80</sup>.

Se caracteriza esta tercera etapa que nace con *Descripción de la mentira*, la que ha sido denominada por la crítica lírica de "bloques rítmicos".

Para descifrar qué son esos "bloques rítmicos", es preciso aclarar previamente algunas cuestiones sobre la consideración de los géneros literarios. Concretamente sobre los límites que marcan la diferencia entre poesía y prosa.

### 2.2.1. ¿EL PROBLEMA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS?

Para Antonio Gamoneda, como para otros muchos escritores y críticos, la convencional división de la literatura en géneros se presta a numerosísimas objeciones. Son muchas las obras o los textos que no encuentran un fácil acomodo en uno u otro género, puesto que fluctúan entre unos límites poco nítidos. Hay obras que se resisten a cualquier intento de

---

<sup>80</sup> *Ídem*, p. 67.

adscripción a un género determinado. En el caso concreto de Antonio Gamoneda hay poemas, sobre todo en sus últimos libros *Lápidas*, y *Libro del frío*, y de manera menos clara en *Descripción de la mentira*, en los que el propio autor afirma no estar seguro dentro en qué género se mueve: "En mi escritura se dan momentos en que no tengo conciencia de estar dentro de un género"<sup>81</sup>. No se produce esta afirmación para justificar un afán experimentalista en sus versos, no busca la poesía de Antonio Gamoneda una falsa notoriedad a través de un trivial vanguardismo. Esa confusión de géneros, en la que éstos se mezclan o se superponen en distinto grado, se debe a que, según el autor, entre los presuntos géneros no existe una diferencia esencial. Para apoyar este pensamiento Antonio Gamoneda se vale de las palabras de Lázaro Carreter: "... afirmo que es plausible la hipótesis de una obra no adscribible a género alguno"<sup>82</sup>.

Son muchos los críticos que han debatido sobre la existencia o no de los géneros literarios, y más concretamente sobre la diferenciación entre prosa y verso, pero, sin duda, una de las opiniones más certeras, por lo que supone de plasmación en su propia obra es la de Juan Ramón Jiménez: "No hay prosa y verso", le dijo a Ricardo Gullón, "lo que les diferencia es la rima. Si no la hay, todo es prosa, y esta puede recortarse y escribirse en verso... El verso libre es prosa y puede escribirse como tal. Si no fuera por la rima no habría verso, y no encuentro inconveniente en que el poema se escriba seguido"<sup>83</sup>. Ejemplo de ello fue la conversión de su largo poema *Espacio*, escrito inicialmente en verso libre y luego en prosa o bien el empeño último al final de su vida de reescribir toda su poesía en prosa.

En el mismo sentido, apuntan las palabras de Carlos Bousoño, para quien la diferencia fundamental que se establece entre los géneros literarios

---

<sup>81</sup> Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos. Op. cit.*, p. 49.

<sup>82</sup> *Ídem.* p. 41.

<sup>83</sup> Ricardo GULLÓN, *Conversaciones con Juan Ramón. Op. cit.*, p. 114.

obedece a una cuestión de cantidad y no de cualidad cuando afirma: "...el género literario y todo lo que comporta (situación, personaje, léxico y público imaginarios, especial actitud del lector, voluntad de arte del autor) es simplemente la manifestación externa, formal, de una diferencia cuantitativa, no cualitativa, de contenido..."<sup>84</sup>.

No opinan así los formalistas rusos como Tinianov, Tomachevski, ya que para ellos la diferencia entre prosa y verso no es una cuestión de cantidad, no es un problema de rasgos estilísticos o mecanismos propios de la prosa o del verso, sino de funcionamiento. Así también lo plantea Lotman, para quien el procedimiento para distinguir entre prosa y verso debe ser una función, una relación, y destaca además el aspecto gráfico como elemento importante en la citada distinción, como también ya lo habían hecho J. Hrabák y Tomachevski.

José Domínguez Caparrós en su magnífica *Métrica y Poética*<sup>85</sup>, hace un repaso de las opiniones de la teoría española acerca de la cuestión de los límites entre verso y prosa, y encuentra objeciones a los planteamientos de Balbín, y de Navarro Tomás; en cambio ve más acertados los puntos de vista de Henríquez Ureña y de Amado Alonso por similares a los de Lotman.

Y ofrece, Caparrós, al final de su estudio las siguientes conclusiones: 1. no se pueden concretar los rasgos que automáticamente diferencien prosa y verso; 2. el ritmo en el verso es dominante y a ello obedece su segmentación; 3. en el verso es fundamental la conciencia de su percepción con referencia a un patrón o a la expectativa de que aparezcan ciertos elementos rítmicos; 4. y finalmente, la disposición gráfica revela la intención rítmica del autor.

---

<sup>84</sup> Carlos BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1985, p. 69.

<sup>85</sup> José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*. Madrid, U.N.E.D., 1988.

Hay en la poesía de Antonio Gamoneda la firme voluntad de no renunciar a una libertad creadora que se vea mermada por la falsa autoridad de unos límites impuestos a través de las convenciones de un determinado género literario. Por ello, defiende la posibilidad y el deber de escribir obras "cuyo género, si es que existe, carece de nombre"<sup>86</sup>.

Es, pues, desde la propia escritura, desde la propia concreción del poema, de donde surge esa pérdida de conciencia y esa duda sobre los géneros. Decíamos más arriba que este resultado no es fruto de una insustancial experimentación con la que el autor pretenda sorprender a los lectores a partir de un determinado libro, sino que esa "pérdida de conciencia" con respecto al género literario es paulatina. Y surge y evoluciona a lo largo de varias obras. Es decir, asistimos a su gestación y a su desarrollo. No hay improvisación, sino un consecuente ir hacia ese nuevo espacio literario del género que "carece de nombre": "...progresivamente, experimento una pérdida de conciencia respecto al género literario en que me muevo... y que esta pérdida me induce a una gloriosa confusión sobre si existirán o no los géneros o sobre si todos los géneros serán poéticos; o sobre si, más felizmente perdido aún, estaré o no adentrándome en el aristotélico género que carece de nombre"<sup>87</sup>.

Esta duda de Gamoneda sobre el género al que pertenecen sus últimos escritos no nos parece tal, a nuestro juicio<sup>88</sup>. Su poesía de esta

---

<sup>86</sup> Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*. *Op. cit.*, p. 50.

<sup>87</sup> *Ídem*, p. 29.

<sup>88</sup> Únicamente reconocemos la tremenda dificultad de clasificar el libro más reciente de Antonio GAMONEDA: *Libro de los venenos*, que fluctúa entre lo histórico, lo narrativo, lo científico, e incluso la divagación lírica. Para aproximarse a lo que significa esta obra de Antonio Gamoneda véanse los artículos: de José María BALCELLS, "*Libro de los venenos* o la voz múltiple de Antonio Gamoneda", *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*. León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1998, pp. 231-237; y el estudio de Francisco GARCÍA JURADO, "Antiguos textos de ciencia convertidos en poesía: Dioscórides y Andrés de Laguna en el *Libro de los venenos*, de Antonio Gamoneda", en *EPOS - Revista de Filología*, U.N.E.D., vol. XIII, Madrid, 1997, pp. 379-395.

tercera etapa es cierto que se desliga del rigor del verso, de la rima y también de la estrofa, e incluso busca también la libertad en la disposición gráfica, pero todo ello sometido siempre a la cohesión rítmica, que será la verdadera unidad poética. Por último, habría que considerar, tal y como afirma Daniel Devoto<sup>89</sup>, la participación tanto del autor como del lector en la existencia del verso.

Así llegamos de nuevo a lo que motivó esta aclaración sobre los géneros: los llamados "bloques rítmicos" de Antonio Gamoneda que caracterizan la tercera etapa de su poesía.

### 2.2.2. SOBRE LOS LLAMADOS "BLOQUES RÍTMICOS"

El primero en utilizar la denominación de "bloques" para referirse a los poemas de Antonio Gamoneda fue el propio autor al comentar algunos detalles de los textos de *Lápidas*: "Más difícil se me hace explicar la generación de los bloques siguientes..."<sup>90</sup>. Posteriormente, y tomando este punto anterior como referente, Francisco Martínez García habla de "lirica en bloques", para denominar así a la peculiar forma poética utilizada en libros como *Descripción de la mentira*, y en *Lápidas*: "que -según el citado crítico- no encaja metodológicamente y de manera estricta ni con el poema canónico, ni con el poema en prosa, ni con el poema en versículos, ni con la narración lírica..."<sup>91</sup>. Aquí nos distanciamos algo de lo que afirma el crítico, ya que ninguno de los dos libros citados presentan una forma poética tan

<sup>89</sup> Cfr. Daniel DEVOTO, "Leves o alevés consideraciones sobre lo que es el verso", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, n.º 5, 1980, pp. 67-100; n.º 7, 1982, pp. 5-60.

<sup>90</sup> Antonio GAMONEDA, *Edad*. *Op. cit.* p. 368.

<sup>91</sup> Francisco MARTÍNEZ, *Gamoneda una poética temporalizada en el espacio leonés*. *Op. cit.*, p. 53.

novedosa y extraña dentro de la poesía española que no pueda ser englobada dentro de alguno de los términos citados anteriormente.

Francisco Martínez estudia comparativamente la disposición tipográfica de varios poemas en distintas ediciones y llega a la conclusión de que no existe fragmentación lineal del texto, como tampoco existen ni estrofa, ni verso. Se trata, pues, a juicio del citado crítico, de textos que constan de dos, tres o cuatro únicas líneas que por razones tipográficas no pueden mostrarse como líneas y esa imposibilidad, conocida por el poeta, es resuelta creando unas unidades poéticas, que según Francisco Martínez, son superiores al verso o al versículo, pero distintas de la estrofa a las que denomina bloques. En el pequeño libro titulado *Dos poetas en su voz*,<sup>92</sup> se reproduce como facsímil el autógrafo del primer fragmento de *Descripción de la mentira*, que comienza "El óxido se posó en mi lengua...", y ahí se puede comprobar en la propia escritura de Gamoneda lo que refiere F. Martínez sobre cómo el autor concibe su obra en un molde tremendamente amplio que no quiere ajustarse a la limitación física del papel, y por ello recurre a utilizar varias líneas poéticas.

Para precisar un poco más ésta cuestión y tratarla con mayor rigor resulta muy provechoso acudir a la terminología utilizada por López Estrada<sup>93</sup>, que propone el término *línea poética* para referirse a la "entidad lingüística determinada por el renglón tipográfico de acuerdo con la intención del poeta, que lo acorta o alarga según sea el ritmo de la expresión", reservando así la denominación de verso para las modalidades de la métrica anterior. Isabel Paraíso<sup>94</sup> prefiere la denominación de versículo, pero distingue dos tipos: *versículo normal* y el *versículo mayor*. Y

---

<sup>92</sup> Antonio GAMONEDA y Álvarez ORTEGA, *Dos poetas en su voz*. Valladolid, Ediciones Portuguesas, 1992, p. 23.

<sup>93</sup> Francisco LÓPEZ ESTRADA, *Métrica española del siglo XX*. Madrid, Gredos, 1987, pp. 117-155.

<sup>94</sup> Isabel PARAÍSO, *El verso libre hispánico*. Madrid, Gredos, 1985.

dice a propósito de este último, que es el que nos interesa, "parece expansión del versículo para acercarse al poema en prosa. Presenta recurrencias semánticas, como el versículo, pero sus medidas más amplias lo asemejan a la prosa"<sup>95</sup>.

Pues bien, esta *línea poética* utilizada por Gamoneda resulta tremendamente amplia: supera la que López Estrada denomina *línea poética cerrada*, pues rara vez coincide con un cierre de unidad oracional, eso hace que tanto su ritmo como su sentido se continúen en la línea siguiente dando origen, así, a lo que López Estrada llama *línea poética fluyente*. En el caso de Gamoneda la utilización de ésta es constante. Hasta este punto la terminología de López Estrada sí nos sirve para referirnos a la poesía de Gamoneda.

Pero lo que hace distinta la poesía de Gamoneda es que la línea poética que utiliza, en lo que se refiere a su disposición tipográfica, es demasiado larga y precisa frecuentemente de varias *líneas complementarias*, cuya extensión es igual o similar a la que le sirve de comienzo. Se distingue esta línea complementaria, porque presenta una sangría peculiar de dos o tres espacios. Esto da como resultado una línea poética tan amplia que como ha resuelto Francisco Martínez sería preferible usar otra denominación, para marcar dicha peculiaridad. El nombre utilizado -según el citado crítico- es el de *bloque lírico o rítmico*.

El final de cada bloque viene marcado por un espacio en blanco en la tipografía que sirve para separar un bloque del siguiente. Ni el número de bloques que configura un poema, ni tampoco su volumen, su longitud, son sistemáticos. Se puede comprobar todo lo expuesto hasta ahora en el siguiente ejemplo sacado de *Descripción de la mentira*:

---

<sup>95</sup> *Ídem*, p. 399.

- [1] "Yo no tengo esperanza sino una pasión cuyo nombre  
no va a tocar tus labios.
- [2] He cruzado mi infancia y países de morfina y largos  
bosques en los que descansé y grandes alas pa-  
saron sobre mis ojos.
- [3] En los lugares a los que yo acudo al atardecer hay fru-  
tos muy espesos de los que hago recolección y  
mis dedos son abrasados por las luciérnagas pero  
yo hago recolección y me demoro en acudir a  
otros lugares, a las alcobas donde mi madre en-  
vejece más allá de mi vejez."

Se han reproducido los denominados "bloques", tal cual aparecen en la primera edición de *Descripción de la mentira*<sup>96</sup>, pero dando un número entre corchetes a cada uno de los bloques. Como se puede apreciar, los dos primeros podrían ser considerados simplemente como versículos mayores o líneas poéticas, siguiendo con la terminología de Isabel Paraíso o la de López Estrada que venimos utilizando. Se trata en ambos casos de una línea poética que, al ser muy larga, precisa en la escritura de una o dos líneas complementarias. Pero en el caso del tercer bloque, debido a su gran extensión necesita nada menos que cinco líneas complementarias. Por ello, F. Martínez prefiere utilizar la denominación específica de *bloque rítmico*, para destacar esta peculiaridad poética.

Ahora bien, sí existen algunos antecedentes en la poesía española en los que la línea poética precisa varias líneas complementarias, aunque en

---

<sup>96</sup> Antonio GAMONEDA, *Descripción de la mentira*. León, "Provincia", Colección de Poesía- XXXIX, Institución "Fray Bernardino de Sahagún", (C.S.I.C.)-Diputación Provincial, 1977, p. 47.

ninguno de ellos el espacio en blanco entre líneas poéticas o versículos mayores sea utilizado de forma sistemática como en Gamoneda. Hay algunos ejemplos de lo anterior en Dámaso Alonso en *Hijos de la ira* [1944]. Pero el caso más llamativo en cuanto a su extensión, nada menos que cuatro líneas complementarias, aunque no utiliza los citados espacios en blanco para marcar la separación entre las distintas líneas que conforman el poema, se encuentra en *La casa encendida* [1949], de Luis Rosales. Aunque, eso sí, se trata del único caso en toda su obra. Se reproduce según la primera edición<sup>97</sup>:

sigue cayendo todo lo que era Europa, lo que era mío,  
                   lo que me había logrado llegar a ser más im-  
                   portante que la vida, lo que nació de todos,  
                   y era igual que una grieta de luz entre mi  
                   carne.

sigue cayendo  
 sigue cayendo todo lo que era propio, lo que ya estaba  
                   liberado, lo que ya estaba desdolorido por  
                   la vida,

El antecedente más claro a estos denominados "bloques rítmicos" de Gamoneda, tanto por su semejanza en la disposición tipográfica, como por su proximidad temporal, se encuentra en el poema *La muerte en Beverly Hills*, (1967), de Pere Gimferrer. Donde en las partes II, III y IV del citado poema sí se utiliza el espacio en blanco de manera sistemática para separar los extensos versículos, dando lugar así a una peculiar disposición del versículo que se acerca a la prosa.

---

<sup>97</sup> Luis ROSALES, *La casa encendida*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1949, p. 28.

En la poesía de Gamoneda, a partir de *Descripción de la mentira*, este uso del espacio en blanco será habitual.

También utilizaron este versículo mayor, según lo denomina Isabel Paraíso, algunos otros autores como Luis Cernuda, Octavio Paz, o Jorge Luis Borges.

Después de expuesto todo lo anterior, a nuestro juicio, no creemos que la peculiaridad de los "bloques rítmicos" sea tan notable y posea unas características suficientemente peculiares como para acuñar una nueva denominación dentro de la Poesía que no pueda ser designada por la ya consagrada de *línea poética* de López Estrada o la de versículo mayor de Isabel Paraíso. Y mucho menos que esta citada forma poética rompa de forma clara la frontera entre prosa y verso, puesto que no sólo la disposición tipográfica es lo esencial que diferencia a un género y otro, sino que son cuestiones mucho más profundas de ritmo, de intensidad y de intención las que marcan esa división. Ahora bien, no obstante lo anterior, sí podemos admitir esta denominación de "bloques rítmicos" para referirnos al uso propio, por parte de Gamoneda, de este recurso que ya otros poetas han empleado anteriormente y al que se ha llamado de distinto modo. Reconocemos así que la citada expresión de "bloque rítmico" ya se ha hecho general, entre los estudiosos de la obra de Gamoneda, para designar la peculiaridad que presentan algunos poemas del poeta.

Recientemente, Jacques Ancet ha querido desmarcarse de esta denominación de "bloques rítmicos" para referirse a la poesía de Gamoneda y ha preferido utilizar la original denominación de "prosa en poema". Afirma el citado crítico: "Las largas tiradas de a menudo varias líneas que con frecuencia se convierten en páginas en prosa, rompen en sus últimos libros con las formas canónicas. A decir verdad no se trata ya aquí de poemas en versículos, ni de poemas en prosa, sino de algo que Gamoneda

califica de poesía "en bloques" y que, -continúa el crítico francés- por mi parte, yo he llamado "prosa en poema"<sup>98</sup>.

Constata Jacques Ancet que la poesía de Gamoneda se "ha alejado irremediablemente del lenguaje poético convencional (métrica, verso, estrofa) para conducirlo hacia una confusión de géneros cuyo punto culminante es sin duda *Libro de los venenos*".

Nosotros, en esta tesis, nos referiremos de ahora en adelante a los denominados *bloques rítmicos*, simplemente como versículos mayores, puesto que ya se han apuntado algunos claros antecedentes dentro de la poesía española, y preferimos esta denominación a la de *bloques rítmicos*, o la otra algo más confusa de "prosa en poema", utilizada por Jacques Ancet. Puesto que, a nuestro juicio, Gamoneda siempre y de forma incuestionable se mueve dentro de las diversas manifestaciones del género de la poesía.

No creemos que se pueda hablar con certeza de "confusión de géneros" en la última etapa poética de Gamoneda, sino más bien de búsqueda dentro de su poesía de un cauce adecuado para un peculiar ritmo de pensamiento.

Se podría objetar que estos versículos mayores se podrían descomponer en unidades menores que les den relevancia desde el punto de vista rítmico, aparte del tipográfico, es decir, intentar descubrir que estos versículos estuviesen formados por pentasílabos, endecasílabos etc., pero, sin duda, se trataría de un empeño vano. Ya que el ritmo del verso libre no se ajusta al número de sílabas, distribución de acentos, combinaciones estróficas o rima, sino a sujeciones prosísticas (sintácticas)<sup>99</sup>.

Sobre esta espinosa cuestión de verso y prosa en el versículo mayor,

---

<sup>98</sup> Jacques ANCET, "El éxtasis blanco", introducción a la segunda edición del *Libro del frío*. Valencia, Germanía, p. 11.

<sup>99</sup> Cfr. Amado ALONSO, "El Ritmo", Capítulo IV de *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Barcelona, Edhasa, 1979.

Isabel Paraíso afirma con claridad lo siguiente: "El versículo mayor pertenece aún a la esfera del verso cuando existe un ritmo paralelístico suficiente. Cuando no existe y en lugar de retorno tenemos progresión (por ejemplo, narración), ya no estamos ante versículo mayor sino ante poema en prosa"<sup>100</sup>. A lo largo de los estudios parciales dedicados en esta tesis a los libros de la última etapa de Gamoneda se muestra cómo siempre se halla presente ese "ritmo paralelístico suficiente" que confiere a los textos la denominación de poesía, de la cual, a pesar de lo que afirman otros, no creemos que se aparte nunca Gamoneda.

Como resumen de todo lo expuesto anteriormente resulta esclarecedora la clasificación que de su propia obra ofrece el autor ajustándose al verdadero y único criterio de su poesía: la temporalidad. Obsérvese cómo también Antonio Gamoneda en la entrevista que le realiza Francisco Martínez García distingue también tres períodos en su trayectoria poética: "hasta el año sesenta, más o menos, mi poesía está ligada a la apelación a aquellas cosas que tienen que venir, o que yo quisiera que vinieran, o que no quisiera que vinieran, pero, en todo caso, que están por venir, que son porvenir: por tanto, a esa edad. Luego, hay otra edad que sería, más bien relativamente -sí, relativamente- de *cercanía temporal* si no aún de presente, y que constituye el libro mío más ligado a la experiencia, es decir, el libro más histórico, que es *Blues castellano*; habla de cosas que están ocurriendo, o que han ocurrido hace poco, o que yo rememoro en función de mis necesidades poemáticas de ese momento; sí, si hubiera que buscar en mi obra una poesía en la que el acto poemático esté referido a cercanías temporales, quizá la encontraríamos en el libro más ligado a la experiencia que es, pienso yo, el de *Blues castellano*. ¿Después qué ocurre? Ocurre que viene *Descripción de la mentira*, que, fundamentalmente, lo que

---

<sup>100</sup> Isabel PARAÍSO, *El verso libre hispánico. Op. cit.*, p. 390-391.

hace es lanzar ese vector de la memoria poética hacia atrás y englobar todo lo anterior, reducirlo a mis actos"<sup>101</sup>.

Ahora sí es posible comprender mejor las tres edades de la temporalidad que se manifiesta a través de los distintos libros que conforman su obra, titulada significativamente así, *Edad*, cuyo título hace alusión a una de las preocupaciones permanentes del poeta, el tiempo: edad hacia el futuro, en la que hemos denominado primera etapa; edad en el presente en la segunda; y edad hacia el pasado, en la tercera. Se dan, pues, en la obra de Gamoneda aunadas, las tres actitudes que señalaba José Olivio Jiménez<sup>102</sup> a propósito de los poetas con inquietudes temporales.

Manuel Vilas apunta también el concepto de la memoria como uno de los elementos primordiales de una parte de la poesía de Gamoneda: "Contiene *Edad*, el bullicioso mercado de la memoria, pues la memoria es el fruto que el poeta opone, desde el Romanticismo, a la venida de la destrucción"<sup>103</sup>.

Pero Antonio Gamoneda prefiere utilizarlo para referirse sobre todo a su tercera etapa, la que nace a partir de *Descripción de la mentira*: "... es posible adivinar en mi poesía una etapa en la cual, a la noción de la muerte la acompaña un cierto proyecto, un cierto deseo, una cierta espera...Hay otra en la que hay una falsa presencionalización -o verdadera, no sé, pero...-: es la zona de *Blues*. Y, luego, ya la poesía es memoria"<sup>104</sup>. Unidas a estas tres edades vemos que la muerte se muestra como una constante en todas ellas. Por ello, al referirnos a la poesía de Gamoneda hablamos siempre con certeza de "Poesía en la perspectiva de la muerte".

---

<sup>101</sup> Francisco MARTÍNEZ, *Gamoneda una poética temporalizada en el espacio*. *Op. cit.*, p. 36.

<sup>102</sup> José OLIVIO JIMÉNEZ, "El tiempo en la poesía española actual", *Ínsula*, n.º 218, enero 1965, pp. 1, 10 -12.

<sup>103</sup> Manuel VILAS, "La muerte y su hermano el miedo", en *Antonio Gamoneda*. *Op. cit.* p. 50.

<sup>104</sup> *Ídem*, p. 45.

Se ofrecen a continuación dos cuadros para clarificar y resumir lo expuesto anteriormente. En el primero, se representa en un esquema la evolución y los períodos que han sido analizados. Se indican entre paréntesis las fechas de composición de los distintos libros de Antonio Gamoneda, el tipo de versificación dominante, así como el predominio de las tres citadas edades en cada una de las etapas, y el tratamiento que se da a la muerte.

ETAPAS DE LA POESÍA DE ANTONIO GAMONEDA (1947-2001)				
Etapas	Obras	Versificación	Muerte	Temporalidad (Edad)
Primera etapa (1947-1960)	1. <i>La tierra y los labios</i> (1947-1953)	Heptasílabo Alejandrino	Tradición literaria	Edad hacia el Futuro
	2. <i>Sublevación inmóvil</i> (1953-1959)			
Segunda etapa (1961-1970)	3. <i>Exentos, I</i> (1959-1960)	Endecasílabo		Edad en el Presente
	4. <i>Blues castellano</i> (1961-1966)			
Tercera etapa (1975-2001)	A 6. <i>Descripción de la mentira</i> (1975-1976)	Versículo mayor	Muerte personal	Edad hacia el Pasado
	B 7. <i>Lápidas</i> (1977-1986)			Edad hacia el Pasado y el Futuro
	8. <i>Libro del frío</i> (1987-2001)			

En el segundo cuadro se ofrece un recuento de los libros del autor, así como del detalle de poemas, versos, estrofas o fragmentos de cada uno de ellos.

La obra poética de Antonio Gamoneda (1947-2000)							
Libros	Partes del libro	N.º de Poemas	Estrofas		Versos		
			N.º de Estrofas	N.º de Fragmentos	N.º total de Versos por libro	N.º total de Versículos por libro	
Edad (1947-1986)	1. <i>La tierra y los labios</i> (1947-1953)	1	21	68		225	
	2. Sublevación inmóvil (1953-1959)	3	24	121		583	
	3. <i>Exentos, I</i> (1959-1960)	1	9	44		165	
	4. <i>Blues castellano</i> (1961-1966)	4	35	148		650	
	5. <i>Exentos, II. Pasión de la mirada</i> (1963-1970)	1	24	42		322	
	6. <i>Descripción de la mentira</i> (1975-1976)	1	22		85		426
	7. <i>Lápidas</i> (1977-1986)	4	65		84		236
8. <i>Libro del frío</i> (1992-2000)	7	82		103		265	
			423 + 272		1.945 + 927		
Totales			282	695		2.872	

### 3. LA TRAYECTORIA POÉTICA DE ANTONIO GAMONEDA



### 3.1. LA TIERRA Y LOS LABIOS (1947-1953)

#### 3.1.1. ESTRUCTURA, LENGUAJE E INTERPRETACIÓN

##### 3.1.1.1. DESDE EL AMOR HACIA LA MUERTE

EL volumen *Edad*, que recoge la poesía seleccionada por el autor entre los años 1947-1986, se abre con los poemas de juventud de Antonio Gamoneda fechados entre 1947 y 1953, y reunidos bajo el título *La tierra y los labios*. Son poemas que sorprenden por su perfección musical y aún más si cabe, si se observa que algunos están compuestos por un poeta de tan sólo dieciséis años. Aunque, como el propio autor confiesa, estos poemas "en buena parte, en su mitad, han sido sometidos a un proceso de reescritura. No de corrección: de reescritura. Han sido "respirados" de nuevo"<sup>105</sup>.

En su primera versión, se trataba de un conjunto integrado por veintiún poemas, según el autor: "más o menos los que componían *La tierra y los labios*, una plaquette cuya publicación se inició y frustró en 1949 ó 1950"<sup>106</sup>.

No obstante, los poemas agrupados también bajo el mismo título de *La tierra y los labios*, obtuvieron un accésit del "Premio Verbo de Poesía",

---

<sup>105</sup> Entrevista de Benjamín PRADO a Antonio GAMONEDA en la revista *Leer. Op. cit.*, p. 90.

<sup>106</sup> Son palabras de Antonio GAMONEDA en las "Advertencias", que encabezan su libro *Edad. Op. cit.*, p. 69.

que organizaba en el año 1949 la revista alicantina *Verbo. Cuadernos literarios*. Y en el n.º 17, octubre-diciembre, de dicha revista aparecía tan sólo uno de estos poemas junto con una breve noticia del premiado. Es el primer poema que publica Antonio Gamoneda y se titulaba precisamente "Los muertos"<sup>107</sup>, lo cual nos muestra ya el primer germen de lo que será una constante en su obra poética. Posteriormente este poema será excluido por el autor en su libro *Edad*.

El resto de los poemas que componían esta serie no ha sido publicado en su totalidad hasta la aparición de *Edad*, donde se mantiene el mismo número de poemas, aunque eso sí, muchos de ellos bastante modificados, según afirma el autor.

Para Manuel Vilas en *La tierra y los labios*, "se prefiguran los fundamentos ideológicos de su discurso literario: esa característica incertidumbre moral, un ímpetu ético tizado de amargura, de infelicidad, de sobrealiento, y de forma especial, el sentimiento del dolor que queda convertido en fundamento de la existencia humana"<sup>108</sup>. Pero junto con estas constantes de la obra de Gamoneda que ya se constatan en estos primeros poemas, también se puede comprobar que el poeta aún no ha encontrado su auténtica voz y a ello obedecen las variadas influencias que muestran estos versos, según mostraremos más adelante en el apartado "Una voz entre varios ecos".

Junto al ya citado aspecto musical, lo que más destaca en estos primeros poemas de juventud es un evidente conflicto existencial que se manifiesta a través de tres temas fundamentales: el amor, la "juventud del dolor" y la crisis de fe.

---

<sup>107</sup> Se puede leer este poema en el "Apéndice I", de la presente tesis.

<sup>108</sup> Manuel VILAS, "La muerte, y su hermano el miedo: La edad de Antonio Gamoneda", *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 51.

Se estudiará a continuación cada una de estas tres isotopías discursivas a lo largo del libro. Para después mostrar, ya de una manera mucho más clara, la relación que mantienen estos tres temas entre sí, y cómo a su vez confluyen para formar esa idea central de *La tierra y los labios*, el haz isotópico fundamental del libro: el conflicto existencial del sujeto poético. Sólo desde este planteamiento es posible comprender cómo aparece también la sombra lejana de la muerte, aunque tenga un tratamiento eminentemente retórico, enmarcado dentro de unas convenciones literarias y muy próximo a ciertos modelos poéticos que ejercen una notable influencia en estos primeros años del autor.

De esta manera se podrá ver con mayor detalle cómo surge y evoluciona el citado conflicto existencial.

El amor es uno de los temas centrales de estos *Primeros poemas*, pero no es un amor gozoso, ni tampoco optimista. No se encuentra la alegría, ni la exaltación de los sentidos. El "tú" de la amada viene asociado al dolor y a la amargura. No se canta a un amor pleno, sino huidizo, esquivo, que provoca tristeza por su imposibilidad de realización: "... no hay llave / para abrir el amor, sólo hay cadena" [E, 93]. El tú se convierte en la "enemiga nocturna" [E, 83], en "muchacha interminable de carne y amargura" [E, 83]. El encuentro no es posible y de ahí que surjan "camino de amargura de mi boca a tus mejillas" [E, 79]. No es, pues, un amor pleno, sino irrealizable: "Grandes besos amargos se mueren en mi boca" [E, 83]. La desesperación y la tristeza lo tiñen todo "Yo no veo / ninguna solución. Todo es peor" [E, 91]. De este amor se apodera el frío: "mi amor / es unaavecilla desnuda, negra, fría" [E, 80], "Dadle hielo a este amor que se estremece" [E, 81], "Yo te apagaré la tarde / con la nieve de mis labios" [E, 76]. Como se observa existe en estos poemas un sentido pesimista, el amor no logra su fin, su plenitud, es un amor vivido desde el llanto: "... me nublas

la garganta con tu llanto" [E, 78], y "Quizá haya luz en mis lágrimas" [E, 80]. Este amor inaccesible, insatisfecho crea una amargura que se relaciona con la muerte: "Acaso entre tu mirada / y mi voz los muertos vibran" [E, 79].

Este conflicto amoroso desencadena la idea obsesiva de una juventud arruinada, dolorida, surge entonces el concepto de: "juventud del dolor", "juventud derrotada por un reino de sombra". Se trata de unos años juveniles asociados a una oscuridad que, metafóricamente, habla de privación: "suenan mi oscura juventud" [E, 93]. Son las sombras que ahora cubren a los dos personajes poéticos: tú y yo. De la persona amada se dice: "porque vives en sombras" [E, 82], "te morirás de sombra" [E, 84]; del yo poético: "yo soy de sombra y de distancia" [E, 83]. La sombra, pues, sirve para expresar esa confusión de unos personajes en el conflicto amoroso. Ese espacio del amor ensombrecido es el que se observa en numerosos versos: "Yo te traeré las sombras / en el hueco de mis manos, / una corona de sombra / me harás sobre tu regazo" [E, 76]. Esta sombra, esta oscuridad de los sentidos también alcanza a la naturaleza que rodea a los dos personajes. Ni tan siquiera los pájaros traen un trino alegre: "un pájaro triste canta entre las ramas negras", triste y negro son los dos adjetivos empleados para simbolizar una visión apesadumbrada. Antes se citaba a una "avecilla desnuda, negra", y por último un "ruiseñor sangriento". Este paisaje sombrío aún se intensifica y progresa a través de la noche que crece sobre los amantes: "se hará de noche en tus ojos" [E, 76], "a mi espalda está la noche" [E, 80]. La amada llega a confundirse con la noche: "enemiga nocturna" [E, 83], "en tus hombros nocturnos" [E, 82], o bien "esa noche que tienes en tu voz y en tu casa" [E, 82]. En esa oscuridad nocturna parece quedar disuelta la amada: "aquí hubo un amor" [E, 88], es el final, en el que se produce esa simbiosis entre la amada y la noche: "en ti acaba la noche" [E, 88].

Si la amada se perdía en la noche, ahora, en claro contraste con lo anterior, el sujeto poético emplea la tercera persona para anunciar la aparición de un nuevo personaje lleno de misterio. Y es justo desde ese territorio de conflicto y de abismo amoroso desde donde surge un "él" enigmático: "Ha venido de noche. Atravesó el silencio" [E, 85], "ha cruzado a los muertos" [E, 85]. En los poemas que siguen, de nuevo se recupera la segunda persona y así se hace ya más explícita la incertidumbre anterior, se resuelve el misterio. Ese tú, ahora va dirigido a Dios: "Ven, Dios, ven a mis labios... Mas tú / sólo eres verdad en el silencio" [E, 86]. Dios es el silencio, ya los místicos han señalado esta identificación y también se aproxima a esta idea aquel famoso endecasílabo de Calderón de la Barca: "el idioma de Dios es el silencio". El silencio de Dios es un tema muy frecuente en otros poetas de la época, así en Blas de Otero, como veremos en el capítulo siguiente: *Sublevación inmóvil*. También Dámaso Alonso pregunta a Dios en el primer poema de *Hijos de la ira*: "Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma". Rafael Montesinos en el primer terceto de su soneto "Vida", dice: "Harto de hablarle a un Dios sordo a su ruego / ¡oh, peligroso corazón cansado, / que le das a tu fe palos de ciego!". En otros poetas como José Luis Hidalgo hallamos también el terrible silencio de Dios, así en el primer poema titulado "Silencio", de su libro *Los muertos*. Así pues, el joven Gamoneda no escapa a lo que es una clara tendencia de la época, aunque en su caso, el conflicto amoroso se une a su preocupación existencial.

Y este silencio tenaz e impenetrable hace que la fe del poeta se tambalee, como declara en este verso:

a Dios me lo sacaron por los ojos [E, 95]

El propio Gamoneda al referirse a este poema en concreto dice: "la fe se estaba yendo de mí, estaba dejando de creer en Dios"<sup>109</sup>.

Poemas de dolor y soledad puesto que el amor no es posible y además se siente el vacío enorme de Dios. Doble ausencia amorosa, la de la amada y la de Dios. Y aun así el yo poético clama por ese encuentro, aunque al fondo siempre surge el relieve cierto de la muerte.

Y es esta, la muerte, uno de los temas más importantes, tal y como ya se ha indicado, en toda la obra de Gamoneda. Aquí, en sus primeros poemas, ya aparece indisolublemente ligada al canto: "Únicamente porque muere, canta / mi palabra desnuda y retorcida" [E, 88]. Pero sin duda, existe un tratamiento de la muerte un tanto convencional que responde a unos modelos insertos en una tradición literaria, más que a una aportación fruto de una honda reflexión personal. Así pues, en ocasiones la muerte aparece en expresiones y metáforas con un claro afán estético, sin que detrás de ellas haya un elaborado pensamiento conceptual, como sucede por ejemplo en los siguientes versos: "y aún tenemos mucho sueño goteándonos muerte", [E, 86], "ha cruzado los muertos" [E, 85], "vagan los muertos / y no lloran: cantan horizontales", [E, 87], "(A la manera de los héroes, canto / una mezcla de muerte y alegría)." [E, 92], o bien en "alcánzame una muerte sonriente; / pon tus labios desnudos en mi herida" [E, 94].

La muerte aparece aquí como término de un aparente contraste con otros términos de connotaciones opuestas. Fruto de ello son estos *coupling* semánticos: muerte-alegría, muerte-sonriente, y muertos-cantan. Los dos últimos versos citados sirven precisamente para enlazar con estos otros que pertenecen ya al siguiente libro *Sublevación inmóvil*: "Tú, Belleza, / baja a mi rostro, pon / en mis labios tu cuerpo" [E, 105]. En este nuevo libro se produce una clara conceptualización, al pasar de los labios de la amada a esa

---

<sup>109</sup> Antonio GAMONEDA, *Sólo luz. Op. cit.*, p. 9.

abstracta e ideal belleza, que leíamos antes. Y es que en *La tierra y los labios*, la búsqueda del amor se impone sobre cualquier otra. La muerte queda relegada ante el amor como sucede en las metáforas y en el léxico guerrero que muestra el poema: "El mismo, como Dios, se mataría" [E, 92], cuyo verso final resume muy bien lo apuntado anteriormente, "No de muerte, de amor quiero una fosa" [E, 92]. Tan sólo en algún breve momento el sujeto poético deja traslucir cierta inclinación a hablar de la muerte: "Acaso entre tu mirada y mi voz los muertos vibran" [E, 79], o en estos otros versos en los que hallamos el núcleo de esa macroestructura isotópica que recorre la obra de Gamoneda: "Ya el hombre apenas llora. Se pregunta por el sabor a muerto de su lengua." [E, 89]. Es este verso, sin lugar a dudas, la leyenda que preside lo que será el resto de la obra poética de Antonio Gamoneda: el constante gravitar de su conciencia alrededor de la muerte.

Como conclusión, en estos poemas existe el deseo de un encuentro con el tú amoroso y con Dios, pero en ningún caso existe esa dicha. Y es ese conflicto el que se canta, junto con una muerte que surge la mayoría de la veces como fondo literario a tanta ausencia y frustrada búsqueda. Ahora bien, sin ser la muerte en estos poemas juveniles una presencia obsesiva, sí que hallamos aquí en "ese sabor a muerto de su lengua", el germen de lo que será una persistente característica en el resto de los libros del poeta. Y sobre todo, la idea central, "Crece la muerte con la vida" [E, 94], que asume el autor desde sus inicios poéticos, en la que expresa su convicción de que vivir es inexorablemente un ir hacia la muerte, en línea con nuestros clásicos barrocos. Así aparece un claro eco de la mejor poesía estoica de Quevedo que llega a estos versos de Gamoneda, quizá también a través de Blas de Otero, como luego se analizará. "Crece la muerte con la vida...", dice Gamoneda, y en Quevedo, también se puede hallar la misma idea de que vivir es acercarse a la muerte: "Que no puedo querer vivir mañana / sin la

pensión de procurar mi muerte!"<sup>110</sup>. Gamoneda reconoce en sus poemas este rastro de poesía barroca: "Yo estoy dispuesto a reconocer en cualquier momento que soy un pequeño barroco"<sup>111</sup>. También en otros muchos poetas más próximos se puede rastrear el mismo pensamiento, como por ejemplo en Unamuno cuando dice: "el hombre empieza muriendo / desde el momento en que nace".

Así pues, la muerte ya desde estos primeros poemas se revela como uno de los temas fundamentales y obsesivos, que posteriormente en el resto de la obra de nuestro autor, tendrá un tratamiento mucho más profundo y meditado. Aunque todavía en estos poemas de *La tierra y los labios*, la muerte se enmarca dentro de unas coordenadas literarias y no recibe un tratamiento singular.

### 3.1.2. MÉTRICA Y RITMO

#### 3.1.2.1. UNA VOZ ENTRE VARIOS ECOS

Y ¿cuáles son esas citadas coordenadas literarias cuyas influencias se pueden rastrear dentro de estos poemas? Son variadas; y no es de extrañar, ni tampoco un demérito en un poeta que empieza, que acuda a distintas fuentes en búsqueda de una voz propia. Las influencias que analizamos, tanto aquí como en los sucesivos libros, corresponden a una consideración histórica o generacional, pero también, y esto es importante destacarlo sobre todo en el caso de Gamoneda, se trata de señalar una línea única, individual. Digámoslo de forma más clara, a veces se trata de influencias muy

---

<sup>110</sup> Francisco de QUEVEDO, *Poesía original completa*. Barcelona, Planeta, 1981, "Heráclito cristiano", salmo XIX, p. 33.

<sup>111</sup> Entrevista en *Leer. Op. cit.*, p. 90.

subjetivas en un poeta de provincia, aislado de tendencias uniformadoras, nos referimos por ejemplo a los cantos negro-americanos del blues, que posteriormente serán analizadas.

Sin embargo, las primeras influencias que destacan en los poemas iniciales de nuestro autor son las mismas que para otros muchos poetas de su época: Bécquer, y las de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca. A continuación se examina cómo influyen estos autores y en qué consiste su poso dentro de la poesía de Gamoneda.

A este respecto, en primer lugar, es preciso señalar las lecturas cuya influencia destaca el propio autor en estos sus inicios en la poesía: "He hablado hasta aquí de cuatro o cinco libros que llegaron a mi vida de forma azarosa y que produjeron en mí una iluminación: *Otra más alta vida*, del poeta menor que fue mi padre; las *Rimas y leyendas*, de Gustavo Adolfo Bécquer; la *Segunda Antología Poética*, de Juan Ramón Jiménez..."<sup>112</sup>. Es interesante apuntar una anécdota que cuenta Gamoneda a propósito de su conocimiento de Juan Ramón Jiménez, ya que refleja con nitidez unos duros condicionantes para un joven lector en una época de difícil acceso a la cultura: "Allá por mis quince años, un librero (perteneciente a la Venerable Orden Tercera [...]) se negó, por motivos de conciencia, a venderme ¡la *Segunda antología*, de Juan Ramón! La conseguí de otro [...] que resplandece en mi memoria como el ángel de la pobreza: no quiso cobrarme el libro"<sup>113</sup>. La huella y la admiración que Gamoneda siente por Juan Ramón Jiménez no se limita exclusivamente al período de composición de estos poemas iniciales, sino que se puede encontrar a lo largo de toda su obra.

---

<sup>112</sup> Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos. Op. cit.*, p. 72.

<sup>113</sup> *Ídem*, p. 101-102.

Así, por ejemplo, en el poema en el que tributa un pequeño homenaje al Premio Nobel en su libro *Lápidas*<sup>114</sup>.

Dentro del conjunto que forman estos poemas de *La tierra y los labios*, existe, a nuestro juicio, una clara distinción entre los siete primeros poemas fechados entre 1947 y 1948, en los que predomina el verso de arte menor, y los catorce poemas restantes de arte mayor. Son los primeros, poemas breves en los que hay un tono tradicional que se perfila mayoritariamente en octosílabos a través de pequeñas canciones. Versos como los siguientes recuerdan al primer Lorca: "Hay caminos de amargura / de mi boca a tus mejillas. / La desnudez de tus pechos / pone en mis manos ceniza" [E, 79], o "Una corona de sombra / me harás sobre tu regazo" [E, 76], o "Te tomo porque mi pena / tiene el color de tus ojos" [E, 77].

Sobre dicha influencia Gamoneda contesta a Benjamín Prado en una entrevista: "La posibilidad de que pueda quedar en mi poesía alguna huella de la suya, [Lorca] es indiscutible"<sup>115</sup>.

Junto a esta poesía breve, ágil, asonantada, y que responde más a la canción tradicional popular, también se encuentra la tendencia a utilizar versos y estructuras sintácticamente más complejos, rasgo que se acentuará en libros posteriores. Una muestra de ello se puede constatar claramente en el siguiente poema en el que el autor ha utilizado un procedimiento paralelístico muy amplio.

Si una rosa infinita me estallase en el pecho  
y, al llegar el crepúsculo, floreciera en mis labios,

<sup>114</sup> En el homenaje que la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 376-378, octubre-diciembre, 1981, dedicó al premio Nobel en el centenario de su nacimiento Antonio GAMONEDA colaboró con el poema titulado "Lápida a Juan Ramón", p. 162. Posteriormente dicho poema, totalmente refundido, formará parte del libro *Lápidas*, recogido en el apartado VII de *Edad. Op. cit.*, p. 301. Al igual que Juan Ramón Jiménez, Antonio Gamoneda también corrige, desecha, o reelabora sus poemas permanentemente.

<sup>115</sup> Entrevista en la revista *Leer. Op. cit.*, p. 90.

¿dejarías que fuese removiendo las sombras  
 -porque vives en sombras- con mis manos sedientas,  
 con caballos de insomnio galopando en mi frente,  
 a ponerla despacio en tus hombros nocturnos?

Si una rama de fuego me brotase en la lengua,  
 ¿dejarías que fuese como un viento en la noche  
 -esa noche que tienes en tu voz y en tu casa-,  
 a decirte palabras en la espalda desnuda? [E, 82]

	A	B	C	D	E	F
1	Si una rosa infinita	me estallase	en el pecho	¿dejarías que fuese	a ponerla despacio	en tus hombros nocturnos
2	Si una rama de fuego	me brotase	en la lengua	¿dejarías que fuese	a decirte palabras	en la espalda desnuda

El poema consta de dos estrofas en las que se observa cómo se repite con absoluta precisión en ambas el mismo esquema sintáctico: prótasis seguida de apódosis interrogativa. Si se compara este procedimiento paralelístico con los que descubre y analiza Bousoño en la poesía de Bécquer, se observa que son idénticos<sup>116</sup>. Pero la influencia de Bécquer no se limita tan sólo a un plano formal, sino que cala mucho más hondo. Y se puede constatar en el conflicto amoroso de los personajes poéticos, así como también en la soledad y en el pesimismo de numerosos versos.

Otro de los ecos que aparece con nitidez en estos poemas de juventud es el de Miguel Hernández. En primer lugar, por ese amor insatisfecho tan similar en el tono al de *El rayo que no cesa*. Así, en los

<sup>116</sup> Dámaso ALONSO y Carlos BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 1979, pp. 177-226.

siguientes versos pertenecientes al poema "Suenan mi oscura juventud y sueña" [E, 93], en los que acentúa una pena indefinida: "... Quién sabe / por qué esta y tanta cantidad de pena" [E, 93], que tanto recuerda al soneto n.º 6 del citado libro de Miguel Hernández: "No podrá con la pena mi persona / rodeada de penas y de cardos: / ¡cuánto penar para morirse uno"<sup>117</sup>.

Esa pena honda tiene que ver con el dolor de la muerte, y era ahí donde ya se señalaba anteriormente la influencia de Quevedo y también la de Blas de Otero. Sobre la huella de este último en estos poemas y en otros posteriores de Gamoneda, hay que destacar en primer lugar la utilización del soneto junto con el ansia de Dios y su poderoso silencio: "Es silencioso Dios. Yo no..." [E, 93], Blas de Otero dice acerca del silencio de Dios en el soneto titulado "Poderoso silencio": "... Ay, tu silencio vuelve loca / al alma"<sup>118</sup>. En Gamoneda se escucha la misma llamada desesperada a Dios que aparece en los versos de Blas de Otero del soneto "Tú, que hieres": "Ven, te digo / como un muerto furioso. Ven. Conmigo"<sup>119</sup>. En idénticos términos surge ahora en Gamoneda: "Nosotros te decimos: Ven, Dios, ven a mis labios" [E, 86]. Como se aprecia los dos poetas llaman a Dios y los dos poetas acentúan el silencio de la boca de Dios. Gamoneda en el soneto "Arráncate la luz de la mirada", dice después de hablar de los muertos: "Es la boca de Dios. Estremecida," [E, 87], Blas de Otero: "Señor, calla tu boca / cerrada, no me digas tu palabra / de silencio"<sup>120</sup>. A veces la proximidad entre ambos poetas se reduce a la utilización de un mismo recurso como en los siguientes versos de Gamoneda: "Te escribo oscuramente / la rabia enamorada que me late en los brazos" [E, 83]; y en estos otros de Blas de Otero, del soneto titulado "Ciegamente", donde se lee: "esta horrible tristeza

<sup>117</sup> Miguel HERNÁNDEZ, *Obra Completa*. Madrid, Espasa-Calpe, 1993, tomo I, p. 496.

<sup>118</sup> Blas de OTERO, *Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia*. Buenos Aires, Losada, 1977, p. 75.

<sup>119</sup> *Ídem*, p. 77.

<sup>120</sup> *Ídem*, p. 75.

enamorada"<sup>121</sup>. La influencia de Blas de Otero no se limita a estos poemas en los que se reflexiona sobre Dios, sino que también se halla en la utilización de algunos otros recursos, como por ejemplo la ruptura en el sistema formado por una frase hecha<sup>122</sup>. Bousoño afirma que dicho artificio se produce "al quebrantar en algún punto, efectivamente la fiel reproducción de un sintagma complejo, que nos llega, en principio, como un bloque tópico, de antemano construido y dado"<sup>123</sup>. Más adelante cita Bousoño a Quevedo como el antecedente más claro en el uso de este procedimiento y luego afirma: "creo ver en Blas de Otero el origen, cerca de nosotros, de tal recurso, en cuanto usado sistemáticamente"<sup>124</sup>. Pues bien, en Gamoneda también se comprueba esta ruptura en el sistema a través de una variante en una frase hecha: "Son las once de la noche. A lo mejor / es más tarde en la vida" [E, 91]. Ese añadido final "en la vida", hace que el verso adquiera una trascendencia que supera lo cotidiano que marcan las horas de un reloj.

Al hablar de rupturas del sistema, algunas aparecen muy pronto, como sucede en los siguientes versos, en los que se aprecia la expresión quebrada y la imagen perturbadora tan característica del poeta César Vallejo. Dice Antonio Gamoneda: "No hemos tenido una voz que nos diga "mira" [E, 86] y "no hemos tenido una mano que nos enseñe una lágrima" [E, 86]. En César Vallejo leemos: "He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,"<sup>125</sup>. Aunque en estos últimos versos existe mayor intensidad como fruto de una expresión más depurada, en ambos se siente el silencio de una voz querida. Expresado con un tono coloquial en forma de frases hechas y alteradas en los dos poetas. Ese tono

---

<sup>121</sup> *Ídem*, p. 26.

<sup>122</sup> Este recurso ha sido analizado con detalle en la poesía española entre 1947 y 1962 por Carlos BOUSOÑO en *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1985, capítulo XVI, pp. 547-572.

<sup>123</sup> *Ídem*, p. 547.

<sup>124</sup> *Ídem*, p. 548.

<sup>125</sup> César VALLEJO, *Trilce*. Losada, Buenos Aires, 1979, poema XXVIII, p. 46.

aparece a menudo en algunos otros versos de Gamoneda como en: "Me ocurre como todos los veranos: / me crece el corazón, me da la gana" [E, 91]; en César Vallejo leemos: "Me viene, hay días, una gana ubérrima, política"<sup>126</sup>, o también en este otro verso de Vallejo: "Quisiera hoy ser feliz de buena gana"<sup>127</sup>.

En otras ocasiones la musicalidad de un verso como el alejandrino le lleva a Gamoneda a escuchar la voz de otros poetas. En *La tierra y los labios*, hay cuatro poemas escritos en alejandrinos sin rima, fechados en 1949. Son: "Si una rosa infinita me estallase en el pecho" [E, 82], "La soledad entera se desnuda en tus ojos" [E, 83], "Te morirás de sombra anudada a mi cuerpo" [E, 84], y el anómalo "Atravesó el silencio" [E, 85]. El uso del alejandrino como verso no rimado aquí utilizado es muy poco frecuente en la literatura española. Señala Tomás Navarro Tomás como muestra de esta rareza el poema titulado "A las vidas perfectas", de Salvador Rueda en sus *Poesías completas*. Barcelona, Maucci, 1911, páginas 389-390<sup>128</sup>.

Estos alejandrinos que emplea aquí Gamoneda ya no siguen la constancia de los acentos de los poetas románticos. Ya anteriormente Juan Ramón Jiménez con sus *Elegías*, no guardaba la regularidad constante en los hemistiquios y dividía, como hace aquí Gamoneda, con cierta arbitrariedad marcando así un efecto personalísimo<sup>129</sup>. Por ejemplo: "como señal de amor - en nuestra casa sola" [E, 84], donde en el final del primer hemistiquio encontramos palabra aguda y así podemos leer las catorce sílabas del alejandrino. O en este otro: "beberás ríos nocturnos - de mi vino

<sup>126</sup> César VALLEJO, *Poemas humanos*. Madrid, Castalia, 1987, p. 117.

<sup>127</sup> *Ídem*, p.111.

<sup>128</sup> Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*. Barcelona, Labor, 1991, p. 425.

<sup>129</sup> Para un estudio más detallado del alejandrino véase: Enrique DÍEZ-CANEDO, *Juan Ramón Jiménez en su obra*. El Colegio de México, México, 1944, pp. 45-47.

y mi llanto"<sup>130</sup> [E, 84], que requiere una lectura en voz alta distinta a la habitual, bien estableciendo sinéresis en "ríos"; o bien, otra lectura mucho más forzada, haciendo esdrújula la última palabra del primer hemistiquio. Pero Gamoneda no se queda anclado en el mundo poético del alejandrino modernista, sino que va más lejos. Y es ahí donde se advierte la presencia de una nueva huella, la de los *Veinte poemas de amor...* de Pablo Neruda. Se aprecia en la utilización del alejandrino, en el tú de la amada a la que se dirige, en el vocabulario, en algunas construcciones, en la insistencia en la noche y lo oscuro, y por último en el tono de tristeza y de desesperación. He aquí algunas de dichas similitudes<sup>131</sup>:

En Gamoneda se lee:

La soledad entera se desnuda en tus ojos,  
muchacha interminable de carne y amargura; [E, 83]

y en Neruda:

Niña morena y ágil, el sol que hace las frutas,  
el que cuaja los trigos, el que tuerce las algas,  
hizo tu cuerpo alegre, tus luminosos ojos [Poema 19]

En Gamoneda se lee:

te meces en mis brazos como un mar; [E, 84]

y en Neruda:

Aguas arriba, en medio de las olas externas  
Tu paralelo cuerpo se sujeta en mis brazos.  
[Poema 9]

---

<sup>130</sup> Para los detalles métricos de este poema véase el análisis que hacemos más adelante.

<sup>131</sup> Cito los versos de Pablo NERUDA indicando el poema al que pertenecen en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

En Gamoneda:

...Te escribo oscuramente [E, 83]

y en Neruda:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche. [Poema 20]

En Gamoneda:

Porque eres silenciosa y no tienes ni madre  
y tus pechos sólo sirven para hacerme llorar [E, 83]

y en Neruda:

Ah silenciosa!...  
Se parecen tus senos a los caracoles blancos. [Poema 8]

Ambos hablan de una "muchacha" "silenciosa" a la que "escriben" desde la "oscuridad de la noche" y a veces recuerdan ese cuerpo amado mecido como "olas" del "mar" entre sus "brazos". Y todo ello con el ritmo de los alejandrinos y con estructuras similares tanto en la forma como en el sentido: "Niña morena y ágil", "muchacha de carne y amargura".

La utilización tanto del alejandrino, ya comentado, como del soneto, suponen para el poeta un anclaje, un ritmo y una estructura que facilita su búsqueda poética de estos primeros años. De los veintiún poemas que componen *La tierra y los labios*, seis son sonetos, uno de ellos "Junio, aquí estás, como un perro" es un sonetillo, soneto octosílabo, que ya había cultivado Rubén Darío en *Prosas profanas*<sup>132</sup>, y luego Manuel Machado, Villaespesa, Enrique Díez-Canedo etc. De nuevo surge al fondo la métrica

---

<sup>132</sup> Recientemente Antonio GAMONEDA ha escrito un pequeño estudio sobre este libro que aparece como prólogo en Rubén DARÍO, *Prosas profanas*. Madrid, Alianza Editorial, colección Biblioteca 30 aniversario, 1998, pp. 11-20.

modernista. Sobre la utilización del soneto en la primera parte de *Edad*, el autor declara: "Claro, es que, siendo, además, tan joven, esta era una de las maneras (la "redacción" de un soneto) de tener la sensación de que estaba aprendiendo a escribir"<sup>133</sup>.

Largo y fructífero ha sido el uso del soneto en el siglo XX. Ya desde el propio movimiento modernista se conoció un auge extraordinario del soneto en nuestro siglo con títulos como los de: S. Rueda, *Piedras preciosas* (1900); Unamuno, *Rosario de sonetos líricos* (1911), M. Machado, *Apolo* (1911); Villaespesa, *Libro de los sonetos* (1913), y J.R.J., *Sonetos espirituales* (1917). Posteriormente hubo una intensificación en su cultivo entre los poetas de postguerra, sin olvidarnos de libros como los de Rosales, *Abril* (1935); Alberti, *Entre el clavel y la espada* (1941); Miguel Hernández, *El rayo que no cesa* (1936); G. Diego, *Alondra de verdad* (1941); D. Alonso, *Oscura noticia* (1944). Y ya entre los más próximos a nuestro autor citemos a Rafael Morales, Blas de Otero, José Hierro, Ángel González, etc., así como los numerosos ejemplos de poetas como Leopoldo Panero, Ridruejo, Gaos, García Nieto, etc., que hallamos en revistas como *Garcilaso*, o *Escorial*<sup>134</sup>, que se mostraron partidarias de esta forma métrica, tan cultivada en la poesía renacentista y barroca<sup>135</sup>. Por lo tanto, Gamoneda al hallarse inmerso dentro de una larga tradición sonetística y también dentro de un período en el que prolifera este molde poético, no es extraño que perciba que al componer sonetos estaba "aprendiendo a escribir".

Pero esta búsqueda de una voz no se centra exclusivamente en los moldes que cultivaron los poetas modernistas o los de la inmediata

---

<sup>133</sup> Entrevista en *Leer. Op. cit.*, p. 90.

<sup>134</sup> Isabel PARAÍSO, se ocupa de la utilización del soneto dentro de esta revista en el capítulo "Estudio de una revista: *Escorial*", en su obra *El verso libre hispánico. Op. cit.*, pp. 308-359.

<sup>135</sup> Muy interesante es la distinción que hace Luis Felipe VIVANCO, en *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1957, p. 519, entre sonetos espirituales, anímicos y corporales.

posguerra, sino que lo que más le preocupa a Gamoneda es encontrar ese tono que se acompase con sus inquietudes, con su interior. Y es ahí donde surge la influencia de Antonio Machado. Su huella, que tan presente estuvo en tantos poetas de posguerra, es visible también en estos versos de Gamoneda: "Dime: ¿qué hago con las ganas locas / de ser agua en la sed, sed en la fuente?" [E, 93]. Agua y fuente son dos símbolos frecuentes en la poesía de A. Machado y que aquí Gamoneda utiliza para expresar la amargura de la frustración. Esta situación de desesperación ante la imposibilidad del amor se expresa en A. Machado: "Dime dónde estás / Vueltas y revueltas. Ya no puedo más"<sup>136</sup>, y en Gamoneda: "... Yo no veo / ninguna solución. Todo es peor" [E, 91].

Por lo tanto, hasta este joven poeta que fue Gamoneda, en estos primeros poemas, llegan varias vetas de poesía de nuestra tradición, ya sea popular o culta. Desde el fino hilo de poesía modernista con los versos alejandrinos, hasta los ritmos y metros de otros autores ya clásicos, ya contemporáneos anteriormente señalados.

Así pues, en *La tierra y los labios*, aparece un conflicto existencial que nace de un amor insatisfecho en el que ni la amada, ni tampoco Dios se entregan al sujeto poético. Esta doble frustración se enmarca bajo la influencia de otros autores, así como también de los modelos métricos por ellos utilizados. No ha encontrado aún Gamoneda su auténtica voz.

Ahora bien, hay que destacar que estos poemas tienen el mérito de ser la primera aventura poética del autor y que este valientemente ha querido recuperarlos, ya que hasta ahora no habían sido nunca publicados como libro.

Como muestra de la métrica utilizada en el libro se incluye a continuación un análisis detallado del poema número 10, "Te morirás de

---

<sup>136</sup> Antonio MACHADO, *Poesía y prosa*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989, tomo II, p. 685.

sombra anudada a mi cuerpo". En el que se comprueba cómo el joven poeta Gamoneda en sus inicios quiere someterse al amparo del rigor formal de un metro clásico.

La representación gráfica del análisis métrico del poema<sup>137</sup> es la siguiente:

Te morirás de sombra anudada a mi cuerpo  
te ahogará mi casa entre sus brazos fríos,  
beberás ríos nocturnos de mi vino y mi llanto,  
comerás de mi pan, comerás de mi carne.

5      Reina de mi sangre, voluntad de amargura,  
juventud derrotada por un reino de sombra.  
te meces en mis brazos como un mar; incesante  
como el mar, me nombras.

10     Aquí acaba tu cuerpo. Hay palabras oscuras  
habitando tus ojos. Viene el silencio. Ahora  
ya no tienes remedio; sólo tienes hondura,  
soledad en mis brazos y la luz de mis dientes  
como señal de amor en nuestra casa sola. [E, 84]

Te-mo-ri-rás-de-sóm-bra / a-nu-dá-daa-mi-cuér-po  
(4, 6, yámbico; 3, 6, anapéstico)

<sup>137</sup> Para la representación gráfica, tanto de este poema como del resto de los que analizamos en la presente tesis, seguimos las siguientes pautas: cada verso se presenta en una línea con las sílabas métricas separadas por un guión; se encierra entre paréntesis la sílaba postónica que no se cuenta de la terminación esdrújula; la sílaba que se computa tras la terminación aguda se representa así (-); se señalan todos los acentos sobre sus sílabas correspondientes; las sinalefas y los hiatos se indican con letra negrita; debajo de cada verso y entre paréntesis aparecen los números de las sílabas que llevan acento, así como la calificación del ritmo acentual de dicho verso.

- te-**aho**-ga-rá-mi-cá-sa / en-tre-sus-brá-zos-frí-os  
(4, 6, yámbico; 4, 6, yámbico)
- be-be-rás-**ríos**-noc-túr-nos /de-mi-ví-**noy**-mi-llán-to<sup>138</sup>  
(3, 4, 6 anapéstico; 3, 6, anapéstico)
- co-me-rás-de-mi-pán(-) / co-me-rás-de-mi-cár-ne  
(3, 6, anapéstico; 3, 6, anapéstico)
- 5 Ré-ï-na-de-mi-sán-gre / vo-lun-tád-**dea**-mar-gú-ra  
(1, 6, mixto; 3, 6, anapéstico)
- ju-ven-túd-de-rro-tá-da / por-un-réi-no-de-sóm-bra  
(3, 6, anapéstico; 3, 6, anapéstico)
- te-mé-ces-en-mis-brá-zos /co-moun-már-in-ce-sán-te  
(2, 6, yámbico; 3, 6, anapéstico)
- co-mo-el-már-me-nóm-bras  
(4, 6, yámbico)
- A-**quí**a-cá-ba-tu-cuér-po / Hay-pa-lá-bras-os-cú-ras  
(2, 3, 6 anapéstico; 3, 6, anapéstico)
- 10 ha-bi-tán-do-tus-ó-jos / Vié-**neel**-si-lén-cio-**Ahó**-ra  
(3, 6, anapéstico; 1, 4, 6, mixto)
- ya-no-tié-nes-re-mé-dio / só-lo-tié-nes-hon-dú-ra  
(3, 6, anapéstico; 1, 3, 6, anapéstico)
- so-le-dád-en-mis-brá-zos / y-la-lúz-de-mis-dién-tes  
(3, 6, anapéstico; 3, 6, anapéstico)
- co-mo-se-ñál-**deamór**-(-) / en-nués-tra-cá-sa-só-la  
(4, 6, yámbico; 2, 4, 6, yámbico)

El poema es una clara muestra de la versificación regular silábica que predomina en el libro, ya sea a través del endecasílabo o del alejandrino. En el ejemplo analizado hay versos alejandrinos compuestos de dos

<sup>138</sup> Otra lectura más forzada de este verso y que ya ha sido comentada anteriormente sería no hacer sinéresis en "ríos" y convertir en esdrújula la palabra final del primer hemistiquio: nóc-tur-(nos).

hemistiquios. La cesura entre estos impide la sinalefa en los versos 1, 2 y 9; y hace equivalentes a llanas la anómala terminación esdrújula<sup>139</sup> del verso 3, y la aguda de los versos 4 y 13. Para la calificación rítmica de los versos se ha seguido la terminología utilizada por Domínguez Caparrós<sup>140</sup> para definir los tipos rítmicos del heptasílabo, yámbico, acentuación en sílabas pares; anapéstico, en tercera y sexta sílabas; y mixto en primera, cuarta y sexta. Como se puede comprobar el ritmo acentual no es uniforme a lo largo del poema, ya que en un mismo verso se mezclan hemistiquios con ritmos distintos y otros no se decantan claramente por uno u otro ritmo, los llamados mixtos. En los versos 3 y 9 hay acentos antirrítmicos en sílabas inmediatas a las de un acento rítmico si se considera a ambos hemistiquios como anapésticos. Hay encabalgamiento sirremático abrupto en el verso 7, y suave en el 10.

La renuncia a la rima en esta composición es una característica más de la peculiar situación de Gamoneda que en sus inicios se halla, tal como hemos analizado, entre la tradición y la búsqueda de su propia voz poética.

A modo de resumen, en el siguiente esquema aparecen numerados todos los poemas que componen *La Tierra y los labios*, el número y el tipo de estrofas en que se dividen los poemas; los versos de que consta cada una de las estrofas; y el número total de versos por poema.

<i>La Tierra y los labios</i>			
Poemas	N.º de Estrofas	N.º de versos por estrofa	N.º total de versos del poema
1. Te beberé el cabello	2	2 + 3	5
2. La tarde, sobre mis hombros	5	2 + 2 + 2 + 2 + 2 (Romance)	10 (Octosílabos)

<sup>139</sup> Sobre este verso véase la nota anterior.

<sup>140</sup> José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Diccionario de Métrica Española*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

3. El gran viento de la noche	4	2 + 2 + 2 + 2 (Romance con quebrado)	8 (Octosílabos)
4. No llores, que aún tienes	4	2 + 2 + 2 + 2	8
5. Hay caminos de amargura	2	4 + 2 (Romance)	6 (Octosílabos)
6. Mi amor es un pájaro muerto	2	3 + 3	6
7. Como un monte en la espalda	3	4 + 2 + 2	8
8. Si una rosa infinita me estallase	2	6 + 4	10 (Alejandrinos)
9. La soledad entera se desnuda	3	4 + 4 + 4	12 (Alejandrinos)
10. Te morirás de sombra anudada	3	4 + 4 + 5	13 (Alejandrinos)
11. Atravesó el silencio	3	3 + 3 + 3	9
12. No hemos tenido una voz que	2	7 + 3	10
13. Arráncate la luz de la mirada	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14 (Endecasílabos)
14. Aquí hubo un amor, hubo una	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14 (Endecasílabos)
15. Es un hombre. Va solo por el	4	4 + 2 + 2 + 2 (Romance)	10 (Endecasílabos)
16. Junio, aquí estás, como	1	14 (Soneto)	14 (Octosílabos)
17. ¿Qué harás a estas horas con	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14 (Endecasílabos)
18. El mismo, como Dios, se	4	3 + 3 + 3 + 3 (Tercetos)	12 (Endecasílabos)
19. Suena mi oscura juventud.	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14 (Endecasílabos)
20. A ti, muchacha, que, de pronto,	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14 (Endecasílabos)
21. En vivo y en silencio.	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14 (Endecasílabos)
Totales	68		225

## 3.2. SUBLEVACIÓN INMÓVIL (1960)

### 3.2.1. ESTRUCTURA, LENGUAJE E INTERPRETACIÓN

#### 3.2.1.1. ENTRE LA SED DE BELLEZA Y EL MIEDO A LA MUERTE

EL conflicto existencial que se planteaba en los poemas de *La tierra y los labios*, se avanza ahora, en *Sublevación inmóvil*, hacia una solución a través de una búsqueda decidida de valores ideales como la Belleza y la Justicia. Adquieren, así, estas, una importancia vital para el sujeto poético, ya que se trata ahora de una justificación de la existencia. Se resuelve, pues, el citado conflicto existencial al asumir el sujeto poético el compromiso ético de luchar por la Belleza. De ahí la razón del título del libro.

*Sublevación inmóvil*<sup>141</sup> fue el primer título publicado por Antonio Gamoneda a los veintiocho años de edad. El libro quedó entre los finalistas del Premio Adonais del año 1959, que fue concedido en esa ocasión a un poeta de veintisiete años prácticamente desconocido para el público, Francisco Brines, por su obra *Las Brasas*. Y es curioso cómo entre estos dos autores, entre estos dos libros podemos establecer un nexo común: Juan Ramón Jiménez. Sí, el propio Brines así lo reconoce cuando afirma<sup>142</sup> que el

---

<sup>141</sup> Antonio GAMONEDA, *Sublevación inmóvil*. Madrid, Ediciones Rialp S. A., Col. Adonais CLXXXII, 1960, 65 pp.

<sup>142</sup> Según conversación mantenida con el autor de esta tesis.

autor que más influyó en sus comienzos, no fue otro que el poeta de Moguer, y que la crítica no acertó a señalar esa influencia y sí, en cambio, los nombres de otros poetas que también dejaron su huella en sus inicios<sup>143</sup>. *Sublevación inmóvil* está presidido por la idea juanramoniana de Sed de Belleza, aunque matizada, ya que se centra Gamoneda en la intensa lucha interior que desencadena esa sed de belleza en el corazón del hombre. Tampoco existe en Gamoneda esa identificación de la belleza con Dios que establece Juan Ramón Jiménez. Ahí radica la mayor diferencia, ya que como afirma el propio J.R.J: "Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo"; y más adelante concluye: "Y comprendí que el fin de mi vocación y de mi vida era esta aludida conciencia mejor bella, es decir, jeneral, puesto que para mí todo es o puede ser belleza y poesía, expresión de la belleza"<sup>144</sup>.

La búsqueda de belleza que se observa en el libro de Gamoneda no es un esteticismo alejado de preocupaciones sociales o existenciales. Al contrario, nuestro autor hace que esa ansiada búsqueda se convierta en razón vital del existir. También en un poeta como José Hierro marcadamente social en ese momento se puede leer en el poema titulado "Aparición", incluido en *Quinta del 42*, un ansia de belleza: "A pesar de todo / yo te vi, Belleza".

Para Miguel Casado, *Sublevación inmóvil*, "dibuja un territorio abstracto en el que se persigue la definición de una estética, en la medida en que de modo obsesivo se pretende el logro de la belleza"<sup>145</sup>. Y sobre ese

---

<sup>143</sup> En el interesante artículo de José Luis GARCÍA MARTÍN "Una historia secreta: Juan Ramón Jiménez y la poesía española de posguerra", en VV. AA., *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 1981, pp. 195-226, encontramos más detalles acerca de esta cuestión.

<sup>144</sup> Juan Ramón JIMÉNEZ, *Animal de fondo*. Buenos Aires, Pleamar, 1949, pp. 116-118.

<sup>145</sup> Miguel CASADO, en la introducción a *Edad. Op. cit.*, p. 18.

grado de abstracción del libro el propio Gamoneda dice: "...*Sublevación inmóvil*, que es el menos dramático de mis libros, porque es el más ligado a categorías, a ideas...; la justicia, por ejemplo, pues parece que es para siempre o en un siempre; y que la belleza también es para siempre o en un siempre..."<sup>146</sup>.

*Sublevación inmóvil* posee una admirable unidad y una meditada vertebración, donde cada apartado establece unas claras conexiones con el resto del libro haciendo evidente la ordenación del conjunto. La primera edición del libro constaba de una treintena de poemas, ahora en *Edad*, son sólo veinticuatro<sup>147</sup>. Está dividido en tres partes: la primera tiene como centro la sed y consta de nueve poemas; en la segunda, seis poemas, el tema predominante es el amor, nueva vertiente de la sed; y la tercera parte, con nueve poemas, es una aproximación a la belleza a través de varios ejemplos.

Tras su publicación, la obra encontró escaso eco entre la crítica. Se ocuparon de él Ricardo Doménech<sup>148</sup> en las páginas de *Ínsula*, y Leopoldo de Luis<sup>149</sup> en las de *Papeles de Son Armadans*. Y posteriormente, algunos poemas del libro figuraron en algunas antologías relacionadas siempre con el ámbito de *Adonais*, como la de José Luis Cano<sup>150</sup> en la que se recogían dos poemas de *Sublevación inmóvil*: "Prometeo en la frontera (I)", y "Verdad 1958". También Jiménez Martos<sup>151</sup> incluye algún poema de

<sup>146</sup> Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, *Gamoneda una poética temporalizada en el espacio leonés*. Salamanca, Universidad de León, 1991, p. 41.

<sup>147</sup> Para los detalles sobre variantes entre estas dos ediciones véase el Apéndice II, al final de este estudio. Una característica dominante de estas variantes en su reedición es la supresión de los determinantes en los títulos de los poemas.

<sup>148</sup> Ricardo DOMÉNECH, "Poesía. *Sublevación inmóvil* de Antonio Gamoneda", *Ínsula*, n.º 173, Madrid, abril de 1961, p. 4.

<sup>149</sup> Leopoldo de LUIS, "Sublevación inmóvil", *Papeles de Son Armadans*, LXIV, Madrid-Palma de Mallorca, julio 1961, p. 90.

<sup>150</sup> José Luis CANO, *Segunda Antología de Adonais*. Madrid, Ediciones Rialp S. A., 1962, con prólogo de Vicente ALEIXANDRE y con fotos fuera de texto. Contiene unas pequeñas notas biográficas y bibliográficas, pp. 230-233.

<sup>151</sup> Luis JIMÉNEZ MARTOS, *Antología de poesía española (1962-1963)*. Madrid, Aguilar, 1964; y *Antología de poesía española (1964-1965)*. Madrid, Aguilar, 1966.

Gamoneda en dos de las antologías que preparó en los años sesenta para la editorial Aguilar, así como también en la *Antología general de Adonais*<sup>152</sup>, de 1969, en la que se incluye un único poema, de nuevo se trata de "Verdad 1958". Después, los poemas de Gamoneda no volverán a figurar ya en más antologías hasta los años ochenta. Rasgo este suficientemente esclarecedor de por qué Gamoneda ha sido excluido hasta fechas recientes de la denominada Promoción del 50.

*Sublevación inmóvil* se abre significativamente con un poema titulado "Prometeo en la frontera"<sup>153</sup>, en el que el sujeto poético se identifica con el héroe griego y con él establece la comparación que será la base de todo el libro, "los dos estamos por igual manera... encadenados contra el mismo muro". El poeta y crítico Thomas Stearns Eliot habla de los "espantosos fantasmas" o las "Euménides" que persiguen a cada poeta: "Como decía el Prometeo de André Gide: Il faut avoir un aigle, Coleridge permaneció en contacto con su águila"<sup>154</sup>. Y ¿cuál es aquí esa águila de la que se habla? No es otra que la sed de belleza del poeta, sed que constituye un mundo interior y solo: "mundo mío de sed, mundo olvidado". El yo poético está encadenado a esta sed como Prometeo a la roca en el monte Cáucaso, y sufre el tormento de hallarse siempre en la "dura, feroz frontera de la belleza y el dolor", pero siente que el miedo a la muerte le hace ser

---

<sup>152</sup> Luis JIMÉNEZ MARTOS, *Antología general de Adonais (1943-1968)*. Madrid, Ediciones Rialp S. A., 1969, p. 270-271, incluye una brevísima nota sobre el autor.

<sup>153</sup> Sobre la identificación entre el yo poético y Prometeo poseemos un claro antecedente en dos poemas de Miguel de UNAMUNO, uno muy extenso incluido en *Poesías (1907)* titulado "El buitre de Prometeo", y el otro es el famoso soneto titulado "A mi buitre", que pertenece al libro *Rosario de sonetos líricos (1911)*. Posteriormente, también vuelve Unamuno a tratar de nuevo el mito de Prometeo en *El Cristo de Velázquez (1920)*, y en el *Cancionero (1953)*.

<sup>154</sup> Thomas Stearns ELIOT, *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona, Tusquets editores, 1999, p. 104.

impuro en el dolor: "si [...] pudiera por la boca / expulsar este miedo de la muerte, / [...] sería puro en el dolor" [E, 102]<sup>155</sup>.

El sujeto lírico no es libre, está sufriendo su condena contra un muro que es frontera de la belleza, de la vida. Esta dura condición, este dolor impuro sólo puede ser destruido por una "forma siniestra de clemencia", que es la muerte. El simbolismo del mito de Prometeo<sup>156</sup> está directamente relacionado con la vocación de creador y el afán de libertad. Prometeo es el benefactor de la humanidad por excelencia: es él quien crea al hombre con arcilla, quien roba el fuego de los dioses y sufre con dignidad el suplicio que le inflige Zeus por conocer un secreto que le podía costar su reino. La idea de rebeldía, de no aceptación se encontraba ya en el propio título del libro: *Sublevación inmóvil*, a pesar de que el adjetivo "inmóvil", que acompaña a esa sublevación sirva para establecer un evidente contraste semántico. No es, pues, casualidad que el primer poema se centre en un rebelde como Prometeo que ama a los hombres y que se subleva contra los dioses en un acto de sublimación de la libertad<sup>157</sup>.

Desde esta situación, desde esta reclusión hacia dentro, el sujeto poético abre los ojos hacia el mundo siguiendo a Juan de Mairena: "Pensaba mi maestro que la poesía, aun la más amarga y negativa, era siempre un acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta, porque el poeta cree siempre en lo que ve, cualesquiera que sean los ojos con que mire.[...] Su

---

<sup>155</sup> Johann W. GOETHE, *Obras Completas, tomo III, Poesía y Verdad (III-XV)*. México, 1991, Aguilar, p. 797. "Hízose viva en mí la fábula de Prometeo. Cortéme de las antiguas vestiduras del titán un traje a mi medida, y sin pararme más a pensarlo pásame a escribir una obra, en la que se pintaba la desavenencia en que Prometeo viniera a hallarse respecto a Zeus y a los nuevos dioses, al formar hombres por su propia mano, verse agraciado por el favor de Minerva y fundar una tercera dinastía."

<sup>156</sup> Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*. Madrid, Ediciones Siruela, 1997, p. 378.

<sup>157</sup> Sobre el mito de Prometeo en la poesía de Miguel de UNAMUNO es muy interesante el artículo de Ángel L. PRIETO DE PAULA, "La poesía prometeica de Miguel de Unamuno", en *La Lira de Arión*. Alicante, Universidad de Alicante, 1991.

experiencia vital [...] le ha enseñado que no hay vivir sin ver, que sólo la visión es evidencia y que nadie duda de lo que ve, sino de lo que piensa"<sup>158</sup>. El sujeto poético levanta ahora su mirada en el poema titulado "Ojos"<sup>159</sup> [E, 103] para posarlos sobre la vida, para apresar la belleza y adentrarla en su corazón, en ese "mundo callado", donde el yo lucha a solas por la belleza.

Se aprecia entre estos dos poemas una concatenación clara, ya que en el primero el yo lírico está encadenado, pero ansía la belleza; y en este último insiste en la falta de libertad, que únicamente está en los ojos que son "como el pájaro libres". Pero no siempre es fructífera esa búsqueda de la belleza, a veces es inapresable, huidiza como el pájaro, así en el poema titulado "Pájaro del mundo". Esa belleza aquí es similar a un pájaro que siempre huye veloz, pero que deja el rastro de su belleza como en el *Cántico*, de San Juan. Así se lee en Gamoneda: "tú te vas siempre. Dejas / dorado el aire, ríes, / huyes siempre veloz" [E, 105]. Y el yo poético de nuevo siente esa sed consustancial a su existir, esa sed con la que se abría el primer poema del libro y que, de nuevo, en estos versos vuelve a recordar el fantasma de Prometeo: "Mundo de secano. Centro. / Atados con amor a él / esperamos la muerte" [E, 105]. Y después de esa belleza que pasa y vuela dejando aún más sed, el sujeto invoca a la Belleza para pedirle una unión verdadera: "Tú, Belleza, / baja a mi rostro, pon / en mis labios tu cuerpo" [E, 105], donde se atisba un claro eco místico que sirve para enlazar con la idea inicial de Sed de Belleza de Juan Ramón Jiménez. Comunión entre el poeta y la Belleza.

Pero pronto el yo poético padece el desánimo al identificar la belleza con la nieve, con el hielo, con la cumbre alejada, en el poema titulado

<sup>158</sup> Antonio MACHADO, *Poesía y prosa. Op. cit.*, tomo IV, Juan de Mairena, XXX, p. 2030.

<sup>159</sup> María ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*. Madrid, Ediciones de la Universidad-F.C.E., 1993, p. 36: "La vista percibe la belleza que brilla, mas no puede percibir la sabiduría [...] Pero el poeta, está poseído por la hermosura que brilla, por la belleza resplandeciente que destaca entre todas las cosas".

“Nieve” [E, 108]. La belleza no es habitable, es un lugar inhóspito rodeado de soledad donde no hay sino claridad y frío. Este pensamiento de Gamoneda sobre la nieve recuerda el que expresaba Cernuda en *Ocnos*: “La nieve te repele por sí, y además por ser símbolo de algo insidiosamente repelente. Pero ese algo, ¿qué es? Ni el aliento desolado de ella, que amedrenta la sangre, ni su cuerpo escamoso y viscoso, como de reptil, bastan para determinar toda la repulsión que te inspira”<sup>160</sup>. Y es muy difícil conjuntar la belleza y la vida cotidiana “¿quién ... hace tumbas distintas para el pan común y la / música extremada” [E, 109], (De nuevo la poesía de Fray Luis aflorando por los poros de la belleza, siendo ejemplo de esta). La belleza no es ningún paraíso deleitable, “no proporciona dulces sueños” [E, 109], sino todo lo contrario, insomnio y pesadumbre, ya que es necesario mucho valor para enfrentarse a la belleza. Se precisa un enorme esfuerzo y una gran entereza para escuchar su silencio.

Por ello, en el siguiente poema titulado “Sublevación” [E, 109], se constata que para cantar la belleza es necesario “algo más puro aún / que el amor” [E, 110]. El yo poético, nuevo Prometeo encadenado, necesita cantar la armonía que nace de la libertad, porque sabe que la libertad se conquista y pide que la belleza no sea algo distinto a lo demás que le rodea, a ese pan del que hablaba anteriormente, “pido / que la belleza sea / fuerza y pan, alimento / y residencia del dolor” [E, 110]. Pero asumir esto es una decisión de hombres valientes y decididos, la belleza no es patrimonio de los cobardes, “Hay que ser muy hombre para / soportar la belleza” [E, 109]. Su soledad, su intensa luz, escuchar lo que está oculto en lo más íntimo del ser humano asusta, por eso el yo poético pide esta “Sublevación”, que es la más auténtica y verdadera transformación del ser humano, es la noble causa, la única, de ahí que se afirme en el final del poema con rotundidad: “Se puede

---

<sup>160</sup> Luis CERNUDA, *Ocnos*. Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 143.

/ morir / por esta / libertad” [E, 111]. Como se comprueba, detrás de esta concepción de la belleza hay un exaltado deseo de libertad, una digna actitud ética. "No es la belleza el objeto único de la belleza. Detrás del rumor que están dictando estas páginas vibra la ética del sufrimiento, el aire estremecido de quien respira, para no ser cobarde, el viento civil de su historia..."<sup>161</sup>.

Desde este paisaje tan fieramente humano, tan decidido y asumido por el yo lírico, su resolución ante la belleza es inquebrantable, es convencimiento pleno, piedra fundacional de su poesía y de su existencia; por ello la preocupación por Dios queda ahora en un horizonte muy lejano, ajeno a este esfuerzo del hombre que lucha consigo mismo por vivir y vivirse plenamente en esa belleza que hace del hombre un ser verdaderamente humano. Y es que esa belleza de la que se habla está en el mundo, pero también en el interior del hombre. Y aquí, en el corazón del hombre, es donde se entabla el intenso combate por alcanzarla y vivirla. Este esfuerzo no es en vano, es consustancial a la propia vida, "Digo, juro / que la belleza es necesaria". El sujeto poético se aventura solo en esa búsqueda necesaria e ineludible, porque cree firmemente en ella, y porque otra actitud no sería legítima, ni consecuente.

Y es en este último poema, que cierra la primera parte del libro, donde se hallan unas notables connotaciones religiosas, como por ejemplo en el último verso: "No toques, Dios, mi corazón impuro" [E, 114]. Hay aquí una clara alusión bíblica a la frase que pronuncia Jesús cuando se encuentra con la Magdalena después de su resurrección: "No me toques, porque aún no he subido al Padre" (San Juan 20,17). Y es que el yo poético, que había proclamado su nueva fe en los poemas anteriores, su credo de

---

<sup>161</sup> Juan Carlos MESTRE, "Sublevación inmóvil de Antonio Gamoneda", en *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 89.

belleza, ahora se siente resucitado, se siente un ser nuevo al querer vivir la belleza: “En mi canto se invierte la agonía; / es un caso de luz incorporada” [E, 114]. Nueva luz, luz que resucita a una más alta vida: la Belleza<sup>162</sup>, que se convierte así en el valor supremo. Pero de acuerdo con Goethe, la belleza hay que producirla o sentirla, y así Gamoneda, en la segunda parte del libro, se centra en la belleza asociada al amor.

Esta segunda parte de *Subelevación inmóvil*, está marcada por la conjetura, la hipótesis, el deseo manifestado a través de numerosas oraciones condicionales en todos los poemas que componen dicha parte. En todas estas subordinadas podemos comprobar cómo la prótasis va en subjuntivo para marcar así con mayor claridad el deseo, el temor, el ruego, etc. Todo ello se debe a que en esta segunda parte el poeta reflexiona sobre el amor, sobre la amada. La belleza ahora se materializa, se hace cuerpo, el verbo se hace carne y el poeta siente la maravilla de ese prodigio, porque la belleza está viva y al mismo tiempo posee la capacidad de sentir el dolor. En el amor se reúne toda la sed del encadenado: “El encadenado ama” [E, 119], de nuevo asoma aquí Prometeo. Sólo ahora es posible ver sin mirar, la presencia de la amada lo hace posible, la belleza y la sed se unen. Se alcanza el destino y nace la armonía de la música: “En la música estás, de ella has nacido”, “la armonía / es tu cuerpo” [E, 123]. Pero ese cuerpo aún produce más fuego, más sed, ya que el amor para el poeta, al igual que para Platón, es deseo de belleza: “el Amor ama lo que es bello”<sup>163</sup>.

De nuevo, al igual que ocurría en la primera parte del libro, también el poema que cierra esta segunda serie es de sentido religioso. Si en el

---

<sup>162</sup> Johann W. GOETHE, *Obras Completas, tomo III, Viajes italianos*. México, Aguilar, 1991, cap. II, p. 1397: "lo supremamente bello en el detalle de la Naturaleza no es nunca lo bastante bello para la arrogante imitación de las grandes y majestuosas relaciones de ese todo de la Naturaleza que todo lo abarca. De suerte que no es posible reconocer lo bello, sino que hay que producirlo o sentirlo."

<sup>163</sup> PLATÓN, *Diálogos: El Banquete*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 160.

poema anterior, el yo poético pedía a Dios que no tocara su corazón impuro, ahora sueña con Dios, con el deseo de sentir su proximidad: “Si Dios viniera, / si viniera Él aquí, si de repente” [E, 124]. El paralelismo es manifiesto entre los versos: “No toques, Dios, mi corazón impuro” [E, 114], con que terminaba la primera parte del libro y “se me llena / de sueño el corazón” [E, 124], con el que concluye esperanzado ahora con sólo imaginar “llamar a Dios hermano” [E, 124]. ¿Cuál es el cambio? ¿En qué consiste?

En la primera parte, el yo lírico resuelve buscar la belleza para sentirse de verdad un ser completo. En la segunda, el sujeto poético alcanza la belleza y el amor desde su perspectiva profundamente humana. Pero ese sujeto poético no renuncia a la belleza absoluta y piensa en Dios, busca su proximidad. Aunque no haya ya, en los demás poemas del libro, más versos que sigan en esa dirección.

La tercera parte del libro viene precedida por una cita de Malraux: “*Ir del signo a la cosa significada es profundizar en el mundo*”. Y efectivamente el yo poético va de sus signos, sus palabras, hacia la cosa significada que ahora será casos concretos de Belleza, y a través de ellos intenta profundizar en el mundo. La belleza reúne la diversidad de lo existente<sup>164</sup>.

Belleza de lo sencillo en el poema “Pueblo”, belleza elemental de la tierra de donde nace un pueblo, belleza que brota con fuerza después de un extenso vacío. Es la vida levantada, edificada, es en definitiva la belleza del nacimiento plural de la vida. La música, al igual que el pueblo, es reunión, comunión y suma de lo individual, la música es agrupamiento y también, lo

---

<sup>164</sup> María ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*. Madrid, Ediciones de la Universidad-F.C.E., 1993, p. 66 : “Por la belleza se ha logrado esta unidad. El mundo sensible ha encontrado su salvación, pero más todavía, el amor a la belleza sensible, el amor nacido de la dispersión de la carne.”

mismo que el pueblo, nace de un extenso vacío, de un nuevo páramo, de una tierra deshabitada: el silencio.

Esta relación entre pueblo y música queda recogida dentro de *SUBLEVACIÓN*, en los dos poemas en los que se cita a Bela Bartok: "(For children. Bela Bartok)", y "(Divertimento. Bela Bartok)", y no por su experimentalismo, sino por tratarse justamente de una música basada en la música popular húngara. Pero esa música surge de la fuerza más pura: el orden, y participa de "la común belleza sagrada" [E, 128], donde el platonismo aflora otra vez para situar cada cosa en su ubicación tradicional: "el corazón", mortal y perecedero, abajo y la música "Eterna, eterna", habitando regiones mucho más elevadas: "mi corazón / necesita tus alas" [E, 129]. ¿Acaso no evoca este poema el recuerdo de Fray Luis en su "Oda a Francisco Salinas?" En estos famosos versos, el alma, liberada por la música, se evade en busca de Dios, "Traspasa el aire toda"; en el poema de Gamoneda la música "sobrepasa la muerte" y "une / a los antiguos muertos / con aquellos que van / a hacer mañana el mundo / más bello que el amor" [E, 129]. La música, pues, es unión, es algo más, comunica los mundos, sobrepasa los límites. Aún se observa una última coincidencia entre los dos poetas.

Ambos, Fray Luis y Gamoneda, afirman que la música es orden<sup>165</sup>: Fray Luis, "Y como está compuesta / de números concordés"; Gamoneda, "¿Qué puede / ser más hermoso que / dar un orden al mundo? / Cantidades de tiempo / situando cantidades de sonido" [E, 128].

---

<sup>165</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*. Barcelona, Ediciones Orbis, 1985, libro III, 52, p. 89: "la Música... no es una reproducción del fenómeno, o mejor dicho, de la objetivación adecuada de la voluntad, sino que da el elemento metafísico del mundo físico, la cosa en sí de cada fenómeno. Se podría, por consiguiente, llamar al mundo una encarnación de la Música, como se le llama una encarnación de la voluntad, y así se comprende cómo la Música da inmediatamente a todo cuadro y a toda escena de la vida o del mundo real, una significación más elevada y esto

En "(Deux femmes nues enlacées. Picasso, 1906)" [E, 133], se insiste en esta idea, que llega desde el platonismo, de ubicar todo lo vil abajo y la belleza en las alturas. Gamoneda en este poema sitúa abajo: "material ciego, trágico, roído", "sangre de desecho", "lodos sin tumba", y avanza el poema "de abajo a arriba, nace / desnuda una mujer" [E, 133].

También la ordenación interna del retrato de "Deux femmes...", rompe el orden tradicional para realizarlo en sentido ascendente desde "los muslos", "las manos", "los senos", "los hombros", "una cabeza", hasta los "ojos"; y desde lo material hacia lo espiritual situándolo en lo más elevado de esta progresión. Así: "una cabeza vive, / mira con ojos, piensa / dulcemente en el mundo" [E, 134]. Se aprecia cómo el poema no se queda vagando en las alturas de la belleza, sino que regresa sabiamente hacia su origen, "el mundo".

Es evidente el paralelismo entre este verso donde una cabeza "piensa / dulcemente en el mundo" [E, 134], y aquel otro perteneciente al último poema de la segunda parte en el que decía: "¿Por qué pensaré en Dios tan dulcemente" [E, 124]. El contraste entre ambos revela de forma clara cuál ha sido la decisión del poeta. No hay misticismo, no hay vuelo por la belleza hacia Dios, hay humanismo, profundo y decidido humanismo en esta idea de belleza. Belleza ligada al hombre, fundamento de este, actividad a la que se consagra asumiendo valientemente el sufrimiento que conlleva. Sí, para Gamoneda la belleza hace que el ser humano regrese siempre hacia ese lugar que ha perdido y del que ha surgido, la belleza nos remonta hacia los orígenes.

---

con tanta mayor seguridad cuanto mayor sea la analogía entre el sentido íntimo del fenómeno y la melodía".

Así en "(Divertimento. Bela Bartok)"<sup>166</sup>: "Oh razón inmortal de la belleza: / volver al hombre de donde ha salido" [E,135]. Al alcanzar la belleza el hombre vuelve a lo más sagrado, a lo más vivo, pero hasta llegar a ella hay un largo camino de dolor y de sufrimiento, "la belleza nos sirve de tormento". El sujeto poético, consagrado a ese terrible afán, lo sabe; y en ese dolor por alcanzarla, funda su existencia. La belleza nos regresa a nosotros mismos, a nuestras propias entrañas, la belleza nos humaniza. Por ello, cuando el yo lírico, que busca con decisión la belleza, la reconoce en las obras que otros hombres dejaron a través de la historia, como por ejemplo el anónimo artista de "Altamira" [E, 136], o el también anónimo de "Tímpano Románico" [E, 130], lo primero que comprueba es la enorme fuerza de la belleza. Su poder contenido y cómo se parece a la vida "Ya veis el arte puro, / cómo es fiel a la vida" [E, 136], puesto que ambas hablan con la misma energía, con la misma ansia, ambas son la misma verdad: la voz recobrada del hombre, la de aquel que un día convirtió "el dolor en fundamento". No obstante, en el poema "Tímpano Románico", se proclama la superioridad del arte, de la belleza sobre cualquier otro aspecto<sup>167</sup>: "Oh

---

<sup>166</sup> Sobre el mismo compositor ha escrito un poema "(Estoy Bartok de Todo...)", el poeta, también ovetense, Ángel GONZÁLEZ, *Muestra...* Madrid, Turner, 1977, p. 29. Aunque el tono y el alcance de ambos poemas es muy distinto.

<sup>167</sup> Es esta una idea plenamente romántica que encontramos en la *Estética* de HEGEL. *De lo bello y sus formas, Sistema de las artes y poética*. Buenos Aires, Austral, Espasa-Calpe, 1946-47, 3 vols., traducción de Manuel Granell, pp. 25-26: "...la belleza, como obra de arte, es más elevada que la belleza de la naturaleza, pues ha nacido del espíritu. Hay más: si es verdad que el espíritu es el ser verdadero que lo comprende todo en sí mismo, es preciso decir que lo bello no es verdaderamente bello más que en cuanto participa del espíritu y está creado por éste. En este sentido, la belleza en la naturaleza no aparece más que como un reflejo de la belleza del espíritu".

También en Schopenhauer encontramos la misma idea de la superioridad de la obra del artista sobre la Naturaleza. Arthur SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación. Op. cit.*, libro III, p. 54: "Todos reconocemos la belleza humana cuando la vemos, mas el verdadero artista la reconoce con una claridad tan grande que nos la muestra como no la vio jamás y su obra sobrepaja a la de la Naturaleza."

nada, / nada es igual a este / consistir en belleza / nada como este puro / depositar el tiempo" [E, 130].

Pero en medio de esa búsqueda de belleza que hemos rastreado en *Sublevación inmóvil*, la muerte aparece tan sólo fugazmente en algunos poemas, es todavía una presencia lejana. Así, ya desde el poema inaugural "Prometeo en la frontera", es entendida como un don: "Y este don de morir, esta potencia / degolladora de dolor, ¿de dónde / viene a nosotros?" [E, 101]. Y al mismo tiempo se la juzga como una forma siniestra de clemencia al atormentado dolor humano, pero que pertenece a un dios, escrito, precisamente así, con minúsculas. Y si esto es así, cuando dios como poseedor de la muerte es invocado por el sujeto poético, este recibe por toda respuesta tan sólo la evidencia de la muerte, nada más. Nace ahí el miedo del que ya es imposible librarse: "Si...pudiera por la boca / expulsar este miedo de la muerte [E, 102]. Aquí se encuentra una de las constantes más acusadas de la poesía de Gamoneda: el temor a la muerte.

Y mientras el sujeto poético vive atado a este mundo de tormento, cual si se tratara de un nuevo Prometeo, aguarda la llegada de la muerte: "Mundo de secano. Centro. / Atados con amor a él / esperamos la muerte" [E, 105]. Una muerte que posee también sus heraldos como el "loco rruiseñor del invierno" al que se le pregunta: "a quién anuncias ya / además de la muerte" [E, 107].

Pero en este mundo al que el yo lírico se siente unido gracias al amor, existen causas por las que vale la pena morir como es la libertad: "Se puede / morir / por esta / libertad" [E, 111]. De cualquier modo, el sujeto poético se mueve en unas consideraciones siempre impersonales, y con un tratamiento generalizador. Y la muerte personal es considerada tan sólo como una hipotética realidad quizá por juzgarla aún demasiado lejana, y nunca como una segura certeza. Y así se expresa a través de una proposición

condicional: "Si muriese, si, al pronto, / alguien me diese un / golpe en punta" [E, 112].

Y es que el yo poético percibe con claridad que su voz todavía no está destinada para la muerte, así dice de su atormentada voz: "la fuerza que me das / no es para la muerte" [E, 113].

En algunos versos más se comprueba cómo la muerte aún no es asumida como posibilidad cierta del sujeto poético que se expresa todavía desde una posición altiva en la que se aprecia que la muerte es una presencia todavía lejana y ajena: "Muera / lo que deba morir" [E, 114].

Lo que sí se encuentra es la certeza de que la música triunfa sobre la muerte, "Antigua, vieja es / la música, mas no / muere nunca" [E, 128] y cuyos sonidos "permiten / sobrepasar la muerte" [E, 128], y además sirve para unir a todos los muertos pasados y futuros.

Para concluir, podemos afirmar que la muerte cobra en *Suilevación inmóvil*, una mayor presencia con respecto a los poemas anteriores de Gamoneda, pero aún no es vivida con la intensidad, ni tampoco con la angustia de un sujeto poético que asuma como propia y cierta la posibilidad real de su propia muerte. Todavía se perciben unas posturas un tanto convencionales, que carecen de la fuerza y la emoción de las que se manifiestan en libros posteriores.

### 3.2.2. ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS

#### 3.2.2.1. FÓRMULAS ORDENADORAS: CORRELACIONES Y PARALELISMOS

En justa correspondencia con el deseo de búsqueda y aspiración a la Belleza que proclaman estos versos, uno de los aspectos que más llama la atención del libro es su coherencia y su armoniosa unidad, que son la base

de cualquier belleza. Unidad entre las partes y unidad dentro de cada poema que hacen que el contenido del libro se vaya revelando e imponiendo con la fuerza y sencillez de lo transparente. Pero, ¿cuál es el secreto que hace posible esa unidad interna? En las páginas siguientes se analizan las estructuras que el poeta, bien de manera consciente o inconsciente, ha utilizado en sus poemas.

Para realizar este estudio de las estructuras poéticas, seguiremos la nomenclatura utilizada por Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, por la cual los miembros de un sintagma no progresivo son designados con letras (A B), y mediante subíndices ( $A_1$   $B_2$ ) se designan diferencias específicas dentro de cada miembro del sintagma no progresivo<sup>168</sup>.

Uno de estos procedimientos o fórmulas ordenadoras que aparecen con frecuencia en los poemas de Gamoneda es el de los versos correlativos. Es decir, versos que establecen, además de unas asociaciones horizontales con el resto de los miembros que componen el verso, unas lecturas verticales, ya que existen asociaciones entre elementos semejantes, o con los que guardan algún tipo de conexión, preferentemente semántica. Es importante señalar que la conexión o equivalencia de elementos se refiere tanto a elementos idénticos como opuestos: alba-atardecer, feliz-triste. Samuel R. Levin utiliza el término "*coupling*" (emparejamiento o apareamiento), para designar la relación de repetición que se establece entre dos signos equivalentes<sup>169</sup>. No obstante, preferimos aquí utilizar la terminología empleada por Dámaso Alonso, ya que en este estudio se analizan exclusivamente aquellos emparejamientos (*coupling*) que constituyen la vertebración o eje del poema. Se dejan de lado los numerosos apareamientos, de menor

---

<sup>168</sup> Dámaso ALONSO y Carlos BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 1979, 4ª ed.

<sup>169</sup> Samuel R LEVIN, *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid, Cátedra, 1990.

trascendencia, para centrarnos en aquellos otros que se extienden a lo largo de una gran parte del poema.

Por todo ello, en estos ejemplos analizados es, de hecho, imposible aislar la palabra como unidad semántica separada. Ya que cada palabra se halla en correlación con otras palabras, se sitúa en una posición paralela a estas, estableciendo así una compleja función semántica. Esto trae como consecuencia que la palabra queda privada de autonomía por haber establecido conexiones con otras palabras del poema. Se puede afirmar, pues, como expresó A. Potebnia, que todo el texto de una obra, es de hecho, una palabra.

El procedimiento de la correlación lo utiliza el poeta en al menos ocho poemas del libro. En casi todos ellos las pluralidades no van más allá de dos o tres elementos, sólo encontramos una correlación de gran complejidad al final del libro, que ya se señalará con detalle.

Para mostrar más claramente la relación entre los términos de una correlación y los de un paralelismo se han incluido unos cuadros de correspondencias en los que el sentido de la flecha ayuda a ver con mayor nitidez si se trata de una correlación (parataxis), o bien de un paralelismo (hipotaxis). Así:

En el primer poema del libro, "Prometeo en la Frontera", aparece el primer caso de correlación. Dos ideas presiden el citado poema: inmovilidad y sed. En torno a ambas se ha estructurado la composición. El yo poético se asemeja a Prometeo en que los dos se hallan en soledad "encadenados" y "sedientos". A partir de estos dos conceptos el poema avanza en una clara correlación.

Un dios *inmóvil* (A<sub>1</sub>) es un dios *sediento* (A<sub>2</sub>)

Y a mí me cubren con el mismo manto.

Yo tengo *sed* (B<sub>2</sub>) y lo que levanto

es la *impotencia de levantamiento* (B<sub>1</sub>).

Los dos estamos por igual manera  
a *hierro* (C<sub>1</sub>) y *sed de soledad* (C<sub>2</sub>), los dos  
*encadenados* (D<sub>1</sub>) contra el mismo *muro* (D<sub>2</sub>).

Se trata, pues, de una correlación progresiva bimembre con cuatro pluralidades de las cuales la última es irregular, ya que el término "muro" establece su correlación con el resto de los miembros (2) gracias a la metáfora que con ellos lo identifica.

El esquema sería el siguiente:

A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>
B <sub>1</sub>	B <sub>2</sub>
C <sub>1</sub>	C <sub>2</sub>
D <sub>1</sub>	D <sub>2</sub>

	1	2
A	dios inmóvil ↓	dios sediento ↓
B	Impotencia de levantamiento ↓	sed ↓
C	hierro ↓	sed de soledad ↓
D	encadenados	mismo muro

En el soneto titulado "(Divertimento. Bela Bartok)", aparece en el último terceto la siguiente correlación:

Coge, Bela, *mi pena* (A<sub>1</sub>) y *mi cabeza* (A<sub>2</sub>)  
por si hace falta en el metal del canto  
*compañía* (B<sub>2</sub>) y *dolor* (B<sub>1</sub>) a tu sonido.

Es una correlación progresiva bimembre con tan sólo dos pluralidades: "mi pena" (A<sub>1</sub>) y "mi cabeza" (A<sub>2</sub>) que progresan en la segunda pluralidad en los términos "compañía" (B<sub>2</sub>) y "dolor" (B<sub>1</sub>). El esquema sería:

A<sub>1</sub>    A<sub>2</sub>  
B<sub>1</sub>    B<sub>2</sub>

	1	2
A	mi pena ↓	mi cabeza ↓
B	compañía	dolor

Obsérvese cómo "mi pena" y "mi cabeza" son complementos directos del mismo verbo: "coge". Y cómo sucede lo mismo con "compañía" y "dolor" con respecto a la forma verbal "hace". La lectura vertical de la correlación ofrecería el siguiente mensaje: "Coge, Bela, mi pena por si hace falta compañía a tu sonido, y coge mi cabeza por si hace falta dolor a tu sonido."

Un nuevo ejemplo de correlación se halla en el soneto titulado "Música de Cámara I":

Mezclas la luz en el cristal sediento  
a *intensidad* (A<sub>1</sub>) y *amor* (A<sub>2</sub>) y *sombra fría*.(A<sub>3</sub>)

Pero llega un relámpago; se anudan  
en los ojos *lo bello* (B<sub>2</sub>) y *lo potente*.(B<sub>1</sub>)  
La fría sombra (B<sub>3</sub>) se convierte en *fuego*.(C<sub>3</sub>)

*La belleza* (C<sub>2</sub>) y *el ansia* (C<sub>1</sub>) se desnudan.

La música se eleva transparente.

Oh, sonido de amor, déjame ciego.

	1	2	3
A	Intensidad ↓	amor ↓	sombra fría ↓
B	lo potente ↓	lo bello ↓	La fría sombra ↓
C	El ansia	La belleza	En fuego

Si intentamos reordenar el sentido de esta correlación tendríamos el siguiente resultado: primero el yo poético constata una mezcla de intensidad, amor y sombra fría, pero llega un relámpago y en los ojos se anudan el "amor" (A<sub>2</sub>) y "lo bello" (B<sub>2</sub>) y se desnuda la "belleza" (C<sub>2</sub>). En los ojos se anudan la "intensidad" (A<sub>1</sub>) y "lo potente" (B<sub>1</sub>) y se desnuda el "ansia" (C<sub>1</sub>). Por último, la tercera correlación, un tanto irregular, ya que el tercer miembro de la misma "sombra fría" (A<sub>3</sub>) se repite con una pequeña alteración en la segunda pluralidad en "La fría sombra" (B<sub>3</sub>) y cuando llega el relámpago se transforma en "fuego" (C<sub>3</sub>).

En la segunda parte del mismo poema, "Música de Cámara II", aparece una correlación muy sencilla, apenas advertida:

Y yo escucho después -agua creciente-  
a la música en ti: todo el latido, (A<sub>1</sub>)  
todo el pulso (A<sub>2</sub>) del aire convertido  
a tu belleza (B<sub>1</sub>), a tu perfil viviente. (B<sub>2</sub>)

	1	2
A	todo el latido ↓	todo el pulso ↓
B	a tu belleza	a tu perfil

Un nuevo ejemplo se puede comprobar en el poema que comienza "El encadenado ama", en cuyo final leemos:

Ella es hermosa. Se cumple  
 en los dos órdenes. Ved:  
 está viva (A<sub>1</sub>) es bella, (A<sub>2</sub>)  
 Capaz para el dolor, (B<sub>1</sub>)  
 Vibra en gestos de música. (B<sub>2</sub>)

	1	2
A	está viva ↓	es bella ↓
B	dolor	gestos de música

Es decir, ella, la amada, como está viva posee capacidad para el dolor, y por ser bella vibra en gestos de música.

En el poema titulado "Pueblo", de nuevo aparece otro caso de correlación:

De la misma tierra sale  
 un pueblo elemental:  
 espacio (A<sub>1</sub>), cielo (A<sub>2</sub>)  
 y una sublevación de los terrenos (A<sub>3</sub>);

Esto es un pueblo:  
 el dolor (B<sub>2</sub>), el volumen (B<sub>1</sub>),  
 la humedad de la arcilla (B<sub>3</sub>)...

He aquí la tierra construida (C<sub>3</sub>),  
 silencio edificado (C<sub>1</sub>), corazones (C<sub>2</sub>)  
 amontonados por el amor.

	1	2	3
A	Espacio ↓	cielo ↓	sublevación de los terrenos ↓
B	el volumen ↓	el dolor ↓	humedad de la arcilla ↓
C	silencio edificado	corazones amontonados	tierra construida

Se trata de una correlación progresiva trimembre con tres pluralidades. El yo poético para definir qué es un pueblo, ha establecido tres ejes verticales sobre los siguientes conceptos: geometría, hombres y tierra. Ahora se muestra cómo se asocian los elementos del poema con sus respectivos ejes. El primero estaría formado por: "espacio" (A<sub>1</sub>), "volumen" (B<sub>1</sub>) y "silencio edificado" (C<sub>1</sub>). El segundo eje estaría formado por: "cielo" (A<sub>2</sub>), "dolor" (B<sub>2</sub>) y "corazones" (C<sub>2</sub>). El tercero: "una sublevación de los terrenos" (A<sub>3</sub>), "la humedad de la arcilla" (B<sub>3</sub>) y "la tierra construida" (C<sub>3</sub>).

En el poema titulado "Paz" [E, 112] hay un nuevo uso de este procedimiento:

Si muriese (A<sub>1</sub>), si, al pronto,  
alguien me diese (A<sub>2</sub>) un  
golpe en punta (B<sub>2</sub>), una  
cuchillada de libertad (B<sub>1</sub>),  
la luz se llenaría  
de gritos puros (C<sub>2</sub>) y  
rojo corazón desmenuzado (C<sub>1</sub>).

	1	2
A	Si muriese ↓	si alguien me diese ↓
B	cuchillada de libertad ↓	un golpe en punta ↓
C	rojo corazón	gritos puros

Se trata de una correlación bimembre con tres pluralidades. Si se ordena dicha correlación se obtiene la siguiente lectura: "Si muriese" (A<sub>1</sub>) por una "cuchillada de libertad" (B<sub>1</sub>), la luz se llenaría de mi "rojo corazón desmenuzado" (C<sub>1</sub>). Si hacemos lo mismo con el otro miembro de la correlación leeríamos esto: "si alguien me diese" (A<sub>2</sub>) "un golpe en punta" (B<sub>2</sub>) la luz se llenaría de "gritos puros" (C<sub>2</sub>).

En el poema titulado "Pájaro del mundo" [E, 105] se advierte un caso híbrido entre correlación y diseminación.

Como un suave relámpago (A<sub>1</sub>)  
 como sonreír entre la luz (A<sub>2</sub>).  
 Cabeza de claro fuego,  
 oro vivo (A<sub>3</sub>), pájaro del mundo (A<sub>4</sub>),  
 tú te vas siempre (B<sub>4</sub>). Dejas  
 dorado el aire (B<sub>3</sub>) , ríes (B<sub>2</sub>),  
 huyes siempre veloz (B<sub>1</sub>).

Pero la belleza azul (A<sub>5</sub>)  
 cruza lejos. Se va.(B<sub>5</sub>)

	1	2	3	4	5
A	Como un suave relámpago ↓	como sonreír entre la luz ↓	oro vivo ↓	pájaro del mundo ↓	belleza azul ↓
B	huyes siempre veloz	ríes	Dejas dorado el aire	te vas siempre	cruza lejos. Se va

Donde todos los términos (A) son variantes del concepto belleza. Por eso, en este caso se trata de una diseminación, ya que todos los términos (A) remiten conceptualmente al término "belleza azul" y en él confluyen todos.

Es como si se hallasen anteriormente cuatro variaciones de un elemento desconocido para de ese modo crear una expectación y una intensidad poética antes de que el término "belleza" surja en el poema. Se crea, pues, en el lector una tensión, una emoción que va creciendo con cada nueva pluralidad hasta que, por fin, alcanza su máximo grado con la aparición de la quinta y última pluralidad que resuelve el misterio y la intensidad suscitada. Si reordenamos el poema en una pobre forma prosaica, obtendremos el siguiente resultado que tiene como interlocutor a la belleza: "huyes siempre veloz" (B<sub>1</sub>), "Como un suave relámpago" (A<sub>1</sub>), "ríes" (B<sub>2</sub>), "como sonreír (una sonrisa) entre la luz" (A<sub>2</sub>), "dejas dorado el aire" (B<sub>3</sub>), como "cabeza de claro fuego, oro vivo" (A<sub>3</sub>), y por último "te vas" (B<sub>4</sub>), como "pájaro del mundo" (A<sub>4</sub>).

Otro ejemplo de correlación aparece en el poema "Ojos", donde el sujeto poético utiliza los términos contrapuestos de "fuego" y "llanto" para marcar el contraste entre el ardiente deseo de alcanzar la libertad y la belleza, y su manifiesta imposibilidad, que se asocia al llanto:

Luchadores, materia  
 prodigiosa del fuego (A<sub>1</sub>)  
 procedente, y del llanto (A<sub>2</sub>);  
 consistencia (B<sub>1</sub>) y penumbra (B<sub>2</sub>)  
 donde el ansia (C<sub>1</sub>) trabaja  
 hasta que el agua (C<sub>2</sub>) tensa  
 su contorno...

El corazón pretende  
 vivir sobre la nieve (D<sub>2</sub>)  
 más alta de la tierra;  
 las manos en el fuego (D<sub>1</sub>)

sería hermoso, pero  
nunca es posible: no  
hay libertad.

[...]

mis ojos, unidad  
de las aguas (E<sub>2</sub>) y el fuego (E<sub>1</sub>)  
intensidad que mira,  
llanto (F<sub>2</sub>), mundo callado  
donde está luchando mi corazón por la belleza.

	1	2
A	del fuego ↓	del llanto ↓
B	consistencia ↓	penumbra ↓
C	el ansia ↓	el agua ↓
D	en el fuego ↓	sobre la nieve ↓
E	de las aguas	el fuego ↓
F		llanto

Se trata de una correlación progresiva bimembre con cinco pluralidades donde los términos que constituyen el núcleo de la correlación son los siguientes: "fuego" (A<sub>1</sub>), "llanto" (A<sub>2</sub>), que progresan gracias a "consistencia" (B<sub>1</sub>) y "penumbra" (B<sub>2</sub>) en la segunda pluralidad. La tercera pluralidad progresiva es: "ansia" (C<sub>1</sub>) y "agua" (C<sub>2</sub>). La cuarta pluralidad: "nieve" (D<sub>2</sub>) y "fuego" (D<sub>1</sub>). Y la quinta y última pluralidad: "las aguas" (E<sub>2</sub>) y el "fuego" (E<sub>1</sub>). Observemos cómo los términos con subíndice (1) son los mismos en tres ocasiones "fuego", por lo tanto la correlación no podría

denominarse auténticamente progresiva en las pluralidades en las que aparece el citado elemento.

En el poema titulado "(Deux femmes nues enlacées. Picasso, 1960)", Gamoneda muestra dos mundos completamente distintos: la suciedad y la belleza. Cada uno posee una ubicación con un marcado simbolismo, la suciedad abajo y la belleza arriba. Se reproduce nuevamente un eco de la división platónica que se analizó en el capítulo anterior. Pero entre ambos mundos existe una dirección con un sentido claramente ascendente, es decir, hay una progresión desde la suciedad hasta la belleza. Por lo tanto, el sujeto poético puede afirmar que la suciedad puede crecer hasta transmutarse en belleza. Todo esto se puede apreciar en la estructura del siguiente poema.

Vez abajo: material (A<sub>1</sub>)  
 ciego, trágico, roído  
 cuajo (A<sub>2</sub>) triste de toda  
 sangre de desecho;  
 lodos (A<sub>3</sub>) sin tumba, grumos (A<sub>4</sub>)  
 miserables, esputos (A<sub>5</sub>)  
 de multitud cobarde.

[...]de abajo a arriba, nace  
 desnuda una mujer;  
 impura como el mundo,  
 de abajo a arriba, negra,  
 roja en los muslos (B<sub>1</sub>), siempre  
 distinta a la esperanza.

Mas, de pronto, hay un gesto  
 de paloma en el aire.  
 Oh, manos (B<sub>2</sub>) poderosas,

gracias por estos senos (B<sub>3</sub>)  
 humildes; ya dos pájaros  
 oscuros, dulces, cantan.

Más arriba, más alto,  
 vivos en la ternura,  
 los hombros (B<sub>4</sub>) temblarían  
 bajo un manto de música.

Más alto, más aún  
 -¡oh salvación!-, dorada,  
 una cabeza vive,  
 mira con ojos (B<sub>5</sub>), piensa  
 dulcemente en el mundo.

	1	2	3	4	5
A	Material ciego ↓	roído cuajo ↓	lodos sin tumba ↓	grumos miserables ↓	esputos de multitud ↓
B	roja en los muslos	Manos poderosas	senos humildes	hombros	ojos

Estamos ante una correlación pentamembre de dos pluralidades. Es la correlación más numerosa de cuantas hay en *Sublevación inmóvil*. La primera pluralidad está constituida por cinco elementos situados abajo, "Ved abajo": "Material ciego, trágico, roído" (A<sub>1</sub>), "cuajo" (A<sub>2</sub>), "lodos" (A<sub>3</sub>), "grumos" (A<sub>4</sub>) y "esputos" (A<sub>5</sub>). La segunda pluralidad está formada por otros cinco términos que designan partes del cuerpo de una mujer desnuda: "muslos"(B<sub>1</sub>), "manos" (B<sub>2</sub>), "senos" (B<sub>3</sub>), "hombros" (B<sub>4</sub>) y "ojos" (B<sub>5</sub>). La idea de elevación, de subida hacia la belleza que preside el poema hace que la disposición de estos términos aparezca también como una gradación

ascendente. El cuerpo de la mujer va surgiendo, ascendiendo dentro del poema: muslos, manos, senos, hombros y finalmente ojos.

En el soneto titulado "Adiós", que cierra el libro, curiosamente, también como en el caso anterior que hemos analizado, se encuentra en el segundo terceto una estructura de conjuntos semejantes. Ello no es casualidad. El poeta prefiere para terminar el poema, una estructura en la que el sistema de asociaciones sea claro y contundente y de esta manera contribuir a reforzar y destacar la idea en la que desemboca el soneto. En definitiva, a hacerla más evidente:

aún tendremos que agotar el lance:

*arrojar* (A<sub>1</sub>) *al silencio* (B<sub>1</sub>) *la agonía* (C<sub>1</sub>)

como quien *tira* (A<sub>2</sub>) *el corazón* (B<sub>2</sub>) *al fuego* (C<sub>2</sub>)

En este caso hay una estructura paralelística entre los dos versos, puesto que lo son sus respectivos elementos. Como se muestra a continuación: "arrojar" (A<sub>1</sub>), coincide morfológicamente con "tira" (A<sub>2</sub>), ya que ambos son verbos, "al silencio" (B<sub>1</sub>), y "al fuego" (C<sub>2</sub>), coinciden en su función de complementos circunstanciales del verbo, y "la agonía" (C<sub>1</sub>), y "el corazón" (C<sub>2</sub>), en ser complementos directos. Nótese cómo el término "al silencio" (B<sub>1</sub>), va asociado con el término "al fuego" (B<sub>2</sub>), a pesar de que las posiciones que ocupan pudieran inducir a error. Pero hay de advertir que lo primordial en este caso es el paralelismo de las funciones sintácticas, frente a la posición que ocupan los términos en el interior del verso. El esquema ahora sería:

A<sub>1</sub>    B<sub>1</sub>    C<sub>1</sub>

A<sub>2</sub>    B<sub>2</sub>    C<sub>2</sub>

	A	B	C
1	arrojar→	al silencio→	la agonía
2	tira→	al fuego→	el corazón

De nuevo, hallamos otro poema con estructura paralelística en el soneto que comienza precisamente así:

*Como la tierra silenciosa (A<sub>1</sub>) espera (B<sub>1</sub>)  
un labrador (C<sub>1</sub>), apasionadamente,  
así. Ya tengo el corazón caliente (A<sub>2</sub>)  
de esperar (B<sub>2</sub>) bajo el sol a que Dios (C<sub>2</sub>) quiera.*

	A	B	C
1	Tierra silenciosa→	Espera→	Un labrador
2	El corazón caliente→	De esperar→	A Dios

En estos versos se aprecia que el paralelismo que se establece no es sintáctico, sino semántico o conceptual. No son las funciones sintácticas las que crean las asociaciones entre los términos, sino que son los conceptos o ideas los que determinan los engarces. Así "tierra silenciosa" (A<sub>1</sub>), es paralelo a "corazón caliente" (A<sub>2</sub>), "espera" (B<sub>1</sub>), a "esperar" (B<sub>2</sub>), y "un labrador" (C<sub>1</sub>), a "Dios" (C<sub>2</sub>).

En el soneto que abre la segunda parte del libro cuyo primer verso es "Si mis manos cogiesen tu cabeza", de nuevo en el último terceto aparece otra estructura paralelística:

a esperar(A<sub>1</sub>) que se cumpla (C<sub>1</sub>) tu mirada (B<sub>1</sub>)  
a ver (A<sub>2</sub>) el mundo (B<sub>2</sub>) resistir (C<sub>2</sub>), a ver (A<sub>3</sub>) lo(B<sub>3</sub>)  
hacer banderas (C<sub>3</sub>) con el sufrimiento.

	A	B	C
1	A esperar→	Se cumpla→	Tu mirada
2	A ver→	El mundo→	Resistir
3	A ver→	lo→	Hacer banderas

Donde los términos (A) coinciden en que son verbos en infinitivo precedidos de preposición: "a esperar" (A<sub>1</sub>), "a ver" (A<sub>2</sub>) y otra vez "a ver" (A<sub>3</sub>). Los términos (B) son complementos de dichos verbos "tu mirada" (B<sub>1</sub>), "el mundo" (B<sub>2</sub>) y el pronombre enclítico "lo" (B<sub>3</sub>). Los términos (C) son verbos que predicen a los términos (B): "se cumpla" (C<sub>1</sub>), "resistir" (C<sub>2</sub>) y "hacer banderas" (C<sub>3</sub>).

En el soneto titulado "Adiós", existe en el primer cuarteto un fácil paralelismo:

...Dan  
pena los condes con su fiel faisán  
y los cobardes con su fiel lamento.

Pero será en el final del mismo poema, en su segundo terceto, donde aparezca un paralelismo muy próximo ya a la correlación. Obsérvese cómo el paralelismo se cumple tanto en el plano léxico, como en el sintáctico y en el morfológico.

Aún tendremos que agotar el lance:  
Arrojar (A<sub>1</sub>) al silencio (B<sub>1</sub>) la agonía (C<sub>1</sub>)  
Como quien tira (A<sub>2</sub>) el corazón (C<sub>2</sub>) al fuego(B<sub>2</sub>).

	A	B	C
1	Arrojar→	al silencio→	la agonía
2	tira→	al fuego→	el corazón

El paralelismo más complejo que aparece en este libro es el del soneto que comienza así:

Si supiera (A<sub>1</sub>) de dónde (B<sub>1</sub>) tu cabeza (C<sub>1</sub>)  
toma (D<sub>1</sub>) su gesto (E<sub>1</sub>) de torcaz amarga  
o supiera (F<sub>1</sub>) qué cinta es la más larga (G<sub>1</sub>),  
la de tu ansia o la de tu tristeza;

Si yo viera (A<sub>2</sub>) de dónde (B<sub>2</sub>) tu belleza (C<sub>2</sub>)  
coge (D<sub>2</sub>) su tensa, silenciosa carga (E<sub>2</sub>),  
o me dijese (F<sub>2</sub>) qué pasión descarga  
desde tus ojos su naturaleza (G<sub>2</sub>),

Estos dos cuartetos son semejantes entre sí puesto que lo son sus respectivos elementos. Así: "Si yo supiera" (A<sub>1</sub>), del primer cuarteto y "Si yo viera" (A<sub>2</sub>) del segundo cuarteto son semejantes, ya que ambas son proposiciones subordinadas condicionales. Los términos "de dónde" son idénticos en A y B. En el primer cuarteto "tu cabeza" (C<sub>1</sub>), y "tu belleza" (C<sub>2</sub>), son paralelos porque los dos son sujetos de la proposición subordinada sustantiva que introduce el adverbio interrogativo dónde. "Toma" (D<sub>1</sub>), y "coge" (D<sub>2</sub>), son los núcleos verbales de las subordinadas sustantivas. "Su gesto de torcaz amarga" (E<sub>1</sub>), y "su tensa, silenciosa carga" (E<sub>2</sub>), coinciden en que son complementos directos de los verbos anteriores. "O supiera" (F<sub>1</sub>), y "o me dijese" (F<sub>2</sub>), son dos proposiciones coordinadas disyuntivas que presentan una opción excluyente con respecto a la que aparece en la proposición condicional que encabezan los términos (A). "Qué cinta es la más larga" (G<sub>1</sub>), y "qué pasión descarga desde tus ojos su naturaleza" (G<sub>2</sub>), se asemejan, porque se trata de dos nuevas proposiciones sustantivas que

significan interrogación indirecta y van introducidas por el pronombre interrogativo qué.

Como se ha podido apreciar, cada cuarteto es un conjunto paralelístico. En el primer conjunto aparecen siete elementos: A<sub>1</sub>, B<sub>1</sub>, C<sub>1</sub>, D<sub>1</sub>, E<sub>1</sub>, F<sub>1</sub> y G<sub>1</sub>. Y en el segundo cuarteto otro conjunto formado por otros siete elementos que mantenían la misma estructura del conjunto anterior: A<sub>2</sub>, B<sub>2</sub>, C<sub>2</sub>, D<sub>2</sub>, E<sub>2</sub>, F<sub>2</sub>, y G<sub>2</sub>. Estos elementos del segundo conjunto coinciden respectivamente con aquellos del primer conjunto, porque desempeñan las mismas funciones sintácticas y ocupan idénticas posiciones dentro de sus respectivos conjuntos.

Se establece ahora el esquema que reproduce el paralelismo del poema:

A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>	D <sub>1</sub>	E <sub>1</sub>	F <sub>1</sub>	G <sub>1</sub>
A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	C <sub>2</sub>	D <sub>2</sub>	E <sub>2</sub>	F <sub>2</sub>	G <sub>2</sub>

	A	B	C	D	E	F	G
1	Si supiera→	de dónde→	tu cabeza→	toma→	su gesto→	o supiera→	qué cinta
2	Si viera →	de dónde→	tu belleza→	coge→	su carga→	o me dijesen→	qué pasión

### 3.2.2.2. DISEMINACIÓN Y RECOLECCIÓN

El poema titulado "Cuello", se construye sobre la idea de que el mundo, la existencia tiene un pilar, una base en la que se mantiene. Ese pilar es la belleza como se ha analizado en el punto anterior. La palabra

fundamento es obsesiva a lo largo del poema y una y otra vez se insiste en ella mediante una estructura reiterativa.

Algo sostiene fuego (A<sub>1</sub>).  
Algo, claro y esbelto,  
sostiene unos ojos (A<sub>2</sub>), un  
cabello (A<sub>3</sub>) preparado  
con metales intensos.

Oh, fuste que vives, dime  
con qué raíces tú,  
tú, tan puro, te hundes  
entre la sangre, cómo  
subes a los cabellos (A<sub>3</sub>),  
a los abrasadores ojos (A<sub>2</sub>)  
procedentes del tumultuoso corazón,  
a la boca (A<sub>1</sub>) mojada y humana  
sobre la que yo cantarí.

Hay en este poema una diseminación de tres elementos: "fuego" (A<sub>1</sub>), "unos ojos" (A<sub>2</sub>), "un cabello"(A<sub>3</sub>). Los tres dependen del mismo verbo "sostiene", y entre los tres se establece, por lo tanto, un claro paralelismo sintáctico al desempeñar los tres la misma función: complemento directo. La recolección de estos elementos se hará en sentido inverso a como fueron diseminados. A ese cuello que sostenía sobre sí "fuego, ojos y cabello", ahora le pregunta el poeta "cómo subes": "a los cabellos" (A<sub>3</sub>), "a los abrasadores ojos" (A<sub>2</sub>), y "a la boca mojada y humana" (A<sub>1</sub>). Como se puede apreciar la recolección no es perfecta, ya que el primer elemento ha sufrido una modificación, ahora aparece el término real "boca", y no el metafórico "fuego", del comienzo. Ahora sí se puede apreciar la

estructura que fundamenta este poema. Por otro lado, la estructura trimembre que se manifiesta en la diseminación anterior se vuelve a repetir en el final del mismo poema.

Así este claro,  
alto cuello intocable de  
una muchacha cuyo  
corazón cogería  
con las manos, pondría  
los labios en él, haría  
alimento y destino.

El sustantivo "cuello" va modificado por tres adjetivos: "claro", "alto" e "intocable". Y también son tres las oraciones con el verbo en condicional simple: "*cogería* con las manos", "*pondría* los labios en él" y "*haría* alimento y destino". Con esta acumulación de elementos y estas estructuras trimembres lo que el poeta logra es un marcado ritmo al que se ajusta el contenido de los versos, ritmo que es el cauce de la expresión del poeta.

Ahora bien, ¿cual es la justificación del uso de estas estructuras poéticas?

Quizá lo primero que se deba advertir es que Gamoneda posee clara conciencia de que su poesía, como la de otros poetas, es ante todo música. Así lo afirma en el artículo titulado "Poesía y conocimiento. ¿Qué conocimiento?"<sup>170</sup>. En el que se puede leer: "la música es el estado original del pensamiento poético". Para un poeta que juzga que la poesía ha de ser una trabazón de relaciones léxicas y rítmicas, toda simetría, toda estructura que contribuya a ello, tendrá enorme importancia dentro de la composición. Y aún más si se considera que el germen y también el hilo conductor en el

---

<sup>170</sup> Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos. Op. cit.*, p. 36.

proceso de creación poética es fundamentalmente el ritmo. En el artículo citado anteriormente dice el poeta: "Tengo que añadir que son muchos - probablemente mayoría- los poetas que manifiestan que no tienen una idea clara y anterior del asunto y del desarrollo de sus poemas, de los que el elemento desencadenante y conductor es una especie de *razón musical*"<sup>171</sup>.

Pues bien, a nuestro juicio todo este complejo juego que hemos analizado de paralelismos y correlaciones obedece no a un fondo, a una reflexión que condiciona la forma exterior, sino que ésta precede y se anticipa al pensamiento. Octavio Paz analiza con detalle este proceso: "...las palabras llegan y se juntan sin que nadie las llame; y estas reuniones y separaciones no son hijas del puro azar: un orden rige las afinidades y las repulsiones. En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos (...) El ritmo es un imán. Al reproducirlo (el poeta) -por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos- convoca las palabras..."<sup>172</sup>. Pero el ritmo no sólo está en el inicio del poema, sino en su desarrollo y ese ritmo crea en el lector una expectación, un anhelo. La estructura poética conduce, lleva al lector hacia algo. Ese algo para Bousño es "la temperatura que el poeta quiere expresar"<sup>173</sup>. Para Paz, "somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo (...) Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. Y más: esas palabras surgen naturalmente del ritmo, como la flor del tallo"<sup>174</sup>.

Podemos concluir, tras lo dicho, que el uso de las estructuras paralelísticas está revelando una visión del mundo y del hombre. El ritmo en

---

<sup>171</sup> *Ídem*, p.32.

<sup>172</sup> Octavio PAZ, *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 53.

<sup>173</sup> Carlos BOUSÑO, *Teoría de la expresión poética*. *Op. cit.*, p.

<sup>174</sup> Octavio PAZ, *El arco y la lira*. *Op. cit.*, p. 58.

*Sublevación inmóvil*, nos muestra una visión dual del hombre. Tal y como vamos a analizar seguidamente.

### 3.2.2.3. EL RITMO: VISIÓN DUAL DEL HOMBRE.

*Sublevación inmóvil*, se ofrece como un libro en el que por un lado existe una fe, un ardiente deseo de alcanzar la belleza y la libertad; y por otro, se expresa la dificultad que ello entraña. Entre estas dos orillas fluyen los versos del libro: entre la necesidad de buscar y encontrar la belleza, puesto que se trata de un derecho de todos los hombres, y la soledad y el insomnio que tornan a esa "belleza inhabitable". Esta tensión, esta lucha dialéctica que se da en lo más íntimo del hombre se traduce en los poemas en una disposición rítmica que utiliza con frecuencia aquellos procedimientos que contribuyen a destacar y potenciar dicha tensión. Esta dualidad, esta visión escindida del ser humano entre la necesidad y la imposibilidad ya ha sido analizada anteriormente cuando se mostraban las numerosas correlaciones bimembres y las estructuras paralelísticas que hay en el libro. A continuación, se recogen algunos otros recursos que contribuyen a marcar este ritmo binario con el que, a su vez, se subraya y potencia el planteamiento dialéctico del libro. Como son:

- Bimembraciones. Dentro de este apartado se incluyen las numerosas estructuras condicionales que aparecen en el libro, ya que en ellas se aprecia claramente el ritmo binario que se establece entre prótasis y apódosis, baste con citar un ejemplo: "*Si pudiera tener su nacimiento / en los ojos la música, sería / en los tuyos*" [E,122]. En otras ocasiones la bimembración se expresa a través de la conjunción disyuntiva: "o supiera qué cinta es la mas larga, / *la de tu ansia o la de tu tristeza;*" [E,118], o bien empleando la conjunción anunciativa "si" con significado disyuntivo: "no sé de qué

materia despojarme; / *si de este dolor, si de este frío*" [E,118]. Bimembraciones también por los abundantes paralelismos oracionales: "...muera lo que deba morir; lo que me callo [E, 114], "*La belleza nos sirve de tormento / y la injusticia nos concede el pan*" [E,137]. Pero, sin duda, lo más frecuente es encontrar bimembraciones sintagmáticas: "*Nada y luz*" [E,108], "*Trabajo eterno y / consistencia de fuego*; [E, 128], y dentro de estas hay que destacar una, precisamente por lo que representan en relación con el análisis realizado más arriba, puesto que resume perfectamente el conflicto existencial que expresaba el sujeto poético entre la sed de belleza y el miedo a la muerte: "...mi cabeza atormentada / por *la sed y la tumba*..." [E,114]. Si bien no siempre el ritmo binario destaca semánticamente la visión dual del hombre, sí que contribuye decididamente a crear una expectativa dual en el lector que progresivamente va encontrando algunas claves conceptuales del desarrollo dialéctico del libro, como sucede en el ejemplo anterior.

Un apartado especial dentro de esta tendencia a la bimembración lo constituyen otros recursos como la reduplicación, en la que la reiteración de un término sirve para intensificarlo:

*¡Oh la sed, oh la sed!* [E,108]

*Subir, subir* al agua [E,108]

Nada y luz. *Nadie, nadie.* [E,108]

*mundo* mío de sed, *mundo* olvidado [E,103]

*Pero no. Pero no.* Dulce, [E,113]

*Eterna, eterna vive* [E,129]

Algo similar sucede con la anáfora: "Algo sostiene fuego. / Algo, claro y esbelto, / [...] / Algo en su sitio, en" [E,120]. O bien con la anadiplosis: "fuerte quietud. Oh nada, / nada es igual a este" [E,131]; "con qué raíces tú, / tú, tan puro, te hundes" [E,120].

Dentro de todos estos emparejamientos, destaca el gran número de contrastes o emparejamiento de términos paradójicos que aparecen en el libro. Abundan sobre todo entre las oposiciones de términos opuestos o contrarios aquellas en las que se contrasta el agua y el fuego, o bien de términos equivalentes como "nieve", "frescura", etc. En este juego de contrastes sí que sirve para potenciar un ritmo semántico que destaca plenamente la citada tensión del libro. Véanse los siguientes ejemplos que no son una recopilación exhaustiva:

Unidad de las *aguas* y el *fuego* [E,104]

La *fría sombra* se convierte en *fuego*. [E,122]

Por qué este mismo *fuego*  
me empuja hacia la *nieve* [E,108]

*Abrasa* la *frescura* [E,106]

Toda la *sed*, toda la  
*abrasada* fijeza

También es frecuente encontrar la antítesis "luz - oscuridad" expresada a través de distintas parejas de términos enfrentados. Así por ejemplo en los siguientes versos:

Oh corazón que *ves*  
En toda *oscuridad*. [E,106]

cuándo estaremos *ciegos*  
en *luz* ... [ E,106]

Yo, *sin ojos*, te *miro* transparente

En el mismo sentido también destacan otras fuertes y paradójicas oposiciones de términos que sirven para expresar la irreconciliable lucha interna del sujeto poético, que aparece marcada ya desde el propio título del libro *Sublevación inmóvil*. Veamos algunos otros ejemplos: "Una sublevación / de paz..." [E,110]; "Tormenta inmóvil" [E,112]; y por último, "Piedras vivas" [E,130]. Es precisamente en estos ejemplos donde se puede apreciar mejor esa citada tensión dialéctica a la que se aludía anteriormente.

El encabalgamiento es un recurso muy utilizado dentro de este libro y se debe además de a razones rítmicas, a que en muchos poemas se ha escogido un tipo de verso muy breve que constriñe las posibilidades sintácticas. Así, por ejemplo, abunda el encabalgamiento sirremático:

pondrá la boca en *esta*  
*espuma prohibida*. [E, 107]

*...desciende*  
*a la ternura*. *Este*  
*es tu país*. [E, 108]

...No es  
la muerte. Este orden  
invisible... [E, 110]

...Dejas  
dorado el aire, ríes, [E,105]

nunca es posible: no  
hay libertad. [E, 104]

Debido a este recurso, como se puede apreciar en los anteriores ejemplos, los versos fluyen rápidos, ágiles, y cobra relevancia cada una de las partes del encabalgamiento. En ocasiones, se llega a producir un efecto estilístico de cierta sensación de violencia que se halla acorde con la tensión del libro.

Toda esta serie de procedimientos es un claro exponente de la visión dual y dialéctica que nos ofrece el sujeto poético dividido entre lo necesario y lo imposible.

La mayor parte de los poemas no posee una estrofa definida. El poeta ha utilizado el verso blanco de arte menor: octosílabos y heptasílabos, preferentemente estos últimos. Dichos versos discurren raudos y se precipitan enseguida sobre el verso siguiente mediante el encabalgamiento. Por ello, estos poemas ofrecen unas ideas, unas imágenes, a veces tan sólo abocetadas, que pasan fugaces engarzándose en un nuevo concepto que profundiza en el anterior y que finalmente muestran la desnudez de un ritmo vivo cruzado por un pensamiento sólido.

Además en el libro también hay diez sonetos repartidos de la siguiente manera, en la primera parte del libro hay tres: "Prometeo en la

Frontera I y II", "Propongo mi cabeza atormentada". En la segunda parte, cinco: "Si mis manos cogiesen tu cabeza", "Si supiera de dónde tu cabeza", "Música de Cámara I y II", y "Como la tierra silenciosa espera". Y en la tercera hay dos: "(Divertimento. Bela Bartok)" y "Adiós". En todos ellos los cuartetos se ajustan al tipo de rimas abrazadas, ABBA : ABBA, y en los tercetos predomina la combinación CDE : CDE, ya que es utilizada en siete ocasiones, frente a la rima CDC : DCD, en dos ocasiones, y la rima CDD : DCC, en una ocasión. La rima es llana en todos los casos, salvo en el soneto "Adiós", en el que en los cuartetos existe una rima aguda: Dan - faisán - pan - habrán.

En el siguiente cuadro se recoge un resumen de los poemas que conforman *Sublevación inmóvil*, en el que se detallan las estrofas y los versos de cada poema.

<i>Sublevación inmóvil</i>			
Poemas	N.º de Estrofas	N.º de versos por estrofa	N.º total de versos del poema
I			
22. Prometeo en la frontera, I	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14
23. Prometeo en la frontera, II	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14
24. Ojos	8	5 + 9 + 4 + 3 + 3 + 3 + 13 + 6	46 Arte menor
25. Pájaro del mundo	4	7 + 1 + 6 + 7	21 Arte menor
26. Incandescencia y ruinas	10	(3 + 2) + (4 + 4 + 5) + (2 + 3) + (10) + (8 + 1)	42 Arte menor
27. Nieve	5	9 + 3 + 3 + 6 + 4	25 Arte menor
28. Sublevación	8	6 + 6 + 9 + 6 + 11 + 9 + 7 + 9	63 Arte menor
29. Paz	8	4 + 5 + 7 + 7 + 6 + 5 + 6 + 1	41 Arte menor
30. Propongo mi cabeza	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14

II			
31. Si mis manos cogiesen tu	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14
32. Si supiera de dónde tu cabeza	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14
33. El encadenado ama	5	1 + 7 + 4 + 8 + 5	25 Arte menor
34. Cuello	5	5 + 7 + 9 + 7 + 7	35 Arte menor
35. Música de cámara, I	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14
36. Música de cámara, II	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14
37. Como la tierra silenciosa	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14
III			
38. Pueblo	4	3 + 11 + 5 + 2	21 Arte menor
39. Música	6	4 + 4 + 6 + 5 + 7 + 7	33 Arte menor
40. Tímpano románico	5	8 + 6 + 7 + 5 + 6	32 Arte menor
41. (For children. Bela Bartok)	3	3 + 8 + 5	16 Arte menor
42. (Deux femmes nues enlacées.	7	2 + 7 + 2 + 7 + 6 + 4 + 5	33 Arte menor
43. (Divertimento. Bela Bartok)	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14
44. Altamira	3	2 + 4 + 4	10 Arte menor
45. Adiós	4	4 + 4 + 3 + 3 (Soneto)	14
Totales	121		583

En el libro predomina la versificación regular, también llamada isosilábica. De los veinticuatro poemas que componen el libro, en catorce de ellos hay versos de arte menor, preferentemente heptasílabos; los diez poemas restantes son sonetos. En cuanto a la rima, salvo la que aparece en los sonetos, el resto de los versos son blancos y no constituyen ninguna estrofa definida.

El siguiente poema es una muestra muy clara de la versificación de buena parte del libro. Por ello, se hace un análisis detallado de su métrica,

para así, a través de este ejemplo, ilustrar algunas de las características rítmicas más relevantes de *Sublevación inmóvil*.

## NIEVE

Retrocede, combate  
hacia atrás, corazón mío.  
Cíñete al amor, queda  
activo en cuerpos, en  
5 materiales amantes.  
Olvida la nieve, vive  
Con los tuyos, desciende  
A la ternura. Este  
Es tu país.

10 ¡Oh la sed, oh la sed!  
¡Por qué este mismo fuego  
me empuja hacia la nieve?

Subir, subir al agua  
Eterna donde viven  
15 La claridad y el frío.

Un sueño:  
Cumbre inmóvil.  
Nada y luz. Nadie, nadie.  
Oh Dios, si sólo un pájaro  
me visitase en esta  
20 región de libertad...

Atrás puros espacios,  
Belleza inhabitable.

Vuelva la sed a su  
origen en el fuego. [E, 108]

Representación gráfica del análisis métrico del poema:

- Re-tro-cé-de-com-bá-te  
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- ha-ciaa-trás-co-ra-zón-mí-o  
(3, 6, 7: octosílabo mixto)
- Cí-ñe-teal-a-mór-qué-da  
(1, 5, 6: heptasílabo mixto)
- ac-tí-voen-cuér-pos-én(-)  
(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)
- 5 ma-te-riá-les-a-mán-tes  
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- Ol-ví-da-la-nié-ve-ví-ve  
(2, 5, 7: octosílabo mixto)
- Con-los-tú-yos-des-cién-de  
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- a-la-ter-nú-ra-És-te  
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- és-tu-pa-ís  
(1, 4: pentasílabo dactílico)
- 10 Oh-la-séd-oh-la-séd  
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- Por-quées-te-mís-mo-fué-go  
(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)
- meem-pú-jaha-cia-la-nié-ve  
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- Su-bír-su-bír-al-á-gua  
(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)

- e-tér-na-dón-de-ví-ven  
(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)
- 15 La-cla-ri-dád-**y**el-frí-o  
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- Un-sué-ño-Cúm-**brein**-mó-vil  
(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)
- Ná-**day**-lúz-Ná-die-ná-die  
(1, 3, 4, 6: heptasílabo mixto)
- Oh-Diós-si-só-**loun**-pá-ja-(ro)  
(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)
- me-vi-si-tá-**seen**-és-ta  
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- 20 re-gión-de-li-ber-tád-(-)  
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- A-trás-pú-ros-es-pá-cios  
(2, 3, 6: heptasílabo mixto)
- be-llé-**zain**-ha-bi-tá-ble  
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- Vuél-va-la-séd-a-sú-(-)  
(1, 4, 6: heptasílabo mixto)
- o-rí-gen-en-el-fué-go  
(2, 6: heptasílabo yámbico)

En este poema, al igual que en el resto del libro, predomina el verso heptasílabo, ahora bien también aparece algún verso octosílabo y un pentasílabo. Hay terminación aguda en los versos 4, 9, 10, 20 y 23. Esto es una característica de numerosos poemas del libro. Llama la atención la acentuación anómala de los finales de los versos 4 y 23 para ajustarse al cómputo silábico del heptasílabo. Terminación esdrújula hay en el verso 18. Aparte de las sinalefas señaladas, hay un hiato que impide la sinalefa en el

verso 8 que se justifica rítmicamente por el énfasis en el acento de final del verso.

El ritmo del poema es mixto: no se impone claramente ni la variedad yámbica, (acento en sílabas pares), la más frecuente, ni tampoco la anapéstica (acentos en 3<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup>). Por ello, no se declaran los acentos antirrítmicos, ni los extrarrítmicos, ya que dependen del contexto rítmico del conjunto del poema.

El poema carece de rima, como ocurre con todos los demás poemas de arte menor del libro.

Así pues, se trata de un poema muy representativo, que ya nos sirvió para ilustrar tanto la isotopía discursiva que se agrupaba en torno a la "sed de belleza", como ahora para revelar detalles métricos del libro.

### 3.3. EXENTOS, I (1959-1960)

#### 3.3.1. ESTRUCTURA, LENGUAJE, E INTERPRETACIÓN

##### 3.3.1.1. LA VERDAD EN EL AMOR

EN *Exentos, I*, el sujeto poético ahonda en su búsqueda de belleza, pero ahora en la verdad concreta y real que supone el amor. Ya en la segunda parte de *Sublevación Inmóvil*, se había iniciado esta veta que aquí se desarrolla plena e intensamente. Se aprecia, así, cómo se cierra un ciclo, el que se abría con *La tierra y los labios*, donde había una búsqueda infructuosa del amor y ahora por fin el amor conduce al yo poético a la verdad en la que se diluye su inicial conflicto existencial.

Los poemas de *Exentos, I*, constituyen el tercer grupo, el más breve, del conjunto *Edad*. Fueron escritos entre los años 1959 y 1960. Son tan sólo nueve poemas, de los cuales tres pertenecían al libro anterior, *Sublevación inmóvil*, pero, ahora, en *Edad*, han sido aquí transferidos.

Según testimonia el autor, en su nota previa al citado libro, *Exentos, I*: "Es coetáneo de la escritura de *Sublevación*, pero a mí me parece que contiene un sesgo en el sentido que va a manifestarse en el cuarto grupo, en el *Blues*"<sup>175</sup>. Y efectivamente, así se constata sobre todo en el interés del

---

<sup>175</sup> *Edad. Op. cit.*, p.69.

poeta ahora en abrirse a los demás, a los más humildes "campesinos viejos y mineros jóvenes", [E, 148], y en buscar un cauce poético que se aleje de todo ensimismamiento formal.

Los poemas de este grupo, que suponen un acercamiento al concepto de Verdad, representan el abandono del idealismo de *Sublevación inmóvil*. Esa búsqueda de la belleza parece encontrar ahora su contrapeso en la verdad que es el nuevo centro poético, el nuevo haz isotópico de estos poemas, como se analizará a continuación. Este nuevo pensamiento o evolución de la belleza hacia la verdad, podría encontrar un justo eco en los famosos versos de uno de los Argensolas<sup>176</sup>:

Porque ese cielo azul que todos vemos  
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande  
que no sea verdad tanta belleza!

Gamoneda, ciertamente, siente que su poesía no debe perderse en la búsqueda de una belleza ideal, sino que debe encontrar la belleza en la verdad del amor.

En los versos de *Exentos, I*, existe una constatación de haber alcanzado, a través del amor, algo auténtico y verdadero. No son solamente poemas de amor, el amor permite indagar y conocer la realidad. El sujeto poético busca y encuentra su destino: "advertir el destino / donde estaba el deseo" [E, 141]. Con esta declaración comienzan estos poemas. Es en el amor donde se producirá ese encuentro con el destino: "Oh verdadero amor" [E, 141].

---

<sup>176</sup> Bartolomé Leonardo de ARGENSOLA, *Rimas*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1975, tomo II, p. 256, Apéndice I "Poemas atribuidos indistintamente a ambos hermanos", edición de José Manuel BLECUA.

En el poema titulado "Verdad" se desarrolla esta idea a través de un encuentro real con la amada en mitad de la tierra. Ya no se trata pues de ensoñaciones, ni de una belleza ideal, sino de un encuentro cierto. En dicho poema aparece un desdoblamiento del "yo poético" al utilizar la segunda persona, pero para hablar del propio Yo. El "yo poético" finge contarse a sí mismo los hechos definitivos del citado encuentro. Con este desdoblamiento se pretende lograr un mayor realismo, una mayor verosimilitud al provocar un distanciamiento entre el sujeto poético y lo que se dice en el poema. El propio título del poema, "Verdad", nos orienta en esta línea. En él, se nos dice y se dice a sí mismo el sujeto poético: "Conocerás el destino" [E, 143]. Ese destino, insistimos, es el amor verdadero.

Asimismo son numerosas las alusiones al concepto de "Verdad", que aparecen en estos poemas además de las ya citadas. En el poema "Oír el corazón", leemos: "Oh verdadero amor" [E, 141], verso central por lo que representa dentro de *Exentos, I*. En el poema "Existían tus manos", de nuevo el amor hace sentir que: "Todo era verdad bajo los árboles, / todo era verdad" [E, 145]. También en el poema "Fui ciego", se destaca la luz que sólo se alcanza en el amor, la verdad que supone el amor es una luz que todo lo puede, la oscuridad retrocede ante esta nueva luz: "Fui ciego / hasta que vi en el mundo las manos verdaderas" [E, 146].

En el poema titulado "Ferrocarril de Matallana", el concepto de verdad se torna más amplio, sale hacia el paisaje y hacia las gentes, y logra que sea posible ahora la constatación de una belleza real y no idealizada: "Cuando bajo del tren, siento frío / en medio de tanta verdad / [...] / Comprendo, por ejemplo, / la belleza de España" [E, 149]. Se trata, pues, de una piedra fundacional, de algo cierto y firme sobre lo que es posible construir una vida. La verdad del amor creará un espacio en el que, ahora sí, la existencia podrá afirmarse y el sujeto poético comprenderá al amar.

Todos estos elementos citados que se relacionan con el término verdad son importantes, ya que posteriormente servirán para marcar el contraste con la mentira en el libro *Descripción de la mentira*. El mundo, la existencia es ahora más grande, más hermosa, todo por la fuerza y la profundidad del "verdadero amor". La mentira de la que se hablará posteriormente en el título citado más arriba será, sobre todo, una mentira histórica, colectiva, frente a esta verdad personal del amor. Y es el amor el que funda la existencia y hace que la realidad con sus gentes y su paisaje sea comprendida y asimilada. Pero la indagación va más lejos todavía y se torna en crítica y denuncia de una situación histórica: "un país es la tierra y sus hombres. / Y un país sólo no es una patria; / una patria es, amigos, un país con justicia" [E, 149]. Miguel Casado señala cómo en estos poemas "...el amor es una forma de conocimiento de la vida y proporciona la serenidad para comunicarse con el mundo"<sup>177</sup>. Es la necesidad de vivir en compañía.

En los dos poemas que poseen un tono más narrativo de *Exentos, I*, "Verdad", y "Ferrocarril de Matallana", aparece una de las ideas fundamentales del poeta, la necesidad de los demás. La soledad de la que el sujeto poético hablaba en *Sublevación inmóvil*, ya no es posible. Según M. Casado: "la soledad era inútil y ha terminado"<sup>178</sup>. Por ello en "Verdad", leemos: "...la vida es / una inmensa, profunda compañía" [E, 143] y en "Ferrocarril de Matallana": "No nos vemos los rostros pero sentimos / la compañía y el silencio" [E, 147].

La solidaridad sustituye, pues, a la soledad. Se constata cómo desde *Sublevación inmóvil*, hasta estos poemas de *Exentos, I*, sí se ha producido una evolución, una apertura hacia los demás. En esa dirección progresa la poesía de Gamoneda, y en el siguiente título, *Blues castellano*, se ratificará

---

<sup>177</sup> *Edad. Op. cit.*, p. 198.

<sup>178</sup> Miguel CASADO, en la introducción a *Edad. Op. cit.*, p. 22.

dicha línea. Ya en el poema que cierra este grupo de *Exentos, I*, se anticipa algo de todo ello: "Yo me callo, yo espero / hasta que mi pasión / y mi poesía y mi esperanza / sean como la que anda por la calle" [E, 152]. Es el deseo manifiesto de expresar a través de su voz un sentimiento y un dolor común.

A pesar de esta certeza del amor se mantiene cierta amargura, cierta desesperación que pervive aún del conflicto existencial de los primeros poemas. Es como una llaga que no cicatriza nunca, así se aprecia en el poema "Tristes metales", en el que el sujeto poético se dirige a su madre invocando algún consuelo: "estar químicamente desesperado, / no es un destino ni una verdad" [E, 151]. Es este el único poema en el que se encuentra un desfallecimiento dentro de este optimismo que reina en el resto de los poemas.

Y es que en *Exentos, I*, la exaltación que produce la verdad del amor hace que parezca no tener cabida la muerte. Y sólo se alude a ella fugazmente en el poema antes citado, en el que se destaca cómo es más terrible la desesperación que la propia muerte: "Es horrible y sencillo / y más que la muerte".

### 3.3.2. ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS

#### 3.3.2.1. HACIA UN RITMO NUEVO

Si intentamos rastrear ese "sesgo que va a manifestarse en el *Blues*", del que hablaba Gamoneda en estos poemas de *Exentos, I*, no solamente habrá que fijarse en el conjunto de las nuevas ideas que ahora afloran, sino también en la expresión y en las estructuras utilizadas. Para ello se comprobará lo siguiente: que el verso poco a poco se va liberando de la

medida, el verso se desnuda de la métrica y va hacia otro tipo de ritmo. Ese ritmo que será el del canto en *Blues castellano*, y que aquí anticipa algún recurso propio de dicho libro como serán las repeticiones y variaciones sobre algún elemento, o bien la exclamación "oh", que evidencia el canto y que, por otro lado, ha sido tan poco utilizada por los poetas de la Promoción del 50<sup>179</sup>. Comprobemos algo de lo dicho anteriormente.

Esa repetición obsesiva del blues, que más adelante se analizará, tiene aquí algún claro antecedente en versos como los siguientes:

"Sé que el único canto,  
el único digno de los cantos antiguos,  
la única poesía," [E, 150]

En el mismo sentido, se manifiesta esta nueva reiteración en el poema "Tristes metales":

"Estar desesperado,  
estar químicamente desesperado,  
no es un destino ni una verdad." [E, 151]

Y por último, un ejemplo más, aunque en este, el ritmo no es tan acusado como en los anteriores, ya que la reiteración sintagmática se diluye algo al extenderse en un período un poco más amplio:

"Mi juventud, un rostro junto al mar  
que no es mi rostro, pero su sonrisa

---

<sup>179</sup> A propósito de la exclamación dice Carlos BOUSOÑO, en su artículo "Claudio Rodríguez: ser y canto", *El Mundo, El Cultural*, 19 de septiembre de 2000, p. 3: "Recuerdo que no hace muchas semanas un poeta de la misma generación que Claudio me decía: '¿no

es mi sonrisa.

Mi juventud se extiende junto al mar" [E, 144]

### 3.2.2.2. REITERACIÓN FRENTE A ACENTUACIÓN

Otra característica notable de estos poemas es que el poeta va liberándose poco a poco del verso medido, y también de la estrofa para indagar a través de otros ritmos. Si en *La tierra y los labios*, el poeta utilizaba preferentemente versos endecasílabos y alejandrinos, y en *Suilevación inmóvil*, junto a algún soneto, abundaban los versos heptasílabos y octosílabos, ahora se abandona el soneto, se destierra definitivamente el alejandrino y se busca otra medida que no sea exclusivamente el cómputo silábico. Tan sólo tres poemas presentan cierta regularidad silábica. Son: el primero de esta serie "Oír el corazón", formado por nueve heptasílabos. No es de extrañar, puesto que este poema junto con otros dos más: "Verdad", y "Ferrocarril de Matallana", formaban parte anteriormente de *Suilevación inmóvil*, con los mismos títulos salvo "Verdad", que figuraba como "Verdad, 1958". Los otros tres poemas que presentan un claro axis rítmico son: "Yo me callo, yo espero" [E, 152], donde aparecen versos heptasílabos, endecasílabos y un alejandrino, cuya acentuación en sexta sílaba hace posible su combinación. Y estos otros dos poemas donde predominan los endecasílabos: "Fui ciego" [E, 146], y "Mi juventud, un rostro junto al mar" [E, 144].

Aunque es cierto que con frecuencia aparecen algunos endecasílabos intercalados en mitad de las composiciones, son como pequeñas islas de musicalidad dentro de un ritmo más amplio, más abierto como es el que

---

has observado que ahora los poetas no exclamamos, no decimos nunca oh?'. Ahí está el meollo decisivo de esta poesía: no decir oh, ocultar, todo lo posible el canto".

propicia el verso libre. Otras serán las apoyaturas rítmicas, otros los énfasis, distintos de la acentuación, como por ejemplo la reiteración o la bimembración.

Veamos ejemplos de una y otra:

Reiteración oracional en:

"Todo era verdad bajo los árboles,  
todo era verdad. Yo comprendía" [E, 145]

En el poema titulado "Verdad", de carácter eminentemente narrativo, hay varios ejemplos más que sirven para armonizar esta extensa composición:

"Miras los montes, miras el aire" [E, 142]

"Y, de pronto, la ves,  
[...]  
Y de pronto te das cuenta de que huele mucho" [E, 142-143]

"porque te ama y porque tiene miedo" [E,143]

"y se te representa la justicia de las cosas,  
es decir,  
la poesía de las cosas." [E, 142]

"Y tú bien sabes por donde  
tu compañera va a llegar,  
por donde anda hacia ti," [E,142]

Ejemplos de bimembraciones en estos poemas destacan algunos como los siguientes:

"...sientes  
la serenidad de los árboles  
y la vibración de los pájaros. [E, 142]

"los árboles, arriba, eran hondos y majestuosos". [E, 145]

"las hojas en el bosque realizan  
algo más grande y más hermoso aún". [E, 146]

"esta soledad que enloquece y despoja". [E, 150]

Lo más importante que se constata en estos poemas es que se percibe un claro intento de buscar un nuevo ritmo distinto del que se podía leer en el libro anterior: *Sublevación inmóvil*. Y este cambio obedece también a unos nuevos planteamientos estéticos. Se ha analizado más arriba cómo a través del amor se asume un destino solidario. No obstante, las características apuntadas en estos poemas serán mucho más acusadas en el siguiente libro *Blues castellano*.

A continuación, se ofrece un esquema donde se muestra el detalle de los poemas que componen *Exentos, I*, el número de estrofas en que se dividen estos, así como los versos de que consta cada estrofa, y el número total de versos de cada poema. Si se exceptúan los dos poemas ya citados "Verdad", y "Ferrocarril de Matallana", se observa cómo el resto de los poemas son bastante similares tanto en su estructuración en estrofas, de una a cuatro, como también en el número de versos por composición, entre cinco y doce.

<i>Exentos, I</i>			
Poemas	N.º de Estrofas	N.º de versos por estrofa	N.º total de versos del poema
46. Oír el corazón	2	4 + 5	9 (heptasílabos)
47. Verdad	12	4 + 3 + 4 + 4 + 4 + 5 + 4 + 3 + 3 + 3 + 3 + 4	44
48. Mi juventud, un rostro junto	3	3 + 2 + 4	9 (endecasílabos)
49. Existían tus manos	4	1 + 4 + 3 + 4	12
50. Fui ciego	2	3 + 5	8 (endecasílabos)
51. Ferrocarril de Matallana	17	2 + 2 + 2 + 2 + 4 + 4 + 4 + 2 + 2 + 2 + 1 + 1 + 10 + 4 + 8 + 5 + 5	60
52. Sé que el único canto	1	5	5
53. Tristes metales	2	5 + 7	12
54. Yo me callo, yo espero	1	6	6
Totales	44		165

Un poema que puede servir perfectamente para ilustrar los aspectos métricos de *Exentos, I*, es precisamente el titulado "Tristes metales" [E, 151], tanto por su estructura, dos estrofas, como por la combinación de distintos tipos de versos y como por la ausencia de rima:

#### TRISTES METALES

Madre: quiero olvidar  
esta creencia sin descanso. Nadie  
ha visto un corazón habitado:  
¿por qué este pensamiento irreparable,  
esta creencia sin descanso?

Estar desesperado,  
 estar químicamente desesperado,  
 no es un destino ni una verdad.  
 Es horrible y sencillo  
 y más que la muerte. Madre:  
 dame tus manos, lava  
 mi corazón, haz algo.

#### Análisis métrico:

Má-dre-quié-**rool**-vi-dár-(-)  
 (1, 3, 6, heptasílabo)  
 es-ta-cre-én-cia-sin-des-cán-so-Ná-die  
 (4, 8, 10, endecasílabo sáfico)  
 ha-vís-**toun**-co-ra-zón-ha-bi-tá-do  
 (2, 6, 9, decasílabo)  
 por-**qué**s-te-pen-sa-mién-**toi**-rre-pa-rá-ble  
 (2, 6, 10, endecasílabo heroico)  
 es-ta-cre-én-cia-sin-des-cán-so  
 (4, 8, eneasílabo de canción)  
 Es-tár-de-ses-pe-rá-do  
 (2, 6, heptasílabo yámbico)  
 es-tár-quí-mi-ca-men-te / de-ses-pe-rá-do  
 (2, 3, 11, dodecasílabo asimétrico)  
**no**és-un-des-tí-no-**niu**-na-ver-dád-(-)  
 (1, 4, 9, decasílabo)  
 És-ho-rrí-**bley**-sen-cí-llo  
 (1, 3, 6, heptasílabo)  
 y-más-que-la-muér-te-Má-dre  
 (2, 5, 7, octosílabo)

dá-me-tus-má-nos-lá-va

(1, 4, 6, heptasílabo)

mi-co-ra-zón-ház-ál-go

(4, 5, 6, heptasílabo)

Como se puede apreciar hay en el poema variedad métrica, pero siempre oscila este entre el grupo fónico medio mínimo de ocho sílabas y el máximo de once. Rasgo muy habitual en los primeros libros de Gamoneda. El poema con esta variedad métrica presenta un axis heteropolar, ya que unos versos tienen número par de sílabas métricas y otros impar. La consecuencia de este tipo de axis es un ritmo tenso y sacudido, según Rafael de Balbín, que fácilmente podemos reconocer en este poema y que se ajusta muy bien a esa desesperación que expresa en este conjunto de poemas el sujeto poético.

### 3.4. BLUES CASTELLANO (1982)

#### 3.4.1. ESTRUCTURA, LENGUAJE E INTERPRETACIÓN

##### 3.4.1.1. DE LA SOLEDAD HACIA LA SOLIDARIDAD

**E**L conflicto existencial que caracterizaba los poemas del ciclo anterior quedaba disuelto, en los poemas de *Exentos, I*, en la verdad plena del amor. Ahora, con *Blues castellano*, se inicia una nueva etapa en la que el sujeto poético lanza su mirada hacia el exterior y comprueba el dolor, el sufrimiento de los demás, que en definitiva también es el suyo propio. Se trata ahora de una poesía marcada por el tiempo presente en el que el amor que expresa el sujeto poético se engrandece a través de otros seres: la madre, las hijas, los amigos, y otros personajes anónimos además de la amada que ya aparecía en *Exentos, I*.

Es un libro en el que la vida con sus desgracias e injusticias irrumpe con fuerza arrinconando la idea de una muerte definitiva. La muerte es entendida y expresada en estos poemas como todas aquellas circunstancias y situaciones que privan a la vida de su pleno sentido. Se trata, pues, de pequeñas muertes cotidianas que activan la conciencia del yo lírico. Se canta la tristeza, la desesperación, la soledad, en definitiva, la gravedad de la

vida. Por lo tanto, en principio, parece que en este libro existe un paréntesis en el progresivo avance hacia una clara conciencia de la muerte. Ahora bien, es preciso puntualizar que el sujeto poético a lo largo de toda la obra poética de Antonio Gamoneda realiza un progresivo relato de cómo va hacia la muerte y cómo va adquiriendo conciencia de ello. Así, pues, tanto en *Blues castellano*, como posteriormente en *Exentos, II*, el sujeto poético atraviesa un período en el que la conciencia, al actuar sobre el presente, preparará el camino para que en los siguientes libros aparezca con mayor profundidad y nitidez la perspectiva de la muerte. *Blues*, marca el paso definitivo de una concepción y un tratamiento más literario de la muerte hacia la profunda verdad vital que esta significa para el yo poético en sus últimas obras.

El conflicto existencial se torna, a partir de *Blues*, en fraternidad con aquellos que sienten el dolor y la aflicción de vivir unos años llenos de adversidades y restricciones. Ahondando en esta línea, se puede afirmar que la muerte aparece transmutada en *Blues*, en el silencio y el sufrimiento que vive entonces España. Es decir, se trata de otro aspecto de la muerte, el que representan las limitaciones vitales, los terribles condicionamientos históricos, las renunciadas, en definitiva, una vida que no puede desarrollarse en toda su integridad.

*Blues castellano* fue escrito entre los años 1961 y 1966, aunque su publicación se vio retrasada durante quince años, primero por la censura y luego por el propio poeta. Es por lo tanto, el segundo libro de poemas de Gamoneda dentro de su cronología creativa. El título del libro, en principio, iba a ser el de *Cantos de amistad*, y así fue anunciado en la *Segunda antología de "Adonais"*, como título aún provisional de un libro que escribía el autor en esos momentos<sup>180</sup>. La edición del libro iba a realizarla José Batlló en "Ciencia Nueva", pero su publicación fue prohibida por la

---

<sup>180</sup> *Segunda antología de "Adonais"*. Madrid, Rialp, 1962, p. 282.

Dirección General de Cultura y Espectáculos (Ordenación Editorial, núm. 9.701/68). Y su aparición se demoró hasta el año 1982 en que por fin fue publicado. Aunque hubo un intento anterior, tal y como parece desprenderse de la nota sobre el autor que aparece en la solapa del libro *León de la Mirada*, donde se afirma que Ediciones Vascas, de San Sebastián, prepara para 1980 la publicación de un cuarto poemario del autor: "Blues castellano"<sup>181</sup>.

No deja de ser extraño el que la censura se fijará con tanto detalle en esta obra, tratándose de un libro de poesía, puesto que los censores fueron más indulgentes con las obras de los poetas que con las de novelistas o los autores de teatro. En el caso concreto de Gamoneda y su *Blues*, la cita que recoge al frente del libro de la autora de *La condición obrera*, Simone Weil, y las otras dos citas, ya en el interior, de Karl Marx y de Henry Lefebvre no pudieron pasar inadvertidas a los censores y pusieron quizá en sobreaviso a estos, para leer con mayor detalle el resto de la obra, aun tratándose de un libro de poesía.

El libro apareció finalmente en la colección AEDA en Oviedo, en febrero de 1982. Sin embargo el poemario no tuvo gran repercusión, el propio autor así lo reconoce: "Blues castellano... se publicó tarde y se distribuyó poco. Pasó casi inadvertido. Se comentó, quizá entre frases amables, el escaso sentido de su aparición tardía y descolgada, en modo *patético*, de la vieja poesía *social*"<sup>182</sup>.

Si en el libro anterior, *Sublevación inmóvil*, Gamoneda emprendía una decidida y personal aventura en busca de la belleza, aquí se observa cómo se produce un paso desde la soledad individual hacia el sentimiento de tristeza en el que se hermana y solidariza siempre con los demás. Ya se ha

<sup>181</sup> Antonio GAMONEDA, *León de la mirada*. León, Espadaña Editorial, 1979.

<sup>182</sup> Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*. *Op. cit.*, p. 81.

comentado lo que en este proceso suponen los poemas que forman *Exentos*, I. Abundan ahora, en *Blues*, las referencias a los amigos, a los camaradas, al trabajo, a la madre, a la familia, la libertad o la casa. Estamos ante un ser y ver hacia fuera, ya no es únicamente el mundo interior el que se descubre, sino que serán otros los elementos que nutran esta poesía. Como se analiza más adelante, el poeta mira a su alrededor y sufre con los suyos una pena lenta que fluye por todo el libro. Es esa "atmósfera opresiva de tristeza" de la que habla certeramente Miguel Casado<sup>183</sup>.

El ritmo del blues se acompasa muy bien con el tono triste de todo el libro. Es un lento llanto, jamás quejumbroso, pero siempre sinceramente dolorido. No hay falsedad en ningún momento, todos los poemas poseen la sencillez de lo íntimo, esa que lleva siempre a lo verdadero. El dolor<sup>184</sup> humano, el sufrimiento en la existencia es lo que poseen en común, y así se constata, estos poemas. *Blues castellano* es un canto de queja y de consolación al mismo tiempo, que se encuadra dentro de la confluencia de dos tradiciones de poesía popular: la castellana y la que trae la novedad de los ritmos negroamericanos del blues.

Si tras su publicación la crítica insistió en la idea de que el libro pertenecía a la *vieja poesía social* hay que afirmar rápidamente que no es ese ni el cauce, ni el tono de estos poemas. El propio Gamoneda afirma al respecto al hablar de *Blues castellano*: "... no creo haber hecho poesía social a la vieja usanza"<sup>185</sup>. Porque añade: "*Blues castellano* tiene que ver... sobre todo, con la voluntad de convertir en poemas sucesos y estados de ánimo que dominaron mi vida a lo largo de treinta años. Lleva consigo el relato de hechos ante los cuales -o en los cuales- el sufrimiento es asunto natural"<sup>186</sup>.

---

<sup>183</sup> Miguel CASADO, introducción a *Edad*. *Op. cit.*, p. 25.

<sup>184</sup> José FERNÁNDEZ DE LA SOTA, "La música del dolor (Sobre el *Blues castellano* de Antonio Gamoneda)", *Zurgai*, diciembre 2001, p. 103.

<sup>185</sup> Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*. *Op. cit.*, p.81.

<sup>186</sup> *Ídem*, p.82.

Miguel Casado en la introducción a *Edad*, reafirma y especifica lo anterior: "*Blues castellano*, no se adscribe claramente a la poesía social: se trataría de la reflexión personal de un militante, del oscilar continuo entre la esfera privada y el compromiso..." Aclaremos un poco las cosas.

Gamoneda, que no sigue los postulados de la poesía social, no niega que la poesía pueda poseer un carácter político, siempre y cuando recoja aquellos aspectos personales, subjetivos que se dan al unísono de la acción política. Es decir, la poesía no puede, ni debe renunciar a su auténtica naturaleza: la de trascender los hechos inmediatos. A este respecto, y modificando el famoso verso de Gabriel Celaya, Gamoneda afirma: "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"<sup>187</sup>.

Por lo tanto, la experiencia, la realidad nutre la poesía de Gamoneda, pero, eso sí, una realidad tratada con un lenguaje distinto del común, "un superlenguaje"<sup>188</sup>, "un lenguaje potenciado"<sup>189</sup>. Términos que están en consonancia con la célebre ponencia de Bloomington (Indiana, 1958) del lingüista ruso Jakobson. Son poemas que tratan realidades históricas y en los que hay una crítica social muy personal que no responde a ningún programa o corriente, ya que lo que aflora es un mundo tremendamente subjetivo, en el que predomina la angustia existencial.

Algunos críticos, como Víctor García de la Concha, tras la publicación de *Blues castellano*, señalaban cierta proximidad entre Gamoneda y la denominada "Promoción del 50", basándose en la utilización de unos rasgos comunes como son "un lenguaje narrativo", y el hablar de temas comunes: "de la mujer y las hijas, del trabajo cotidiano y la

<sup>187</sup> Antonio GAMONEDA, "Poesía y conciencia", *Ínsula*, n.º 204, noviembre de 1963, p. 4.

<sup>188</sup> Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos*. *Op. cit.*, p. 82.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

monotonía de los días". Y continúa el citado crítico de forma más contundente: "Rezuma el libro idéntico pesimismo por las limitaciones sociales"<sup>190</sup>. No obstante lo anterior, con respecto a los poetas de la llamada "Promoción del 50", se pueden establecer concretamente en este libro dos rasgos que lo distancian claramente de sus coetáneos: la ironía y las influencias.

Gamoneda establece un vínculo entre la utilización de la ironía, por parte de algunos poetas, y el resentimiento hacia la clase social en que habían nacido. No es ese su caso, ya que como él mismo afirma: "Mi caso no fue así. Yo era (perdóneseme el léxico arqueológico) un proletario; lo era, al menos, en los años en que escribo el *Blues* y en los veinte anteriores que le dan contenido"<sup>191</sup>.

El segundo rasgo que lo distingue de sus coetáneos radica en que las influencias que el propio Gamoneda reconoce en *Blues* son completamente ajenas al resto de los poetas. Esas influencias son: "el poeta turco Nazim Hikmet y las letras de los cantos negroamericanos fundacionales del jazz: el *blues* y el *spiritual*. Yo escribí (traduje, ya diré cómo) *spirituals* en castellano, y yo puse en mi lengua (también diré cómo) a Nazim Hikmet. Sin este trabajo, creo que no habría existido mi *Blues*"<sup>192</sup>.

A propósito de este poeta turco señala José Luis Puerto cómo de él "viene esa continua utilización, simbólica, de la palabra corazón"<sup>193</sup>, en la poesía de nuestro poeta, recordemos también el título de un poema de *Blues castellano*, "Tarareando Nazim", que sirve como homenaje al poeta turco. Antonio Gamoneda tradujo de una versión francesa de Hasan Gureh de

---

<sup>190</sup> Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, "El último cuarto de siglo en la poesía de Castilla y León", recogido en *Literatura contemporánea en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, p. 99.

<sup>191</sup> *El cuerpo de los símbolos*. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> José Luis PUERTO, "El animal de la memoria", en *Antonio Gamoneda*. *Op. cit.*, p. 18

1951 los poemas de Nazim Hikmet que se publicaron en la revista *Claraboya*.

Por otro lado, el descubrimiento del *jazz* llegó a través de las voces de Mahalia Jackson, Sister Rosseta Tharpe, o Louis Armstrong que sonaban en su primer tocadiscos. Gamoneda intentó aproximarse a los significados de estas canciones con la ayuda de un amigo, José Vega Merino. Pero no fue hasta el descubrimiento de la obra de M. Yourcenar, *Fleuve profond, sombre rivièrè*, cuando pudo adentrarse verdaderamente a través de la lengua francesa en las letras del *spiritual* y del *blues*.

A pesar de la distancia que separa estas dos influencias, la del *blues* y la de Nazim, ambas coinciden en ser expresiones del sufrimiento como asunto natural. Y en ambos encontramos placer al cantar dicho sufrimiento, ya que en ambos existe un ritmo del pensamiento creado por un lenguaje poético. Gamoneda encontró en esos primeros años sesenta una forma de expresión, un cauce nuevo en el que armonizaba lo que para él en esos momentos eran y habían sido durante bastantes años sus dos obsesiones: la poesía y la preocupación ética y social. Gamoneda no quería sacrificar ninguno de esos dos elementos, y tampoco quería seguir los caminos andados ya por otros.

A estas influencias habría que añadir concretamente la que ejercieron dos libros que, durante los años de escritura de *Blues castellano*, estuvieron muy presentes en el ánimo de nuestro poeta. Son los *Ensayos sobre la condición obrera*, de Simone Weil, de donde procede la cita que encabeza *Blues castellano*; y el otro libro es *Orfeo negro*, de Sartre que según Gamoneda "me convenció (con el espejo de los poetas negros de lengua francesa, antillanos y malgaches) de que cuando el oprimido sólo puede

expresarse en la lengua del opresor, ésta se torna una lengua revolucionaria"<sup>194</sup>.

El libro de Jean Paul Sartre *Orfeo negro, poesía y revolución*, fue publicado en Buenos Aires, Deucalión, 1956. Testimonio cierto de la influencia de este libro sobre nuestro autor son las citas que recoge en su artículo "Poesía y conciencia"<sup>195</sup>, así como también las declaraciones a Prado: "Yo estaba buscando la manera de expresar una especie de sentimentalidad social. Quedé muy impresionado por la lectura de un libro poco conocido de Jean Paul Sartre, *Orfeo negro*, que hermana a los poetas negros de lengua francesa con los norteamericanos. A mí el texto de Sartre me llevó a una cierta manera de escribir poesía"<sup>196</sup>.

Así nace, pues, *Blues castellano*, de la confluencia de varias líneas de poesía desconocidas hasta ese momento en nuestra tradición literaria, como son: el *blues*, el *spiritual*, el poeta turco Nazim, y los poetas africanos en lengua francesa. Y todo ello para crear una poesía que al mismo tiempo es una queja y también un consuelo a través del canto. Estas son las raíces de las que se nutre la originalidad de *Blues castellano*, aunque luego, Gamoneda, no haya continuado ni desarrollado esa línea poética<sup>197</sup>.

*Blues castellano*, está dividido en tres partes que constan de doce, ocho y quince poemas, respectivamente<sup>198</sup>. De las tres partes es en la segunda, donde se encuentra la novedad de los blues. Novedad, aunque

---

<sup>194</sup> Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos. Op. cit.*, p. 98.

<sup>195</sup> Antonio GAMONEDA, "Poesía y conciencia. Notas de una revisión", en *Ínsula*, n.º 204, noviembre 1963, p. 4.

<sup>196</sup> Benjamín PRADO, en *Leer. Op. cit.*, p. 90.

<sup>197</sup> Miguel CASADO en *Esto era y no era. Lectura de poetas de Castilla y León*. Valladolid, Ámbito, 1985, vol. 1, p. 118, señala la coincidencia de que *Blues castellano* se terminó de escribir en el mismo año, 1966, en que se publicaba *Blanco Spirituals* de Félix GRANDE. Y distingue entre la intención rítmica de Antonio Gamoneda frente al acercamiento cultural de F. Grande al mundo del *blues*.

<sup>198</sup> A la segunda parte de la primera edición de *Blues castellano*, 1982, se le ha añadido en *Edad*, un poema más "Blues del mostrador". Para más detalles sobre variantes entre estas dos ediciones véase el "Apéndice II", al final de este estudio.

emparentada con la poesía popular a través de los ritmos y las estructuras paralelísticas. Emparentada también por la utilización de un léxico que habla de humildad, de sencillez, de lo próximo al corazón del hombre. De cosas cotidianas y familiares como “cazuelas”, “legumbres”, “sartén” o “fregadero”. “Palabras de la memoria” como las denomina Ildelfonso Rodríguez, que vuelven de nuevo en libros posteriores como en el *Libro del frío*: “Este *Libro del frío*... ahí vuelven las cucharas, los hilos, los armarios, las sábanas. No parece haber otro misterio”<sup>199</sup>.

#### 3.4.1.2. NUEVA POÉTICA. AUSENCIA DE LA MUERTE

En el primer poema del libro “Cuestión de instrumento”, el poeta muestra claramente su cambio poético con respecto al libro anterior. Para ello acude a la cita propia y así se incluyen versos del poema “Música de cámara”, perteneciente al libro *Sublevación inmóvil*. Es una declaración de principios poéticos y así comienza, con una invocación un tanto extrapoética: “Ustedes saben ya que una sartén” [E, 157]. Verso que bien puede servir para señalar la nueva orientación poética de Gamoneda. El poeta sabe que su situación personal, social, laboral y política condiciona su poesía, es cierto que podría no ser así, pero el poeta quiere estar con los suyos y con su tiempo: “y yo sé que una celesta / suena a tierra feliz, pero si ustedes / tienen a su madre en el fregadero, / no toquen, por favor, la celesta” [E, 157]. En estos versos hay humor y en el fondo, una auténtica declaración poética. ¿Cómo es posible hacer una poesía muy sofisticada, preciosista si lo que rodea al poeta es un mundo tremendamente apegado a

---

<sup>199</sup> Ildelfonso RODRÍGUEZ "Una conversación con Antonio Gamoneda", en *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 63.

la tierra, al agua del fregadero? Imagen que vuelve a aparecer de nuevo en otro poema titulado "Visita por la tarde": "Cuando llegó la noche, la mujer / sacó las manos del agua / y separó los cabellos esparcidos / sobre el rostro" [E,190]. Estos versos recuerdan los famosos de César Vallejo, que también constituyen una declaración poética: "Un hombre pasa con un pan al hombro / ¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?"<sup>200</sup>.

Por lo tanto, es este un libro en el que el componente ético, el compromiso con los demás y consigo mismo, hacen que el poeta abandone el virtuosismo hacia el que parecía inclinarse su poesía anterior, para ofrecer ahora, a través de un ritmo nuevo provocado por las reiteraciones, ese cambio del que hablábamos. Para Juan Carlos Suñén, lo que hace que Gamoneda se incline por el blues es: "La búsqueda de una forma popular que no dejara de ser un "superlenguaje" y que, además, se aviniera a modos de vida modernos" esto, dice el crítico "llevará a nuestro autor hasta el blues en tanto expresión de una verdad sencilla... capaz de cumplir con la justicia y también con su naturaleza poética"<sup>201</sup>.

Un claro avance de este sentir poético se hallaba en los versos finales de *Exentos, I*, en los que el anhelo de comunión con los demás alcanza también a su poesía: "Yo me callo, yo espero / hasta que mi pasión / y mi poesía y mi esperanza / sean como la que anda por la calle" [E, 152]. Pues bien, al frente de *Blues castellano*, aparece esa cita de Simone Weil que pone de manifiesto que la solidaridad con los demás se ha producido y es preciso cantarla: "La desgracia de los otros entró en mi carne". Y será cantada tanto desde el presente: a través de la madre, la casa, los amigos, o el trabajo, como también desde el pasado. Formando entre todos estos elementos un complejo haz isotópico común que será la solidaridad con el

---

<sup>200</sup> César VALLEJO, *Poemas Humanos. Op. cit.*, p. 198.

<sup>201</sup> Juan Carlos SUÑÉN, "La expresión de un deber desconocido", en *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 97.

sufrimiento de los demás. Sólo así es posible entender que en este libro no aparezca una mirada hacia el tiempo futuro, a través de la cual se reflexione sobre la muerte. Será, pues, *Blues castellano*, el único título de Gamoneda donde la constante de la muerte quede relegada por el dolor y la fraternidad con los que sufren. Aunque en realidad, tal y como se afirmaba anteriormente, lo que se sucede en *Blues*, es que la muerte es tratada desde otra perspectiva. Puesto que se constata su presencia en el presente a través de todas las renunciaciones que hacen de la existencia una vida notablemente mermada. Tan sólo en dos poemas aparece alguna breve alusión directa a la muerte, en el titulado "Blues del cementerio" [E, 179], y también en el último poema del libro "Caigo sobre una silla" [E, 203].

*Blues castellano* es un libro exclusivo del tiempo presente y fugazmente también del pasado.

#### 3.4.1.3. HACES ISOTÓPICOS: LA EXPERIENCIA DEL RECUERDO

El recuerdo de este pasado aflora en varios poemas en los que se precisa muy claramente el aspecto temporal, como en "Después de veinte años": "Cuando yo tenía catorce años / me hacían trabajar hasta muy tarde" [E, 159], en el poema "Malos recuerdos", también se evoca el pasado: "Cuando yo tenía doce años..." [E, 162]. Pero en ambos poemas no se limita el sujeto poético a buscar simplemente las imágenes ya perdidas, sino que establece una prospección de esa escena ya pasada en el presente. En esto recuerda a algunos versos de poetas de su misma Promoción, como por ejemplo los de Ángel González, cuando evoca su infancia en la sección

titulada "Ciudad Cero", de su libro *Tratado de Urbanismo*<sup>202</sup>. Esta circunstancia de la evocación de un pasado hace que en ocasiones se constate un tono marcadamente narrativo por la presencia de una anécdota. Pero lo que sobresale no será el hecho en sí, sino la intensidad del sentimiento que sobresale por encima de lo narrado. Por encima de la injusticia está la queja.

Estrechamente unido a estos recuerdos de la infancia destaca sobre el resto la figura de la madre, cuya presencia se convierte no sólo en esta obra, sino también en el conjunto de la poesía del autor, en uno de referentes más importantes. Para Fernando Castro, en *Blues castellano*, "surge la madre que parece destinada a reparar la imperfección del vivir"<sup>203</sup>. En el poema "Caigo sobre unas manos", el recuerdo de la madre es un refugio, un "descanso de ser hombre". Nuevamente en este poema ha utilizado el mismo procedimiento anterior, es decir, la consecuencia actual de una escena del pasado. Es este el que modela y hace el presente. La madre vuelve a aparecer más adelante en el poema "Blues de la casa": "Aquí vive mi madre con sus lentes", en una casa donde hay paredes con sufrimiento. También en el poema "Un tren sobre la tierra" [E, 197], de nuevo aparece otra referencia a la madre: "Los cabellos ásperos de mi madre / están rodeando su rostro sobre la almohada / y su viejo cuerpo ha caído en el sueño". El sujeto poético viaja mientras, en tren, hacia el encuentro y, en un poderoso salto en el tiempo, se anticipa el abrazo emocionado entre madre e hijo. Después, el sujeto poético regresa al interior del tren para describir a estos "compañeros de viaje" humildes y míseros: "una mujer hinchada de tristeza", "un viejo arde en su mirada roja", y "un hombre duerme con un gran capazo". Como

---

<sup>202</sup> Ángel GONZÁLEZ, *Tratado de urbanismo*. Barcelona, El Bardo, 1967, pp. 65-74. Esta sección la componen tres poemas: "Ciudad cero", "Evocación segunda", y "Primera evocación".

<sup>203</sup> Fernando CASTRO, "Manos de tierra", en *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 37.

se aprecia, son estos unos compañeros de viaje muy distintos de los del famoso poema de Gil de Biedma titulado "En el nombre de hoy":

"Finalmente a los amigos,  
compañeros de viaje,  
y sobre todos ellos  
a vosotros, Carlos, Ángel..."<sup>204</sup>

En la poesía de Gamoneda, la madre es un destino después de un largo viaje en tren. Y si ahora es el sujeto poético el que acude a despertar a la madre de su sueño, antes encontrábamos la escena inversa, estableciendo así un claro *coupling* semántico con el poema titulado "Después de veinte años": "A las cinco del día, en el invierno, / mi madre iba hasta el borde de mi cama / y me llamaba por mi nombre / y me acariciaba el rostro hasta despertarme" [E, 159]. Ese muchacho, que con catorce años despierta ya al trabajo, encontraba el refugio, el consuelo, cuando llegaba a casa en las manos de su madre: "me cogía / la cabeza mi madre entre sus manos" [E, 159]. Esta es la misma escena que luego aparece en el poema "Caigo sobre unas manos", que se convierte así en una rememoración que alcanza al presente: "Y me arrodillo / a respirar sobre tus manos. / Bajo / y tú me escondes el rostro; y soy pequeño; y tus manos son grandes; y la noche viene otra vez. / Descanso / de ser hombre, descanso de ser hombre" [E, 164].

Para Manuel Vilas "La figura de la madre (que ya había aparecido anteriormente y que será constante en el resto de sus libros) se exhibe ahora de una forma más real, más decisiva, -hilvanada plenamente a la conciencia

---

<sup>204</sup> Jaime GIL DE BIEDMA, *Las personas del verbo. Op. cit.*, p. 77.

del poeta-, y, sin duda, no es tema secundario, ya que adquiere ribetes de obsesión<sup>205</sup>.

En el poema “Malos recuerdos” [E, 162], el pasado está inundado por el dolor de la vergüenza, se rememoran dos instantes de la niñez en los que brilla la crueldad del desconocimiento: el apaleamiento de una perra y el robo de una carta a un soldado. Pero ambos hechos no habrán sido en vano. El dolor nacerá mucho más tarde, nacerá el arrepentimiento y con él, la vergüenza de la mala acción una vez que se adquiere la conciencia para valorar la dimensión de la injusticia y del abuso cometidos. La técnica utilizada en este poema, como en algunos otros de este libro, consiste en contrastar el pasado con el presente. De ahí, de ese choque se alza el vuelo de la poesía, la memoria no es ensoñación, ni mucho menos idealización, la memoria rescata miseria, pobreza, injusticia y también inocencia, junto con mucho amor.

Ese valor de refugio, consuelo y salvación que se asocia con la madre es extensivo también a la casa. Esta aparece en varios poemas siempre con el valor de lo íntimo, del regreso a la verdad. Así en el poema “Un tren sobre la tierra”: “Voy en tren hacia mi casa”, “y en la habitación habrá una gran luz amarilla / en la que viviremos abrazados” [E, 197]. También en ocasiones la situación se vuelve insostenible y el sujeto poético sale hacia el mundo, como en el poema “Paisaje”: “Un día, el año / pasado – no podía más -, / salí de casa hacia los altos” [E, 100]. En el poema titulado “Blues de la casa”, es donde se muestra más claramente el contraste entre el dolor y el amor reunido entre las paredes de una casa, la suya, en la que viven sus seres queridos y también su propia pena: “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?” [E, 181]. La pregunta se

---

<sup>205</sup> *Op. cit.*, p. 52.

alza como un fantasma después de mirar la cal con la que limita toda la familia.

En el poema “Sabor a legumbres”, surge de nuevo a la familia del poeta: “sentados a la mesa / los míos de la sangre -cinco-“ [E, 166] comiendo legumbres. Desde esa anécdota, el poema se eleva hacia otras regiones en las que lo sustancial no es el hecho de la comida, sino la comunión que se establece entre el hombre y la vida, a través del mismo vínculo: el sabor. El poema es humilde como la tierra y posee esa dignidad de lo sencillo que lo transforma en algo mucho más profundo, lo transforma en verdad de vida.

La poesía es posible gracias al amor de los suyos. Lo mismo sucede en el poema “En la carretera del Norte”. Donde el yo poético encuentra la compañía de sus propias hijas, Ana y Amelia, al pasear por la carretera del norte le traen a la memoria el tiempo en el que sólo existía soledad y esta era peligrosa. En este poema, la carretera del norte, como vemos, adquiere una connotación poderosa en la que el sujeto poético transmite todo su miedo a la soledad más absoluta. La superación de ese espanto está en el amor que nace con una fuerza intensa al mirar el rostro de sus hijas.

Así se comprueba también en el poema “Blues del nacimiento”:  
“Nació mi hija con el rostro ensangrentado”, “Mi hija ya va a hacer tres años / y canta y piensa pero ve mi rostro. / Yo ahora ya no me pregunto / por qué se ama a un rostro ensangrentado” [E, 177]. En el poema “Comunicación de males”, el sujeto poético se conmueve por haber causado miedo a su propia hija, pero su sentimiento viene provocado porque en su hija reconoce el mismo miedo que habita dentro del propio sujeto lírico.

Otro de los temas recurrentes en el libro es el de la amistad. Sobre la importancia de este tema dentro del libro baste aclarar que el autor pensaba titular el libro, tal y como ya se ha indicado más arriba, *Cantos de amistad*.

Fue tan sólo un proyecto de título y de libro, cuya publicación fue intervenida por la censura y que muchos años después se publicará ya con el título de *Blues castellano*, como ya indicábamos.

En el poema titulado “Visita por la tarde”, sobrecoge la escena que se presenta desde el primer verso: “Entré en la casa y me quité el abrigo / para que mis amigos no supieran / cuanto frío tenían” [E, 190]. El resto es la sencillez y la pobreza de los más humildes, es la crítica social, pero al mismo tiempo el sujeto poético sabe descubrir el verdadero amor. En el poema “El río de los amigos” [E, 191], de nuevo se halla la evocación del pasado y el contraste con el presente, en este caso con el simbolismo del río, para remarcar aún más el irremediable paso del tiempo.

La amistad para el poeta es un valor sagrado, como lo es también el amor, que no deja de ser otra rama del mismo tronco. Por ello, el yo poético siente que en su caer en el mundo, en su caer en la vida siempre está el amigo que sostiene esa caída. En esta idea, a nuestro juicio, se encuentra la clave de esta obra, así como también la diferencia fundamental entre el libro anterior *Sublevación inmóvil*, y el actual, *Blues castellano*. En aquel, recordemos que la belleza era el eje del libro y se constituía en el haz isotópico central, tal y como se afirmaba en el poema “Cuello”: “Si la belleza sostiene una cabeza / bien puede sostener el mundo” [E, 120]. En *Blues castellano*, en el poema “Caigo sobre una silla”, el asidero del mundo no es ahora la belleza, sino la amistad: “Cuando caigo sobre una silla /...es la amistad quien me sostiene” [E, 203]. En este claro *coupling* intertextual, tanto semántico como sintáctico, hallamos el paso de la soledad individual, de la lucha interior del poeta hacia el reconocimiento del dolor y del sufrimiento en los demás, desde el yo hacia el nosotros.

La reflexión sobre la amistad aparece en varios poemas más, como por ejemplo: “Siento el agua” [E, 199], “Después del accidente” [E, 202], o

en “La noche hasta caer” [E, 200], donde se vuelve a encontrar una variante de la imagen anterior: “-Caigo / sobre los brazos de mis camaradas”.

En claro contraste con este mundo familiar que hemos visto hasta ahora aparece el mundo externo representado por el trabajo y la relación con los otros. Dos poemas hablan sobre el mundo del trabajo en distintas vertientes: la agricultura y la oficina. Entre ambos se pueden establecer numerosas semejanzas y paralelismos. Quizá, el aspecto más destacable sea la labor rutinaria de realizar siempre la misma tarea. En el poema “Blues del amo” [E, 180], se repite hasta en cuatro ocasiones que trabaja desde hace “diecinueve años” para el mismo amo. En el poema “Agricultura”, se insiste en lo duro del esfuerzo del hombre que labora la tierra: “que pasa, / mil veces pasa por la tierra, duro, / con la herramienta y el caballo viejo, / seco como su amor, mil veces pasa, / toda la vida mientras dura el día” [E, 171]. Pero el paralelismo entre ambos poemas surge sobre todo gracias al contraste, a la oposición de ideas y de términos: “rostro humano” frente al “rostro de mi amo”, “mil veces pasa, toda la vida mientras dura el día”, frente a “todo el día escribo dieciséis y mil”. Labores muy distintas, pero en ambas se constata que el trabajo absorbe al hombre y cómo, en ambas, se produce una simbiosis entre la tierra seca y quemada por el sol y el rostro del hombre quieto y tajado de dolor, en el primer poema; y en el otro, entre el rostro del trabajador y el del amo: “No he visto al amo en diecinueve años / pero todos los días yo me miro a mí mismo / y ya voy sabiendo poco a poco / cómo es el rostro de mi amo” [E, 180].

El sujeto poético se halla así inmerso en un tiempo presente en el que no encuentra consuelo, sino tan sólo el sacrificio diario, el dolor y la injusticia. No es de extrañar, pues, que cuando se piense, en medio de la tristeza, en Dios como redentor de esta situación se compruebe que ha desaparecido toda esperanza. Así se puede apreciar en el poema titulado

"Blues para cristianos". Ya en *Sublevación inmóvil*, se analizaba otra alusión a Cristo en el poema "Propongo mi cabeza atormentada" [E, 114]. Son varias las alusiones a Dios en numerosos poemas de *Edad*. Ahora bien, con respecto a Cristo, se observa en Gamoneda cierto aspecto negativo, así lo señala también Manuel Vilas: "la figura de Dios -e incluso la de Cristo- cuya aparición en la poesía del autor de *Descripción de la mentira*, no es, en absoluto, esporádica ni superficial, al contrario, está cargada de un simbolismo negativo"<sup>206</sup>. Y esto es debido a que el dolor del ser humano, el dolor aquí, en la tierra, sólo halla el terrible vacío de Dios. Así lo expresa el sujeto poético en estos versos: "Cuando venga Jesucristo a vivir con nosotros, / habrá que verle el corazón cansado. / Aquí ya no hay otra majestad que el dolor. / Sí, buen amigo, ya no hay más en la tierra" [E, 178]. No es, pues, ni el Cristo agonizante de Unamuno, ni tampoco el Cristo vivo de Antonio Machado, el Cristo hombre entre los hombres, el que anduvo por el mar para traer la fraternidad. Es, para Gamoneda, un vacío divino ocupado por el dolor y la desesperanza.

### 3.4.2. ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS

#### 3.4.2.1. RITMO Y TIEMPO PRESENTE

Toda esta desesperanza encuentra un adecuado acomodo en una forma nueva en nuestra tradición poética como es el "blues".

Lo primero que hay de aclarar es que la novedad de la introducción del blues en la poesía no radica exclusivamente, como algunos creen, en los peculiares esquemas rítmicos que aparecen, ni tampoco en una composición

---

<sup>206</sup> Manuel VILAS, "La muerte y su hermano el miedo", en *Antonio Gamoneda. Op cit.*, p. 52.

paralelística que nace de la improvisación. El mérito está en servir de cauce para expresar una situación opresiva en la que el poeta siente el compromiso con los demás. "A través de la música y el ritmo jazzísticos encuentro la forma de armonizar intereses ético-sociales con los poéticos"<sup>207</sup>. Sobre este importante aspecto de la imbricación entre ritmo y contenido, Octavio Paz ya había expresado la misma idea que manifiesta Gamoneda en el sentido de que ya el ritmo, por sí mismo, está transmitiendo lo que luego corroboran las palabras: "El ritmo es sentido y dice 'algo'. Así, su contenido verbal o ideológico no es separable. Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras"<sup>208</sup>.

Es en la segunda parte del libro donde aparece la citada novedad. Son ocho blues en los que surge el rasgo más característico de este libro: los paralelismos morfológicos y las constantes repeticiones de sintagmas, con los que se logra un ritmo muy acusado. Ese ritmo no es simplemente medida, sino una cosmovisión, ese ritmo se convierte ahora en una imagen viva del mundo y de la vida. El lenguaje es sencillo, llano, sin artificios, ni palabras rebuscadas. En todos los poemas predomina un léxico concreto, apegado a la tierra, un léxico lleno de realismo y de verdad clara: "cazuelas" [E, 178], "gallinas" [E, 179], "chaqueta" [E, 178], "caldero" [E, 184], "Mamá" [E, 187], "pan" [E, 189], "cocina" [E, 190], "pantalones" [E, 194], "cántaro" [E, 199], "perra" [E, 162], "praderas" [E, 162], "cuestos" [E, 162], "cardo" [E, 171], "centeno" [E, 171], "espinos" [E, 172], etc.

Es el lenguaje común cribado por la poesía. Es el blues el cauce nuevo que encuentra el poeta para cantar la vida. Gamoneda inaugura aquí un nuevo camino poético que se aleja de la transitada vía de la poesía social

---

<sup>207</sup> Palabras de Antonio Gamoneda recogidas por José Luis PUERTO en su artículo "El animal de la memoria", en *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 19.

<sup>208</sup> Octavio PAZ, *El arco y la lira. Op. cit.*, p. 58.

y también de la distante postura de la ironía a la que acudieron otros poetas coetáneos suyos.

Sobre la innovación que supone este libro en la poesía española José Luis Puerto afirma: "Gamoneda había creado un nuevo lenguaje poético en *Blues castellano* (1961-1966); un lenguaje poético basado en el ritmo y la poesía del jazz y del blues, cantos no sólo de protesta sino también de consolación... La novedad de este lenguaje en nuestra poesía era evidente, pero Gamoneda luego nunca lo ha continuado ni desarrollado; queda ahí en su obra como una vía ciega, aunque con el logro incuestionable de este título"<sup>209</sup>.

Ya se ha dicho que el léxico es coloquial pero la música, los modelos rítmicos, la sustancia poética de estos poemas crean un entramado de paralelismos, una auténtica lógica poética que es de gran intensidad. Así se comprueba en algunos ejemplos como los siguientes.

Son poemas con un ritmo irrenunciablemente obsesivo, producido por la reiteración de ciertos esquemas sintácticos: "Llegó con el papel entre las manos / y me miró con sus ojos cansados. / Llegó con el papel y con sus manos" [E, 182]. Asimismo, son frecuentes las acumulaciones de sintagmas nominales, la repetición idéntica de una misma frase: "Mi hija ahora ya va a hacer tres años / y habla conmigo y ella ve mi rostro. / Mi hija ahora ya va a hacer tres años" [E, 177], o bien variando levemente algún término de uno de los sintagmas: "Hay veces que estoy triste a tu lado / porque tú sólo me amas con amor. / Muchos días estoy triste a tu lado / porque tú no me amas con amistad" [E, 183]. También es frecuente la utilización de la anáfora como elemento configurador de la estructura del poema: "Aquí vive mi madre con sus lentes. / Aquí está mi mujer con sus cabellos. / Aquí viven mis hijas con sus ojos" [E, 181].

---

<sup>209</sup> *Ibidem*.

Estos procedimientos son ejemplos claros y manifiestos de cómo Gamoneda intenta encauzar ese torrente verbal que son los versos de *Blues Castellano*.

Gracias a estos recursos, la expresión se remansa, se refrena, podríamos decir que se retiene antes de que el lector pase a contemplar otros hallazgos mayores. Es entonces cuando la poesía de Gamoneda ha encontrado unos límites a ese fluir musical. Surge entonces la estructura, la composición, la arquitectura de la poesía. En ocasiones, vuelve a ser el recurso rítmico de las correlaciones y los paralelismos que veíamos en el análisis del libro *Sublevación inmóvil*, aunque comprobaremos cómo en *Blues castellano*, este recurso queda superado y es sustituido por otros como el de "las variaciones sobre un tema", tal y como se estudiará más adelante. Analicemos ahora el ejemplo que pervive en este libro de las correlaciones, tan utilizado en el anterior. En el poema "Blues del mostrador", así sucede:

Llegó con el papel entre las manos  
y me miró con sus ojos cansados.  
Llegó con el papel y con sus manos  
y yo sentí su mirada en mi vida.

Cuando venga otro día con sus manos  
y su papel a mirarme en silencio,  
espero comprender por qué me mira,  
por qué es viejo y es grande y por qué pesan  
en mi corazón estos ojos cansados. [E,182]

	1	2	3
A	Llegó ↓	Llegó ↓	Cuando venga ↓
B	con el papel entre las manos ↓	con el papel y con sus manos ↓	con sus manos y su papel ↓
C	me miró con sus ojos cansados ↓	sentí su mirada en mi vida ↓	a mirarme en silencio ↓
D	por qué pesan estos ojos cansados	por qué es viejo y es grande	por qué me mira

A pesar de este ejemplo que acabamos de mostrar, en *Blues castellano*, no abunda este tipo de recursos, puesto que son más propios de una poesía donde priman los desarrollos visuales o arquitectónicos del poema, frente a los procedimientos musicales.

Para Ildelfonso Rodríguez, el ritmo y el tiempo de *Blues castellano*, vienen marcados incuestionablemente por esa forma musical escogida del blues: "el blues que Gamoneda practica (muy próximo en su estructura a los auténticos blues rurales) es otra forma musical de la lentitud y la repetición. El Blues reiterativo, redundante, es una salmodia, un vaivén consolador que se balancea sobre un mismo punto"<sup>210</sup>. Así es, no son poemas de rebeldía, no predomina en ellos la denuncia, la crítica, sino que son cantos de sufrimiento y al mismo tiempo de consolación dentro de una elástica pulsación rítmica. Son repeticiones que arrastran un balanceo donde destaca el juego alterno de tensiones y distensiones. El lector se impregna del ritmo de esas frases, de esos versos y a través del ritmo acude a penetrar el sentido de los mismos.

Es frecuente encontrar en estos poemas un tono reiterativo, propio del blues, en el que se vuelve una y otra vez sobre el mismo verso de

<sup>210</sup> Cfr. Ildelfonso RODRÍGUEZ, "La escritura del cuerpo", en la revista *Un ángel más*. Valladolid, otoño 1987, n.º 2, p. 120.

manera obsesiva. Se crea así una tensión dentro del poema que se precipita vertiginosamente en un final súbito, tras del cual queda flotando en el lector un ritmo, una cadencia triste como resto de un verso que fluye lento sobre unos significados doloridos. Esta técnica se puede apreciar en varios poemas como por ejemplo en "Blues del nacimiento" [E, 177], donde aparece repetido el verso "Nació mi hija con el rostro ensangrentado", y también este otro "Mi hija ahora ya va a hacer tres años". El verso "y habla conmigo y ella ve mi rostro", se vuelve a repetir pero con un leve vaivén: "y canta y piensa pero ve mi rostro".

Esta técnica que hemos denominado "variaciones sobre un tema", aparece también en "Blues para cristianos":

Ahora vendrá Dios con su madero  
dicen que viene Jesucristo con su madero.  
Bien, que venga con su madero.  
Cuando venga Jesucristo con su madero,  
vamos a verle la chaqueta vieja. [E, 178]

Como se observa los esquemas sintácticos se reproducen con levísimas variaciones creando una acusada monorritmia sobre la que destacan aún más las pequeñas variaciones semánticas. Es decir, una vez formada la música el sentido penetra en ella, ajustándose, moldeándose en su interior para crear una unidad armoniosa de ritmo y sentido donde ambos se confunden. Las repeticiones provocan dentro del poema una tensión que se va intensificando por la acumulación de los elementos paralelísticos y al mismo tiempo crean en el lector una expectativa que precisa de un final muy marcado. Comprobémoslo en el ejemplo anterior:

La reiteración del verbo venir a través de las distintas formas verbales: "vendrá", "viene", y "venga", y sus respectivos sujetos: "Dios" y

"Jesucristo", desembocan en un elíptico "(nosotros) vamos a verle". Para marcar aún más el contraste entre la dualidad de los términos: *Dios* y *nosotros*, se establece una fuerte isotopía entre los sintagmas "con su madero" y "la chaqueta vieja".

Esta reiteración obsesiva para Miguel Casado está "directamente relacionada aquí con el agobio ambiental, el absurdo y la desolación de los poemas"<sup>211</sup>. Efectivamente, el libro en su conjunto transmite una tensión, una opresión ambiental asociada al dolor y a la tristeza que queda reforzada por la expresión. Los versos de *Blues* hablan de sufrimiento, de desesperación y de angustia existencial. Por ello, el ritmo paralelístico del blues, poéticamente inusitado, transmite al lector, mediante los procedimientos descritos de acumulación y de intensificación, mejor que cualquier otro, ese ambiente opresivo que el sujeto poético quiere plasmar.

Los poemas de este libro se caracterizan por una inmediata comunicación, una expresividad directa y un ritmo fluido y pulsante propio de las músicas negroamericanas del *spiritual* y del *blues*. Y al mismo tiempo, son poemas en los que a través de ese ritmo poroso penetra el tiempo. Un presente que se actualiza en la música de estos versos.

Se pasa, pues, de la música al tiempo histórico y todo ello como consecuencia de las formas métricas utilizadas y el novedoso procedimiento del blues que, insistimos, no se trata solamente de aspectos formales, sino que aporta una sensibilidad distinta para advertir aquello que circunda al poeta.

Frente al preciosismo del libro anterior, *Sublevación inmóvil*, ahora en *Blues*, los poemas poseen esa frescura, ese aire de improvisación propios de la música del jazz. Gamoneda, basándose en un tema que posee el valor del punto de partida y de referencia, tanto para el autor como para el lector,

---

<sup>211</sup> Miguel CASADO en la introducción a *Edad. Op. cit.*, p. 25.

elabora poemas que se resuelven sólo en variaciones sobre el tema y no en estructuras más complejas. Son estas variaciones, estas recurrencias fónicas, morfológicas, léxicas o bien sintácticas, según Lázaro Carreter, lo que conforma el "fundamental principio constitutivo"<sup>212</sup> del verso libre. Por otro lado, hemos de constatar que ya Amado Alonso, al estudiar la poesía de Pablo Neruda, denominó "tema con variaciones" a un procedimiento rítmico que definió así: "repetición de un elemento en combinaciones rítmicamente diferentes, y alternancia musical de un elemento con otro u otros fonéticamente diferentes pero del mismo signo emocional"<sup>213</sup>. Comprobemos esto en el siguiente ejemplo, en el poema "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.

Hay veces que estoy triste a tu lado  
 porque tú sólo 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.  
 ¿Sabes tú lo que es vivir ante una puerta cerrada?  
 Yo amo la libertad y te amo a ti.  
 ¿Sabes tú lo que es vivir ante un rostro cerrado? [E, 183]

<sup>212</sup> Fernando LÁZARO CARRETER, *Estudios de poética*. Madrid, Taurus, 1976, p. 60.

<sup>213</sup> Amado ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Barcelona, Edhasa, 1979, p. 100.

En este poema, sobre la idea de la incomunicación amorosa subyace otra idea aún más importante como es la falta de libertad. Pero vayamos a su estructura. Posee el poema un tema inicial "estoy entristecido / porque mis palabras no entran en tu corazón" y cinco variaciones sobre el mismo tema: (1) "Muchos días estoy entristecido / porque tu silencio entra en mi corazón", (2) "Hay veces que estoy triste a tu lado / porque tú sólo me amas con amor.", (3) "Muchos días estoy triste a tu lado / porque tú no me amas con amistad.", (4) "Todos los hombres aman mucho la libertad. / ¿Sabes tú lo que es vivir ante una puerta cerrada?", (5) "Yo amo la libertad y te amo a ti. / ¿Sabes tú lo que es vivir ante un rostro cerrado?". Como se aprecia, se trata de mínimas matizaciones sobre el tema inicial. No obstante, a pesar de la evidente reiteración, el poema progresa gracias a pequeñas oposiciones semánticas y morfológicas que van enlazando las variaciones: entre el tema del inicio y la primera variación (1), este es el elemento variado: "mis palabras no entran" y "tu silencio entra", entre (2) y (3), será "me amas con amor" y "no me amas con amistad", y por último, entre (4) y (5), "vivir ante una puerta cerrada" y "vivir ante un rostro cerrado".

El poema titulado "Blues del cementerio", posee también un tema inicial en los dos primeros versos: "Conozco un pueblo -no lo olvidaré- / que tiene un cementerio demasiado grande" [E, 179], que tras sucesivas variaciones desemboca en: "no olvidaré a mi pueblo. / ¡Qué mala cosa es haber hecho / un cementerio demasiado grande". En este poema la emigración de los habitantes de un pueblo hace que todo él, junto con su soledad se fusione con el cementerio. Pero será el propio cementerio el que salga de su ser para devorarlo todo. Esta transformación se constata a través de las variaciones que se muestran en estos versos:

El cementerio ya no tiene puertas  
 y allí entran y salen las gallinas.  
 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. [E, 179]

Puede verse fácilmente la progresión en "entran y salen las gallinas", "salen las ortigas" y "saliera el cementerio", variaciones todas ellas producidas en el sujeto de los tiempos del verbo salir.

En ocasiones, existe la impresión de que Gamoneda semeja a un músico que improvisa sobre un tema, creando variantes que no dejan de reflejar en su poesía, en su ritmo, el momento histórico preciso vivido por el poeta en el acto de creación. Pero entendamos bien el término improvisación, que no quiere decir que sea válida cualquier cosa, sino que existen unos mecanismos para desarrollar esa improvisación: "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..."<sup>214</sup>.

El autor expresa a través del blues lo que siente y así refleja de hecho, mejor que cualquier otro poeta denominado social, la realidad que está viviendo en el momento que transcurre: no es evidentemente Historia, pero sí es costumbre, sí son hechos cotidianos que se revelarán importantes y decisivos en la vida "intrahistórica", utilizando el término de Unamuno. El propio Gamoneda dice: "Me refiero ... al tiempo como dimensión del propio acto de escribir; no es lo que tardo en escribir un poema, sino lo que sucede

---

<sup>214</sup> Antonio GAMONEDA, *op. cit.*, p.

en mí o en la historia en términos de simultaneidad con el acto de escribir. Me explico: podríamos poner un ejemplo: yo estoy escribiendo un poema en el que hay una referencia a realidades temporales que en este momento no sé cuales son, pero, sin embargo, hay un tiempo propio de la escritura; yo, durante ese tiempo, tengo mi cuerpo, tengo mi entorno... ¿quién puede decir que esto es ajeno al poema -las pulsiones del entorno, mis propios acontecimientos, incluso fisiológicos-, quién puede decir que no están en el poema?"<sup>215</sup>.

*Blues castellano* es, pues, un libro en el que el tiempo presente, lo que está ocurriendo, entra de lleno en los poemas. De ahí que el autor diga "si hubiera que buscar en mi obra una poesía en la que el acto poemático esté referido a cercanías temporales, quizá la encontraríamos en el libro más ligado a la experiencia que es, pienso yo, el de *Blues castellano*"<sup>216</sup>.

Además del ritmo-semántico o del ritmo-morfosintáctico que se ha señalado, es necesario destacar cómo dentro del ritmo versal el núcleo sobre el que se construyen varios de los blues del libro es preferentemente el verso endecasílabo, en sus distintas variantes. Todos ellos son endecasílabos *a maiore*, acentuados en sexta y décima sílabas. Esto produce una sensación de mayor agilidad y movimiento, ya que la primera parte del verso se precipita rápidamente hacia esa cumbre acentual en mitad del verso. Por otro lado, al observar todos los versos esta misma disposición acentual, se destaca en algunos blues un claro eje rítmico en la sexta sílaba que cruza todo el poema y contribuye a intensificar ese ritmo repetitivo que se analizaba anteriormente.

Atendiendo a los acentos interiores, abundan sobre todo los endecasílabos rítmicos, con acentuación en las sílabas pares, ejemplo de ello

---

<sup>215</sup> Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, *Gamoneda, una poética...Op. cit.*, p. 30-31.

<sup>216</sup> *Ídem*, p. 36.

son los numerosos endecasílabos heroicos como "Llegó con el papel entre las manos" [E, 182]. Menor número hay de endecasílabos con acentos extrarrítmicos, como por ejemplo los endecasílabos melódicos como "En mi casa están vacías las paredes" [E, 181], y escasean los enfáticos como "Dentro de una casa -el mundo es grande-" [E, 181], dado que el ritmo lento del blues evita ese afán impetuoso que se da en este tipo de endecasílabos.

Así, pues, predominan ritmos yámbicos y anapésticos dentro de las composiciones. A veces, todo el poema está escrito en versos endecasílabos como ocurre en "Blues de la casa" [E, 181], también en "Blues del mostrador" [E, 182]; en otros poemas como en "Blues de la escalera" [E, 184], todos los versos salvo dos son endecasílabos. No obstante también aparecen dentro del libro algún dodecasílabo, así como algún alejandrino.

A continuación, se recogen en el siguiente cuadro todos los poemas que componen *Blues castellano*, indicando el número de estrofas de que constan, el número de versos por estrofa y también el número total de versos del poema.

<i>Blues castellano</i>			
Poemas	N.º de Estrofas	N.º de versos por estrofa	N.º total de versos del poema
I			
55. Cuestión de instrumento	7	6 + 2 + 4 + 2 + 7 + 2 + 2	25
56. Después de veinte años	8	4 + 5 + 4 + 2 + 6 + 7 + 8 + 7	43
57. Tarareando Nazim	3	6 + 4 + 8	18
58. Malos recuerdos	9	3 + 4 + 6 + 3 + 3 + 3 + 5 + 4 + 5	36
59. Caigo sobre unas manos	3	3 + 6 + 16	25
60. Ida y vuelta	5	5 + 5 + 5 + 3 + 2	20
61. Sabor a legumbres	4	4 + 4 + 2 + 5	15
62. Comunicación de males	3	3 + 4 + 4	11

63. ¿Ocultar esto?	4	5 + 7 + 7 + 8	27
64. Geología	4	2 + 5 + 3 + 4	14
65. Agricultura	3	7 + 5 + 7	19
66. Paisaje	1	24	24
II			
67. Blues del nacimiento	3	4 + 4 + 2	10
68. Blues para cristianos	5	6 + 6 + 3 + 4 + 2	21
69. Blues del cementerio	5	6 + 6 + 6 + 3 + 2	23
70. Blues del amo	5	4 + 4 + 8 + 3 + 3	22
71. Blues de la casa	3	4 + 4 + 4	12 endecasílabos
72. Blues del mostrador	2	4 + 5	9 endecasílabos
73. Blues de las preguntas	3	4 + 4 + 4	12
74. Blues de la escalera	3	4 + 3 + 1	8
III			
75. Hablo con mi madre	5	4 + 5 + 4 + 3 + 3	19
76. Verano de 1966	3	4 + 4 + 4	12
77. Invierno	4	4 + 3 + 6 + 3	16
78. Visita por la tarde	3	5 + 5 + 7	17
79. El río de los amigos	5	3 + 3 + 2 + 5 + 4	17
80. Amor	3	4 + 2 + 4	10
81. Tú	4	2 + 5 + 1 + 6	14
82. Libertad en la cama	3	7 + 2 + 3	12
83. Estar en ti	2	7 + 8	15
84. En la carretera del norte	4	4 + 5 + 3 + 2	14
85. Un tren sobre la tierra	13	1 + 3 + 4 + 2 + 2 + 2 + 2 + 1 + 1 + 2 + 1 + 1 + 3 + 2	27
86. Siento el agua	5	4 + 6 + 3 + 3 + 2	18
87. La noche hasta caer	7	5 + 5 + 6 + 9 + 12 + 2 + 4	43
88. Después del accidente	3	6 + 4 + 5	15
89. Caigo sobre una silla	1	1	7
Totales	148		650

Como conclusión del estudio, de los treinta y seis poemas que componen el libro podemos afirmar que la estructura que más se repite es la trimembre, ya que trece poemas presentan una división en tres fragmentos. Así como que el tipo de estrofa más frecuente que encontramos es la compuesta por cuatro versos, que es utilizada en veinticuatro poemas. En cuanto al número de versos totales por poema lo más usual es que no se sobrepase el número de los veinte versos.

Un poema representativo de *Blues castellano*, puesto que en él se dan las características señaladas anteriormente, podría ser "Blues de las preguntas". El análisis métrico detallado de este poema servirá también como ejemplo ilustrativo de la versificación que encontramos en el libro.

#### 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.

5 Hay veces que estoy triste a tu lado  
 porque tú sólo 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 ¿Sabes tú lo que es vivir ante una puerta cerrada?  
 Yo amo la libertad y te amo a ti.  
 ¿Sabes tú lo que es vivir ante un rostro cerrado? [E, 183]

Há-ce-tiém-po-quees-tóy-en-tris-te-cí-do  
 (1, 3, 6, 10, endecasílabo enfático)

- pór-que-mis-pa-lá-bras / **noén**-tran-en-tu-co-ra-zón-  
 (1, 5, hexasílabo trocaico; 1, 7, octosílabo trocaico)
- Mú-chos-dí-as-es-tóy-en-tris-te-cí-do  
 (1, 3, 6, 10, endecasílabo enfático)
- pór-que-tu-si-lén-cio / **én**-traen-mi-co-ra-zón-(-)  
 (1, 5, hexasílabo trocaico; 1, 6, heptasílabo mixto)
- 5 Háy-vé-ces-que**es**-tóy-trís-te-a-tu-lá-do  
 (1, 2, 5, 6, 10, endecasílabo enfático)
- pór-que-tú-só-lo-me**á**-mas-con-a-mór-(-)  
 (1, 3, 4, 6, 10, endecasílabo enfático)
- Mú-chos-dí-as-es-tóy-trís-**tea**-tu-lá-do  
 (1, 3, 6, 7, 10, endecasílabo enfático)
- pór-que-tú-no-me**á**-mas-con-a-mis-tád-(-)  
 (1, 3, 5, 10, endecasílabo enfático)
- Tó-dos-los-hóm-bres-á-man / mú-cho-la-li-ber-tád-(-)  
 alejandrino: (1, 4, 6, heptasílabo mixto; 1, 6, heptasílabo mixto)
- 10 Sá-bes-tú-lo-que**és**-vi-vír-(-) / an-**teu**-na-puér-ta-ce-rrá-da  
 (1, 3, 5, 7, octosílabo trocaico; 1, 4, 7, octosílabo dactílico)
- Yoá-mo-la-li-ber-tád-y-**teá**-moa-tí-(-)  
 (1, 6, 8, 10, endecasílabo enfático)
- Sá-bes-tú-lo-que**és**-vi-vír-(-) / án-**teun**-rós-tro-ce-rrá-do  
 (1, 3, 5, 7, octosílabo trocaico; 1, 3, 6, heptasílabo anapéstico)

Así pues, en el ritmo del poema no se impone claramente ni la variedad rítmica trocaica (acento en las sílabas impares), ni la dactílica (1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup>). Sí se constata que todos los versos llevan acento en la primera sílaba, con lo que sin duda se crea un marcado eje rítmico en el inicio de los versos que está en consonancia con otras estructuras de repetición y paralelísticas utilizadas en el poema y ya analizadas anteriormente.

Entre los versos utilizados predomina el endecasílabo junto al tradicional verso octosílabo castellano. Asimismo, llama la atención el uso del heptasílabo para formar versos compuestos como el alejandrino o el tridecasílabo.

La pausa entre los hemistiquios impide la sinalefa en los versos 2 y 4, y hace equivalentes a llanas las terminaciones agudas de los versos 10 y 12.

En cuanto a la rima del poema, se aprecia cómo el poeta no ha respetado intencionadamente las reglas generalmente admitidas en el uso de la rima, como son utilizar dos veces la misma palabra en la rima: "lado" o "entristecido", o también utilizar rimas demasiado fáciles como "amistad" y "libertad". Esto confiere a los versos un aspecto de elementalidad, que junto a otros procedimientos repetitivos buscan suscitar un ritmo de vaivén que sirva para destacar el valor semántico del poema. El esquema de la disposición de la rima es el siguiente: 11 A, (8 + 8) -, 11 A, (6 + 7) -, 11 B, 11 -, 11 B, 11 C, (7 + 7) C, (8 + 8) -, 11 -, (8 + 8) B.



### 3.5. EXENTOS, II. PASIÓN DE LA MIRADA (1963-1970)

#### 3.5.1. ESTRUCTURA, LENGUAJE E INTERPRETACIÓN.

##### 3.5.1.1. ¿POEMAS O LIBRO?

**E**N *Exentos, II*, el yo poético continúa anclado en un tiempo presente en el que reflexiona sobre su existencia.

Si en el libro anterior, *Blues castellano*, el sujeto poético lanzaba su mirada a su alrededor y reconocía en los demás seres el dolor y el sufrimiento de un tiempo presente lleno de privaciones, ahora en *Exentos, II*, no hay personajes, se ha suprimido la anécdota, el suceso que muestra el dolor. Hay, pues, un mayor grado de abstracción, los poemas ya no recogen ejemplos transparentes de injusticia y dolor como sucedía en *Blues*.

El sujeto poético huye de concreciones y el dolor se eleva a una dimensión de carácter más universal, que supera la circunstancia temporal y espacial que se expresaba en *Blues*. Esto no quiere decir que se aleje el sujeto lírico en estos poemas del compromiso ético que caracterizaba sus anteriores libros. Lo que sí se comprueba es un ahondamiento en la soledad del propio individuo que tiene su correlato en el silencio de la naturaleza y también en el de las esculturas. Detrás de la belleza del paisaje o del tiempo

detenido en las estatuas se puede vislumbrar de nuevo la reflexión sobre la muerte.

Los poemas de *Exentos, II*, marcan el final de una etapa dentro de la escritura de Gamoneda, y al mismo tiempo avanzan ya algunas de las constantes que aparecerán en los libros posteriores. Se mantiene el uso sistemático del endecasílabo, pero en cambio en el lenguaje, y más concretamente en los símbolos utilizados existe una transformación notable que los aproxima, en ocasiones, al irracionalismo.

*Exentos, II*, nunca fue un libro unitario. Según Álvaro Valverde<sup>217</sup> fue escrito entre 1963 y 1970, aunque Francisco Martínez señala un período más amplio, quizá excesivo a nuestro entender, 1951 y 1970<sup>218</sup>, puesto que si así fuese, en *Exentos, II*, nos encontraríamos con algunas de las primeras composiciones del autor. Y ninguno de los rasgos que más adelante se analizan nos inclina a suponer esto.

Con el epígrafe de *Pasión de la mirada*, fueron recogidos esos poemas por primera vez en *Edad*, concretamente en la sección quinta, bajo el rótulo de *Exentos, II. Pasión de la mirada*. No obstante lo anterior, el propio autor matiza sobre las fechas lo siguiente: *Exentos, II...* está datado entre 1963 y 1970, pero casi toda su escritura debe de ser posterior a 1966<sup>219</sup>. Lo cual corrobora nuestra apreciación anterior.

La mayoría de los poemas fueron escritos en las mismas fechas que *Blues castellano*, aunque son de tono muy distinto. Otros poemas, tan sólo tres o cuatro, se compusieron años más tarde. También el autor dice que estos poemas permanecieron en una carpeta "que llegó a ser olvidada hasta, por lo menos, 1974"<sup>220</sup>. En *Edad*, el poeta al hablar sobre *Exentos, II*, aclara

<sup>217</sup> Antonio Gamoneda. *Op. cit.*, p. 104.

<sup>218</sup> Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, *Historia de la literatura leonesa. Op. cit.*, p. 811.

<sup>219</sup> *Sólo luz. Op. cit.*, p. 11.

<sup>220</sup> *Ídem.* p. 11.

al respecto: "hay algo de trampa: algunos poemas sí estaban en un libro que se publicó provisto de un título que sonaba casi igual, otros, los más, no estuvieron nunca en libro ni en ningún soporte de letra impresa..."<sup>221</sup>. El libro al que se alude en la cita anterior es *León de la mirada*, publicado en León, Espadaña Editorial, 1979. Del mismo libro se hizo una reedición posteriormente en la Colección Breviarios de la Calle del Pez, n.º 25, León, Diputación Provincial, 1990.

La primera edición constaba de veintinueve poemas, de los cuales, siete ya habían sido presentados en 1962, con carácter de poema unitario bajo el título *Iniciación coral a las Comarcas*, al Premio "Provincia de León de Poesía"<sup>222</sup>. En el prólogo a la segunda edición Gamoneda intenta aclarar la contradicción entre lo que afirmaba en *Edad*, y la reedición de los poemas de *León de la mirada*: "mis poemas legítimos eran sólo los allí reunidos (en *Edad*) y no otros, con la forma que allí aparecían y no otra"<sup>223</sup>. Por lo tanto, la reedición en 1990 de estos poemas, es decir, después de la publicación y selección "definitiva" en *Edad*, en 1987, crea en el lector cierta confusión sobre cuál debe considerarse como última y definitiva versión de estos poemas. Gamoneda se excusa de todo ello dando por buenos los poemas recogidos en *Edad*, ya que la reedición fue sobre todo una concesión a sus amigos leoneses<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> *Edad. Op. cit.*, p. 70.

<sup>222</sup> El concurso fue convocado por la Diputación de León con motivo del II Día Provincial de las Comarcas Leonesas celebrado en Astorga en 1962 y que fue ganado por Antonio Gamoneda. En el jurado estaba Leopoldo Panero. En el n.º 3 de la revista *Tierras de León*, diciembre de 1962, p. 88 se da cuenta del hecho: "He aquí los premios concedidos. El premio "Provincia de León", de Poesía, con la Flor Natural y 10.000 pesetas al ya laureado poeta don Antonio Gamoneda, por su poema titulado *Iniciación coral a las comarcas*".

<sup>223</sup> Antonio GAMONEDA, *León de la mirada*. León, Diputación Provincial de León, 1990, p. 9.

<sup>224</sup> Antonio Gamoneda declara en una nota que precede a la reedición de *León de la mirada*, lo siguiente: "Una noche pacífica de 1985 (¿o fue 1986?), en las horas altas y peligrosas en que los comparecientes son todo corazón y asentimiento, yo dije "sí" a José María Merino y Luis Mateo Díez y quedó apalabrado que *León de la mirada*, volvería a publicarse en los Breviarios del Pez".

El conjunto de estos poemas de *Exentos II*, recogido en *Edad*, lo componen veinticuatro composiciones breves que aparecen todas ellas sin título. De las cuales tan sólo cinco pertenecían al título ya citado, *León de la mirada*, aunque con notables modificaciones<sup>225</sup>. Se trata de los siguientes poemas: "En el más resistente, más velado" [E, 211], antes "(Valdeón)", y en "Está tejida con azul la noche" [E, 215], antes "(Silencio en Golpejar)". En los otros tres poemas las transformaciones son menores: "La tarde entra de pronto en la cocina" [E, 218], antes "(Crepúsculo en Villamol)", "Un bosque inmóvil, sin espacio, pero" [E, 228], antes "(Vidrieras de la Catedral)", y "Recuerdo que la tierra quiebra dura" [E, 216], que se mantiene sin título<sup>226</sup>.

Para Álvaro Valverde es este un libro<sup>227</sup> de transición, y aventura, y quizá sea esta la razón por la que se mantuvo inédito durante tantos años. Un libro de transición y crecimiento hacia lo que el crítico citado considera el "cenit de la madurez del poeta Antonio Gamoneda: *Descripción de la mentira*"<sup>228</sup>. Esta apreciación, con la que coincidimos plenamente, pasa por alto quizá algo fundamental y es que el poeta se aleja en sus siguientes obras del tiempo presente tal y como aquí aparece tratado. Evidentemente la evolución vital hace que ese sujeto poético alcance otro tiempo presente muy distinto del que configuró *Exentos, II*, en el que el tema recurrente será el recuerdo del pasado y el miedo a la muerte.

---

<sup>225</sup> Para un estudio detallado de las variantes véase el Apéndice IV de esta tesis.

<sup>226</sup> Un detallado estudio comparativo de las variantes entre la primera edición de *Pasión de la mirada*, y la versión ofrecida en *Edad*, puede leerse en el capítulo "Apéndice II", al final de esta tesis.

<sup>227</sup> Ni para el autor, ni tampoco para Miguel CASADO este apartado nunca tuvo la consideración de libro.

<sup>228</sup> Antonio Gamoneda. *Op. cit.*, p. 104.

## 3.5.1.2. NATURALEZA COMO PASIÓN

Si el propio Gamoneda califica su poesía en conjunto como "contemplación de la muerte", aquí, en estos poemas, que componen *Exentos, II. Pasión de la mirada*, la mirada se torna pasión, emocionado contemplar de una naturaleza hacia la que se siente irremediabilmente atraído el yo poético.

A pesar de que no existen referencias precisas dentro de estos poemas ni a lugares, ni tampoco a personas concretas, se puede afirmar que en casi todos estos versos hay un sustrato profundo de las tierras leonesas que se pueden reconocer fácilmente. Recordemos que el título del libro y muchos de los poemas, que lo conforman nacen de aquel en el que la cita de León aparecía ya en el propio título: *León de la mirada*. Tan sólo en el poema "En el más resistente, más velado" [E, 211], aparecen las únicas referencias a lugares concretos: Corona, el Pando, y Cares. Ha prescindido el autor de toda concreción geográfica para que los poemas alcanzasen un vuelo más amplio, ha omitido todo homenaje explícito para ofrecer una poesía más ligera, más desnuda, en definitiva, más intensa. Y a través de la pasión por la tierra y la naturaleza que se canta, se puede leer también el amor a León.

En la transformación del libro, es decir, en la evolución desde *León de la mirada*, a *Exentos, II. Pasión de la mirada*, se observa un evidente paso del objeto hacia una profunda reflexión del objeto en el sujeto. Ha habido una interiorización del paisaje por parte del yo lírico. Es decir, lo que se aprecia con nitidez es que el propio sujeto lírico cobra mayor protagonismo ahora al asomarse a través de los paisajes descritos con los que entra en perfecta comunión. La mirada del yo poético en *Exentos, II*, se

aleja del costumbrismo o del impresionismo para profundizar en lo contemplado.

Así pues, en esa naturaleza mirada con amor, mirada con pasión, se busca el sujeto poético a sí mismo:

...salgo a los huertos  
y me busco en las aguas y las sombras. [E, 215]

Y tras esa búsqueda, surge el reconocimiento de aquella en la que el yo lírico encuentra compañía y comprensión en un silencio que es unidad y encuentro consigo mismo. De ahí que se pueda hablar, en definitiva, de mirada interior:

la que espera y calla [...]  
...la que entiende el gesto  
de los que existen y no hablan... [E, 214]

Armonía y unión con la naturaleza por intimidad de silencio y soledad, pues en ella reconoce el sujeto poético lo que estaba dentro de su corazón. Pero no pensemos que es la naturaleza con su grandiosidad la que se impone sobre el protagonista, no es la materia, ni el volumen, sino tan sólo "la física dulzura / que entra despacio al corazón y habla" [E, 223]. Es decir, el sujeto poético, halla en la sencillez y la belleza de lo delicado esa unidad de diálogo con el paisaje que tanto estima.

La naturaleza, pues, reconforta al yo y le da una proximidad que lo nutre y lo consuela: "alimenta mis ojos, me acompaña" [E, 224]. En este verso existe cierto eco de otros de Claudio Rodríguez, en los que pide esa necesaria compañía que aleje la terrible soledad:

"Hoy necesito el cielo más que nunca.  
No me salve, sí que me acompañe"<sup>229</sup>.

Esta búsqueda de amparo en la naturaleza se ofrece como una posible alternativa a una crisis espiritual. Ya se había hablado de la pérdida de la fe en los libros anteriores, ahora de nuevo aparece en el poema "Dios extendido, longitud sagrada", con la escultura de Dios, obra de Gregorio Fernández, que yace inerme, muerto sobre su sangre. Contrasta esta visión de Dios abatido, "dios derrotado" [E, 225], con ese Dios al que se dirigía desde los versos de *Sublevación inmóvil*. Ahora sí, recuerda al Cristo de Unamuno del que se hablaba en el capítulo anterior.

Además de este poema, hay varios más en los que las estatuas son el centro de la mirada. Convirtiéndose, así, aquellas en una nueva red isotópica que complementa a la anterior, en la que la contemplación apasionada era el eje isotópico central del conjunto. Comprobemos lo anterior, ahora, a través de los versos siguientes.

Es cierto que la piel de las estatuas  
no siempre es una lentitud gloriosa  
en cárcavas, en nudos, en acantos  
invocan la vejez. Y las columnas  
no detienen los días; [E, 221]

Las estatuas, pues, no son ajenas al paso del tiempo, su evidente proximidad con el hombre sirve al sujeto poético para hablar del drama existencial del ser humano, pues en ellas también puede apreciarse el envejecimiento, el desgaste y la destrucción.

---

<sup>229</sup> Claudio RODRÍGUEZ, *Desde mis poemas*. Cátedra, Madrid, 1984, p. 170.

Y por ello, en otras ocasiones, en el volumen de las estatuas halla el sujeto lírico cierto consuelo al sentir su proximidad, su hermandad:

He aquí las cabezas congregadas  
a la convexidad; habla el volumen [E, 220]

La que habla en volumen, la que mide  
[...]

esta

castidad mineral, no solicita  
pensamiento, no ve, pero, en la noche,  
alimenta mis ojos, me acompaña. [E, 224]

El volumen rescata de la tierra  
oleadas interiores, [E, 219]

Y más adelante, el sujeto poético declara por fin cómo esa hermandad de la que se hablaba antes, se plasma en la conjunción entre estas estatuas de los capiteles y la muerte:

Estimo al capitel frente a la alondra  
[...]  
...el pálido estilo, la inminencia  
de la concavidad frente al resalte,  
la ruina construida, las cabezas  
laceradas, el grácil intestino,  
su obstinada belleza, comunican  
ebriedad para el día de la muerte. [E, 230]

...Aquí la muerte

se reconcilia con la luz. Estatuas.

Máscaras ciegas de la eternidad. [E, 222]

Se descubre aquí, en estos últimos versos, una de las claves poéticas que en los siguientes libros de Gamoneda será una constante. Se trata de la asociación de la muerte y la luz, esa luz del final, de los límites de la que nos ocuparemos detenidamente más adelante, al analizar el *Libro del frío*.

### 3.5.2. ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS.

#### 3.5.2.1. RITMO: EL JUEGO DE LAS SIMETRÍAS

Algo que no abandona nunca Gamoneda es esa tendencia a las simetrías en sus composiciones. Ya se analizó en el primer libro *Sublevación inmóvil*, y se rastrea ahora también en un par de ejemplos de *Pasión de la mirada*. Seguiremos para ello el método propuesto por Samuel R. Levin<sup>230</sup> de los *coupling* (emparejamientos o apareamientos) para analizar el poema "Recuerdo que la tierra quiebra dura":

Recuerdo que la tierra quiebra dura  
y se levanta azul hacia la nieve.  
Recuerdo que los ríos descendían  
cual frescos gavilanes y recuerdo  
las tierras rojas sobre lomas. Vi  
ásperos pueblos, huertos silenciosos.

Miré también al corazón humano  
y vi la misma lentitud, la misma

roja aspereza y silencioso frío.

Pero, más tarde, sorprendí las aguas  
 enloquecidas por la luz, los lirios  
 ante el abismo, en la serenidad,  
 el ruiseñor, de noche, entre los álamos,  
 y los veloces pájaros del día. [E, 216]

Establezcamos primero los emparejamientos sintácticos. Nótese cómo el mismo período sintáctico se repite en tres ocasiones: "Recuerdo que la tierra (A)" y "Recuerdo que los ríos (B)" y "recuerdo las tierras rojas (C)"

En este nuevo ejemplo el esquema aparece repetido dos veces: "Vi (A) ásperos pueblos (1), huertos silenciosos (2) " y "Vi (B) la misma lentitud (1), la misma roja aspereza y silencioso frío (2) "

El emparejamiento se establece entre los dos períodos completos [(A): 1 y 2] y [(B): 1 y 2]. Y también entre los elementos 1 y 2, que desempeñan idéntica función sintáctica: complemento directo del verbo, "Sorprendí las aguas (A)... los lirios (B) ... el ruiseñor (C)... y los veloces pájaros (D)". Donde los términos A, B, C y D son todos ellos complementos directos del mismo verbo, con lo cual estamos ante sintagmas no progresivos utilizando la terminología de Dámaso Alonso.

Los *coupling* morfológicos son:

"Las tierras rojas (A)" y "roja (B) aspereza",  
 "ásperos (A) pueblos" y "roja aspereza (B)",  
 "huertos silenciosos (A)" y "silencioso (B) frío",

---

<sup>230</sup> Samuel R. LEVIN, *Estructuras lingüísticas en la poesía. Op. cit.*

Como emparejamientos semánticos se señalan los dos casos siguientes, que obedecen no a razones de semejanza, sino precisamente a otras de contraste u oposición:

"la misma *lentitud* (A)" y "los *veloces* (B) pájaros"

"el ruiseñor, *de noche* (A)," y "los *veloces pájaros del día* (B)"

"las aguas *enloquecidas* (A) por la luz" y "los lirios ante el abismo, en la *serenidad* (B)

"la tierra *quiebra* (A) dura y se *levanta* (B)"

Dejando de lado lo que Levin llama la "matriz convencional" (esto es, el conjunto de repeticiones que impone la estructura métrica del poema), se señalan los emparejamientos fonológicos producidos por la aliteración del fonema /r/ en el primer verso y en el quinto:

Recuerdo que la tierra quiebra dura...

...Recuerdo

las tierras rojas sobre lomas.

Hay también aliteración del fonema /s/ en el verso 6: "ásperos pueblos, huertos silenciosos".

Se observa además, cómo aprovechando los acentos de la matriz convencional, el poema presenta algunos diptongos en las sílabas dotadas de acento rítmico y que son , por tanto, posiciones equivalentes:

Recuerdo que la tierra quiebra dura...

ásperos pueblos, huertos silenciosos.

con ello se producen también emparejamientos en el interior de estos versos.

En tres poemas de *Pasión de la mirada*, Gamoneda ha utilizado el mismo procedimiento. Los tres poemas, que además van seguidos dentro del

libro, comienzan con un sujeto de estructura simple (Art. + N.) y a continuación el poema se desarrolla con una multitud de verbos de acción que predicán algo de esos sujetos. Y convierten estos poemas en discursos aparentemente narrativos, aunque en realidad no lo son, ya que el plano simbólico actúa para transmutar la primera lectura. Pero los símbolos en la poesía de Gamoneda son símbolos de sí mismos, para el poeta "la realidad es simbólica y yo soy un poeta realista porque los símbolos están verdadera y físicamente en mi vida"<sup>231</sup>.

Se trata de los siguientes poemas: 1, "El volumen rescata de la tierra" [E, 219]; 2, "La tarde entra de pronto en la cocina" [E, 218 ]; y 3, "La luz, distribuida en la aspereza" [E, 217].

Mostremos lo señalado:

1. El volumen: "rescata", "riza", "pone" y "deposita".

2. La tarde: "entra", "enloquece", "hace", "cruza", "dora", "da", "atraviesa", y "tiembla".

3. La luz: "reconcilia", "baja", "asiste", "hace cruji" y "acrecienta".

En todos los casos se trata de verbos principales, nunca de subordinados, por lo que el ritmo fluye rápido, vivo. Como resultado, hay unos versos ágiles que presentan menos emparejamientos que el poema anteriormente analizado. Esto se debe a que son versos eminentemente "progresivos", en los que se avanza argumentalmente y donde predomina lo narrativo sobre lo descriptivo. Nótese además cómo los tres sujetos son inanimados: "el volumen", "la luz" y "la tarde".

La arquitectura del poema, su geometría es notoria en muchos poemas de *Pasión de la mirada*. Esto, unido a la utilización del endecasílabo, hace que este conjunto de poemas se enmarque dentro de

---

<sup>231</sup> *El cuerpo de los símbolos. Op. cit.*, p. 27.

nuestra más clara tradición poética. El propio Gamoneda al hablar de sus libros anteriores a *Lápidas*, y al *Libro del frío*, afirma: "...hay abundantes piezas que, *técnicamente*, son reconocibles como poemas porque su sistema de simetrías está dentro de una tradición..."<sup>232</sup>.

Un nuevo ejemplo de ese sistema de simetrías, se halla en el poema: "He aquí las cabezas congregadas":

He aquí las cabezas congregadas  
a la convexidad: habla el volumen  
y no turba el silencio; se averiguan  
sólo la dimensión y la tristeza.

Surgen del capital innumerable,  
de la tiniebla de los huesos y  
la poderosa ritmación redonda:  
consistencia mortal, morfología  
que se revela y no se nombra, fruto  
obstinado del tímpano y el tiempo. [E, 220]

En la segunda estrofa dependiendo del verbo "Surgen", aparece la siguiente trimembración, son elementos equivalentes no progresivos, puesto que ocupan posiciones equivalentes dentro de la oración: "del capital innumerable" (A), "de la tiniebla de los huesos" (B), y "(de) la poderosa ritmación redonda" (C), que respectivamente establecen sus emparejamientos con los siguientes elementos: "consistencia mortal" (A), "morfología que se revela" (B) y "fruto obstinado del tímpano y el tiempo"(C).

---

<sup>232</sup> *El cuerpo de los símbolos. Op. cit., p. 29.*

## 3.5.2.2. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA MIRADA

En cuanto a la sintaxis empleada, se aprecia cierta complejidad con respecto al libro anterior, debido a los hipérbatos o la amplia ramificación del discurso a través de la reiteración de los sintagmas: "una / musculada por rítmica agonía" [E, 226], "Roja, la estepa, / afuera, lejos, en la mansa gleba, / come su viejo sol" [E, 231], "no encuentro en el osario ciego / del sonido aquéllas como frutos / antiguos, las adánicas, redondas / palabras oferentes" [E, 207]. Resulta llamativo rastrear en estos poemas, que hemos calificado como herméticos, una estructura que contribuye en buena medida a dicho hermetismo. Y decimos que es curioso, porque en unos poemas en los que prima la mirada, así lo destaca el epígrafe del libro "Pasión de la mirada", y así lo constataba el propio autor anteriormente, se observa que no es la mirada de los ojos la que ve, sino la del intelecto. Es una mirada interior que ha apresado la realidad, pero que prefiere la conceptualización para transmitir tanto lo que está en presencia, como en ausencia<sup>233</sup>. Así, primero mediante una estructura negativa (No + es ... + sino) se destaca la ausencia de algo y en segundo lugar lo que es, lo que realmente existe, la presencia. Traslada Gamoneda mediante esta estructura poética el pensamiento de Merleau-Ponty cuando al hablar sobre pintura afirma: "El ojo ve el mundo y lo que le falta al mundo para ser cuadro"<sup>234</sup>. Así, se puede leer en los siguientes ejemplos de Gamoneda: "No es la materia la que pacifica; / es la modulación" [E, 223], "Al país que no es sino que habita" [E, 208], "landa que no es lugar sino dolor" [E, 208], "no es sino palabra" [E, 229]. Pero las estructuras negativas abundan en casi todos los poemas: "mas no suena si no

<sup>233</sup> Sobre este aspecto de la mirada interior ha reflexionado agudamente Maurice MERLEAU-PONTY, en *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Paidós, SAICF, 1985, traducción de Jorge ROMERO BREST.

<sup>234</sup> *Ídem*, p. 21.

es en forma de justicia" [E, 227], "no siempre es una lentitud gloriosa" [E, 221]. En otras ocasiones sirve de contrapunto a una afirmación: "que se revela y no se nombra" [E, 220]. O bien la acción que deja de realizarse: "Y las columnas / no detienen los días" [E, 221], "habla el volumen / y no turba el silencio" [E, 220], "la paloma del llanto no se entrega" [E, 213], "No penetra los ázimos hurmiento" [E, 213], "fuego que no consume su sarmiento" [E, 208], "no solicita pensamiento, no ve, pero, en la noche / alimenta mis ojos" [E, 224], "no imponen pausa sino negro impulso" [E, 228], "Es / un mundo. No músculos, cabellos; no túnicas [...] No libros, atributos..." [E, 228], "No es el canto / que recorre la tierra" [E, 229]. Como fácilmente se puede apreciar a través de los numerosos ejemplos citados la mirada del sujeto poético no percibe sólo las cualidades del mundo exterior, sino que se trata de una mirada reflexiva en la que destaca tanto lo mirado como el propio sujeto que lo ve. De ahí que pueda hablarse de una conceptualización de la mirada que se pone de manifiesto al analizar la complejidad de las construcciones sintácticas.

Las imágenes también se alejan de la claridad y transparencia de las de *Blues castellano*; están anticipando algunas muestras de lo que será el lenguaje sorprendente del siguiente título *Descripción de la mentira*: "osario ciego / del sonido" [E, 207], "El zumo / de la serenidad hierve en mi boca" [E, 210], "como un mirlo esparcido" [E, 210], "la paloma del llanto" [E, 213], "lenguas de acero" [E, 218], "vasijas de llorar" [E, 232], "el vientre solidario del cuchillo" [E, 223], "En este ahora / de secreta extensión" [E, 215].

También resulta llamativo en estos poemas la aparición de un léxico escogido, muy distinto al que aparecía en *Blues castellano*, ahora se encuentran términos como los siguientes: "osario", "adánicas", "landa", "entalladura", "orquestal", "No penetra los ázimos hurmiento" [E, 213],

"zureo", "lienzo", "alcores", "cárcavas", "turbulencia augusta", "exhala", "pluvial", "entreverado", "urdimbre de varones", "conversión laminar", "cabezas laceradas", etc. En ocasiones el léxico se convierte en tecnicismo: "la convexidad" [E, 220], "dimensión", "volumen", "morfología", "modulación", "ritmación" o "concavidad" [E, 230], son muestra de ello.

Así pues, tanto por las atrevidas imágenes de marcado carácter expresionista, como por el léxico novedoso que aparece, junto con los planteamientos simbólicos que descubríamos a través de los haces isotópicos analizados anteriormente, la poesía de Gamoneda se sitúa ya a las puertas de su plena madurez poética: *Descripción de la mentira*.

Si en lo referente al lenguaje, o a los símbolos sí se aprecia una clara progresión hacia otros caminos más novedosos, en los aspectos métricos Gamoneda aún continúa anclado en moldes más tradicionales.

Todos los poemas están escritos en endecasílabos blancos o versos sueltos, sin constituir nunca estrofa fija. Son series de versos endecasílabos cuyo número en cada poema oscila entre los seis endecasílabos del más breve y los cincuenta y cuatro del más extenso. Por lo tanto, en *Pasión de la mirada*, hay, sobre todo, un ritmo que fluye constante a través de todos los poemas, pero no una horma estrófica clásica a la que se ajusten esos versos.

Dentro de la variedad de endecasílabos, aparecen los enfáticos, como: "agua sin manantial. Aquí la muerte" [E, 222]; heroicos, como: "astillas, soledad, tierras, estatuas" [E, 207]; melódicos, como: "judiciales, mas entra la fatiga" [E, 221]; sáficos, como: "roja aspereza y silencioso frío" [E, 216]. Es muy frecuente encontrar endecasílabos terminados en palabras oxítonas "ante el abismo, en la serenidad" [E, 216], "agua y semillas en el corazón" [E, 219]. Algo menos habitual, pues tan sólo hay dos ejemplos, es que el endecasílabo finalice con palabra proparoxítona: "la agilidad insigne

## EXENTOS, II. PASIÓN DE LA MIRADA

de los pájaros" y "el ruiseñor, de noche, entre los álamos". También es procedimiento habitual fragmentar el endecasílabo entre dos líneas distintas:

"con tamo de trigal.

Cunden las sombras" [E, 218]

"o es la sed la verdad.

En este ahora" [E, 215]

En el siguiente cuadro se recogen todos los poemas del libro y se indica el número de estrofas de que constan, los versos de cada una de ellas, así como también el número total de versos de cada composición:

<i>Exentos, II. Pasión de la mirada</i>			
Poemas	N.º de Estrofas	N.º de versos por estrofa	N.º total de versos del poema
90. Vivo sin padre y sin especie: callo	1	7	7
91. Al país que no es sino que habita	2	5 + 6	11
92. En selva roja donde el agua nunca	1	22	22
93. Es él, el alimento y el olvido	1	13	13
94. En el más resistente, más velado	8	4 + 2 + 15 + 11 + 9 + 5 + 3 + 5	54
95. No penetra los ázimos hurmiento	1	7	7
96. La que calla y desprecia; la que extiende	1	8	8
97. Está tejida con azul la noche	1	13	13
98. Recuerdo que la tierra quiebra dura	3	6 + 3 + 5	14
99. La luz, distribuida en la aspereza	1	6	6
100. La tarde entra de pronto en la cocina	2	6 + 6	12
101. El volumen rescata de la tierra	1	8	8
102. He aquí las cabezas congregadas	2	4 + 6	10
103. Es cierto que la piel de las estatuas	1	7	7

104.En esta majestad de la madera	1	6	6
105.No es la materia la que pacifica	1	6	6
106.La que habla en volumen, la que mide	1	7	7
107.Dios extendido, longitud sagrada	2	4 + 9	13
108.Está la curva del nogal fingiendo	1	6	6
109.Aquí la boca, su oquedad eterna	1	11	11
110.Un bosque inmóvil, sin espacio, pero	3	18 + 15 + 18	51
111.Estimo al capitel frente a la alondra	2	5 + 6	11
112.Espacio siempre frente al tiempo. No	1	9	9
113.Dime qué ves en el armario horrible	3	2 + 4 + 4	10
Totales	42		322

Como se puede comprobar, de los veinticuatro poemas de que consta el libro, la mayoría: quince poemas, se compone de una sola estrofa. Cinco poemas de dos, tres poemas de tres, y sólo uno de ocho. La estrofa utilizada con mayor frecuencia es la formada por seis versos, que aparece hasta en diez ocasiones, ya sea de forma aislada o bien formando junto con otra el conjunto del poema.

En cuanto al número de versos por poema se constata que todos, salvo tres poemas, no superan el número de catorce versos.

La conclusión de este pormenorizado recuento de versos y estrofas es que en *Exentos, II*, el poeta ha usado de forma sistemática un verso, el endecasílabo, que ya había empleado abundantemente en los libros anteriores, y cuyo ritmo se acompasa muy bien con el tono reflexivo de la contemplación, de la mirada interior que hallamos en estos poemas. Continúa el poeta prescindiendo de las limitaciones de la rima, así como de cualquier molde estrófico.

Un ejemplo representativo de las características métricas comentadas anteriormente en *Exentos, II*, se halla en el poema cuyo primer

verso es: "Aquí la boca, su oquedad eterna," [E, 227]. Está compuesto de una única estrofa, son once versos endecasílabos blancos.

Aquí la boca, su oquedad eterna,  
 exhala una palabra, mas no suena  
 si no es en forma de justicia: calla.  
 Sobre el oro veloz, un viento inmóvil  
 5 precipita su cuerpo hacia el espanto  
 de los cabellos y sus huesos sienten  
 la sustancia mortal, las duras manos  
 torturando columnas. La palabra  
 enardece las túnicas, asciende  
 10 en las tinieblas, arde en los sepulcros  
 y construye un espacio. Pero calla.

A-quí-la-bó-ca-suo-que-dád-e-tér-na  
 (2, 4, 8, 10, sáfico impropio)  
 e-xá-lau-na-pa-lá-bra-mas-no-sué-na  
 (2, 6, 10, heroico)  
 si-noés-en-fór-ma-de-jus-tí-cia-cá-lla  
 (2, 4, 8, 10, sáfico impropio)  
 So-breel-ó-ro-ve-lóz-un-vién-toin-mó-vil  
 (3, 6, 8, 10, melódico)  
 5 pre-ci-pí-ta-su-cuér-poha-ciael-es-pán-to  
 (3, 6, 10, melódico)  
 de-los-ca-bé-llos-y-sus-hué-sos-sién-ten  
 (4, 8, 10, sáfico impropio)  
 la-sus-tán-cia-mor-tál-las-dú-ras-má-nos  
 (3, 6, 8, 10, melódico)  
 tor-tu-rán-do-co-lúm-nas-La-pa-lá-bra  
 (3, 6, 10, melódico)

e-nar-dé-ce-las-tú-ni-cas-as-cién-de  
 (3, 6, 10, melódico)  
 10 en-las-ti-nié-blas-ár-deen-los-se-púl-cros  
 (4, 6, 10,  
 y-cons-trú-y~~e~~un-es-pá-cio-Pe-ro-cá-lla  
 (3, 6, 10, melódico)

Se trata de una serie de endecasílabos sueltos o blancos, como sucede en todos los poemas del libro, puesto que carecen de rima, pero se comprueba cómo están muy trabajados precisamente para huir de todo prosaísmo.

De los once endecasílabos que forman el poema nueve son *a maiori*, con acentuación en sexta sílaba, y tres, el primero, el tercero y el sexto, son *a minori*, o también llamado sáfico, con acentos en cuarta y octava sílabas, Además, estos versos observan el descanso exigido por el sentido tras la quinta sílaba, pero no van acentuados en primera sílaba, es decir, no empiezan por un adónico, por lo que son endecasílabos sáficos impropios. De los endecasílabos *a maiori* el más utilizado es el melódico que por ser más flexible, según Navarro Tomás es productor de blanda armonía.

Se puede afirmar por lo tanto que *Exentos, II*, es un libro de transición tal y como defendíamos al comienzo, en el que por un lado se aprecian elementos que aventuran ciertas novedades del lenguaje de *Descripción de la mentira*, y por otro lado perviven aspectos métricos de sus primeras obras.

### 3.6. DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA (1977)

#### 3.6.1. ESTRUCTURA, LENGUAJE, E INTERPRETACIÓN

##### 3.6.1.1. LA MÚSICA POR ORIGEN. POESÍA INTERIOR

**L**A etapa anterior, formada por *Blues castellano* y *Exentos, II*, se caracterizaba por una mirada decidida hacia la vida, hacia el sufrimiento dentro de un tiempo presente. Se trataba de una *Pasión de la mirada*, como reza el subtítulo de *Exentos, II*. Ahora el cambio sustancial que se produce en *Descripción de la mentira*, consiste en que el sujeto poético continúa contemplando la vida, pero lo hace a través del espejo de la muerte: "todos mis actos en el espejo de la muerte" [E, 285]. Este verso del final del poema explica que el propósito del mismo ha sido la indagación del pasado en la perspectiva de la muerte. Se inicia así la etapa más original y sorprendente de la poesía de Gamoneda. En la que ha conseguido reflejar junto a su inicial conflicto existencial, el fracaso individual del sujeto poético y también el colectivo de toda una generación histórica. La ansiada búsqueda de ideales como la Belleza o la Justicia, o la Verdad, que aparecía en los libros anteriores, contrasta ahora con la desolación que supone asumir y reconocer el error y el desengaño de que esos sueños no se han cumplido. Así se llega a esta nueva etapa en *Descripción de la mentira*, y también en

el siguiente título *Lápidas*, pero en el *Libro del frío*, la mirada se desnuda de historia y ya tan sólo le resta meditar ante el final de la vida.

*Descripción de la mentira* es quizá el libro más conocido y celebrado de Antonio Gamoneda. Se trata, a nuestro juicio, de uno de los títulos más importantes en la evolución de su autor, ya que llega hasta este extenso poema después de un larga maduración y un prolongado silencio. Tras su publicación, surge una poesía verdaderamente innovadora, muy distinta a la anterior. Posteriormente, en sus siguientes obras, el autor ahondará en esa línea poética audazmente personal que ya se muestra aquí de forma clara y decidida.

Quizá lo primero que llama la atención tras la lectura del libro, es que en *Descripción de la mentira*, a pesar de lo que afirma su título, no hay ni descripción, ni tampoco mentira. Se trata de un evidente esfuerzo narrativo por indagar y contar la verdad de un tiempo ya pasado: "la verdad dejó de existir en el espacio y en mi espíritu". Es un caso similar, en lo referente al título, a las *Prosas profanas*, de Darío. Autor con el que coincide al considerar el ritmo como fuente de la creación poética, tal como se lee en el soneto de Rubén, "Ama tu ritmo". En este capítulo se analizará la estética rítmica que preside esta obra, así como la particular visión del autor del momento histórico que le ha tocado vivir dominado por la mentira.

*Descripción de la mentira* fue publicado en el año 1977 en León en una coedición entre la Fundación March y la Colección Provincia de León, y muy pronto obtuvo un feliz reconocimiento. Fue finalista en los Premios de la Crítica 1977 y también en el Nacional de Literatura al año siguiente, en 1978. El propio autor declara al final del libro que fue escrito "de corrido en poco más de un año", entre diciembre de 1975 y diciembre de 1976 en León y La Vega de Boñar. Y esta circunstancia se aprecia en la uniformidad

de estilo que posee la obra. Su escritura fue posible gracias al amparo de una beca que la Fundación Juan March concedió al autor.

Sobre cómo nació *Descripción de la mentira*, dice el propio autor lo siguiente: "Paseaba yo por el soto del Boñar, tan abandonado -yo- por la poesía... cuando 'se me aparecieron' unas pocas palabras poseídas por una causa musical. Fueron estas: 'El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición'<sup>235</sup>. Se aprecia en estas declaraciones cómo el ritmo es el origen, del que mana el sentido, la palabra de este extenso poema. Una experiencia similar le cuenta Juan Ramón Jiménez en una carta a Enrique Díez-Canedo, que tras un período de silencio, se siente arrebatado por un ritmo que le trajo el largo y formidable poema "Espacio". Así le escribe J.R.J. a Díez-Canedo: "Pues en 1941, saliendo yo, casi nuevo, resucitado casi, del hospital de la Universidad de Miami... una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor"<sup>236</sup>.

En ambos poetas se advierte que en ese ritmo al que se refieren, en esa "causa musical" de Gamoneda, o en esa otra "embriaguez rapsódica" de J.R.J., está la raíz del poema, su imagen y también el alcance de su vuelo. Sobre esta relación íntima entre ritmo y sentido ha reflexionado certeramente Octavio Paz, para quien: "Metro y ritmo no son la misma cosa [...] El ritmo es inseparable de la frase; no está hecho de palabras sueltas, ni es sólo medida o cantidad silábica, acentos y pausas: es imagen y sentido [...] el ritmo no se da solo nunca; no es medida, sino contenido cualitativo y concreto. Todo ritmo verbal contiene ya en sí la imagen y constituye, real o potencialmente, una frase poética completa. El metro nace del ritmo y vuelve a él"<sup>237</sup>.

<sup>235</sup> *Sólo luz. Op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>236</sup> Enrique Díez-CANEDO, *Juan Ramón Jiménez en su Obra. Op. cit.*, p. 139.

<sup>237</sup> Octavio PAZ, *El arco y la lira. Op. cit.*, p. 70.

Ahora bien, tanto J.R.J. como Gamoneda hablan de que ambos, antes de sentir esa llamada poderosa del ritmo, habían pasado por un período prolongado de silencio poético. La gestación de poemas como *Descripción de la mentira*, o *Espacio*, con la novedad que conllevan cada uno en su momento dentro de la poesía en castellano, no puede ser de otro modo más que después de un silencio profundo en el que madure esa música de la que nacerá el sentido. Y desde ese silencio de Gamoneda de "quinientas semanas" [E, 237], se alza su palabra. Y es entonces cuando, a nuestro juicio, el poeta ha descubierto su verdadera voz.

Y es que *Descripción de la mentira* supone "el estallido de lenguaje personal", en palabras de Álvaro Valverde<sup>238</sup>. No se trata de que Gamoneda encuentre ahora un nuevo lenguaje, no. En *Descripción de la mentira*, perviven numerosos rasgos de los libros anteriores, de ahí que se señale como característica de esta obra la "intertextualidad" del autor consigo mismo<sup>239</sup>. No obstante, la voz del poeta sí es nueva. Se trata de un discurso en el que Gamoneda logra reconocerse en unos versos que no son otra cosa más que su propia imagen tamizada por el lenguaje poético. Y es ahora cuando Gamoneda resulta más íntimo, el que tímidamente asoma tras el yo poético de estos versos. En palabras de Octavio Paz: "Cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella. La palabra del poeta se confunde con su ser mismo. Él es su palabra. En el momento de la creación, aflora a la conciencia la parte más secreta de nosotros mismos"<sup>240</sup>.

Y puesto que no hay en Gamoneda nunca un afán de notoriedad logrado con falsos vanguardismos, tampoco hay premeditación en este

---

<sup>238</sup> Álvaro VALVERDE, "La travesía del silencio (Pasión de la mirada)", VV. AA., *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 105.

<sup>239</sup> Antonio ORTEGA, "La realidad plástica en descripción de la mentira", VV. AA., *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p.114.

<sup>240</sup> Octavio PAZ, *El arco y la lira. Op. cit.*, p. 45.

nuevo rumbo poético que se inicia con este libro. Todo surge de esa constante que rige en toda la obra de Gamoneda que es su fidelidad a la música y al ritmo. No hay más.

Así, por ejemplo, lo declara en numerosas ocasiones: "Cuando yo empecé a escribir *Descripción de la mentira*, venía de un larguísimo vacío; de casi once años sin escribir. Y, de repente, me encuentro, sí, me encuentro, unas docenas de palabras implicadas en una estructura musical que me excita y satisface. Es la experiencia de una búsqueda no deliberada; quería encontrar algo pero no sabía qué, aunque luego, pude reconocerlo, al formarse ante mis ojos. Una mutación estilística no tiene por qué ser planeada"<sup>241</sup>. O bien en esta otra declaración en la que insiste en la fuerza con que nace una poesía que trae consigo un pasado: "En *Descripción de la mentira*, hay una memoria refrenada que, de repente, empieza a manifestarse con urgencia y sale a borbotones, atropellada... La música me llegó con las primeras líneas, la memoria aparecía, desaparecía y reaparecía de maneras imprevistas, pero eran unos núcleos obsesivos, tenían rostro o se fundían dos en uno"<sup>242</sup>. Aún sobre este aspecto de cómo la memoria surge desde el ritmo, existe un claro parentesco con Proust, aunque en el caso de éste último el recuerdo nace de un olor y un sabor.

La memoria está, pues, unida a esta música desde el inicio. Una memoria obsesiva que produce ineludiblemente un ritmo acusado en todo el libro. Y es ahí donde para algunos críticos surge la auténtica cualidad innovadora de esta obra dentro de la poesía española de la década de los setenta. La fusión entre memoria y música ha propiciado este fluir del pensamiento dentro de un ritmo. Esto repercute en la estructura del conjunto

---

<sup>241</sup> Entrevista con Benjamín PRADO, en *Leer. Op. cit.*, p. 91.

<sup>242</sup> Palabras de Antonio Gamoneda a Ildefonso RODRÍGUEZ, "Una conversación con Antonio Gamoneda", VV. AA., *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 72.

del poema como se analizará más adelante en el apartado "Estructura dialéctica del poema".

T. S. Eliot al referirse a su propia experiencia poética señala que el poema se revela primero como un ritmo particular antes de plasmarse en palabras, y así, los conceptos, los símbolos, las ideas nacen del ritmo: "Es en la sala de conciertos y no en la ópera, donde un poema puede germinar"<sup>243</sup>.

El ritmo se constituye en parte sustancial del propio contenido del largo poema *Descripción de la mentira*, por lo tanto si se quiere desentrañar su significado se debe realizar un análisis detallado del movimiento rítmico del poema, como se incluye en el segundo apartado de este capítulo. Antes es preciso repasar lo que la crítica dijo tras la publicación del poema acerca de las relaciones entre poesía e historia.

Tanto críticos como estudiosos no han dudado en señalar *Descripción de la mentira*, no solo como el gran libro de Gamoneda, sino incluso de la poesía realizada en toda una época. Así, Víctor García de la Concha destaca su valor dentro de nuestra poesía más reciente y afirma: "No dudaría en señalar este libro como uno de los mejores de la poesía española de los años 70"<sup>244</sup>. En términos similares también se expresa José Manuel Diego, para quien *Descripción de la mentira*, es una "cima indiscutible de la poesía de posguerra"<sup>245</sup>.

Este mérito obedece no sólo a razones literarias, sino que al mismo tiempo el poeta ha conseguido apresar en sus versos las vivencias y también el pensamiento de toda una época, así lo destacó Emilio Miró nada más aparecer el libro: "*Descripción de la mentira*, descripción asimismo de una

---

<sup>243</sup> Thomas Stearns ELIOT, *On Poetry and Poets*, p. 456, cito por Mercedes JULIÁ, *El universo de Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1989, p. 47.

<sup>244</sup> Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, "El último cuarto de siglo en la poesía de Castilla y León", en *Literatura contemporánea en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 1986, p. 99.

<sup>245</sup> José Manuel DIEGO, "Antonio Gamoneda, el valor de la marginalidad", *Ínsula*, n.º 543, marzo 1992, p. 11.

historia personal y, a la vez, colectiva de un tiempo y un país que llenaron el corazón de cobardía e indiferencia, de contradicción y confusión"<sup>246</sup>.

Más recientemente, Santos Alonso incide de nuevo en este aspecto: "...su voz representa posiblemente una conciencia generacional: 'Así fue nuestra edad: atravesábamos las creencias"<sup>247</sup>. Y también Francisco Martínez García destaca que *Descripción de la mentira*, es sin duda alguna "una meditación suprahistórica (e intrahistórica), justamente por ser, en cuanto texto estético, intemporal"<sup>248</sup>.

Justo es señalar que en el libro una de las ideas recurrentes es precisamente aquella en que se insiste en destacar un país y una época que carecían de la verdad: "un país donde la traición no es necesaria: país sin verdad". / Era un país cerrado; la opacidad era la única existencia" [E, 240].

También César Antonio Molina muestra el enorme acierto del autor al saber conjugar en esta obra "la interpretación de la colectividad, a través de su propio proceso individual de percepción existencial"<sup>249</sup>.

Emilio Miró resaltaba el aspecto de indagación histórica que poseía el poema: "La reflexión -siempre lírica, poemática- histórica de Gamoneda se va haciendo más transparente, más volcada sobre un ayer próximo, sobre un pasado que aún hoy perdura"<sup>250</sup>.

Dicha "reflexión histórica", según refiere Miró, precisa de un cauce mucho más amplio que el utilizado en los poemas de los anteriores libros, y es por ello por lo que surge ahora no el verso, ni tampoco el versículo, sino

---

<sup>246</sup> Emilio MIRÓ, "Una colección y dos poetas: José Antonio Gabriel y Galán y Antonio Gamoneda", *Ínsula*, n.º 377, abril 1978, pp. 6-7.

<sup>247</sup> Santos ALONSO, *Literatura leonesa actual. Op. cit.*, p. 206.

<sup>248</sup> Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, *Historia de la literatura leonesa*. León, Editorial Everest, S. A., 1982, p. 821.

<sup>249</sup> César Antonio MOLINA, "Dos visiones épicas de lo contemporáneo", en *Camp de l'arpa*, n.º 84-85, febrero-marzo, 1981, pp. 65-67.

<sup>250</sup> Emilio MIRÓ, "Una colección y dos poetas: José Antonio Gabriel y Galán y Antonio Gamoneda", *Ínsula*, n.º 377, abril 1978, p. 7.

esa expresión nueva que algunos críticos denominan bloque rítmico y que nosotros preferimos llamar sencillamente versículo mayor, tal como se ha analizado ya al comienzo de este estudio en el apartado titulado "Sobre los llamados bloques rítmicos".

El deseo de indagar en un pasado, en el que no se puede deslindar lo personal del momento histórico que lo enmarca y lo condiciona, hace que se eleve con rotundidad esta nueva forma poética del versículo mayor para narrar así, con mayor libertad, la confusión de lo vivido en la conciencia. En *Descripción...*, se halla, pues, la plasmación de un pensar, de un proceso, de un discurrir psíquico, más que de un contenido histórico o vital, y todo ello expresado siempre a través de un ritmo muy marcado en el que se alternan los momentos más líricos con otros acusadamente narrativos.

Ya habló Ortega y Gasset de la necesidad de valernos de una razón narrativa para poder entender la vida del hombre como un proceso histórico, en el que a través de la palabra se indaga en el pasado y de esta manera comprender mejor el presente: "Frente a la razón pura físico-matemática hay, pues, una razón narrativa. Para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia. Este hombre, esta nación hace tal cosa y es así porque antes hizo tal otra y fue de tal otro modo. La vida sólo se vuelve un poco transparente ante la *razón histórica*"<sup>251</sup>. Sin embargo, el poema de Gamoneda, si bien se sirve en ocasiones de esa razón narrativa para indagar en el olvido, también busca otros horizontes, en los que, como se viene analizando, siempre se halla la muerte. Las palabras de Gamoneda al hablar de la poesía de José Ángel Valente pueden ser válidas para mostrar el proceso de su propia escritura en este libro. Destaca Gamoneda en Valente que su coherencia "consiste en atravesar la historia hasta la

---

<sup>251</sup> José ORTEGA Y GASSET, *Historia como sistema y del Imperio Romano*. Madrid, Revista de Occidente, 1941, p. 61.

contemplación de unos límites"<sup>252</sup>, que, en el caso de Gamoneda, no son otros que los de la contemplación de la muerte.

Como se aprecia tras este repaso todos los críticos hacen hincapié en el aspecto social que posee el libro o en el valor representativo de toda una época y de un país. Pero *Descripción de la mentira*, no es historia, sino un extenso poema en el que se podría hablar, quizá, de poesía del *erlebnis* de Antonio Gamoneda, esto es, de sus vivencias y recuerdos infantiles, de amistades suicidas, de imágenes y ensoñaciones familiares, etc., cribado todo ello a través del sujeto poético y reelaborado como expresión artística. Es decir, de todo aquello que conforma la memoria de un hombre, aunque eso sí, evidentemente marcado por su circunstancia temporal y espacial, en palabras de Ortega. Por ello, no será ni en los aspectos históricos ni tampoco en los sociales, que traslucen estos versos, en los que nos detengamos, sino que acudiremos al individuo, al hombre que expresa líricamente, a través de un peculiar y original entramado de imágenes y símbolos, un mundo interiorizado. No es, pues, sólo autobiografía, sino también una vivencia interior, imaginativa a veces, cultural en ocasiones, y en otras histórica u onírica, etc. Así se intentará mostrar en los siguientes apartados.

*Descripción de la mentira* es un libro en el que la poesía nace del interior del poeta. Algunos críticos, como acabamos de ver, han destacado su valor histórico, lo cual parece contradecir nuestra afirmación, pero a nuestro juicio no es esta una poesía que se nutra de exterioridad, de hechos y de lugares de una época, que, por otro lado, sí aparecen en los versos, sino que se trata de una realidad interiorizada. Y es esta visión la que prevalece, es este subjetivismo el que se adentra en una forma poética, y no los hechos sucedidos. A propósito, Miguel Casado afirma: "pues ocurre en él [el texto

---

<sup>252</sup> Antonio GAMONEDA, "Coherencia, Fulgor", *El País, Babelia*, sábado 27 de junio de 1998, p. 24.

de *Descripción de la mentira*] que una realidad interior se va dando forma a sí misma -a medida que el poema avanza- imponiéndose con un dibujo preciso, incorporando todos aquellos datos para su expresión"<sup>253</sup>.

Por este motivo, porque prima más la sustancia individual que la colectiva o histórica *Descripción de la mentira*, se aleja definitivamente de cualquier poso de poesía social, ya que la fuente de este libro no se sitúa en un espacio exterior, sino en la propia individualidad del yo lírico. Antonio Ortega habla al referirse a este libro de una poética en la que "el cuerpo del texto es un acto en sí mismo. Su objetivo no es un recuento del mundo, sino el relato de su transfiguración en la escritura"<sup>254</sup>. Además, Gamoneda se acompasa así ahora con la evolución de buena parte de la denominada Promoción de los 50, en el gusto por el cuidado del lenguaje y se vuelca más sobre la propia individualidad.

La materia de la que se nutre esta poesía no son los hombres, ni sus acciones, sino los sentimientos y emociones del sujeto poético. Así, Miguel Casado puede afirmar sobre la obra de Gamoneda: "su palabra construye un mundo auto-referencial"<sup>255</sup>. Por ello, en ocasiones, las imágenes y los símbolos que aparecen en *Descripción de la mentira*, resultan extraños a los lectores, y por esta razón se ha hablado de cierto hermetismo dentro del poema. Y así, se ha destacado de forma generalizada por parte de la crítica la dificultad que entraña la lectura de este libro. José Luis Puerto no ha dudado en calificarlo como "un relato hermético, incomprensible [...] pero que avanza de la oscuridad a la luz"<sup>256</sup>. Y más adelante insiste el citado crítico en que progresar por esta obra se convierte en un "navegar entre un

---

<sup>253</sup> Miguel CASADO, "Historia de una mirada", *De los ojos ajenos. Op. cit.*, p. 55.

<sup>254</sup> Antonio ORTEGA, "La realidad plástica en *Descripción de la mentira*", VV. AA., *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 110.

<sup>255</sup> Miguel CASADO, "Historia de una mirada", *De los ojos ajenos. Op. cit.*, p. 51.

<sup>256</sup> José Luis PUERTO, "El animal de la memoria", VV. AA., *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 19.

laberinto de escollos"<sup>257</sup>. También expresa la misma idea Antonio Ortega, quien afirma de la obra: "Un laberinto del que es creador y del que somos cautivos"<sup>258</sup>.

Sobre este aspecto hermético del libro, hay que precisar que no se indica como un demérito, sino justo al contrario, como un rasgo que lo engrandece, y que logra que fluya entre las orillas de la poesía y de la historia. "Este relato incomprendible es lo que queda de nosotros" [E, 285], dice Gamoneda. Porque la historia será otra cosa, pero esta poesía incierta triunfa como la única certeza del individuo.

Ya Octavio Paz señalaba al respecto: "El poema hermético proclama la grandeza de la poesía y la miseria de la historia"<sup>259</sup>. Y esto es así, porque la situación del poeta dentro de un país amordazado hace que su palabra surja con una tensión que eleva su poesía por encima de la realidad que lo rodea. La poesía vence a la historia, pues de esta se sirve para crear una nueva realidad artística. Todo ello genera en el lector "un enloquecido deseo de desciframiento"<sup>260</sup>. Por este motivo naufragan los intentos de hallar una única interpretación del poema, ya sea bien biográfica, o bien de carácter histórico. El propio Gamoneda advierte sobre ello: "Sólo es legible el libro de lo incierto".

Para Myriam Najt se trata de una poesía "en la que el área de lo intelectual predomina, poesía que tiende al hermetismo, y por todo ello plena de plurisignificación"<sup>261</sup>.

---

<sup>257</sup> *Ídem*, p. 20

<sup>258</sup> Antonio ORTEGA, "La realidad plástica en *Descripción de la mentira*", VV. AA., Antonio Gamoneda. *Op. cit.*, p. 109.

<sup>259</sup> Octavio PAZ, *El arco y la lira*. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>260</sup> Antonio ORTEGA, "La realidad plástica en descripción de la mentira", VV. AA., Antonio Gamoneda. *Op. cit.*, p. 116.

<sup>261</sup> Myriam NAJT, "Antonio Gamoneda: *Descripción de la mentira*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 339, 1978, pp. 529-530.

El error, para muchos, ha consistido en confundir lo que son expresiones poetizadas de la realidad con descripciones realistas del mundo. Ya que se ha creado una nueva realidad: la del mundo en el discurso del sujeto poético. Este modo de aproximarse a una época histórica de nuestro país desde el interior del yo poético se caracteriza por la construcción de un sistema simbólico peculiar, en el que se combinan tanto símbolos tradicionales, como símbolos nuevos creados por el propio poeta. Esto da como resultado "un lenguaje fuertemente poetizado"<sup>262</sup> que se aleja claramente del lenguaje hablado, quizá porque si el autor emplease el lenguaje cotidiano, el lenguaje usual de todos, restaría subjetividad a su poema y no hay que olvidar que se trata de una poesía interior, como se señalaba más arriba. Lázaro Carreter afirma lo mismo al referirse a Bécquer: "emplear el lenguaje de todos impide hablar un idioma propio"<sup>263</sup>.

Por lo tanto, se revela como una de las características más acusadas de *Descripción de la mentira* la recurrencia de ciertas imágenes y su conversión en símbolos gracias a su utilización en distintos lugares del poema. En términos más rotundos se expresa Álvaro Ruiz de la Peña, para quien en *Descripción de la mentira*, "hay una destrucción sistemática de la estructura poética y el intento, felizmente conseguido, de instaurar un orden metafórico nuevo". Pero antes de adentrarnos en el citado simbolismo de la obra es necesario aclarar algunos aspectos cruciales para poder comprender de qué manera se imbrica ese simbolismo personal dentro del ritmo poético. En primer lugar, es preciso detenerse en la peculiar estructura del poema.

---

<sup>262</sup> Miguel CASADO, en la introducción a *Edad. Op. cit.*, p.45.

<sup>263</sup> Fernando LÁZARO CARRETER, *De poética y poéticas*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 193.

## 3.6.1.2. ESTRUCTURA DIALÉCTICA DEL POEMA

El libro es un único y extenso poema<sup>264</sup> que posee una clara unidad tanto temática y tonal, como estilística. Se presenta como una larga serie no estrófica en la que no existen títulos o números que indiquen divisiones internas, tan sólo la aparición de unos espacios en blanco sirve para delimitar unas pausas dentro del texto. La disposición tipográfica cobra entonces notable importancia y será esta la que contribuya decisivamente a establecer la estructura externa del poema.

Se distinguen en el poema tres tipos de espacios en blanco. Uno más amplio que da lugar a lo que hemos denominado una nueva tirada, siguiendo así la misma terminología empleada por Ángel L. Prieto de Paula<sup>265</sup>. En el poema, hay veintidós tiradas en total.

Un espacio en blanco más breve, este ya dentro de las citadas tiradas, sirve para delimitar una unidad menor que llamamos fragmento. Es decir, cada tirada se divide a su vez en varios fragmentos. La misma denominación de fragmento es utilizada por varios críticos, entre ellos José Enrique Martínez<sup>266</sup>, en las notas de su *Antología*; también Miguel Casado<sup>267</sup>; y así también aparece en la selección de *Descripción de la mentira*, incluida en *Dos poetas en su voz*<sup>268</sup>. Y el propio Gamoneda también utiliza el mismo término para referirse a *Descripción...*, dentro de su antología *Sólo luz*,

<sup>264</sup> No abundan en la poesía española los poemas extensos, entre estos los más conocidos son: *EL contemplado* (1946), de Pedro SALINAS; *La casa encendida* (1949), de Luis ROSALES; *Don de la ebriedad* (1953), de Claudio RODRÍGUEZ; *Espacio* (1954), de JRJ; *Las puertas del tiempo* (1969), de Fernando GUTIÉRREZ; y *Sepulcro en Tarquinia* (1975), de Antonio COLINAS.

<sup>265</sup> *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*. Salamanca, Biblioteca Hispánica Ediciones, Colegio de España, n.º 29, 1995, p. 292.

<sup>266</sup> *Antología de la poesía española (1939-1975)*. Madrid, Castalia Didáctica, n.º 22, 1989, p. 232.

<sup>267</sup> *Esto era y no era. Antología de poetas de Castilla y León*. Valladolid, Ámbito, vol. 3, p. 35.

<sup>268</sup> *Dos poetas en su voz*. Valladolid, Ediciones Portuguesas, n.º IV, 1992.

donde además de continuar usando el espacio en blanco para separar y destacar cada uno de los fragmentos, incluye "una línea de puntos, [que] quiere decir que allí se produce un salto (y un vaciamiento) en la textualidad"<sup>269</sup>.

Y cada fragmento consta de varios versículos mayores<sup>270</sup> separados cada uno de ellos por un nuevo espacio en blanco, el tercero que distinguimos, menor en su extensión que los dos anteriores, los que servían para separar fragmentos y tiradas.

Así, pues, el poema está compuesto por veintidós tiradas y cada tirada por un número variable de fragmentos, que oscila entre los nueve fragmentos de la primera tirada y un único fragmento en las tiradas IV, XIII y XVII. Hay en total 85 fragmentos, de muy variada extensión cada uno, desde el que consta tan sólo de un único versículo, hasta los que están compuestos por 19 versículos mayores (tirada IX, fragmento 1º).

Para clarificar un poco lo expuesto anteriormente se ofrece, a continuación un cuadro en el que se reflejan el índice de tiradas de *Descripción de la mentira*, el número de la página de *Edad*, en que aparecen, los primeros versos de cada tirada, para poder identificarla con mayor claridad, así como también el número de fragmentos de que consta cada tirada:

---

<sup>269</sup> *Sólo luz (Antología poética 1947-1998)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000, p. 13.

<sup>270</sup> Para lo referente a la diferencia entre versículo mayor y la denominación frecuente de los mismos como bloques rítmicos véase el apartado "Sobre los bloques rítmicos", dentro del segundo capítulo de esta tesis.

## DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA

Tirada	Pág.	PRIMEROS VERSOS	Número de Fragmentos
I	235	"El óxido se posó en mi lengua..."	9
II	240	"La crueldad nos hizo semejantes a..."	5
III	243	"Mi amistad está sobre ti ..."	6
IV	246	"Tu soledad es ávida."	1
V	248	"Tu cuerpo silba en los arándanos."	2
VI	249	"Todas las pulsaciones..."	3
VII	251	"Tu voz en dátiles sangrientos..."	3
VIII	252	"Puse la enemistad como un lienzo..."	8
IX	257	"Las hortensias extendidas..."	7
X	262	"Vi la muerte rodeada de árboles..."	4
XI	264	"Días de labranza extendidos..."	4
XII	266	"Cada distancia tiene su silencio"	4
XIII	268	"Tu serenidad era la servidora..."	1
XIV	269	"Hubo denuncia y extensión..."	4
XV	271	"Una mujer, absorta en la blancura,..."	2
XVI	273	"La acusación estuvo demasiado..."	4
XVII	275	"La indiferencia está en mi alma."	1
XVIII	276	"¿Quién habla aún al corazón..."	2
XIX	277	"Hoy es el día de la reflexión..."	4
XX	279	"La yerba como un silencio."	3
XXI	281	"La naturaleza de los cuerpos..."	3
XXII	284	"El olvido es mi patria vigilada..."	5
			(Total: 85)

Si se analiza detenidamente la estructura de una tirada se comprueba la claridad de su organización interna. Por ejemplo, en la primera tirada, que comienza así: "El óxido se posó en mi lengua", se puede apreciar que está formada por nueve fragmentos. Cada fragmento a su vez consta de un determinado número de versículos mayores que oscila entre los trece del

sexto fragmento y los dos versículos del octavo. El número de versículos mayores del conjunto de fragmentos de la primera tirada es de sesenta. Se esquematiza todo lo anterior en un nuevo cuadro:

Tirada I									
"El óxido se posó en mi lengua"									
Fragmentos → (Total: 9)	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°
N.º de Versículos → (Total: 60)	8	8	2	12	7	13	5	2	3

El mismo análisis aplicado al resto de las tiradas del libro, ofrece los siguientes resultados:

Tirada	Fragmentos	N.º de versículos por fragmento									Total Versículos
		1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	
I	9	8	8	2	12	7	13	5	2	3	60
II	5	2	3	6	8	4					23
III	6	9	5	3	4	4	4				29
IV	1	12									12
V	2	4	3								7
VI	3	9	3	7							19
VII	3	4	2	1							7
VIII	8	7	7	8	8	4	10	2	4		50
IX	7	19	5	8	12	6	3	2			55
X	4	4	3	2	1						10

## DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA

XI	4	3	5	3	4		15
XII	4	3	3	2	8		16
XIII	1	6					6
XIV	4	7	8	3	2		20
XV	2	10	2				12
XVI	4	5	6	1	1		13
XVII	1	7					7
XVIII	2	4	4				8
XIX	4	4	2	3	1		10
XX	3	8	5	2			15
XXI	3	12	4	3			19
XXII	5	5	4	2	1	1	13
	Total: 85						Total: 426

Como fácilmente se puede apreciar en el cuadro superior, casi todas las tiradas constan de menos de cinco fragmentos: IV, V, VI, VII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX y XXI. En ninguna de estas tiradas se sobrepasa el número de los veinte versículos, salvo en la XIV. Por lo tanto, se puede afirmar que, de acuerdo con lo anterior, el poeta ha establecido, de forma consciente o inconsciente, unos límites de extensión para su poesía: cinco fragmentos y veinte versículos.

Únicamente hay dos series de tiradas que sí superan o igualan el citado número de cinco fragmentos, así como también sobrepasan o igualan el de los veinte versículos. Son las tiradas: I, II, III, VIII, XIV y XXII. Además, la tirada XIV también cuenta con veinte versículos. En los cuadros anteriores se han sombreado todas las citadas tiradas para que pueda apreciarse mejor su ubicación dentro del poema. Ello obedece a una cuidada

y clara disposición compositiva por parte del autor, como a continuación se explica.

Se caracterizan estas series de tiradas por su tono marcadamente narrativo frente a las restantes mucho más líricas. Su disposición en el poema se presenta de forma alterna, es decir, a una serie narrativa le sucede otra de carácter más lírico. Esto da lugar a una estructura cuya razón de carácter rítmico se impone en el siguiente orden formado por estas series: I-III (serie narrativa), IV-VII (serie lírica), VIII-IX (serie narrativa), X-XII (serie lírica), XIII-XIV (serie narrativa), XV-XXI (serie lírica) y XXII (serie narrativa). La tirada XIII, a pesar de no sobrepasar los límites citados más arriba, forma junto con la siguiente tirada una serie claramente narrativa.

Miguel Casado al hablar de la estructura del libro, afirma que se trata de "un solo poema, puntuado por pausas variables, que podría leerse en otro orden, que se mueve como en oleadas"<sup>271</sup>. Quizá, después de haber mostrado la estructura musical del poema, esa citada lectura "en otro orden", creemos que no sería posible sin alterar sustancialmente el ritmo del poema.

En las tres series más líricas la forma verbal más frecuente es el presente de indicativo, así como también abundan las construcciones nominales. En cambio, en las cuatro series más narrativas predominan los verbos en pretérito perfecto simple, que se hallan en relación con pretéritos imperfectos o pretéritos perfectos compuestos. Así, por ejemplo:

Serie I (narrativa), formada por las tiradas I-III: se posó, entró, tuve, acepté, ha retirado, escuché, dejó, pude resistir, hizo, desprendieron, atravesábamos, fue, fueron amordazados, poseyó, hubo, tenía, corrompía, estuvieron, existió, penetraba, sucedió...

---

<sup>271</sup> Miguel CASADO, "Historia de una mirada", en *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 1999, p. 54.

Serie II (lírica), tiradas IV-VII: es, fluye, hallo, siento, silba, depositas, detengo, vive, debes, entra, abres, estoy, surge, miras...

Serie III (narrativa), tiradas VIII-IX: Puse, puse, extendió, desaparecieron, retrocedí, fue, acepté, penetré, retumbé, conocí, he sentido, he reunido, pusiste, desdijiste, podías, recibiste, desplomaste, invocabas, dejaste, quisiste...

Serie IV (lírica), tiradas X-XII: expresa, pesan, es, pasan, son, cae, arde, hablan, está, queda, tiene, gritan...

Serie V (narrativa), tiradas XIII-XIV: era, conducías, detenías, aparecían, hubo, ha gemido, ha sido rodeada, vi, eran...

Serie VI (lírica), tiradas XV-XXI: habla, dice, es, aumenta dibuja, ahuyenta, lames, hay, subes, eres, está, resbala, sorbes, ocultas, obligas, abres, lees, pesa, sabes, posee, crece, luce...

Y serie VII (narrativa), tirada XXII: tuve, he retornado, fui perseguido, extendía, eran, alimentaba, creaste, volvías, sollozaste, vi...

Por lo tanto, se presenta el poema como una estructura dialéctica, en la que las partes narrativas y las líricas equilibran la estructural total y cuyo contraste contribuye a destacar la complejidad compositiva del libro.

La primera serie narrativa, tiradas I-III, cumple una clara función de acercamiento y familiarización a ese laberinto temporal que es *Descripción de la mentira*. En el que, conducido por una memoria caótica, el lector, en ese misterioso laberinto de historia y vida, pronto comprende que los vacíos, los espacios en blanco también cumplen la función de representar los vacíos de la memoria o los saltos en el tiempo. Así, pues, esta extensa serie inicial del poema sirve para que el lector se acostumbre a estas oleadas o mareas de la memoria que aparecerán a lo largo del libro.

La conclusión que se obtiene de este estudio detallado de la estructuración externa del poema es que, a pesar de no utilizar el poeta

ninguna estrofa que limite y constriña las posibilidades de extensión del poema, sí crea una estructura muy personal a la que se ajusta de manera deliberada. Es decir, el poeta se impone a sí mismo unos límites dentro de un cauce nuevo formado por tiradas, fragmentos y versículos mayores delimitados cada uno de ellos por unos espacios en blanco de diferente extensión. La idea que transmite así el poema, sin entrar en un análisis pormenorizado de su estructura, es la de una clara alianza entre una memoria con vacíos y silencios, inconexa en ocasiones, y un aparente desorden formal, que no es tal cuando se indaga en lo profundo y sustancial de la memoria.

Por otro lado, se ha intentado mostrar a través de este análisis cómo a pesar de que muchos críticos hablan de laberinto, de caos, de enredo de la memoria, o bien simplemente de extenso poema, no aciertan a ver la armonía compositiva que sí posee el libro y que aquí se ha intentado esclarecer.

### 3.6.1.3. HACES ISOTÓPICOS: MENTIRA Y VERDAD

Este largo poema, aparentemente caótico, como se ha analizado anteriormente, desarrolla la constante preocupación del autor por la muerte, ya sea a través de una mirada retrospectiva, o bien al vislumbrar el futuro. A continuación, se analizan varios haces isotópicos como son: "verdad", "mentira", "muerte" o "luz", que juntos componen una macroestructura ya anticipada desde el propio título del libro *Descripción de la mentira*, el pasado contemplado en el espejo de la muerte. Esta definición de la macroestructura concreta el tópico central del poema, que es a su vez una pequeña variante de la del conjunto de la obra de Gamoneda: Poesía en la perspectiva de la muerte.

El primer haz isotópico que se percibe en el libro es el que posee como núcleo léxico "la verdad". Su desarrollo a lo largo del libro es parejo con su contrario, la mentira. El sujeto poético no quiere responder a ninguna verdad, sino tan sólo abrazar los despojos de una época, lo que aún queda temblando en el recuerdo. Porque sabe que la condición humana es ocultar la verdad de la muerte: "La naturaleza de los cuerpos es fingir la existencia" [E, 281].

Sobre la verdad reflexionaba Unamuno y distinguía dos tipos de verdades: "¿Qué es verdad? Dos clases hay de verdad, la lógica u objetiva, cuyo contrario es el error, y la moral o subjetiva a que se opone la mentira"<sup>272</sup>. Es esta última, la verdad moral, de la que habla Gamoneda. El subjetivismo de su pensamiento poético así lo exige, aunque el poema se nutra de la memoria de una realidad histórica de España. De un país en el que la verdad ha desaparecido:

y adivinaron un país donde la traición no es necesaria: un país sin  
verdad. [E, 241]

La verdad ha desaparecido no sólo en un país, sino también de la conciencia individual:

escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en mi  
espíritu, [E, 235]

No pretende el sujeto lírico hallar la verdad, puesto que esta ha sido lo que otros han querido que sea. El título del libro es revelador al respecto, *Descripción de la mentira*. Aquí subyace la idea de Valle-Inclán de que las

---

<sup>272</sup> Miguel de UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Óptima, 1997, p. 214.

hechos no son como ocurrieron, sino como los recordamos<sup>273</sup>. Por ello, no es el propósito del sujeto establecer con precisión la línea de la verdad, porque además, qué es la verdad, quién sabe ya dónde reside la verdad:

No recurriré a la verdad porque la verdad ha dicho no y ha puesto ácidos en mi cuerpo y me ha separado de la exaltación.

¿Qué verdad existe en el vientre de las palomas?

¿La verdad está en la lengua o en el espacio de los espejos?

o aún más grave, qué es la verdad:

¿Qué es la verdad? ¿Quién ha sentido la verdad? [E, 241]

¿La verdad es lo que se responde a las preguntas de los príncipes?  
[E, 238]

Si a la verdad lógica oponía Unamuno el error, a la verdad moral se opone la mentira. Y dicho término aparece reiteradamente, ya en el propio título del libro de Gamoneda, *Descripción de la mentira*, ya en numerosos versos de su interior:

Puedes venir a repartir los alimentos y las mentiras delante de mi rostro. [E, 243]

Mientes en la deposición. Yo en tu lugar mentiría más dulcemente.  
[E, 246]

---

<sup>273</sup> Palabras de Ramón M. del VALLE-INCLÁN citadas por Mario VARGAS LLOSA en *La verdad de las mentiras*.

*DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA*

y la mentira trabajada hasta que hierve dentro de la boca... [E, 253]

La mentira surge necesariamente de la imposibilidad de la verdad, de su final obligado:

y la mirada se deslizó más allá de la verdad. [E, 255]

Entretanto vosotros, jóvenes y veloces, no supisteis que la verdad se extinguiría: [E, 255]

Como la verdad no es posible, esta desemboca en la traición:

Los que sabían gemir fueron amordazados por los que resistían la verdad, pero la verdad conducía a la traición. [E, 240]

Y cuando ya la verdad no existe, el yo poético se pregunta de qué le sirven las palabras si lo único que sobrevive es la ceremonia de la traición:

Y las palabras, fiebre bajo las tégulas, grumos retrocediendo, hieles  
que enloquecían bajo el disfraz del sueño,  
¿qué son, qué hacen en mí cuando se ha extinguido la verdad?

De la verdad no ha quedado más que una fetidez de notarios,  
una liendre lasciva, lágrima, orinales  
y la liturgia de la traición. [E, 261]

Las palabras, pues, retroceden ante la pujanza del silencio de la mentira:

Ah la mentira en el corazón vaciado por un cuchillo invisible.

Ah la mentira, ciencia del silencio. [E, 280]

Pero también es preciso saber qué es la mentira, cuál es la naturaleza de su alcance: "¿Qué sabes tú de la mentira?" [E, 279]. Se podría establecer, de acuerdo con los versos citados hasta ahora, una doble vertiente de la mentira: por un lado existe una mentira social, política en la que vive no sólo el yo lírico, sino todo un país; y por otro lado una mentira personal, vital que entiende el sujeto poético asociada indisolublemente con la vida mientras aguarda la verdad de la muerte.

Y así, por último, el yo poético ve la desnuda verdad de la mentira, que no es otra que la propia muerte. El yo lírico muestra a través de un juego de espejos la paradoja de la vida, cómo su verdad no es otra que la muerte:

Profundidad de la mentira: todos mis actos en el espejo de la muerte. [E, 285]

Tal y como aparecen los dos términos, verdad y mentira, a lo largo del poema se puede establecer una asociación del término verdad con muerte, y del término mentira con vida. Ya que esta, en algunas ocasiones, como sucede en *Descripción*, sólo es posible gracias a la mentira. La vida transcurre con la única certeza de que la muerte es ineludible. La verdad de la muerte hace que todo lo demás parezca breve imagen. Ya Unamuno se expresaba en estos términos: "la muerte es la verdad"<sup>274</sup>. También Rafael Montesinos en el "Soneto en paz": "Y hallé, después de tanta y tanta guerra / -y tanta paz-, una respuesta clara; / hallé tan sólo una verdad: la muerte"<sup>275</sup>.

<sup>274</sup> Miguel de UNAMUNO, *Poesía completa*. 4 Vol. Madrid, Alianza Editorial, 1987, 1988, 1989, vol. 3, p. 325.

<sup>275</sup> Rafael MONTESINOS, *La verdad y otras dudas*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967, p. 49.

Para Cernuda también la muerte es la única creencia, así en el poema "Soñando la muerte": "Sólo en ti creo entonces, vasta sombra, / tras los sombríos mirtos de tu pórtico / única realidad clara del mundo"<sup>276</sup>. Para Gamoneda, la muerte esclarece los hechos sobre los que se ejercita la memoria, así en *Descripción de la mentira*, es fácil reconocer dos vectores del tiempo, uno hacia el pasado y otro hacia el futuro: memoria y muerte.

En *Descripción de la mentira*, consigue Antonio Gamoneda la maduración de su pensamiento poético. Su obsesiva meditación sobre la muerte alcanza ahora, en este libro, su desarrollo más amplio y detallado. Es aquí, en estos versos, donde se plasma poéticamente, lo que el autor ha expuesto, de manera teórica, en sus escritos en prosa. A continuación, pasamos a estudiar las ideas que sobre la muerte y la poesía posee el autor, y que en el presente poema han alcanzado gran precisión de matices y una peculiaridad característica del autor.

Gamoneda vivió la muerte desde muy niño, esto es algo que ya se ha comentado en capítulos anteriores al hablar de la muerte de su padre o bien de su experiencia de la guerra cuando aún era un niño. Posteriormente, con el transcurso de los años hay que añadir, en el terreno personal, la muerte y los suicidios de varios amigos íntimos, algunos de ellos, también poetas, a los que se alude en algunos versos: "y mi amistad con los suicidas" [E, 241].

En el plano estrictamente poético, el tiempo y la muerte, en la obra de Gamoneda, van ganando relieve a medida que avanzan los años, hasta constituirse en el tema central de su poesía en esta tercera y última etapa de su producción, tal y como quedó establecido al comienzo de este estudio.

Se produce, por lo tanto, ante la certeza próxima de la muerte, un renacimiento poético de Gamoneda. El poeta nace a una nueva meditación mucho más profunda y desolada que tiene como centro la idea de su propia

---

<sup>276</sup> Luis CERNUDA, *La realidad y el deseo*. Madrid, FCE, 1982, p. 143.

muerte. Es lo que María Zambrano denomina el segundo nacimiento: "El ser se revela cuando la presencia de la muerte se acepta y el propio ser como algo que nace. Y entonces el morir, el ir muriendo, comienza"<sup>277</sup>. Precisamente, es esta, a nuestro juicio, la mejor poesía de Gamoneda, su poesía última, su poesía de límites. La presencia de la muerte es más cierta que nunca y el sujeto poético contempla tanto el tiempo vivido en *Descripción de la mentira*, o también en la serie tercera de *Lápidas*, como el inexorable final, en *Lápidas* y *Libro del frío*.

Considera Gamoneda que la poesía existe porque el ser humano posee la certeza de que ha de morir. En opinión del poeta la poesía es un arte que opera sobre la memoria. Y esta, la memoria, es conciencia de que el tiempo avanza y conduce inexorablemente hacia la muerte. De este pensamiento surge el título de un artículo de Gamoneda titulado "Poesía en la perspectiva de la muerte". Poesía en la perspectiva de la muerte, porque la perspectiva incluye también la muerte. La poesía no puede desligarse del tiempo del propio ser, tal y como afirma Gamoneda.

Resulta evidente la relación de nuestro autor con A. Machado, quien consideraba la poesía como palabra en el tiempo, "al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada"<sup>278</sup>.

Por lo tanto, es *Descripción de la mentira* un extenso poema que ejercita la memoria, no desde un pensamiento lógico destemporalizado, sino desde intuiciones del propio existir, expresadas a través del yo poético, que va hacia la muerte. Hay, pues, conciencia de un tiempo ya desaparecido y conciencia también de un ir hacia el final. Por ello, decíamos antes que, según Gamoneda, la poesía existe porque caminamos hacia la muerte.

---

<sup>277</sup> María ZAMBRANO, *España, sueño y verdad*. Madrid, Siruela, 1994, p. 140.

<sup>278</sup> "Poética", de Antonio MACHADO, en Gerardo DIEGO, *Poesía española. Antología 1915-1931*. Madrid, Editorial Signo, 1932, p. 77.

Todo esto queda expresado en *Descripción de la mentira*, con claridad y de forma reiterada. Así, se puede establecer un evidente haz isotópico a lo largo de todo el libro en el que la muerte se convierte en eje vertebrador del conjunto. De manera que la muerte aparece unida a la vida, formando parte de esta:

En los establos olorosos donde me envuelve la oscuridad yo recibo a la muerte y conversamos hasta que lame dulcemente mis labios. [E, 245]

La misma idea de que la muerte no se puede separar de la vida, porque también es vida, aparece en Heidegger: "La muerte en su más amplio sentido es un fenómeno de la vida"<sup>279</sup>. De esa experiencia de la muerte desde la propia vida, al sujeto lírico le resulta posible extraer conclusiones como:

Es nocivo el deseo; vive en la anterioridad y su experiencia es cesar. Es confusión de la memoria.

Debes tomar los frutos antes de deseárselos. No puedo decir por qué, pero estos juicios son deducibles de la muerte. [E, 249]

Y en esa proximidad de la muerte, el yo poético encuentra a veces la lucidez:

Yo, en los manjares previos a la muerte, hallo mi lucidez. [E, 246]

pero mi lucidez está ofrecida a la muerte. [E, 275]

---

<sup>279</sup> Martín HEIDEGGER, *El Ser y el Tiempo. Op. cit.*, p. 269.

También aparece como una constante, con un curso cotidiano que hace que sea considerada como simple vida:

hay la mentira como un corazón clandestino debajo de las alfombras de la muerte; [E, 256]

cuando se lavan muertos en los patios y se recibe a la serenidad. [E, 246]

Vi la muerte rodeada de árboles (árboles más esbeltos que el llanto de tus hermanas), urces en el fulgor y la serenidad. [E, 262]

Pero no sólo hay la experiencia de muerte del yo poético en estos versos, sino que también se encuentra la experiencia de la muerte de otros seres que lo rodean:

y lápidas asistidas por animales portadores de calcio hasta después de la muerte. [E, 266]

Hay un relato y es la humedad que sucedió el mismo día de tu muerte: tus largas túnicas solicitadas por mujeres o respetadas en los urinarios. [E, 268]

Es madre de muertos y este poder está en su lengua. [E, 271]

Finalmente, esta proximidad de la muerte a la vida, también su experiencia, y la luz que arroja sobre la propia vida hacen que el sujeto poético sienta la muerte como una altura espiritual que lo engrandece: "La perfección de la muerte está en mi espíritu" [E, 267].

Esta iluminación que provoca la muerte encamina este estudio a considerar un nuevo eje isotópico, cuyo núcleo es el lexema "luz", que actúa en los últimos versículos del poema.

Se trata de una pequeña variante del haz isotópico que se analizaba anteriormente, la muerte. Forma, pues, parte del citado haz isotópico para mostrar en el final del libro una serie de matices que complementan con unos valores connotativos esta peculiar visión de la muerte de nuestro autor. Por lo tanto, la reflexión ante la muerte sigue siendo el centro de estos nuevos versos.

Al estar indisolublemente ligada a la vida, la muerte aparece en ocasiones asociada a la luz y la claridad: "He temido tanto a la vida como a la muerte; hay luz sobre esas cajas vacías," [E, 277].

A este respecto, son famosas las palabras de Goethe que pronuncia antes de morir, cuando le pide a su nuera Otilia que abra todas las ventanas y clama: "Quiero ver más luz, más luz" ("¡Licht, mehr licht!").

La luz en estos versos se muestra como una propiedad que atesoran los muertos: "Esta es la luz acumulada por difuntos" [E, 279].

Y de forma más palmaria, el sujeto lírico afirma que sólo en la muerte puede hallar la verdadera luminosidad: "el resplandor está en la muerte;" [E, 271], "Sólo vi luz en las habitaciones de la muerte." [E, 274].

Una luz que en la muerte produce una mezcla, una confusión total, expresada aquí de forma bella, a través de una sinestesia en la que aparece una clara correspondencia de términos:

Un sonido en la muerte: mis oídos llenos de luz y las palomas  
elevadas sobre los actos de la policía. [E, 276]

	1	2
A	Un sonido ↓	la muerte ↓
B	mis oídos	de luz

Tras esta lectura de *Descripción de la mentira*, se ha puesto de manifiesto cómo desde la mentira se alcanza la única verdad: la verdad de la muerte y cómo esta ilumina con su certeza los límites de la vida en su final. En los próximos libros de Gamoneda se estudiará el modo en que la contemplación de la muerte adquiere aún mayor preponderancia, gracias a una profunda y rica reflexión poética.

### 3.6.2. ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS

#### 3.6.2.1. EL RITMO DE DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA

Ya anteriormente se ha señalado la notable importancia que tuvo el ritmo en la gestación del libro, y veámos cómo de la unión entre memoria y música brotaba un pensamiento poético singular. Ahora se tratará de mostrar aquellas estructuras lingüísticas en las que se manifiesta de forma explícita dicha alianza.

En primer lugar hay que destacar que el ritmo de un poema es su fluir, su sucederse de forma continuada, es el movimiento organizado de acentos, sonidos, palabras y sentido. No se trata de la mera repetición de elementos idénticos, sino de la progresión a través de lo similar. De este modo lo entienden y definen tanto musicólogos, como poetas o críticos. Así, por ejemplo, para Amado Alonso: "El ritmo es siempre un movimiento regulado, una figura móvil, y por tanto, todo ritmo es una forma y está

sometido a leyes formales. El ritmo interior de la poesía libre no es sin más el de la prosa, pero se apoya en él"<sup>280</sup>.

Como no podía ser menos, *Descripción de la mentira* posee también un ritmo que atañe fundamentalmente a la forma de articularse los significados, a su sucesión, sus paralelismos, su concatenación, es decir, un ritmo de pensamiento. Y este ritmo de ideas, de imágenes, en definitiva de contenidos, se armoniza con el ritmo físico del verso para crear una composición superior, más amplia, en la que predomina a veces un ritmo u otro. Hay una recurrencia de imágenes que aparecen a lo largo del poema y que revelan en el plano simbólico detalles importantes al matizar con sus variantes el asunto central del poema. Este aspecto ha sido destacado también por Antonio Ortega: "Junto a la sintaxis de repetición y a los jalones del ritmo, aparece la atracción de la imagen, de sus múltiples aspectos y latitudes. Su fuerza desemboca sobre los objetos llenándolos de subjetividad"<sup>281</sup>. A este respecto, Santos Alonso ha destacado la utilización en *Descripción de la mentira*, de "la palabra interior", en la que encuentra un claro eco de Joyce: "la semejanza con la 'corriente de conciencia' de Joyce es patente". Y más adelante continúa S. Alonso: "El pasado y el presente conviven en la enunciación y el silencio, y se funden en el monólogo interior"<sup>282</sup>. Sí, un monólogo interior muy peculiar es lo que se encuentra en numerosos versos de este poema.

Gamoneda se vale de este procedimiento para expresar de forma poética una memoria confusa, trastornada, que quiebra una y otra vez la linealidad de una narración y que, incluso, recoge los silencios del propio olvido. Gráficamente las separaciones que imponen los espacios en blanco

<sup>280</sup> Amado ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Op. cit.*, p. 89.

<sup>281</sup> Antonio ORTEGA, "La realidad plástica en *Descripción de la mentira*", VV. AA., *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 112.

<sup>282</sup> Santos ALONSO, *Literatura leonesa actual. Estudio y antología. Op. cit.*, p.205.

contribuyen a resaltar precisamente la unidad textual, puesto que el lector percibe con nitidez esta función de plasmar incluso los silencios y los olvidos de la memoria.

Pero, a pesar de lo afirmado anteriormente, Gamoneda no utiliza el monólogo interior para descubrir el contenido psíquico del protagonista poético. No le guía, por tanto, un afán de comunicación; sino que el uso de dicho procedimiento le sirve para dotar al conjunto de una armonía y un ritmo con un evidente propósito estético.

En este aspecto cabe destacar una nueva coincidencia con el citado poema *Espacio*, de J.R.J. donde también se utiliza el monólogo interior, tal y como señala María Teresa Font<sup>283</sup>.

Se ha destacado que no es el propósito de comunicación lo que prima en *Descripción de la mentira*, sino la alianza entre memoria personal y un ritmo obsesivo al que contribuye entre otros aspectos el monólogo interior. Así, el poema nace desde el "yo" y adopta pronto ese tono confesional desde los primeros versículos: "El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido" [E, 235]. Ahora bien, este uso de la primera persona no garantiza, pese a lo que han querido ver algunos críticos, una referencialidad con el propio autor, Antonio Gamoneda. Los defensores de la hipótesis biográfica del libro encuentran siempre un yo empírico, autobiográfico; sin embargo, olvidan que en *Descripción de la mentira*, la ficción contribuye a crear una verdad más profunda. Así pues, el sujeto lírico de esta obra posee un carácter heurístico que remite frecuentemente a una realidad empírica. Con lo cual la máscara de ficción que es el sujeto lírico, se convierte en un "desvío figurado" con respecto al sujeto biográfico. Y sólo así alcanza este yo en el poema una significación de carácter más

---

<sup>283</sup> María Teresa FONT, *Espacio: Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Ínsula, 1972, p. 187.

abierta, más universal en la que se superan tanto las circunstancias espaciales y temporales como el propio testimonio autobiográfico del sujeto empírico<sup>284</sup>.

Nora Catelli<sup>285</sup> recoge la distinción que hicieron los hermanos Schlegel en la revista *Athenäum*, en 1799 sobre dos tipos de biografías: una, la de los que narran de forma neurótica u obsesiva la verdad, y otra la de los que narran de forma voluntaria la mentira. En el primer caso se encuentran los "prisioneros del yo" y la concordancia entre el yo y su cárcel sería la verdad. Pero en el segundo caso, que los Schlegel llamaban "autopseustos", se reconoce la prisión del yo y no al propio yo. Pronto la relación entre la verdad y la mentira en el terreno autobiográfico quedó plasmada en una nueva concepción expuesta por Goethe en *Poesía y verdad*, en la que dice que la literatura y la filosofía pueden ser fragmentos de una larga confesión, al fundirse en uno arte y vida.

¿Pero, cuál es la semejanza entre el yo que narra su autobiografía y aquel otro yo que fue en el pasado? Paul de Man sostiene que el sujeto es una retórica que postula dicha identidad. Y además afirma que el yo no es un punto de partida, sino el resultado de la narración de la propia vida. Así también lo destaca Gamoneda en los últimos versos del libro: "Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros" [E, 285].

Además, en varias ocasiones Gamoneda insiste en ese yo, no como inicio, sino como resultado. La reiteración en varios fragmentos del poema de la misma idea se encuentra en la expresión "en lo que quedaba de mí",

<sup>284</sup> A este respecto seguimos aquí, esencialmente, el clarificador artículo de Dominique COMBE, "La referencia desdoblada: El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", en VV. AA., *Teorías sobre la Lírica*. Madrid, Arco/Libros, 1999, pp. 127-153.

<sup>285</sup> Nora CATELLI, *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Editorial Lumen, 1991, pp. 10-11.

utilizada para manifestar la concepción de abandono y soledad del sujeto poético:

Y la retracción de la sombra al ingresar en lo que quedaba de mí;  
[E, 235]

pero amo lo que ha quedado de nosotros. [E, 238]

pero ¿qué ha quedado de mi alma? [E, 245]

Por lo tanto, no se debe buscar una pretendida correspondencia. Según de Man, en el instante del comienzo de la narración surgen dos sujetos: un yo se presenta a otro yo, y entre ambos surge un juego de espejos, porque son dos y no uno, porque no han coexistido nunca en el pasado, sino exclusivamente en el momento del relato.

Desde ese yo, luego se pasa dentro de *Descripción de la mentira*, al plural, nosotros: "Descubríamos líquidos cuya densidad pesaba sobre nuestros deseos" [E, 240], y desde aquí se dirige en ocasiones hacia la segunda persona del plural: "Imaginad un viajero alto en su lucidez" [E, 240], "Vuestra limpieza es inútil. Ilumináis en las ejecuciones" [E, 241].

También hay en el poema un tú enigmático, un tú cuya identidad se escapa y provoca en el lector un ansia de descifrar unas claves, unos símbolos que pertenecen al mundo personal de Gamoneda, a su pasado, a su memoria. Ese tú, en ocasiones, es un desdoblamiento del propio sujeto poético. De acuerdo con la clasificación de Wolfgang Kayser<sup>286</sup>, según la actitud del "yo lírico" nos hallaríamos ante lo que el crítico denomina "apóstrofe lírico" (*lyrisches Ansprechen*), ya que el sujeto se desdobra y el

---

<sup>286</sup> Wolfgang KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1958, trad. de María D. MOUTON y V. GARCÍA YEBRA.

yo se convierte en tú: "En derredor no ves otra cosa que tú mismo. [...] ¿Por qué escupes dentro de tu alma? Mientes en la deposición. Yo en tu lugar mentiría más dulcemente" [E, 246].

En otras ocasiones se trata de un interlocutor distinto al propio yo con el que a veces dialoga, aunque se trate del amigo ya desaparecido: "No me dejaste otra señal que tu rostro celebrado por el llanto de las mujeres" [E, 258].

Hay un relato y es la humedad que sucedió el mismo día de tu muerte: tus largas túnicas solicitadas por mujeres o respetadas en los urinarios. [E, 268]

En otro momento ese tú se transforma en el padre:

Tú creaste la mentira entre las piernas de mi madre [E, 284]

...no en el furor que predicaban tus dientes aunque me amases dentro de mi madre.

En aquél y en éste te recibo y mi deseo es alimentarme con tu bondad, pero también con los aromas que te sobreviven. [E, 259]

o bien en el hijo:

Tú, lejos, debes dormir entre alaridos, hijo mío, tú que acostumbrabas a enloquecer a los maestros y a las mujeres que se deslizaban debajo de tus dedos. [E, 243]

A veces se transforma este tú plurirreferencial en un tú femenino: la madre, la amada: "eres profunda y bella como un rostro en el agua; tu piel es dulce" [E, 248]. Pero también puede designar a las hijas, e incluso en alguna ocasión, a abstracciones como la juventud: "Esta bien, juventud, ¿por qué voy a olvidarte inútilmente?" [E, 253]. Este continuo salto de perspectivas, de unas personas a otras tiene como resultado un poema coral, en el que la ambigüedad de los personajes es utilizada para expresar la realidad interior múltiple y cambiante del propio sujeto poético. Y aún a lo ya dicho, podría añadirse la variedad de personajes que aparecen sin unos rasgos específicos en el texto, desde ese "vosotros" solidario que aparece en estos versos, a "tus hijos", o "mis hijas" :

pero vosotros, aún más desposeídos, merodeáis en torno a mi  
pobreza y no seréis rechazados ya que os recuerdo y estáis en  
mi necesidad" [E, 255]

Entretanto vosotros, jóvenes y veloces, no supisteis que la verdad  
se extinguiría" [E, 255]

Tus hijos y mis hijas se sumergen en el río... [E, 260]

el portador de lágrimas [E, 251]

En ocasiones, algún personaje posee un claro valor simbólico, como sucede en el último verso citado.

### 3.6.2.2. SÍMBOLOS INTERIORES

En cuanto a los símbolos que aparecen en el libro hay que constatar que se ofrece una rica y deslumbrante sucesión tanto de imágenes como de símbolos que muchas veces resultan difíciles de esclarecer, ya que a menudo pertenecen al mundo personal e inaccesible del propio sujeto lírico. El lector percibe entonces, a través de este discurso simbólico, la perplejidad y lo insólito de esta introspección poética. Santos Alonso destaca cómo se trata de una poesía "cargada de símbolos y revestida de alegorías"<sup>287</sup>.

Buena parte de la crítica ha utilizado el término surrealismo para referirse a este complejo entramado de símbolos e imágenes; sin embargo, la realidad que designa dicho término dista mucho de lo que hay en *Descripción de la mentira*. Fundamentalmente porque no existe automatismo en ningún momento; y en segundo lugar, porque el autor no asume los postulados de dicho movimiento.

Sí existen imágenes inusuales, próximas a lo que la mayor parte de los críticos más acertadamente prefiere denominar irracionalismo poético. Dichas imágenes son, según la terminología utilizada por Carlos Bousoño, "visionarias", ya que no están basadas en la semejanza lógica entre el plano real y el imaginado, sino en la impresión de semejanza que descubre el sujeto entre ambos planos en su interior. Lo cual está en perfecta armonía con lo que ya quedó analizado más arriba en el capítulo titulado "Poesía interior", cuando se afirmaba que es una poesía en la que el sujeto poético ha interiorizado una realidad. A este respecto afirma el propio autor: "Sí,

---

<sup>287</sup> Santos ALONSO, *Literatura leonesa actual*. Op. cit., p. 205.

escribo despacio, pero es que hay que sacarlo todo de la memoria, que es donde nace mi obra"<sup>288</sup>.

Se trata por lo tanto de un marcado subjetivismo que hace imposible que el lector pueda descubrir nítidamente las correspondencias entre la imagen y su referente: "Mi desnudez es líquida hasta reflejar el rostro de los suicidas..." [E, 247].

El propio autor ha negado siempre ese pretendido surrealismo de su obra: "Siempre he dudado de algo que me han atribuido a veces: el componente surrealista de *Descripción de la mentira*"<sup>289</sup>.

También en esta otra declaración rechaza categóricamente cualquier surrealismo o automatismo en su poesía: "...mis materiales no vienen del sueño ni son automáticos (otra cosa, muy diferente, es que, como dije antes, yo no posea -de manera completa- mi pensamiento hasta que no me lo hace sensible / inteligible mi propia escritura)"<sup>290</sup>.

Otros críticos como, por ejemplo, Ildefonso Rodríguez, en cambio, prefieren utilizar el término "expresionismo" para referirse a *Descripción de la mentira*, en lugar del de irracionalismo o el quizá menos afortunado de surrealismo. De este crítico lo tomó el propio Gamoneda, quien admite y da por bueno este término para calificar el lenguaje de su libro. No obstante, creemos que este término, "expresionismo", sin más resulta demasiado vago e impreciso y, en cambio, la denominación de imagen visionaria o irracionalismo sirve mucho mejor para explicar lo que encontramos en la obra. Es decir, que el componente subjetivo de *Descripción de la mentira* desemboca en un irracionalismo en el que la imagen visionaria es para el

---

<sup>288</sup> Luis ALGORRI, "Antonio Gamoneda, entre el tú y el usted", *Diario de León, Filandón*, domingo 10 de julio de 1988, p. III.

<sup>289</sup> Palabras de Antonio Gamoneda a Ildefonso RODRÍGUEZ, "Una conversación con Antonio Gamoneda", VV. AA., *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 83.

<sup>290</sup> *El cuerpo de los símbolos. Op. cit.*, p. 28.

lector un territorio pleno de sugerencias, pero de difícil equivalente conceptual para interpretar.

Bastante ilustrativo al respecto resulta el comentario que ofrece el poeta sobre el siguiente versículo, puesto que revela algunas de sus personales claves interpretativas. Sin la explicación del propio Gamoneda sería imposible encontrar las correspondencias y sustituciones para poder descifrar algunas imágenes:

Hay azúcar debajo de la noche; hay la mentira como un corazón  
clandestino debajo de las alfombras de la muerte; [E, 256]

Gamoneda ofrece una explicación del origen de estas imágenes en un episodio de la realidad y destierra cualquier componente surrealista. Prefiere esa otra denominación expresionista, anteriormente citada: "yo sé que estoy manejando materialidades de mi infancia, cuerpos perfectamente reconocibles. "El azúcar" y "las alfombras" eran cosas que yo manejaba mucho en mi infancia. Y la muerte. Jugaba con las alfombras, olía las alfombras, el polvo; goloseaba en el azúcar en tiempos de racionamiento, la escondía. Y mi madre me predicaba con la muerte"<sup>291</sup>.

Miguel Casado, al igual que el propio poeta, pone también de manifiesto el soporte realista del libro, el material biográfico que sirve de hilo conductor del relato, pero que está tan poetizado que no es posible su lectura literal. Y al hablar de las imágenes dice: "En general, son irracionales, de difícil reductibilidad, impulsoras del subjetivismo, desbordadas de sugerencias, aunque al final dejen el poso de lo hermético"<sup>292</sup>.

---

<sup>291</sup> Entrevista con Ildefonso RODRÍGUEZ, *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 83.

<sup>292</sup> Miguel CASADO, introducción a *Edad. Op. cit.*, p. 45.

Por otro lado, la mayoría de los críticos ha coincidido al señalar en ese pretendido surrealismo del libro, el influjo de la poesía deslumbrante de S. J. Perse en la riqueza y variedad de imágenes que posee *Descripción de la mentira*. Siendo cierta esta influencia, el propio Gamoneda lo reconoce así, se han de matizar algunos aspectos.

En primer lugar, Gamoneda no sólo reconoce esta presencia de Perse en su libro, sino también la no menos destacada de otros poetas de habla francesa: "... hace no menos de treinta años recibía yo una revista de Sao Paulo en la que Drumont d'Andrade traducía a Saint-John Perse. Aquello quedó latiendo durante ese silencio mío de muchos años. Aquello y la lectura de los negros en lengua francesa, sobre todo Leopoldo Sédar-Senghor o Aymé Césaire... todo eso está en *Descripción de la mentira*"<sup>293</sup>.

Manuel Vilas limita esta repetida relación con Saint-John Perse a "una vaga dimensión formal" y destaca el disímil propósito de ambos poetas: las aflicciones del espíritu en Gamoneda y el canto de "descollantes reinos antiguos" en el francés. Prefiere el citado crítico apuntar el posible influjo de las *Iluminaciones*, de Rimbaud.

*Descripción de la mentira* posee, según César Antonio Molina: "Una vertiente formal de gran lujo metafórico, con un barroquismo, una riqueza léxica, meticulosamente trabajada y conseguida". En dicha vertiente es donde señala el citado crítico "la presencia del Perse [...] de *Crónica*. Pero un Saint-John Perse más como reflejo de una resolución teórica que como mero antecedente poético"<sup>294</sup>.

Ya Ildefonso Rodríguez, al hablar de los símbolos utilizados por Gamoneda, rebaja la influencia de Perse y destaca el aspecto familiar de

---

<sup>293</sup> Luis ALGORRI, "Antonio Gamoneda, entre el tú y el usted", *Diario de León, Filandón*, domingo 10 de julio de 1988, p. III.

<sup>294</sup> César Antonio MOLINA, "Dos visiones épicas de lo contemporáneo", en *Camp de l'arpa*, n.º 84-85, febrero-marzo, 1981, pp. 65-67.

estos símbolos y los pone en relación con la propia memoria del autor<sup>295</sup>. Y afirma que "no se encuentra ahí el exotismo, el perfume sazonado en otros climas, a la manera de Saint-John Perse, sino una luz tan clara que parece provenir del sueño o de recuerdos muy antiguos"<sup>296</sup>.

A nuestro juicio, hay mayor proximidad entre ambos poetas sobre todo en la enfebrecida evocación de sus respectivas infancias, con una gran riqueza léxica y variedad de expresiones, así como en el empleo de símbolos, que nacen de sus propias y muy distintas realidades. Ilustrativo resulta a este respecto, el capítulo "Para celebrar una infancia", de la obra de Perse, *Elogios*. Es precisamente en la insistencia en el color amarillo, o bien en algunos aspectos formales, y también en la manera de evocar el pasado donde mejor se pueden rastrear las similitudes referidas. Esclarecedores resultan los siguientes ejemplos tomados de uno y otro poeta:

Estoy hablando de la expresión, no de los gritos con que ocultáis la desnudez. [E, 250]

Hablo de una alta condición, antaño, entre los trajes, en el reino de girantes claridades.<sup>297</sup>

bien al sentir el vacío de la infancia:

Cesa el fermento de mi infancia; cesa el horror y su oquedad es grande. [E, 272]

-Si no la infancia, ¿qué había entonces allí que no hay ahora?<sup>298</sup>

<sup>295</sup> Sobre este aspecto de la relación entre el símbolo y las vivencias del autor véase más adelante el apartado titulado 6.2. "Símbolo e imagen".

<sup>296</sup> Ildefonso RODRÍGUEZ, "La escritura del cuerpo", en la revista *Un ángel más. Op. cit.*, p.130.

<sup>297</sup> Saint-John PERSE, *Anábasis y otros poemas*. Barcelona, Orbis, 1983, p. 13.

Los símbolos de Gamoneda tienen, de acuerdo con lo expuesto anteriormente, un fondo real y una trayectoria personal y aspiran a indagar en un pasado que se proyecta hacia un destino final, hacia una metafísica. Por ello, cualquier similitud con otro poeta pierde pujanza a medida que se analiza con mayor detalle. Así pues, la tirada emocional facilita que el sentido del poema, aparentemente en ocasiones carente de lógica, posea un entramado rítmico que lleva de un fragmento a otro. De todo ello resulta una deslumbrante sucesión de imágenes y escenas de un mundo histórico, pero interiorizado.

Sobre esta relación entre lo histórico y lo simbólico, afirma René Guémon: "Efectivamente, se tiene con demasiada frecuencia la tendencia a pensar que la admisión de un sentido simbólico debe implicar el rechazo del sentido literal o histórico; tal opinión resulta de la ignorancia de la ley de correspondencia"<sup>299</sup>.

Recoge Juan-Eduardo Cirlot también unas interesantes palabras en el mismo sentido de Mircea Eliade: "... no debe creerse que la implicación simbólica anule el valor concreto y específico de un objeto u operación. El simbolismo añade un nuevo valor a un objeto o una acción, sin atentar por ello contra sus valores propios e inmediatos o históricos. Al aplicarse a un objeto o acción los convierte en hechos abiertos"<sup>300</sup>.

Por lo tanto, se puede afirmar que, tal y como sugiere Gamoneda, en su poesía lo real y lo simbólico no se anulan, ni tampoco se excluyen mutuamente, antes al contrario, crean una tercera dimensión que la enriquece.

---

<sup>298</sup> *Ídem*, p. 18.

<sup>299</sup> Cito por Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*. Madrid, Ediciones Siruela, 1997, p. 19.

<sup>300</sup> *Ibidem*.

Un ejemplo de lo expuesto anteriormente lo da el propio autor cuando analiza la aparente oscuridad de una de las imágenes utilizadas en uno de sus versos: "... el símbolo lo es de la misma cosa simbolizada. Cuando yo digo: "Esta casa estuvo dedicada a la labranza y la muerte", hay una aparición de símbolos porque yo intento esa temperatura, esa cargazón. Pero sucede que esa casa estuvo dedicada a la labranza y la muerte"<sup>301</sup>.

También, sobre la utilización del símbolo en este libro, hay que señalar que el lector, a pesar de las palabras del propio autor sobre la imbricación y fundamento de dichos símbolos con su realidad personal, lo que percibe es un lenguaje enriquecido por un mundo metafórico propio, oscuro en ocasiones, pero abierto a varias posibles lecturas todas ellas plenas de significación y fundadas en la armonía compositiva del ritmo y en la sorpresa de las sugerencias.

Así, pues, los símbolos poseen un destacado valor como elementos musicales o rítmicos cuando se convierten en recurrentes dentro del libro. El símbolo recurrente contribuye a plasmar una organización sentida por el poeta dentro de este extenso poema.

Se trata casi siempre de símbolos plurisignificativos que ofrecen al lector un panorama amplio de sugerencias en las que no cabe desestimar ninguna interpretación, enriqueciendo así la lectura. No obstante, al tratarse de símbolos recurrentes podremos apreciar cómo gracias al contexto y a los lugares dentro del poema en que aparecen los significados de estos símbolos se van perfilando con algo más de nitidez.

Así por ejemplo, aparece el símbolo de "las hortensias" que viene siempre unido a un pasado lejano, pero que aún perdura subjetivamente:

---

<sup>301</sup> *Ídem*, Entrevista con Ildefonso RODRÍGUEZ, p. 70.

Las hortensias extendidas en otro tiempo decoran la estancia más  
arriba de mi cuerpo [E, 257]

La misma secuencia poética se repetirá de forma idéntica más adelante, mostrando así claramente al lector un elemento intensificador de la estructura del libro [E, 261]. Y aún aparecerá una tercera vez, al final del libro, para cerrar y completar lo que el poeta ha desplegado en el interior del texto: la armonía del retorno. Así lo expresa: "Tú volvías a las hortensias" [E, 284].

Otros son también los símbolos que sirven como elementos de cohesión a lo largo de todo el poema, así los insectos<sup>302</sup> que representan el trabajo constante, incansable. El libro se abre precisamente recordando un largo período de olvido y silencio en el que sujeto lírico había abandonado su canto, por ello los insectos habían desaparecido:

escuché la huida de los insectos y la retracción de la sombra  
[E, 235]

pero pronto el canto se desata porque:

Han llegado los visitantes. Hay hormigas debajo de las llagas.  
[238]

A partir de ahí surge el citado símbolo varias veces más en el desarrollo del poema:

---

<sup>302</sup> Sobre el simbolismo de los animales en Antonio Gamoneda es muy interesante el artículo de José Luis PUERTO, "El animal de la memoria", en VV. AA., *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, pp. 17-27.

## DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA

Los insectos se fecundaban sin cesar y la serenidad nos poseía.  
[245]

los insectos blancos aparecían sobre ti [E, 268]

La yerba atravesada por los insectos tercios [E, 279]

mi porvenir es partidario de los insectos [E, 279]

También es insistente la utilización del simbolismo del color amarillo que aporta el valor de la confianza y de la inocencia:

como un perro amarillo, [E, 246]

con cuanto tiembla y es amarillo debajo de la noche. [E, 239]

Mi memoria es maldita y amarilla [E, 245]

¿quién no bebe en tus manos amarillas? [E, 251]

Junto a estos símbolos recurrentes hay otros procedimientos que contribuyen también a poner de manifiesto la cohesión rítmica del poema, a través de marcados *coupling*, bien se trate en el plano morfológico, en el sintáctico, o en el fonético. Ya anteriormente en el apartado titulado "Estructura dialéctica", se ha estudiado con detalle la estructura externa del libro. Ahora es nuestra intención mostrar la vertebración interna del poema. Así, nos detendremos en el análisis de algunas de las estructuras lingüísticas utilizadas por el autor, que servirán para comprobar la citada armonía textual de fragmentos y tiradas dentro del poema.

En primer lugar, interesa destacar el carácter circular que posee la memoria en el poema y que se evidencia en la meditada disposición de algunas isotopías discursivas, ya analizadas, así como también, por ejemplo, en los numerosos *couplings*, que aparecen a lo largo del poema. Como muestra de esta citada circularidad, a continuación se compara el primer fragmento del libro con el último. Y se advierte fácilmente cómo en este fragmento final de *Descripción de la mentira*, vuelven a aparecer aquellos elementos que ya había en el primer fragmento del libro. Se establece así un evidente *coupling* tanto morfológico como semántico, que sirve para marcar la peculiaridad del poema. Este se vuelve sobre sí mismo, gracias a la utilización de los mismos términos. Para mostrar de una manera más clara estos paralelismos, se destacan con letra negrita aquellas palabras o sintagmas que aparecen repetidos en ambos fragmentos y se resalta con un recuadro aquellos otros elementos que se relacionan paralelísticamente formando *couplings*, de carácter sintáctico dentro de cada fragmento.

[Fragmento 1. E, 235]

El **óxido** se posó en mi lengua como el sabor de **una**  
**desaparición**.

El **olvido** entró en mi lengua y no **tuve** otra conducta que el  
olvido,

y no acepté otro valor que la imposibilidad.

Como un barco calcificado en **un país** del que se ha retirado el  
mar,

escuché la rendición de mis huesos depositándose en el descanso;

escuché la huida de los insectos y la retracción de la sombra al  
ingresar en lo que quedaba de mí;

escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en mi  
espíritu,

## DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA

y no pude resistir la perfección del **silencio** .

.....

[Fragmento 22. E, 284]

**El olvido** es mi patria vigilada y aún **tuve un país** más grande y desconocido.

He retornado entre un **silencio** de párpados a aquellos bosques en que fui perseguido por presentimientos y proposiciones de hombres enfermos.

Es aquí donde el miedo ve la fuerza de tu rostro: tu realidad en **la desaparición**

(que se extendía como la lluvia en el fondo de la noche; más lenta que la tristeza, más húmeda que labios sobre mi cuerpo).

Eran los grandes días de la traición.

La reiteración de fórmulas es usual en varios fragmentos del poema, así en la construcción "en lo que quedaba de mí", que es utilizada para expresar la idea de abandono y soledad del sujeto poético:

y la retracción de la sombra al ingresar en lo que quedaba de mí;  
[E, 235]

pero amo lo que ha quedado de nosotros. [E, 238]

pero ¿qué ha quedado de mi alma? [E, 245]

Hay también numerosas estructuras paralelísticas en las que, a veces, un período sintáctico se repite dentro de un versículo creando así un núcleo melódico sobre el que va creciendo el poema. En el ejemplo siguiente, el

período se repite en tres ocasiones, si bien en la tercera se introduce una circunstancia temporal que sirve para establecer el cierre de esta serie:

escuché la rendición de mis huesos depositándose en el descanso;

escuché la huida de los insectos y la retracción de la sombra al  
ingresar en lo que quedaba de mí;

escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en mi  
espíritu, [E, 235]

En el siguiente ejemplo, el yo poético desgrana una certeza demasiado descarnada y precisa por ello reiterarla en varias ocasiones. De este modo, el período sintáctico alcanza, a través del efecto rítmico que produce dicha reiteración, raigambre de verdad:

Mi memoria es maldita y amarilla como un río sumido desde hace  
muchos años.

Mi memoria es maldita. Más allá, antes de la memoria, un país sin  
retorno, acaso sin existencia.

[...]

Mi memoria es maldita y amarilla como el residuo indestructible  
de la hiel. [E, 245]

En este otro nuevo ejemplo, ahora ante la incredulidad del futuro surge la repetición como una consecuencia del asombro. Es una repetición sin ninguna variación, lo cual contribuye rítmicamente a crear en el lector

una expectativa sobre el significado de los versos siguientes. Así pues, de nuevo ritmo y significado se hallan unidos en una trabada estructura interna:

¿Cómo entraréis en mi paciencia? Mi lengua es vieja en dos  
cortezas. Amo mas no deseo.

¿Cómo entraréis en mi paciencia? Incluso tú, si no envejeces,  
¿cómo me entregarás tu juventud? [E, 250]

Una nueva interrogación retórica que el yo poético se dirige a sí mismo, insiste en esta alianza de música y sentido:

¿Quién habla en ti, quién es la forma de tu rostro? [E, 273]

¿Quién habla aún al corazón abrasado cuando la cobardía ha puesto  
nombre a todas las cosas? [E, 276]

¿Quién habla aún al corazón abrasado? [E, 276]

La repetición del adjetivo indefinido "tantos" ofrece, en el siguiente ejemplo, sensación de una largo transcurso temporal, si bien, queda este sin precisar:

[...] tantos días en ti hasta que tuve miedo;

tantas horas en ti hasta que tuve miedo;

tantos días hasta que comprendí que el miedo era el alimento de mi  
patria, [E, 253]

El alma es el centro de toda turbación ya que en su interior se entabla una lucha de contrarios y con reiteración se muestra aquí:

La contradicción está en mi alma como los dientes en la boca que habla de misericordia.

La confusión está en mi alma y pienso [E, 282]

En otras ocasiones no se trata de un período sintáctico, sino tan sólo de una idea, de un concepto que sirve de elemento de engarce, a veces tan sólo una palabra. En el siguiente ejemplo es la reiterada presencia de la palabra "verdad" la que prueba que los versos se encadenan en una doble alianza de sentido y ritmo:

No recurriré a la verdad porque la verdad ha dicho no y ha puesto ácidos en mi cuerpo y me ha separado de la exaltación.

¿Qué verdad existe en el vientre de las palomas?

¿La verdad está en la lengua o en el espacio de los espejos?

¿La verdad es lo que se responde a las preguntas de los príncipes?  
[E, 238]

En este otro ejemplo será la insistencia en la palabra "negación" el gozne entre períodos distintos:

Este es el único día digno de ser vivido ya que todos los otros días fueron días de negación.

Los sacerdotes hicieron negación y los comerciantes y los hombres de honor hicieron negación;

y hubo negación en los niños y en los que resisten... [E, 254]

Es frecuente una cierta tendencia a la bimetración tanto en los períodos sintácticos, como en su interior, es decir, en los elementos que los configuran, así por ejemplo en:

voy a extender mis brazos y penetrar la hierba,

voy a deslizarme en la espesura del acebo para que tú me adviertas,  
para que me convoques en la humedad de tus axilas... [E, 237]

Puedes venir a repartir los alimentos y las mentiras delante de mi  
rostro [...]

Puedes cantar a mis manos y te desdices encima de tu belleza. [E,  
243]

También se puede rastrear lo que en palabras de Dámaso Alonso son sintagmas no progresivos<sup>303</sup>, es decir, ramificaciones de la línea principal del discurso, que hacen que este fluya más lento al bifurcarse:

... como si consintieran únicamente *en el contenido de mis ojos, en la unidad de mis palabras, en el espesor de mis oídos.* [E, 236]

Dentro de un mismo bloque rítmico en ocasiones es frecuente la repetición de un sintagma, o de toda una oración como elemento de cohesión interna del citado bloque. A veces, la distancia que separa dicho apareamiento léxico y sintáctico es amplia, no obstante la fuerza del elemento que hace posible esa isotopía resulta arrolladora:

---

<sup>303</sup> Dámaso ALONSO, y Carlos BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española. Op. cit.*, p. 21-41.

... y aquellos lienzos y las escamas que conservábamos de las madres se desprendieron de nosotros: *atravesábamos las creencias*.

[...]

Así fue nuestra edad: *atravesábamos las creencias*. [E, 240]

No me persigas; no pongas leyes dentro de mis huesos. *Estoy naciendo del cansancio*; no pongas leyes sobre mi madre.

*Yo estoy naciendo en otra especie* y el exterior es lívido. [E, 249]

No creo en *las invocaciones* pero *las invocaciones* creen en mí [E, 235]

He cesado en *la compasión* porque *la compasión* me entregaba a príncipes funestos [E, 238]

Reduplicaciones, también como recurso de cohesión del libro:

Permanecí, permanecí, [E, 241]

Regresé. Regresé [E, 259]

Paralelismos:

El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición.

El óxido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido, [E, 235]

## DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA

Este es un año de cansancio. Verdaderamente es un año muy viejo.  
Este es el año de la necesidad. [E, 236]

Cada día tiene su metal, cada delincuencia su misericordia dentro  
de sí misma; [E, 244]

La construcción formada por: hasta + infinitivo + complemento  
circunstancial:

como espermas hasta penetrar en la bujía del sonido,

hasta sumergir mi cuerpo en aguas que no palpitan,

hasta cubrir mi rostro con las pomadas de la majestad. [E, 237]

En el siguiente ejemplo, junto a la repetición de la misma oración,  
"Mi amistad está sobre ti", hay un juego de oposición entre los predicados  
"está sobre ti" y "no estás debajo", constituyendo un nuevo *coupling*:

Mi amistad está sobre ti como una madre sobre su pequeño que  
sueña con cuchillos. [E, 243]

[...]

Mi amistad está sobre ti y tu no estás debajo de mi amistad. [E,  
245]

Puse la enemistad "sobre tus pechos", "en tus cabellos", "sobre mi  
juventud":

Puse la enemistad como un lienzo sobre tus pechos que eran  
olorosos hasta enloquecer en sus círculos amoratados.

Puse la enemistad en tus cabellos oscurecidos por la persecución  
y la enemistad se extendió también sobre mi juventud. [E, 252]

Algunos ejemplos más como los siguientes "Es extraño":

Es extraño que yo tiemble aún como un instrumento de amor;  
es extraño deducir aún amor en humedales... [E, 252]

O este otro la repetición de una apelación va asociada a la juventud:

Está bien, juventud: un día tuviste alas, pero tan sólo resta su  
almidón dorado  
[...]

Está bien, juventud, ¿por qué voy a olvidarte inútilmente? [E, 252]

A veces los paralelismos sintácticos son utilizados para destacar precisamente lo disímil:

Cada distancia tiene su silencio  
[...]  
Cada distancia tiene su descanso. [E, 266-267]

mi madre es fértil en la cobardía;  
mi corazón, temible en la dulzura. [E, 242]

Relacionadas con las reiteraciones, hay en el texto varias enumeraciones caóticas de ideas, nombres o verbos. En ellas se aprecia una

serie de impresiones fragmentarias, que se yuxtaponen de manera precipitada sin una conexión manifiesta.

Ahora es verano y me proveo de *alquitranes y espinas y lápices iniciados*. [E, 236]

Hay negación: *heridas, líquidos procedentes del desprecio; labios en las espaldas de tus hijas...* [E, 251]

Ah, *días tardos, alas sobre el umbral, seres que me nombráis con insistencia llena de aguas*, [E, 264]

En alguna ocasión en la enumeración se percibe cierta proximidad semántica entre los términos:

De la verdad no ha quedado más que *una fetidez de notarios*,

*una liendre lasciva, lágrima, orinales*  
y *la liturgia de la traición*. [E, 261]

*Días de labranza* extendidos más allá de las aguas, *lenguas laborables* y *el centeno* bajo el invierno: [E, 264]

*Manchas de óxido, grasa sobre carbones, lienzos en las porcelanas purpúreas...* [E, 265]

(*los que silban* en un cuchillo y *los que alumbran* en los almacenes,

*los que describen* rostros con ademanes muy exactos). [E, 270]

Mis propiedades son débiles: *un tejido de cáñamo, leche -azul en los bordes-* y *la contemplación de los espías*. [E, 270]

Comparaciones:

... Pero aquel tiempo no existió: sucedió en la inmovilidad *como la música antes de su división*. [E, 245]

... pero mi desnudez trabaja en la piedad y sobreviene *como leche hervida*. [E, 246]

existe el tiempo *como una reunión de aguas* [E, 249]

tú me eras dócil *como manteca puesta sobre la garganta*. [E, 254]

Tus gritos [...] yacen abandonados *como la camisa de las culebras*. [E, 255]

Eres tardío *como las sustancias destinadas a la dulzura*. [E, 273]

... mis acciones son *como el olor de la resina en un lugar profundo*. [E, 274]

Aliteraciones:

*Tu suavidad purpúrea y tu murmuración* eran dóciles. [E, 268]

Paronomasia:

*pesan* en las *pausas* ilícitas. [E, 276]

## Imágenes:

lápidas de mercurio [E, 237]

la bujía del sonido [E, 237]

Bajo la costra del hastío, en la urticaria del cobarde [E, 279]

las urnas de la sal, la longitud mortal de las banderas [E, 251],

países de morfina [E, 261]

El olvido es mi patria vigilada [E, 284]

Una pregunta retórica, la misma pero con distintas variantes, recorre toda la obra. En ella, el sujeto poético siempre se dirige a un ambivalente Tú, que por supuesto no excluye al propio yo poético, sino que más bien, al contrario, lo engloba en una universalidad que alcanza, en definitiva, a todo ser humano. Se trata, en este caso, de la utilización de un recurso en el que el citado sujeto poético finge dirigirse a sí mismo esas interrogaciones, utilizando la segunda persona. Este procedimiento es frecuente en la prosa a partir de los años sesenta, sobre todo en el monólogo interior.

Esta pregunta: "¿Qué sabes tú de la mentira?" se alza en el conjunto del libro como germen del que nace y se desarrolla el extenso poema *Descripción de la mentira*. Esa es la verdadera respuesta a la citada pregunta sobre la que vuelve una y otra vez el poema en su progresión hacia su propia esencia.

¿Qué sabes tú de la mentira, qué sabes tú de las sustancias soportables? [E, 250]

¿Sabes tú lo que es la destrucción? [E, 255]

¿Conoces tú la virtud de las palomas en sus excrementos? [E, 259]

¿Sabes qué es el olvido? [E, 260]

¿Qué sabes tú de la mentira? [E, 279]

Si sorprendente y desconcertante resulta el mundo simbólico que aparece en el libro, no menos llamativo es el léxico utilizado, debido al uso de términos poco habituales dentro del género poético. Ambos aspectos contribuyen decisivamente a crear ese aire de hermetismo y de oscuridad propios de la intimidad del sujeto poético.

Bien conocida es la anécdota que cuenta Paul Valery sobre cierta conversación entre Degas y Mallarmé, a propósito de la dificultad de aquel por concluir un poema a pesar de sentirse rico de ideas, a lo cual respondió Mallarmé: "Mais, Degas, ce n'est point avec des idées que l'ont fait des vers... C'est avec des mots"<sup>304</sup>.

¿Y qué palabras emplea Gamoneda en sus poemas y sobre todo cómo las usa? Sin duda, se percibe ya en *Descripción de la mentira*, a un poeta que ha alcanzado un estilo propio en el que se desenvuelve a placer y esto le permite ciertos atrevimientos que no había en su obra anterior. Es cierto que vuelven aquí de nuevo algunas de esas palabras que serán una constante en su poesía, esas que lo hacen junto a un vocabulario escogido como el siguiente, en el que abundan las palabras esdrújulas:

---

<sup>304</sup> Cito por Joaquín CASALDUERO en *Cántico de Jorge Guillén*. Madrid, Victoriano Suárez, 1953, p. 35.

Nódulos [E, 237], cíngulos [E, 239], polución de alheña [E, 250], fístulas [E, 253], sílice [E, 254], chamariz [E, 258], aulagas [E, 258], acónito [E, 258], el cardenillo [E, 259], lacre [E, 260], ónice [E, 260], ejidos [E, 260], cornezuelo [E, 260], tégulas [E, 261], sernas [E, 262], vómica [264], muérdago [E, 265], murias [E, 266], almácigos [E, 267], ictericia [E, 270], jícaras [E, 279], cánulas [E, 281], azumbres [E, 281].

También es frecuente hallar numerosos términos generalmente considerados extrapoéticos. Se trata de palabras algunas de las cuales rara vez podemos leer dentro de un poema. Como por ejemplo las siguientes:

asfalto [E, 239], belladona [E, 239], pálidos judiciales [E, 242], pómez [E, 243], Mientes en la deposición [E, 246], la exudación [E, 249], fue una época damnificada [E, 258], azufre, lejía [E, 258], acero, armisticio [E, 259], excrementos [E, 259], carburo [E, 260], notarios [E, 261], liendre [E, 261], orinales [E, 261], palanganas [E, 270],

Nicolás Miñambres<sup>305</sup> destaca la profusión de "elementos químicos y minerales" en el poema: yodo, asfalto, alquitrán, acero, níquel, carbones, morfina, óxido, mercurio, etc. Esto revela en parte una de las vetas de las que también se nutre la poesía de Gamoneda: su inclinación por las lecturas de obras de ciencia antigua<sup>306</sup>, como por ejemplo el *Dioscórides*, del doctor Andrés de Laguna.

La utilización de los adjetivos es a menudo sorprendente, a veces desconcertante, dado que estos atribuyen rasgos o cualidades impropias de

<sup>305</sup> Nicolás MIÑAMBRES, "Manchas de óxido, grasa sobre carbones, lienzo en las porcelanas purpúreas...", *Diario de León, Filandón*, domingo 10 de julio de 1988, p. VIII.

<sup>306</sup> Años más adelante declara Antonio Gamoneda al respecto lo siguiente en su obra *El cuerpo de los símbolos*. *Op. cit.*, p. 122: "Mi libro ahora preferido, el que ahora más amo y, a veces duerme conmigo es el *Pedacio Dioscórides*".

los sustantivos a los que acompañan, produciéndose, en algunos casos, lo que Bousoño denomina "desplazamientos calificativos". En la mayoría de las ocasiones, se trata de asignar una cualidad propia del hombre a seres inanimados. El adjetivo es empleado, por lo tanto, con una clara función humanizadora de la realidad:

Habitación obstinada [E, 236], linazas adventicias [E, 243], aceites femeninos [E, 251], dátiles sangrientos [E, 251], país nupcial [E, 259], lenguas laborables [E, 264], En esta hora retirada [E, 264], mientras actúa la nuez vómica [E, 264], la vianda del pájaro verdugo [E, 264], pájaros sin descanso [E, 266], úlceras inmóviles [E, 276], aguas coléricas [E, 276], cantos eléctricos [E, 279], un metal distinguido [E, 279]

En suma, podemos concluir que también en el vocabulario del libro se evidencia el propósito declarado por el autor: alejarse del habla normal a través de un lenguaje fuertemente "poetizado". A pesar de todo, el poeta, no cae en la artificiosidad de un lenguaje tradicionalmente considerado como poético, por lo que emplea Gamoneda algunas expresiones y palabras infrecuentes e inusuales en el lenguaje poético.

Como conclusión, a partir de *Descripción de la mentira*, la poesía de Antonio Gamoneda evoluciona notablemente en el sentido de que el sujeto poético, después ya de una larga trayectoria, comprueba que sus expectativas han sido defraudadas. Y asume que sus planteamientos éticos: Verdad, Justicia, así como sus ideales estéticos: Belleza, Amor, que tanto había deseado durante tantos años atrás, poco a poco han sido arrinconados, olvidados o postergados por otras realidades más inmediatas. Por ello, esta insatisfacción se expresa en oleadas a través de la libertad que supone la

*DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA*

utilización del versículo mayor y el monólogo interior. Se trata, sin duda, de una honda introspección lírica del yo en un pasado histórico que se considera fracasado tanto en lo individual como en lo colectivo.



## 7. LÁPIDAS (1977-1986)

### 3.7.1. ESTRUCTURA, LENGUAJE, E INTERPRETACIÓN

#### 3.7.1.1. REGRESO A LA SENCILLEZ POÉTICA

*L*ÁPIDAS mantiene una perfecta armonía de continuidad con *Descripción de la mentira*. El pasado sigue siendo motivo de reflexión, aunque ahora, una vez que ya en el libro anterior se ha expresado abiertamente la decepción y la frustración, en *Lápidas* existe el consuelo de la edad de la infancia, antes de abordar esa nueva edad que se anuncia ya en el final de esta obra: la vejez y la propia muerte. El hermetismo de *Descripción*, queda ahora un tanto diluido al hacerse más explícitas las referencias. Hasta tal punto que, según el propio autor, muchos de estos nuevos poemas, de estas "lápidas", podrían ser aclaraciones a algunos fragmentos de *Descripción*. Quizá contribuya a ello decididamente el que el cauce expresivo utilizado, el relato lírico, tal y como se analizará más adelante, sea muy próximo a la prosa.

Son casi diez años los que separan este nuevo título del libro anterior, *Descripción de la mentira*. A diferencia de este, *Lápidas*, tuvo un período de gestación mucho más dilatado. Esta circunstancia se aprecia en

la heterogeneidad de los textos que conforman el conjunto del libro, de procedencia muy dispar como veremos a continuación.

También con este nuevo título tuvo Gamoneda dificultades para su publicación, como ya le sucedió anteriormente con algún otro libro. Antonio Colinas comenta cómo él mismo propuso a la editorial Visor la publicación de esta nueva obra de Gamoneda, pero esta editorial al parecer desestimó la obra<sup>307</sup>. El libro fue publicado finalmente por la editorial madrileña Trieste, dentro de su Biblioteca de autores españoles, en 1986. Un año antes, en la misma colección, había aparecido publicada la novela de Antonio Colinas *Un año en el Sur*.

El título del libro, *Lápidas*, no ha de interpretarse única y exclusivamente en un sentido de connotaciones funerarias, sino también en el aspecto de conmemoración, recuerdo y hasta homenaje a personas y circunstancias relacionadas con la Guerra Civil española y los años inmediatamente posteriores.

El libro, encabezado por un poema que sirve de preámbulo, está dividido en cuatro partes. La primera consta de doce poemas, todos ellos sin título, en los que predomina el tema de la juventud. Varios poemas "fueron poemas ocasionales", tal como declara el autor en las notas finales aclaratorias de *Edad*, y aparecieron en catálogos de exposiciones, o como prólogo a obras de otros poetas, dedicatorias e incluso en libros de homenaje a algún artista amigo. Son poemas relacionados con obras pictóricas o esculturas de artistas como Elías García Benavides, en el poema "Vi la sombra perseguida por látigos amarillos", [E, 296]; Eduardo Chillida, con su obra "rumor sin límites", expresión que incorpora Gamoneda en el poema "Oigo hervir el acero" [E, 300]; Julio López Hernández en el poema "A la audición del mundo bajo una piel" [E, 297]; Julio de Pablo en "A la

---

<sup>307</sup> Según conversación del autor de esta tesis con el poeta ANTONIO COLINAS.

inmovilidad del gris convocado" [E, 299]. También homenajes a otros poetas como Luis Federico Martínez en "Tras asistir a la ejecución de las alondras" [E, 294], etc. Pero no por ello dejan de ser poemas que se desprenden con facilidad de la anécdota, que no obstante prefiere aclarar Gamoneda al final del libro, para alcanzar una dimensión de significado mucho más amplio y universal.

La segunda parte, de seis poemas, cuatro de ellos poemas en prosa, se centra en el denominado "tema de España", o como lo expresa el propio Gamoneda, son textos que se convierten en "dura e inevitable metáfora española"; no obstante, su tratamiento es muy diferente del tono retórico que le dio cierta poesía de la inmediata posguerra.

El tema de España tampoco es tratado aquí con la intención de analizar el ser de España, ni siquiera la inmediata realidad histórica de España, eso es algo que sí se propusieron otros muchos escritores a lo largo de este siglo. Lo que ahora, sí aparece es una visión, desde la propia experiencia, de unos hechos que se elevan poéticamente como símbolos. Es decir, que Gamoneda no retrata la realidad vivida, sino que habla a través de "la dura e inevitable metáfora española" del dolor, del sufrimiento y sobre todo de la muerte. España sin dejar de ser la realidad que designamos así, se convierte en estos poemas en una realidad simbólica para el poeta.

El tema de España en nuestra poesía de posguerra ya había tenido un cultivo notable en los poetas inmediatamente anteriores a Gamoneda<sup>308</sup>. Citemos tan sólo algunos ejemplos representativos: en *España, pasión de vida*, de Eugenio de Nora; en "Canto a España", de José Hierro; en algunos poemas de *Subida al amor*, de Bousoño; así como también en otros muchos poetas: Blas de Otero, Leopoldo de Luis, Celaya, etc. Sin embargo, ¿qué

---

<sup>308</sup> Cfr. la antología y el estudio introductorio de José Luis CANO, *El tema de España en la poesía española contemporánea*. Madrid, Revista de Occidente, 1964.

diferencia hay entre el tratamiento que dan estos autores y el que ofrecen estos otros poemas de Gamoneda? Fundamentalmente que en *Lápidas*, se parte siempre desde lo particular, del sufrimiento del individuo, para encontrar en el final del poema lo general, el dolor de todo un país. Y sólo aquí, en el final de los poemas, se halla no el diálogo con la patria, que se leía en los poetas citados anteriormente, sino tan sólo una breve apelación a España, que sirve para que el poema alcance así ese significado metafórico del que hablábamos antes.

Hay referencias a León Felipe, en el poema “León de Tábara”. Pero sin duda, en estos poemas destaca la presencia de Lorca. Hay un homenaje al granadino en el poema “Diván de Nueva York”, y también en estos otros tres poemas: “Viernes y acero”, “Canción de los espías” y “Suciedad del destino”, que se inspiran en el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*. Estos tres poemas anteriormente formaban parte del trabajo que juntos realizaron Gamoneda y el pintor Juan Barjola, sobre sus respectivas lecturas del texto de Lorca, y que publicaron con el título de *Tauromaquia y destino*<sup>309</sup>. El citado libro constaba de la reproducción en color, partiendo de

---

<sup>309</sup> Antonio GAMONEDA y Juan BARJOLA, *Tauromaquia y destino*. León, Retablo, 1980. No ha sido esta la única colaboración que han realizado los dos autores. Posteriormente, Antonio GAMONEDA publicó *Mortal 1936 (Pasión y luz de Juan Barjola)*. Mérida, Asamblea de Extremadura, 1994. Fue una tirada no venal de 100 ejemplares numerados, realizada en cuaderno para acompañar una *suite* serigráfica de Juan BARJOLA, constaba de diez poemas. Recogidos después en el catálogo *Tauromaquia*. Mérida, Asamblea de Extremadura, 1994, 61 pp., con motivo de la exposición realizada con estos trabajos en el mes de septiembre de 1994. Dicho catálogo contiene las diez estampas de la carpeta “Tauromaquia”, de Juan BARJOLA y los diez poemas de Antonio Gamoneda. Donde el escritor hace una lectura poética de los diez grabados del pintor extremeño sobre los terribles asesinatos ocurridos en la plaza de toros de Badajoz en agosto de 1936. Esos diez poemas han sido publicados en conjunto recientemente en la antología del autor titulada *Sólo luz (Antología poética 1947-1998)*. *Op. cit.*, ya que para la mayoría de los lectores eran prácticamente desconocidos debido a la escasa tirada, no venal, del cuaderno en que fueron recogidos. Más recientemente todavía en la justificación final del libro de Antonio GAMONEDA, *Descripción del frío*. León, Celaryn, 2002, [p. 102], se dice que *Mortal 1936*, ha sido reescrito y ampliado y que se integra dentro de “Cancionero de la ira”, segundo capítulo del libro inédito *Arden las pérdidas*.

estampación serigráfica, de una serie de cinco pinturas de Juan Barjola y otros tantos textos de Gamoneda que acompañaban a dichas pinturas.

No obstante, los textos recogidos en *Lápidas*, presentan ahora numerosas correcciones con respecto a esa primera versión publicada, que afectan tanto a la estructura de los poemas: cambios de palabras, supresiones y cambio incluso de los títulos: "Eran las cinco en punto", pasa a titularse ahora "Viernes y acero", donde aparece citado el propio Juan Barjola según su nombre civil, es decir, Juan Galea; "Las heridas quemaban como soles", pasa a denominarse "Suciedad del destino"; "¡Oh blanco muro de España!", cambia su título por el de "Canción de los espías", y por último "Buscaba el amanecer, y el amanecer no era", constituye ahora la II parte de "Viernes y acero".

Se trata, por lo tanto, como dice el autor de "reescritura [...] que presenta, en bastantes ocasiones, un aspecto poco y hasta nada parecido al que tuvo en origen"<sup>310</sup>. Son tantas las variantes introducidas que sería imposible reflejarlas todas, ya que también la propia estructura de los textos se ve profundamente modificada.

La tercera parte de *Lápidas*, que consta de 33 prosas líricas, todas ellas sin título, es la más extensa del libro. Guarda relación con la segunda parte, puesto que es una evocación de la ciudad de León y sus paisajes, todo ello asociado a los recuerdos infantiles del propio autor durante la Guerra Civil y los años inmediatamente posteriores. Así lo declara Gamoneda en la nota final de *Lápidas*, recogida en *Edad*, [E, 369]: "Puedo añadir que los topónimos incluidos son los que son; que las personas aludidas o nombradas viven o vivieron; que el asunto es rudamente biográfico o, si se quiere,

---

<sup>310</sup> Antonio GAMONEDA, *Edad. Op. cit.*, p. 367.

histórico"<sup>311</sup>. Esta afirmación del autor da pie a estimar en la lectura de la obra de Gamoneda la posible cercanía entre el "yo poético", y el propio autor. Para Antonio Colinas es aquí, en esta tercera parte, donde encontramos el núcleo de donde surgen la mayor parte de las imágenes, de los símbolos y de las obsesiones de nuestro autor: "La parte, en mi opinión, más consistente del libro es la III, la que mejor expresa la raíz de la voz del poeta"<sup>312</sup>.

Los poemas que componen esta parte ya habían sido publicados anteriormente en una cuidada edición en colaboración con otros autores titulada *León: traza y memoria*<sup>313</sup>. Miguel Casado se ha ocupado de estudiar la relación entre ambas versiones<sup>314</sup> y habla de "diferencia radical"<sup>315</sup> entre ambas debido a las numerosas variantes, y apunta que esos cambios obedecen casi siempre a una misma tendencia a la concentración, debido a la supresión de datos concretos, o de circunstancias accesorias.

Es precisamente esta tercera parte del libro la que está más en relación con *Descripción de la mentira*, ya que aquí se encuentran abundantes elementos biográficos que aparecen con mayor desnudez, y que, en muchas ocasiones, sirven para aclarar imágenes o fragmentos

---

<sup>311</sup> Estos poemas de memorias infantiles expresados a través del poema en prosa ya contaban en nuestra literatura con unos claros precedentes como son algunos de los capítulos de *Platero y yo*, de J.R.J., y luego en "Entes y sombras", de su infancia ya en los textos de *Escenas andaluzas*, 1980; en *Ocnos*, de Luis CERNUDA, en su primera edición publicada en Londres en 1942; en *Historias de familia*, 1944 de José Antonio MUÑOZ ROJAS; *Los años irreparables*, 1952, de Rafael MONTESINOS; o *Historia en el Sur*, 1954, de Juan RUIZ PEÑA.

<sup>312</sup> Antonio COLINAS. "Un humanismo para el fin de siglo", *Ínsula*, n.º 487, 1987, p. 17.

<sup>313</sup> *León: traza y memoria*. Madrid, Antonio MACHÓN editor, 1984, 105 pp., tirada de doscientos cincuenta ejemplares numerados y firmados por los autores. Los textos van acompañados de una colección de veintidós grabados al aguafuerte del artista Félix de CÁRDENAS. Se trata de una edición para bibliófilos. "Lapidario incompleto", de Antonio GAMONEDA, consta de XXXI textos, pp. 11-40. El libro contiene también "Álbum de esquinas", por Luis MATEO DÍEZ, y "La vuelta a casa", por José María MERINO.

<sup>314</sup> Miguel CASADO, "Un ejercicio de comparación: "Lapidario", y "Lápidas", en VV. AA., *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, pp. 119-134.

<sup>315</sup> *Ídem*, p. 120.

enigmáticos del libro anterior. Así lo declara el propio Gamoneda a Ildefonso Rodríguez: "Parece que en *Lápidas*, lo tengo claro, casi podrían ser notas a pie de página de *Descripción de la mentira*, para establecer el segundo texto, la casación con esas verdades"<sup>316</sup>. En algún poema existe incluso la referencia explícita a *Descripción de la mentira*. Así en el poema titulado "Aquellos cálices" [E, 357], comienza con unos versículos del anterior libro, *Descripción de la mentira*: "¿Quién habla aún al corazón abrasado cuando la cobardía ha puesto nombre a todas las cosas?" [E, 276]. Este procedimiento de interrelación entre los libros del autor al incluir versos de un libro anterior en el siguiente ya lo habíamos señalado al analizar *Blues castellano*.

La cuarta y última parte, de 13 poemas, es una reflexión lúcida sobre la proximidad de la muerte. La relación de contraste que se establece así con los poemas de la primera parte es evidente, como se analizará más adelante. Se trata de poemas con un ritmo muy distinto de los del resto del libro; poemas breves, entre los que hay numerosos endecasílabos, bien de forma aislada, bien constituyendo el núcleo rítmico de un versículo más amplio. Dos poemas escritos precisamente en endecasílabos reciben el título de tangos, que contrastan evidentemente con los denominados blues incluidos en *Blues castellano*. Y es que si el blues, tal y como se analizó anteriormente, es un canto de queja y al mismo tiempo de consolación, en cambio el tango es trágico, dramático.

Los poemas de esta cuarta parte, cuya disposición tipográfica con amplios espacios en blanco entre los versos se asemeja más a la de los poemas de la primera parte del libro, revelan una nueva correspondencia entre ambas partes, apertura y final del libro. Se establece así una meditada

---

<sup>316</sup> Ildefonso RODRÍGUEZ, "Una conversación con Antonio Gamoneda", en VV. AA., *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 68.

estructura que dota al conjunto de una evidente interrelación circular. Esta misma disposición circular ya aparecía por primera vez en algunos fragmentos de *Descripción de la mentira*, así como también era utilizada en la simetría entre el comienzo y el final de esta obra, tal y como se ha analizado en el anterior capítulo. Esta estructura compositiva especular o simétrica también abunda en el *Libro del frío*, donde será utilizada en casi todos los poemas, tal y como se mostrará más adelante. Por último, en *Edad*, se incluyen al final de *Lápidas*, unas notas aclaratorias sobre hechos y personas que aparecen en estos textos, así como detalles sobre el origen de algunos poemas y algunos préstamos que en ellos se hallan.

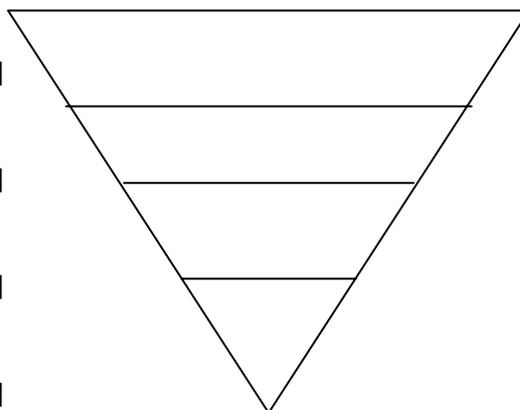
Santos Alonso ha destacado certeramente, a propósito de la vertebración de *Lápidas*, "una estructura angular cuyo vértice coincide con el final"<sup>317</sup>. Dice el citado crítico que el libro posee una estratégica organización que va de lo general a lo particular. Así, en la primera parte aparecen textos de "temática universal"; en la segunda, "una metáfora inquietante de España"; en la tercera, se ocupa de la ciudad de León; y por último, en la cuarta parte, "el poeta se centra en su propio mundo personal". La estructura del libro sería por lo tanto la de una pirámide invertida:

I. Universal  
[E, pp. 293-304]

II. España  
[E, pp. 307-314]

III. León  
[E, pp. 317-349]

IV. Personal  
[E, pp. 353-365]



<sup>317</sup> Santos ALONSO, "Lápidas. Encendida desolación", *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, n.º 175, junio 1987, p.38.

Después de indagar en la estructuración de este libro, que en un principio se revelaba como un conjunto bastante heterogéneo, se analizan ahora los haces isotópicos que vertebran estos poemas y que darán muestra de la unidad y el sentido que guardan entre sí las partes de *Lápidas*, así como de la insistencia en algunos temas ya frecuentes en la poesía de nuestro autor.

El lenguaje de *Lápidas*, ha sufrido con respecto a *Descripción de la mentira*, un retorno a cierta serenidad. Se evitan ahora las expresiones más atrevidas, y el libro pierde ese tono febril que caracterizaba al anterior. La sencillez y la claridad se adueñan tanto del verso como de las estructuras, que en esta nueva obra se simplifican notablemente. Las alusiones a situaciones y a personas se tornan más evidentes, así como las referencias a lugares son ya explícitas. El propio Gamoneda afirma al respecto: "En *Lápidas*, hay datos más explícitos y una voluntad de propiciarlos. Hay una mayor deliberación y lugares localizables geográficamente. *Lápidas*, sus fragmentos, podrían ser notas a pie de página de *Descripción de la mentira*; notas que indicasen la procedencia de los poemas. No sé si el libro es un resumen de toda mi obra, pero una voluntad de localizar la experiencia generadora de otros poemas, eso sí existe"<sup>318</sup>. Así también lo han señalado algunos críticos como Álvaro Ruiz de la Peña: "...desnudez retórica y la austeridad de *Lápidas*"<sup>319</sup>.

---

<sup>318</sup> Entrevista con Benjamín PRADO, revista *Leer*. *Op. cit.*, p. 90.

<sup>319</sup> Álvaro RUIZ DE LA PEÑA, "De Matallana a la estación sin nombre", en *Un ángel más*. *Op. cit.*, p. 138.

## 3.7.1.2. CONTRASTES: LA DUALIDAD DEL SUJETO

Los críticos también han destacado ante todo el contraste o antítesis como forma de progresión, tanto dentro de esa propia estructura piramidal del libro citada anteriormente, como en el interior de los poemas, junto a una clara tendencia a la bimetración. Así como también cierta inclinación a utilizar estructuras circulares en la ordenación de muchos de los poemas del libro.

Así, Miguel Casado ha destacado cómo dentro de estos poemas aparece con asiduidad una estructura bímembre en la que "por un lado está lo mirado; por otro, la mirada, siempre presente de forma expresa".

En este sentido hay que resaltar la abundancia de contrastes o expresiones antitéticas dentro de la obra. Ya Antonio Colinas señalaba: "La gran contradicción del tema central de su obra se subdivide en una infinidad de contrastes, de enfrentamientos, de los que el vocabulario nos ofrece buena muestra"<sup>320</sup>. Para ilustrar la opinión de Colinas se han entresacado algunos ejemplos del libro y resaltado en cursiva los términos que constituyen los *coupling* semánticos por oposición: "*ancianos - jóvenes*" [E, 293], "*ceniza cárdena*" [E, 295], "*resplandor y sombra* existen en la misma sustancia" [E, 299], "ejecución del *día* en la materia *nocturna*" [E, 300], "Puedes gemir en *la lucidez*, / [...] A veces llega / el incesante, *el que enloquece*" [E, 301].

Pero esta tendencia a la bimetración en las estructuras señalada ya por Miguel Casado, va más allá, dando lugar a una cosmovisión poética muy singular, que afecta al ser del propio sujeto poético. Esto se aprecia en esa insistencia en mostrar la dualidad que ofrecen los espejos: "Vi los

---

<sup>320</sup> Antonio COLINAS, "Lápidas, de Antonio Gamoneda: Un humanismo para el fin de siglo", *Ínsula*, n.º 487, 1987, p. 17.

espejos ante los rostros que se negaron a existir" [E, 296]; y también más adelante: "No había nadie en el espejo" [E, 354].

El espejo, al devolver la imagen del propio individuo, hace visible nuestro cuerpo para nosotros mismos y así recrea el problema de la identidad, en definitiva el problema de la existencia. El ser que existe, pero que al mismo tiempo y de forma irremediable está dejando de existir y en el que el cuerpo vidente no reconoce al visible: "No había nadie en el espejo". Así en el poema que comienza "Soy el que ya comienza a no existir" [E, 362], vuelve a aparecer el infructuoso problema de la dualidad del hombre que siente que ha dejado de ser el que era y camina hacia su inexistencia:

Soy el que comienza a no existir

y el que solloza todavía.

Es horrible ser dos inútilmente [E, 362]

Este poema mantiene un claro eco del famoso soneto de Quevedo, "¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?", en el que poeta barroco expresa la idea de que el hombre en el final de su vida es un sepulcro del niño, del joven, y del adulto que fue: "En el Hoy y Mañana y Ayer, junto / pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto".

Ahondando aún más en el problema de la dualidad del hombre en la poesía de Gamoneda, es importante destacar ahora la similitud de conceptos expuestos en estos dos poemas: "En la oquedad de Dios...", y "Llegan los números", que presentan expresiones y formas idénticas: "dos muertes", "dos lenguas":

Tú eres corporal en dos abismos,

azul entre dos muertes, entre dos lenguas físicas  
[E, 303]

### Llegan los números

En tus dos lenguas hoy estuve triste;

en la que habla de misericordia

y en la que arde ilícita.

En dos alambres puse mi esperanza.

Estoy viendo dos muertes en mi vida [E, 358]

Esta insistencia en la dualidad del sujeto poético sirve para acentuar el contraste y la doble progresión hacia la muerte: por un lado del ser físico, y al mismo tiempo también de la conciencia que percibe con claridad esta inexorable situación. La presencia constante de la muerte, como siempre ocurre en la poesía de Gamoneda, se manifiesta bien a través de las imágenes y los símbolos empleados; o bien en los recursos y estructuras, tales como esta que venimos analizando consistente en una tendencia a la bimetración y a un ritmo binario dentro de *Lápidas*.

## 3.7.1.3. LA MUERTE PLURAL: ESPAÑA

Al igual que sucedía en los libros anteriores del autor, ahora, con la aparición de *Lápidas*, la muerte de nuevo vuelve a ser el centro de reflexión de la poesía de Gamoneda. Gustavo Martín Garzo destaca que la relación del libro con la muerte ya está presente en el propio título del libro: "*Lápidas*; es decir muerte, pero también inscripción"<sup>321</sup>.

Algo similar subraya Francisco Martínez cuando afirma que en los poemas, breves en su mayoría, predominan "expresiones lapidarias"<sup>322</sup>, enlazando el término utilizado con el propio título de la obra. Y continúa el citado crítico hablando de "expresiones -inscripciones- sentenciosas, conceptistas, que se colocan en la línea, tradicionalmente rejuvenecida en siglos, de la 'gnomología', inserta en la Poética desde los griegos".

Pero en *Lápidas*, la muerte es sobre todo la muerte de los otros, muertes que ya fueron y que son evocadas ahora. Es una muerte difusa, no hay apenas concreciones en seres individuales, sino que más bien se trata de una atmósfera respirada en otro tiempo, en la edad de la infancia. Se trata, pues, de la realidad histórica de España. De ahí que Gamoneda, refiriéndose al trabajo publicado conjunto con Barjola, titulado *Tauromaquia y destino*, en la notas que incluye al final de *Edad*, afirme: "Sin que existiera acuerdo previo, el objeto vino a dar en dura e inevitable metáfora española"<sup>323</sup>. El texto de Lorca que sirve de apoyatura traspasa su ámbito y se convierte con su tragedia, para Gamoneda y Barjola, en símbolo de la violencia histórica que vivió España a partir de 1936, cuyo fracaso de vida en común se

---

<sup>321</sup> Gustavo MARTÍN GARZO, "El contenido de la edad", en *Un ángel más*, n.º 2, *op. cit.*, p. 149.

<sup>322</sup> Francisco MARTÍNEZ, *Una poética...*, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>323</sup> *Ídem*, p. 368.

proyectará sobre varias generaciones entre las que se encuentra la de ambos artistas.

Se trata indudablemente de una de las claves más notables para entender el conjunto de la obra de Gamoneda. Si se intenta analizar el dolor, la melancolía en su obra, es preciso acudir a este condicionamiento histórico para entender cómo su ansia de belleza y de justicia se dan de forma indisoluble en su poesía.

Así pues, en los poemas citados se constata una muerte plural, colectiva, la de todo un país: "...descanse de tanta muerte como has muerto, España" [E, 311], "Silban los muertos en sus labios" [E, 312]. Una muerte que alcanza a todos, y de la que nadie resulta ajeno: "Aquí la muerte halla su forma en todos los rostros" [E, 313]. La muerte trasciende lo individual, los nombres de los seres quedan atrás, porque es todo un país el que muere, es el protagonista múltiple y sin rostro: "¿quién es, al fin, el verdadero muerto?" [E, 313]. Sin duda, el verdadero muerto se revela al final: "oigo el gemido que te nombra, España" [E, 313].

Tras tanta muerte no hay más que desolación e imposibilidad de toda realización, es el fracaso el resultado para toda una época y su generación: "Era la luz, pero no era el día; ah conducta del viernes en el metal de la desesperanza" [E, 310]. Es entonces cuando se inician "días infecundos", "horas cansadas", y la esterilidad se adueña de las vidas: "lugar impuro", "corazón aciago", "nada está limpio", "no hay salud, no hay descanso", "la suciedad se extiende y esta sustancia entra en el destino", "todo está ensangrentado". El ambiente es desolado, opresivo, asediado por miradas:

Hay vigilancia en el lugar más triste de la ciudad, en los jardines  
interpuestos entre mi espíritu y la precisión funesta de los espías.  
Hay vigilancia en las iglesias y la persecución entra en mi alma. [E,  
312]

El texto de Lorca, *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, que dio pie a Gamoneda a esta honda reflexión sobre el destino trágico de España ha trascendido ahora la muerte del torero Ignacio Sánchez para hablar del muerto total del que todos formamos parte.

No se trata tampoco de la angustia de la propia muerte y el miedo que ello provoca, sino del fracaso que trasciende la muerte de los seres durante una guerra y que es la muerte de toda una época de un país, la posguerra. Únicamente al final del libro el sujeto poético, después de haber evocado el pasado, cree llegado el momento de reflexionar sobre su propia muerte, es entonces cuando se puede leer: "Siéntate ya a contemplar la muerte" [E, 353].

Verso que recuerda estos otros de César Vallejo pertenecientes a *España aparta de mí este cáliz*, en los que se halla la misma idea en expresiones muy similares: "siéntate" y "acodado", "contemplar la muerte" y "mirar el haber de una vida en una muerte":

¡Extremeño acodado, representado el alma en su retiro,  
acodado a mirar  
el haber de una vida en una muerte!<sup>324</sup>

La muerte que contempla el sujeto poético es la que se vislumbra en la vejez, pero que ya antes, desde la infancia, convivía con ella y poseía una presencia real e histórica:

---

<sup>324</sup> César VALLEJO, *España aparta de mí este cáliz*. Madrid, Clásicos-Castalia, 1987, "Batallas", p. 230.

Aquel aire entre el resplandor y la muerte se hace sustancia que no alcanzan a borrar los días y los vientos. [E, 317]

Y más adelante prosigue Gamoneda en una personalísima concepción del alcance de una muerte doble. Esta idea está en correspondencia con una existencia escindida también en dos posibilidades, de la que ya se anticipa algo más arriba. Así, en los siguientes versos:

Tú eres corporal en dos abismos,

azul entre dos muertes, entre dos lenguas físicas. [E, 303]

Estoy viendo dos muertes en mi vida. [E, 358]

Esas dos muertes a las que se refiere son explicitadas más adelante en el siguiente poema, en el que se aclara que el individuo es al mismo tiempo, tanto el que ya ha dejado de existir, como el que aún puede lamentarse por ello. Ahora sí es posible entender por qué antes se hablaba de la existencia de dos muertes en la vida del sujeto poético.

Soy el que ya comienza a no existir

y el que solloza todavía.

Es horrible ser dos inútilmente. [E, 362]

La muerte posee cualidades que los sentidos reconocen con facilidad:

## L Á P I D A S

Eran hombres lentos, exasperados por la prohibición y el olor de la muerte. [E, 319]

La muerte no es algo ajeno y lejano, sino que los más próximos pueden procurarla:

y yo aprendí que quienes me amaban también podían decidir sobre la administración de la muerte. [E, 322]

en ocasiones es la muerte la única que posee la capacidad de congregar y unir a los demás, a los vivos:

entre las manos de los obreros reunidos por la muerte y la lluvia.  
[E, 324]

e incluso puede destacarse en su necesaria utilidad:

Utilidad de la muerte; frialdad de los animales sacrificados en los patios distantes; [E, 339]

también como un territorio mucho más dulce, sobre todo si se evocan seres queridos por el poeta:

Antonio González de Lama, clérigo retirado por sus propios pasos al lugar, más suave, de la muerte. [E, 344]

La dulzura aparece unida a la muerte de forma explícita en otra ocasión dentro del libro, en el poema de homenaje a Lorca, titulado “Diván de Nueva York”:

Vi las aguas coléricas, y sábanas, y, en los museos, junto a la  
dulzura, vi los imanes de la muerte. [E, 308]

Las ventanas y los balcones no ofrecen paisajes alegres de primavera, sino que se abren a la realidad fría de la muerte, por eso julio se transforma en febrero:

Era julio en el aire, pero los balcones se abrían sobre febrero y la muerte. [E, 310]

Bajas a las iglesias, a los departamentos de la muerte y ves la luz de la infelicidad; [E, 314]

También las cucharas [E, 166], junto con los calderos [E, 184], las cazuelas [E, 166], el cántaro, [E, 199], el fregadero [E, 157], la cocina [E, 190] son términos que en la obra de Gamoneda han alcanzado, gracias a su reiteración a lo largo de varios libros, un claro simbolismo de refugio íntimo, familiar, e incluso hasta este ámbito más restringido, más privado penetra el canto de la muerte:

Ah las cucharas: ésa es tu audición cuando el azúcar hierve;  
ah las cucharas en el corazón seducido por las alondras de la  
muerte. [E, 355]

Las alondras seducen cual si de nuevas sirenas se tratase. Ya anteriormente, en *Exentos, II. Pasión de la mirada*, el gemido de las alondras era asociado al dolor:

Estimo al capitel frente a la alondra  
porque ésta responde vibratoria

## L Á P I D A S

en la dulce espesura y su gemido  
propaga el episodio, precipita  
en un llanto carnal al vigilante. [E, 230]

Las alondras vuelven a aparecer ahora en *Lápidas*, cuando Gamoneda se dirige al poeta Luis Federico Martínez en el poema que comienza precisamente así:

Tras asistir a la ejecución de las alondras has descendido aún hasta  
encontrar tu rostro entre el agua y la profundidad. [E, 294]

Y a pesar de tanta muerte con la que se ha convivido desde la niñez, y ante la perspectiva cierta de la propia muerte el sujeto poético no clama a Dios como segura salvación.

En *Lápidas*, Dios es más que un silencio tenaz, ahora es un vacío, una desnudez que no existe, un hueco cierto para el hombre:

En la oquedad de Dios, ah paloma viviente, te obligué a la lectura  
del silencio. . [E, 303]

Dios se cansó de la tristeza  
y no quiso existir. [E, 354]

Incluso más adelante hay unos versos aún más contundentes al respecto, ya que Dios será una ficción que ya no es posible, porque se ha desvelado todo el misterio. Detrás de la palabra Dios no había nadie. Así, si en el poema titulado "Delación del verano", se nombraba a Dios como una verdad oculta, que no quería revelarse, todavía quedaba alguna esperanza: "Dios y su máscara." [E, 307].

En cambio, en el poema titulado "Aquellos cálices", se recupera la misma expresión "la máscara de Dios", estableciéndose así un claro *coupling* semántico, y se muestra de forma marcada el vacío que se halla tras la idea de Dios. La expresión anterior se transforma aquí en: "Cae / la máscara de Dios: no había rostro. [E, 357].

Estamos ahora, pues, no ante el silencio de Dios, ni tampoco ante una lucha con Dios como se podía leer en los libros de los primeros años, sino ante la rotunda afirmación de la no existencia de Dios. Estos versos enlazan con los de Unamuno en su soneto "La oración del ateo": "Sufro yo a tu costa, / Dios no existente, pues si Tú existieras / existiría yo también de veras"<sup>325</sup>. Por lo tanto, si para el sujeto poético Dios no existe, todo se reduce a un aquí y un ahora, no existe un tiempo eterno. No existe en estos versos el consuelo de una visión idílica de la eternidad, puesto que en *Lápidas*, aquella viene asociada de forma un tanto irónica a lo simple, lo cotidiano, a patios y gallinas. En el poema titulado precisamente "Tango de la eternidad", así se puede comprobar: "Y en los patios canta, / tonta, la eternidad. [E, 360].

Aún hay que destacar en estos versos la burla que se hace de un concepto como la eternidad, siempre tan estimado, siempre tan elevado, al calificarla ahora como "tonta", y a la que se rebaja asociándola con patios y gallinas. También se insiste en la misma idea en el poema "Relación del prostíbulo": "Vi / cánulas y, tras el crepúsculo, / a las gallinas en la eternidad [E, 354].

La eternidad no es algo distinto de lo que vivimos a diario, es un aquí y un ahora. La muerte surge como límite, nada en sí mismo, frontera no de la nada, ni tampoco de la eternidad, límite simplemente de la vida. Nunca en la poesía de Gamoneda aparecen versos que vayan más allá de ese límite,

---

<sup>325</sup> Miguel de UNAMUNO, *Antología poética*. Madrid, Espasa, 1997, p. 102.

nunca se halla ninguna promesa de reposo o de otra vida mejor, tan sólo eso, la linde difícil que se establece para todo ser humano entre la vida y la muerte. Ningún consuelo, ninguna eternidad, ningún Dios salvador. El subjetivismo poético que se ha analizado en Gamoneda no se corresponde con ese otro subjetivismo más radical del ser humano que desea sobrepasar la existencia. No hay esperanza y así se manifiesta de manera reiterada a lo largo del libro estableciendo una clara recurrencia que intensifica en el lector la idea de desamparo mediante la repetición, ya sea léxica o sintáctica:

eres la obscenidad y la esperanza [E, 302]

la voz sin esperanza [E, 304]

En dos alambres puse mi esperanza. [E, 358]

Esta es una ciudad desconocida y llueve sin esperanza. [E, 356]

Y un dios, con minúsculas, que no puede fructificar, junto a una paz que tampoco es posible, se revelan como última realidad: "dios sin semilla, paz sin esperanza." [E, 360].

En clara continuidad con este territorio desolado de los límites al que se llega aquí en el final de *Lápidas*, en el siguiente poemario, *Libro del frío*, Gamoneda indagará sobre el hombre en sus umbrales con la muerte.

### 3.7.2. ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS

#### 3.7.2.1. POEMAS LAPIDARIOS

El propio título del libro *Lápidas*, ya anticipa algo de lo que formalmente van a ser los poemas. Lenguaje condensado, en el que se ha eliminado todo elemento superfluo, frases sentenciosas, rotundas, con abundancia de oraciones copulativas, y todo ello dentro de unas composiciones breves.

Predominan las oraciones simples frente a las subordinadas, lo cual da como resultado unos períodos sintácticos mucho más cortos que no necesitan de un versículo tan extenso como sucedía en *Descripción de la mentira*. En otras ocasiones, se suprimen los nexos y las locuciones conjuntivas entre las proposiciones, dando lugar así a unas yuxtaposiciones en las que el lector ha de realizar una lectura más participativa, al tratar de restablecer los enlaces oracionales pertinentes, para así hallar los matices causales, condicionales, espaciales, temporales, etc. Aunque en muchas ocasiones sean varios los posibles. Tal y como se puede comprobar en el siguiente ejemplo:

Nada se esconde al gavián inmóvil; arden sus ojos amarillos]  
No hagas incesto en los armarios; guárdate: albergan asma,  
atribución, espíritus,] [E, 353]

Todo esto contribuye a esa expresión lapidaria, es decir, breve y condensada que caracteriza buena parte del libro. Como sucede en este verso: "Soy el que comienza a no existir [E, 362].

Además ahora, salvo los poemas en prosa, el resto se aleja de ese tono narrativo que caracterizaba a algunas tiradas del anterior libro, y se

busca un mayor lirismo. A ello contribuyen no sólo la supresión de nexos, sino también tanto las numerosas exclamaciones como las formas verbales en forma personal, así como las abundantes construcciones nominales, como las siguientes:

Aquellos gritos. Y las banderas sobre nosotros.

Ah las banderas. Y los balcones incesantes: hierros entre la luz,  
hierros más altos que la melancolía, nuestro alimento. [E, 357]

Edad, edad, tus venenosos líquidos.

Edad, edad, tus animales blancos. [E, 365]

Abundan en esta obra las exclamaciones, tan poco frecuentes tanto en los libros anteriores de Gamoneda como, en general, en la poesía española de posguerra. Algunos han señalado la proximidad a formas utilizadas por Saint-John Perse:

Ah, jóvenes elegidos por mis lágrimas [E, 293]

ah tempestad de oro en tus oídos [E, 294]

ah desconocidos semejantes a mi corazón [E, 295]

Ah libertad inmóvil [E, 300]

ah exactitud de mar [E, 300]

Ah paloma final [E, 303]

Ah de la obscenidad, ah del acero. [E, 308]

Ah las cucharas en el corazón [E, 355]

Ah las banderas [E, 357]

ah, cadáver [E, 361]

Ah vejez sin honor. [E, 363]

Ese carácter lapidario o sentencioso viene marcado también por el predominio, sobre todo en las partes I y IV del libro, de formas verbales en un presente de indicativo atemporal: "esconde", "arden", "albergan", "es", "hay", "eres", "canta", etc.

Junto a lo anterior, también destacan las aserciones de las formas imperativas que tienen como destinatario, casi siempre, al propio sujeto poético: "Sé paciente", "calla", "no dejes de venir", "entra", "siéntate", "guárdate", etc.

Los determinantes demostrativos, con su valor deíctico, contribuyen a crear una noción de proximidad, de cercanía tanto espacial: "¿Quién me ama en esta ciudad desconocida?" [E, 356]; como temporal: "Este verano" [E, 360], "esta noche" [E, 361], reforzando así la función que crean las citadas formas verbales en presente.

Lo mismo sucede con la inmediatez que manifiesta el uso de los pronombres demostrativos: "estas son aguas preteridas" [E, 302], "Qué día es éste que no acaba" [E, 364], "y esta es su narración" [E, 353].

Otro rasgo peculiar de estas *Lápidas*, es precisamente la ausencia casi general de encabalgamientos. Ello es una clara consecuencia de algunas

## L Á P I D A S

de las características señaladas anteriormente. El poeta prefiere alargar los versículos antes que recurrir al encabalgamiento, lo cual contribuye a restar dinamismo a la lectura. Al coincidir normalmente el versículo con una unidad de sentido se aprecia mejor el carácter lapidario, sentencioso de estos poemas.

También es frecuente en la brevedad de estos poemas encontrar la intensificación a través de procedimientos rítmicos como la aliteración, la anáfora o la antítesis. En los siguientes versos se ofrecen algunos ejemplos de aliteración en los que se destacan los fonemas reiterados en cursiva:

la boca del *burrero* se *abría* como una flor negra,  
[E, 328]

y se *encienden* bajo los *encanecidos* cabellos  
[E, 337]

*confundido* en el *fondo* de la alegría. [E, 338]

*verde* bajo los *vientos*, *hirviente* y dulce en los almacenes. [E, 338]

el recuerdo de las *cebadas blancas* bajo el viento de la Valdoncina.  
[E, 344]

Y en los patios, *canta*,

*tonta*, la eternidad [E, 360]

Pasaban *trenes* en la *tarde* y su *tristeza* [E, 320]

Este *verano*,  
no dejes de *venir*, *ávida* vena, [E, 360]

La anáfora es el elemento configurador de al menos tres poemas, a través de la construcción transitiva a la que da lugar la forma verbal "vi":

Vi la sombra perseguida...

[...]

Vi los estigmas del relámpago...

vi las materias fértiles y otras que viven en tus ojos;

vi los residuos del acero...

[...]

Vi cabezas absortas en las cenizas industriales;

yo vi el cansancio y la ebriedad azul

y tu bondad como una gran mano avanzando hacia mi corazón.

Vi los espejos ante los rostros que se negaron a existir [E, 296]

En el poema "Diván de Nueva York":

Vi las aguas coléricas, y sábanas, y, en los museos, junto a la  
dulzura, vi los imanes de la muerte.

[...]

Veo las delaciones, veo indicios: llagas azules en tu lengua,  
números negros en tu corazón: [E, 309]

Y también en "Relación del prostíbulo":

## L Á P I D A S

Vi la solicitud de las ancianas  
[...]

...Vi  
cánulas y, tras el crepúsculo,  
  
a las gallinas en la eternidad. [E, 354]

El mismo uso encontramos en el poema "Dime quién eres", donde la anáfora se convierte en el centro del poema:

Dime quién eres antes de acercarte más  
[...]  
Dime quién eres entre los grandes brazos [...]  
dime tu edad [...]  
dime tu error [...]  
dime tu nombre [...]

También dentro de esta economía de procedimientos, encontramos en la utilización del color en *Lápidas*, un evidente simbolismo. Se pone de manifiesto, sobre todo, al contrastar los elementos asociados con el color verde, todos ellos tristes, apesadumbrados, y los sustantivos acompañados del adjetivo amarillo, que dota a aquellos de cierta ternura, y proximidad del sujeto poético con respecto a los términos evocados. Así por ejemplo en: "Su dolor es verde" [E, 304]; o también en este otro verso: "Y su llanto es verde" [E, 364].

En cambio, obsérvese que el color amarillo queda reservado para otros términos más apreciados: "Dama amarilla" [E, 302]; "Madres amarillas" [E, 308]; "miradas amarillas" [E, 312]; "arden sus ojos amarillos" [E, 353]; y "el corazón amarillo" [E, 357].

### 3.7.2.2. RELATO LÍRICO: LOS POEMAS EN PROSA

La excepción a todas estas características estilísticas señaladas se encuentra en el grupo de poemas en prosa que integran las partes segunda y tercera de *Lápidas*. No obstante, hay que precisar que el propio autor precisamente tituló la primera versión publicada de estos poemas en prosa como *Lapidario incompleto*. Es decir, que aunque formalmente estas dos secciones del libro sean distintas al resto, sí existe una unidad y armonía del conjunto, puesto que se mantiene siempre una coherencia tanto en el tono como en la actitud del sujeto poético. Además, contribuye certeramente a vertebrar esa estructura, ya analizada en el presente estudio, que va de lo general a lo particular.

Una buena parte de *Lápidas*, por lo tanto, está escrita como poemas en prosa. Concretamente en el capítulo segundo hay cuatro poemas en prosa; y en el tercero, nada menos que treinta y tres. Precisamente, en estos últimos, el sujeto poético indaga a través del recuerdo y de la evocación de escenas e impresiones en los años de su infancia que transcurrieron durante la Guerra Civil y la posguerra. Estas prosas no carecen de la intensidad y la emoción que caracteriza a otros poemas en verso del libro, por lo tanto nada más lejos del prosaísmo<sup>326</sup> que estos verdaderos poemas en prosa. La disposición tipográfica no resta lirismo ni calidad de poema a estos textos, que a pesar de su aspecto externo, o de no servirse de los elementos privativos del verso<sup>327</sup> poseen la necesaria condición de viveza para elevarse a la categoría de poemas y alcanzar así el clima espiritual y la unidad estética que estos precisan.

---

<sup>326</sup> Guillermo DÍAZ-PLAJA, *El poema en prosa en España*. Barcelona, Gustavo Gili, 1956.

<sup>327</sup> Tal y como estudia Guillermo DÍAZ-PLAJA, en *El poema en prosa en España*. Barcelona, Gustavo Gili, 1956.

El propio autor se niega a reconocer estos textos como simples prosas: "Mis *Lápidas*, lo acepto, están en prosa, pero *no son prosa* finalmente con las atribuciones convencionales que la prosa tiene"<sup>328</sup> (el subrayado es de Gamoneda). Y continúa el poeta: "Jacques Ancet me condecora con una fórmula que me parece muy inteligente: "prosa en poema". Sin duda, el empeño por discernir con claridad de qué tipo de composiciones se trata, lleva al citado crítico francés a aventurar una denominación que, en cierto sentido, se aproxima a otra ya consagrada entre los estudiosos, la de *relato poético*. Cuyas características contrastaremos a continuación con las de los poemas en prosa de *Lápidas*.

Suzanne Bernard<sup>329</sup>, en su estudio sobre el poema en prosa, distingue dos cauces para este subgénero, uno sería la condensación de lo expresado en breves líneas, y otro el de componer un *relato poético* formado por una serie de poemas en prosa en los que cada uno es autónomo con respecto a los demás, pero que en su conjunto poseen una unidad argumental. Jorge Urrutia<sup>330</sup> señala cómo este género del *relato poético* no ha sido muy cultivado en España, pero sí en Francia. Y cita como ejemplo *Le roman du liève*, de Francis Jammes, que según el crítico es un claro precedente de *Platero y yo*<sup>331</sup>. Para Jean-Yves Tadié<sup>332</sup> tres elementos cobran notable importancia en el relato poético: el personaje, el espacio y el tiempo.

---

<sup>328</sup> Antonio GAMONEDA, *El cuerpo de los símbolos. Op. cit.*, p. 177.

<sup>329</sup> Suzanne BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Nizet, París, 1959, 815 pp.

<sup>330</sup> Jorge URRUTIA, "Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de *Platero y yo*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 376-378, Madrid, octubre-diciembre 1981, pp. 716-730.

<sup>331</sup> Otros ejemplos más de *relato poético* son *Provinciales*, 1909 y *L'école des indifférents*, 1910, de Jean GIRAUDOUX, *Barnabooth*, 1913, de LARBAUD, *Le gran Meaulnes*, 1913, de Alain FOURNIER.

<sup>332</sup> Jean-Yves TADIÉ, *Le récit poétique*. París, PUF, collection Écriture, 1978, 206 pp.

El narrador en el relato poético suele aparecer en primera persona, aislado; nunca se describe de modo realista, prevalece como voz y no como personaje.

No se hace inventario de lugares, se trata de un lugar extraordinario, es centro y resumen del mundo, y la relación entre el lugar y el personaje es tan estrecha que el uno se sustenta en el otro. El espacio sólo es voz, palabra, el espacio se convierte en personaje.

No hay transcurso temporal de sucesos, ni tampoco de una vida, sólo una serie de instantes privilegiados, entre los que hay discontinuidad. Y más que relacionarse con la historia social, en todo caso lo hace con la historia personal del personaje. El tiempo no puede presentarse sino como presente, aunque se utilicen otros tiempos verbales, y detenido. Se suelen destacar las estaciones del año y en muchas ocasiones el relato poético se organiza a partir de ellas.

No hay continuidad temporal entre los poemas, pero sumados se obtiene un conjunto unitario.

Apliquemos ahora estas características a los poemas en prosa que componen esta tercera parte de *Lápidas*.

El narrador aparece en primera persona para relatar los hechos de los que fue testigo y en los que habla de un mundo de adultos, en el que él, un niño, no participa. Se mantiene ajeno, no es protagonista. Así dice cómo observaba a través de los hierros de sus balcones en un barrio del extrarradio de la ciudad de León "cuerdas de prisioneros" conducidos a los depósitos de San Marcos, o también a los ahogados en el Bernesga, o la llegada de los "Húngaros", o la imagen del caballo agonizante:

Desde los balcones, sobre el portal oscuro, yo miraba con el rostro pegado a las barras fría; [E, 319]

Veo el caballo agonizante junto al pozo de aguas oscuras y las gallinas a su alrededor [E, 332]

Pero en otras muchas ocasiones el narrador es sólo una voz:

Era el mercado del silencio. Las enlutadas posaban su patrimonio de quilmas y el día descansaba en la quietud de rostros calificados por sargas y recuerdos más blancos que las legumbres ofrecidas ante los ábsides. [E, 340]

El paisaje del que se habla en estos poemas es "el paisaje de la infancia" [E, 332]. Pero curiosamente los lugares que se citan en el relato no constituyen ningún *locus amoenus*, son los "extrarradios" [E, 318], de la ciudad de León, "el arrabal de San Lorenzo" [E, 346], el "vertedero" [E, 345], las "carbonerías" [E, 341], los "mercados" [E, 338], los "suburbios" [E, 335], "los lavaderos" [E, 335], "los andenes" [E, 336]. Pero junto a estos lugares urbanos también aparecen otros ya a las afueras de la ciudad: "las sendas y las viñas" [E, 318], las aguas del Bernesga [E, 324], el "soto" [E, 328], las carreteras [E, 331], los terraplenes del Torío [E, 341], etc. Y este espacio se convierte dentro del relato poético en un elemento fundamental, un mundo asimilado por el yo hasta hacerlo algo propio y único, tanto es así que podemos referirnos a él como un personaje más que cobra en el texto verdadera entidad. El lugar del relato y el yo se sustentan mutuamente.

Las estaciones del año marcan el relato poético que se inicia en el verano, sin que existan precisiones históricas en cuanto a fechas concretas:

Junio en los ríos extendidos como sucias espadas, [...] (Esta es la historia de los ahogados ofrecidos a la indiferencia en la latitud del verano, [E, 324];

Prosigue con el otoño y el invierno, nótese cómo la progresión temporal es casi perfecta. Para apreciarlo mejor, se recogen, a continuación, las siguientes citas en el mismo orden en que aparecen en el libro que coincide con el transcurso cronológico:

y yemas rojas, ácidas en los paladares infantiles, negras en la aparición del otoño. [E, 326]

bajo otras bóvedas invisible creadas cada mañana por la voz otoñal de Pedro el Ciego,

[...]

Pedro descansa en la profundidad del otoño y su rostro se enciende en ramos de sol. [E, 330]

Dura septiembre sobre los cobertizos. [E, 331];

El otoño se alhajaba fosforescente [E, 333];

Majestad de marzo ardiendo en el alfoz, [E, 334];

el tomillo es abrasado por el invierno. [E, 337];

Crece sobre los pastos invernales. [E, 341];

La ciudad era hermosa frente a las hogueras del otoño [...] Como un manto mortal, cayó el invierno sobre sus cuerpos enamorados. [E, 345],

## L Á P I D A S

Y se completa el ciclo de las estaciones al terminar el relato de nuevo en el verano: "conozco los geranios inclinados en las tardes de agosto" [E, 348].

El relato poético que forman estos treinta y tres poemas en prosa dentro de *Lápidas*, habla de un mundo ya perdido, el de la infancia, y de una ciudad muy distinta a la actual; y ambos, tiempo y espacio, ya sólo existen a través de la escritura.

Para que se pueda apreciar mejor tanto la estructura como el contenido del libro, en el siguiente cuadro se recogen todos los poemas que componen *Lápidas*, y se indican los fragmentos de que consta cada uno de los poemas, así como se detallan también los versículos que integran cada fragmento y el conjunto de versículos de que consta cada poema.

<i>Lápidas</i>			
Poemas	N.º de Fragmentos del poema	N.º de Versículos por Fragmento	N.º total de Versículos / Párrafos del poema
136. En la quietud de madres inclinadas sobre el abismo	1		4
I			
137. Gritos sobre la hierba y el huracán de púrpura	1		4
138. Tras asistir a la ejecución de las alondras	2	5 + 2	7
139. Asediados por ángeles y ceniza cárdena	1		4
140. Vi la sombra perseguida por látigos amarillos	2	7 + 5	12
141. A la audición del mundo bajo una piel	1		7
142. Dime quién eres antes de acercarte más	1		6
143. A la inmovilidad del gris convocado	2	2 + 3	5
144. Oigo hervir el acero	2	2 + 2	4
145. Puedes gemir en la lucidez	1		7 endecasílabos
146. Hierves en la erección, dama amarilla	2	2 + 2	4

147. En la oquedad de Dios, ah paloma viviente	2	3 + 1	4
148. Todos los animales se reúnen en un gran gemido	1		5
II			
149. Delación del verano	1		6
150. Diván de Nueva York	4	6 + 7 + 2 + 1	16
151. Viernes y acero	2	3 + 3	Poema en prosa 6
152. Canción de los espías	1		P. en prosa , 3
153. Suciedad del destino	1		P. en prosa , 3
154. León de Tábara	1		P. en prosa, 3
III			
155. Aquel aire entre el resplandor y la muerte	1		P. en prosa , 2
156. El cinturón de álamos	1		P. en prosa, 1
157. Desde los balcones	1		P. en prosa, 2
158. Los jueves por la tarde	1		P. en prosa, 2
159. Sucedian cuerdas	1		P. en prosa, 2
160. Eran días atravesados por los símbolos	1		P. en prosa , 3
161. Las carreteras no eran caminos	1		P. en prosa, 1
162. Junio en los ríos extendidos como sucias espadas	1		P. en prosa, 2
163. Convocada por las mujeres, la madrugada cunde	1		P. en prosa, 4
164. Pregones atravesando esteras, transparentes	1		P. en prosa, 3
165. Un viento portador de un cuchillo azul	1		P. en prosa, 2
166. La procesión de los asnos	1		P. en prosa, 2
167. Azul. Pasa la majestad	1		P. en prosa , 1
168. En la calle que sube hacia la catedral	1		P. en prosa, 3
169. Dura septiembre sobre los cobertizos	1		P. en prosa, 1
170. Veo el caballo agonizante	1		P. en prosa, 1
171. Álamos. El fulgor excede	1		P. en prosa , 2
172. Veo el dibujo de la Serna	1		P. en prosa , 2
173. En los paseos perezosos	1		P. en prosa, 3
174. Vienen dibujando cúpulas	1		P. en prosa, 1

## L Á P I D A S

175. La ciudad mira el sílice	1		P. en prosa, 3
176. Rumor de acequias	1		P. en prosa, 1
177. La Plegaria conduce a las tiendas del cañamo	1		P. en prosa, 1
178. Era el mercado del silencio	1		P. en prosa, 1
179. Crece sobre los pastor invernales	1		P. en prosa, 2
180. Manos clavadas en los tímpanos	1		P. en prosa, 1
181. Existe el día de la presentación de lamentos	1		P. en prosa, 2
182. Como navíos eternizados por la tempestad	1		P. en prosa, 2
183. De sus labios manaba una sonrisa incierta	1		P. en prosa, 2
184. La compasión y la vergüenza pasan sobre mi alma	1		P. en prosa, 3
185. El vendedor de sombra	1		P. en prosa, 1
186. El equilibrio es ciego	1		P. en prosa, 2
187. Vi una amistad sin ternura ni nombre	1		P. en prosa, 2
IV			
188. Aviso negro	3	2 + 2 + 1	5
189. Relación del prostíbulo	3	3 + 4 + 3	10: 4 endecasílabos y 6 eneasílabos
190. El comedor de las viudas	1		3
191. Ventana húmeda	1		3
192. Aquellos cálices	2	2 + 5	7
193. Llegan los números	3	3 + 1 + 1	5: 4 endecasílabos y 1 heptasílabo
194. Tango de la misericordia	1		4 endecasílabos
195. Tango de la eternidad	1		6 endecasílabos
196. Sé paciente en tus uñas	1		3
197. Soy el que comienza a no existir	2	2 + 1	3: 2 endecasílabos y 1 eneasílabo
198. Ah vejez, sin honor	2	4 + 4	8
199. Los inocentes son seducidos en los patios	1		3
200. Edad, edad	1		2 endecasílabos
Totales	84		235

De los sesenta y cuatro poemas que componen el libro nada menos que treinta y siete son poemas en prosa. Veintiséis poemas presentan una estructura formada tan sólo por un único fragmento; veinticinco poemas lo están por dos fragmentos; doce poemas por tres, y únicamente dos poemas por cuatro fragmentos. Como se puede apreciar hay una tendencia a simplificar la estructura del poema no superando en la mayoría de los casos los dos fragmentos.

En cuanto al número de versículos por poema predominan aquellos que no sobrepasan los cuatro versículos; en aquellos poemas que sí se supera el citado número de versículos se observa cómo están compuestos por dos o más fragmentos, que sí se ajustan a la mencionada medida de versículos más usual para cada poema: (3 + 3), (2 + 3), etc.

El versículo utilizado es mucho más breve que el que aparecía en *Descripción de la mentira*. Esto hace que ahora sean pocas las ocasiones en que tipográficamente se precise de varias líneas complementarias para su representación.

En cuanto a los poemas en prosa quince de ellos están compuestos por dos párrafos, nueve por tres, once por tan sólo uno, y tres por más de cuatro párrafos.

Como conclusión se aprecia en *Lápidas*, que la memoria evoca la edad del pasado de forma fragmentaria. Frente al discurso continuo que se ofrecía en *Descripción de la mentira*, ahora se busca decididamente una forma estrófica singular, no se trata de ninguna estrofa clásica, sino que el poeta recoge en esos fragmentos poéticos retazos, estampas aisladas de la memoria. De ahí, que la imagen utilizada en el propio título del libro, *Lápidas*, sirva para expresar metafóricamente tanto la forma de los poemas así como también el sentido de los mismos. Así pues, el pasado ha sido fijado ya por la memoria en esas "lápidas", y al sujeto poético ya no le

## L Á P I D A S

queda sino reflexionar sobre lo venidero, que es la muerte. Pero no una muerte abstracta o ajena sino la propia muerte, la que se espera desde la edad aún de la existencia, aunque se perciba con claridad ese final: "Soy el que comienza a no existir" [E, 362]. Pero será en el *Libro del frío*, donde desde la vejez el sujeto poético desarrolle y culmine, hasta el momento, esa reflexión sobre la muerte.



### 3.8. LIBRO DEL FRÍO (1992)

#### 3.8.1. ESTRUCTURA, LENGUAJE, E INTERPRETACIÓN.

##### 3.8.1.1. LA MUERTE: TERRITORIO BLANCO

**D**ESPUÉS de la reflexión sobre el pasado de los dos libros anteriores, en los que se constataba una clara decepción, ahora, el sujeto poético se sitúa, en el *Libro del frío*, en la edad del final, en la que se desnuda de circunstancias accesorias para quedarse exclusivamente con la soledad de haber llegado a una edad desde la que ya se vislumbra la certeza de la propia muerte. Esto hace que el libro adquiera unas connotaciones que lo hacen notablemente distinto de los demás.

Se trata de la edad de la vejez, donde aún el sujeto lírico, indudablemente, se halla desde la orilla de la vida; por eso es esta una poesía de los límites entre la vida y la muerte. Ahora el resto de los planteamientos de las etapas anteriores ha quedado atrás: la búsqueda de ideales universales como la Belleza, la Justicia o la Verdad, el encuentro del amor, la fraternidad con los que sufren, o la reflexión sobre el pasado. No es que se renuncie a ellos, sino que ya han sido asimilados, y en este preciso momento de la vida del sujeto lírico es esta, la propia muerte, su nueva

encrucijada. Se llega, pues, hasta el *Libro del frío*, desde aquel inicial conflicto existencial de los primeros poemas, pero con una sustancial diferencia en la profundidad con que se aborda ahora el tratamiento de la muerte. Y se hace con una hondura de pensamiento y una riqueza de matices surgidos como fruto de una dilatada y variada experiencia vital que hace que se juzgue la muerte como un vacío que intensifica la conciencia del sujeto poético. El resultado ha sido una obra de gran mérito que supone, hasta el momento, la culminación de un largo proceso artístico.

El *Libro del frío* fue la primera publicación de Gamoneda tras la edición del conjunto de su obra agrupada en el volumen *Edad*, en 1987, y tras recibir el Premio Nacional de Poesía en 1988. Después de este feliz año literario de reconocimiento tanto por parte de la crítica como de los lectores, su nuevo libro era esperado, pues, con notable expectación. Apareció en septiembre de 1992 y no defraudó, sino que, al contrario, vino a afianzar a su autor como una de las voces poéticas más sólidas y personales de la poesía española de los últimos años. De hecho el *Libro del frío*, fue nominado para el Premio Europa en 1993.

El *Libro del frío*, en esta primera edición de 1992, estaba dividido en seis partes que guardaban una meditada disposición simétrica que giraba en torno a la parte central "Aún", donde el sujeto poético se ocupa de la muerte y el miedo, la raíz de la poesía de Gamoneda como venimos estudiando. Las otras partes del libro son: la primera, titulada "Geórgicas", que consta de once poemas; la segunda, "El vigilante de la nieve", también de once poemas; la tercera, la ya citada "Aún", con quince poemas; "Pavana impura"<sup>333</sup> es la cuarta parte, con quince poemas; "Sábado", la quinta, con

---

<sup>333</sup> A propósito de este capítulo, Antonio GAMONEDA dice lo siguiente en *El cuerpo de los símbolos. Op. cit.*, p. 174: "La pavana es una danza española, solemne, como para viejos. Y aquí, en el libro, se trata del territorio del amor, de un milagro fundamentado en la obscenidad, de una salvación que tiene que ver con la ternura y la lascivia. No hay que

ocho poemas; y la última, sin título, que consta tan sólo de un poema.

A estas seis partes hay que añadir ahora una más, titulada "Frío de límites", que ha sido incluida recientemente dentro de la segunda edición ampliada del *Libro del frío*<sup>334</sup>. Esta nueva serie consta de veinte poemas, que aparecen intercalados entre la parte quinta "Sábado", y el poema final, que se convierte ahora en la séptima parte del libro. Estos poemas que ahora se añaden no son nuevos, ya que anteriormente habían aparecido publicados en varias ocasiones. La primera vez fue en el libro titulado *¿Tú?*<sup>335</sup>, escrito en colaboración con el pintor A. Tàpies; y la segunda, en la traducción al francés que de esta misma obra realizó Jacques Ancet y donde el autor cambió su título original por el de *Froid des limites*<sup>336</sup>. Ahora han sido incorporados al *Libro del frío*, ya que según declara el propio autor en una nota al final de esta segunda edición, en este breve poemario "reconocí la sustancia del *Libro del frío*"<sup>337</sup>.

Ya en el año 2000, precisamente en el preámbulo a la antología *Sólo luz*, declaraba el autor la proximidad existente entre estos poemas recogidos bajo el epígrafe de "Frío de límites", y los que conformaban el *Libro del frío*: "...estos textos pudieran ser una especie de *addenda* al *Libro del frío*"<sup>338</sup>. Esa misma "sustancia" que comparten estos poemas con el resto del *Libro del frío*, de la que habla Gamoneda es fácil reconocerla. Formalmente estos nuevos versos mantienen la misma disposición tipográfica que los de las demás series del libro, es decir, se trata de una extensa línea poética que

---

asustarse demasiado de las palabras. La impureza es parte de los datos físicos de esa salvación".

<sup>334</sup> Antonio GAMONEDA, *Libro del frío*. Valencia, Germania, 2000. Para las citas de poemas pertenecientes a esta nueva serie añadida titulada "Frío de límites", citaremos por esta edición y utilizaremos las siglas LF-FL, seguidas del número de página, entre corchetes.

<sup>335</sup> *¿Tú?* Barcelona, Edicions T., 1998. En colaboración con el pintor Antoni TÀPIES.

<sup>336</sup> Antonio GAMONEDA, *Froid des limites*. París, Éditions Lettres Vives, 2000.

<sup>337</sup> Para consultar los poemas de esta serie "Frío de límites", que ya habían sido anticipados en diversas publicaciones, véase el Apéndice I, de esta Tesis.

<sup>338</sup> Antonio GAMONEDA, *Sólo luz. Op. cit.*, p. 16.

necesita frecuentemente de una o varias líneas complementarias. En lo referente al vocabulario también encontramos una evidente continuidad, los símbolos utilizados siguen siendo los mismos: la luz, los animales, los límites, etc. ¿Qué aporta entonces esta nueva serie al libro? Aporta una mayor concreción en la parte, quizá, más interesante del *Libro del frío*, esa en la que el yo poético reflexiona sobre los límites últimos de la vida, la frontera de la edad con la muerte. Se ahonda en ese territorio confuso de los límites, de la vejez con una gran precisión de imágenes que enriquecen con nuevos matices la citada idea.

Es este libro, a nuestro juicio, el del mejor Gamoneda, su poesía plena alcanza aquí su más alto logro. No es poesía mística, sino poesía de la soledad y del silencio, poesía en la experiencia de los límites, no del lenguaje, sino de lo trascendente. La poesía de Gamoneda ha dejado de lado cualquier lastre histórico, o biográfico, así como las circunstancias espaciales o temporales, para llenarse de intensidad a través de un yo poético situado tanto física como psíquicamente frente al territorio incierto del final. Un sujeto poético que encarna en su peculiar reflexión la incertidumbre de cualquier ser humano ante el fin de su propia vida. Y ese yo, a fuerza de ser profundamente subjetivo, es todos los hombres, de ahí su alcance y el vuelo que vibra fuertemente humano en estos versos.

A continuación, vamos a exponer en qué consiste esta denominada experiencia de los límites y cómo se articula dentro del *Libro del frío*. Para ello se analizará primero cómo los símbolos recurrentes de la oscuridad y la luz corren paralelos a lo largo del libro creando una clara red isotópica textual, para finalmente anularse ante la constatación de quien vive la experiencia poética de hallarse ante los límites de la vida, en el extremo de lo inmanente. En esta linde de la existencia se anulan y confunden las dicotomías.

Ya en el primer poema que abre el libro el sujeto lírico se sitúa y nos sitúa a nosotros, lectores, ante un lugar físico y metafísico que será el centro de reflexión y de canto. Lo primero que se advierte es que no se trata sólo de un espacio desierto, sino de un espacio contemplado por un yo que se interroga a sí mismo: "¿qué hago yo delante del abismo?" [Lf, 13].

Se abre, pues, el *Libro del frío*, con una llegada a una frontera clara y precisa para el sujeto poético. Se trata de un espacio límite, pero, sobre todo, existe la conciencia lúcida de haber llegado hasta allí, después de un transcurso vital. Reconocer que se ha llegado a ese lugar y que es necesario vigilarlo es lo que se puede leer en estos versos. Surge entonces la lucha con la palabra para expresar ese hallazgo. Y es en ese momento cuando el yo recurre a elementos como el color blanco, la nieve o la luz para expresar líricamente ese territorio del confín.

Se crea en estos poemas una atmósfera plena de luminosidad, que es la consecuencia de la desaparición de los demás colores al abolir el mundo de los objetos reales. Ha quedado sólo la luz, el color blanco que es unidad, es el color en el que se reúne la diversidad de los demás colores.

Así reconocemos fácilmente en nuestra lectura una red isotópica cuyo núcleo léxico fundamental es la claridad del límite, expresado siempre metafóricamente a través de los citados términos anteriores. Aquí es preciso acudir, sobre todo, a los semas connotados que serán los que revelen las conexiones del citado haz isotópico.

Los poemas del *Libro del Frío*, están llenos de una reiterada insistencia en ese citado color blanco, que se alza como semáforo común del mencionado haz isotópico. Se trata de un elemento con un claro valor de símbolo. Y como tal, posee más de un significado. Es un color que adjetiva unos sustantivos de carácter cotidiano, realidades concretas muy próximas al sujeto poético. Es muy frecuente encontrar la utilización del adjetivo

blanco, pero siempre referido a sustantivos de género femenino y generalmente de número plural. Observémoslo:

sebes blancas [Lf, 47], cocinas blancas [Lf, 49], yerba blanca [Lf, 55], banderas blancas [Lf, 55], memoria blanca [Lf, 67], cebadas blancas [Lf, 93], alcobas blancas [Lf, 97] y [Lf, 105], ciudades blancas [Lf, 121], heridas blancas [Lf, 133], lilas blancas [Lf, 143], letrinas blancas [Lf, 147], cortinas blancas [Lf, 151].

En tan sólo una ocasión el citado adjetivo es utilizado con género masculino, pero eso sí, referido a los brazos de una mujer: "y sus brazos son blancos" [Lf, 23].

La insistencia en el citado color blanco se revela así como una constante a lo largo de todo el libro. A veces se prefiere la abstracción del sustantivo "blancura", para expresar la independencia del concepto. Lo blanco alcanza aquí una corporeidad, que hace posible que por su enigmático e ideal espacio progrese un misterioso animal: "En la *blancura* avanza el animal perfecto," [Lf, 147].

El lector podría encontrar un referente a esa "blancura" por la que avanza un animal en la nieve, pero la identificación del color blanco con cualquier realidad, o bien el querer atribuirle un claro simbolismo dista mucho de ser posible y consecuentemente veraz. Hay una plurisignificación en la que, sin duda, entrarían varias existencias posibles. Para Miguel Casado predomina una identificación primera, y que a nosotros también nos parece relevante, pero sin descartar por ello otras. Así dice: "El territorio blanco se confunde con la muerte, pero igualmente -¿es lo mismo?- con lo

irreductible, el núcleo denso, del mundo y la vida"<sup>339</sup>. Tampoco para Jorge Rodríguez Padrón, resulta exclusiva la identificación de ese territorio blanco con la muerte: "Por eso ingresamos en una geografía verbal: esa montaña, y sus despeñaderos, una palabra fundacional, voz que dice lo invisible que aguarda, el otro lado. ¿Muerte? Más bien, transparencia"<sup>340</sup>. El crítico francés Jacques Ancet va aún más lejos y utiliza la expresión "El éxtasis blanco", para referirse, según su juicio, a cierta proximidad que halla entre estos poemas y algunos elementos místicos.

En los siguientes versos también el silencio se eleva como un nuevo referente cierto de ese enigmático "territorio blanco": "duermo con los ojos abiertos ante un *territorio blanco* abandonado por las palabras" [Lf, 33].

En cualquier caso, creemos que con el color blanco obviamente se huye de cualquier ambientación tenebrista, que es, sin lugar a dudas, mucho más frecuente encontrar cuando se trata de prefigurar la experiencia de la muerte o el miedo. Gamoneda elude lo que hubiera sido un camino mucho más fácil, y a través de la luz y sus variantes: la nieve, el color blanco, la claridad del frío, etc., habla de forma nueva y original de un espacio interior de la conciencia ante la proximidad de la muerte. También contribuye a destacar esa luminosidad la frecuencia de otras palabras que la producen: "hogueras" [Lf, 15], "enciende" [Lf, 23], "fosforescencia" [Lf, 27], "resplandor" [Lf, 27], "fulgor" [Lf, 29], "su memoria ardía" [Lf, 53], "arde" [Lf, 93], "incandescencia" [Lf, 97], "amanecer" [Lf, 103], "relámpago" [Lf, 131], "la cal" [Lf, 143], "brasa" [Lf, 147],

El sujeto poético, ante la imposibilidad de mostrar algo inaccesible para la mirada, como es la muerte, ha pretendido representar cómo ha sido

---

<sup>339</sup> Miguel CASADO, "El extranjero", en *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 1999, p. 65.

<sup>340</sup> Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN, "Desnudo ante el agua inmóvil", VV. AA. *Antonio Gamoneda. Op. cit.*, p. 136.

asumida por su conciencia ya desde ese final de su propia vida y en un espacio donde no existe más que como figuración, como es la poesía. Toda la fuerza de esta representación poética reposa no en el trazo perfilado de la realidad de la muerte que es ornamento, sino en quedarse tan sólo con la luz que asociamos al sentimiento. De ahí, que se haya destacado anteriormente esta circunstancia como un espacio interior de la conciencia.

La reiteración del color blanco posee además otros recursos y otras variantes isotópicas como son la nieve y la luz. A través del análisis de ambos elementos a lo largo del libro se llega a establecer el verdadero origen y significado del concepto de lo blanco. Vayamos, pues, a la primera variante: la nieve, que aparece lentamente en los poemas iniciales para alcanzar más adelante su auténtico valor. En los primeros poemas aparece así, bien dentro de un plano metafórico en el que se asocia a realidades enigmáticas: "he oído la campana de la nieve" [Lf, 15], bien a otras mucho más ciertas: "veía entrar las sombras en la nieve" [Lf, 47], "los arroyos eran lentos entre las flores de la nieve" [Lf, 57].

No es sólo la nieve un espacio, sino algo más, se trata de una confusión entre tiempo y espacio; un lugar físico: "la nieve", sí, pero también un transcurso temporal "el instante de la nieve", como se constata en los siguientes versos: "Dame la mano para *entrar en la nieve*" [Lf, 87]; y también en este otro, "mirad mis ojos en *el instante de la nieve*" [Lf, 137].

Ahora ya, sí es posible establecer la unión con lo que se apuntaba al iniciar este análisis del elemento de la nieve. Su significación en la vida del sujeto poético como territorio blanco al que se llega después de un largo transcurso. Y, al mismo tiempo, también como momento presente de una vida que ya está ante la muerte. Este será su auténtico simbolismo de frontera. El instante de la nieve es ese territorio límite entre la vida y la no existencia, el abismo de la blancura. Según Bachelard, y a través de análisis

literarios, el frío corresponde a la situación o al anhelo de soledad o de elevación<sup>341</sup>. Y ese es precisamente el lugar que custodia el sujeto poético, de ahí que hable de un personaje que vive en esa frontera incierta, no es otro que: "el vigilante de la nieve" [Lf, 93].

Así también, "El vigilante de la nieve", se titula la segunda parte del *Libro del Frío*<sup>342</sup>. Sobre este oscuro personaje ha escrito Gamoneda un artículo en el que aclara algunas circunstancias, tales como su identidad, sobre las que conjeturaban algunos estudiosos de la obra del autor. Se trata de "Jorge Pedrero, obrero del vidrio, pintor y suicida". El origen del título surgió de unas palabras de éste en respuesta a Gamoneda, "Estoy cuidando de la nieve". A pesar de que Gamoneda advierte de que en esta ocasión, y como por otro lado casi siempre sucede con su poesía, no se "trata de autobiografía", las palabras finales del citado artículo aventuran la posibilidad de que sí lo sean: "No se equivocan plenariamente los críticos que antes decía: quizá alguna vez yo he sido o voy a ser el vigilante de la nieve". De nuevo se trata de una realidad interiorizada y luego poetizada, es decir, que el poema conserva elementos que fueron ciertos, pero que transformados y cribados por el lenguaje poético han dado como resultado una nueva y distinta realidad.

Pero aún se hallan en el resto de los poemas más referencias a la nieve como localización espacial en cuya blancura destacan por contraste los demás elementos. Así por ejemplo en los siguientes versos: "hembras amarillas que lloran sobre la nieve" [Lf, 143]; "ahora es sábado en la nieve" [Lf, 145]; y por último en "ah miserable ante la nieve" [Lf, 147].

La luz es la segunda variante de ese territorio blanco que venimos analizando. Su presencia en los textos del *Libro del frío* resulta abrumadora

---

<sup>341</sup> Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos. Op. cit.*, p. 214.

<sup>342</sup> Antonio GAMONEDA, "El vigilante de la nieve", *El cuerpo de los símbolos. Op. cit.*, pp. 229-233.

y revela palmariamente su decisiva importancia en la configuración de un mundo lírico que expresa una subjetiva visión de la muerte. En los siguientes ejemplos la luz aparece unida a un ámbito íntimo, familiar: "Era la festividad: *luz* y azafrán en las cocinas blancas" [Lf, 49]; "La *luz* se anuncia en los cuchillos" [Lf, 69]; y en "olvido y *luz* sobre las ropas húmedas" [Lf, 83].

Aunque muy pronto la luz gana un espacio mucho más grande, a veces ilimitado. Tal y como aparece en estos versos en los que el vuelo de los pájaros queda asociado a esa luz presentida ya como abismo: "Aún hay *luz* sobre las alas del *gavilán*" [Lf, 15]; o "*pájaros* que volaban entre la ira y la *luz*"; y en "...*pájaros* perseguidos por la *luz*" [Lf, 19].

Pero muy pronto esa luz se aproxima al hombre y todo lo desbarata, pues ella es portadora de abismo y hace que surja la gravedad del pensamiento para el anciano: "...su dulzura es de otro mundo / como mi pensamiento arrasado por la luz" [Lf, 29]; "después, la cal, su luz en los ancianos" [Lf, 31].

Pero también esa luz se puede descubrir, gracias al amor, dentro de la amada: "la *luz* debajo de tu piel, tus pétalos vivientes" [Lf, 95]. La luz representa el misterio de la vida, y cuando se alcanza se advierte que no hay nada más que eso, precisamente, la vida.

.. y tú recuerdas otra edad: no había nada dentro de la *luz*; sólo sentías la extrañeza de vivir. [Lf, 127]

La luz es entonces sentida como vértigo y va asociada al abismo, de ahí, de ese territorio incierto nace también el miedo: No es extraño, pues, que junto al abismo de la luz aparezca la vejez como una edad que está ya en los límites de ese vértigo luminoso que es la muerte: "un abismo lleno de *luz*" [Lf, 63], o bien en la siguiente sinestesia, "olía a vértigo y a *luz*" [Lf,

45], y de nuevo la alianza entre el abismo y la luz: "su *luz* procede del abismo" [Lf, 129].

Pero esa luz ha sido ya interiorizada por el sujeto poético, que se considera a sí mismo en los umbrales de la muerte, que son, para el sujeto poético, el miedo y la vejez: "pienso en el miedo y en la *luz*" [Lf, 17], "Así es la *luz* en la vejez" [Lf, 133].

Y ya en esa última edad, como le sucedía a Quevedo, la mirada no encuentra nada a su alrededor que no sea esa certeza de la muerte, ya no existe más deslumbramiento en la vida que el que produce la muerte, así en el revelador verso que cierra este libro: "ya sólo hay *luz* dentro de mis ojos" [Lf, 151].

En abierto y claro contraste con el lexema "blanco", analizado anteriormente, surge su contrario, el color "negro", que aflora cargado de simbolismo, formando así a lo largo del poema un claro eje isotópico que corre paralelo al anteriormente expuesto. A continuación se detallan los elementos que forman esta isotopía temática:

Hay yerba negra en las laderas [Lf, 13], Hierbas de soledad, palomas negras [Lf, 25], frutos negros [Lf, 29], dulzura negra [Lf, 49], la cinta negra [Lf, ], cañas negras [Lf, 53], pétalos negros [Lf, 55], playa negra [Lf, 75], sábana negra [Lf, 87], Ah la flor negra [Lf, 103], en la dulzura (negra en la boca de los amantes, negra en las axilas de las madres) [Lf, 145]

El adjetivo "negro", también se halla transformado mediante algunas variantes, al igual que sucedía anteriormente con el concepto "blanco", tales como "oscuro" u otros:

miel oscura [Lf, 113], frutos nocturnos [Lf, 113], un son lejano de mujeres ciegas [Lf, 53], escultor ciego [Lf, 125], ciega máscara [Lf, 139]

o sobre todo mediante el término "sombra":

las sombras son húmedas [Lf, 25], azucenas cárdenas entre sombras [Lf, 13], la serenidad adherida a las sombras [Lf, 41], veía entrar las sombras en la nieve [Lf, 47], venían sombras [Lf, 49], bajo las hélices y las sombras [Lf, 107], liba, lame, amor mío, la sombra [Lf, 109], lame las sombras de tu madre [Lf, 127], vasos llenos de sombra [Lf, 129], sombra nasal [Lf, 115], corazón lleno de sombra [Lf, 135]

e incluso gracias al término "noche": "brazos blancos entre la noche y el agua" [Lf, 23], "hablan los manantiales en la noche" [Lf, 71], y "vacío ante este patio en la noche" [Lf, 145].

La relación de todas estas palabras de contenido luminoso negativo sirve de contraste y complemento al haz isotópico del "territorio blanco".

Ahora todos estos elementos de la oscuridad remiten a un significado más profundo, aquel que connotan, y que no es otro que la muerte. La cual aparece de forma explícita en muy pocas ocasiones en todo el libro. Así, el contraste cromático, a través de la insistencia en los dos colores "blanco" y "negro", o en los elementos visuales con los que quedan estos asociados, desemboca en ese término eludido: la muerte. Ya que sólo ante esta es posible comprender la unidad que forma toda dialéctica. El contraste entre los dos haces isotópicos analizados revela que ambos términos, "blanco" y "negro", son lexematizaciones de una macroisotopía presente en todo el texto.

El sujeto poético presenta una experiencia en los límites de la vida y en ellos es posible asumir que esa frontera con la muerte es difusa y fluctuante. Y así, a veces, se puede reconocer cómo se produce en ciertos momentos una simbiosis entre una y otra, quedando anulada la linde que las separa. Esto se puede comprobar en los escasos versos de todo el libro, en los que aparece citada expresamente la palabra muerte, a pesar de que es este el tópico central del libro. Se trata de los siguientes: "Esta casa estuvo dedicada a la labranza y la muerte" [Lf, 21], "sonaba a muerte" [Lf, 53], "No mueras más en mí" [Lf, 87], "ir hacia la muerte" [Lf, 113], "entre el perfume y la muerte" [Lf, 67], y "tuve frío bajo los tubos de la muerte".

El lector tiene la impresión de estar ante un tremendo claroscuro, que no responde a una oposición simple entre vida y muerte, ya que los términos citados: negro y blanco remiten, por distintas vías, muy subjetivas siempre, a un significado único: la muerte. El mérito consiste en haber eludido la referencia concreta y explícita de la muerte, y haberlo hecho de otra forma mucho más sutil y evocadora.

#### 3.8.1.2. EXPERIENCIA DE LÍMITES

Y esto se produce porque el sujeto ha expresado anteriormente la certeza de haber llegado a una frontera, a un límite físico y temporal, que no es otro que la vejez. Edad que ya se anticipaba en la última sección de *Lápidas*. Ahora, en el *Libro del frío*, se dice que una mano ciega: "...está creando la vejez", en la que la memoria ya siente la unidad de pasado y presente: "ayer y hoy son ya el mismo día en mi corazón" [Lf, 125].

Esta fusión entre estas dos edades hace posible que surja la duda más tremenda sobre la existencia, pero la evidencia de la ancianidad es

irrefutable para deshacerla: "...quizá no has existido, / sin embargo, has llegado a la vejez" [Lf, 139].

En otras ocasiones no se expresa el sujeto lírico de forma abierta y directa, sino que también el acceso a un lugar, a un espacio físico comporta un significado más profundo que enlaza con la idea que venimos exponiendo: "...he llegado, por fin; / éste no es mi lugar, pero he llegado"<sup>343</sup>[Lf, 25].

Y es ahora cuando aflora la verdad del tiempo, lo que sin duda era el destino: el estar en el final y tener miedo, porque el miedo es un sentimiento que surge ante la amenaza de lo desconocido, de lo que no se percibe con nitidez: "Esto era el destino: / llegar al borde y tener miedo en la quietud del agua" [Lf, 141].

Ya no hay movimiento posible, ya no hay otro rumbo, hay eso sí una quietud, una inmovilidad que lo invade todo, porque el sujeto sabe de la inutilidad de cualquier impulso. Así se destaca esa inmovilidad, esa quietud no sólo en el propio sujeto, sino en todo cuanto le rodea, ya sea al reflejar un ambiente: "Vértigo en la quietud", [Lf, 133]. O al destacar esa cualidad mediante epítetos de algunos objetos materiales inanimados: "grandes *flores inmóviles*" [Lf, 51], "En la pureza de los *patios inmóviles*" [Lf, 125], "insectos sobre las *tazas inmóviles*" [Lf, 63]. Aunque también, a veces, no destaca tanto, pues se trata de seres vivos: "los *caballos inmóviles* en la tristeza" [Lf, 31], "En la blancura avanza el animal perfecto, ávido *en la quietud*, con su brasa amarilla" [Lf, 147], "Alguien ha entrado en la memoria blanca, en *la inmovilidad del corazón*" [Lf, 67].

Es la inmovilidad de la naturaleza que limita con el sujeto, y también la del propio sujeto poético, que siente su soledad y su miedo irreductible:

---

<sup>343</sup> Este verso según declara el propio autor también puede tener otra lectura distinta, en clave histórica, en la que se aludiría a la desilusión de Antonio Gamoneda con respecto a las expectativas que se habían creado tras la llegada de la democracia a nuestro país.

"Estoy desnudo ante el *agua inmóvil*" [Lf, 141], y "... tener miedo en la *quietud del agua*" [Lf, 141].

La idea del vacío de la vida está presente no sólo a través de símbolos, sino también de una manera más explícita en varios versos en los que se habla de cómo la vida consiste en un desasirse<sup>344</sup> continuo y de cómo todo va perdiendo su contenido conforme se aproxima a ese límite del final. Vacío se siente también el tiempo en que se vive: "en la pureza de las *horas vacías*" [Lf, 81]; así como el propio lugar que se habita: "*Los espejos están vacíos* y en los platos ciega la soledad" [Lf, 83].

Pero también lo que concierne al hombre, a su interioridad, a su más profundo centro pierde sentido igualmente. Y esta circunstancia queda destacada claramente al hablar del corazón del hombre y de sus pasiones: "Era incesante en la *pasión vacía*" [Lf, 47], "...y *se vacía el corazón*. / Está *vacío*, ciertamente, el corazón ante este patio en la noche" [Lf, 145]

La pasión, las horas, los espejos y hasta el corazón están vacíos. En ese espacio dramático, el miedo y la luz se funden en un único elemento: "... pienso en el miedo y en la luz (una sola sustancia dentro de mis ojos)" [Lf, 17].

En este versículo hallamos unidos los dos lexemas que definen este territorio del final: el miedo y la luz. Se trata de un versículo importante dentro del desarrollo del libro, puesto que actúa de coda-síntesis al unir los dos haces isotópicos que conforman la conciencia del yo poético: saberse ante la muerte y el miedo que ello provoca.

Como conclusión, podemos afirmar que todo el libro gira en torno al haz isotópico que configura la muerte, y más concretamente alrededor del

---

<sup>344</sup> Jacques ANCET habla certeramente, en el prólogo a la segunda edición de *Libro del frío*. Valencia, Alemania, p. 18, de la desposesión que atraviesa *Libro del frío*, y se fija en ella a través de tres aspectos: la desposesión del mundo, la desposesión de uno mismo y la desposesión del lenguaje.

miedo a la muerte, del miedo por la cercanía de lo invisible. No obstante, el poeta ha sabido aligerar los versos de dramatismo efectista, de tenebrismo. Es un sentimiento muy personal en el que el lector encuentra algo que no le es ajeno y se reconoce. La palabra muerte apenas aparece citada, así, expresamente, en todo el libro; hay, eso sí, un constante hablar de ella de forma velada. Y sobre todo, existe una visión profundamente subjetiva de ese límite de la vida con el misterio, expresada a través del color blanco y las variantes ya analizadas. Es una inserción afortunada en un tema largamente tratado a lo largo de los siglos. Ese es, a nuestro juicio, el verdadero valor de este libro: haber rechazado el camino más transitado por otros muchos poetas, para hablar del color del miedo y de la muerte con un subjetivismo extremo, lo cual da como resultado una poesía de gran originalidad y personalísima dentro de la poesía española de posguerra.

### 3.8.2. ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS

#### 3.8.2.1. ESTRUCTURAS ANTITÉTICAS

En consonancia con la bimetración isotópica que hemos analizado anteriormente, el libro está lleno de fórmulas antitéticas, contrastes y oposiciones entre términos que, a menudo, en un solo verso, contribuyen a destacar y mostrar de forma evidente ese eje vertebrador de la dicotomía blanco-negro: "sus brazos *blancos* entre la *noche* y el agua" [Lf, 23].

O bien entre los términos luz - oscuridad:

... al recordar tus bragas en la *oscuridad*, la *luz* debajo de tu piel,  
tus pétalos vivientes. [Lf, 95]

o incluso entre sus respectivas variantes: nieve - sombra: "veía entrar las *sombras* en la *nieve*" [Lf, 47].

Pero más insistente se muestra el contraste entre la luz y la ceguera, nueva variante del eje primario señalado anteriormente. Se aprecia que la proximidad entre ambos términos dentro del poema obedece a una marcada intención de completar esa estructura antitética, que con tanta frecuencia aparece en el libro. Así en el siguiente ejemplo:

...olvido y *luz* sobre las ropas húmedas. Los espejos están vacíos y en los platos *ciega* la soledad. [Lf, 83]

en las alcobas *blancas* donde soy *ciego* [Lf, 97],

el animal que lame las heridas *blancas*,  
ése está *ciego* en la misericordia; [Lf, 131]

En otras ocasiones, los términos enfrentados se refieren a la clásica pareja fuego-frío, tan común en la poesía de corte petrarquista. Donde con frecuencia surgen asociaciones cuya lógica resulta imposible: hogueras húmedas" [Lf, 15], "el llanto enciende" [Lf, 23], "Ante las viñas abrasadas por el invierno" [Lf, 17], "hervir la niebla en la ciudad profunda" [Lf, 47].

También aparece la oposición entre la música y el silencio, aunque resulta algo más fácil hallar una explicación lógica: "la mujer que no olvida y está desnuda en el silencio, / ésa fue música en tus ojos" [Lf, 131].

Un nuevo juego de opuestos podemos comprobar en estos versos en los que el sujeto poético enlaza los términos "salir" y "entrar" para mostrar un proceso que va desde el yo hacia el símbolo de la nieve: ""No mueras más en mí, *sal* de mi lengua. / Dame la mano para *entrar* en la nieve" [Lf, 87].

También es muy frecuente en el empleo del isocolon la correspondencia entre dos miembros (dicolon) de un conjunto que tiene el mismo orden en sus elementos, isocolon paralelístico, pero sin valor antitético. Lo cual nos lleva a pensar que son razones rítmicas y no de matización del pensamiento las que justifican la bifurcación del discurso:

... pienso en el miedo y en la luz (una sola sustancia dentro de mis ojos),

pienso en la lluvia y en las distancias atravesadas por la ira. [Lf, 17]

Esta hora no existe, esta ciudad no existe, [Lf, 73]

(negra en la boca de los amantes, negra en las axilas de las madres), [Lf, 145]

veía entrar las sombras en la nieve, hervir la niebla en la ciudad profunda. [Lf, 47]

... el arroyo claro para la hija dulcemente imbécil; el agua azul para la mujer sin esperanza. [Lf, 45]

Yo soy la senda y el anciano, soy la ciudad y el viento. [Lf, 77]

Hablan los manantiales en la noche, hablan en los imanes del silencio. . [Lf, 71]

Ponía venas en las urces cárdenas y vértigo en la pureza; [Lf, 39]

En alguna ocasión, mucho menos frecuente, también el isocolon consta de tres miembros, tricolon: "He oído la campana de la nieve, he visto el hongo de la pureza, he creado el olvido" [Lf, 15].

### 3.8.2.2. ESTRUCTURAS CIRCULARES

Junto a esta tendencia a las bimembraciones, hay que destacar también el uso frecuente dentro de los poemas del *Libro del Frío*, de unas claras estructuras circulares. Son varios los poemas en los que tanto en su final como en el comienzo poseen una expresión, una palabra, a veces una cláusula que se repite, dando lugar así a unos marcados *couplings*, tanto sintácticos como semánticos. Es una fórmula de la que se vale el poeta para armonizar el texto y así establecer unos evidentes y reconocibles límites a una expresión poética extremadamente abierta. El poema se repliega sobre sí mismo, buscando y encontrando su razón o idea, o bien su justificación puramente rítmica. Este recurso está presente en al menos los nueve poemas que se señalan a continuación:

- [1] *No tengo miedo ni esperanza.*  
 [...]  
 Ahora contemplo el mar. *No tengo miedo ni esperanza.* [Lf, 75]
- [2] Tu cabello en sus manos; arde *en las manos del vigilante de la nieve.*  
 [...]  
 ... tu cabeza *en las manos del vigilante de la nieve.* [Lf, 93]
- [3] Entra otra vez en las alcobas blancas.

[...]

Entra otra vez en las alcobas blancas. [Lf, 105]

- [4] *La inexistencia* es hueca [...] y acaricias los ojos que vieron *la inexistencia*. [Lf, 101]

- [5] *Amor que duras* en mis labios:  
Hay *una miel sin esperanza* bajo hélices...

[...]

*Amor que duras*: llora entre mis piernas,  
come *la miel sin esperanza*. [Lf, 107]

- [6] Hay un *anciano* ante una *senda* vacía.

[...]

Yo soy la *senda* y el *anciano*, soy la ciudad y el viento.[Lf, 77]

- [7] Existe el mar en *las ciudades blancas*.

[...]

como si no tuviera la dulzura su fin aún *en las ciudades blancas*.

[Lf, 121]

- [8] Hay un *muro* delante de mis ojos.

[...]

pero la cobardía es bella en los cabellos de mi madre y en ese muro  
está escrito el silencio. [Lf, 135]

- [9] *El animal del llanto* lame las sombras de tu madre [...]

Oyes la música de los límites y ves pasar *al animal del llanto*. [Lf,  
127]

En alguna ocasión la estructura es más sencilla y se limita tan sólo a la repetición de un sintagma:

*Era veloz* sobre la yerba blanca.

[...]

y volvió a *ser veloz* sin destino. [Lf, 55]

Como se puede apreciar, el poema, al volver sobre sí mismo, invita inmediatamente, nada más terminar su lectura, a realizar otra nueva lectura más plena y rica de significado. Debido a los enlaces o paralelismos entre los elementos que componen el poema, este se enriquece notablemente.

Esta tendencia en los poemas a la circularidad se encuentra también incluso en la estructura de la segunda parte del libro titulada "El vigilante de la nieve", donde se aprecia el uso de esta misma técnica se utiliza para abrir y cerrar esta serie. Los términos "madre" y "manos" establecen sendos *couplings*, entre el comienzo:

El vigilante fue herido por *su madre*;

describió *con sus manos* la forma de la tristeza

[Lf, 37]

[...]

y su final:

Luego llegaron manos invisibles. Con exacta dulzura, asió *la mano de su madre*. [Lf, 57],

Este procedimiento se revela como una amplia fórmula ordenadora que armoniza el conjunto del poema y que suple la ausencia del final marcado que impone la utilización de una estrofa de estructura cerrada. De

esta manera el final del poema adquiere, así, una relevancia tanto sintáctica como semántica que encuentra su justificación dentro de la propia composición. Se destaca así, de forma nítida tanto el cierre rítmico y como el sentido de toda la cadencia que se iniciaba con la misma estructura al comienzo del poema. En definitiva, es en el propio poema donde se halla la razón de sus límites, así como la justificación de su ritmo.

Otro recurso que sirve para realzar la trabazón de los poemas que constituyen esa serie es el que se analiza en el siguiente poema. En él se observa que la repetición de algunas estructuras como "Tu rostro fue", "tu nombre fue", y "pero siguió lloviendo", así como también de algunos términos como el adjetivo "indescifrables", vertebran los versículos del poema y hacen posible así una concatenación del sentido. Comprobémoslo

*Tu nombre* fue sólo viento en los labios de los suicidas.

*Tu rostro* fue labrado por la *lluvia*: sobre la ciega máscara aparecían surcos miserables y párpados y una boca amarilla, *pero siguió lloviendo* y, un instante, bajo las hebras transparentes, *tu rostro* fue posible y su belleza se confundía con la luz, *pero siguió lloviendo* y se perdió como la tierra desgastada por el llanto.

*Indescifrables* son *tu nombre* y *tu rostro*; quizá no has existido,

sin embargo, has llegado a la vejez y haces gestos impuros, también *indescifrables*. [Lf, 139]

También las exclamaciones son utilizadas, a menudo, para destacar claramente el final de algunos poemas, que quedan suspendidos en el canto nominal, así al menos en los siguientes cinco ejemplos: "Ah jardines, ah números" [Lf, 73], "Ah caminante, ah confesión de párpados" [Lf, 79], "Ah

la pureza de los cuchillos abandonados" [Lf, 83], "Venga desnuda tu misericordia, ah paloma mortal, hija del campo" [Lf, 95], y "Ah la flor negra de los dormitorios, ah las pastillas del amanecer" [Lf, 103].

Como conclusión, podemos afirmar que en los poemas del *Libro del frío*, hay una tendencia clara por intentar destacar siempre el final de los mismos, mediante los procedimientos que se han analizado, y ello se debe, en gran medida, a la necesidad de limitar la enorme libertad compositiva que surge con la utilización de unos versículos muy largos que se aproximan a la prosa, así como por la ausencia de una estrofa definida.

### 3.8.2.3. EN LOS LÍMITES DEL GÉNERO POÉTICO

Ya se ha indicado, al analizar a través de los haces isotópicos del *Libro del frío*, cómo se trata de una poesía de los límites. Y no sólo en cuanto al intento de expresar la difícil situación de un sujeto poético orillado ante el final de la vida, sino que también es una poesía que alcanza los límites poéticos, tal y como hoy día aún se concibe el género.

El propio autor en una entrevista con Miguel Casado llega a cuestionarse si los textos que componen el *Libro del frío*, pertenecen al género de la poesía o no: "En mi cabeza se identifica más con alguna modalidad de prosa que con nada que se pueda llamar verso o versículo. Entonces yo me repito esa pregunta tal vez inútil, si son poemas en prosa o poemas en verso, o en qué clase de prosa o verso". A lo cual responde Casado: "Yo creo que son poemas. Son poemas que están más allá de lo que en este momento se puede escribir como un fenómeno formal identificable".

El propio autor reconsidera su postura y finalmente siente que el género en el que se mueve es sin duda el de la poesía: "Aquí, en el *Libro del*

*frío*, si se lee sin prejuicios, quizá tampoco hay nada en la organización de los fragmentos que vaya en contra de considerarlos textos en prosa. Sin embargo, ahí están los silencios, las rupturas, no sé qué, remitiendo al poema; no al sistema versal, pero sí al poema"<sup>345</sup>.

Es decir, que aunque se haya roto el cauce tradicional de la disposición versal, persiste en estos textos la noción de poema. Sobre la forma de composición de estos, el autor afirma: "Yo soy capaz de respirar un fragmento breve, pero no resuelve toda la sustancia narrativa, entonces es como si ese fragmento evocase, atrajese otros..."

Junto a la conciencia de una música fragmentaria, la conciencia de que necesito agregaciones para cumplir con la música, está esa vaga narratividad, que se plantea como finalidad oscura..."

Y ¿qué tipo de elementos hace que estos textos puedan ser considerados como poemas? Hasta el presente *Libro del frío*, se ha analizado en esta tesis cómo la escritura Antonio Gamoneda va evolucionando desde una poesía anclada en unas estructuras tradicionales: verso medido y estrofas clásicas, hasta una desnudez poética en la que desaparecen dichas limitaciones. Incluso se llega a desechar la elemental división versicular del poema. No obstante, es fácil rastrear entre los largos versículos de *Libro del frío*, la existencia de numerosos endecasílabos que sirven como núcleo rítmico para el resto de la composición. Es decir, que el endecasílabo al que se aferraba Gamoneda en sus primeros poemas como camino de aprendizaje, se ha convertido ya en su poesía de madurez en un elemento frecuente que surge con claridad y sencillez dentro de períodos rítmicos más amplios. Se convierte así el endecasílabo en un elemento clave que sirve para equilibrar cierta tendencia narrativa de estos textos. Ahora

---

<sup>345</sup> Palabras de Antonio GAMONEDA en la entrevista "Sobre la 'especie formal' de la poesía", que le realizó Miguel CASADO, *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1999, p. 69.

bien, su presencia nunca resulta forzada, sino que siempre aparece con gran naturalidad. Hasta el punto de pasar desapercibido en ocasiones. He aquí algunos ejemplos, que se destacan en cursiva:

*Hierba de soledad, palomas negras:* he llegado, por fin; éste no es mi lugar, pero he llegado. [Lf, 25]

*Luego llegaron manos invisibles.* Con exacta dulzura, asió la mano de su madre.[Lf, 57]

*Hablan los manantiales en la noche, | hablan en los imanes del silencio.*

Siento la suavidad de las palabras olvidadas. [Lf, 71]

la que llora en tu boca y en la mía

[...]

No mueras más en mí, sal de mi lengua. [Lf, 87]

Llegan los animales del silencio, [Lf, 111]

He envejecido dentro de tus ojos; [Lf, 113]

Tu cabello encanece entre mis manos, [Lf, 119]

Existe el mar en las ciudades blancas.

[...]

Existen los perfumes inguinales,

[...]

Entra con tus campanas en mi casa. [Lf, 121]

Tu rostro fue lavado por la lluvia: [Lf, 139]

Estoy desnudo ante el agua inmóvil. [Lf, 141]

En ocasiones varios de estos endecasílabos son sáficos:

He atravesado las cortinas blancas: [Lf, 151]

El cuerpo splende en el zaguán profundo, [Lf, 23]

la aparición de las heridas blancas. [Lf, 133]

Algunos pueden considerarse como endecasílabos sáficos propios, ya que comienzan con un adónico. A continuación de cada verso y entre paréntesis se señalan las sílabas tónicas: "Era veloz sobre la yerba blanca" [Lf, 55], (1, 4, 8, 10); "Era sagaz en la prisión del frío." [Lf, 57], (1, 4, 8, 10); "Alguien ha entrado en la memoria blanca," [Lf, 67], (1, 4, 8, 10); "Viene despacio la paloma impura," [Lf, 129], (1, 4, 8, 10); "Entra otra vez en las alcobas blancas. [Lf, 105], (1, 4, 8, 10).

Por lo tanto, aunque en el *Libro del frío*, es cierto que el discurso poético se produce a través de una modulación no versal del poema, aún permanece el poso rítmico del endecasílabo a lo largo de toda la obra, a pesar de que el autor intente moverse dentro de otros cauces métricos distintos, tal y como se ha podido comprobar en el detallado análisis precedente.

Asimismo, también en otros aspectos rítmicos el *Libro del frío*, mantiene algunas de las constantes que ya han sido analizadas en libros anteriores. El libro, en conjunto, ofrece una marcadísima tendencia a un ritmo binario, que se puede apreciar tanto en las construcciones sintácticas,

en las constantes bimetraciones, en los juegos de oposiciones y contrastes, como también en el desarrollo dual de los conceptos.

Son numerosísimas las bimetraciones a lo largo de todo el libro, y sería demasiado prolijo citarlas todas, baste con algunos ejemplos significativos: "Recuerdo el miedo y la felicidad" [Lf, 27], "huelo la linaza y la sombra" [Lf, 33], "olvido y luz sobre las ropas húmedas" [Lf, 83], "ponía en los arroyos acero y lágrimas" [Lf, 45], "manos expertas en la pobreza y en la ira;" [Lf, 147], "Es la impureza y la piedad," [Lf, 111], "luz y azafrán en las cocinas blancas;" [Lf, 49].

La tendencia a la bifurcación en la expresión es constante bien en un período sintáctico: "sonaba a muerte y a rocío" [Lf, 53], "dedicada a la labranza y la muerte" [Lf, 21], "los armarios destinados a los membrillos y las sombras" [Lf, 23], "Vi *las esferas del sudor y los insectos* en la dulzura" [Lf, 19], "...ante *el centeno y la fatiga*" [Lf, 19], "Su memoria ardía *en el país del viento, en la blancura de los sanatorios abandonados*" [Lf, 53], "Atraviesan lluvias y países en el error de los imanes y los vientos... vuelven incomprensibles bajo leyes de vértigo y olvido" [Lf, 65], "Alguien ha entrado en la memoria blanca, en la inmovilidad del corazón" [Lf, 67].

Bien sea, tan sólo, en los complementos de un sustantivo: "Aún es bello y miserable" [Lf, 69], "Busco tu piel inconfesable, tu piel ungida por la tristeza de las serpientes" [Lf, 99].

Dentro de estas bimetraciones hay una construcción que se repite con cierta frecuencia, es la siguiente: (*entre* + art. + sust. + y +art. + sust.). He aquí algunos ejemplos: "y sus brazos son blancos *entre la noche y el agua.*" [Lf, 23], "*Entre el estiércol y el relámpago* escucho el grito del pastor." [Lf, 15], "Cruzan palomas *entre mi cuerpo y el crepúsculo*" [Lf, 27], y "indecisa *entre el perfume y la muerte.*" [Lf, 67].

La utilización de la anáfora cumple la doble función de dar coherencia sintáctica y semántica al texto y al mismo tiempo enfatizar el elemento reiterado. Así en estos versos el sustantivo "paz" entrelaza tres ámbitos diferentes:

Paz en mis ojos.

[...]

Paz en las tapias inmóviles. Hay noticias de monjes giratorios, altos en la imbecilidad hasta encontrar a Dios en la mirada del lagarto y en el olor de la adormidera;

paz en el balcón del miedo... . [Lf, 145]

Veamos otros dos ejemplos más. En el primero mediante el término "sábana", y en el segundo gracias a "nada":

Sábana negra en la misericordia:

tu lengua en un idioma ensangrentado.

Sábana aún en la sustancia enferma, [Lf, 87]

Nada es veloz en tu memoria salvo los ojos del suicida, el que encendía árboles con sus manos expertas en la pobreza y en la ira;

nada es verdad y los presagios atravesaron en vano tus oídos, ah miserable ante la nieve. [Lf, 147]

También hay que destacar el frecuente uso de las aliteraciones que, además de poner de relieve la presencia de ciertos vocablos, refuerzan la

semántica del verso<sup>346</sup>. Así, en el siguiente ejemplo se perciben dos sonidos, el del relámpago asociado con la repetición del fonema [r], y el grito del pastor unido a la repetición del fonema [o]: "Entre el estiércol y el relámpago escucho el grito del pastor." [Lf, 15].

Algunos otros ejemplos más aparecen en el libro. Así con el fonema [f]: "Yeguas fecundas en la fosforescencia" [Lf, 27], y "la flor furiosa de la escarcha" [Lf, 39]. Con el fonema [s]: "Son las cebadas, la siesta de las serpientes..." [Lf, 93], y "Siento la suavidad de las palabras olvidadas" [Lf, 71]. Con el Fonema [ l ]: "El animal del llanto lame las sombras" [Lf, 127]. Con el fonema [r]: "Aún retumba el ruiseñor en el jardín" [Lf, 89], y "Grandes grietas" [Lf, 31]. Con el fonema [p]: "pájaros perseguidos" [Lf, 19]. Y por último, la similitud fónica entre "advertía su fertilidad" [Lf, 57].

A continuación, en el siguiente cuadro se presenta un recuento de la estructura de cada uno de los poemas del libro indicando a su vez las partes de que consta.

<i>Libro del frío</i>			
Poemas	N.º de Fragmentos del poema	N.º de Versículos por Fragmento	N.º total de Versículos del poema
1. GEÓRGICAS			
201. Tengo frío	1		3
202. Entre el estiércol y el relámpago	1		3
203. Ante las viñas abrasadas	1		2
204. Un bosque	1		3
205. Esta casa	1		2
206. El cuerpo	1		3

<sup>346</sup> Sobre la capacidad fonosimbólica de producir sentido véase el artículo de Fernando LÁZARO CARRETER, "Aliteración y variantes aliterativas", en *De poética y poéticas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, p. 232-245.

207. Sobre excremento de rebaños	1		3
208. Yeguas fecundas	1		2
209. Extrañeza, fulgor	1		3
210. Vi la serenidad	1		2
211. Tiendo mi cuerpo sobre las maderas	1		2
2. EL VIGILANTE DE LA NIEVE			
212. El vigilante fue herido por su madre	1		3
213. En la ebriedad	1		3
214. Vigilaba la serenidad	1		2
215. Fingía un rostro	1		1
216. Cada mañana	1		1
217. Era incesante	1		1
218. Venían sombras	1		3
219. El vino era azul	1		1
220. En su canción	1		2
221. Era veloz	1		3
222. Era sagaz	1		4
3. AÚN			
223. Hubo un tiempo	1		2
224. Recuerdo el frío	1		1
225. Pájaros	1		2
226. Alguien ha entrado en la memoria	1		3
227. La luz se anuncia en los cuchillos	1		2
228. Hablan los manantiales	1		2
229. Esta hora no existe	1		3
230. No tengo miedo ni esperanza	1		3
231. Hay un anciano ante una senda vacía	1		2
232. Eres sabio y cobarde	1		3
233. Posa tus labios en las cánulas	1		1
234. Hay una hierba	1		3
235. La obscenidad	1		2
236. Sábana negra	4	2 + 4 + 1 + 1	8
237. Amé todas las pérdidas	1		2

## LIBRO DEL FRÍO

4. PAVANA IMPURA			
238. Tu cabello en sus manos	1		3
239. Todos los árboles se han puesto a gemir	1		3
240. El mirlo en la incandescencia	1		3
241. Busco tu piel inconfesable	1		3
242. La inexistencia	1		1
243. Nuestros cuerpos	1		2
244. Entra otra vez en la alcobas blancas	1		3
245. Amor que duras	1		4
246. Ha venido tu lengua	2	2 + 2	4
247. Llegan los animales del silencio	1		2
248. He envejecido dentro de tus ojos	1		3
249. Eres como la flor de los agonizantes	4		4
250. En la humedad me amas	4		4
251. Tu cabello encanece entre mis manos	1		1
252. Existe el mar	7		7
5. SÁBADO			
253. Mi rostro hierve	1		3
254. El animal del llanto	1		3
255. La infección	1		5
256. El animal que llora	3	5 + 5 + 2	12
257. Hay un muro	2	4 + 8	12
258. Tu nombre fue sólo viento	1		4
259. Estoy desnudo ante el agua	1		3
260. El animal perfecto	4	3 + 6 + 9 + 3	21
6. FRÍO DE LÍMITES			
261. Como la cólera en el hígado	1		3
262. Roza los líquenes	1		3
263. A la penumbra auricular	1		2
264. Huyen heridas por el amanecer	1		3
265. La naranja en tus manos	1		3
266. Nada en tu espíritu	1		2
267. Oyes la destrucción de la madera	1		4

268. Hueles los lienzos húmedos	1		3
269. Lame tu piel el animal del llanto	1		3
270. Las que son grandes en tu infancia	1		3
271. Tienen paños estériles	1		3
272. Va a amanecer	1		4
273. Ardes bajo las túnicas carnales	1		4
274. Gritan serpientes	1		3
275. Aceite azul sobre tu lengua	1		3
276. Es su gemido corporal	1		2
277. Liba la hiel de las palomas	1		3
279. Pesa el amor en la madera física	1		2
280. ¿Es la luz sustancia que atraviesan los pájaros?	1		4
281. Entra en tu cuerpo	1		4
7.			
282. Amé las desapariciones	1		3
Totales	103		265

#### 4. CONCLUSIONES



## CONCLUSIONES

El conocimiento de la poesía de Antonio Gamoneda ha permanecido durante años limitado a un ámbito provincial. Pero recientemente, desde 1987, ha conocido una difusión y una valoración no sólo nacional, sino también en algunos otros países como Francia o Argentina.

Su obra goza hoy día de una estima creciente por parte de los lectores. En el transcurso de los últimos años, la mayoría de los críticos encuentra en ella méritos razonados que hacen que sea aún más apreciada y reivindicada, y ocupe así su justo y verdadero lugar dentro de la historia de la poesía española de posguerra.

En el presente estudio de la obra poética de Antonio Gamoneda se avala la tesis, inicialmente expuesta, según la cual el tópico textual central que vertebra el conjunto de su obra lírica es la muerte. Su tratamiento ha ido evolucionando a lo largo de ya más de cincuenta años de escritura hacia una singular meditación final.

Y así, se han extraído las siguientes conclusiones:

*Primera.* Gamoneda ha sido durante la mayor parte de su vida un poeta aislado y solitario apenas conocido. No ha participado en actos de homenaje, ni en otros movimientos de autopromoción poética colectiva. De ahí que no haya entrado en las nóminas de los autores que integran la

llamada "Promoción del 50", en la que por su fecha de nacimiento habría que encuadrarlo. Este distanciamiento obedece tanto a la propia voluntad de Gamoneda por mantenerse al margen de cualquier tendencia uniformadora, cuanto a sus condicionamientos sociales. Y como resultado, ha motivado que sus poemas no fuesen incluidos ni en las antologías, ni en las revistas más representativas de la citada Promoción, y que no alcanzase así la repercusión de estos otros poetas.

Posteriormente el ritmo de publicación de sus libros no ha sido paralelo a la evolución de la mayoría de los integrantes de dicha promoción. Tampoco se asemejan las influencias que se reconocen en su obra, muy distintas a las de los autores del 50: el poeta turco Nazim Hikmet, el *blues*, el *jazz* o los poetas negros de lengua francesa, antillanos y malgaches. Tampoco los planteamientos estéticos y formales asumidos por su poesía han sido los mismos o parecidos: irracionalismo, monólogo interior.

*Segunda.* La macroisotopía semántica que da unidad al conjunto de su poesía es el paso del tiempo en la perspectiva de la muerte. Ahí reside precisamente la singularidad de la poesía de Antonio Gamoneda, que era el planteamiento inicial de esta tesis. El título de la recopilación de su obra poética, *Edad*, lo define. Así, el tópico central del discurso lírico es el paso del tiempo, la suma de las distintas edades que se suceden hasta conformar la "Edad" total del sujeto poético, desde la que se recuerda el pasado y desde la que finalmente se contempla la muerte.

La muerte constituye una red isotópica textual fundamental. Su presencia constante configurará lo que el autor ha definido como su peculiar "poética de la muerte".

*Tercera.* La evolución en el tratamiento de este tema a lo largo de los ocho libros, así como su repercusión en los aspectos lingüísticos que utiliza en cada momento, proporcionan las suficientes claves interpretativas para

## C O N C L U S I O N E S

poder distinguir tres etapas o edades dentro de la obra de Gamoneda. De acuerdo con la preocupación temática temporal-existencial de la que ha partido siempre el autor, se distinguen las siguientes etapas o edades: futuro, presente, y pasado, según el predominio de uno de los tres tiempos.

El idealismo, característico de la primera etapa, se identifica con una edad orientada hacia el futuro. El compromiso ético se vincula con un tiempo presente en la segunda. Por último, en la tercera etapa se reflexiona sobre la muerte en un tiempo pasado, y se considera su proximidad en el futuro.

*Cuarta.* La primera etapa está formada por *La tierra y los labios*, *Sublevación inmóvil*, y *Exentos I*. El tratamiento del haz isotópico de la muerte es general e impersonal. Este hecho responde a planteamientos de índole y tradición más literaria. No hay todavía una verdadera y meditada concepción individual, personal de esta circunstancia. Se trata de una edad de juventud del sujeto poético orientada hacia el futuro. La muerte no es asumida como posibilidad cierta del sujeto poético que se expresa todavía desde una posición altiva. Destaca, sobre todo, una profunda crisis de fe, en la que la desaparición de la trascendencia será sustituida por otros valores, también ideales, como la sed de Justicia o de Belleza. Por ello, afirmamos que se trata de una etapa utópica o edad orientada hacia el futuro. Finalmente, el yo lírico evoluciona hacia otros valores más enraizados en la vida. Y así en *Exentos, I*, gracias al amor, la solidaridad sustituye a la soledad.

*Quinta.* Esta solidaridad se intensifica en la segunda etapa de la poesía de Gamoneda. La preocupación por la vida logra que la muerte quede parcialmente relegada: el componente ético y el compromiso con los demás y consigo mismo, hacen que se abandone el idealismo anterior. *Blues castellano*, es un canto de queja y de consolación al mismo tiempo. Se

destacan ahora nuevos haces isotópicos como el trabajo, la casa, los amigos, cuyo sema central es la convivencia cotidiana. Después, hay una emocionada contemplación de la naturaleza por la que se siente irremediablemente atraído el yo poético.

*Sexta.* En la tercera etapa, el sujeto poético considera la muerte como un final exclusivamente individual. Esto provoca una singular poesía que se sitúa en los límites, sin querer nunca ir más allá, sin buscar la trascendencia. La palabra muerte es eludida frecuentemente mediante símbolos de actitudes y procesos ante la muerte.

*Descripción de la mentira,* se refiere a la muerte personal. No es poesía autobiográfica, sino que se trata de una vivencia interior, imaginativa a veces, cultural en ocasiones, y en otras histórica u onírica, aunque prima más la sustancia individual que la colectiva o histórica. Se produce un alejamiento definitivo de la poesía social, ya que la fuente de este libro no se sitúa en un espacio exterior, sino en la propia individualidad del yo lírico. Por esta razón, se ha destacado el aspecto hermético del poema. No obstante, se constata frustración y decepción al reflexionar sobre un pasado plagado de muertes y suicidios que contrasta con un presente decepcionante.

En *Lápidas*, se aborda la muerte de los otros, de los que ya fueron. Los referentes son más claros: el fracaso que provoca la muerte durante una guerra, la muerte de una época y de un país. Tras ello, Dios no es más que un silencio tenaz, es un vacío, una desnudez que no existe, un hueco cierto para el hombre.

*Sexta.* Tras esta reflexión sobre el pasado, en el *Libro del frío*, tan sólo queda ya contemplar el final de la vida: la próxima muerte personal. Los lexemas "luz" y "oscuro" expresan, a través de los dos haces isotópicos a que dan lugar, una macroisotopía que queda definida como la experiencia poética de hallarse ante los límites de la vida, en el extremo de lo

## CONCLUSIONES

inmanente. El "territorio blanco" es el símbolo que habla de forma nueva y original de un espacio interior de la conciencia que se sitúa ya ante la inmediatez de su propia muerte.

*Séptimo.* Formalmente existe una progresión continuada. En los primeros libros se utilizan moldes clásicos, como el soneto o el alejandrino. En la segunda etapa, el poeta se inclina por el endecasílabo blanco. En esta etapa, la novedad la constituyen los *blues*, cuyo ritmo repetitivo se emplea por primera vez en la poesía española. Finalmente en la tercera, se alcanza una gran libertad formal que prescinde de la disposición versal, de la rima y también de la estrofa. Se busca la libertad en la disposición gráfica: el versículo mayor sirve de cauce al monólogo interior, y los poemas en prosa configuran un verdadero relato lírico.

Frente a buena parte de la crítica que denomina "bloques rítmicos" al tipo de versificación utilizada en la tercera etapa de la poesía de Antonio Gamoneda., consideramos más apropiado hacerlo con los términos ya consagrados de *línea poética* de López Estrada o de *versículo mayor* de Isabel Paraíso, para evitar equívocos.

*Octavo.* El paso del tiempo y la cercanía de la muerte producen un conflicto en el sujeto poético que se traduce en los poemas en un ritmo binario. Dicho ritmo es el resultado de una tensión y de un discurso lírico dialéctico en el que sobresalen los procedimientos que potencian dicha tensión. Así, las abundantes correlaciones bimembres y las estructuras paralelísticas que hay en *Sublevación inmóvil*; las repeticiones y los paralelismos de *Blues castellano*; o bien, la estructura dialéctica de *Descripción de la mentira*, cuyas partes narrativas y líricas equilibran la estructural total.

Antonio Gamoneda desarrolla redes isotópicas cuyos núcleos léxicos aparecen semánticamente enfrentados: "verdad" y "mentira"; "blanco" y

"negro". Utiliza, de este modo, la antítesis como una forma de progresión del poema y del desarrollo dual de los conceptos.

*Noveno.* En consonancia con el cultivo del versículo mayor, se aprecia una sintaxis que progresivamente evoluciona desde períodos cortos en los primeros libros, hacia frases más largas. Dicha evolución obedece a la necesidad de precisar matices y circunstancias de un pensamiento más elaborado conceptualmente en la etapa final.

El lenguaje utilizado destaca por una constante tendencia a incorporar elementos rurales. Asimismo incorpora numerosos términos propios de otras disciplinas científicas, poéticamente inusitados.

Las imágenes empleadas poseen unos referentes claros en las dos primeras etapas. En la última se advierte una dificultad para desentrañar esos referentes, pertenecientes, en la mayoría de los casos, a un ámbito personal.

*Décimo.* Por último, la poesía de Antonio Gamoneda es la suma de las distintas edades en las que la conciencia del sujeto poético va madurando hasta culminar esa "Edad" poética y vital en la que la perspectiva de la muerte, que ha estado presente siempre, alcanza su auténtica plenitud.

Se trata, entonces, de una poesía que evoluciona desde unos planteamientos marcadamente literarios ante la muerte y unos moldes poéticos tradicionales, hacia una meditación sobre los límites últimos de la vida expresada desde los límites formales del género poético.

Así pues, dentro de esta peculiar "poética de la muerte", la poesía de Antonio Gamoneda es una continuada y doble progresión: hacia los límites vitales del sujeto lírico y hacia los límites de la poesía.

## 5. APÉNDICES



## 5.1. APÉNDICE I

### 5.1.1. PROYECTOS DE LIBROS, ALGUNOS AÚN INÉDITOS

A continuación detallamos los libros proyectados por Antonio Gamoneda y las obras donde fueron anunciados. Alguna de estas obras fue publicada posteriormente con otro título pero la mayoría de estos libros continúa inédita y dichos proyectos sufren las modificaciones propias de obras en proceso de creación. Así por ejemplo, ha sucedido con *Frío de límites*, que finalmente no ha sido considerado por el autor como una nueva publicación, sino como un añadido de una obra ya existente.

1. *Cantos de amistad*. Anunciado, como título provisional de un libro que escribe en esos momentos, en la *Segunda antología de "Adonais"*. Madrid, Rialp, 1962, p. 282. Libro cuya publicación será intervenida por la censura y que luego se publicará ya con el título de *Blues castellano*.
2. *Textos sobre Poesía*. Anunciado en *Claraboya*, n.º 4, marzo-abril 1964, León, p. 37, tan sólo aparece en dicha publicación el poema "Por si el canto, el poema".
3. *Fábula, sustancias, límites*. Anunciado en *Poemas / Antonio Gamoneda*. Palma, Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, Caixa de Balears, col.lecció poesia de paper, n.º 39, 1996, 29 pp.

Contiene cuatro poemas del citado libro anunciado: "Cirene", "Ceraste", "Áspid", y "Betónica".

4. *Frío de límites*. Anunciado en *Eros y Thanatos. Pinturas de Álvaro Delgado con once poemas de Antonio Gamoneda*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1999. Anunciado también en *Sólo luz (Antología poética 1947-1998)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, colección Barrio de Maravillas, poesía, 2000. Aquí, en *Sólo luz*, Gamoneda afirma que este es el nuevo título que da a estos poemas que "pudieran ser una especie de *addenda* al *Libro del frío*", y que han sido desgajados del libro publicado conjuntamente con Tàpies titulado *¿Tú?* Recientemente ha aparecido una nueva edición aumentada de *Libro del frío*. Valencia, Germania, 2000, donde hallamos un nuevo capítulo titulado "Frío de límites", en el que se recogen veinte poemas del citado libro, que parece integrarse ahora definitivamente como sexta parte del *Libro del frío*.
5. *Exentos, III* (1993-1997). Anunciado en *Sólo luz (Antología poética 1947-1998)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, colección Barrio de Maravillas, poesía, 2000.
6. *De un diccionario relativo a la ciencia médica arcaica. (1993-1998)*. Anunciado en *Sólo luz (Antología poética 1947-1998)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, colección Barrio de Maravillas, poesía, 2000. Este es el nuevo título que da GAMONEDA al proyecto de libro que antes titulaba *Fábula, sustancias, límites*.
7. *Arden las pérdidas*. Anunciado en la justificación final del libro de Antonio GAMONEDA, *Descripción del frío*. León, Celaryn, 2002, [p. 102]. Donde se dice que *Mortal 1936*, ha sido reescrito y ampliado y que se integra dentro de "Cancionero de la ira", segundo capítulo del libro inédito *Arden las pérdidas*, que acogerá también otro capítulo titulado "Más allá de las sombras".

## 5.1.2. POEMAS PUBLICADOS DE LOS LIBROS INÉDITOS

Detallamos aquí, en este apartado, los poemas que el autor ha ido dando a conocer de los libros inéditos citados anteriormente. Se cita en primer lugar el título del libro inédito al que pertenecen los poemas y después todos aquellos poemas, indicando su título o bien el primer verso, aparecidos de dicho libro en distintas obras. Entre corchetes figuran las siglas de los libros, o bien los números de las revistas en que aparecieron publicados los poemas, así como también el número de página correspondiente. Las abreviaturas que utilizamos son las siguientes:

- [SL]: *Sólo luz*,  
 [EyT]: *Eros y Thánatos*,  
 [CO]: *Cuaderno de octubre*,  
 [LF2]: *Libro del frío* (2ª edición),  
 [LAN]: *La alegría de los naufragios*, ,  
 y [RR]: *Riff-Raff*.

De *Frío de Límites*:

- "Como la cólera en el hígado se ocultan en sí mismas", [SL, 161], [LF2]  
 "Roza los líquenes y las osamentas abandonadas al", [SL, 162], [LF2]  
 "Huyen heridas por el amanecer, laten sobre las aguas", [SL, 163], [LF2]  
 "La naranja en tus manos, su resplandor, ¿es para", [SL, 164], [LF2]  
 "Oyes la destrucción de la madera (los termes ciegos", [SL, 165], [LF2]  
 "Hueles los lienzos húmedos, tus ácidos. Eso queda de", [SL, 166], [LF2]  
 "Lame tu piel el animal del llanto, ves grandes números", [SL, 167], [LF2]  
 "Tienden paños estériles, vierten líquidos en el marfil", [SL, 168], [RR, n.º 11, 169], [LF2]  
 "Va a amanecer. Hay noche aún sobre tus llagas", [RR, n.º 11, 170], [LF2]  
 "Ardes bajo las túnicas carnales", [SL, 169], [RR, n.º 11, 171], [LF2]  
 "Gritan las serpientes en las celdas del aire. La ebriedad", [SL, 170], [RR, n.º 11, 172], [LF2]

"Aceite azul sobre tu lengua, semillas negras en tus", [SL, 171], [RR, n.º 11, 173], [LF2]

"Es su gemido corporal, en su respiración en las", [RR, n.º 11, 174], [LF2]

"Liba la hiel de las palomas, gime en las tejas abrasadas", [SL, 172], [RR, n.º 11, 175], [LF2]

"Pesa el amor en la madera física, hierve el pasado en", [RR, n.º 11, 176], [LF2]

"¿Es la luz esta sustancia que atraviesan los pájaros?", [SL, 173], [RR, n.º 11, 177], [LF2]

"Entra en tu cuerpo y tu cansancio se llena de pétalos", [SL, 174], [RR, n.º 11, 178], [E y T, 15], [LF2]

*De un diccionario relativo a la ciencia médica arcaica:*

"acónito", [SL, 153]; "agárico", [SL, 153], [CO, 7]; "anamnesis", [SL, 153], [CO, 8]; "ántrax", [CO, 9]; "Asia colérica", [SL, 153]; "azogue", [CO, 10]; "azufre", [SL, 153]; "beleño", [SL, 153]; "cadmia", [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "cáncer", [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "cianuro", [SL, 153]; "cicuta", [SL, 154]; "coccidio", [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "cólera", [SL, 154]; "chamanes", [SL, 154]; "Demóstenes", [SL, 154]; "enjundia", [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "epilepsia", [SL, 154]; "espícula", [SL, 154]; "espinalbo", [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "espino blanco", [SL, 154]; "fresno", [SL, 154] y [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "gangrena", [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "glándula", [SL, 154]; "heraklea", [SL, 155]; "hydra", [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "ictericia", [SL, 155]; "Kufra", [SL, 155] y [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "melancolía", [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "menstruo", [SL, 155]; "micelio", [SL, 155]; "mumia", [SL, 155] y [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "nanacatl", [SL, 155]; "opio", [SL, 155]; "papáver", [SL, 155]; "pastinaca", [SL, 156] y [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "présbita", [SL, 156]; "quelonios", [SL, 156]; "sal", [SL, 156]; "sanguinaria", [SL, 156] y [LAN, 11-12]; "sardonía", [SL, 156] y [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "sardos", [SL, 156]; "scytal", [LAN, 11-12]; "síncope", [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "solatro", [SL, 156]; "solimán.Kihs", [SL, 156]; "torcaz", [LAN, n.º 1 y

2, 11-12]; "tumores blancos", [SL, 157]; "vermis", [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; "vernix", [SL, 157] y [LAN, n.º 1 y 2, 11-12]; y "vitriolo", [SL, 157].

De *Exentos, III*:

- "¿Urueña?", [SL, 147], [CO, 3]
- "Ventana húmeda (II)", [SL, 148], [CO, 5]
- "Creo en la ira, creo en el olvido", [SL, 149], [CO, 6]
- "Habla el pastor", [SL, 147]
- "Sucesos", [LAN n.º 3 y 4, 17-19]
- "Sucede un cuadro de Orlando Pelayo", [CO, 4]

### 5.1.3. PRIMEROS POEMAS NO RECOGIDOS EN NINGUNO DE SUS LIBROS, O SUPRIMIDOS DE ESTOS EN REEDICIONES

En este apartado recopilamos los poemas que Antonio Gamoneda publicó bien en revistas, o bien en algunas ediciones de sus obras y que después no han sido recogidos por el autor en ninguno de sus libros; o bien en el caso de que ya hubiesen sido publicados, posteriormente han sido suprimidos en nuevas ediciones de algunas obras.

Los ofrecemos aquí para que el lector pueda acceder a unos textos difíciles ya de encontrar y que en algún momento de este estudio han sido citados, porque ayudan a mostrar con mayor claridad la evolución poética del autor.

Relación de poemas recopilados con indicación entre corchetes de las fechas en que aparecieron publicados:

1. Los muertos [1949]
2. Poema [1950]
3. 1959 [1960]
4. Distancia, 1953 [1960]
5. Un ángel gótico [1960 ]

Tres sonetos leoneses: [1961]

6. Catedral

7. Chopo

8. Pueblo

Iniciación coral a las Comarcas. Tierra en el tiempo [1962]:

9. I. Subid, amigos, una tarde quieta

10. II. Altos secanos de la Sobarriba,

11. III. Los montes pardos y las peñas calvas;

12. IV. Y la tierra de Campos... Tierra siempre

13. V. La tarde envuelve en la quietud lejana

14. VI. Saliendo de León entre los álamos

15. VII. Pasos humanos descifrando el tiempo

16. Por si el canto, el poema, [1964]

17. Lápida a Juan Ramón [1981]

18. Tranche 1983

19. Canción ante los lienzos de Juan Barjola [1998]

## [1.] Los muertos

Henos aquí adivinando la brisa.  
Muertos estamos en la tierra, fluyendo  
un mensaje de vida acaso inútil,  
porque no se sabe si hay hombres.  
Aquí estamos oscuros y malditos y muertos,  
como sueños de piedra, como raíz de odio.  
Aquí estamos preguntándoles,  
preguntándoles eternamente a los muertos.  
Aquí estamos ignorándonos,  
ignorando atrozmente lo que sabemos, (la muerte  
es la espera de la muerte con los ojos cerrados).  
Aquí estamos aguardando no sabemos qué vida,  
qué ternura, qué labios encendidos,  
con el gesto sombrío del que no espera nada,  
del que no quiere nada.  
Hubiéramos querido ser muertos de los mares  
con los ojos bellísimos  
frente a lo inmenso verde; hubiéramos  
querido ser muertos de las cumbres  
sobre la nieve eterna, bajo la luz cercana.  
Pero únicamente somos los muertos de la tierra.  
Por eso no queremos nada, no buscamos nada  
y no importa que nos lloren cien mil hombres desnudos  
ni que estemos muertos o no hayamos nacido.  
Porque estamos muertos.

(*Verbo. Cuadernos literarios*, n.º 17, octubre-diciembre, 1949,  
Alicante, p. 5)

## [2.] POEMA

Dios sabe que tengo veinte años;  
que yo puedo decir que ya he vivido;  
que yo puedo decir cosas amargas  
y no he mentido.

Dios sabe que puedo llorar solo.  
Dios sabe que en mi casa hace frío;  
que yo puedo muy bien hacer poemas  
o pegarme un tiro.

(Hay tanto desamparo, tanta rabia  
rondando el corazón...

Poema mío,  
si no tengo palabras,  
te haré de sombra y corazón marchito.)

Dios sabe que puedo llorar solo;  
que puedo sollozar, pero hay un grito,  
una lanza en la angustia iluminada.

Oídllo:  
bajo el llanto y los puños en derrota  
hay un gozo purísimo encendido.  
Podemos estar rotos, ser esclavos,  
pero estamos vivos.

(*Espadaña*, n.º 47, p. 8, León, 1950)

[3.] 1959

¿Qué escribirá un poeta?  
¿Qué puede hacer un hombre?  
Si yo fuese más fuerte  
me mataría por una verdad.

(*Sublevación inmóvil*, 1960, p. 9)

[4.] DISTANCIA, 1953

Quizá esto es una carta.  
Los hombres, cuando no tienen amor,  
escriben cartas y las mandan lejos.

Escribo a una que amo  
pero todos pueden  
leerla. Puede leerla Dios  
si quiere.

Cuando puse delante  
de tus ojos mi espesa  
juventud, parecía  
como cuando la sangre  
ensucia el mar; belleza  
que no tiene sentido.

Yo tengo la juventud  
y la juventud canta.  
Pero tan solo el amor  
se puede cantar, tan sólo.

Belleza desesperada  
esta que a mí me ha tocado:  
Amar. Y no tengo amor...

(Necesito tiempo,  
Tiempo del corazón,  
del que se mete  
dentro del hombre;  
tiempo que no pasa.)

Sube la sangre de mayo  
a preguntarme por ti.  
También hace mucho tiempo  
que yo subo a preguntarle  
a Dios que cuando me toca  
vivir a mí.

Y yo tengo alegría;  
no me sale a los ojos  
porque la alegría  
vive dentro. No sale  
nunca al sol la alegría.

Oscuridad que quema,  
esto es lo que yo tengo.  
Con fuego de los ojos  
quiero poblar el aire  
hasta donde tú vives,  
allí, suena tu sangre,  
allí, lejos, se puede  
besar tu corazón.

## A P É N D I C E I

Oh impotencia de ser  
hombre. Sólo Dios  
quema desde lejos.

"Buenos días, amor, hace  
buen día en el corazón."  
¡Oh, si pudiera decir  
tan sólo esto...!

Podría escribir más cosas  
parecidas a sueño,  
pero esta carta no es triste,  
la escribo combatiendo.  
He dicho lo que me falta,  
pero digo lo que tengo:  
la juventud, la alegría,  
el fuego.

Mis ojos miran la vida  
con el ansia del ciego.  
No tengo amor, más tampoco  
tengo miedo.  
Adiós, adiós, amor mío.  
Adiós. Adiós y silencio.

Belleza: te estoy llamando  
amor, porque no te veo.

*(Sublevación inmóvil, 1960, p. 42)*

## [5.] UN ÁNGEL GÓTICO

Inmóvil, claramente  
inhumano en la pura catedral  
vive un ángel.

Un ángel no tiene ojos.  
Un ángel no tiene sangre.

El no vive en la vida, él no vive  
en la muerte, él está  
vivo en la belleza.

*(Sublevación inmóvil, 1960, p. 60)*

## TRES SONETOS LEONESES

## [6.] Catedral

Tanto con luz el corazón me llenas,  
subidora del aire en armonía,  
que internamente se levanta el día  
y crece en mí. Tanto me sueñas

con música de Dios, que a duras penas  
entiendo donde está la melodía;  
si eres tú quien eleva un mediodía  
o un ruiseñor quien canta entre mis venas.

¡Oh qué piedra con música en el viento  
temblando de belleza se incorpora

como un hermoso, puro pensamiento!

Llévame arriba, Catedral sonora.  
Oh clara libertad: sálvame. Siento  
el sagrado silencio de la aurora.

[7.] Chopo

Subes hacia luz, tiemblo del río,  
álamo puro del camino lento,  
y acompaña tu alto crecimiento  
rumor de oro en el chopal sombrío.

Cómo llamarte con un nombre frío  
tan hermano de mí como te siento...  
Ramo de libertad, clave del viento,  
pero, aún otra vez, hermano mío.

Cógeme, chopo, y con tus verdes manos  
sube mi corazón verticalmente  
hasta aquella alegría que tú sabes.

En alta soledad gritos humanos  
se unirán en los cielos de repente  
con el puro sonido de las aves.

## [8.] Pueblo

La tierra siente cuando yo la canto.  
La tierra es bella, silenciosa, fría,  
y el hombre es el dolor; y yo quería  
sonar a hombre sin sonar a llanto.

Quería acaso pronunciar un canto  
mitad de tierra con mitad de hombría...  
Pueblo mío, faltaba todavía  
abrir tu noble, silencioso manto

y verte, pueblo, con mirada pura  
el viejo corazón, rojo y profundo  
y advertir que dispone sus escalas,

porque es preciso conquistar la altura  
para el inmenso corazón del mundo,  
para esta tierra que nació sin alas.

("Tres sonetos leoneses", *Tierras de León*, año I, n.º 1, abril 1961,  
pp. [81-82])

Iniciación coral a las comarcas  
TIERRA EN EL TIEMPO

## [9.] I

Subid, amigos, una tarde quieta  
las tierras empinadas sobre el río,  
cuando taja la sombra los oteros  
y se platean, lejos, los caminos.

## A P É N D I C E I

Subid los cuetos, pedregales rojos  
donde apenas las matas de tomillo  
visten retazos de aspereza y viven.  
Arriba miraréis cielo tranquilo  
cortar la línea de la tierra. Acaso  
será setiembre sobre el mundo. Gritos.  
Quizá de aves, por el aire pasan  
y, allá abajo, los chopos del Torío  
ponen las sombras en el agua y cogen  
con sus ramas más altas oro vivo.

[10.] II

Altos secanos de la Sobarriba,  
al borde oscuro del pinar os miro  
campos de soledad, tierras segadas,  
polvorientos caminos.

Miro las cepas, los espinos blancos,  
los ásperos negrillo...  
Acaso está mi corazón cansado,  
acaso como un niño,  
y este poco de luz le va mostrando  
campos de soledad, largos caminos.  
Allá a lo lejos, en el horizonte,  
donde el mundo es sencillo,  
los montes puros de León se apagan.  
El aire pesa sobre mí tranquilo.

[11.] III

Los montes pardos y las peñas calvas;  
tras de los rastrojales amarillos,

tajos de sombra donde fue la nieve;  
lentas hoces, barrancos escondidos,  
más allá, más allá de la mirada,  
hacia la blanca soledad caminos.

La nieve estalla en tempestad de oro.  
En los Picos de Europa ¡Tú conmigo,  
oh, blanca soledad! Baja despacio  
en el recuerdo mío  
hasta mi corazón. Como, entre chopos,  
va lentamente concediendo el río  
aguas a la extensión que quizá fueron  
furor y espuma en la región del frío.

[12.] IV

Y la tierra de Campos... Tierra siempre  
trabajada y extensa y ofrecida,  
azul oscuro de los cielos sobre  
las eras amarillas.  
Si os cruzáis con los hombres cuando vuelven  
al pueblo rojo con la tarde encima,  
si contempláis sus rostros  
secos y arados como tierra viva,  
comprendéis el silencio y el trabajo.

Pero la tierra gira,  
y de pronto es la paz, la paz tan sólo;  
la noche suspendida  
y, a lo lejos, creciente en el silencio,  
el Cea siempre con su voz antigua.

[13.] V

La tarde envuelve en la quietud lejana  
las encinas del monte San Isidro.

A esta hora las últimas palomas  
ya sobrevuelan el chopal sombrío,  
y abajo en la ciudad, el cielo alto  
enloquece de pájaros tardíos.

Mi corazón recuerda  
otra luz, otro azul aire tranquilo,  
tiempo dorado en el hondón del alma,  
acaso juventud.

Por los caminos  
la noche baja y, con su viejo manto,  
envuelve la Ciudad de río a río...  
Aún arriba, por las altas lomas,  
hay luz en los espinos

[14.] VI

Saliendo de León entre los álamos  
hacia los altos Páramos, caminos,  
y aquel gastado por humano tiempo,  
Camino siempre más allá, Camino  
hacia la vieja paz de Compostela,  
la paz de Dios contigo.

Algún día tú irás hacia las vegas,  
a los sotos sombríos,  
al verde tierno de humedad y sombra  
que llama al sueño como un denso vino.

León es esto: lentitud sagrada  
con álamos al borde del camino.

[15.] VII

Pasos humanos descifrando el tiempo  
al borde de las tierras labrantías,  
por el Valle del Tuerto, por la sombra  
áspera y maternal de las encinas.  
Surgen los pueblos del color del mundo.  
Carral, Riego, Nistal, Santa María,  
y en los cerros la luz ciñe serena  
la curva solitaria de las viñas.  
Astorga, levantada sobre el campo  
en soledad que mira  
sobre el silencio de las huertas, siente  
del tiempo aquella suavidad tranquila,  
mientras llena de sombra del Teleno  
la tierra con su paz, y puros vibran  
los pájaros cultos en los fresnos,  
y yo ando en la luz, en esta orilla  
de la hermosura lentamente ando  
pasos sobre la vida,  
como la tierra que también, inmensa,  
gira despacio de la noche al día.

("Iniciación coral a las comarcas. Tierra en el tiempo", *Tierras de León*, año II, n.º 3, diciembre 1962, pp. 75-81)

[16.] (De *Textos sobre Poesía*)

Por si el canto, el poema,  
valen, en estos casos,  
como aquello que hace  
un hombre que se hunde  
pero aún es capaz  
de apretar vuestra mano  
con una extraña fuerza,

voy a escribir. Ejercicio  
mi libertad: cantar  
cuando siento la boca  
dura y las entrañas  
secas y silenciosas.

Pero por ti, por mí,  
por el honor de estar  
donde se sufre; voy  
a escribir por eso.

La poesía ya sólo  
es conciencia que canta;  
sólo el son que descubre  
fraternidad; palabras  
fieles que las escuchas  
y piensas que las hablas.

Caída con nosotros  
a la verdad, cansada  
como nosotros, grande

como la única verdad:  
la miseria en la tierra.

Digo que éste es el canto  
y que los otros, esos,  
se acabó; nunca, nunca:  
ya no tienen poesía.

Y es que el único canto,  
el único digno de los cantos antiguos,  
la única poesía,  
es sólo el canto que rechaza este mundo,  
esta soledad que enloquece y despoja.

(*Claraboya*, n.º 4, marzo-abril 1964, León, p. 37)

[17.] LÁPIDA A JUAN RAMÓN

A donde tienes que ir es  
a ti solo.

J.R.J.

¿Al corazón insomne donde tu madre gime en la lucidez?  
¿A la contemplación de las estancias donde  
la cal asciende y te alimenta? ¿Al sueño  
que comparece en ti cuando el crepúsculo  
hunde su oro en el silencio? ¿Al sitio  
indescifrable donde la memoria  
habla de un día sin descanso? Dime:  
¿a dónde enciendes tus esbeltas cúpulas?

## A P É N D I C E I

Ah, solitario de la tierra, líbrate  
de descender un solo paso  
en el abismo de tu alma. El tiempo  
es una flor mortal; su resplandor excede  
la lentitud del mar.

Pero el mar crece  
en un espacio sin antorchas; crece  
hasta anegar la infinitud. Un dios  
ya deseante, ya innombrable, canta  
en la pureza de las aguas.

Oyes  
tu propia voz, mas en sus labios.

Fluyes  
obediente a la luz, mas el olvido  
habla en la desnudez.

Al fin te hallas  
en la estación total, solo en la muerte.

(*Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 376-378, octubre-diciembre,  
1981, Madrid, p. 162.)

[18.] TRANCHE 1983

El amarillo habla de sí mismo recordando  
el vértigo de las lunas fragmentadas  
y las alimañas sin nombre,

mientras ciertas llamas penetran el cora-  
zón de la forma y se disuelven en sus  
ritmos,

en la canción que nadie escuchará con oídos más ágiles que la criatura roja  
que se desprende de la infinitud

y como un mensajero de alas silenciosas  
anuncia la aparición del mediodía,  
la inflexión sin sombra y sin edad,  
la plenitud de miembros musicales  
en el espacio azul de la alegría.

(*Esteban Tranche: (Dolce vita)*. Toledo, Galería Tolmo, 1983)

[19.] CANCIÓN ANTE LOS LIENZOS DE JUAN BARJOLA

...

y la crucifixión de los caballos mete sus gritos en mis ojos.

Ten piedad, Juan, de las heridas blancas  
(sé de un pastor que abre las tumbas y cae nieve al rostro de los muertos).

Es terrible la luz aunque el amor  
ponga en el corazón lámparas negras.

(*Espacio. Revista de Literatura*, n.º 2, primavera-verano, 1998, Badajoz,  
p. 83)

## 5.2. APÉNDICE II: VARIANTES TEXTUALES

En este apartado incluimos no sólo las variantes textuales, sino también las variantes de puntuación y de acentuación, así como también las diferencias tipográficas que ofrece el volumen *Edad*, con respecto a las primeras ediciones de cada uno de los libros del autor. Miguel Casado en su edición del citado libro recogía en un apéndice unas setenta variantes aproximadamente. Pues bien, a estas hemos añadido tras un exhaustivo ejercicio de comparación doscientas variantes más. Asimismo también incorporamos las variantes de reediciones de libros posteriores como el *Libro del frío*, y las reediciones de alguna obra anterior como *Blues castellano*, (1999).

Se indica primero el título del poema o el primer verso y la página de *Edad*, en que aparece. Después se ofrece el número del verso de la versión de *Edad*, y a continuación se reproduce la lectura que aparecía en las primeras ediciones para facilitar así su comprobación, dado que estas son más difíciles de consultar.

### 1. DE SUBLEVACIÓN INMÓVIL

Se suprimen los siguientes poemas: el primer poema del libro titulado "1959", y también "Un ángel gótico", "Distancia, 1953", "Oír el corazón", "Verdad, 1958", y "Ferrocarril de Matallana". Los tres últimos pasarán a formar parte de *Exentos, I*.

Se añaden estos dos nuevos sonetos: "Propongo mi cabeza atormentada", p. 114 y "Si supiera de dónde tu cabeza", p. 118.

"Prometeo en la frontera, I", p. 101.

V. 7 "Yo tengo sed, y lo que levanto"

V. 9 "Oh, qué dura, feroz, es la frontera"

"Ojos", p. 103. Este poema antes se titulaba "Los ojos"

V. 8: "procedente, del hombre;"

V. 9: "consistencia de llanto"

V. 13: "cristal vivo que nunca,"

V. 14: "nunca podrá llorar."

V. 18: "que no se puede oír."

V. 20: "son los ojos; belleza"

V. 23: "el mundo; millones, siglos"

V. 24: "de hombre se elevaron."

V. 26: "desde lo libre, viene"

V. 32: "más alta de la tierra,"

V. 35: "nunca es posible; no"

V. 38: "libertad en los ojos.". Tras este verso se suprime el siguiente: "Oh libertad; poder"

V. 45: "dulce mundo callado"

"Pájaro del mundo", p. 105.

V. 1: "Como un dulce relámpago"

V. 2: "como sonreír entre la luz."

V. 8: "Oh, sed, secreto del hombre."

V. 11: "preparamos la fuerza."

V. 13: "cruza lejos, se va..."

V. 14: "¡Cuánta sed. Cuánta sed!"

V. 15: "Oh, confusión de luz"

V. 18: "necesaria, Tú, belleza,", este verso presenta ahora una nueva disposición tipográfica.

"Incandescencia y ruinas", p. 106. Antes se titulaba "Tres poemas en ruinas", y se han añadido ahora dos nuevas partes: III y IV.

V. 4: "Yo, corazón feroz,"

V. 5: "canto purificado por el silencio."

V. 7: "hostígame. Si hablas"

V. 14: "Oh, corazón que ves"

V. 17: "en luz, cuándo seré"

"Nieve", p. 108. Antes se titulaba "La nieve".

V. 10: "¡Oh la sed. Oh la sed!"

V. 14: "eterna donde vive"

V. 18: "Nada y luz. Nadie. Nadie."

V. 19: "Oh, Dios, si sólo un pájaro"

"Sublevación", p. 109.

V. 6: "evidencia del relámpago."

V. 8: "soportar la belleza."

V. 9: "¿Quién, invertido, separa,"

V. 11: "para el pan común y "

V. 17: "les cogiese, ¿podrían"

V. 25: "Advertid que tan sólo"

V. 36: "invisible es / la libertad". Nueva disposición tipográfica.

V. 51: "inmóvil. Necesitamos"

V. 53: "fuerza viva, elemento / complementario del dolor."

V. 57: "belleza. Sea la luz / un acto humano. Se puede / morir por esta / libertad.". Nueva disposición tipográfica.

"Paz", p. 112.

V. 8: "que ahora estoy como un mundo;"

V. 10: "Si muriese, si al pronto"

V. 17: "(¡Oh los espacios con"

V. 20: "de ansia, trozos"

V. 23: "convertida a la música...!)"

V. 24: "Pero no. Pero no. Dulce"

V. 26: "que mandas en mí con"

V. 32: "salvaje del dolor;"

V. 35: "Y ahora, a la manera"

V. 41: "¡Oh, fuerza de los hombres!"

"Si mis manos cogiesen tu cabeza", p. 117.

V. 2: "y yo mirase en ti, tan hondamente"

"El encadenado ama.", p. 119.

V. 3: "abrasada fijeza,"

V. 5: "de cumplir el destino-"

VV. 9-10: "De tantos cuerpos (quizá / con la excepción de Dios)"

V. 16: "por quien luchamos."

V. 22: "en los dos órdenes necesarios; mi amada"

"Cuello", p. 120.

V. 9: "recibe puro y lo hace"

V. 13: "Oh, fuste que vives, díme"

VV. 17-18: "subes a los cabellos / y a los abrasadores ojos"

V. 27: "un elemento de belleza,"

"Música de cámara, II", p. 122.

V. 4: "a mundo amado poderosamente."

V. 5: "Y yo escucho después -onda viviente-"

V. 6: "a la música en ti; todo el latido,"

V. 7: "todo el pulso del aire, convertido"

V. 8: "a tu belleza misteriosamente."

V. 10: "orientas a tu sangre la agonía"

V. 12: "Oh, apasionada luz, después de tanto,"

"Como la tierra silenciosa espera", p. 124. Este poema antes se titulaba "Ansia, 1953".

V. 6: "si viniera El aquí, si de repente..."

"Pueblo", p. 127. Antes se titulaba "Un pueblo".

V. 5: "un pueblo elemental;"

V. 6: "espacio, cielo,"

## A P É N D I C E I I

V. 9: "y el material del mundo."

V. 17: "He aquí la tierra construída,"

V. 21: "inmortal, fuerte belleza". Se suprime el último verso: "que nace de los hombres."

"Música", p. 128.

V. 11: "esto es la música. Tuvo"

"Tímpano románico", p. 130. Antes, el título que llevaba al frente el poema era el de "Tímpano romántico", sin duda se trataba de una errata, en el índice del libro figuraba correctamente: "Tímpano románico".

V. 3: "cargadas con ansia, cuerpos;"

V. 5: "(Oh, relámpago:"

VV. 7-8: "aquí el dolor; estas son / piedras con dolor.)"

VV. 10-12: "en gesto de siempre, manos / apretadas amando. / Los vivos en piedra, nunca"

V. 22: "piedra humana, fúndete". Se suprimen dos versos anteriores: "Tensión eterna, tú / digo "tú" porque estás viva-"

V. 23: "a lo interior de mis ojos."

(For children. Bela Bartok), p. 132. Antes figura el mismo título, pero sin los paréntesis.

V. 1: "Y de la tierra, un pájaro

V. 4: "Oh, tiempo milagroso,"

V. 10: "Alguien -el mundo-, dice"

(Deux femmes nues enlacées. Picasso, 1906), p. 133. Antes figura el mismo título, pero sin los paréntesis.

VV. 12-14: "Color de perro humano / de abajo arriba nace / desnuda una mujer."

VV. 16-17: "de abajo arriba negra, / roja a trazos, siempre"

V. 19: "Mas de pronto hay un gesto"

V. 23: "humildes. Ya dos pájaros"

VV. 27-28: "los hombros necesitan / como un manto de música."

V. 31: "una cabeza pura"

(Divertimento. Bela Bartok), p. 135. Antes figura el mismo título, pero sin los paréntesis.

VV. 12-14: "Coge, Bela, mi hispánica cabeza, / para que sea en este nuevo canto / compañera tenaz de tu sonido."

"Altamira", p. 136.

VV. 4-6: "de la sangre, en el año / primero del alma, nace / la belleza en el hombre."

VV. 7-8: "Ya veis el arte puro / cómo es fiel a la vida;". Se suprime el verso siguiente: "el animal amado,".

V. 10: "alzados a la belleza."

"Adiós", p. 137.

V. 1: "Esta es la tierra donde el sufrimiento"

V. 12: "aún tendremos que agotar el lance;"

## 2. DE EXENTOS, I

"Oír el corazón", p. 141. En *Sublevación inmóvil*, estaba dividido en dos estrofas.

"Verdad", p. 142. En *Sublevación inmóvil*, se titulaba "Verdad, 1958".

V. 13: "y se te representa la justicia de las cosas;"

VV. 20-21: "Y de pronto la ves / sobre el camino; tiene"

V. 23: "un chiquillo que de pronto ha adquirido"

V. 34: "desconocido aún y lo respiras."

V. 40: Tras este verso se suprime: "Aceptarás luchar si es necesario."

"Ferrocarril de Matallana", p. 147.

V. 15: "de la oscuridad, como del sueño,"

V. 18-19: "como hombres distintos; / amaríamos a éste, más a aquél"

V. 25: "Se ve algo que unifica"

V. 34: "los robles del mismo color del monte,"

V. 36: "y, sobre lomas, las tierras de trabajo,"

V. 37: "Rectos y oscuros los chopos"

VV. 37-40: Antes formaban parte de la estrofa anterior.

- VV. 42-44: "-Pardavé, Pedrún, Matueca-, / las casas montan las paredes nobles / sobre el espacio de las huertas,"
- V. 49: "Cuando bajo del tren y me encuentro"
- V. 51: "ya entiendo sin pensar muchas cosas."
- V. 52: Se suprime el verso: "Oh, sí, España,"
- V. 53: "España es también una tierra."

### 3. DE *BLUES CASTELLANO*

La primera edición llevaba una nota previa del autor. Todos los títulos de los poemas aparecían sin sangría, alineados a la izquierda sobre los poemas, y no centrados en la página; así como tampoco iban en mayúsculas. Se añade el poema titulado "Blues del mostrador", p. 182.

Salvo expresa indicación en las variantes recopiladas aquí, la reedición de *Blues castellano*, 1999 de la editorial Plaza & Janés, reproduce la de *Edad*.

"Cuestión de instrumento", p. 157.

V. 2: "da un sonido a madre por el hierro,"

V. 12: "a tensa oscuridad, a mundo lento".

"Después de veinte años", p. 159.

V. 38: se omiten estos dos versos: "da / tus pasos."

V. 39: "Firma

VV. 43 y 44: presentan nueva disposición tipográfica:

"nuestra existencia a  
nosotros  
mismos."

"Malos recuerdos", p. 162.

V. 22: "No te puedo mandar ningún dinero...".

V. 25: "Tu madre que te quiere".

"Caigo sobre unas manos", p. 164.

V. 7: "eran tus manos y la noche juntas."

V. 16: "el mundo, alguna vez sube el olvido".

"Sabor a legumbres", p. 166.

V. 6: "los míos de la sangre -cinco- siento"

"Agricultura", p. 171.

V. 15: "quieto y tajado de dolor que pasa,"

V. 18: "seco como su amor, mil veces pasa"

"Paisaje", p. 172.

V. 22: "Patria serena,". Así también en la reedición de *Blues castellano*, en 1999.

"Blues del nacimiento", p. 177.

V. 8: "y canta y piensa pero ve mi rostro"

"Blues para cristianos", p. 178.

V. 19: "habrá que verle el corazón cansado"

"Blues del amo", p. 180.

V. 13: "y todo el día escribo dieciseis"

V. 18: "lo que son mil y dieciseis"

V. 22: "hasta borrarlo de él y de mi mismo."

"Hablo con mi madre", p. 187.

V. 17: "Mamá, no vuelvas a ocultarme la tierra.". Así también en la reedición de *Blues castellano*, en 1999.

V. 18: "Ésta es mi condición". Variante nueva que sólo ofrece *Blues castellano*, 1999.

"Verano 1966", p. 188.

V. 8: "es ser el camarada de uno mismo.". Así también en la reedición de *Blues castellano*, en 1999.

"Invierno", p. 189.

V. 1: "La nieve cruje como pan caliente". Así también en la reedición de *Blues castellano*, en 1999.

"Amor", p. 192. Se titulaba antes "Hacer amor".

"Tú", p. 193. Se titulaba "Actos".

V. 5: "con la garganta de otro ser humano."

V. 6: "Cuando se levanto tu cuerpo"

## A P É N D I C E I I

V. 7: "era en los brazos de otro ser humano"

V. 11: "ya no ves signos. Ahora tú desprecias"

V. 13: "no es espejo que calla sino acción"

"Libertad en la cama", p. 194. Se titulaba "La verdad en la cama".

V. 3: "Todos los días, cuando me pongo"

V. 9: En este verso, además de la variante léxica, se unen dos versos que aparecían separados: "vuelvo al fin a la cama / y duermo."

Se suprimen estos versos del final: "y respiro / la libertad que es nuestra: / la verdad / en la cama."

"Estar en ti", p. 195.

V. 5: "yo te amo y actuo en tu corazón"

V. 6: "para vivir con tu naturaleza"

V. 7: "y para que tú te extiendas en mi vida."

"Un tren sobre la tierra", p. 197.

V. 12: "la mujer de los grandes pechos / parece hinchada por la tristeza."

V. 14: "el hombre duerme con su gran capazo"

V. 15: "Bajo el número cuarenta y uno,"

V. 16: "el viejo tiene la mirada roja."

V. 19: "La mujer respira muy dulcemente."

V. 20: "El aire sale de su corazón."

V. 25: "y cada uno siente que se aleja o que vuelve,"

Se suprime un verso y se añade un espacio en blanco entre este verso y el siguiente.

"La noche hasta caer", p. 200.

V. 33: "amarillas a cambiar el silencio"

V. 34: "Había una verdad. No se me olvida."

"Siento el agua", p. 199.

V. 8: Ente este verso y el siguiente aparecía un espacio en blanco.

"La noche hasta caer", p. 200.

V. 16: "gruesa de los trabajadores..."

V. 18: "una naturaleza incomprendida)."

V. 27: "un árbol blanco, alto y desnudo"

"Después del accidente", p. 202.

V. 6: En este verso se unen dos versos que aparecían separados: "se espesó con el aire. / Lo llevaron."

V. 9: "y, al tiempo que tú sientas que bebes con mis manos,"

"Caigo sobre una silla", p. 203.

V. 34: Se suprimen los versos finales: "Cuando yo caigo en una silla, / caigo en el honor y el silencio. / 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."

#### 4. DE *EXENTOS*, II. *PASIÓN DE LA MIRADA*

De los XXXIX poemas que componían *León de la mirada*, sólo seis de ellos han pervivido en *Edad*, algunos de ellos con profundas modificaciones tal y como a continuación se detallan. La segunda edición de *León de la mirada*, 1990, es idéntica a la primera edición, 1979. Reproduce los poemas tal y como allí aparecieron y no incorpora las correcciones que el autor hizo en *Edad*, 1987. Entre paréntesis indicamos también las levísimas variaciones de esta segunda edición con respecto a la primera.

"En el más resistente, más velado", p. 211, en *León de la mirada*, era el poema XXV y llevaba el título de "(Valdeón)".

V. 4: Se suprimen los siguientes versos: "Con sus alas revuelve la espesura / del interior y la oscuridad desgarrada, / y luego, lento, en el azul se eleva / y el canto le sostiene y pacifica."

V. 5: "Habla en dura quietud, habla en espacio."

V. 6: se suprimen: "la leonada majestad de Europa: / volúmenes que tienden a la nieve, / llambrias hacia la luz, ciega caliza, / acerada altitud, veste tranquila."

## A P É N D I C E I I

V. 9: "como la planta antigua del pastor," y se suprime el verso: "hacia la paz del valle / hacia la vida."

V. 10: "Baja a escrutar la transparencia humana,"

V. 17: "en el silencio como un dios cansado,"

V. 18: "y, al fin, despierta al sobresalto puro,"

V. 20: "de las aguas en júbilo, recibe"

V. 21: se suprime: "por el Monto, la Argova, la Frañana,"

V. 22: "Pero torna a la paz por el camino"

V. 24: "despacio por el Pando. Te rodean"

V. 28: "lentamente en el mundo, pero calla,"

V. 29: "exprésate con sola tu existencia"

V. 30: "como el bosque sereno comunica"

V. 31: "en la pura madera con el liquen"

V. 32: se suprimen: "Como hacen las torres los narancos / en volumen mundial, que nada dicen / distinto de sí mismos. Vive y calla. / Governa la mirada, sube, cierge / los ojos en Llambrión, en la solemne / libertad de las águilas y, luego, desciende a los Caínes, a la furia, transparente, veloz, fresca del río."

V. 36: "come la paz en tí; ya no recuerdas". (En la segunda edición, 1990, también se suprime el acento en el pronombre "ti").

V. 49: "donde acaba León, en el espanto."

V. 51: "al fin de la batalla un hombre envuelto / en su sangre, o la túnica violenta"

Después del verso 54, se suprimen los ocho versos finales del poema.

"Está tejida con azul la noche", p. 215, en *León de la mirada*, era el poema XVI y llevaba el título de "(Silencio en Golpejar)".

V. 3: "se afila horizontal"

V. 5: se suprimen estos versos: "que a sí mismo se siente pero ignora / - como yo- su verdad y, en estos campos, / donde pierdo la especie de las cosas"

V. 6: "y no sé si lo cierto es la hermosura"

V. 7: "o es la sed su verdad, en esta hora"

V. 11: "del resol cereal, yo voy sintiendo"

V. 13: "los pájaros ocultos, la materia"

V. 14: Se suprimen los versos del final del poema: "áspera, dulce, cereal, corpórea / de los robles, los chopos, las encinas, / y desciendo a los huertos, y me toman, / me penetran, los zumos, la frescura / de las aguas -las pobres, cautelosas / venas hurtadas a los ríos. / Vuelvo / a preguntarme la verdad a solas."

"Recuerdo que la tierra dura", p. 216, en *León de la mirada*, era el poema XXIV y figuraba, igual que aquí, sin título.

V. 4: "cual frescos gavilanes, y recuerdo"

V. 5: "las tierras rojas sobre lomas. Vi". (En la segunda edición, 1990: "las tierras rojas sobre lomas. VÍ").

V. 9: "noble aspereza y silencioso frío"

V. 12: "en los Picos de Europa y, sobre todo,"

V. 14: "y los humildes pájaros del día."

"La tarde entra de pronto en la cocina", p. 218, en *León de la mirada*, era el poema XIII y llevaba el título de "(Crepúsculo en Villamol)".

V. 1: "La luz entra de pronto en la cocina,"

V. 5: "el rostro del varón. Da en las tarimas."

V. 8: "las mulas canas y las yuntas rojas,"

V. 9: "y, cansados, los hombres -sus cabellos"

V. 11: "al borde del tapial. Lunas de acero"

"Un bosque inmóvil, sin espacio, pero", p. 228, en *León de la mirada*, era el poema XXVIII y llevaba el título de "(Vidirieras de la Catedral)".

V. 3: "envolvente del mundo. Su espesura"

V. 14: "latigazos de luz. Vértigo, pueblo"

V. 20: "Callada tempestad: la vibratoria"

VV. 24-25: "derramando hacia arriba la hermosura, / no imponen pausa sino acento y pulso"

V. 29: "un mundo mas no músculos, cabellos,"

## A P É N D I C E I I

V. 30: "no túnicas redondas, accidentes:"

V. 32: "ballesteros matando: sólo una"

V. 42: "auditivas; no es sino palabra". (En la segunda edición, 1990 encontramos también el mismo versos pero con la siguiente errata: "autidivas; no es sino palabra").

V. 43: "que se adentra en los ojos: acto, fiesta"

V. 50: "hasta hacerlo crujir...". Se suprimen los siguientes versos: "esa existencia frente al cielo, siempre / en tempestad inmóvil, reteniendo / petrificadas sangres, floraciones, / frías espadas, azulados hielos. / Sólo tú puedes consistir, estar."

## 5. DE DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA

De las veintisiete variantes que encontramos en este libro, en nada menos que catorce de ellas se trata simplemente de añadir una coma delante de la conjunción adversativa "pero". En otros cinco casos se suprimen o añaden espacios en blanco entre los versículos, y en muy pocas variantes más se trata simplemente de claras erratas.

En la primera tirada que comienza: "'El óxido se posó en mi lengua", p. 235:

p. 239 V. 8: Se añade ahora un espacio en blanco entre este bloque y el siguiente.

"La crueldad nos hizo semejantes", p. 240:

V. 4: "el extravió no está en él mas sí el furor". También así en la segunda edición.

"Mi amistad está sobre ti", p. 243:

V. 3: "Ciertamente es una historia horrible el silencio pero hay una salud". También así en la segunda edición.

p. 244 V. 5: Se añade ahora un espacio en blanco entre "Ahora mi paz", y "Cada día tiene su metal,". También así en la segunda edición.

p. 244 V. 6: "no me es posible decidir sobre el color del cielo pero tampoco lo deseo". También así en la segunda edición.

p. 245 V. 6: "Mi amistad está sobre ti y tú no estás debajo de mi amistad".  
También así en la segunda edición.

"Todas las pulsaciones comunicaban", p. 249:

V. 3: "No puedo decir por qué pero estos juicios". También así en la segunda edición.

V. 6: "Si abres los ojos dentro de mi espíritu yo los ignoro pero son grandes en la oscuridad.". También así en la segunda edición.

V. 9: "ámame, dices al transeúnte". También así en la segunda edición.

"Puse la enemistad como un lienzo". p. 253:

V. 9: "Está bien, juventud: un día tuviste alas pero tan sólo resta su almidón". También así en la segunda edición.

(p. 254), V. 6: "Hubo un tiempo habitado por madres y por iluminaciones pero después sucedieron días". También así en la segunda edición.

(p. 255), V. 7: "Mi cuerpo sintió también la destrucción pero la miró". También así en la segunda edición.

V. 9: "Entretanto vosotros, jóvenes y veloces, no supisteis que la verdad se extinguiría:". Se trata evidentemente de una errata. También así en la segunda edición.

"Las hortensias extendidas en otro tiempo", p. 258:

V. 2: Se suprime el espacio en blanco que hacía que antes existía entre los dos versículos. Ahora aparecen juntos en uno solo. También así en la segunda edición.

V. 5: ¡Ah cómo sentía tus dientes y cuánto tiempo te escuchaba,". También así en la segunda edición.

V. 6: Se suprime ahora un espacio en blanco entre los versículos: "cómo esperaba tu desaparición amándote", y "No me dejaste otra señal". También así en la segunda edición.

(p. 259), V. 11: "En aquel y en este te recibo y mi deseo es alimentarme con tu bondad pero también con los aromas que te sobreviven.". También así en la segunda edición.

(p. 261), V. 4: "y mis dedos son abrasados por las luciérnagas pero yo hago recolección". También así en la segunda edición.

"Vi la muerte rodeada de árboles", p. 262:

p. 262 V. 6: Se suprime el espacio en blanco que separa los versículos: "Pesán las máscaras", y "La vergüenza es la paz.". También así en la segunda edición.

p. 263 V. 1: "Pasan los cuerpos hacia la tortura y otros son ágiles en las posturas del amor pero la sabiduría". También así en la segunda edición.

"Días de labranza extendidos más allá de las aguas,", p. 264:

V. 7: "Mi cabeza arde en las profecías pero los dioses hablan de incredulidad:". También así en la segunda edición.

"Cada distancia tiene su silencio", p. 266:

V. 7: "tú ves los márgenes de la extinción". También así en la segunda edición.

"Hubo denuncia y extensión de sábanas.", p. 269:

p. 270 V. 1: "Algunas madres demasiado viejas llegan hasta los postigos pero son alcanzadas por hijas vertiginosas". También así en la segunda edición.

p. 270: Se ha suprimido el último bloque del poema: "Es noche aún hasta la hora de los fusilados".

"La acusación estuvo demasiado tiempo dentro de tu lengua.", p. 273:

V. 8: "Tu alma está fatigada pero eres alto en la fatiga:". También así en la segunda edición.

V. 9: "No hay semejanza en ti: hay infección y fuego dentro de tu lengua pero tu enfermedad es la pureza". También así en la segunda edición.

"¿Quién habla aún al corazón abrasado", p. 276:

V. 6: "Como en aguas coléricas, mi rostro es bello en este acero; ah multitud sin tasa, felicidad de la ira". También así en la segunda edición.

## 6. DE LÁPIDAS

Los poemas que llevaban título en la primera edición aparecían alineados a la izquierda y no centrados sobre el propio poema. Los poemas que componen la parte III de *Lápidas*, fueron publicados anteriormente bajo el título "Lapidario incompleto", dentro de *León: traza y memoria*. Madrid, Machón ed., 1984. Las numerosas variantes entre ambos textos hacen que no podamos recogerlas todas ya que sería necesario casi reproducir los textos íntegramente.

"Gritos sobre la hierba y el huracán de púrpura", p. 293

V. 4: "Ah jóvenes elegidos por mis lágrimas."

"Oigo hervir el acero.", p. 300

V. 2: "Es tu madre el clamor pero tus manos abren los"

"Viernes y acero", p. 310

I -I: "Era julio en el aire pero los balcones"

II -II: "Era la luz pero no era el día;"

II -III: "baja no obstante hasta el lugar impuro; allí"

"León de Tábara", p. 314

I: "Ya no hay sábados; bajas a las iglesias,"

"Sucedían cuerdas de prisioneros;", p. 321

II: "En largas cintas, eran llevados a los puentes"

"Como navíos eternizados por la tempestad,", p. 344

II: "clérigo retirado por sus propios pasos al lugar más suave de la muerte."

"Relación del prostíbulo", p. 354

V. 10: "fue la única tarde de mi vida."

"Aquellos cálices"

V. 5: Hay un cambio en la disposición tipográfica, antes la línea poética se hallaba muy desplazada hacia la derecha, ahora aparece alineada con el resto del poema.

8. DE *LIBRO DEL FRÍO*

En la segunda edición del *Libro del frío*, publicado en la editorial Germania, 2000 aparecen las siguientes variantes:

Se añade una nueva serie de veinte poemas que bajo el título de "Frío de límites", aparece intercalada entre el apartado quinto y séptimo.

"Amor que duras en mis labios:", p. 107

"Hay una miel sin esperanza bajo las hélices y las sombras de las grandes mujeres y en la agonía del verano baja como mercurio hasta la llaga azul del corazón."

"El animal que llora...", p. 131. Incorpora un fragmento que debido a un error en la primera edición, hacía pensar al lector que se trataba de dos textos diferentes, cuando en realidad no era así.

"Hay un muro delante de mis ojos...". Sucede lo mismo que en el poema anterior.



## 6. BIBLIOGRAFÍA



## 6.1. BIBLIOGRAFÍA DE ANTONIO GAMONEDA

### 6.1.1. POESÍA

#### 6.1.1.1 PRIMERAS EDICIONES Y REEDICIONES EN VOLUMEN INDEPENDIENTE

1. *Subelevación inmóvil*. Madrid, Ediciones Rialp S. A., Col. Adonais CLXXXII, 1960, 65 pp., el colofón lleva fecha de 18 de octubre, tirada de seiscientos ejemplares en papel de edición y 120 en papel especial.
2. *Descripción de la mentira*. León, coedición de Diputación Provincial y Fundación March, "Provincia", Colección de poesía, n.º XXXIX, al cuidado editorial de la Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1977, 79 pp., el colofón lleva fecha de 9 de diciembre.
3. *Descripción de la mentira*. Salamanca, Col. Barrio de Maravillas, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1986, 69 pp., tirada de dos mil ejemplares, diseño de Manuel SIERRA, el colofón lleva fecha de 25 de junio.
4. *León de la mirada*. León, Espadaña Editorial, 1979, 61 pp., el colofón lleva fecha de 20 de diciembre, contiene fotografías de Fernando RUBIO, Amalio FERNÁNDEZ, Foto Exakta, Juan ORDÓÑEZ, , el libro lleva un aviso de GAMONEDA al lector. En la contraportada se reproduce el último poema del libro titulado: "(León de la esperanza)". Existe una edición especial numerada de este libro para la Galería de Arte "Maese Nicolás".

5. *León de la mirada*. León, Colección Breviarios de la Calle del Pez, n.º 25, Diputación Provincial, 1990, 60 pp., el colofón lleva fecha de 30 de mayo, colección coordinada y dirigida por el Grupo de Estudios Gumersindo de Azcárate, diseño de Antón DÍEZ, coordinación artística de Esteban TRANCHE, lleva una "Justificación", de Juan Pedro APARICIO, Luis MATEO DÍEZ y José María MERINO, integrantes del Grupo de Estudios "Gumersindo Azcárate", también se reproduce la Nota del autor de la primera edición, así como unos "Avisos sobre la presente edición", también del propio autor. Se reproducen las mismas fotografías que acompañaban a los poemas en la primera edición.
6. *Blues castellano (1961-1966)*. Oviedo, Ediciones Noega, Aeda Colección de poesía, n.º XIV, 1982, 68 pp., el colofón lleva fecha de 28 de febrero, contiene una nota previa del propio Antonio GAMONEDA,.
7. *Blues castellano*. Barcelona, Plaza & Janés, colección Poesía, n.º 34, dirigida por Ana María MOIX, edición de mayo de 1999, 64 pp., se incluye una página crítica y bibliográfica sobre GAMONEDA, diseño de la portada de Marta BORREL, fotografía de la portada de Daniel FONT, en la contraportada se reproduce la primera estrofa del poema "Blues de las preguntas".
8. *Lápidas*. Madrid, Trieste, Biblioteca de autores españoles, 1986, 96 pp., edición de 1000 ejemplares, el colofón lleva fecha de 21 de diciembre.
9. *Pavana impura*. Zaragoza, Autor-Editor, colección cave canem, 1990, 40 pp., estos poemas después serán recogidos en el segundo capítulo del *Libro del Frío*. Y también en VV. AA., *Propuestas poéticas para fin de siglo*. Madrid, Fundación Cultural Banesto, 1993, pp. 57-73.
10. *Libro del frío*. Madrid, Siruela, col. Libros del Tiempo, n.º 48, 1992, 151 pp., diseño gráfico de J. SIRUELA, el colofón indica mes de septiembre.
11. *Libro del frío*. Valencia, Germania, segunda edición corregida y aumentada, colección Hoja por ojo, n.º 11, 2000, prólogo de Jacques ANCET, 123 pp.

12. *Mortal 1936 (Pasión y Luz de Juan Barjola)*. Mérida, Asamblea de Extremadura, 1994. Tirada no venal de 100 ejemplares numerados, realizada en cuaderno para acompañar una *suite* serigráfica de Juan BARJOLA, consta de diez poemas. Recogidos después en el catálogo *Tauromaquia*. Mérida, Asamblea de Extremadura, 1994, 61 pp., con motivo de la exposición realizada con estos trabajos en el mes de septiembre de 1994. Dicho catálogo contiene las diez estampas de la carpeta "Tauromaquia", de Juan BARJOLA y los diez poemas de Antonio GAMONEDA.
13. *El vigilante de la nieve*. Madrid, Fundación César Manrique, colección de poesía Pénola Blanca, n.º 2, 1995, 33 pp., el libro es el segundo capítulo del *Libro del Frío*, el colofón lleva fecha de 9 de mayo, tirada de trescientos ejemplares, del I al C están firmados por el autor, diseño y cuidado de la edición de Alberto CORAZÓN, nota previa del autor.
14. *Libro de los venenos. Corrupción y fábula del Libro Sexto de Pedacio Dioscórides y Andrés de Laguna, acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña*. Madrid, Siruela, colección La Biblioteca sumergida, Serie menor, n.º 8, 1995, 169 pp, diseño gráfico G. GAUGER & J. SIRUELA, la obra fue publicada con la Ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, del Ministerio de Cultura. En sobrecubierta: Hirudines. *Dioscórides* de Andrés de LAGUNA, edición de Amberes (1555). Biblioteca Nacional de Madrid.
15. *Libro de los venenos*. Madrid, Siruela, bolsillo, n.º 31, 1997, 212 pp.
16. *¿Tú?* Barcelona, Edicions T. / Antonio Machón, 1998. En colaboración con el pintor Antoni TÀPIES.

## 6.1.1.2. TRADUCCIONES

## AL FRANCÉS

17. "Le livre du froid", traducción de Jacques ANCET, *La main du Signe*, n.º 14, Chambéry, 1995, pp. 76-83.
18. *Pierres gravées*. Traducción y prólogo ("L'empire intermédiaire") de Jacques ANCET, París, Éditions Lettres Vives, colección Terre de Poésie, 1996, 104 pp. Traducción de *Lápidas*.
19. *Livre du froid*. Traducción de Martine JOULIA y Jean-Yves BÉRIOU, París, Antoine Soriano Editeur, 1996. Traducción del *Libro del frío*.
20. *Substances, limites. Nymphaea*. Edición bilingüe, con traducción de Jacques ANCET, Toulouse, Le grand os, 1997, 48 pp., contiene una serie de once fotografías "Nymphaea", de M. HANIQUE, precedidos por los textos de GAMONEDA titulados "Substances, limites".
21. *Cahier de Mars*. La raison des nuages, *Myrddin*, 1997, traducción de Jean Yves BÉRIOU y Martine JOULIA. Se trata de una traducción de diversos poemas.
22. *Froid de limites*. París, Éditions Lettres Vives, Collection Terre de poésie, 69 pp, con ilustraciones de Antoni TÀPIES, texto original y traducción al francés por Jacques ANCET, 2000. Traducción de *¿Tú?*
23. "Mortel 1936. Passion e lumière de Juan Barjola", *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n.º 852 (monográfico *Voix d'Espagne*), París, abril 2000, pp. 102-109. Traducción de Jacques ANCET de *Mortal 1936*.
24. *Blues castillan*. Le Passe du vent, 2000, traducción de Jacques ANCET.

## AL INGLÉS

25. "Four poems from Memorial Stones", traducción de Louis BOURNE, y "Three poems from Book of Cold", traducción de Nicholas ROUND, *Agenda*,

vol. 35, n.º 2, monográfico *An Anthology of Spanish Poetry*, Londres, 1997, pp. 55-57.

#### AL PORTUGUÉS

26. *Livro do frio*. Lisboa, Assírio & Alvim, colección Documenta poética, n.º 44, 1999, edição bilingüe, 171 pp., un retrato, tradução e nota biográfica de José BENTO.

#### AL ÁRABE

27. *Al Hayat*, Londres, 27 de agosto de 1997, p. 16. Traducción de Mohamed BENNIS de textos de *El vigilante de la nieve*.

#### AL TURCO

28. "Bütün bir yalnızlık soyunur gözlerinde", *Cumhuriyet Kitap*, suplemento *Siir Atlası*, n.º 337, Estambul, p. 17.

#### 6.1.1.3. ANTOLOGÍAS Y RECOPIACIONES

29. "Lapidario incompleto", Antonio GAMONEDA, Luis MATEO DÍEZ y José María MERINO, *León: traza y memoria*. Madrid, Antonio MACHÓN editor, colección Enebras, n.º 1, 1984, 105 pp., tirada de doscientos cincuenta ejemplares numerados y firmados por los autores. Los textos van acompañados de una colección de veintidós grabados al aguafuerte del artista Félix de CÁRDENAS, edición para bibliófilos. "Lapidario incompleto", que consta de XXXI textos, pp. 11-40, será recogido después de reescribirlo en la tercera parte de *Lápidas*. El libro contiene también "Álbum de esquinas", por Luis MATEO DÍEZ, y "La vuelta a casa", por José María MERINO, colofón del 28 de noviembre.

30. *Edad (Poesía 1947-1986)*. Edición de Miguel CASADO, Madrid, Ediciones Cátedra, col. Letras Hispánicas, n.º 271, 1987, 385 pp., ilustración de cubierta: *Barrera* (fragmento) de Juan BARJOLA; 2ª y 3ª ed. 1988; 4ª ed. 1990; 5ª edición 2001. Incluye noticia biográfica, breve nota bibliográfica y una fotografía del autor.
31. *5 poetas. Vicente Núñez. Antonio Gamoneda. Pilar Paz Pasamar. Rafael Soto Vergés. Francisco Bejarano*. Cádiz, Unicaja, 1991, pp. 19-27, el colofón lleva fecha de 16 de marzo de 1992. Se incluyen bajo el título "Delación del verano", los seis poemas que forman el segundo apartado de *Lápidas*, aunque aquí aparecen sin los títulos que llevaban en el libro y con algunas significativas variaciones. Los textos fueron recogidos tal como el autor los leyó en la Biblioteca de Temas Gaditanos, el día 13 de diciembre de 1991.
32. *Dos poetas en su voz*. Valladolid, Ediciones Portuguesas, n.º IV, 1992, 55 pp., portada de Enrique ECHEVARRÍA. Contiene "Génesis", de Manuel ÁLVAREZ ORTEGA y trece fragmentos del libro *Descripción de la mentira*, pp. 23-55, recogidos en grabación de Antonio GAMONEDA. Incluye fotografía del autor, un poema manuscrito, y bibliografía de su obra poética.
33. *Sección de la memoria*. Ponferrada, Ayuntamiento de Ponferrada, colección Cuadernos del Valle del Silencio, 1993, 23 pp., ilustración de la portada de Jesús PEÑAMIL, el colofón señala diciembre de 1993. La publicación de este cuaderno se realiza tras el recital poético celebrado el 18 de diciembre en la Basílica de Nuestra Señora de la Encina de Ponferrada. Se incluyen los siguientes poemas: "Es un hombre. ", de *Edad: La tierra y los labios*; "Prometeo I y II", de *Sublevación inmóvil*; "Existían tus manos", de *Exentos, I*; "Blues para cristianos", de *Blues castellano*; "En selva roja donde el agua nunca", de *Exentos, II*; fragmentos de *Descripción de la mentira*; "Diván de Nueva York", y "En los paseos perezosos", de *Lápidas*; "Entre el estiércol", y "Esta casa estuvo

- dedicada", de *Libro del frío*. Incluye bibliografía (obra poética publicada).
34. *X Jornadas de Poesía Astrolabio*. Palencia, 1996, cuaderno que contiene poemas de Antonio COLINAS, Antonio GAMONEDA, Fernando MARTOS y José Luis PUERTO, participantes en las "X Jornadas de Poesía Astrolabio", celebradas en Palencia los días 28 y 29 de abril de 1995, diseño de Julián ALONSO, tirada de cuatrocientos ejemplares. Se recogen tres poemas: "En la quietud de madres inclinadas sobre el abismo", "Delación del verano", y "Diván de Nueva York", los tres pertenecen a *Lápidas*.
35. *Poemas / Antonio Gamoneda*. Palma, Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, Caixa de Balears, col·lecció poesia de paper, n.º 39, 1996, 29 pp. Es una antología de poemas que fueron leídos por el autor en el Centre de Cultura de "Sa Nostra", el día 25 de marzo de 1996.
36. *Poemas*. [Eivissa], Caixa de Balears, "Sa Nostra", colección Lectures poètiques, 22 pp.
37. *Encuentro en el territorio del frío*. León, Instituto Leonés de Cultura, 1996, 69 pp. Este libro recoge la exposición del pintor Albert AGULLÓ presentada en la Sala Provincia de la Diputación de León del 4 al 29 de octubre de 1995. Es un homenaje al poeta Antonio GAMONEDA., y los cuadros se inspiran en una selección de 21 poemas escogidos del *Libro del Frío*. Se incluye una breve biografía y una breve noticia bibliográfica de ambos artistas, y también una carta de Antonio GAMONEDA. a Albert AGULLÓ, pp. 8-9.
38. *Cuaderno de Octubre*. Madrid, Ediciones San Roque, 1997, 12 pp., ilustraciones, dibujos de Eugenio AMPUDIA. El colofón indica el mes septiembre, con una tirada de 200 ej. numerados y firmados por el autor. Diseño de E. AMPUDIA y César CAMINO. Edición al cuidado de Alberto LAURO y Fermín HIGUERA. Recoge ocho poemas de los libros inéditos *Exentos, III*: "¿Urueña?", "Sucede un cuadro de Orlando

- Pelayo", "Ventana húmeda (II)", y "Creo en la ira, creo en el olvido"; y *De un diccionario*: "agárico", "anamnesis", "ántrax", y "azogue".
39. "Poemas (1998-1999)". *RIFF RAFF*, Revista de pensamiento y cultura, n.º 11, 2ª época, Zaragoza, Mira Editores S.A., otoño 1999, pp. 169-178, son diez poemas pertenecientes a *Frío de Límites*.
40. *Sólo luz (Antología poética 1947-1998)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, colección Barrio de Maravillas, poesía, 2000, introducción y selección del propio autor, cubierta de Ricardo FIDALGO, 175 pp.
41. *Eros y Thanatos. Pinturas de Álvaro Delgado con once poemas de Antonio Gamoneda*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1999, 69 pp., los poemas pertenecen a las obras *Libro del frío*, *Lápidas*, *Frío de límites*, *Mortal 1936*, *Blues Castellano*, y *De la tierra y los labios*, el colofón lleva fecha de 21 de diciembre de 1999, el libro corresponde a la exposición de Álvaro DELGADO celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (12-1 al 6-2 del 2000), comisaria Marta DE ANDRÉS, diseño gráfico: Adela MORÁN y Encarnación F. LENA, fotografía José Luis HUELVES.
42. "Cuaderno Personal", *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 79-102, contiene los siguientes poemas: "El mirlo en la incandescencia", "Tengo frío junto a los manantiales", "Oyes la destrucción de la madera", "Alguien ha entrado en la memoria blanca", "Sábana negra en la misericordia", "Roza los líquenes y las osamentas", de *Libro del frío*; "Viven en la contemplación de la muerte y la luz" de *Mortal 1936*; "Después de la ira", "Va a amanecer sobre las cárceles y las tumbas", "Con la última luz", "Agenda vacía", el texto en prosa poética "Rumor de acequias..." y "Hay un anciano ante una senda vacía", todos estos, textos aún inéditos.
43. *Descripción del frío*. León, Celaryn, 2002, [pp. 102], se recogen treinta y cinco textos poéticos manuscritos de GAMONEDA, que junto a las obras de trece artistas conformaron la exposición "Con Antonio Gamoneda", que se abrió el 12 de febrero de 2002 en la Sala Juana Mordó en el Círculo

de Bellas Artes de Madrid. Los poemas son: "Todos los gestos anteriores", y "Vi la sombra perseguida", de *Descripción de la mentira*; "Vi cabezas absortas", "Oigo hervir el acero", y "En la quietud de la madres", de *Lápidas*; "En la ebriedad", "Mi rostro hierve", "Sábana negra", "Alguien ha entrado", "El vigilante fue herido", "Llegan los animales del silencio", "Tu cabello en sus manos", "La naranja en tus manos", "Lame tu piel el animal del llanto", "Oyes la destrucción de la madera", "Ardes bajo las túnicas carnales", "Va a amanecer", "Aceite azul", "¿Es la luz sustancia que atraviesan los pájaros", "Entra en tu cuerpo", "Tiendo mi cuerpo sobre las maderas", del *Libro del frío*; "En la contemplación de la muerte y la luz", *Mortal 1936*; "Altos lienzos sostenidos", "Era", "Venían con lámparas", "Junto a los signos veo", "Arden los huesos", "Vejo la sombra coronada", "Hay luz dentro de la sombra", "Detrás de la oscuridad están los rostros", "Mis recuerdos entran", "Quizá el silencio es azul", "La última luz", "Es la agonía y la serenidad", "Ahora mismo", todos estos son textos del libro aún inédito titulado provisionalmente *Arden las pérdidas*.

#### 6.1.1.4. POEMAS SUELTOS

44. "Los muertos", *Verbo. Cuadernos literarios*, n.º 17, octubre-diciembre, 1949, Alicante, p. 5.
45. "Poema", cuyo primer verso es: "Dios sabe que tengo veinte años", *Espadaña. Poesía y crítica*, n.º 47, León, 1950, p. 8.
46. "Prometeo en la frontera", *Acento cultural*, n.º 3, Madrid, enero 1959, p. 16.
47. "Tres sonetos leoneses", *Tierras de León*, año I, n.º 1, abril 1961, pp. [81-82].  
Los sonetos son: "Catedral", "Chopo", y "Pueblo".
48. "Iniciación coral a las comarcas. Tierra en el tiempo", *Tierras de León*, año II, n.º 3, diciembre 1962, pp. 75-81. Contiene los poemas: I. "Subid, amigos, una tarde quieta", II. "Altos secanos de la Sobarriba", III. "Los

- montes pardos y las peñas calvas", IV. "Y la tierra de Campos... Tierra siempre", V. "La tarde envuelve en la quietud lejana", VI. "Saliendo de León entre los álamos", y VII. "Pasos humanos descifrando el tiempo".
49. "Por si el canto, el poema", (De *Textos sobre Poesía*), Claraboya, n.º 4, marzo-abril 1964, León, p. 37.
50. "Va a hacer diecinueve años", de *Blues castellano*, Claraboya, n.º 4, marzo-abril 1964, León, p. 38.
51. "Valle de Eón", *Tierras de León*, V, León, octubre 1964, pp. 198-200
52. "Blues de la escalera", de *Blues castellano*, en *Claraboya*, n.º 11, 1966, León, p. 8.
53. "Profundidad de la mentira", *Ínsula*, n.º 340, Madrid, marzo 1975, p. 2.
54. "¿Ocultar esto?", "Blues de las preguntas", "Blues para cristianos", y "Después del accidente", *Alcance. Revista de Poesía*, n.º 6-7-8, León, 1980, pp. 83-86.
55. "Taller de Julio L. Hernández", Catálogo *Julio L. Hernández*. Madrid, Ministerio de Cultura, marzo-mayo de 1980, Madrid. Reproducido en *Julio López Hernández. Obra 1960-1995*. Sala Exposiciones Plaza de España, marzo - abril de 1995, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1995, p. 308. Este poema se recoge sin título en *Edad*, p. 297.
56. "Lápida a Juan Ramón", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 376-378, octubre-diciembre 1981, p. 162.
57. "Tranche 1983", *Esteban Tranche: (Dolce vita)*. Toledo, Galería Tolmo, 1983, es un pequeño cuaderno con pinturas de Tranche que van precedidas por el poema de Antonio GAMONEDA. Reproducido en el catálogo *Tranche*. Santander, Galería Trazos Dos, 1983.
58. "Diván de Nueva York", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 435-436, homenaje a Federico GARCÍA LORCA, Madrid, septiembre-octubre 1986, p. 678.
59. "Lapidario incompleto: 1936-1986", bajo este epígrafe se recogen los siguientes poemas: "Audición del verano", recogido luego en *Edad*, con

el título "Delación del verano"; "Suite de la memoria", compuesta a su vez de dos fragmentos, II y XXV (Persecución), en *Lápidas*, aparecen con leves modificaciones, "Suciedad del destino", y "León de Tábara", también de *Lápidas, Revista de Occidente*, n.º 65, Madrid, octubre 1986, pp. 129-132.

60. "Lápidas", *Los Cuadernos del Norte*, n.º 38, Oviedo, octubre 1986, pp. 80-82.
61. "Sábado blanco", perteneciente al *Libro del frío*. En la revista *Un Ángel más*. Valladolid, otoño 1987, n.º 2, pp. 113-115.
62. "Nona vacía", *Letra Internacional*, n.º 7, Madrid, otoño 1987, p. 19.
63. "Lápidas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 439, Madrid, enero 1987, pp. 62-63.
64. "Poemas", de *Edad*, *Los Cuadernos del Norte*, n.º 49, Oviedo mayo-junio 1988, pp. 53-54.
65. "Canción ante los lienzos de Juan Barjola", *Espacio / Espaço*, Revista de Literatura, n.º 2, Badajoz, primavera - verano 1988, p. 83. Reproducido en el catálogo *Juan Barjola*. Las Rozas, Ayuntamiento de las Rozas, Consejería de Cultura, Centro Cultural de la Rozas, Sala Maruja Mallo, exposición celebrada del 11 de marzo al 15 de abril de 1989. Este mismo texto aparece dividido en dos poemas, con algunas modificaciones, en el capítulo "Sábado", de *Libro del frío*.
66. "Sábana César", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 456-457, vol. II, Homenaje a CÉSAR VALLEJO, Madrid, junio-julio 1988, pp. 579-580.
67. "Un texto inédito: "Ponía venas en las urces cárdenas...", *Diario de León*, *Filandón*, domingo, 10 de julio de 1988, p. XII, de *Libro del frío*.
68. "Antología", *Poesía en el Campus*, n.º 5, Zaragoza, 1989, número recopilado en el vol. *Poesía en el Campus 1987-88 y 1988-89*. Zaragoza, Universidad IberCaja, 1989, pp. 161-167.
69. "Breve investigación aplicada al valor de los datos visuales en la que se supone última fotografía de Antonio Machado", *Ínsula*, n.º 505-506, Madrid, febrero-marzo, 1989, p. 40.

70. "Relación del prostíbulo", en *Cambio 16*, n.º 1.042, Culturas, Especial poesía española, "100 poetas españoles por lo menos", 11 de noviembre de 1991, p. XIV. Este poema pertenece a *Blues castellano*.
71. "Ventana vacía", *El Signo del gorrión*, n.º 1, Madrid, invierno, 1993, p. 51.
72. "El óxido se posó en mi lengua", *Poesía Siempre*, n.º 7, Río de Janeiro, julio 1996, p. 101.
73. "Memoria, sustancias, límites", *Unión Libre. Cuadernos de vida e culturas*, n.º 2, Lugo, 1997, pp. 163-173.
74. "Poemas", del *Libro del frío*, *Calviva. Revista nocturna de cultura y otros desvelos*, n.º 3, 1997, p. 30.
75. "Naturaleza", *Hablar / Falar de Poesía*, n.º 1, Lisboa / Badajoz, otoño / outono 1997, p. 15.
76. "¿Tú?", *ABC Cultural*, Madrid, 19 noviembre 1998, p. 46.
77. "De la Sublevación de los metales", con dedicatoria en recuerdo de BLAS DE OTERO, *Zurgai*, julio 1998, monográfico "Volver a Blas de Otero", p. 27
78. "Sustancia, límites", perteneciente a *De un diccionario relativo a ciencia médica arcaica*, en la revista *La alegría de los naufragios*, n.º 1 y 2, Huerga y Fierro, Madrid, 1999, p. 11.
79. "Poemas", *La expedición*, n.º 9, Zaragoza, noviembre 1999, pp. 14-19.
80. "Sucesos", son tres fragmentos de *Exentos, III*, en *La alegría de los naufragios*, n.º 3 y 4, Huerga y Fierro, Madrid, 2000, p. 17-19.
81. "La última luz", *Rencontres avec Antonio Gamoneda*. Pau, Atelier Poésie Léo Langrange, 2000, p. 5. Figuran también las traducciones de este poema a varios idiomas: francés, catalán, occitano, portugués, italiano, alemán, inglés, vasco, árabe, y chino.
82. "Blanca", *El País, Babelia*, Antología de Babel, sábado 30 de junio de 2001, p. 15, fragmento del epílogo a *Donde todo termina abre las alas*, de Blanca VARELA.

83. "Descripción de la mentira (fragmento)", *Barbaria. Revista de cultura e información del ICI*, n.º 24, Dossier "Antonio Gamoneda. Hacia Buenos Aires (1ª parte)", Buenos Aires, agosto, 2000.
84. "Poemas de *Lápidas*", *Barbaria. Revista de cultura e información del ICI*, n.º 24, Dossier "Antonio Gamoneda. Hacia Buenos Aires (2ª parte)", Buenos Aires, septiembre, 2000.
85. "Canciones ( De un cuaderno preparatorio de *El contenido de las sombras*)", en *El signo del gorrión*, Revista de bolsillo, n.º 19, invierno, 2000, Ed. Trotta, Madrid, pp. 9-11.
86. "Grandes, inútiles preguntas", *Letras Libres*, año I, n.º 1, octubre 2001, p. 21, incluye una nota aclaratoria del autor sobre la composición de este texto.

6.1.1.5. ANTOLOGÍAS DE POESÍA ESPAÑOLA QUE INCLUYEN POEMAS DE ANTONIO GAMONEDA

87. ALONSO FERNÁNDEZ, Santos, *Literatura leonesa actual: Estudio y antología de 17 escritores*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 1986, pp. 211-218. Son diez poemas en total: "Sublevación", "Verdad, 1958", y "Adiós", de *Sublevación inmóvil*; "¿Ocultar esto?", y "Blues para cristianos", de *Blues castellano*; y cinco fragmentos de *Descripción de la mentira*.
88. CANO, José Luis, *Segunda Antología de Adonais*. Madrid, Ediciones Rialp S. A., 1962, con prólogo de Vicente ALEXANDRE y con fotos fuera de texto. Contiene notas biográficas y bibliográficas, pp. 230-233. Figuran los poemas "Prometeo en la frontera (I)", y "Verdad 1958", de *Sublevación inmóvil*.
89. CASADO, Miguel, *Esto era y no era. Antología de poetas de Castilla y León*. Valladolid, Ámbito, vol. 2, 1985, pp. 35-44, contiene una breve reseña

- bibliográfica. Los poemas son: "Malos recuerdos", y "Blues de la casa", de *Blues castellano*, y varios fragmentos de *Descripción de la mentira*.
90. *Ciudad de los poetas*. Madrid, 1990, Poesía Ediciones Endymión, antología de 6 poetas vinculados a Villafranca del Bierzo, pp. 99-124. Incluye: "Ocasión de Villafranca", de *León de la mirada*, "Prometeo en la frontera" (I y II) de *Subelevación inmóvil*; "Existían tus manos", de *Edad*; "¿Ocultar esto?", y "Blues de las preguntas", de *Blues castellano*; fragmentos de *Descripción de la mentira*; "Canción de los espías", "Relación del Prostíbulo", y "El comedor de las viudas", de *Lápidas*; "Sábado blanco", "Viven gallos azules...", "Después de ser herido...", y "El mirlo en la incandescencia...", de *Libro del frío*.
91. DÍEZ RODRÍGUEZ, Miguel y DÍEZ TABOADA, María Paz, *Antología de la poesía española del siglo XX*. Madrid, Istmo, Colección Fundamentos, n.º 123, 1999. En las páginas 283-286 aparecen seis poemas de Antonio GAMONEDA: "Existían tus manos", de *Exentos, I, (1959-1960)*; "Blues del amo", "Blues de la escalera", y "Visita por la tarde", de *Blues castellano*; "Los jueves por la tarde...", y "Sucedían cuerdas de prisioneros", de *Lápidas*.
92. GAMONEDA, Antonio, *El Agua en la poesía hispánica*. León, Institución "Fray Bernardino de Sahagún"- C.S.I.C., 1972. Selección de poemas españoles e hispanoamericanos desde los arábigo-andaluces hasta la actualidad.
93. JIMÉNEZ MARTOS, Luis, *Antología de poesía española (1962-1963)*. Madrid, Aguilar, 1964.
94. -, *Antología de poesía española (1964-1965)*. Madrid, Aguilar, 1966.
95. -, *Antología general de Adonais (1943-1968)*. Madrid, Ediciones Rialp S. A., 1969, prólogo de Luis JIMÉNEZ MARTOS, p. 270-271. Se recoge el poema "Verdad 1958", de *Subelevación inmóvil*, y una brevísima noticia del autor.
96. MARTÍNEZ, José Enrique, *Antología de la poesía española (1939-1975)*. Madrid, Castalia Didáctica, n.º 22, 1989, pp. 225-232, los poemas

seleccionados llevan anotaciones: "Sublevación", de *Sublevación inmóvil*; "Blues del cementerio", de *Blues castellano*; y tres fragmentos de *Descripción de la mentira*.

97. MUNÁRRIZ, Jesús, *Un siglo de sonetos en español*. Madrid, Poesía Hiperión, n.º 381, 2000, p. 318, incluye el poema "Adiós", de *Sublevación inmóvil*.
98. PAULINO AYUSO, José, *Antología de la Poesía española del siglo XX*. Madrid, Clásicos Castalia, n.º 240, 1997. Véase el tomo II (1940-1980), pp. 473-477, donde hallamos nueve poemas: "Aquí hubo un amor, hubo una impura", de *La tierra y los labios*; "Blues de la casa", e "Invierno", de *Blues castellano*; un fragmento de *Descripción de la mentira*; "Puedes gemir en la lucidez", y "Manos clavadas en los tímpanos...", de *Lápidas*; y "Sobre excremento de rebaños, subo y me acuesto", "Hubo un tiempo en que mis únicas pasiones eran", y "Estoy desnudo ante el agua inmóvil. He dejado mi", de *Libro del frío*.
99. *Poemas inéditos de Julio Alonso Llamazares y otros*. León, Celarayn, 1979.
100. PRIETO DE PAULA, Ángel L., *1939-1975. Antología de la poesía española*. Alicante, Aguaclara, colección Anaquel, 1993.
101. -, *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*. Salamanca, Biblioteca Hispánica Ediciones, Colegio de España, n.º 29, 1995, pp. 152-164. Poemas seleccionados: "Prometeo en la frontera" (I y II), y "Ojos", de *Sublevación inmóvil*; fragmentos de *Descripción de la mentira*; "Tarareando Nazim", "Blues del nacimiento", "Blues del cementerio", y "Blues de la casa", de *Blues castellano*; "Veo al caballo agonizante...", de *Lápidas*; "Tengo frío...", "Tiendo mi cuerpo...", "No tengo miedo ni esperanza...", y "Nuestros cuerpos se comprenden...", de *Libro del frío*.
102. RICO, Francisco, *Mil años de poesía española. Antología comentada*. Barcelona, Planeta, 1996.
103. RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*. Madrid, Ediciones Cátedra, colección Letras

Hispánicas, n.º 500, 1998, pp. 830-832. Son seis poemas: "Te beberé el cabello", de *La tierra y los labios*; "Si mis manos cogiesen tu cabeza", de *Subelevación inmóvil*; "Blues de la casa", de *Blues castellano*; "Asediados por ángeles...", "Aquel aire entre...", y "Ventana húmeda", de *Lápidas*.

104. SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás, *Once poetas del siglo XX en Castilla y León*. León, Edileasa, colección vuelapluma, Junta de Castilla y León, 1999. Los poemas llevan anotaciones, pp. 203-204, se incluyen "Incandescencia y ruinas", de *Subelevación inmóvil*, "Después de veinte años", "Tarareando Nazim", "Blues del amo", "Blues de la casa", "Blues de la escalera", "Amor", y "En la carretera del norte", de *Blues castellano*; las cuatro primeras páginas de *Descripción de la mentira*; "Diván de Nueva York", de *Lápidas*; fragmentos de los capítulos "Geórgicas", "El vigilante de la nieve", y "Aún", de *Libro del frío*; "Como la cólera en el hígado se ocultan en sí", y "La naranja en tus manos...", de *¿Tú?*
105. VV. AA., *Las Ínsulas Extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2002, selección de Eduardo MILÁN, Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, José Ángel VALENTE y Blanca VARELA, pp. 634-638, se incluyen diez poemas que son: "Es un hombre. Va solo por el campo", de *La tierra y los labios*; "Invierno", de *Blues castellano*; "Al país que no es sino que habita", de *Exentos, II. Pasión de la mirada*; "Diván de Nueva York", y "Los jueves por la tarde se cerraba...", de *Lápidas*; "Extrañeza, fulgor", y "Sábana negra en la misericordia", de *Libro del frío*; "De las violentas humedades, de", de *Mortal 1936 (Pasión y Luz de Juan Barjola)*; "La naranja en tus manos", y "¿Es la luz esta sustancia que atraviesan los pájaros?" de *Libro del frío*, segunda edición.

## 6.1.1.6. ANTOLOGÍAS DEL AUTOR EN OTROS IDIOMAS

106. CALDERÓN, Nissin y ORGEL, Anna, *The Poems. The 5<sup>th</sup> International Poets' Festival*. Jerusalén. Mishkenot sha'ananim, Tel Aviv, Babel Publishers, 1999.
107. FRAYSSYNET, Claude de, *Anthologie de la poesie espagnole*. Arlés / París, Actes Sud / Unesco, 1995.
108. *Poesie des regions d'Europe. D'une Espagne a l'Autre*. Namur, Sources, 1995.
109. *Rosa do mundo*. Lisboa. Assirio & Alvim, 2001.
110. ROSSI, Rosa e GÓMEZ I OLIVER, Valentí, *Antología della poesia spagnola (castigliana, catalana, galega, basca)*. Citadella, Nuove Amadeus Edizioni, I Poeti di Amadeus, 1996,.

## 6.1.2. PROSA

111. *Zamora*. León, Editorial Everest, 1969, 168 pp, fotografías de ZUBILLAGA y otros, con láminas y planos. Guía turística centrada en la crítica descriptiva del románico zamorano. 2ª ed, 1970, 3ª ed, Madrid, 1977, 4ª ed, 1980, 5ª ed, 1981, 6ª ed, 1983, 7ª ed, 1984, 8ª ed, 1987, fotografía de Andrés ARROYO y otros, realización artística Carlos J. TARANILLA, 156 pp.
112. *Los jóvenes*. León, Everest, colección Enciclopedia Everest para el hogar, n.º 9, en colaboración con Bernardino M. HERNANDO, 1970, 591 pp., fotografías y grabados. Se trata de un voluminoso "estudio sereno del 'problema juvenil' visto desde todos los ángulos posibles", como reza en la introducción; 2ª edición, 1978.
113. *Tauromaquia y destino*. León, Ediciones Retablo, 1980, 67 pp. Tirada de doscientos cincuenta ejemplares. Es una publicación que reproduce y complementa la edición de obra serigrafiada de Juan BARJOLA que bajo

idéntica titulación hace, en su Colección "Retablo", la Galería de Arte "Maese Nicolás", de León. Contiene los siguientes textos de carácter literario de Antonio GAMONEDA: "España, España", "Eran las cinco en punto", "Las heridas quemaban como soles", "Buscaba el amanecer, y el amanecer no era", "¡Oh blanco muro de España!", que acompañan una serie de cinco pinturas de Juan BARJOLA. Siguen otros dos textos: "Tauromaquia y destino", y "Tauromaquia y forma", de crítica e interpretación de las pinturas de BARJOLA.

114. *El cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga & Fierro, col. La rama dorada, n.º 12, 1997, 233 pp., el colofón lleva fecha de 21 de octubre, edición de Sagrario FIERRO MADRID y Antonio J. HUERGA MURCIA.
115. "La creación poética: radicación, espacios, límites", VV. AA., *Informes sobre el estado del lugar*. Gijón, Caja de Asturias. Obra Social y Cultural, 1998, pp. 113-124. Los textos recogidos en este libro se corresponden con las conferencias impartidas dentro del ciclo "El aliento de lo local en la creación contemporánea", celebrado entre el 19 y el 28 de enero de 1998 en el Centro Cultural Caja Asturias en Gijón.
116. *La alegría de los naufragios*. José Ángel VALENTE, Bernardo ATXAGA, y Antonio GAMONEDA, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 1999, 240 pp.
117. *Conocimiento, revelación, lenguajes*. León, I.E.S. "Lancia", La Biblioteca, colección Cuadernos del Noroeste, n.º 3, 2000, 32 pp.

#### 6.1.2.1. NARRATIVA

118. "La aventura física de María Ruiz", VV. AA., *Cuentos*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, León, 1968, [pp. 29-42], ilustraciones de José María VÁZQUEZ. Este cuento obtuvo el tercer premio en el concurso convocado por la Caja de Ahorros de León. Formaron el jurado: Dámaso SANTOS, Emilio SALCEDO, Antonio PEREIRA, Victoriano CRÉMER y Javier MARTÍN-ARTAJA.

119. "Relación de don Sotero", *Los Cuadernos del Norte*, n.º 31, mayo-junio 1985, pp. 74-76. Anteriormente había aparecido publicado sin título y con numerosas erratas en la revista leonesa *Margen*, octubre-noviembre 1980. Reeditado en VV. AA., *Figuraciones*. León, Col. Breviarios de la Calle del Pez, n.º 11, 1986, edición de Santos ALONSO, pp. 135-145.
120. *Relación y fábula*. Santander, editorialLímite, La Ortiga, colección de narrativa, n.º 3, 1997, 33 pp., diseño gráfico de Xesús VÁZQUEZ, ilustración de la cubierta de BRUEGHEL el Viejo, 1557, ilustraciones en el interior de varios artistas. El colofón lleva fecha de 15 de octubre de 1997. El libro contiene "Relación de don Sotero", pp. 9-20, y "Fábula de Pieter (1987)", pp. 21-33.

6.1.2.2. ARTÍCULOS, RESEÑAS DE LIBROS Y PUBLICACIONES, Y CRÍTICA  
LITERARIA

121. "Poesía y conciencia. Notas de una revisión", *Ínsula*, n.º 204, noviembre 1963, p. 4. Sobre el fenómeno poético y su relación con la acción política.
122. "La ciudad de Diego Jesús Jiménez", *Claraboya*, n.º 8, 1965, León, pp. 31-32.
123. "Antonio Pereira. *Del monte y los caminos*", *Claraboya*, n.º 13, enero-febrero 1967, año III, León, pp. 51-52.

**1970**

124. "El I coloquio internacional sobre historia de la minería", *Tierras de León*, año X, n.º 11, , junio 1970, pp. 13-47.
125. "Catálogo de temas y autores leoneses", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 34-35, junio 1970, p. 189.

## 1971

126. "Retablo de la leyenda de Luna", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 127-128.
127. "Del cancionero leonés", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 128-129.
128. "La colegiata de San Isidoro de León", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 129-130.
129. "Atentado en la isla", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 130-131.
130. "El invisible anillo", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 131-132.
131. "Aurora boreal", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 132-133.
132. "Memoria", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 133-134.
133. "Equipo Claraboya", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 135-137.
134. "La cuenca minera Ciñera-Matallana", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 137-138.
135. "Publicaciones de la institución Tello Téllez de Meneses", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, p. 139.
136. "Berceo: Boletín del Instituto de Estudios Riojanos", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 139-140.
137. "Memoria del camino", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 14, diciembre 1971, pp. 85-91.
138. "Exposición de la 1ª Bienal de pintura Provincia de León", *Tierras de León*, año XI, n.º 14, diciembre 1971, pp. 102-112.
139. "Crónicas de una tristeza", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 14, diciembre 1971, pp. 113-116.

140. "Noticias", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 14, diciembre 1971, pp. 116-117.
141. "Añoranzas del Tamborón", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 14, diciembre 1971, pp. 118-119.
142. "Siro", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 14, diciembre 1971, pp. 119-120.
143. "Coro concertado", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 14, diciembre 1971, pp. 121-122.
144. "Hombres, hechos, ideas... ", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 14, diciembre 1971, pp. 122-123.
145. "Pintura románica: Panteón real de San Isidoro", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 14, diciembre 1971, pp. 123-124.
146. "Este pequeño siempre", [reseña], *Tierras de León*, año XI, n.º 14, diciembre 1971, pp. 124-126.
147. "D. Patricio Azcárate un leonés universal", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 53, diciembre, p. 125.

### 1972

148. "Vicente Rascón", [reseña], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, p. 103.
149. "Las joyas de la Cámara Santa. Valores permanentes de Oviedo", [reseña], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 123-140.
150. "Carpe diem", [reseña], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 125-126.
151. "Ofrecimiento en sombra", [reseña], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 126-127.
152. "Poemas de Oceanía", [reseña], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 128-130.
153. "El agua en la poesía hispánica", [reseña], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 130-131.

154. "Sitio de Tarifa", [reseña], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 131-132.
155. "Dibujo de figura", [reseña], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 133-135.
156. "Villa de Madrid", [reseña], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 135-136.
157. "Dibujos de maestros", [reseña], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 136-137.
158. "Cuentos", [reseña], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 137-138.
159. "Berceo", [reseña], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 138.
160. "Gibralfaro", [reseña], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, p. 139.
161. "Instituto de Estudios Alicantinos", [reseña], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 139-140.
162. "La sala Provincia de la Institución Fray Bernardino de Sahagún. Actividad en el segundo semestre de 1972", *Tierras de León*, año XII, n.º 16, diciembre 1972, pp. 101-111.

### 1973

163. "Arquitectura hispano flamenca en León", [reseña], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, pp. 60-61.
164. "La energía: el desafío de la seguridad", [reseña], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, pp. 61-62.
165. "Evolución y estructura urbana de Astorga", [reseña], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, pp. 62-63.
166. "Félix Gordón Ordás", [reseña], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, pp. 63-64.
167. "El contenido etnológico de la denominación astures", [reseña], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, p. 65.

168. "Poesías completas, II", [reseña], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, pp. 65-67.
169. "Curas guerrilleros en España", [reseña], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, p. 67.
170. "Viaje en coche", [reseña], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, p. 68.
171. "San José del sindicato de la madera", [reseña], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, p. 69.
172. "Responde amor", [reseña], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, pp. 69-70.
173. "Villa de Madrid", [reseña], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, pp. 71.
174. "Cuentos", [reseña], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, pp. 71-72.
175. "Forma abierta", [reseña], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, p. 72.

### 1975

176. "Encuesta sobre Antonio Machado", *La estafeta literaria*, n.º 569-570, Madrid, 1/15 de agosto de 1975, pp. 37-38.

### 1976

177. "La poesía personal de Leopoldo Panero", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 23, junio 1976, p. 29.
178. "Escultura gótica en León", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 23, junio 1976, pp. 29-30.
179. "Iglesias mozárabes leonesas", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 23, junio 1976, p. 30.

180. "Astorga: argumentaciones para la ubicación de una residencia sanitaria de la Seguridad Social", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 23, junio 1976, pp. 30-31.
181. "Música: conciertos y audiciones musicales comentadas", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 23, junio 1976, pp. 31-33.
182. "Cueva de Valporquero", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 24, septiembre 1976, p. 66.
183. "Política educativa y escolaridad obligatoria", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 24, septiembre 1976, pp. 66-67.
184. "Santuario de la Virgen de Manzaneda", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 24, septiembre 1976, p. 67.
185. "Noticia del hombre", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 24, septiembre 1976, pp. 67-68.
186. "Las juderías de la provincia de León", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 24, septiembre 1976, p. 69.
187. "Fernando Castro: memoria testamentaria: el problema del catolicismo liberal", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 24, septiembre 1976, pp. 70-71.
188. "Crónica de un juez", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 24, septiembre 1976, p. 71.
189. "Obras de Leónides Fresno Nicolás", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 24, septiembre 1976, pp. 71-72.
190. "María Carrera", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 24, septiembre 1976, pp. 73-74.
191. "Yagües", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 24, septiembre 1976, pp. 74-75.
192. "Los Cercos", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 25, diciembre 1976, p. 59.
193. "César Vallejo: acercamiento al hombre y al poeta", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 25, diciembre 1976, p. 60.

194. "Condición y matrimonio en el derecho canónico", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 25, diciembre 1976, pp. 60-61.
195. "España, tierra de santos", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 25, diciembre 1976, pp. 61.
196. "Mapa de cultivos y aprovechamientos: evolución de recursos agrarios", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 25, diciembre 1976, pp. 61-62.
197. "Reumatismos: 5ª semana de actualizaciones médicas", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 25, diciembre 1976, p. 62.
198. "Anales de la Sala Provincia", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 25, diciembre 1976, p. 63.
199. "Instituto de Estudios Bercianos", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 25, diciembre 1976, pp. 63-64.
200. "León: revista de la Casa de León en Madrid, n.º 266", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 25, diciembre 1976, p. 64.
201. "Instituto de Estudios Alicantinos, n.º 17", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 25, diciembre 1976, p. 64.
202. "José María Merino, premio Novelas y Cuentos 1976", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 25, diciembre 1976, p. 65.
203. "Villa de Madrid, n.º 52", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 25, diciembre 1976, p. 65.
204. "Audiciones musicales comentadas", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 25, diciembre 1976, p. 68.
205. "Castilla la vieja y León", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 24, septiembre 1976, pp. 68-69.
206. "Leopoldo Panero: Antología", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 24, septiembre 1976, pp. 69-70.
207. "La IV Bienal de poesía Provincia de León", [reseña], *Tierras de León*, año XVI, n.º 25, diciembre 1976, p. 70.

## 1977

208. "Concejo: boletín de información municipal de León, n.º 1", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, p. 65.
209. "Novela de Andrés Choz", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, pp. 65-66.
210. "Crónica de una nostalgia", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, pp. 66-67.
211. "El camino de Santiago en tierras de León", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, p. 67.
212. "De Liébana a Campoo", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, pp. 67-68.
213. "Índice-catálogo de zooparásitos ibéricos", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, pp. 68-69.
214. "Memoria comercial y estudio sobre el desarrollo de los negocios en la provincia de León, con un resumen de las actividades corporativas", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, p. 69.
215. "Villa de Madrid, n.º 53", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, pp. 69-70.
216. "Publicaciones de la institución Tello Téllez de Meneses, n.º 38", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, p. 70.
217. "Instituto de Estudios Alicantinos, n.º 18", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, p. 71.
218. "Altamira", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, pp. 70-71.
219. "Berceo, n.º 91", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, pp. 71-72.
220. "Audiciones musicales comentadas", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 26, marzo 1977, p. 73.
221. "Panorama actual de la novela española", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, pp. 73-74.

222. "El XXXIII Congreso luso-español para el progreso de las ciencias", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, p. 74.
223. "Variaciones: total de S.E. u O.", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, p. 54.
224. "Yerba y olvido", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, pp. 57-58.
225. "Fiel infiel", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 27, junio 1977, pp. 58-59.
226. "Estructura de la población de la extremadura leonesa en los siglos XII y XIII", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, p. 59.
227. "Geología de los valles altos de los ríos Esla, Yuso, Carrión y Deva", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, pp. 59-60.
228. "Almanza la perla del Cea", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, p. 60.
229. "Carolina del Castillo", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, pp. 60-61.
230. "Las artes espaciales", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, p. 61.
231. "Boletín informativo de la Excma. Diputación Provincial de Teruel, n.º 45", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, pp. 61-62.
232. "San Jorge: revista de la Diputación Provincial de Barcelona, n.º 100", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, p. 62.
233. "Audiciones musicales comentadas", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 27, junio 1977, pp. 63-64.
234. "La fiesta del Libro", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, pp. 64-65.
235. "Panorama actual de la poesía española y leonesa", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, p. 65.
236. "Un ciclo sobre la juventud", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, pp. 65-66.

237. "Al aire de tu vuelo", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 28, septiembre 1977, p. 62.
238. "Cuadernos leoneses de poesía, nov.-dic. 1977", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 28, septiembre 1977, pp. 62-63.
239. "Notas sobre las transferencias de la tecnología minera", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 28, septiembre 1977, pp. 63-64.
240. "Villa de Madrid, n.º 55-56", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 28, septiembre 1977, p. 64.
241. "Instituto de Estudios Alicantinos, n.º 20", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 28, septiembre 1977, pp. 64-65.
242. "Caer en tus brazos", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 29, diciembre 1977, pp. 65-66.
243. "José Antonio Díez. Artistas españoles contemporáneos", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 29, diciembre 1977, pp. 66-67.
244. "Cancionero berciano", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 29, diciembre 1977, pp. 67-69.
245. "Del Fuero de Madrid", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 29, diciembre 1977, p. 68.
246. "Alza tu pascua, España", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 29, diciembre 1977, p. 69.
247. "San Martín Adrio", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 29, diciembre 1977, p. 71.
248. "IV Bial de pintura Provincia de León: Realismo", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 29, diciembre 1977, pp. 74-75.
249. "Los ciclos de la Casa de la Cultura", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 29, diciembre 1977, p. 82.

## 1978

250. "El dolor de mi pueblo", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, p. 124.
251. "Algunos hitos gloriosos del Camino de Santiago en la provincia de León", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, p. 125.
252. "Biblioteca, archivo, museo: veinte años de actividad 1957-1977", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, pp. 125.
253. "Historia de los premios Nóbel: literatura", [reseña], *Tierras de León*, año XVII, n.º 30-31, junio 1978, pp. 125-126.
254. "Archivos leoneses, n.º 63", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, pp. 126-128.
255. "Villa de Madrid, n.º 58", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, p. 128.
256. "Coplas de andar por casa", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, pp. 128-129.
257. "Extinción del cisma de occidente", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, pp. 129-130.
258. "Monasterios cistercienses en Castilla: siglos XII-XIII", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, p. 130.
259. "Un semestre de actividad en la Casa de la Cultura", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, pp. 151-152.
260. "RRA", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 32-33, diciembre 1978, pp. 104.
261. "Antología bilingüe", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 32-33, diciembre 1978, pp. 104-105.
262. "La barca de antaño", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 32-33, diciembre 1978, p. 105.
263. "Fábula de Ariadna y Teseo y otros poemas", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 32-33, diciembre 1978, pp. 105-106.
264. "El dedo de cristal", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 32-33, diciembre 1978, p. 106.

265. "Alcance: revista de poesía, n.º 2 y 3", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 32-33, diciembre 1978, pp. 106-107.
266. "Atlas gráfico del Reino de León", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 32-33, diciembre 1978, p. 107.
267. "Catálogo del archivo histórico diocesano de León (I) ", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 32-33, diciembre 1978, p. 108.
268. "Colligete", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 32-33, diciembre 1978, pp. 108-109.
269. "Escritores bercianos", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 32-33, diciembre 1978, p. 109.
270. "Las lenguas venezolanas indígenas y el castellano", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 32-33, diciembre 1978, pp. 110-111.
271. "Índice-catálogo de zooparásitos ibéricos", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 32-33, diciembre 1978, p. 111.
272. "Semblanzas veterinarias II", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 32-33, diciembre 1978, pp. 111-112.
273. "Revistas de corporaciones locales", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 32-33, diciembre 1978, pp. 112-114.
274. "Materiales cerámicos de la villa romana de El Soldán, Santa Colomba de Somoza", [reseña], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, pp. 124-125.
275. "Tradición y magia en la comarca coyantina: Castilfalé", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1978, p. 125.
276. "Memoria reservada de Don Domingo Moriones sobre el gobierno de Filipinas (1877-1880)", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 73, diciembre 1978, p. 128.

## 1979

277. "Carta a Pedro Caravia y Jorge F. Bustillo", [reseña], *Asturias*, 17 de mayo de 1979.
278. "Espadaña: revista de poesía y crítica (ed. facsímil)", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 34-35, junio 1979, pp. 175-191.
279. "La lentitud de los bueyes", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 34-35, junio 1979, pp. 178-179.
280. "Canciones del arco iris: poemas para niños", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 34-35, junio 1979, pp. 179-180.
281. "Origen de las especies", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 34-35, junio 1979, pp. 181-182.
282. "Manuel García Burgos: la obra literaria de un leonés en Hispanoamérica", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 34-35, junio 1979, pp. 182-183.
283. "El Bierzo", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 34-35, junio 1979, pp. 183-184.
284. "La Catedral de León y su museo", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 34-35, junio 1979, p. 184.
285. "Castillos de León", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 34-35, junio 1979, pp. 185-186.
286. "La coronación imperial de Alfonso VII de León", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 34-35, junio 1979, pp. 186-187.
287. "El Reino de León en la Edad Media", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 34-35, junio 1979, pp. 187-188.
288. "Los pasillos de Puebla", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 34-35, junio 1979, p. 188.
289. "Helmintocenosis de la trucha en León", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 33-34, junio 1979, pp. 189-190.
290. "Escritores municipalistas y de la vida local", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 36-37, diciembre 1979, pp. 223-224.

291. "La organización económica de las Confederaciones Hidrográficas en relación con las aportaciones de regantes", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 36-37, diciembre 1979, pp. 224-225.
292. "Anatomía del informe de Campomanes", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 36-37, diciembre 1979, pp. 225-226.
293. "Guía del Bierzo", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 36-37, diciembre 1979, pp. 226-227.
294. "Astorga", [reseña], *Tierras de León*, año XIX, n.º 36-37, diciembre 1979, pp. 227-228.

#### 1980

295. "Lectura parcial de José María Navascués", *Los Cuadernos del Norte*, n.º 0, año I, Oviedo, enero-febrero 1980, pp. 32-39; recogido, con el título "¿Signos? (Lectura parcial de José María Navascués)", en *El cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga & Fierro, 1997, pp. 201-213.
296. "Todas las noches amanece", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 38, marzo 1980, pp. 163-164.
297. "Astrolabio por Antonio Colinas", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 38, marzo 1980, pp. 164-165.
298. "Últimas horas en Lisca Blanca", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 38, marzo 1980, pp. 165-166.
299. "Primer y último oficio", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 38, marzo 1980, pp. 166-167.
300. "El niño y yo", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 38, marzo 1980, pp. 168-169.
301. "Sendo, dibujos", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 38, marzo 1980, pp. 167-168.
302. "Los valles del Tuejar", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 38, marzo 1980, p. 170.
303. "Destellos", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 38, marzo 1980, pp. 169-170.

304. "Estudios humanísticos, n.º 1", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 38, marzo 1980, p. 171.
305. "Reflexiones sobre la economía leonesa", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 38, marzo 1980, pp. 171-172.
306. "Studiim Legionense", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 38, marzo 1980, pp. 172-173.
307. "Municipalismo y regionalismo", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 39, junio 1980, pp. 149-150.
308. "Bibliografía española de economía regional", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 39, junio 1980, p. 150.
309. "Mines d' or romaines d' Espagne: le district de la Valduerna (León)", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 39, junio 1980, pp. 151-152.
310. "Minas de oro romanas de la provincia de León, I, II", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 39, junio 1980, pp. 151-152.
311. "La jurisdicción de la abadesa de Gradefes sobre el Monasterio de Otero de las Dueñas", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 39, junio 1980, pp. 152-153.
312. "Semblanzas de hidalgos", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 39, junio 1980, p. 153.
313. "Los caminos del Esla", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 39, junio 1980, pp. 153-154.
314. "Junto al agua", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 39, junio 1980, pp. 154-155.
315. "Homenaje a León Felipe", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 39, junio 1980, p. 156.
316. "Signos en fuego vivo", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 39, junio 1980, pp. 156-157.
317. "Las palabras", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 39, junio 1980, pp. 157-158.
318. "Cistierna y sus comarcas", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 39, junio 1980, p. 158.

319. "Los Maragatos", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 40, septiembre 1980, pp. 125-127.
320. "Claves narrativas de Juan Rulfo", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 40, septiembre 1980, pp. 127-128.
321. "Helmintocenosís del tracto digestivo de los ciprínidos de los ríos de León", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 40, septiembre 1980, pp. 128-129.
322. "Ciudad de León: del gótico neomudéjar a nuestros días (siglos XIV-XX)", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 40, septiembre 1980, pp. 129-130.
323. "León", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 40, septiembre 1980, p. 130.
324. "Orillas del Órbigo", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 40, septiembre 1980, pp. 131.
325. "León: revista de la Casa de León", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 40, septiembre 1980, pp. 131-132.
326. "Lo que a mí me pasa", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 40, septiembre 1980, pp. 132-134.
327. "La rueca de los semblantes", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 40, septiembre 1980, pp. 134-135.
328. "Castilla, plaza mayor de soledades", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 40, septiembre 1980, pp. 135-136.
329. "Beberide", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 40, septiembre 1980, p. 137.
330. "El Bierzo canta", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 40, septiembre 1980, pp. 137-138.
331. "Obdulia azul", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 40, septiembre 1980, p. 180.
332. "La montaña de Valdeburón", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 41, diciembre 1980, pp. 123-124.

333. "Santa María de Arbás: catálogo de su archivo y apuntes para su historia", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 41, diciembre 1980, pp. 124-125.
334. "Supervivencias señoriales en el siglo XX", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 41, diciembre 1980, pp. 125-126.
335. "De ciencia y ética", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 41, diciembre 1980, pp. 126-127.
336. "La filosofía política de Jean Paul Sartre", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 41, diciembre 1980, pp. 127-128.
337. "Las comunicaciones entre Asturias y León", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 41, diciembre 1980, pp. 128-129.
338. "Las Médulas", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 41, diciembre 1980, pp. 129-130.
339. "Virgen del Camino", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 41, diciembre 1980, pp. 130-131.
340. "Virgen de la Velilla", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 41, diciembre 1980, p. 131.
341. "Última Thule", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 41, diciembre 1980, pp. 132-133.
342. "León en la mirada", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 41, diciembre 1980, pp. 133-134.
343. "Estudios humanísticos, 2", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 41, diciembre 1980, pp. 134-135.

### 1981

344. "Epizootiología y profilaxis de la fiebre aftosa porcina. El deade-destrano como adjuvante en vacuna", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 42, marzo 1981, pp. 141-142.
345. "Índice-catálogo de zooparásitos ibéricos", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 42, marzo 1981, pp. 142-144.

346. "El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 42, marzo 1981, pp. 144-145.
347. "Patrimonio arquitectónico de Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 42, marzo 1981, pp. 145-146.
348. "Provincia de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 42, marzo 1981, pp. 147-148.
349. "Gente oscura", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 42, marzo 1981, pp. 148-149.
350. "Lírica española del siglo XX: en busca de trayectoria", [reseña], *Tierras de León*, año XX, n.º 42, marzo 1981, pp. 149-150.
351. "Poemas morales", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 42, marzo 1981, pp. 151-152.
352. "Fabulario", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 42, marzo 1981, pp. 152-153.
353. "Alcance: revista de poesía, n.º 6, 7 y 8", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 42, marzo 1981, pp. 154-155.
354. "El carbón en España, en la C.E.E. y en el mundo", *Tierras de León*, año XXI, n.º 44, septiembre 1981, pp. 119-120.
355. "Enfermedades parasitarias: patología y clínica del ganado porcino", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 44, septiembre 1981, pp. 120-121.
356. "El habla de los Bercianos del Real Camino", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 44, septiembre 1981, pp. 121-122.
357. "La resistencia interior en la España de Franco", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 44, septiembre 1981, pp. 122-123.
358. "Ensayo sobre las pugnas, heridas, capturas, expoliaciones y desolaciones del viejo reino, en el que se apunta la reivindicación leonesa de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 44, septiembre 1981, pp. 123-124.

359. "Dominico leonés camino de los altares: el padre Antonio González, mártir", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 44, septiembre 1981, pp. 124-125.
360. "Momentos para la palabra tensa", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 44, septiembre 1981, pp. 125-126.
361. "Fondo histórico del archivo municipal de Astorga", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 44, septiembre 1981, pp. 127-128.
362. "Arquitectura mudéjar en León y Castilla", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 44, septiembre 1981, pp. 128-129.
363. "Catálogo total", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 44, septiembre 1981, pp. 129-130.
364. "Romance de Madrid concejo abierto", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 44, septiembre 1981, pp. 130-133.
365. "El Ámbito y las manos", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 44, septiembre 1981, pp. 133-134.
366. "León insólito: ayer y hoy", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 45, diciembre 1981, pp. 117-118.
367. "El dominio del Monasterio de Sahagún en el siglo X", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 45, diciembre 1981, pp. 118-119.
368. "Alba plena y madera olorosa", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 45, diciembre 1981, p. 120-121.
369. "Ácidos días", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 45, diciembre 1981, pp. 121-122.
370. "Estudios humanísticos 3", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 45, diciembre 1981, pp. 122-123.
371. "Estampas de Babia", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 45, diciembre 1981, pp. 123-124.
372. "Relato de Babia", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 45, diciembre 1981, pp. 124-126.

## 1982

373. "Paráfrasis", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 46, marzo 1982, pp. 133-134.
374. "Origen, evolución y decadencia del recinto amurallado de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 46, marzo 1982, pp. 135-136.
375. "El Concejo de Burón: su gloriosa historia", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 46, marzo 1982, pp. 136-137.
376. "El Palacio Real de Valladolid", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 46, marzo 1982, pp. 137-138.
377. "Los Fueros del Reino de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 46, marzo 1982, pp. 138-139.
378. "Trabajos del Departamento de patología infecciosa y parasitaria (1954-1979)", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 46, marzo 1982, pp. 139-140.
379. "La noche prodigiosa", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 48, septiembre 1982, pp. 130-131.
380. "Elegía a Gil", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 48, septiembre 1982, pp. 131-132.
381. "La montaña Levítica: Prioro y Valderrueda", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 48, septiembre 1982, pp. 134-135.
382. "Historia del Real Monasterio de Sahagún", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 48, septiembre 1982, pp. 135-136.
383. "Nutrición mineral en las plantas pratenses", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 48, septiembre 1982, pp. 136-137.
384. "León y el catastro de Ensenada: relación de hidalgos inscritos", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 48, septiembre 1982, pp. 138.
385. "El Cardenal Lorenzana en Italia", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 48, septiembre 1982, pp. 139-140.
386. "El caldero de oro", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 48, septiembre 1982, pp. 140-141.

387. "El Páramo: introducción histórica", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 49, diciembre 1982, pp. 128-129.
388. "La Ribera del Torio", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 49, diciembre 1982, pp. 129-130.
389. "Historia antigua y medieval de la comarca de los Oteros", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 49, diciembre 1982, pp. 130-131.
390. "El Valle de Laciana", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 49, diciembre 1982, pp. 131-132.
391. "El Transcantábrico: viaje en el hullero", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 48, septiembre 1982, pp. 132-133.
392. "Una mujer malva", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 49, diciembre 1982, pp. 132-133.
393. "Las estaciones provinciales", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 49, diciembre 1982, pp. 134.
394. "Poesía, 1967-1980", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 49, diciembre 1982, pp. 135-136.
395. "Según Noé", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 49, diciembre 1982, pp. 136-137.
396. "Cuaderno de otoño", [reseña], *Tierras de León*, año XXII, n.º 49, diciembre 1982, pp. 137-138.

### 1983

397. "Las vidrieras de la catedral de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 50, marzo 1983, pp. 131-133.
398. "El Condado de Luna en la Baja Edad Media", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 50, marzo 1983, pp. 133-134.
399. "El León de Espadaña", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 50, marzo 1983, pp. 134-135.
400. "Friso menor, memorias", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 50, marzo 1983, pp. 135-136.

401. "Memoria de la nieve", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 50, marzo 1983, pp. 137-138.
402. "Cuentos del reino secreto", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 50, marzo 1983, pp. 138-139.
403. "El telar de la nostalgia", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 50, marzo 1983, pp. 139-140.
404. "Los brazos de la i griega", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 50, marzo 1983, pp. 140-141.
405. "Estudios humanísticos 4", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 50, marzo 1983, pp. 141-142.
406. "Miguel Cordero y la universidad (Notas de lectura)", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 51, junio 1983, pp. 13-24.
407. "Tixtos de Melibea", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 52, septiembre 1983, p. 131.
408. "Autorretrato y transfiguraciones", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 52, septiembre 1983, p. 132.
409. "Xentiquina", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 52, septiembre 1983, pp. 132-133.
410. "La novela de la transición", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 52, septiembre 1983, pp. 133-134.
411. "Las Etimologías de San Isidoro romanceadas", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 52, septiembre 1983, pp. 134-135.
412. "Fuentes literarias y epigráficas de León en la antigüedad", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 52, septiembre 1983, p. 136.
413. "Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 52, septiembre 1983, pp. 135-136.
414. "Costa verde", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 52, septiembre 1983, pp. 137.
415. "Torre del Bierzo: solar histórico", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 52, septiembre 1983, pp. 137-138.

416. "La ciudad de León: de romana a románica", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 52, septiembre 1983, pp. 138-139.
417. "Palinología de la formaciones del Silúrico Superior. Devónico Inferior de la Cordillera Cantábrica", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 52, septiembre 1983, pp. 139.
418. "Autoecología de la graja (*Corvus frugilegus* L.) en la provincia de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 52, septiembre 1983, p. 140.
419. "El Calecho, n.º 0 y 1", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 52, septiembre 1983, p. 141.
420. "La exposición de Antonio Zarco", [reseña], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1983, pp. 54-55.
421. "Las Helicidae (gastropoda pulmonata) de la provincia de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 53, diciembre 1983, pp. 123-124.
422. "Lancia 1: cántabros y astures", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 53, diciembre 1983, pp. 124-125.
423. "Mercaderes castellanos en el Golfo de Vizcaya", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 53, diciembre 1983, pp. 126-127.
424. "Tradiciones y costumbres de Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 53, diciembre 1983, p. 127.
425. "Sendas de Laciana", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 53, diciembre 1983, p. 128.
426. "Canciones populares (para 2, 3, 4 y 5 voces blancas)", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 53, diciembre 1983, pp. 128-129.
427. "Así nació Tiresias", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 53, diciembre 1983, pp. 129-130.
428. "La visita de Safo", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 53, diciembre 1983, pp. 130-131.
429. "Prosa fantástica", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 53, diciembre 1983, pp. 131-132.
430. "Garcilaso de la Vega: poesías completas", [reseña], *Tierras de León*, año XXIII, n.º 53, diciembre 1983, pp. 132-133.

**1984**

431. "Poesía (1944-1972) y (1972-1984)", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 54, marzo 1984, pp. 129-130.
432. "De la diversidad (poesía 1965-1980)", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 54, marzo 1984, pp. 130-131.
433. "El Fuero de León: comentarios", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 54, marzo 1984, pp. 132-133.
434. "El teatro de Esquilo, visto desde Galicia y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 54, marzo 1984, pp. 132-133.
435. "El Padre Isla: su vida, su obra, su tiempo", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 54, marzo 1984, pp. 133-134.
436. "Desidia y otras lacras en el lenguaje de hoy", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 54, marzo 1984, pp. 134-135.
437. "Hidalgos bercianos", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 54, marzo 1984, pp. 135-136.
438. "Voluntad de España", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 54, marzo 1984, pp. 136-137.
439. "Crónica General de España. Provincia de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, p. 121.
440. "Guía de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, p. 122.
441. "La Omaña", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, pp. 122-123.
442. "El colegio-seminario de San Mateo de Valderas", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, p. 123.
443. "El último templario", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, p. 124.
444. "Cráter (1981-1983)", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, pp. 124-125.
445. "Cuaderno de junio", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, pp. 125-126.

446. "Troppo mare", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, p. 126.
447. "El libro de las murmuraciones", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, pp. 126-127.
448. "Amalur", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, pp. 127-128.
449. "Flora y vegetación de la Maragatería (León)", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, pp. 128.
450. "Bases para el mapa fitogeográfico de la provincia de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, pp. 128-129.
451. "Palinología de las formaciones del Silúrico superior-Devónico inferior de la cordillera Cantábrica", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, p. 129.
452. "Aportaciones a la biopatología del parto en el ganado bovino (pardoalpina) en la región leonesa", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, p. 130.
453. "Estudio del crecimiento y pubertad en escolares leonesas de 12, 13 y 14 años", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, p. 130.
454. "Bioantropología de la comarca de los Ancares leoneses", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, p. 131.
455. "El Bierzo en la encrucijada", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, pp. 131-132.
456. "Habla de Bercianos del Real Camino (León): estudio sociolingüístico", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, p. 132.
457. "El habla de Toreno", [reseña], *Tierras de León*, año XXIV, n.º 57, diciembre 1984, p. 133.

## 1985

458. "Viajes y viajeros por tierras de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, pp. 125.
459. "Azahar abierto. Hipatia", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, p. 126.
460. "Solana Núbil", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, pp. 126-127.
461. "Mírame medusa y otros poemas", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, pp. 127-128.
462. "El seco pulso del tambor", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, p. 128.
463. "Artificio", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, pp. 128-129.
464. "Escarceos teóricos-prácticos en torno a las 'rubaiyatas de Horacio Martín' de Félix Grande", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, pp. 129-130.
465. "Rena, a solas con nosotros", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, pp. 130-131.
466. "Comarcas leonesas en la España comarcal", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, pp. 131-132.
467. "Derecho consuetudinario leonés", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, p. 132.
468. "Historia de la prensa leonesa", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, p. 133.
469. "EL Filandón de San Pelayo", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, pp. 133-134.
470. "Santo Martino de León. Vida y obras narradas por el Tudense", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, pp. 134-135.
471. "León: pueblos y paisajes", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, pp. 135-136.

472. "Aportaciones al conocimiento de la tuberarieta guttatae Br.-B1. 1952 em. Rivas-Martínez 1977 silicicola en la provincia de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 58, marzo 1985, p. 136.
473. "Al filo del arma", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, septiembre 1985, pp. 121.
474. "Estampas de la vida en León durante el siglo X", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, p. 117.
475. "Reseñas y confidencias", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, p. 118.
476. "León: traza y memoria", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 118-119.
477. "Los sigilos violados", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, p. 119.
478. "Los ojos del cielo los labios del mar", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 119-120.
479. "Escuela de pobreza", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 45, diciembre 1985, pp. 119-120.
480. "Los cantos umbros", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 120-121.
481. "Ciclos de amor y viento", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 121-122.
482. "Poemas de la urgencia", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 122-123.
483. "Autogeografías", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, p. 123.
484. "Manantial de sombras", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 123-124.
485. "Palabras para Obdulia", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 124.
486. "La orilla oscura", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, p. 125.

487. "La Pelos", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 125-126.
488. "Luna de lobos", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, p. 126.
489. "Auto de Navidad (obra anónima del siglo XVII)", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 126-127.
490. "Escritores contemporáneos en Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 127-128.
491. "Esto era y no era (Lectura de poetas de Castilla y León)", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, p. 128.
492. "Valle del Silencio", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 128-129.
493. "Las fiestas de aquí", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 129-130.
494. "La educación en Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, p. 130.
495. "Donde las Hurdes se llaman Cabrera", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 130-131.
496. "El Español, lengua milenaria. (Y otros escritos castellano)", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 131-132.
497. "El espacio geográfico castellano-leonés", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 132.
498. "La población castellana", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, p. 133.
499. "La industria en Castilla y León. (Dinámica, caracteres, impacto)", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, p. 133.
500. "León: rutas turísticas inéditas", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, p. 134.
501. "50 años de historia a la orilla del río", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 134-135.

502. "Temas Torenenses (núms. 1, 2, 3, 4)", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp.135-136.
503. "El dominio de la Real Colegiata de San Isidoro de León hasta 1189", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 136-137.
504. "El proceso constructivo de la Plaza Mayor leonesa en el siglo XVII", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 137-138.
505. "Pintura del siglo XVI en la diócesis de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, p. 138.
506. "Juan Bautista de Toledo y Felipe II. (La implantación del clasicismo en España)", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, p. 139.
507. "Poblamiento antiguo y medieval en la montaña central leonesa", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, pp. 139-140.
508. "Ecología de *dicroelium* en León", [reseña], *Tierras de León*, año XXV, n.º 61, diciembre 1985, p. 140.

### 1986

509. "Historia de Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 62, marzo 1986, pp. 127-129.
510. "Monasterio de San Benito el Real de Sahagún en la época moderna", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 62, marzo 1986, p. 130.
511. "El palacio episcopal de Gaudí y el Museo de los Caminos de Astorga", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 62, marzo 1986, pp. 130-131.
512. "Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 62, marzo 1986, pp. 131-132.
513. "Vida popular en Castilla y León a través del arte. (Edad Media)", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 62, marzo 1986, pp. 132-133.

514. "Bosquejo de un viaje a una provincia del interior", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 62, marzo 1986, pp. 133.
515. "La juventud de Leopoldo Panero", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 62, marzo 1986, pp. 133-134.
516. "Técnicas para abrazar un oscuro nombre", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 62, marzo 1986, pp. 134-135.
517. "Génesis del recuerdo", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 62, marzo 1986, pp. 135-136.
518. "La ecología de Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 62, marzo 1986, p. 136.
519. "Regadío ¿una alternativa a la agricultura castellano-leonesa?", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 62, marzo 1986, p. 137.
520. "Renta nacional de España 1983 y su distribución provincial", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 62, marzo 1986, pp. 137-138.
521. "Aspectos de la vida local en la obra de Ruiz del Castillo", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 63, junio 1986, pp. 113-114.
522. "Geometría activa", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 63, junio 1986, p. 114.
523. "El reinado de Alfonso VI", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 63, junio 1986, pp. 115.
524. "Aproximación histórica a Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 63, junio 1986, pp. 115-116.
525. "La Guerra de la independencia en Astorga, 1808-1814", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 63, junio 1986, pp. 116-117.
526. "Las cenizas del Fénix", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 63, junio 1986, pp. 117-118.
527. "Las Américas peninsulares", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 63, junio 1986, p. 118-119.
528. "Metáforas de costumbres", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 63, junio 1986, pp. 119-120.

529. "Los Falamos de la nieve", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 63, junio 1986, p. 120.
530. "Mantras de Lisboa", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 63, junio 1986, p. 121.
531. "Elogio de la melancolía", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 63, junio 1986, pp. 121-122.
532. "Manuela y el mundo", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 63, junio 1986, pp. 122-123.
533. "Aportaciones al estudio de la permeabilidad oviducal en la vaca", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, pp. 113-114.
534. "Libro de Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, p. 114.
535. "Relato de Babia", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, pp. 115-116.
536. "León Felipe", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, pp. 115-116.
537. "Claudio Sánchez Albornoz", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, pp. 115-116.
538. "Alfonso X El Sabio", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, pp. 115-116.
539. "Figuraciones", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, pp. 117-118.
540. "Tixtos de Melibea", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, p. 118.
541. "Todos de etiqueta: antología de inéditos", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, p. 119.
542. "Inscripciones romanas de la provincia de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, pp. 119-120.
543. "El pensamiento de Gumersindo de Azcárate", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, p. 120-121.

544. "Contribución al estudio de la toponimia menor de la cuenca Alta del Esla", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, pp. 121-122.
545. "Dos iglesias románicas del Bierzo: San Miguel y San Esteban de Corullon", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, pp. 122-123.
546. "Antífona del otoño en el valle del Bierzo", [reseña], *Tierras de León*, año XXI, n.º 64, septiembre 1986, pp. 123-124.
547. "En un lugar de mi sombra", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, pp. 124-125.
548. "Viaje al interior", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, pp. 125-126.
549. "Larga carta a Francesca", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, pp. 126-127.
550. "La comarca de la Robla: Valle de Alba y de Fenar", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 64, septiembre 1986, pp. 127-128.
551. "Transformaciones del espacio agrario en el Páramo de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, pp. 129-130.
552. "Antropometría de la población leonesa", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, p. 130.
553. "El regionalismo en Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, p. 131.
554. "Guía urbana de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, pp. 131-132.
555. "La Extremadura castellano-leonesa: guerreros, clérigos y campesinos (711-1252)", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, pp. 132-133.
556. "El Císter en Castilla y León: monacatos y dominios rurales (s. XII-XV) ", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, pp. 133-134.

557. "Museos de León y provincia", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, pp. 134-135.
558. "La piedra celeste", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, pp. 135-136.
559. "El teatro de Astorga", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, p. 136.
560. "De entrada", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, p. 137.
561. "Los ojos verdes del búho", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, pp. 138.
562. "La memoria buscando sus disfraces", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, pp. 138-139.
563. "Balada de lebanza", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, pp. 139-140.
564. "Alguien sube", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, pp. 141-142.
565. "Aparición", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, pp. 142-143.
566. "El Año del francés", [reseña], *Tierras de León*, año XXVI, n.º 65, diciembre 1986, pp. 143-144.

**1987**

567. "Metodología para la evaluación del crecimiento somático", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 66, marzo 1987, pp. 131-132.
568. "Tipos y trajes de Zamora, Salamanca y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 66, marzo 1987, p. 132.
569. "Imágenes de la otra historia: Castilla y León 1880-1985", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 66, marzo 1987, p. 133.
570. "Religiosidad popular navideña en Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 133.

571. "Monasterios de Santa María de Carrizo y de Santa María de Sandoval", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 66, marzo 1987, pp. 133-134.
572. "Valdevimbre y sus comarcas, sus hombres y sus tierra", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, p. 134.
573. "Autos sacramentales y folklore religioso en León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 66, marzo 1987, pp. 134-135.
574. "Libro de la gastronomía de Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 66, marzo 1987, pp. 135-136.
575. "La Residencia de estudiantes", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 66, marzo 1987, pp. 136-137.
576. "Paisaje de la sangre", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 66, marzo 1987, pp. 137.
577. "De luminosas estancias", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 66, marzo 1987, p. 138.
578. "La fuente de la edad", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 66, marzo 1987, pp. 138-139.
579. "El León de Pepe Gracia", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 66, marzo 1987, pp. 139-140.
580. "Represión de posguerra en León: depuración de la enseñanza, 1935-1943", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 66, marzo 1987, pp. 140-141.
581. "La guerrilla antifranquista en León (1936-1951)", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 66, marzo 1987, pp. 141-142.
582. "Castilla y León: geografía, historia, arte, lengua, literatura, cultura, tradiciones", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 131-132.
583. "Imágenes maragatas: crónica de una excursión en 1926", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 132-133.
584. "Cuentos populares de Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 134-135.

585. "Bronce final en la meseta norte española: el utillaje metálico", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 135-136.
586. "El monasterio de Santa María de Grafedes", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, p. 136.
587. "Museos eclesiásticos de Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 136-137.
588. "Santa María de Arbás", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 137-138.
589. "Santo Martino de León: ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria (1185-1985)", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, p. 138.
590. "Literatura contemporánea en Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 138-139.
591. "Literatura leonesa actual: estudio y antología", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, septiembre 1987, pp. 139-140.
592. "Doce cuentos leoneses", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, p. 140.
593. "Orillas del Órbigo", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 140-141.
594. "Antología de la seda y el hierro", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 141-142.
595. "El Bierzo y su gente", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, p. 142.
596. "Historia del cuerpo", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, p. 143.
597. "La ciudad de León y su alfoz", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 143-144.
598. "Movimientos migratorios del norte de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 144-145.
599. "La estructura productiva de la economía leonesa", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, p. 145.

600. "Influencia de la época y frecuencia del corte de la composición química y botánica de henos de prados permanentes de regadío", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 145-146.
601. "Aportaciones al estudio de los hayedos de la cordillera cantábrica", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 146-147.
602. "Estudios de los pastizales psicroxerofilos silicícolas de la provincia de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, p. 147.
603. "Estudio de los tomisidos de la provincia de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 68, septiembre 1987, pp. 147-148.
604. "El paleolítico inferior en la submeseta norte", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, p. 129.
605. "Bernardino de Sahagún, primer antropólogo en Nueva España (siglo XVI)", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, pp. 129-130.
606. "Por tierras de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, p. 130.
607. "Etnología y folklore en Castilla y León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, pp. 131.
608. "Las fotos de Pepe Gracia", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, pp. 131-132.
609. "Real Cédula de S.M. y señores del consejo por el que se manda observar el reglamento...", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, pp. 132.
610. "Una institución berciana: convento de San Agustín de Ponferrada", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, pp. 132-133.
611. "El monasterio de San Miguel de las Dueñas", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, pp. 133-134.

612. "El Concejo de Astorga: siglos XIII-XVI", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, p. 134.
613. "Testimonios romanos en Astorga", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, pp. 134-135.
614. "La platería astorgana del siglo XVII a través de documentos del archivo histórico provincial de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, p. 135.
615. "La parodia como referente en la Pícaro Justina", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, p. 136.
616. "El latín de la Cancillería de Fernando II", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, pp. 136-137.
617. "Siete voces de muerte", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, p. 137.
618. "Al filo del cuerpo", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, pp. 137.
619. "Quirón, maestro y sabio", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, p. 138.
620. "Relato con lluvia y otros cuentos", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, pp. 139.
621. "El sueño y la herida", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, pp. 139-140.
622. "Artrópodos y hadanes", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, pp. 140-141.
623. "Memoria de la esperanza", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 69, diciembre 1987, p. 141.

**1988**

624. "Pasión y astucia del escritor provinciano", *Diario 16 / Culturas*, n.º 166, 18 de junio 1988.
625. "Las páginas del fuego", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 71, junio 1988, pp. 119.

626. "La poesía de Eugenio de Nora", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 71, junio 1988, p. 120.
627. "León en torno a las Cortes de 1888 [i. e. 1188]", [reseña], *Tierras de León*, año XXVII, n.º 71, junio 1988, pp. 120-121.
628. "Proyecto de restauración del Monasterio de Carracedo", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 71, junio 1988, pp. 121-122.
629. "Informe que hizo el arquitecto de S. M. D. Ventura Rodríguez, en el año 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 71, junio 1988, pp. 122-123.
630. "Hombres de Sajambre. (Leyenda de los dos hermanos)", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 71, junio 1988, pp. 123-124.
631. "Ángel Barja: obra musical: catálogo y antología", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 71, junio 1988, pp. 124-125.
632. "Cinco años de prensa escolar", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 71, junio 1988, p. 125.
633. "Ancares", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 71, junio 1988, p. 126.
634. "Estampas leonesas", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 71, junio 1988, pp. 126-127.
635. "La llamada de los árboles", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 71, junio 1988, pp. 127-128.
636. "Retirada de Moore y batalla anglofrancesa de Cacabelos", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 71, junio 1988, pp. 128-129.
637. "El cangrejo de río en León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 71, junio 1988, p. 129.
638. "Estructura y evolución tectonoestratigráfica de la región del manto del Esla", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 71, junio 1988, pp. 130-131.
639. "El lacrimonal de César Vallejo", *Diario de León*, suplemento *Filandón*, 24 de julio de 1988, p. VI.

640. "Lectura herética de Carlos Bousoño", *El País (Libros)*, domingo 23 de octubre de 1988, p. 15.
641. "El oso en León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, p. 119.
642. "La cabaña leonesa", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 119-120.
643. "Empleo de bioindicadores liquénicos para valorar la contaminación atmosférica en Ponferrada", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 120-121.
644. "Efectos de las repoblaciones con pinos en la clímax de la quercetea ilicis mediterránea leonesa", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, p. 121.
645. "Flora y vegetación de la cuenca alta del río Sil (León)", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 121-122.
646. "Flora y vegetación de la cuenca alta del río Bernesga", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 122-123.
647. "Flora y vegetación de las cuencas alta y media del río Curueño (León)", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 123.
648. "Vías romanas de la provincia de León", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 123-124.
649. "Toponimia de los valles del Cea, Valderaduey y Sequillo", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 124-125.
650. "Estampas castellano-leonesas del siglo XIX: trajes y costumbres", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 125-126.
651. "León en el siglo XIX: evolución social, económica y cultural", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 126-127.
652. "León en el último tercio del siglo XIX: prensa y corrientes de opinión", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, p. 127.
653. "Ancares", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, p. 128-129.

654. "Obra leonesa (1927-1932), de Modesto Medina Bravo", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 129-130.
655. "Grandeza mexicana, del Bachiller Bernardo de Balbuena", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, p. 130.
656. "Análisis estructural de las comunidades nidificantes e invernales de las aves del Valle de Sajambre", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 71, junio 1988, p. 130.
657. "Historia del valeroso caballero Don Rodrigo de Pañadura", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, p. 131.
658. "Sobre esto y aquello", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 131-132.
659. "Veva", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 132-133.
660. "La lluvia amarilla", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 133-134.
661. "Libre volador", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, p. 134.
662. "Cumpleaños lejos de casa: obra poética completa", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, p. 135.
663. "Madre mujer", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, p. 136.
664. "Mes lunar", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 136-137.
665. "La perseverancia del desaparecido", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, pp. 137-138.
666. "El viajero sospechoso", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, p. 138.
667. "Guaya del echadillo", [reseña], *Tierras de León*, año XXVIII, n.º 73, diciembre 1988, p. 139.

**1989**

668. "Poesía, situación, utilidad", *República de las Letras*, n.º 23 (monográfico *La situación de las letras españolas*), Madrid, enero 1989, pp. 27-29.
669. "Sobre la utilidad de la poesía provinciana", *República de las Letras*, n.º 24, Madrid, abril 1989, pp. 165-167.
670. "Mi libro favorito. El *Dioscórides*", *Diario 16*, suplemento *Libros*, Madrid, 11 de mayo 1989, p. VIII. Reescrito en *El cuerpo de los símbolos*, pp. 121-125.

**1990**

671. "Ser o no ser del 50", (encuesta), *El Urogallo*, n.º 49, (cuaderno "Poetas del 50"), Madrid, junio 1990, pp. 66-67.
672. "Sobre unas posibles fundaciones editoras regionales", *República de las Letras*, n.º 29, (monográfico *El escritor, su estatuto social y su papel en el desarrollo de la cultura*. IV Congreso de escritores de España), Madrid, diciembre 1990, pp. 49-50.
673. "Generación y confusión de lenguas", *Diario 16 / Culturas*, n.º 254, 28 de abril de 1990. Recogido después en *El cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga & Fierro, 1997, pp. 113-118.
674. "Fray Bernardino tiene miedo", *Diario 16 / Culturas*, n.º 284, 29 de diciembre 1990. Recogido después en *El cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga & Fierro, 1997, pp. 131-139.

**1992**

675. "De Claudio y con Claudio", *El Correo de Zamora*, 29 marzo 1992, suplemento "Dominical", p. III.
676. "El arte de la memoria", *El Urogallo*, n.º 71, Madrid, abril 1992, pp. 12-13.
677. "Una criatura resplandeciente (Palabras sobre *El único umbral*)", *Poesía en el Campus*, n.º 18, Zaragoza, 1992, p. 5.

## 1993

678. "Más allá de los géneros literarios", en VV. AA., *Propuestas para fin de siglo*. Madrid, Fundación Cultural Banesto, 1993, pp. 45-46. Recogido después en *El cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga & Fierro, 1997, pp. 37-50.
679. "Sobre Nazim Hikmet, los negro spirituals y mi *Blues castellano*", VV. AA., *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur, 1993, pp. 145-159. [Véase]. Reproducido en *El cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga & Fierro, 1997, pp. 81-98.

## 1994

680. "Sobre *Herodías* de Mallarmé", *El signo del gorrión*, n.º 5, primavera-verano 1994, pp. 26-28. Este artículo va firmado también por Amelia GAMONEDA.
681. "Más cerca de Cezanne. Las vanguardias han muerto, vivan las vanguardias", *ABC Cultural*, 10 de junio de 1994, p. 40.
682. "Del fervor abstracto a lo vocal", *ABC Cultural*, 19 de agosto de 1994, p. 34.

## 1995

683. "Poesía en la perspectiva de la muerte", *Qu'est-ce que la poésie*, ed. Jean Michel PLACE, textos reunidos por Bernard NOËL para el centenario del nacimiento de Paul Eluard, Ville de Saint-Denis, París, 1995; recogido en *El cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga & Fierro, 1997, pp. 23-29; y reproducido en *RIFF RAFF*, Revista de pensamiento y cultura, n.º 11, 2ª época, Zaragoza, Mira Editores S.A., otoño 1999, pp. 143-147; y en *Collection de l'Umbo*, n.º 4, París, 1999, traducción de J. Ancet.
684. "Una lectura posesiva de Jorge Guillén", Antonio PIEDRA y Javier BLASCO PASCUAL, eds, *Jorge Guillén, el hombre y la obra: actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*. Valladolid, Universidad-

Fundación Jorge Guillén, 1995. Reescrito en *El cuerpo de los símbolos*, pp. 159-163, con el título de "Otra vez Jorge Guillén".

685. "Sobrecarga de líneas", *ABC Cultural*, 1 de septiembre de 1995, p. 28. Reescrito en *El cuerpo de los símbolos*, p. 19-21, con el título de "¿Son estos malos tiempos para la poesía?". Traducido al portugués por José BENTO en *A Phala*, n.º 75, Lisboa, diciembre de 1999, pp. 186-187.

### 1996

686. "¿Existe la novela?", *Ínsula*, n.º 589-590, Madrid, enero-febrero 1996, p. 48. Reescrito en *El cuerpo de los símbolos*, pp. 51-55.
687. "Poesía y conocimiento. ¿Qué conocimiento?", *Serta. Revista Iberorrománica de Poesía y Pensamiento Poético*, n.º 1, Madrid, 1996, p. 63-67. Reescrito en *El cuerpo de los símbolos*, pp. 31-36.
688. "Breve e imprecisa memoria sobre una revista institucional. *Tierras de León*, 1996, año XXXV, n.º 100, p. 179-183.
689. "De sintaxis pictórica", *El Urogallo*, n.º 119, Madrid, abril 1996, p. 26; recogido en *El cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga & Fierro, 1997, pp. 189-191.

### 1997

690. "El vigilante de la nieve", *Oá. (Tiempo fugitivo)*, n.º 1, A Coruña, 1997, pp. 14-15. Reescrito en *El cuerpo de los símbolos*, pp. 229-233.
691. "La Siesta de M. Andesmas", *El País (Babelia)*, 13 de abril de 1996, p. 14. Recogido después en *El cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga & Fierro, 1997, pp. 77-80.
692. "Un ajuste de cuentas", *El Mundo (La Esfera)*, sábado 29 de noviembre de 1997, p. 16.
693. "Memoria, sustancia, límites", *Unión libre*, n.º 2, 1997, pp. 163-173.
694. "Existe o existió la generación del cincuenta", *II Congreso de poesía canaria. Hacia el próximo siglo*. Islas Canarias, Ateneo de La Laguna-Caja Canarias, 1997, pp. 29-32.

695. "De Góngora a la Vanguardia. Sevilla acoge la muestra "¡Viva don Luis!", que evoca los orígenes del 27", *ABC Cultural*, 12 de diciembre de 1997, p. 16.

### 1998

696. "El lenguaje crispado", *El País (Babelia)*, sábado 3 de enero de 1998, p. 14.
697. "Coherencia, Fulgor", *El País (Babelia)*, sábado 27 de junio de 1998, p. 24.
698. "La modernidad y la muerte. Cien años de la muerte de Mallarmé", *ABC Cultural*, 3 de septiembre de 1998, p. 16.
699. "¿Tú?", *ABC Cultural*, 19 de noviembre de 1998, p. 46.

### 1999

700. "Peleas de frailes", *Leer*, n.º 100, Madrid, marzo 1999, p. 24.
701. "Manuel Álvarez Ortega", *Barcarola*, n.º 58-59, noviembre 1999, Albacete, pp. 243-244.
702. "¿Poesía en los años 2000?", *La alegría de los naufragios*, n.º 1 y 2, Huerga y Fierro, Madrid, 1999, pp. 25-28.
703. "La revolución de Abril...", *Espacio / Espaço escrito*, n.º 17 y 18 (Dossier "25 de abril, un recuerdo"), Badajoz, 1999-2000, p. 235.

### 2000

704. "Valente: de la contemplación de la muerte", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 600, Madrid, junio 2000, "Dossier: José Ángel Valente", pp. 7-10.
705. "Memoria de Valente", *ABC Cultural*, Madrid, 11 de noviembre de 2000, pp. 7-8.
706. "Las lágrimas de Claudio", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n.º 27-28, diciembre 2000, pp. 145-148.

## 6.1.2.3. TRADUCCIONES DE ANTONIO GAMONEDA

707. HIKMET, Nazim, [Poemas]. *Claraboya*, n.º 8, León, 1965, pp. 25-30.  
Traducción de seis poemas: "Domingo", "El gigante de los ojos azules", "Rubais I, II, y III", "Don Quijote", "Angina de pecho", y "Cartas y poemas I y II", realizada sobre el libro *Anthologie poétique*, París, Les éditeurs français réunis, 1964, vertido al francés por Hasan GUREH, Charles DOBZVNSKI y Abidine.
708. "Cantos negro-americanos", en *Claraboya*, n.º 10, León, 1965, pp. 27-30.  
Se incluyen los siguientes seis textos: "El Espíritu de Dios dijo:", "- Siéntate, hermana mía, siéntate,", "Subid al tren, hijos míos;", "Creo en el país del río Jordán.", "Si tú llegas antes que yo, hermana", y "Yo me he despertado esta mañana pensando en la libertad". Trabajo realizado sobre audiciones de Mahalia JACKSON, Sister Rossetta THARPE, ARMSTRONG, etc., contrastadas con las lecturas de Hugo FREY y de Marguerite YOURCENAR, sobre todo de la obra de esta última: *Fleuve profond, sombre rivière, Les "negro spirituals", commentaires et traductions*, Gallimard, 1964.
709. MENTRÉ, Mireille, *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*. León, Institución "Fray Bernardino de Sahagún", Patronato "José María Quadrado", 1976, 192 pp, con láminas en color y blanco y negro. Traducción revisada por la autora.
710. MÉNDEZ FERRÍN, X. L., *Con pólvora y magnolias*. Madrid, Ediciones Hiperión, 1994, colección Poesía Hiperión, 224, 132 pp.
711. MALLARMÉ, Stéphane, "La nodriza (Sortilegio)", *El Signo del gorrión*, n.º 5, Madrid, primavera-verano 1994, pp. 29-31.
712. -, *Herodías*. Segovia, Instituto de Bachillerato "Francisco Giner de los Ríos", colección Pavesas. Hojas de Poesía, 1996, en colaboración con Amelia GAMONEDA.

## 6.1.2.4. EDICIONES, PRÓLOGOS Y EPÍLOGOS

713. GAMONEDA, Antonio, *El agua en la poesía hispánica*. León, Institución Bernardino de Sahagún, 1972. Estudio preliminar y antología de poemas relativos al agua, desde la poesía arábigo-andaluza a nuestros días.
714. SANTOS, Jacinto, *Temblando de palidez*. León, Margen, Colección Cuadernos de Cultura, n.º 10, Serie Literatura, 1982, prólogo de A. G., "De lo vivencial a lo estético -prólogo-", 98 pp.
715. MARTÍNEZ, Luis Federico, *según Noé*. Madrid, Edición del autor, 1992, "Noticia superflua sobre Luis Federico".
716. -, *tixtos de Melibea*. Madrid, Edición del autor, sin fecha (apareció en 1984), "Luis Federico escribe...", poema de GAMONEDA a modo de preliminar.
717. ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Pintores leoneses contemporáneos*. Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, 1983, prólogo de Antonio GAMONEDA (pp. VII-VIII). Incluye numerosas referencias al poeta en su labor como crítico de arte.
718. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Arturo, [Coordinador], *Sierras de España. León. Montaña y río*. Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1987, ed. artística y fotográfica de Álvaro SILVA MORA, 255 pp., prólogo de Antonio GAMONEDA, incluye fotografía en color.
719. *Antonio Gamoneda. Otra más alta vida (1919)*. Gijón, Universos, col de poesía n.º 2, dirigida por José Luis GARCÍA MARTÍN, 1993, 154 pp., edición de Antonio GAMONEDA, el colofón lleva fecha de 18 de julio, edición de quinientos ejemplares, incluye tres fotografías, introducción de Antonio GAMONEDA, pp. 9-24.
720. FARACO, Carlos, *Villa Milar*. Madrid, Creaciones A Cuatro, Colección La dula, 1993, prólogo de Antonio GAMONEDA, pp. IX-X, 155 pp.
721. PUERTO, José Luis, *Paisaje de invierno*. Salamanca, Amarú, Colección Mar adentro, n.º 7, 1993, 75 pp.

722. MÉNDEZ FERRÍN, X. L., *Con pólvora y magnolias*. Madrid, Ediciones Hiperión, 1994, colección Poesía Hiperión, 224, 132 pp., "Prólogo a esta edición bilingüe". Reescrito en *El cuerpo de los símbolos*, pp. 165-167, con el título "Lenguas madres e insurgentes (Al hilo de Méndez Ferrín)".
723. SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *Pequeñas cosas para el agua*. Madrid, Ave del Paraíso Ediciones, 1996, prólogo de Antonio GAMONEDA, pp. 11-16.
724. DARÍO, Rubén, *Prosas profanas*. Madrid, Alianza Editorial, colección Biblioteca 30 aniversario, 1998, prólogo pp. 11-20, 167 pp. con 93 p., de álbum fotográfico.
725. RODRÍGUEZ BAIXERAS, Xavier, *As augas abandonadas. Las aguas abandonadas. Obra poética escogida (1981-1999)*. Gijón, Trea, col. Trea letras, ed. bilingüe gallego-español, 1999, "Preliminar" de Antonio GAMONEDA.
726. VARELA, Blanca, *Donde todo termina abre las alas*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2001, epílogo de Antonio GAMONEDA, titulado "Hablo con Blanca Varela", pp. 265-278.
727. ANCET, Jacques, "Se busca alguien", *Sibila*, n.º 8, *Revista de arte, música y literaturas*. Sevilla, enero 2002, pp. 5-6 de la separata de la revista.

### 6.1.3. CONFERENCIAS

728. "La creación poética: radicación, espacios, límites", leída en enero de 1998 en el Centro Cultural Caja Asturias, Colegiata de San Juan Bautista de Gijón, en el ciclo "El aliento de lo local en la creación contemporánea", y recogida meses después en VV. AA., *Informes sobre el estado del lugar*. Gijón, Caja de Asturias. Obra Social y Cultural, 1998. [Véase]

729. "Andrés Laguna y mi libro de los venenos", leída en el curso "La España de Carlos V", celebrado en el Centro Cultural de la Tierras Bañezanas Infanta Cristina durante los días 10-13 julio 2000.
730. "Poesía y Literatura: ¿Límites?", leída el 26 de octubre 2000 en el Simposio celebrado entre los días 25-28 octubre 2000, en la Universidad de León.
731. "Sufrimiento y poesía", leída el 22 de febrero de 2001, dentro del ciclo "Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la Literatura y el Humanismo", Fundación de Ciencias de la Salud, Madrid.

#### 6.1.4. OTRAS FUENTES DOCUMENTALES: AUTÓGRAFOS DE ANTONIO GAMONEDA (ORIGINALES DE POEMAS EN PUBLICACIÓN FACSIMIL)

732. "Sobrevenían animales...", Francisco MARTÍNEZ, *Gamoneda. Una poética temporalizada en el espacio leonés*. León, Universidad de León, col. Conocer León n.º 8, 1991, p. 32. Trabajo de reescritura de un poema mecanografiado con numerosas correcciones.
733. "El óxido se posó en mi lengua...", *Dos poetas en su voz*. Valladolid, Ediciones portuguesas, 1992, p. 23.
734. "En la quietud de madres inclinadas...", *X Jornadas de poesía Astrolabio*. Palencia, Astrolabio, 1996 p. 8.

#### 6.1.5. PRESENTACIÓN DE LIBROS Y OTROS ACTOS PÚBLICOS

735. Mesa redonda que bajo el título: "Nostalgia de la ciudad, poesía y filosofía en la sociedad tecnológica", se celebró el 7 de abril de 2000, en el Círculo de Lectores en Madrid. Gamoneda presentó una ponencia titulada "Qué es, qué ocurre con el pensamiento poético".

## BIBLIOGRAFÍA DE ANTONIO GAMONEDA

736. Presentación del libro *Tantear la noche* de Juan GELMAN, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 8 de noviembre 2000.
737. Antonio GAMONEDA realizó una lectura de poemas posteriores a *Libro del frío*, el 25 de abril de 2001, dentro del ciclo de lecturas "Poetas para pensar el siglo", en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.



## 6.2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANTONIO GAMONEDA

### 6.2.1. ENTREVISTAS

738. ALGORRI, Luis, "Antonio Gamoneda, entre el tú y el usted", *Diario de León, Filandón*, domingo 10 de julio de 1988, pp. II-III.
739. BENTO, José, "Livro do frio", *A Phala*, n.º 75, Lisboa, diciembre 1999, pp. 175-177.
740. CALVO VIDAL, José Luis, "Entrevista a Antonio Gamoneda", *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, n.º 2, 1996, pp. 565-574.
741. CASADO, Miguel, "No es esclarecedor que el poeta hable de su poesía", *Culturas*, Suplemento Semanal de *Diario 16*, n.º 384, Madrid, 20 de febrero de 1993. Esta entrevista es un fragmento de otra más amplia titulada "Sobre la 'especie formal' de la poesía", que se recoge en *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, pp. 69-79.
742. -, "Sobre la 'especie formal' de la poesía", *El signo del gorrión*, n.º 1, Madrid, invierno 1993, pp. 52-55. Esta entrevista es un fragmento de la que con el mismo título se recoge en "Sobre la 'especie formal' de la poesía" en *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, pp. 69-79.
743. "Entrevista", *El Imparcial*, 9 de julio de 1978. Sobre *Descripción de la mentira*.

744. "Escritores del año", entrevista "Contemplar la muerte", *El Urogallo*, n.º 18, Madrid, octubre 1987, pp. 42-43. Incluye también breve noticia de las críticas de A. GARCÍA ORTEGA, "Antonio Gamoneda, un poeta reencontrado", *La Vanguardia*, 14 de mayo de 1987, y de Luis MATEO DÍEZ, "Las alondras de la muerte", *Guía del ocio de Madrid*, 8 de junio de 1987.
745. FERNÁNDEZ REBOIRAS, Ramón, "Terra venduta", *Lettera internazionale*, n.º 18, Roma, autumno 1988.
746. LÓPEZ BARRIOS, Francisco, "Antonio Gamoneda", *El Independiente*, 20 de diciembre de 1990.
747. LLORENTE, Manuel, "Entrevista" con Antonio Gamoneda, *El Mundo*, Madrid, 7 de noviembre de 1992, p. 48.
748. MOLINA, César Antonio, "Antonio Gamoneda: Escribir es una tarea alquímica", *Diario 16/ Culturas*, 18 de junio de 1988.
749. OUTERIÑO, Manuel, "Entrevista", *Diario de Galicia*, Vigo, 19 de junio de 1988.
750. PIEDRA, Antonio, "Miedo a escribir", *El Norte de Castilla*, Valladolid, 12 de diciembre de 1992.
751. PRADO, Benjamín, "El año Gamoneda", *Leer*, n.º 11, Madrid, enero-marzo 1988, pp. 90-91.
752. RODRÍGUEZ, Ildefonso, "Una conversación con Antonio Gamoneda", VV. AA., *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur, 1993, pp. 61-85. [Véase]; reproducida en RIFF-RAFF, *Revista de pensamiento y cultura*, n.º 11, 2ª época, Zaragoza, otoño 1999, pp. 148-168.
753. -, "Entrevista con Antonio Gamoneda", *El Paseante*, n.º 23-25, 1995, Madrid, [sin número de página]. Apareció tras la publicación del *Libro de los venenos*. Publicada anteriormente en *Diario 16*.
754. SALDÍVAR, Dasso, "Antonio Gamoneda, entre dos edades", *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 74-77.
755. SUÑÉN, Juan Carlos, "Entrevista a Antonio Gamoneda", *Hablar / Falar de Poesía*, n.º 1, Lisboa-Badajoz, otoño de 1997, p. 14-15.

756. VILLAR, Arturo del, "Antonio Gamoneda", *La estafeta literaria*, n.º 550, 15 de octubre de 1974, pp. 13-16.
757. YUBERO, Diana y MACHO, Isaac, "Entrevista con Antonio Gamoneda", *El Norte de Castilla*, Valladolid, 10 de diciembre de 1986.

#### 6.2.2. LIBROS Y TESIS DOCTORALES

758. MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco, *Gamoneda. Una poética temporalizada en el espacio leonés*. León, Universidad de León, col. Conocer León n.º 8, 1991, 91 pp., lleva un preámbulo de Antonio GAMONEDA, el segundo capítulo es una entrevista con el poeta. Incluye noticia biográfica, pp. 79-81, bibliografía, pp. 85-89 y fotografías.
759. MARTÍNEZ LABRADOR, Jesús, *Palabras de Barro (Retratos conversados de 7 poetas españoles)*. Universidad de Granada, Bellas Artes, 1991, tesis doctoral dirigida por el Dr. Francisco LAGARES PRIETO. Colección de 15 esculturas y 7 dibujos, acompañada de un ensayo sobre cada poeta, entre ellos Antonio GAMONEDA.
760. VV. AA., *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur, col. Los solitarios y sus amigos, n.º 1, dirigida por Diego DONCEL, estampado de la cubierta: Linóleo de José VÁZQUEZ CEREJO, 1993, 164 pp. Colaboran, por este orden, Diego DONCEL, José Luis PUERTO, Fernando CASTRO FLÓREZ, Manuel VILAS, Ildefonso RODRÍGUEZ, Juan Carlos MESTRE, Juan Carlos SUÑÉN, Álvaro VALVERDE, Antonio ORTEGA, Miguel CASADO, Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN, Antonio GAMONEDA. Contiene bibliografía sobre el autor, pp. 161-164. [Véanse]
761. VV. AA., *Recontres avec Antonio Gamoneda*. Pau, Atelier Poésie Léo Langrange, 2000, colaboran Antonio GAMONEDA, FAUTHOUZ, Jean-Louis, Juan BARJOLA, COSCULLUELA, Jean Gabriel.

6.2.3. ARTÍCULOS, CAPÍTULOS, INTRODUCCIONES Y PRÓLOGOS, POEMAS, DEDICATORIAS, BIBLIOGRAFÍAS.

762. ALGORRI, Luis, "Encuentro", *Diario de León*, domingo 3 de julio de 1988, p. 4.
763. ALONSO, Santos, "Escritores leoneses contemporáneos", "Antonio Gamoneda, poeta", en *León*, n.º 315, 316 y 317, Madrid, otoño e invierno, 1980, pp. 85-87.
764. -, *Literatura leonesa actual: Estudio y antología de 17 escritores*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 390 pp, 1986. Las páginas dedicadas a GAMONEDA son: 197-209.
765. ÁLVAREZ CÁCCAMO, Xosé María, "Antonio Gamoneda, mestre alquimista", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 10.
766. ÁLVAREZ-UDE, Carlos, "Un canto a tres voces", *Letra Internacional*, n.º 42, Madrid, enero-febrero 1996, p. 68.
767. ANCET, Jacques, "El éxtasis blanco", prólogo a la 2ª edición de *Libro del frío*. Valencia, Alemania, 2000, pp. 7-21.
768. -, "La quemadura (Fragmentos)", (Poemas), *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 58-59.
769. ATENCIA, María Victoria, "Cuando las estaciones", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 43.
770. AZANCOT, Leopoldo, "De una nueva épica", *Historia Libertaria*, n.º 2, Madrid, enero 1979, pp. 72-73.
771. BALCELLS, José María, "*Libro de los venenos* o la voz múltiple de Antonio Gamoneda", *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*. León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1998, pp. 231-237.
772. BARJA, Ángel, "*Descripción de la mentira*. Carta a Antonio Gamoneda", *Diario de León*, León, 25 de diciembre de 1977. Artículo reproducido en el mismo periódico, *Diario de León, Filandón*, n.º 10, domingo 10 de julio de 1988, p. IV.

773. -, "Contracanto", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 62-64.
774. BENNIS, Mohammed, "Frío Ambiguo", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 40-42.
775. BÉRIOU, Jean-Yves, "Hierba de soledad, palomas negras", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 44-45.
776. BLANCHET, Marc, "La infancia devuelta seguida de un saludo a un amigo secreto", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 46-49.
777. BONET, Juan Manuel, "Antonio Gamoneda en su tierra baldía", *La Calle*, n.º 9, Madrid, 9-15 de mayo de 1978.
778. BUSTILLO, Jorge F., "En el corazón de la poesía", *Asturias*, 17 de mayo de 1979.
779. -, "El discurso poético", *Un ángel más*. Valladolid, otoño 1987, n.º 2, pp. 139-143.
780. CALVO VIDAL, José Luis, "Antonio Gamoneda poeta de la marginalidad", *Evohé. Revista cultural del Campus de Lugo*, n.º 1-2, invierno-primavera 1997, pp. 32-35.
781. -, y REIJA MELCHOR, Francisco Javier, "Bibliografía en torno a Antonio Gamoneda", *Moenia. Revista lucense de lingüística & literatura*, vol. 6, 2001, pp. 431-447, Servicio de Publicacions de la Universidade de Santiago de Compostela.
782. -, "Gamoneda: versiones", y "Acápite", (Poemas), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 65.
783. CAMPOS PÁMPANO, Ángel, "Pasión y luz de Antonio Gamoneda", en Juan BARJOLA y Antonio GAMONEDA., *Tauromaquia*. Mérida, Asamblea de Extremadura, 1994, pp. 39-40.
784. CANDAU, Antonio, "Antonio Gamoneda: la conciencia y las formas de la ironía", *Hispanic Review*, vol. 62.1, Philadelphia, 1994, pp. 77-91.
785. -, "Para una lectura del *Libro del frío* de Antonio Gamoneda", *Letras Peninsulares*, vol. 9. 2-3, Davidson, 1996-1997, pp. 319-338.
786. CANTELI, Marcos, "un foco", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 29.

787. CASADO, Miguel, "*Descripción de la mentira de Antonio Gamoneda*", *Esto era y no era. Lectura y antología de poetas de Castilla y León*. Valladolid, Ámbito Ediciones, 1985, vol. I. Recoge el estudio: "La perplejidad es la conciencia", pp. 97-118.
788. -, Edición de *Edad. (Poesía 1947-1986)*. Madrid, Cátedra, 1987. Introducción, pp. 7-61.
789. -, "Cifras arden en los ojos: Historia de una mirada", *Un ángel más*, n.º 2, Valladolid, otoño 1987, pp. 155-162. Recogido y refundido en "Historia de una mirada", *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 1999, pp. 51-63.
790. -, "La periferia del cincuenta o cada poeta es el centro", *Canarias 7*, suplemento *El cebadal cultural*, Las Palmas, 7 de enero de 1990.
791. -, "Seis poetas de las periferias", *Fetasa*, n.º 6, Santa Cruz de Tenerife, 1991, pp. 7-23. Recogido y refundido en "Historia de una mirada", *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 1999, pp. 51-63.
792. -, "El extranjero", *Diario 16/Libros*, Madrid, 19 de noviembre de 1992. Recogido y refundido en "El extranjero", *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 1999, pp. 64-68.
793. -, "Seis lecturas y un prólogo", *Espacio / Espaço escrito*, n.º 8, Badajoz, invierno 1992, pp. 21-28. Recogido y refundido en "Historia de una mirada", *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 1999, pp. 51-63.
794. -. "Un ejercicio de comparación: Lapidario y Lápidas", VV. AA., *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur, 1993, pp. 119-134. [Véase].
795. -, "Aún", *Cambio 16/ Letras de Cambio*, n.º 7, Madrid, 1 de febrero 1993. Recogido y refundido en "El extranjero", *De los ojos ajenos. Lecturas*

- de Castilla, León y Portugal*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 1999, pp. 64-68.
796. -, "Sobre la administración de la muerte", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 551, Madrid, mayo 1996, pp. 114-118. Reproducido en *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 1999, pp. 80-88.
797. -, "Abstracción y realidad en Antonio Gamoneda", *La Factoria Valenciana*, n.º 37, Valencia, 1997, pp. 3-15.
798. -, "Antonio Gamoneda", *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 1999. Se recogen los siguientes artículos sobre Antonio Gamoneda: "Historia de una mirada", pp. 51-63, "El extranjero", pp. 64-68, y "Sobre la administración de la muerte", pp. 80-88.
799. -, "Noticia bio-bibliográfica" *Barbaria. Revista de cultura e información del ICI*, n.º 24, Dossier "Antonio Gamoneda. Hacia Buenos Aires (1ª parte)", Buenos Aires, agosto, 2000.
800. -, "La realidad y los géneros -Algunas preguntas de Antonio Gamoneda-", *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 108-109, texto leído como presentación de una lectura de Antonio GAMONEDA en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 25 de abril de 2001.
801. CASTILLA, Amelia, "Poetas y filósofos defienden en Madrid el pensamiento rebelde y el sentimiento", *El País*, sábado 8 de abril de 2000, p. 42.
802. CASTRILLÓN, José María, "Sombra de Arquíloco", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 19.
803. CASTRO, Antón, "Experiencia de la nieve", *La expedición*, n.º 9, Zaragoza, noviembre de 1999, pp. 14-16.
804. CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Manos de tierra", VV. AA., *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur, 1993, pp. 29-48. [Véase].

805. CERVILLA, Paloma, "Gamonedas se define como emisor de una poesía que contempla la muerte", *ABC*, 29 de julio de 1994, p. 47.
806. CHILLIDA, Eduardo, "Manos" (Poema y dibujo), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 5.
807. CIBEIRA, José R, "Bibliografía de Antonio Gamoneda", *Un ángel más*, n.º 2, Valladolid, otoño 1987, pp. 163-168.
808. CRÉMER, Victoriano, *La hora leonesa*, 1 de enero de 1978.
809. -, *La hora leonesa*, León, 24 de febrero de 1980.
810. CRUZ, Juan, "Para volar la tarde", *El País*, sábado 4 de octubre de 1997, p. 40.
811. COLINAS, Antonio, "La poesía", VV. AA., *Letras españolas, 1987*. Madrid, Castalia y Ministerio de Cultura, 1988, p. 59.
812. -, "Misterium Fascinans", [Poema dedicado a Antonio Gamoneda] *Diario de León, Filandón*, domingo 10 de julio de 1988, p. XI.
813. COSCULLUELA, Jean Gabriel, "L' instant irrémédiable", *Recontres avec Antonio Gamoneda*. Atelier Poésie Léo Langrange, Pau, 2000, p. 21.
814. -, "Infernáculo", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 68.
815. -, "Carta a Antonio Gamoneda", *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 120-121.
816. DÍAZ, Rafael-José, "Notas mínimas para el *Libro del frío*, de Antonio Gamoneda", *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 114-115.
817. DIEGO, José Manuel, "Antonio Gamoneda. El valor de la marginalidad", *Ínsula*, n.º 543, Madrid, marzo 1992, año XLVII, pp. 11-12.
818. -, "Contemplación del álbum", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 27.
819. DÍEZ, Víctor M., "(Dos preguntas para una conversación con Antonio)", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 22.
820. DOCE, Jordi, "Dos poemas para Antonio Gamoneda", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 33.
821. DONCEL, Diego, "Las experiencias de Antonio Gamoneda", VV. AA., *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur, 1993, pp. 9-16.
822. -, "El cuerpo de los símbolos", *ABC Cultural*, Madrid, 5 de junio de 1998.
823. ERIKSSON, Ulf, "Askesis", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 26.

824. FAUTHOUZ, Jean-Louis, "Entretien avec Antonio Gamoneda", *Rencontres avec Antonio Gamoneda*. Pau, Atelier Poésie Léo Langrange, 2000, p. 14-16.
825. FERNÁNDEZ DE LA SOTA, José, "La música del dolor (Sobre el *Blues castellano* de Antonio Gamoneda)", *Zurgai*, diciembre 2001, p. 103.
826. FERNÁN-VELLO, Miguel Anxo, "Poeta", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 28.
827. FRAYSSINET, Claude de, "Antonio Gamoneda, un intento de descripción", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 69.
828. FUENTE, Manuel de la, "Bellas teorías", *ABC Blanco y Negro*, 12 de abril de 1998, p. 14.
829. GARCÍA, Concha, "Para Antonio Gamoneda", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 19.
830. GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, "El último cuarto de siglo en la poesía de Castilla y León", *Literatura contemporánea en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, Colección de estudios de Lengua y Literatura, n.º 1, 1986, pp. 91-110. Este libro recoge las ponencias y comunicaciones presentadas en el Congreso de Literatura Contemporánea en Castilla y León, que tuvo lugar en León los días 30 y 31 de mayo y 1 de junio de 1985.
831. GARCÍA GUAL, Carlos, "Misterios de una botánica letal", *El País, Babelia*, Madrid, 4 de noviembre de 1995, p. 18.
832. GARCÍA JURADO, Francisco, "Antiguos textos de ciencia convertidos en poesía: Dioscórides y Andrés Laguna en el *Libro de los venenos* de Antonio Gamoneda", en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*. Celebrado en León durante los días 4 al 8 de junio, 1996. Reproducido después en "Antiguos textos de ciencia convertidos en Poesía: Dioscórides y Andrés de Laguna en el *Libro de los venenos*, de Antonio Gamoneda", *Epos: Revista de Filología U.N.E.D.*, volumen XIII, Madrid, 1997, pp. 379-395.

833. GARCÍA MARTÍN, José Luis, "Antonio Gamoneda, alquimista del verso", *La Nueva España*, Oviedo, 25 de junio de 1989.
834. -, "Un experimento", *La Nueva España*, Oviedo, 13 de noviembre de 1992.
835. GARCÍA ORTEGA, Adolfo, "Antonio Gamoneda, un poeta reencontrado", *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de mayo de 1987.
836. GARCÍA R., Alfonso, "Noticias biográficas", *Diario de León, Filandón*, domingo 10 de julio de 1988, p. VI.
837. -, "Bibliografía", *Diario de León, Filandón*, domingo 10 de julio de 1988, p. VII.
838. -, "Antonio Gamoneda. El escritor leonés ganó el Premio Nacional de Poesía", *Diario de León. Anuario 1989*, León, p. 261.
839. GARCÍA VALDÉS, Olvido, "Nadaba", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 32.
840. GASPAR, S., "Antonio Gamoneda", *Quimera*, n.º 117, Barcelona, febrero de 1993, p. 67.
841. -, "Antonio Gamoneda: leer el frío", *Hora de poesía*, n.º 88-90, Barcelona, julio-diciembre de 1993, pp. 356-357.
842. GELMAN, Juan, "Tepoztlán", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 17.
843. GÓMEZ ISLA, José, "La indisociable hermandad entre poesía y pintura", en Albert Agulló y A. G., *Encuentro en el territorio del frío*. León, Instituto Leonés de Cultura, 1996, pp. 10-15.
844. GONZÁLEZ, Hermes, "Pequeño blues Mateo (7) ", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 23.
845. GONZÁLEZ DE LANGARIKA, Pablo, "poema de amor herido", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 34.
846. GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio, "Digno de los cantos antiguos: (Presentación de Antonio Gamoneda) ", *Zurgai*, diciembre 2001, p. 113, texto leído en la presentación de Antonio GAMONEDA en la XI velada Poética de Poesía en Palacio, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, el 31 de mayo de 1999.

847. GONZÁLEZ PIERAS, Ángel, "Un poeta humanamente vivo", VV. AA., *Poesía en el Campus 1987-88 y 1988-89*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza-IberCaja, 1989, pp. 158-160.
848. GOUZY, Jep, "Línea de demarcación de los himnos", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 52-55.
849. GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan, "Postnovísimos y generación del 50: José Ángel Valente y Antonio Gamoneda", *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1996, vol. 2, pp. 575-582.
850. GULLÓN, Ricardo, "Gamoneda, Antonio", *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Alianza Diccionarios, Vol. 1 (A-M), 1993, pp. 590-591.
851. GUTIÉRREZ, Menchu, "Homenaje a Antonio Gamoneda", *Zurgai*, diciembre 2001, p. 129.
852. GUTIÉRREZ, Salvador, "La vocación poética", *Diario de León, Filandón*, domingo, 12 de marzo de 2000, p. 4.
853. HÄSLER, Rodolfo, "El poeta Antonio Gamoneda en sus visitas a Barcelona", *Zurgai*, diciembre 2001, p. 71.
854. HONS, Gaspard, "Cinco poemas para Antonio Gamoneda", (Poemas), *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 56-57.
855. IGLESIAS SERNA, Amalia, "En la pureza de los patios inmóviles", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 31.
856. KÉCHICHIAN, Patrick, "Gamoneda et les ravages de la lumière", *Le Monde*, París, 28 mars 1997. Reescrito en Collection de l'Umbro, n.º 4, París, 1999.
857. LANZ, Juan José, "La Poesía", *Historia y Crítica de la Literatura española. 8/1. Época Contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*. Barcelona, Crítica, Grijalbo Mondadori, 1999, p. 104, 136.
858. LEÓN SOTELO, Trinidad de, "Tàpies y Gamoneda unen arte y poesía en un libro", *ABC Cultural*, 18 de noviembre de 1998, p. 54.

859. LIMA SOUSA, M., "A sublevação imóvel do poeta Antonio Gamoneda", *Diário Popular*, Sao Paulo, 29 de enero de 1962.
860. LLAMAS Alejandro, "Palabra y acción en Gamoneda", *Diario de León, Filandón*, domingo 10 de julio de 1988, p. X.
861. LÓPEZ CASTRO, Armando, "Antonio Gamoneda: La poesía de la memoria", *Voces y memoria. Poetas leoneses del s. XX*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, pp. 151-189.
862. MANTERO, Manuel, "Una presencia en Adonais: la promoción de los años cincuenta-sesenta", VV. AA., *Medio siglo de Adonais, 1943-1993*. Madrid, Rialp, 1993, 46-61.
863. MARIGÓMEZ, Luis, "Carne viva", *Zurgai*, diciembre 2001, p. 133.
864. -, "Antonio Gamoneda, Descripción de la mentira", *Un ángel más*. Valladolid, primavera-verano 1987, n.º 1, p. 153.
865. MARTÍN GARZO, Gustavo, "El contenido de la edad", *Un ángel más*. Valladolid, otoño 1987, n.º 2, pp. 145-154.
866. MARTÍNEZ, Rafael, "Talmud, Corán, Evangelios", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 35.
867. MARTÍNEZ CACHERO ROJO, María, *Crónica de tres lustros de poesía en Asturias: 1939-1953*. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1989, 288 pp., láminas fuera de texto.
868. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, "Antonio Gamoneda, Premio Nacional de Literatura", *Diario de León, Filandón*, n.º 126, domingo 12 de junio de 1988.
869. -, "Don Sotero se mira en el espejo de la muerte", *Diario de León, Filandón*, domingo 10 de julio de 1988, p. IX.
870. -, "Antonio Gamoneda. La voz del corazón cansado". *Anuario de Castilla y León 1996*. Valladolid, Ámbito, 1996, 327-334.
871. -, "Prometeo frente a Orfeo: Poética de la renuncia frente a poética de la plenitud", *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 60-66, 1998.

872. MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco, *Historia de la literatura leonesa*. León, Editorial Everest, S. A., 1982, en especial véase: "Provincia, Colección de Poesía", pp. 794-800 y "Antonio Gamoneda", pp. 810-823.
873. -, "Siete tientos sobre la poesía de Antonio Gamoneda", *Diario de León, Filandón*, domingo 10 de julio de 1988, pp. IV-V.
874. -, "Antonio Gamoneda. La voz del corazón cansado", *Anuario de Castilla y León 1996*. Valladolid, Ámbito, 1996, pp. 327-334.
875. MARTÍNEZ, Santiago, "Antonio Gamoneda", *Lateral*, n.º 83, 2001, noviembre, pp. 8-9.
876. MATEO DÍEZ, Luis, "Las alondras de la muerte", *Guía del ocio de Madrid*, 8 de junio de 1987.
877. -, "El armario de Gamoneda", *Diario de León, Filandón*, domingo 10 de julio de 1988, p. X.
878. MÉNDEZ FERRÍN, X. L., "A Antonio Gamoneda, irmao", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 6.
879. MENÉNDEZ, Fernando, "Ruidos en la nuca" ('Tarareando Nazim', Antonio Gamoneda)", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 30.
880. MERINO SÁNCHEZ, José María, "Un libro arquetípico", *Diario de León*, 23 de diciembre de 1984.
881. MESTRE, Juan Carlos, "Sublevación inmóvil de Antonio Gamoneda", VV. AA., *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur, 1993, pp. 87-94. [Véase].
882. -, "Salmo de los bienaventurados", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 36-37.
883. MILLÁN, Eduardo, "Para Antonio Gamoneda", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 32.
884. MIÑAMBRES, Nicolás, "Manchas de óxido, grasa sobre carbones, lienzos en las porcelanas purpúreas...", *Diario de León, Filandón*, domingo 10 de julio de 1988, p. VIII.
885. MIRANDA, Jorge, "A música da morte", *A Phala*, n.º 75, Lisboa, diciembre 1999, pp. 177-179.

886. MIRÓ, Emilio, "Una colección y dos poetas: José Antonio Gabriel y Galán y Antonio Gamoneda", *Ínsula*, n.º 377, Madrid, abril 1978, pp. 6-7.
887. MOGA, Eduardo, "Una antología luminosa", *Lateral*, n.º 69, Barcelona, septiembre 2000, p. 24.
888. -, "Un solo y vasto libro", *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 122-124.
889. MOLINA, César Antonio, "Dos visiones épicas de lo contemporáneo", *Camp de l'arpa*, n.º 84-85, Barcelona, febrero-marzo 1981, pp. 65-67.
890. -, "Seeing salvation", *Zurgai*, diciembre 2001, p. 78.
891. MORENO, Luis Javier, "Sánchez Cotán: bodegón de caza, hortalizas y frutas", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 21.
892. MUSTAFÁ SAHIONI, Malak, "Cuando la noche se olvida de mí.", (Poemas en árabe acompañados de su traducción al español), *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 66-67.
893. NAVALES, Ana María "Desasido y vacío de memoria" (Poema), VV. AA., *Poesía en el Campus 1987-88 y 1988-89*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza-IberCaja, 1989, pp. 151-152.
894. NAVARRO DURÁN, Rosa, "Todos los signos están vacíos", *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 104-105.
895. NEPOMUCENO, Miguel Ángel, "La poesía o un relato hacia la muerte", *Diario de León*, viernes, 27 de octubre de 2000, p. 77.
896. OLIVA RUIZ, Óscar, "Espejo de lince", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 38-39.
897. ORTEGA, Antonio, "La realidad plástica en *Descripción de la mentira*", VV. AA., *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur, 1993, pp. 109-117. [Véase].
898. ORTEGA, Carlos, "Círculos de Newton", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 24-25.
899. ORTEGA, Esperanza, "Para Antonio Gamoneda", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 72.
900. OUTEIRIÑO, Manuel, "En ribeiras sen maio", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 15.

901. PATO, Chus, "consiste (a beleza)...", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 12-13.
902. PALLARÉS, Pilar, "Eran as formas do caos, ", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 14.
903. PARREÑO, José María, "Rosas cabizbajas... ", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 29.
904. PEDREIRA, José Pedro, "Un blues intemporal", *La hora leonesa*, 10 de marzo de 1984.
905. PEREIRA, Antonio, "Testigo de A. G.", *Diario de León, Filandón*, domingo 10 de julio de 1988, p. XI.
906. PÉREZ, J. F. ("Chencho"), "Antonio Gamoneda, Premio Castilla y León de las Letras (I)", *La Crónica de León*, 3 de abril de 1986.
907. -, "Antonio Gamoneda, Premio Castilla y León de las Letras (II)", *La Crónica de León*, 4 de abril de 1986.
908. PÉREZ LASHERAS, Antonio, "De Juventud del dolor a la Frialdad de la existencia: la poética unitaria de Antonio Gamoneda", VV. AA., *Actas del congreso 'Jaime Gil de Biedma y su generación poética'*. vol. II, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura de la Diputación General de Aragón, 1996, 655-663.
909. -, "Juventud del dolor: primera poética de Antonio Gamoneda", VV. AA., *Poesía en el Campus 1987-88 y 1988-89*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza-IberCaja, 1989, pp. 152-154.
910. PIERA, Carlos, "Del tiempo de las cerezas", *Zurgai*, diciembre 2001, p. 125.
911. PROVENCIO, Pedro, "Resonancia de un poema perdido", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 35.
912. PUERTO, José Luis, "El don de la memoria", *El Norte de Castilla/Letras*, Valladolid, 2 de enero de 1993.
913. -, "El animal de la memoria", VV. AA., *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur, 1993, pp. 17-27. [Véase].

914. REIJA MELCHOR, Francisco Javier, "Expansión do blues. Temas e tons na poesía de Antonio Gamoneda", *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas*, n.º 5, Lugo, 2000, pp. 125-132.
915. -, y CALVO VIDAL, José Luis, "Bibliografía", *Moenia*, vol. 6, 2001, Servicio de Publicacions de la Universidade de Santiago de Compostela.
916. -, "Apertura hacia el otro: solidaridad", *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 130-132.
917. REYZÁBAL, María Victoria, "El relato incomprensible que queda de nosotros", *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 110-112.
918. RIECHMANN, Jorge, "Miel del vértigo", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 20.
919. RODRÍGUEZ, Basilio, *Milenio. Ultimísima poesía española. (Antología)*. Celeste, Sial ediciones / Contrapunto, 7, pp. 28, 29, 34 y 470.
920. RODRÍGUEZ, Ildefonso, "La escritura del cuerpo", *Un ángel más*, n.º 2, otoño 1987, Valladolid, pp. 117-132.
921. -, "La libertad blanca de Antonio Gamoneda", *Delibros*, n.º 58, Madrid, julio-agosto 1993, pp. 49-50.
922. -, "Azogue, sangre, leche, alacrán: el libro de lo incierto", en *Espacio / Espaço escrito*, n.º 13 y 14, Badajoz, primavera, 1997, pp. 213-214.
923. -, "Fragmentos con Antonio Gamoneda", *Diario de León, Filandón*, domingo, 12 de marzo de 2000, p. 4.
924. -, "Recado y milonga del viaje", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 18.
925. RODRÍGUEZ BAIXERAS, Xavier, "El libro del frío", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 16.
926. RODRÍGUEZ FER, Claudio, "Anémona mater", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 8-9.
927. RODRÍGUEZ GARCÍA, José Luis, "A. Gamoneda o la pasión de la mínima belleza", VV. AA., *Poesía en el Campus 1987-88 y 1988-89*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza-IberCaja, 1989, pp. 149-151.

928. RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, "Desnudo ante el agua inmóvil", VV. AA., *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur, 1993, pp. 135-144. [Véase].
929. -, "Conversación con Blanca y Antonio", *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 126-128.
930. ROLLÁN-ORTIZ, Jaime Federico, "Gamoneda o la difícil serenidad", *La hora leonesa*, León, 25 de diciembre de 1977.
931. -, "Antonio Gamoneda o la exaltación de la metáfora", *Diario de León*, suplemento *Filandón*, 9 de agosto de 1987, p. III.
932. ROMEO PESCADOR, Félix, "Sólo destrucción", VV. AA., *Poesía en el Campus 1987-88 y 1988-89*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza-IberCaja, 1989, pp. 155-157.
933. RUIZ DE LA PEÑA, Álvaro, "De Matallana a la estación sin nombre", *Un ángel más*, n.º 2, otoño 1987, Valladolid, pp. 133-138.
934. SAARI, Rami, "Te beberé el cabello", (Poema de *La tierra y los labios*, de GAMONEDA traducido al hebreo), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 73.
935. SALDÍVAR, Dasso, "Una poética del silencio", *El País/Libros*, 14 de noviembre de 1992, p. 9.
936. -, "El León de Antonio Gamoneda", *El País*, 22 de agosto de 2000, p. 32.
937. SAN GEROTEO, R, "Recontre avec Antonio Gamoneda", reescrito en *Collection de l'Umbo*, n.º 4, París, 1999.
938. -, "Oda a las alpargatas", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 60-61.
939. SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, "Fragmento", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 7.
940. SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás, *Once poetas del siglo XX en Castilla y León*. León, Edilesa, colección vuelapluma, Junta de Castilla y León, 1999. Véase en la introducción el apartado dedicado a GAMONEDA, pp. 24-25 y también p.100.
941. -, "La emoción de la exactitud", *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 116-119.
942. SANTOS, Dámaso, "Gamoneda y su cítara bíblica", *Pueblo*, Madrid, 25 de enero de 1978.

943. SILES, Jaime,-, "Dinámica poética de la última década", *Revista de Occidente*, n.º 122-123, julio-agosto 1991, pp. 149-169.
944. SOLANO, Francisco, "La luz del silencio", *El Urogallo*, n.º 80-81, Madrid, enero-febrero de 1993, pp. 71-73.
945. STÉTIÉ, Salah, "Falsa casa", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 50-51.
946. SUÑÉN, Juan Carlos, "Todo viene del tiempo. Reconocimiento de un poeta excepcional", *El País*, 17 de enero de 1988, pp. 13-14.
947. -, "La voz de los otros", *El Urogallo*, , n.º 49, (cuadernos "Poetas del 50"), Madrid, junio 1990, pp. 56-59.
948. -, "Huellas sobre la nieve", *El Crítico*, n.º 16, Madrid, septiembre de 1992, pp. 1-4.
949. -, "La expresión de un deber desconocido. Poesía y conciencia en *Blues castellano*", VV. AA., *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur, 1993, pp. 95-102. [Véase].
950. -, "El placer de la significación", *El Urogallo*, 112-113, Madrid, septiembre-octubre 1995, pp. 66-67.
951. -, "Modernidad practicable: filología y re-significación", *Ínsula*, n.º 593, Madrid, mayo, 1996, p. 21.
952. -, "Independencia y densidad", *ABC Cultural*, Madrid, 6 de mayo 2000, p. 14.
953. TELLO, Rosendo, "El mar de las campanas" (Poema), VV. AA., *Poesía en el Campus 1987-88 y 1988-89*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza-IberCaja, 1989, pp. 154-155.
954. TOLEDANO, Ruth, "Náufragos alegres", *El País* (Suplemento Madrid), viernes 10 de septiembre de 1999, p.2.
955. ULLÁN, José Miguel, "Espinass en el centro de las rosas", *El País*, viernes 29 de septiembre de 1995, p. 38.
956. URBIZU, Guillermo, "En este día que amanece" (Poema), VV. AA., *Poesía en el Campus 1987-88 y 1988-89*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza-IberCaja, 1989, p. 160.
957. VALERO, Vicente, "Acto de fe", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 70.

958. VALVERDE, Álvaro, "La geografía del final", *Ínsula*, n.º 553, Madrid, enero de 1993, pp. 11-12.
959. -, "La poesía de Antonio Gamoneda, una lectura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 522, Madrid, diciembre de 1993, pp. 134-143.
960. -, "La travesía del silencio (Pasión de la mirada)", VV. AA., *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur, 1993, pp. 103-108. [Véase].
961. VILAS, Manuel, "Arden banderas entre laureles. La 'Edad' de Antonio Gamoneda", *Cuadernos del Norte*, n.º 49, Oviedo, mayo-junio de 1988, pp. 55-57.
962. -, "Juno mordida por las aguas", (poema), VV. AA., *Poesía en el Campus 1987-88 y 1988-89*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza-IberCaja, 1989, p. 157.
963. -, "La muerte, y su hermano el miedo: La 'Edad' de Antonio Gamoneda", VV. AA., *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur, 1993, pp. 49-60. [Véase].
964. -, "Antonio Gamoneda", en SANZ VILLANUEVA (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española*. vol. 8 / 1. Barcelona, Crítica, 1999, pp. 267-270.
965. VILLARONGA, Jordi, "Quietud de los interiores", (Poema), *Zurgai*, diciembre 2001, p. 11.
966. VILLENA, Luis Antonio de, "La lírica de la antigua ciencia", *El Mundo*, 23 de septiembre, 1995.
967. VV. AA., *A Phala*, n.º 75, diciembre 1999, Lisboa. Colaboran José BENTO, Jorge Gomes MIRANDA, y Antonio GAMONEDA.
968. VV. AA., *Collection de l'Umbo*, n.º 4, 1999, París. Incluye artículos de KÉCHICIAN, Patrick, PEUCHAMAURD, Pierre, SAN GEROTEO, R, Antonio GAMONEDA, y poemas del autor traducidos al francés por J. ANCET, y por Jean-Yves BÉRIOU y Martine JOULIA.
969. VV. AA., *Diccionario de escritores. Quién es quien en las letras españolas*. Madrid, CEDRO-ACE, 1996, p. 143-144.

970. VV. AA., *Filandón*, Número especial dedicado a Antonio GAMONEDA, *Diario de León*, domingo 10 de julio de 1988. Coordina Alfonso GARCÍA. Ilustraciones: GÓMEZ DOMINGO. Reportaje gráfico: NORBERTO. Colaboran, por este orden, Luis ALGORRI, Ángel BARJA, Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, Alfonso GARCÍA, Nicolás MIÑAMBRES, José Enrique MARTÍNEZ, Alejandro LLAMAS, Luis MATEO DíEZ, Antonio COLINAS y Antonio PEREIRA. Tiene bibliografía y unas notas biográficas. Se incluye un poema inédito de Antonio GAMONEDA, perteneciente a *Libro del frío*.
971. VV. AA., *Noir et Blanche*, spécial printemps 1995, Le Havre. Colaboran: SAN GEROTEO, R., y poemas de *Edad*, traducidos por SAN GEROTEO.
972. VV. AA., *Noir et Blanche*, spécial printemps 1998, Le Havre. Recoge poemas de "Exentos (1959-1960)", y de *Blues castellano*, traducidos por R. SAN GEROTEO.
973. VV. AA., *Poesía en el Campus*, n.º 5, Zaragoza, 1989. Recopilado en el vol. *Poesía en el Campus 1987-88 y 1988-89*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza-IberCaja, 1989, pp. 141-168. Incluye trabajos de RODRÍGUEZ GARCÍA, José Luis, PÉREZ LASHERAS, Antonio, ROMEO PESCADOR, Félix, GONZÁLEZ PIERAS, Ángel; y poemas homenaje de NAVALES, Ana María, TELLO, Rosendo, VILAS, Manuel, y URBIZU, Guillermo. Se incluye también una breve antología de Antonio GAMONEDA.
974. VV. AA., *Un ángel más*, n.º 2, "Dossier Antonio Gamoneda", otoño 1987, Valladolid, revista trimestral, pp. 111-168. Coordina: Miguel CASADO. Colaboran, por este orden, Ildelfonso RODRÍGUEZ, Álvaro RUIZ DE LA PEÑA, Jorge F. BUSTILLO, Gustavo MARTÍN GARZO, Miguel CASADO. Incluye bibliografía organizada por José R. CIBEIRA. También se incluye un poema de Antonio GAMONEDA titulado "Sábado blanco", con la siguiente referencia: Pertenece a una serie inédita, provisionalmente titulada *Libro del frío*. [Véanse]
975. VV. AA., *Zurgai*, diciembre 2001, Bilbao, número monográfico dedicado a Antonio GAMONEDA, que incluye artículos, poemas, dibujos, y

grabados de diversos autores, textos de GAMONEDA y una bibliografía básica, 137 pp., con numerosas fotografías.

976. YURKIEVICH, Saúl, "La blanca melancolía de Antonio Gamoneda", *Zurgai*, diciembre 2001, pp. 106-107.

#### 6.2.4. RESEÑAS DE LIBROS DE Y SOBRE EL AUTOR

977. AGUIRRE ROMERO, Eduardo, "*Blues castellano* (primera lectura)", *Diario de León*, 15 de diciembre de 1985.
978. ALONSO, Santos, "Cuando la verdad es mentira", *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, n.º 112, febrero 1978, Madrid, pp. 16-17. Reseña sobre *Descripción de la mentira*.
979. -, "*Blues castellano*, de Antonio Gamoneda", *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, n.º 139, Madrid, julio-agosto, 1982, pp. 3-4.
980. -, "*Lápidas*. Encendida desolación", *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, n.º 175, junio, 1987, p. 38.
981. -, "*Edad*, de Antonio Gamoneda: la voz de la memoria y las voces de la colectividad", *Ínsula*, n.º 520, Madrid, abril 1990, pp. 9-10.
982. CASADO, Miguel, "El interior de la edad", *Los Cuadernos del Norte*, n.º 40, Oviedo, diciembre de 1986 - febrero de 1987, p. 98.
983. -, "Sobre *Lápidas*", *Los Cuadernos del Norte*, n.º 43, Oviedo, julio-agosto 1987, pp. 101-102. Recogido y refundido en "Historia de una mirada", *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 1999, pp. 51-63.
984. -, "Libros del año. Poesía", *El Urogallo*, n.º 88-89, Madrid, septiembre-octubre 1993, pp. 81-82. Acerca de *Libro del frío*. Recogido y refundido en "El extranjero", *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, 1999, pp. 64-68.

985. -, "Placer sin esperanza", *Barbaria. Revista de cultura e información del ICI*, n.º 26, Dossier "Antonio Gamoneda. Hacia Buenos Aires (3ª parte)", Buenos Aires, octubre, 2000. Reproducido en *Revista de Libros*, de la Fundación Caja Madrid, n.º 47, noviembre 2000, pp. 35-36, artículo sobre la antología poética *Sólo Luz*.
986. COLINAS, Antonio, "Lápidas, de Antonio Gamoneda: Un humanismo para el fin de siglo", *Ínsula*, n.º 487, Madrid, junio 1987, p.17.
987. "De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda", *Diario de León*, viernes, 1 de octubre de 1999, p. 9. Reseña de *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*, de José María BALCELLS.
988. DIEGO, José Manuel, "*Libro del frío*, una mirada caleidoscópica", *Diálogo de la Lengua. Revista de Estudio y Creación Literaria*, n.º 2, Ediciones Olcades, Cuenca, 1993, pp. 138-144.
989. DOMÉNECH, Ricardo, "Poesía. *Subelevación inmóvil* de Antonio Gamoneda", *Ínsula*, n.º 173, Madrid, abril de 1961, p. 4.
990. ESCAPA, Ernesto, "*Descripción de la mentira* de Antonio Gamoneda. Crónica de un estrago moral", en *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 5 de octubre de 1978, p. 4.
991. FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, "La resistencia de los lugares vivos. Ensayo. *Informes sobre el estado del lugar*", *El País (Babelia)*, 19 de junio de 1999, p. 15.
992. GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, "*Libro del frío*", *ABC Cultural*, 6 de noviembre de 1992, p. 8.
993. GARCÍA NIETO, José, "*Edad*", *ABC Literario*, 3 de abril de 1988, p. III.
994. JIMÉNEZ, Diego Jesús, "*Libro del frío*", *Boletín de la A.C.E.*, n.º 12.
995. LUIS, Leopoldo de, "Sublevación inmóvil", *Papeles de Son Armadans*, LXIV, Madrid-Palma de Mallorca, julio 1961, p. 90.
996. MARTÍNEZ, José Enrique, "Ya sólo hay luz dentro de mis ojos", *Diario de León, Filandón*, domingo, 7 de mayo de 2000, p. 6. Sobre la antología *Sólo luz*.

997. MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, “*Descripción de la mentira*”, *ABC*, 5 de octubre de 1978, pp. 37-38. Reseña a la edición en Col. Provincia.
998. -, “*Descripción de la mentira*”, *ABC*, suplemento *ABC Literario*, 3 de enero de 1987, p. VI. Reseña a la edición en la col. Barrio de Maravillas.
999. -, “*Lápidas*”, *ABC literario*, 3 de mayo de 1987, p. III.
1000. MÉNDEZ, José, “*Libro de los venenos*”, *ABC Cultural*, Madrid, 27 de octubre de 1995.
1001. MIÑAMBRES, Nicolás, “*Edad*”, *Diario de León*, 15 de noviembre de 1987.
1002. MONTAGUT, María Cinta, “*Libro de los venenos*”, *Quimera*, n.º 142, Barcelona, noviembre 1995, p. 73.
1003. NAJT, Myriam, “*Descripción de la mentira*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 339, Madrid, septiembre de 1978, pp. 529-530.
1004. PALLARÉS, María del Carmen, “*Libro del frío. Contemplar la muerte*”, *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, n.º 237, Madrid, marzo 1993, p. 34.
1005. PRIETO DE PAULA, Ángel L, “*Antonio Gamoneda y el Libro del Frío*”, *Información (Artes y Letras)*, 18 de marzo de 1993.
1006. PUEYO, Vicente, “Presentado el libro *León: traza y memoria*”, *Diario de León*, 22 de diciembre de 1984.
1007. SILES, Jaime, “*Antonio Gamoneda. Varios autores*”, *ABC Cultural*, 27 de agosto de 1993, p.11.
1008. TORCIDA, Jaime, “*Lápidas*”, *Diario de León*, suplemento *Filandón*, León, 26 de abril de 1987, p. X.
1009. VILLENA, Luis Antonio de, “*Acercamiento a Gamoneda*”, *El Urogallo*, n.º 15-16-17, Madrid, agosto-septiembre 1987, pp. 121-122. Reseña de *Lápidas*.

- 1010."Antonio Gamoneda", *Escritores españoles en Alemania*. Madrid, Letras de España, 1991. Es una pequeña nota biobibliográfica en español, alemán e inglés con motivo de la "Feria del libro de Frankfurt", de 1991. Aparece una selección de varios escritores españoles bajo el título "La Hora de España".
- 1011."Antonio Gamoneda: En España se ha oficializado una poesía fácil", *Diario de León*, miércoles, 15 de noviembre de 2000, p. 83.
- 1012."Antonio Gamoneda, también Honoris Causa", *Diario de León*, martes, 14 de marzo de 2000, p. 8.
- 1013.ASTORGA, Antonio, "Poetas y filósofos: una ciudad en las afueras", *ABC*, 2 de abril de 2000, p. 54.
- 1014.-, "Círculo de Lectores. Valente arremete contra la pobrísima y precaria lírica española actual", *ABC*, 8 de abril de 2000, p. 56.
- 1015.CUEVAS, Marcelino, "Poetas en la montaña", *Diario de León*, miércoles, 11 de agosto de 1999, p. 59.
- 1016.D. L., "Antonio Gamoneda lee hoy su antología poética en el CCAN", *Diario de León*, sábado, 6 de mayo de 2000, p. 67.
- 1017."Encuesta a poetas, críticos y editores", *Ínsula*, n.º 565, enero, monográfico coordinado por Carlos ÁLVAREZ UDE, "Última poesía española", 1994, pp. 11-12.
- 1018.[Encuesta]: "Los poetas toman la palabra. Cincuenta años de los poetas del 50", *ABC Cultural*, 22 de julio de 2000, p. 19.
- 1019."Gamoneda niega pertenecer a la generación poética del año 50", *Diario de León*, miércoles, 16 de febrero de 2000, p. 74.
- 1020."Gamoneda participó ayer en un congreso sobre Jorge Luis Borges", *Diario de León*, viernes, 3 de diciembre de 1999, p. 71.
- 1021.GARCÍA CALERO, Jesús, "Velada poética en Palacio", *ABC*, 6 de junio de 1996, p. 49
- 1022.G., J., "Antonio Gamoneda sondea la memoria", *El País (Babelia)*, 25 de abril de 1998, p. 12.
- 1023.GONZÁLEZ, Nuria, "Póker de ases literarios", *Diario de León*, jueves, 16 de marzo de 2000, p. 68-69.
- 1024.LÓPEZ ANGLADA, Luis, *Panorama poético español (1939-1964). Historia y Antología*. Madrid, Editora Nacional, 1965, pp. 229 y 275.
- 1025.MARTÍN, Susana, "El Ayuntamiento programa un variado calendario teatral para este otoño. Una calle para Gamoneda", *Diario de León*, jueves, 9 de septiembre de 1999, p. 63.
- 1026.MORENO, Marifé, "Honoris causa", *El País*, martes 9 de noviembre de 1999, p. 48.
- 1027.-, "Honoris causa", *El País*, jueves 16 de marzo de 2000, p. 53.
- 1028.NEPOMUCENO, Miguel Ángel, "Musicar a Gamoneda y Colinas", *Diario de León*, lunes, 20 de marzo de 2000, p. 58.
- 1029.-, "Gamoneda abre hoy el simposio de literatura en la Universidad", *Diario de León*, jueves, 26 de octubre de 2000, p. 82.
- 1030.PALOMO, Juan, "Eróticos y explícitos", *El Cultural, El Mundo*, 10 de octubre de 2001, p. 4.
- 1031.PUEYO, V., "Pereira, Gamoneda, Carnicer y Nora serán investidos hoy doctores honoris causa", *Diario de León*, miércoles, 15 de marzo de 2000, p. 73.
- 1032.RÍO SÁNCHEZ, Alfonso, "Una calle para Antonio Gamoneda", *Diario de León*, lunes, 11 de octubre de 1999, p. 4. Sección Cartas al Director.
- 1033."Usar un verso siempre viene bien", *El País de las tentaciones* (Libros), viernes 7 de agosto de 1998, p. 27.
- 1034.*Verbo. Cuadernos literarios*, n.º 17, octubre-diciembre, 1949, Alicante, p. 7-8. Se trata de un breve comentario sobre el accésit del "Premio Verbo de Poesía", de 1949.
- 1035.VV. AA., "Libros recomendados por los críticos", *Leer*, noviembre 1992, pp. 16-17.

### 6.3. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

#### 6.3.1. TEORÍA POÉTICA

1036. ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Barcelona, Edhasa, 1979.
1037. ALONSO, Dámaso, *Poesía española: ensayo de método y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 4ª ed., 1971.
1038. ALONSO, Dámaso, y BOUSOÑO, Carlos, *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, (reimpresión de la 4ª ed.), 1979.
1039. ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de, *Rimas*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1975.
1040. BALBÍN LUCAS, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos, 1975, 3ª edición aumentada.
1041. BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Nizet, París, 1959, 815 pp.
1042. BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 7ª ed., 1985.
1043. -, *Épocas literarias y evolución*. Madrid, Gredos, 1981.
1044. CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Editorial Lumen, 1991.

1045. COMBE, Dominique, "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 127-153.
1046. CIPLIAUSKAITÉ, Biruté, *El poeta y la poesía. (Del romanticismo a la poesía social)*. Madrid, Ínsula, 1966.
1047. CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Madrid, Ediciones Siruela, 1997.
1048. COHEN, J., *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Gredos, 1974.
1049. -, *El lenguaje de la poesía*. Madrid, Gredos, 1982.
1050. DARÍO, Rubén, *Cantos de vida y esperanza*. Barcelona, Casa editorial Maucci, 1910.
1051. DIEGO, Gerardo, *Poesía Española (Antología 1915-1931)*. Madrid, Editorial Signo, 1932.
1052. DÍEZ-CANEDO, Enrique, *Juan Ramón Jiménez en su obra*. El colegio de México, México, 1944.
1053. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*. Madrid, U.N.E.D., 1988.
1054. -, *Diccionario de métrica española*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.
1055. -, *Estudios de métrica*. Madrid, U.N.E.D., 1999.
1056. ELIOT, Thomas Stearns, *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona, Tusquets, 1999, edición, traducción y prólogo de Jaime Gil de Biedma.
1057. FONT, María Teresa, *Espacio: Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Ínsula, 1972.
1058. GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., *La poética: Tradición y modernidad*. Madrid, Síntesis, 1988.
1059. GIL DE BIEDMA, Jaime, *Las personas del verbo*. Barcelona, Seix Barral, 1988.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

1060. GIMFERRER, Pere, "Notas parciales sobre poesía española de posguerra", en CLOTAS, Salvador, y GIMFERRER, Pere, *30 años de literatura en España*. Barcelona, Ed. Kairós, 1971, pp. 87-108.
1061. GOETHE, Johann W., *Obras Completas, tomo III, Viajes italianos*. México, Aguilar, 1991.
1062. GONZÁLEZ, Ángel, *Muestra...* Madrid, Turner, 1977.
1063. GRANDE, Félix, *Apuntes sobre poesía española de posguerra*. Madrid, Taurus, 1970.
1064. GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía*. Revista de Occidente, 1962.
1065. GULLÓN, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid, Taurus, Diálogos, 1958.
1066. HEIDEGGER, Martín., *El ser y el tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 5ª reimpresión, 1977.
1067. HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra Completa*. Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
1068. JAKOBSON, Roman, *Lingüística y poética*. Madrid, Cátedra, 1983.
1069. JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Animal de fondo*. Buenos Aires, Pleamar, 1949.
1070. LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1976.
1071. LÁZARO CARRETER, Fernando, *Estudios de poética*. Madrid, Taurus, 1976.
1072. -, "Aliteración y variantes aliterativas", en *De poética y poéticas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, p. 232-245.
1073. LEVIN, Samuel R., *Estructuras lingüísticas de la poesía*. Madrid, Cátedra, 1990.
1074. LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica española del siglo XX*. Madrid, Gredos, 1987, 3ª reimpresión.
1075. MACHADO, Antonio, *Poesía y prosa*. Espasa-Calpe, 1988.
1076. MAINER, José Carlos, *De Postguerra (1951-1990)*. Barcelona, Crítica, 1994.
1077. MARCHESI, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1989, 2ª edición.
1078. MATEO GAMBARTE, Eduardo, *El concepto de generación literaria*. Madrid, Síntesis, 1996.

1079. NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*. Barcelona, Labor, 1991.
1080. ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, Calpe, 1923.
1081. -, *Historia como sistema y del Imperio Romano*. Madrid, Revista de Occidente, 1941.
1082. OTERO, Blas de, *Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia*. Buenos Aires, Losada, 1977.
1083. PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico*. Madrid, Gredos, 1985.
1084. -, *Comentario de textos poéticos*. Gijón, Ediciones Júcar, 1988.
1085. PAZ, Octavio, *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 1982.
1086. PEÑAS BERMEJO, Francisco J., *Poesía existencial española del siglo XX*. Madrid, Editorial pliegos, 1993.
1087. POZUELO YVANCOS, José María, *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1989.
1088. -, *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid, Taurus, 1988.
1089. -, "Pragmática, poesía y metapoesía en "El poeta", de Vicente Aleixandre", VV. AA., *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco / Libros, 1999, pp. 177-201.
1090. PRADO, Javier. Del, *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid, Cátedra, 1993.
1091. PROVENCIO, Pedro, *Poéticas españolas contemporáneas, I: La generación del 50, II: La generación del 70*. Madrid, Hiperión, 1988.
1092. -, "Los poetas en sus poéticas", *Revista de Occidente*, n.º 86-87, julio-agosto 1988, Monográfico: "Cien años de Poesía en español", pp. 179-195.
1093. QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*. Barcelona, Planeta, 1981.
1094. QUILIS, Antonio, *Métrica española*. Barcelona, Editorial Ariel, 2000, 12ª edición.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

1095. Revista *Ínsula*, n.º 565, año XLIX, enero 1994, "Los pulsos del verso. Última Poesía Española", monográfico coordinado por Carlos ÁLVAREZ-UDE.
1096. RICHTER, Elise, "Impresionismo, expresionismo y gramática", en Charles BALLY y otros, *El impresionismo en el lenguaje*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Departamento Editorial, 1956.
1097. RODRÍGUEZ, Claudio, *Desde mis poemas*. Cátedra, Madrid, 1984.
1098. RUBIO, Fanny, "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 361-362, julio-agosto 1980, pp. 199-214.
1099. SELDEN, Raman, *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona, Ariel, 1996.
1100. SERRANO PONCELA, Segundo, *Antonio Machado, su mundo y su obra*. Losada, Buenos Aires, 1954.
1101. SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*. Barcelona, Ediciones Orbis, 1985.
1102. TADIÉ, Jean-Yves *Le récit poétique*. París, PUF, collection Écriture, 1978, 206 pp.
1103. UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Óptima, 1997.
1104. VALENTE, José Ángel, *Las palabras de la tribu*. Madrid, Siglo XXI, 1971.
1105. VALLEJO, César, *Trilce*. Losada, Buenos Aires, 1979, poema XXVIII, p. 46.
1106. VILANOVA, Antonio, *Poesía española del 98 a la posguerra*. Barcelona, Editorial Lumen, 1998.
1107. VV. AA., *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco Libros, 1999.
1108. WELLEK, René, "La teoría de los géneros, la lírica y el *Erlebnis*", en VV. AA., *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 25-54.
1109. ZAMBRANO, María, *Filosofía y Poesía*. Madrid, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares y Fondo de Cultura Económica, 1993.

1110. -, *España, sueño y verdad*. Madrid, Siruela, 1994.
1111. ZARDOYA, Concha, *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*. Madrid, Gredos, 4 tomos, 1968.

### 6.3.2. HISTORIA Y CRÍTICA

1112. BARRERO PÉREZ, Óscar, *Historia de la literatura española contemporánea 1939-1990*. Madrid, Fundamentos Maior, Istmo, 1992.
1113. BAYO, Emili, *La Poesía española en sus antologías (1939-1980)*. Lleida, Universidad de Lleida-Pagès Editors, 1994.
1114. BENITO DE LUCAS, Joaquín, *Literatura de la postguerra: La poesía*. Madrid, Editorial Cincel, 1989.
1115. CANO, José Luis, *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*. Madrid, Guadarrama, 1974.
1116. -, *El tema de España en la poesía española contemporánea*. Madrid, Taurus, 1979.
1117. DEBICKI, Andrew P., *Historia de la poesía española del siglo XX*. Madrid, Gredos, 1997.
1118. -, *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid, Júcar, 1987.
1119. *España*. [mayo 1944 - enero 1951], ed. facs., León, España Editorial, 1978.
1120. GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, "La renovación estética de los años sesenta", *El estado de las poesías*, Monografía 3, *Los Cuadernos del Norte*, 1986.
1121. -, *La poesía española de 1935 a 1975. I: De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*. Madrid, Cátedra, 1987.
1122. GARCÍA HORTELANO, Juan, (ed.), *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*. Madrid, Taurus, 1978.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

1123. GARCÍA JAMBRINA, Luis, "¿Poetas de los sesenta o poetas 'descolgados'?", (Notas para una nueva revisión), *Ínsula*, n.º 543, marzo 1992, p. 7-9.
1124. -, *La promoción poética de los 50*. Madrid, Austral, 2000, selección y edición de Luis GARCÍA JAMBRINA.
1125. GARCÍA MARTÍN, José Luis, *Las voces y los ecos*. Madrid-Gijón, Júcar, 1980.
1126. -, "Una historia secreta: Juan Ramón Jiménez y la poesía española de posguerra", en VV. AA., *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 1981, pp. 195-226, edición y dirección de Pilar GÓMEZ BEDATE.
1127. -, *La segunda generación poética de la posguerra*. Badajoz, Diputación de Badajoz, 1986.
1128. JIMÉNEZ, José Olivio, *Cinco poetas del tiempo*. Madrid, Ínsula, 1964.
1129. -, *Diez años de poesía española, 1960-1970*. Madrid, Ínsula, 1972.
1130. MARCO, Joaquín, *Poesía española siglo XX*. Barcelona, Edhasa, 1986.
1131. MARCO, Tomás, "Poesía española de posguerra", *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona, Crítica, ed. F. Rico, vol. 8, 1981.
1132. MARTÍN VILUMARA [José Batlló], "Notas para un estudio de la poesía española de posguerra", *Camp de l'Arpa*, n.º 86, 1981.
1133. MIRÓ, Emilio, "La poesía desde 1936", José María Díez Borque, ed., *Historia de la literatura española, IV*. Barcelona, Taurus, 1980, pp. 328-379.
1134. NORA, Eugenio de, "Espadaña, 30 años después", *Espadaña*, edición facsimilar, León, 1978.
1135. PALOMO, María del Pilar, *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*. *Historia crítica de la Literatura Hispánica*. Madrid, Taurus, vol. 21, 1988.
1136. PAULINO AYUSO, José, *La poesía en el siglo XX: desde 1939*. Madrid, Editorial Playor, 1983.
1137. -, *Antología de la poesía española del siglo XX*. Madrid, Clásicos Castalia, 1998.

1138. PRIETO DE PAULA, Ángel L., *La Lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*. Alicante, Universidad de Alicante, 1991.
1139. -, *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid, Hiperión, 1996.
1140. RIERA, Carmen, *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona, Anagrama, 1988.
1141. RUBIO, Fanny; y FALCÓ, José Luis, *Poesía española contemporánea. Historia y Antología (1939-1980)*. Madrid, Alhambra, 1982, 2.<sup>a</sup> edición revisada y aumentada.
1142. SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española. 6/2. El siglo XX: literatura actual*. Barcelona, Ariel, 1984.
1143. VÉLEZ, Julio, *La poesía española según El País (1978-1983)*. Madrid, Editorial Orígenes, 1984.
1144. VIVANCO, Luis Felipe., *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1957.
1145. VV. AA., *Letras españolas 1987*. Madrid, Castalia y Ministerio de Cultura, 1988.
1146. VV. AA., "Los excluidos de la 'pléyade': poetas de los 60, periféricos y marginales", *Ínsula*, n.º 543, marzo 1992, año XLVII, pp. 7-28, monográfico coordinado por Luis GARCÍA JAMBRINA.

#### 6.4. APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO DE ANTONIO GAMONEDA

(En este apéndice se incluyen todas las publicaciones de Antonio Gamoneda en su faceta como crítico de arte.)

##### 6.4.1. CATÁLOGOS, LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBROS DE INTERPRETACIÓN Y CRÍTICA DE ARTE

1147. *FAIK HUSEN*. Madrid, Catálogo de la exposición celebrada del 4 al 27 de abril de 1972, Galería de Arte Contemporáneo Ramón Durán, 1972.
1148. CRÉMER, Victoriano, GAMONEDA, Antonio, *Catálogo de la exposición de Modesto Llamas Gil*. León, Sala Provincia, 1973.
1149. CRÉMER, Victoriano y GAMONEDA Antonio, *Catálogo de la exposición de Petra Hernández*. León, Sala Provincia, 25 de mayo al 5 de junio de 1974.
1150. "Exposición Colectiva León 1974", Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, diciembre de 1974 - enero de 1975.
1151. "Cuatro pintores leoneses fallecidos: Burgo-Car, Gago, Monteserín, Pedrero", Sala Provincia, 22 de enero - 10 de febrero de 1974. (Reproducido en *Anales de la Sala Provincia 1974-1975*. León, 1976, pp. 107-122, textos de Victoriano CRÉMER y Antonio GAMONEDA, el de este último va sin firmar.

1152. "(Sobre la pintura de Tranche)", León, 1970, texto incluido en *Anales de la Sala Provincia 1972-1973*. León, 1974, pp. 80-83, junto con otro del propio GAMONEDA, de 1973.
1153. *Anales de la Sala Provincia 1971-1972*. León, 1972.
1154. *Anales de la Sala Provincia 1974-1975*. León, 1976.
1155. *Machón*. Catálogo de la exposición celebrada entre el 20 de abril y el 4 de mayo de 1976, Introducción de Antonio GAMONEDA, Valladolid, Galería Carmen Durango, 1976.
1156. *Catálogo*, Galería Fauna's, Madrid, 5 al 29 de abril de 1976.
1157. CRÉMER, Victoriano y GAMONEDA Antonio, *Artistas en la Galería Maese Nicolás*. León, Galería Maese Nicolás, 1977, 36 hojas, ilustraciones. Los textos de interpretación concernientes a GAMONEDA son "Una dialéctica espacial", sobre Fernando ALBA; "Forma y sentido de la forma", sobre Juan BARJOLA; "Fisiología y expresión", sobre Elías G. BENAVIDES; "Realidad y significación", sobre Julio L. HERNÁNDEZ; "Acontecimientos en el espacio", sobre MACHÓN; y "Pintar un ambiente", sobre Joaquín Ramón SECALL. Exposición celebrada del 26 de febrero al 26 de marzo de 1977.
1158. *Echaz: la dimensión ideológica de la forma*. Madrid, Ediciones Rayuela, colección poliedro, diseño de Luis ROMEO, 1978, 48 pp. Estudio crítico de la pintura de Francisco ECHAUZ, pp. 5-19. Se incluyen fotografías de la obra de F. ECHAUZ y también un álbum familiar del artista.
1159. "Sobre Luis Sáez", en el Catálogo *Luis Sáez: óleos y dibujos*. Zaragoza, Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1979, exposición celebrada del 7 de marzo al 10 de abril de 1979.
1160. "Fisiología y expresión", en el *Catálogo Papeles Plástica*, Casa Municipal de Cultura, abril 1980.
1161. "El artista ante la crítica", Carballo Blanco, A., *Beberide*. León, Instituto de Estudios Bercianos, 1980.

Á P É N D I C E B I B L I O G R Á F I C O

1162. "Forma y destino", y "Julio interroga a Úrsula", dos textos dentro del Catálogo de la exposición antológica de Julio L. HERNÁNDEZ de la Caja Postal de Ahorros de Asturias, 1980.
1163. "Barjola: la forma del miedo", VV. AA., *Juan Barjola*. Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1980, pp. 5-6.
1164. "José de León, 1980-1981", *Catálogo*, Galería Sardón, León
1165. "Silverio Rivas por Antonio Gamoneda", *Artistas Gallegos Contemporáneos. Acisclo / Silverio Rivas*. La Coruña, Editorial Atlántico S.A., Serie Cuadernos de Arte Gallego, 1981, 32 pp., ilustraciones.
1166. "Un 'oficio de escultor': Humanismo y volumen". Madrid, Edición de la Dirección General de Bellas Artes, 1981, *Catálogo* de la exposición titulada "José Luis SÁNCHEZ. Casi treinta años de oficio de escultor", celebrada en el Palacio de Cristal de Madrid, marzo - abril 1981, prefacio de Antonio GAMONEDA, pp. 9-20.
1167. "Toño: expresión y dimensión", *Catálogo*. Oviedo, Galería Margall, 1983.
1168. "Lucio Muñoz", *Catálogo Lucio Muñoz*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 14 de septiembre - 5 de diciembre de 1988, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1988. El texto procede del Catálogo de Arte Maese Nicolás, León, 1980.
1169. [Texto sin título], *Antonio Marcos*. Pamplona, Catálogo de la exposición, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1990.
1170. "La aventura poética de Fernando Alba", *Fernando Alba. Esculturas*. Oviedo, Principado de Asturias, Consejería de Educación Cultura y Deportes, 1991, pp. 27-29.
1171. *José Luis Sánchez. Esculturas*. Zamora, 12 Bienal "Ciudad de Zamora", Caja de Salamanca y Soria, 1994, catálogo de la exposición 25 de diciembre 1994 al 15 de enero de 1995, p. 5.
1172. "... yo estoy delante de una cuartilla en blanco...", Modesto LLAMAS, *Rojamaril*. León, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, incluye dos óleos de GAMONEDA. Este texto es un

fragmento de *El cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga & Fierro, 1997.

1173. *Un bosque en obras: vanguardias en la escultura en madera*. Autores: José María PARREÑO, Bernardo ATXAGA y Antonio GAMONEDA, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2000, pp. 256, con ilustraciones a color.
1174. "Viaje a la cumbre de Luis Sáez", *Luis Sáez. Retrospectiva 1956-1999*. Navarra, Caja de Burgos, 1999, pp. 11-16. Es el catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural "Casa del Cordón", Área de Cultura, Caja de Burgos, Obra Social, entre los días 27 enero - 26 marzo 2000.

6.4.2. ARTÍCULOS DE INTERPRETACIÓN Y CRÍTICA DE ARTE, Y RESEÑAS DE EXPOSICIONES EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

**1963-1966**

1175. "Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa", *Proa*, León, viernes 22 de noviembre de 1963 y domingo 24 de noviembre de 1963.
1176. "Pintura. Inauguración del III Salón de Otoño", *Proa*, León, sábado, 11 de diciembre de 1965.
1177. "Certamen de exaltación de los Valores leoneses", *Tierras de León*, n.º 7, octubre de 1966, pp. 67 y siguientes.

**1969**

1178. "XV Certamen de exaltación de los Valores leoneses", *Tierras de León*, n.º 10, diciembre de 1969, pp. 87-89.
1179. "Páginas con tristeza. Luis Gago", *Tierras de León*, n.º 10, diciembre de 1969, p. 93.
1180. "Nuevas páginas con tristeza", *Tierras de León*, n.º 10, diciembre de 1969, pp. 111-113.

**1971**

1181. "Gloria Merino", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 97-98.
1182. "Andrés Viloria", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, p. 98.
1183. "Juan Covas", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, p. 99.
1184. "Emili Porta", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 99-100.
1185. "Faik Jusén", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 101-102.
1186. "Dimas Coello", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 102-103.
1187. "Antoni Pedrola", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 103-104.
1188. "Francisco Escala", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 104-105.
1189. "Albina Caballero", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, p. 106.
1190. "Rafael Montañés", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, p. 107.
1191. "José Mensuro", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 107-108.
1192. "José Manuel Sainz González "Pepe", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 108-109.
1193. "Francisco Castillo", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 109-110.
1194. "Antonio Muntadas", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 110-111.

1195. "María Asunción Raventos", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 111-112.
1196. "Bernardo Sanjurjo", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 113-114.
1197. "Grup de' Elx: Agulló, Castejón, Coll, Sixto", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 114-116.
1198. "Ayllón y Mora", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 116-118.
1199. "Abdelaziz Abu Ali", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 118-119.
1200. "Eduardo Arenillas", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 119-120.
1201. "Exposición 'Presencias de nuestro tiempo'", [exposición], *Tierras de León*, año XI, n.º 13, junio 1971, pp. 120-122.

**1972**

1202. "La sala Provincia de la Institución Fray Bernardino de Sahagún. Actividad en el primer semestre de 1972", *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 85-104.
1203. "Diez grabadores en España", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 87-92.
1204. "Concha Ibáñez", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 92-93.
1205. "María Cecilia Martín", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 93-94.
1206. "Manuel Jular", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, p. 94.
1207. "Ramón Díaz Padilla", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, p. 95.
1208. "Mariano Villegas", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 95-96.

## Á P É N D I C E B I B L I O G R Á F I C O

1209. "Fernando Senovilla", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 96-97.
1210. "Carmelo Trenado", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 97-98.
1211. "Luis Manuel Pastor", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, p. 98.
1212. "Juan Más", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 98-99.
1213. "Felicidad Rodríguez", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 99-100.
1214. "Isabel Salleras", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, p. 101.
1215. "Dolores Oromi", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, p. 101.
1216. "Isabel Garriga", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, p. 102.
1217. "Maithé Dobler", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 102-103.
1218. "Carlos Barboza", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 15, junio 1972, pp. 103-104.
1219. "Emilia Xargay", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 16, diciembre 1972, pp. 103-104.
1220. "José Díaz Oliva", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 16, diciembre 1972, pp. 104-105.
1221. "Isabel Vázquez", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 16, diciembre 1972, p. 105.
1222. "Grupo 15", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 16, diciembre 1972, pp. 105-110.
1223. "Alejandro Vargas", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 16, diciembre 1972, p. 111.

1224. "María Teresa G. Gancedo", [exposición], *Tierras de León*, año XII, n.º 16, diciembre 1972, p. 111.

### 1973

1225. "Esteban Tranche y la actualidad del surrealismo", *Diario de León*, 10 de abril de 1973.
1226. "La sala Provincia de la Institución Fray Bernardino de Sahagún. Actividad en el primer semestre de 1973", *Tierras de León*, año XIII, n.º 17, junio 1973, pp. 77-87.
1227. "María Teresa G. Gancedo", [exposición], *Tierras de León*, año XIII, n.º 17, junio 1973, p. 79.
1228. "Antonia Payero", [exposición], *Tierras de León*, año XIII, n.º 17, junio 1973, pp. 79-80.
1229. "Juan Gomila", [exposición], *Tierras de León*, año XIII, n.º 17, junio 1973, pp. 80-81.
1230. "José Alfonso Cuní", [exposición], *Tierras de León*, año XIII, n.º 17, junio 1973, p. 81.
1231. "Cantero Pastor", [exposición], *Tierras de León*, año XIII, n.º 17, junio 1973, pp. 81-82.
1232. "López Aragonés", [exposición], *Tierras de León*, año XIII, n.º 17, junio 1973, pp. 82-83.
1233. "Rafael Illana", [exposición], *Tierras de León*, año XIII, n.º 17, junio 1973, p. 83.
1234. "Esteban Tranche", [exposición], *Tierras de León*, año XIII, n.º 17, junio 1973, pp. 83-84.
1235. "María Calvet", [exposición], *Tierras de León*, año XIII, n.º 17, junio 1973, pp. 84-85.
1236. "María García de Viedma", [exposición], *Tierras de León*, año XIII, n.º 17, junio 1973, p. 85.
1237. "Llamas Gil", [exposición], *Tierras de León*, año XIII, n.º 17, junio 1973, pp. 85-86.

## Á P É N D I C E B I B L I O G R Á F I C O

1238. "Roxolana Luczakowsky", [exposición], *Tierras de León*, año XIII, n.º 17, junio 1973, pp. 86-87.
1239. "La sala Provincia de la Institución Fray Bernardino de Sahagún. Actividad en el segundo semestre de 1973", *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, pp. 45-56.
1240. "II Bienal de pintura Provincia de León", [exposición], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, pp. 47-53.
1241. "Las primeras jornadas de información sobre arte contemporáneo", *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, pp. 53-54.
1242. "Homenaje a Millares", [exposición], *Tierras de León*, año XIII, n.º 18, diciembre 1973, pp. 55-56.

**1974**

1243. "La sala Provincia de la Institución Fray Bernardino de Sahagún. Actividad en el primer semestre de 1974", *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, pp. 71-84.
1244. "Demetrio Montesión", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, pp. 73-74.
1245. "Burgo-Gar", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, pp. 74-75.
1246. "Jorge Pedreo", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, pp. 75-76.
1247. "Luis Gago", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, p. 76.
1248. "Julia Valdés", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, pp. 76-77.
1249. "Ángel Rojas", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, pp. 77-78.
1250. "Antoni Miró", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, p. 78.

1251. "Alfonso Fombuena", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, pp. 78-79.
1252. "Secall", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, pp. 79-80.
1253. "Manuel Ayllón", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, p. 81.
1254. "Manuel Salamanca", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, pp. 81-82.
1255. "Francisca Delano", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, pp. 81-82.
1256. "Petra Hernández", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, pp. 82-83.
1257. "José Luis Fajardo", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 19, junio 1974, pp. 83-84.
1258. "La sala Provincia de la Institución Fray Bernardino de Sahagún. Actividad en el segundo semestre de 1974", *Tierras de León*, año XIV, n.º 20, diciembre 1974, pp. 49-58.
1259. "Fernando Calderón", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 20, diciembre 1974, pp. 51-52.
1260. "Domingo Sarrey", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 20, diciembre 1974, pp. 52-53.
1261. "Gutiérrez Montiel", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 20, diciembre 1974, p. 53.
1262. "F. Lorenzo Tardón", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 20, diciembre 1974, pp. 53-54.
1263. "Antonio Marcos", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 20, diciembre 1974, p. 54.
1264. "Daniel Merino", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 20, diciembre 1974, p. 54.
1265. "Ahmen Nawar", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 20, diciembre 1974, p. 55.

## Á P É N D I C E B I B L I O G R Á F I C O

1266. "Quero", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 20, diciembre 1974, pp. 55-56.
1267. "Rojas", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 20, diciembre 1974, p. 56.
1268. "Francisco Castillo", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 20, diciembre 1974, pp. 56-57.
1269. "Jurgen Reipka", [exposición], *Tierras de León*, año XIV, n.º 20, diciembre 1974, pp. 57-58.

**1975**

1270. "La sala Provincia de la Institución Fray Bernardino de Sahagún. Actividad en el primer de 1975", *Tierras de León*, año XV, n.º 21, junio 1975, pp. 57-66.
1271. "Ricardo Cristóbal", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 21, junio 1975, p. 59.
1272. "Esteban de la Foz", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 21, junio 1975, pp. 60.
1273. "Mariano N. Garrañana", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 21, junio 1975, pp. 60-61.
1274. "Frank Carmelitano", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 21, junio 1975, p. 62.
1275. "Jiménez Casas", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 21, junio 1975, pp. 61-62.
1276. "Ángel Huete", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 21, junio 1975, p. 63.
1277. "Luis María Caruncho", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 21, junio 1975, pp. 63-64.
1278. "Silverio Rivas", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 21, junio 1975, p. 64.
1279. "Mario Bedini", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 21, junio 1975, p. 65.

1280. "Julio de Pablo", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 21, junio 1975, pp. 65-66.
1281. "La sala Provincia de la Institución Fray Bernardino de Sahagún. Actividad en el segundo semestre de 1975", *Tierras de León*, año XV, n.º 22, diciembre 1975, pp. 85-93.
1282. "Cinco artistas asturianos", *Tierras de León*, n.º 22, diciembre de 1975, pp. 87-92.
1283. "Solsona y Almela", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 22, diciembre 1975, pp. 87-88.
1284. "Fernando Alba", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 22, diciembre 1975, pp. 88-89.
1285. "Elías García Benavides", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 22, diciembre 1975, pp. 89-90.
1286. "Enrique Laviada", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 22, diciembre 1975, p. 90.
1287. "Bernardo Sanjurjo", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 22, diciembre 1975, p. 91.
1288. "José Santamarina", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 22, diciembre 1975, pp. 91-92.
1289. "La III Bienal de Pintura Provincia de León", [exposición], *Tierras de León*, año XV, n.º 22, diciembre 1975, pp. 92-93.

### 1976

1290. "Secall", [exposición], *Tierras de León*, año XVI, n.º 23, junio 1976, p. 40.
1291. "Álvarez Vélez", [exposición], *Tierras de León*, año XVI, n.º 23, junio 1976, p. 40.
1292. "José Luis Corral", [exposición], *Tierras de León*, año XVI, n.º 41, junio 1976, p. 41.
1293. "Luis López Casado 'Monseñor'", [exposición], *Tierras de León*, año XVI, n.º 23, junio 1976, pp. 41-42.

## Á P É N D I C E B I B L I O G R Á F I C O

1294. "Xesús Vázquez", [exposición], *Tierras de León*, año XVI, n.º 23, junio 1976, p. 42.
1295. "Quero", [exposición], *Tierras de León*, año XVI, n.º 23, junio 1976, pp. 42-43.
1296. "José Luis Fernández", [exposición], *Tierras de León*, año XVI, n.º 23, junio 1976, p. 43.
1297. "Calzada", [exposición], *Tierras de León*, año XVI, n.º 23, junio 1976, pp. 43.
1298. "Viloria", [exposición], *Tierras de León*, año XVI, n.º 23, 30 de junio 1976, pp. 43-44.
1299. "Luis López Casado (Monseñor)", *Tierras de León*, n.º 23, 30 de junio de 1976.
1300. "Raúl Santos o la humanización del paisaje", *Tierras de León*, 1976
1301. "(Sobre Tranche)", *Diario de León*, 1976.

**1977**

1302. "Cerámica de Carmen G. Cruz", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, p. 79.
1303. "Luis García Zurdo", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, 31 de marzo 1977, pp. 79-80.
1304. "Pablo Ransa", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, marzo 1977, pp. 80-81.
1305. "La Colectiva inaugural de Maese Nicolás", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 26, 31 de marzo 1977, pp. 81-83.
1306. "Roberto Reina", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, p. 70.
1307. "Emiliano Alvarado en la Sala Provincia", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, 30 de junio 1977, pp. 70-71.
1308. "Merino Amaya", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, pp. 71-72.

1309. "Alejandro Mieres", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, p. 72.
1310. "González Febrero en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, 30 de junio 1977, pp. 72-73.
1311. "Esteban Tranche en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, pp. 73-74.
1312. "Miguel Carracero", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, 30 de junio 1977, pp. 74-75.
1313. "Monseñor expone en Madrid", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, 30 de junio 1977, p. 75.
1314. "Pilar Sánchez Domínguez", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, pp. 75-76.
1315. "Pérez de Vargas", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, pp. 76-77.
1316. "Daniel Merino", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 27, junio 1977, p. 77.
1317. "M. Frutos Llamazares", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 29, diciembre 1977, pp. 71-72.
1318. "Ramón Lapayese", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 29, diciembre 1977, pp. 72-73.
1319. "Gago. (En la Obra Cultura de la Caja de Ahorros)", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 29, diciembre 1977, p. 73.
1320. "Álvaro Delgado", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 29, diciembre 1977, pp. 73-74.
1321. "Cofre 2", [exposición], *Tierras de León*, año XVII, n.º 29, diciembre 1977, pp. 74.

Á P É N D I C E B I B L I O G R Á F I C O

**1978**

1322. "La sencilla recuperación de Antonio F. Redondo, en la Galería Ausaga", *Diario de León*, enero de 1978.
1323. "Escultores gallegos", [exposición], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, pp. 147-148.
1324. "Félix A. Aller", [exposición], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, p. 148.
1325. "Toño", [exposición], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, pp. 148-149.
1326. "Santamarta", [exposición], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, pp. 149-150.
1327. "Félix Antonio", [exposición], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, p. 150.
1328. "Jesús Infante", [exposición], *Tierras de León*, año XVIII, n.º 30-31, junio 1978, pp. 150-151.
1329. "El estirón de González Ortiz", *Diario de León*, reproducido en el Catálogo de la exposición de González Ortiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, Ponferrada, del 5 al 18 de octubre de 1978.
1330. "Esteban Tranche y un preámbulo de ambientación", *Diario de León*, octubre de 1978.

**1979**

1331. "González Febrero en la Sala Bernesga", *Diario de León*, abril de 1979.
1332. "Un desdoblamiento de lo corpóreo y lo significativo", *Diario de León*, 27 de abril de 1979. Reproducido en *Julio López Hernández. Obra 1960-1995*. Sala Exposiciones Plaza de España, marzo - abril de 1995, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1995, pp. 297-298.
1333. "La temporada de los pintores leoneses", *Diario de León*, 27 de junio de 1979.

**1980**

1334. "Bayón en la Obra Cultural", *Diario de León*, 10 de abril de 1980.
1335. "Elías G. Benavides", *Diario de León*, 26 de noviembre de 1980, p. 4.
1336. "Miguel Carracedo", *Diario de León*, 10 de junio de 1980.
1337. "Alvarado en su tierra", *Diario de León*, sábado 11 de octubre de 1980, p. 4.

**1981**

1338. "Tranche en Maese Nicolás", *Diario de León*, 17 de febrero de 1981.
1339. "Mariano Ciagar en Ausaga", *Diario de León*, León, 9 de mayo de 1981.
1340. "José Luis Sánchez", *Guadalimar*, n.º 59, mayo 1981.
1341. "Rafael Carralero", *Diario de León*, 3 de junio de 1981.
1342. "José de León, en buena compañía", *Diario de León*, miércoles 10 de junio de 1981.
1343. "Vitoria. (En la Sala Provincia)", *Tierras de León*, n.º 44, 30 de septiembre de 1981, pp. 129-130.
1344. "Elías y la pintura", *Los Cuadernos del Norte*, n.º 17, Oviedo, enero-febrero 1983, p. 14-17.

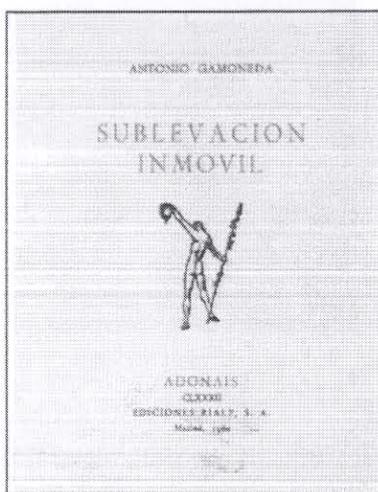
## 6.5. ÁLBUM

Antonio Gamoneda ejerció durante buena parte de su vida como crítico de arte, así pues su contacto tanto con pintores como con escultores ha sido muy fluido. Buena muestra de ello se refleja en sus propios libros en los que han colaborado artistas como Antoni Tàpies, Juan Barjola, Esteban Tranche, Félix Cárdenas, Albert Agulló, Álvaro Delgado, Francisco Echauz, etc. En ocasiones han ilustrado los poemas de Gamoneda, y en otras han aunado sus esfuerzos desde distintas aproximaciones artísticas a una misma realidad histórica o literaria. Por ello, hemos creído oportuno reproducir en este apéndice las portadas de la mayoría de los libros publicados por Gamoneda.

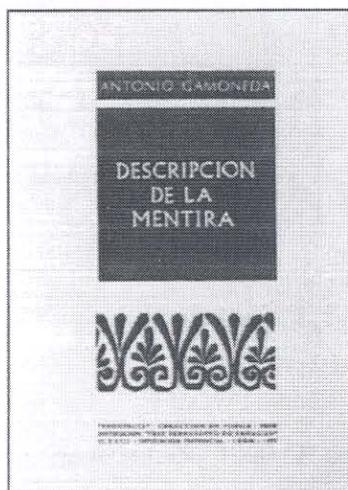
Asimismo, también se recogen algunas muestras de la escritura autógrafa del autor, concretamente dos fragmentos: uno perteneciente a *Descripción de la mentira*; y otro, a *Lápidas*, para que así se pueda apreciar en la propia escritura de Gamoneda lo que se ha referido en esta tesis acerca de cómo el poeta concibe su obra en un molde tremendamente amplio que no quiere ajustarse a la limitación física del papel, y por ello recurre a utilizar varias líneas poéticas.

A continuación se reproducen las primeras ediciones de algunos libros de Antonio Gamoneda. Para encontrar la descripción detallada de cada obra, se remite mediante el número que aparece entre corchetes, a la correspondiente entrada de la Bibliografía de Antonio Gamoneda del presente estudio.

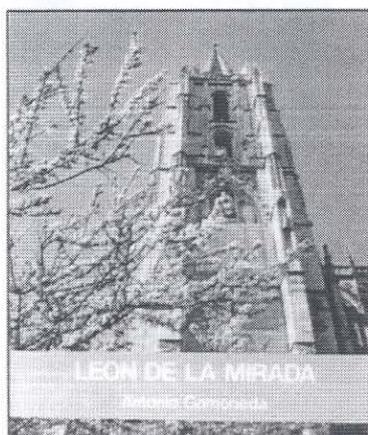
*Subelevación inmóvil*, 1960. [1]



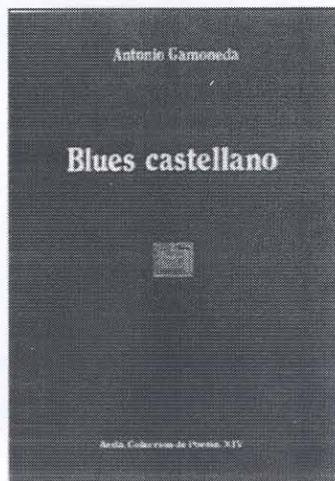
*Descripción de la mentira*, 1977. [2]



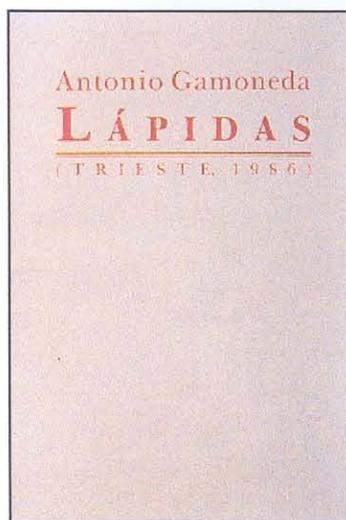
*León de la Mirada*, 1979. [4]



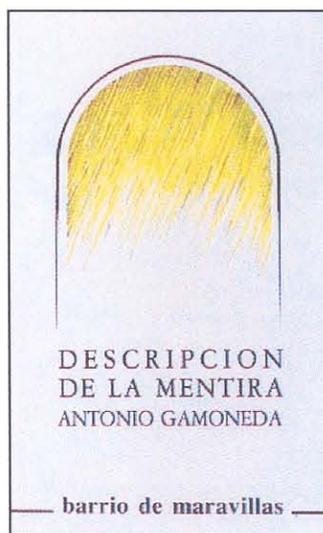
*Blues castellano (1961-1966)*, 1982. [6]



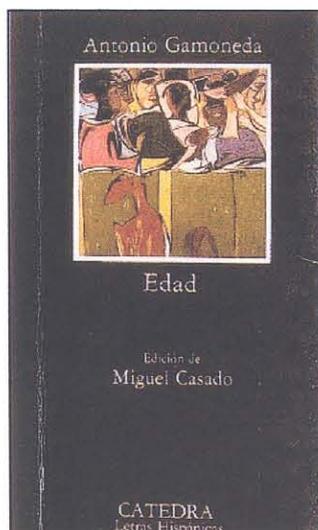
*Lápidas*, 1986. [8]



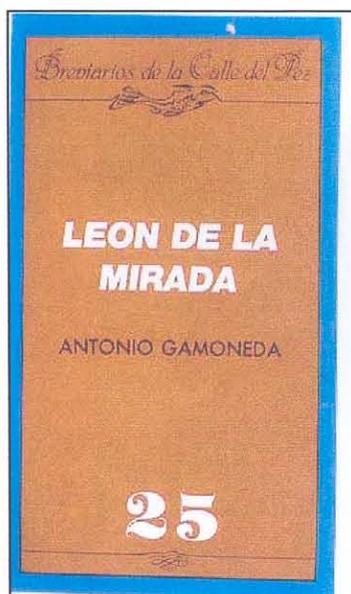
*Descripción de la mentira*, 1986 (2ª ed.). [3]



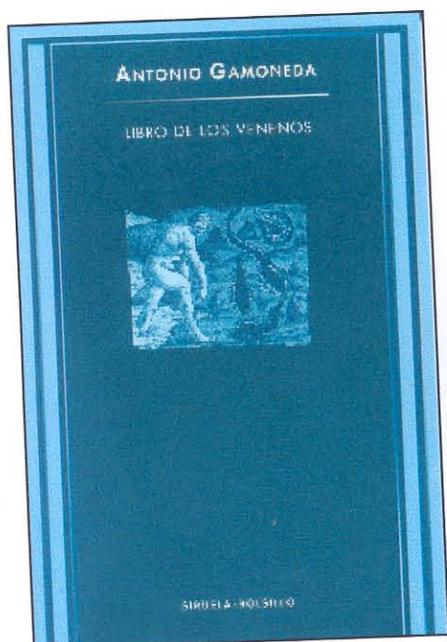
*Edad (Poesía 1947-1986)*, 1987. [30]



*León de la mirada*, 1990 (2ª ed.). [5]



*Libro de los venenos*, 1997 (2ª ed.). [15]



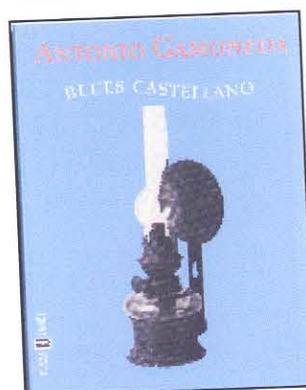
*Sólo luz*  
(Antología poética 1947- 1998), 2000. [40]



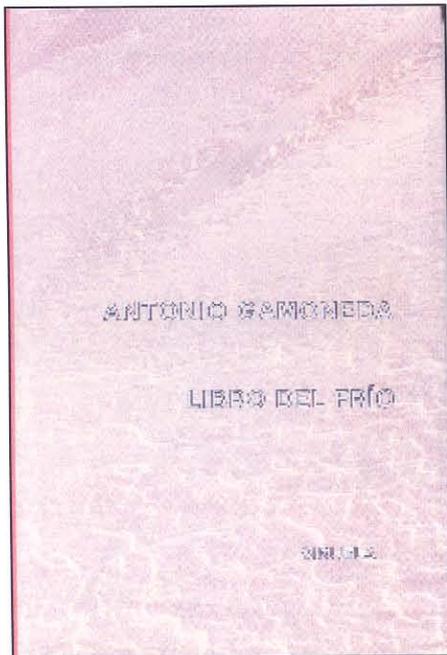
*Libro del frío*, 2000 ( 2ª ed. ampliada). [11]



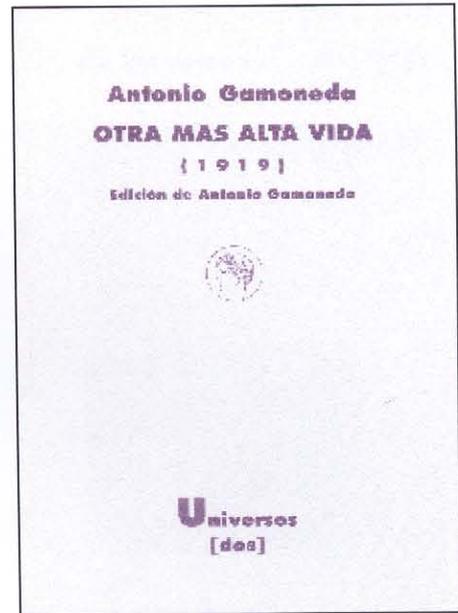
*Blues castellano*, 1999 (2ª ed.). [7]



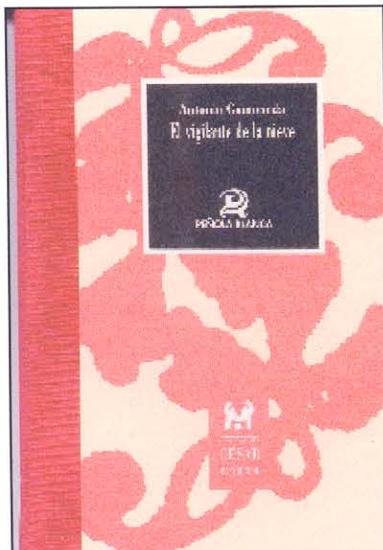
*Libro del frío*, 1992. [10]



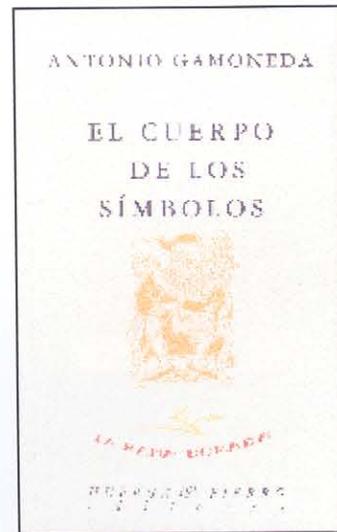
*Otra más alta vida* (1919),  
1993. [718]



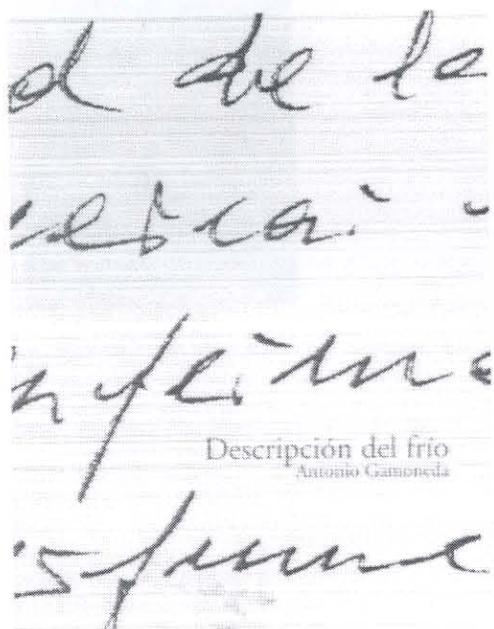
*El vilante de la nieve*, 1995. [13]



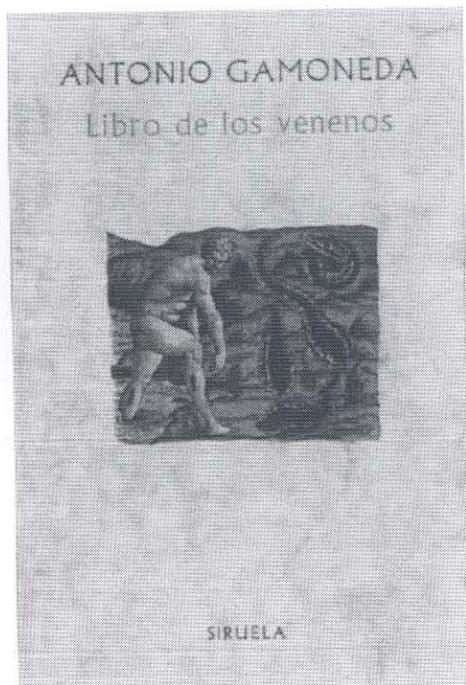
*El cuerpo de los símbolos*, 1997. [114]



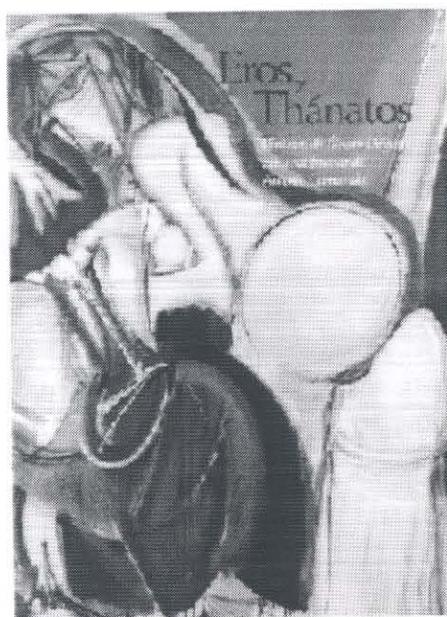
*Descripción del frío*, 2002. [43]



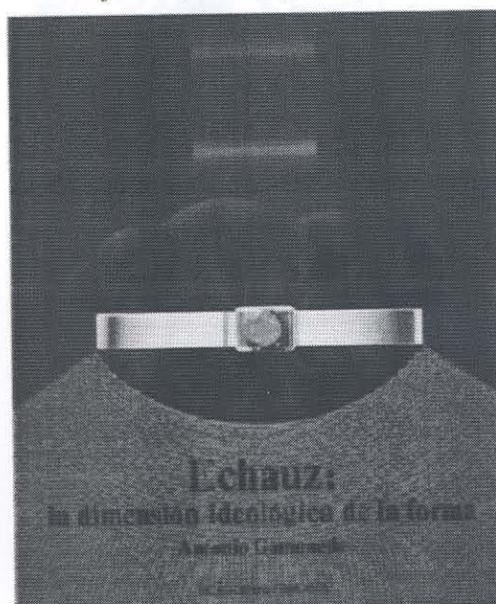
*Libro de los venenos*, 1995. [15]



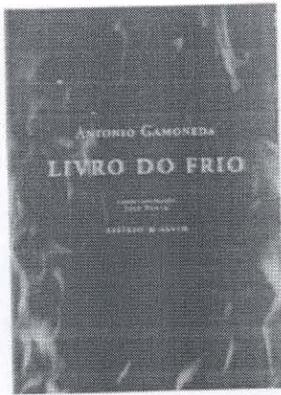
*Eros y Tánhatos*, 2000. [41]



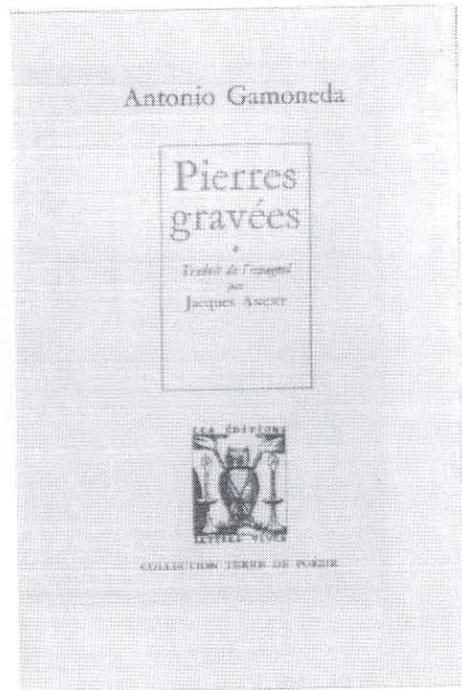
*Echaz: la dimensión ideológica de la forma*, 1978, [1156]



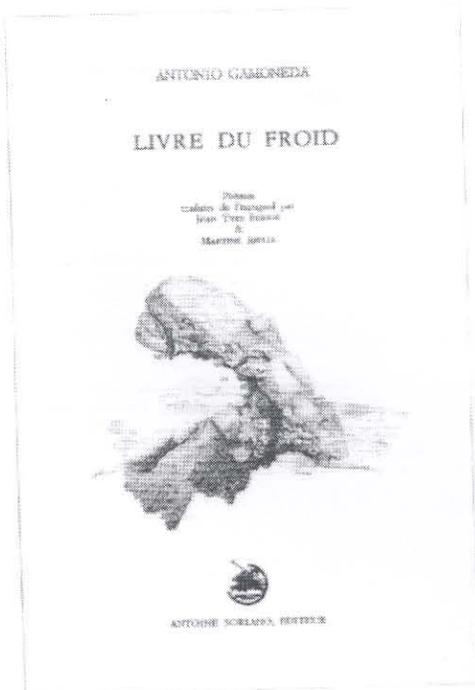
*Livro do frio*, 1999. [26]



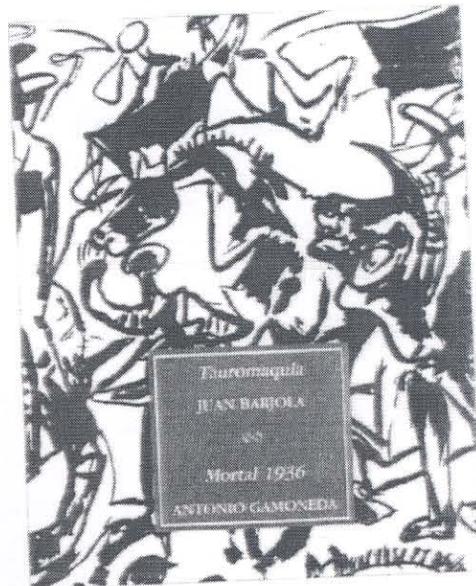
*Pierres gravées*, 1996. [18]



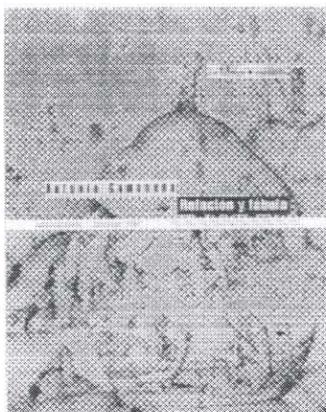
*Livre du froid*, 1996. [19]



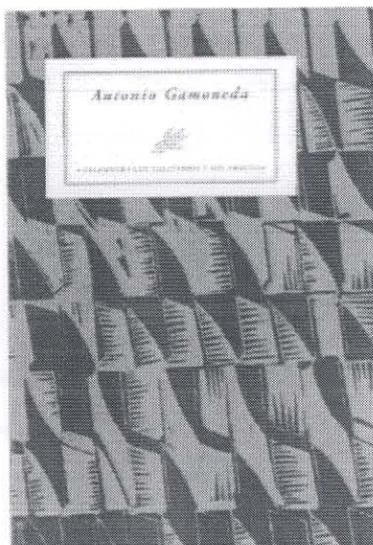
*Tauromaquia - Mortal 1936*, 1994. [12]



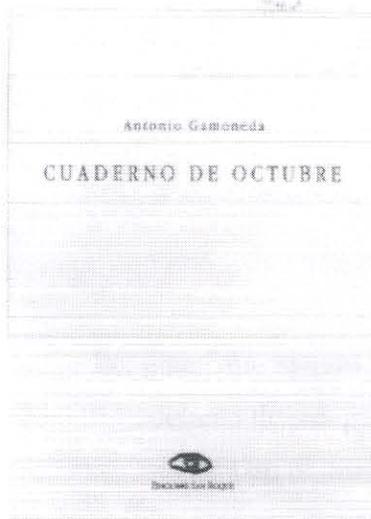
*Relación y fábula*, 1997. [120]



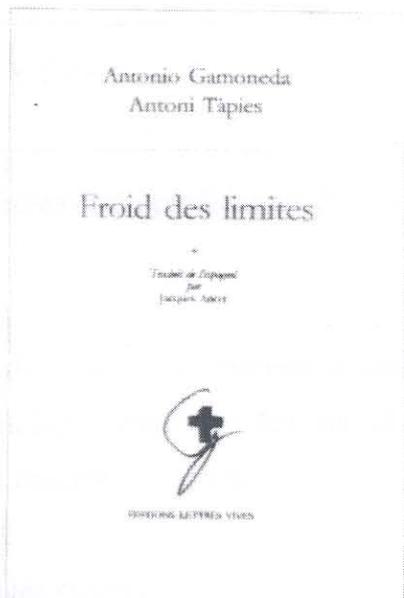
*Antonio Gamoneda*, 1993. [760]



*Cuaderno de octubre*, 1997. [38]



*Froid de limites*, 2000. [22]



Poemas manuscritos de Antonio Gamoneda acompañados de sus respectivas transcripciones.

Todos los gestos que preceden a la deserción están perdidos en el interior de la edad.

Imaginad un viajero alto en su lucidez y que los caminos se deshiciesen delante de sus pasos y que las ciudades cambiasen de lugar: el extravío no está en él, mas sí el furor y la inutilidad del viaje.

Así fue nuestra edad: atravesábamos las creencias.

Todos los gestos anteriores a la deserción están perdidos en el interior de la edad.

Imaginad un viajero alto en su lucidez y que los caminos se deshiciesen delante de sus pasos y que las ciudades cambiasen de lugar: el extravío no está en él, mas sí el furor y la inutilidad del viaje.

Así fue nuestra edad: atravesábamos las creencias.

de Descripción de la mentira, [Edad, 240]

Vi la sombra perseguida por  
 látigos amarillos,  
 ácidos hasta los bordes del recuerdo,  
 lienzos ante las puertas de la in-  
 dignación  
 Vi los estigmas del relámpago  
 sobre aguas inmóviles, en ex-  
 tensiones visitadas por presagios;  
 Vi las materias fértiles y otras que  
 viven en tus ojos;  
 Vi los residuos del acero y las gran-  
 des ventanas para la contempla-  
 ción de la injusticia (aque-  
 llos óvalos donde se esconde  
 la fosforescencia):  
 era la geometría, era el dolor.

Vi la sombra perseguida por látigos amarillos,

ácidos hasta los bordes del recuerdo,

lienzos ante las puertas de la indignación.

Vi los estigmas del relámpago sobre aguas inmóviles, en extensiones  
 visitadas por presagios;

vi las materias fértiles y otras que viven en tus ojos;

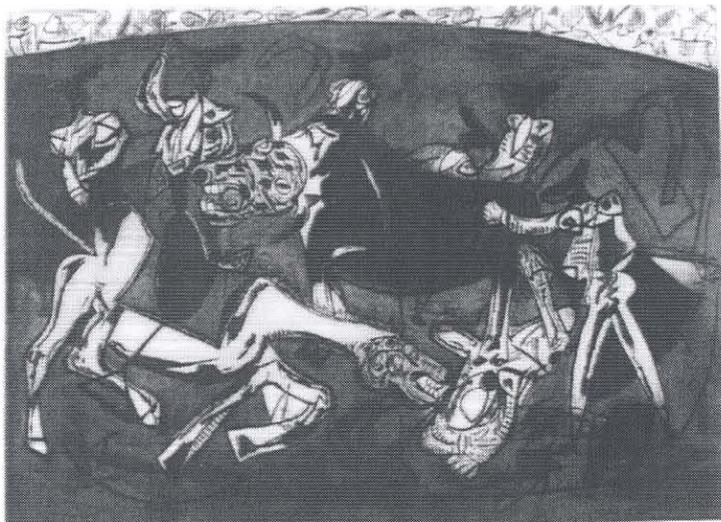
vi los residuos del acero y las grandes ventanas para la contemplación de  
 la injusticia (aqueellos óvalos donde se esconde la fosforescencia):

era la geometría, era el dolor.

de Lápidas, [Edad, 296]

JUAN BARJOLA Y ANTONIO GAMONEDA, *MORTAL* 1936. [12]

JUAN BARJOLA, Grabado (aguatinta y punta seca), 106 x 74 cm.



Junto a los signos veo  
las sombras torturadas.

Hablo del día en que los  
caballos aprendieron a llorar.

Probablemente, hablo  
del primer día de mi vida.

Junto a los signos veo / las sombras torturadas. // Hablo del día en que  
los caballos aprendieron a llorar. // Probablemente, hablo / del primer  
día de mi vida.