

Memoria, identidad y otredad en la obra poética de Antonio Gamoneda

Jorge Machín-Lucas
Recibido: 27/08/2012
Aprobado: 02/09/2012

Resumen

Este artículo se centra en la poesía de Antonio Gamoneda, ganador del premio Cervantes en 2006. Se discuten los conceptos de memoria, identidad y alteridad en una era postmoderna caracterizada, en España, por la experiencia traumática de la guerra civil española y de la postguerra.

Abstract

Memory, identity and otherness in Antonio Gamoneda's poetry work

This article deals with the poetry of Antonio Gamoneda, winner of the Cervantes Prize in 2006. It discusses the concepts of memory, identity and alterity in a post-modern age characterized, in Spain, by the traumatic experience of the Spanish Civil War and its aftermath.

Memoria, identidad y otredad en la obra poética de Antonio Gamoneda. *Revista Comunicación*, 2012. Año 33, vol. 21, núm. 2. Instituto Tecnológico de Costa Rica, pp. 13-20. ISSN impresa 0379-3974, e-ISSN 1659-3820.



PALABRAS CLAVE:

Antonio Gamoneda, España, siglo XX, siglo XXI, poesía, postmodernidad, memoria, identidad, alteridad.

KEY WORDS:

Antonio Gamoneda, Spain, XXth century, XXIst century, poetry, postmodernity, memory, identity, alterity

De Antonio Gamoneda en su poema "Sucesos": "(...) todo se explica en el no ser" (*Extravío en la luz*, 33: 14).

La obra poética del español Antonio Gamoneda, nacido en 1931 en Oviedo pero criado en León y perteneciente a la pseudomística tendencia poética denominada como "poesía del silencio" instaurada por su admirado José Ángel Valente, es una honda, acerba y depurada divagación sobre el valor de la memoria, de la identidad y de la otredad. Estos tres vectores ontológicos van a ir evolucionando desde lo más concreto de una relativa referencialidad, de una indagación íntima "en la conducta moral de su tiempo" (López Castro, 154), hasta lo más abstracto de la realidad de la conciencia en trance extático y desde lo plural del prurito social hasta lo individual del yo lírico "problemático y dislocado" (Moga, 23).

Al principio, esta tríada está más centrada en un ilusionado compromiso y en la evocación de un triste pasado personal en la historia de España, al ser sus poemas, según Pedro Serrano, "fotografías exactas de la miseria y lo inmisericorde, y de una voluntad de vida que florece a pesar de la opresión y en la opresión" (85). Sin embargo, más adelante, sobre todo desde el poemario *Descripción de la mentira* (1975-6 y 2003) hasta los más recientes, el yo lírico se sumerge en una inmanencia agnóstica que se enfoca más en la representación de la muerte, del no ser, que de la trascendencia, a través de lo que el mismo poeta denomina como "mecanismos de interiorización" o "subjetivación fuerte" (Martínez, 8).

La memoria del descentrado y agónico sujeto lírico va desde una catártica rememoración de una juventud y adolescencia de pobreza, de fatalidad, de degradación, de violencia y de muerte hacia otra que pretende recuperar en retracción un olvido según Antonio Ortega (111) y buscar la identidad personal en la conciencia acallada para Miguel Casado (1993, p. 122). Ese es el del origen personal y colectivo en su ipseidad y en un pasado ideal reconstruido líricamente en los extremos de la muerte. Estos dos vectores temporales están unidos por el gozne de la meditación inmanente y trascendente, "(...) una meditación sobre la muerte y la memoria de la vida desde el límite del tiempo (...)" (Puerto, 20). No es un edén infantil como él mismo nos dice: "(...) la memoria es siempre "conciencia de pérdida" (...), de consunción del tiempo correspondiente a mi vida y, por esto mismo, conciencia de ir hacia la muerte" (*El cuerpo de los símbolos*, 24). Es sintomático y de pensamiento muy avanzado, aunque anclado en la tradición, el ver que Gamoneda opone y funde a la vez, en relación dialéctica, el concepto de la memoria como vector dirigido hacia el pasado y el del miedo como otro inclinado hacia el futuro y hacia la muerte (Martínez García, 40- 46).

Por otra parte, para Lanz la memoria trata de una revolucionaria "conciencia de solidaridad en el dolor" (39). De acuerdo con Jean-Yves Bériou su obra es una celebración de "sus muertos íntimos y sociales, y no la del

pasado. Sus muertos, cuya ausencia es una presencia" (106). También considera que la vida es tan solo un breve y relativo momento de conciencia, de organicidad y de discurso, que difícilmente se puede objetivar, "en el cual tú ves el mundo desde tu interior y eres tú en ti" (Otero y Sánchez Santiago, 5). Así lo expresa Gamoneda poéticamente en *Lápidas* (1977-86 y 2003), mientras enfatiza el color amarillo de la muerte y el ácido que corroe lo percibido con la ira:

Vi la sombra perseguida por látigos amarillos,
ácidos hasta los bordes del recuerdo,
lienzos ante las puertas de la indignación.
(*Esta Luz*, 232: 1-3).

Esas son las matrices desde las que se devanarán sus poemas de acuerdo con la teoría poética de Michael Riffaterre: "The poem results from the transformation of the "matrix", a minimal and literal sentence, into a longer, complex, and non-literal periphrasis. The matrix is hypothetical (...)" (p. 19). Sin embargo, el recuerdo del pasado vuelve adulterado, transformado por las obsesiones del yo lírico, por sus deseos reprimidos, por su ideología, por sus fobias y por sus filias. Esa impostación o deformación inicial de la naturaleza de lo percibido le aparta del realismo social, de la crítica y del testimonio históricos en pureza, a los que considera como reaccionarios ya que solo representan el lenguaje y la semántica manidos de nuestra era capitalista y neoliberal (Del Pliego y Fisher, 88-89), era que es objeto de sus más acerbas puyas. Asimismo, esa depuración de la experiencia le llevará a la descomposición absoluta de lo referencial.

Este cambio de un intento de mimesis realista y figurativa a otro de semiosis antirrealista y abstracta tiene como acicate la influencia traumática de la Guerra Civil española de 1936 a 1939 y la posguerra de 1939 hasta la muerte del general Francisco Franco a finales de 1975. Esta es una nueva versión del mil veces debatido "tema de España", la cual según Antonio Colinas carece de la retórica fácil de cierta poesía testimonial de posguerra y que recupera lo "telúrico" (17). Es el punto de inflexión que efectúa el cambio de dirección que va de lo evocativo y recreativo a lo experimental y paranormal y que se inscribe en su mentada obra *Descripción de la mentira* en la que deconstruye el binomio verdad-mentira. En ella, la verdad oficial del poder y su lenguaje simplista son opuestos a la mentira del contrapoder, de la oposición, una falacia a favor de la que se pronuncia el poeta. En consonancia con esta idea, Martín Estudillo opina que la verdad es mostrada de forma negativa y subvertida por el lenguaje del poder totalitario (175).

No se queda allí esa alteración de lo convencionalmente aceptado. La verdad, que se ha considerado tradicionalmente como la realidad perceptible por los sentidos, es ampliada, o tal vez subvertida, epistemológicamente por la mentira, una forma de la ironía. Esta es no solo "doble del lenguaje" para Antonio Candau (85), sino también un



“cruel ejercicio de conocimiento”, una “sustancia vital de una escritura agónica” y una “consolación” ante la presencia de la muerte para José Manuel Diego (11). Muy a buen seguro es mucho más que una figura retórica dilógica. Posiblemente dentro de ella y de sus aporías gnoseológicas se encuentra un nuevo espacio de análisis de lo fenoménico, de lo material, al que, a falta de un término más concreto, llamamos vaga e indefinidamente como nouménico, espiritual, al ser la palabra convencional un sinónimo de verdad limitada y el silencio ultra o irracional uno de mentira que nos puede ofrecer más visiones de una parte de la realidad que no podemos percibir mediante nuestros sentidos convencionales.

Incluso Jonathan Mayhew considera que Gamoneda une su deber de revelar una verdad incierta que está escondida y dispersada con su manifiesta incapacidad de plasmarla con el lenguaje: “(...) he combined a postmodern lack of faith in epistemological certainty with a commitment to the poet’s social role” (95) y también “(m)ost importantly, the speaker specifically rejects the truth as a source of legitimacy. Language has become so inherently corrupt that the only alternative for the honest poet, paradoxically, is to undertake a ‘description of the lie’, of a language that no longer claims to be grounded in transcendent truth” (94). El poeta lo ve como un acto de llegar al saber tras la muerte que revele la auténtica verdad del ser y de la vida, del otro, que solucione el problema de la ira que mortifica al mundo, en *Arden las pérdidas* (1993-2003 y 2004):

He atravesado las creencias. Durante mucho tiempo
nevó sin esperanza.

Había madres que enloquecían al amanecer: oigo
sus gritos amarillos.
Aún nieva. Creo en la desaparición.
Creo en la ira.

(*Esta Luz*, 432, 1-5.)

La obra de Gamoneda también se inscribe en un movimiento histórico más universal: el de la discutida postmodernidad. Su vuelta a la historia desde la memoria del yo en su proyección individual y social es para Fredric Jameson (1), en un plano sociohistórico y cultural general, una condición *sine qua non* de esta era frente al afán de novedad y de futuro de la modernidad. Para el autor español es una oportunidad de conjurar viejos fantasmas personales y colectivos y de renaturalizar un presente desnaturalizado por el avance científico, por las luchas de poder y por las ambiciones humanas. Más concretamente, se puede situar su obra claramente como un antecedente claro del proceso legal de recuperación de la memoria histórica por parte de los perdedores republicanos de la Guerra Civil, impulsado por los gobiernos socialistas de José Luis Rodríguez Zapatero desde el 2004. De hecho, no se puede ignorar la amistad que existe entre el que fue presidente del gobierno español y secretario general del PSOE, educado en León, y el poeta, que sin duda alguna le ayudó a su reciente lanzamiento en 2006 con la consecución del politizado premio Cervantes.

Esa época tan dramáticamente fratricida de la guerra civil, que conllevó desapariciones familiares, es evocada en su primeriza obra *Primeros poemas: la tierra y los labios* (1947-53 y 2003). Marcó a los poetas de posguerra según Andrew Debicki, que ve sus señas de identidad

en un ambiente caracterizado por “la rigidez y la hipocresía de las primeras décadas de la posguerra” (147). Ese negativo pasado histórico, de arrogancia e injusticia de los vencedores y de frustración y victimismo de los perdedores, está presidido, según su libro de memorias *Un armario lleno de sombra* (2009), por siniestros episodios de depresiones, agresiones, palizas, abusos físicos y sexuales de los frailes agustinos, rebeldía escolar, vandalismo, incidental homoerotismo juvenil –a pesar de que está casado–, escatología, suciedad o hediondez, tanto como de una abuela enferma que se orinaba encima o el desentierro del padre cuando lo iban a llevar a la fosa común, durante el cual él limpió sus huesos y extrajo sus dientes de oro, que su madre besó, para venderlos para poder subsistir ante su extrema pobreza. Esta dolorosa y depresiva rememoración es lo que llama Gerson Mora el sentimiento de una “vergüenza (...) revolucionaria” que comunica el dolor personal y colectivo, “expresión de los desposeídos y marginales” (122).

Su *forma mentis* y su escritura son así pues un desgarrador psicodrama de recuerdos de la infancia que se sublima con su transformación heurística en cierta mística digerida de segunda mano, sobre todo a través de su amigo José Ángel Valente, aunque él se reconozca como un no creyente. Cuando no se encuentran soluciones para acabar con el oprobio y el dolor sobre la tierra, se busca

el refugio en el más allá aunque no se tenga completa confianza en él. Por ende, la búsqueda de la memoria originaria, artificialmente recreada, es balsámica para el yo, construida e impostada desde la imaginaria lírica y esotérica (cfr. Machín Lucas, 2009), en la que se escenifica la llegada a los umbrales de la muerte detrás de los cuales pudiera anidar un nuevo renacimiento de pureza global que redima al mundo e iguale a los seres humanos con la lección aprendida de los errores de antaño. Un ideal poético de tipo escapista que se fundamenta ante la imposibilidad de cambiar el *status quo* fomentado por las élites del poder político y económico en la vida real. Ildefonso Rodríguez la define como una especie de metamemoria, como un discurso sobre el recuerdo de un olvido forzado, como una “poética de la circularidad, (...) memoria de la memoria” (p. 50).

Es una encarnación del sublime postmoderno o representación de lo inefable, como postuló Jean François Lyotard (78-81). Se puede enmarcar en lo que, según Fernando de Toro, es un “discurso esencialista” o “un contradiscurso, un discurso de rechazo, que busca construir su propio Sujeto de enunciación y su propio Objeto de conocimiento”, al estar determinado por el retorno a la conciencia o ipseidad primarias, a la “identidad perdida” (22). Es un ejemplo de *epojé* o atarácica suspensión del juicio. El yo poético va hacia el origen, un pasado arque-



típico o primordial, de la mano de los recuerdos punzantes del padre muerto prematuramente y de la madre, en el líquido amniótico de su placenta que también evoca la sopa primigenia de la que supuestamente toda la vida y los seres se originaron. Una madre que es, para Miguel Casado, una “figura coral (...) en el núcleo infantil del mundo; figura coral del dolor (...) y de la memoria (...)” (2006, 8). Un itinerario similar al que siguió la literatura de Valente, una apuesta poética de orden postmoderno hacia esa premodernidad falsamente añorada, ya que nunca existió, y que por tanto nunca se llegará a alcanzar (Machín Lucas, 2010, 31-49). Véase, por ejemplo, en el *Libro del frío* (1986-92, 1998 y 2004):

Estoy desnudo ante el agua inmóvil. He dejado
mi ropa en el silencio de las últimas ramas.
Esto era el destino:
llegar al borde y tener miedo de la quietud del
agua.

Esta Luz, 377, 1-3.

Es por consiguiente una pretendida memoria falsa del origen. De esta manera el poeta pretende volver hasta la antesala del hipotético inicio de la historia con la ilusión, tan solo poética, de reiniciarla en un presente eterno y perfecto, todo con tal de purificarla y de redimir a los seres humanos de su historia de injusticias y de destrucción. Así sintetiza ese anhelo de fundirse con el origen individual y colectivo en forma de madre biológica y natural en la figura de su nieta en su obra dedicada a ella y titulada como *Cecilia* (2000, 4):

Entra en tu madre y abre en ella tus párpados,
entra despacio en su corazón.
Vuelve a ser fruto en el silencio. Sed
como un árbol que envuelve la palpación de
los pájaros
y se inclina, y descienden el perfume y la sombra (491, 1-5).

A este se le denomina como proceso de retracción. Sus intertextos son místicos. Gamoneda no escapa a la tradición de la relectura de la que son deudores todos los escritores. De hecho, para Julia Kristeva “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double” (1969: 146). Estos palimpsestos tienen precedentes en los místicos de la Cábala (el *Zohar* de Moisés de León), del Sufismo (Farid Uddin Attar) y del Cristianismo (San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús o Miguel de Molinos). También hunden sus raíces en los poetas románticos y simbolistas del XIX, a la par que en los surrealistas del XX que buscaban representar lo inmaterial y lo esencial de la psique humana. Por añadidura, toda una genealogía de poetas y narradores en lengua hispana como Juan Ramón Jiménez, José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Octavio Paz, José Ángel Valente, Ada Salas, Clara Janés o la

filósofa María Zambrano estuvieron en esta línea. Todos ellos buscaron los orígenes en los espacios de convergencia que aparecen entre lo visible y lo invisible, la luz y las sombras, lo material y lo espiritual, lo científico y lo religioso, lo masculino y lo femenino... Gamoneda, por tanto, es fiel heredero de la tradición que recoge desde lo más granado de la tradición hispánica de poesía para las minorías, desde el romanticismo, el simbolismo, el surrealismo y la mística.

En este taumatúrgico regreso al útero para redimirse a sí mismo y al prójimo hace uso de esas dos memorias: la falseada de lo real y la inventada de lo irreal. De acuerdo con su propia hija y crítica, Amelia Gamoneda, hay cuatro memorias para analizar en una obra literaria. La primera es la del arte o escritura de la memoria, una conciencia del mundo y de uno mismo, de implicación ética, una ilusión de inmunidad ante la inexistencia. La segunda es la memoria que informa y nutre la de la familia, una que es selectiva llena de olvidos. La tercera es la memoria del arte, la del crítico. Finalmente, la cuarta es la memoria que no se recuerda y que la lectura de los poemas recupera y desvela (*Extravío en la luz*, 21-25). El destino y síntesis de todas ellas es una especie de archimemoria depurada infestada de voces místicas o esotéricas. Es de carácter prototípico y es heredada por un consciente colectivo en el que la identidad se moldea y reconstruye, al alterar no solo la del poeta sino también la del lector (Del Pliego y Fisher, 76).

El ser inestable y alienado por los mecanismos represores de la historia purgativa se libera y depura mediante su entrada en la ultrahistoria iluminativa de su conciencia solipsista y finalmente adquiere unidad en la Historia unitiva, en mayúsculas, la de catarsis inmanente. En esta última se une con el centro de su identidad. Finge un proceso de teosis interior de tipo cíclico y obsesivo para intentar lograr su separación de lo contingente y así poder tener fuerza para cambiar la historia. De hecho, a tenor de lo que nos dice Álvaro Valverde se puede apreciar esa circularidad provocada por la conciencia y la memoria obsesivas de un fracaso vital personal y colectivo que le impulsa a esa búsqueda inmanente en un protopasado redentor: “...es un discurso circular: va y vuelve sobre la memoria” (135). Hay unas actitudes de “escepticismo”, “ataraxia” y “preparación ascética” para Amelia Gamoneda y Fernando R. de la Flor hacia un “éxtasis final ‘blanco’” en el “momento en que el sujeto ha culminado su trabajo de reconstrucción de sí mismo” (59 y nota 110).

La poética de Gamoneda evoluciona desde el sentimiento social del vosotros y del tú hacia el del nosotros y el del yo, de la solidaridad colectiva hasta la penuria de la desaparición personal de la muerte. Para representar esta última, el poeta idea una entrada en el centro del ser, desde lo exotérico hasta lo esotérico y desde la comunicación hasta un conocimiento del yo que presupone el del mundo y el del lenguaje de acuerdo con Jean Valenti

(207). El padre y la madre se convierten en las dos caras en las que la identidad del yo poético, una máscara con la que Gamoneda ajusta cuentas con su traumático pasado sin vergüenza, se desdobra mediante su memoria del origen personal y colectivo. Un origen al que por cierto nunca se llegará por completo y dos caras que aspiran, infructuosamente, a reunificarse después de su dispersión por la historia, dada la muy limitada creencia religiosa del autor, que no excluye cierto interés místico o espiritual.

Como se avanzó anteriormente, este proceso es también una ampliación del campo de percepción y de conocimiento de los limitados fondos de análisis y de expresión de la realidad y del racionalismo con lo esotérico. El terreno de lo irracional es el más fecundo para esta ficticia rememoración en los espacios de la interioridad, de la antimateria y del silencio. Para él, en su artículo "Poesía y conciencia", lo poético es "el resultado de una 'interiorización' de la realidad más intensa que ninguna otra" así como una "fuerza de representación de la realidad interiorizada" (4). Teniendo en cuenta que la percepción de nuestra mente no está amortizada, se puede inferir que hay espacios de realidad micro y macrocósmica, inmanentes o trascendentes, tal vez infinitos, que residen más allá de lo tangible y de lo visible. Desde allí, en lo que creemos que es la no materia y el silencio, en esa ignota forma y sonido, se pueden encontrar nuevos espacios de realidad para llegar a una mayor calidad de sabiduría, mejor que a una mayor cantidad de conocimiento.

No parece esta idea tan aberrante si se tiene en cuenta que la capacidad de nuestra mente no está saturada y que algunos animales pueden percibir sonidos que nosotros no podemos. Es el espacio de los ultra e infrasonidos. Por consiguiente, Gamoneda propone una reconstrucción y redefinición de lo fenoménico y de lo ontológico a través de dos memorias engañosas de la existencia humana que son la de lo histórico y la del origen. En ellas convergen el *ontos* y el *logos*, el ser y la palabra, lo material y lo espiritual, el mundo en sincronía y sus recuerdos en diacronía, todo ello evocado con el método de expresión antirrational: apelación a cierta inefabilidad o cortedad del decir, significantes sin significado, imaginería esotérica, símbolos, paradojas, oximorones... de propio cuño o filtrados por la tradición poética. Como poetiza en *Lápidas*: "Aquel aire entre el resplandor y la muerte se hace sustancia que no alcanzan a borrar los días y los vientos. El contenido de la edad son estos lienzos transparentes./ Signos exactos e incomprensibles. Están en mí con el valor de una llaga; algunas cifras arden en mis ojos" (*Esta luz*, 253).

En otro orden de cosas, para plasmar esa memoria de la identidad pseudomística que existe más allá de lo referencial se articula un lenguaje caracterizado por una expresión abstracta y fragmentaria que se opone al de la comunicación convencional. A este lenguaje Gamoneda lo considera como "pensamiento programadamente dé-

bil" y "actividad reaccionaria" (*Valente, texto y contexto*, 69). Era uno sin libertad, convencional, sin complejidad, menos profundo y original para criticar a la realidad y al *status quo* de la injusticia. Tenía la característica de que al rebajar su dificultad y al hacerse más accesible al vulgo perdía su capacidad de explorar nuevas realidades revolucionarias para las que no existían todavía palabras. Era una enunciación tan simple que reducía los conceptos expresados y que se equiparaba a la del poder al que pretendía criticar.

Cuanto menor era la capacidad semántica y semiótica, menor era la de construir un nuevo sistema alternativo lleno de significados. Contra él, Gamoneda pretende encontrar y oponer una nueva forma expresiva que sea más variada, más abstracta, más metafórica, más paradójica y más oximorónica, la cual revele con su pluralidad semántica las profundidades del ser y la cual cree o desvele partes de esa nueva realidad paranormal. Con ese verbo poético polisémico se intenta acrisolar una memoria más depurada de la identidad personal proyectada en un deseo de redención de la alteridad opresora y oprimida. Es el lenguaje del silencio y de la búsqueda de una palabra matriz, originaria, que sea la llave que abra esos nuevos significados en la ipseidad y en el mundo.



En conclusión, el sujeto, el *ontos*, está en relación con muchos vectores: la memoria, la historia, la otredad, la inmanencia, el *logos*, lo irracional, lo irreal, el pasado vivido y el deseado... Es un ser inestable a causa de sus experiencias traumáticas y por esa razón su memoria falsea lo percibido: lo exagera obsesivamente o anula u olvida detalles para encontrar una justificación y para conseguir una *captatio benevolentiae* por parte del lector. Ese proceso de idealización y de expansión gnoseológica del conocimiento convencional procede de lo negativo, de las experiencias de su juventud, y de lo positivo, de las figuras de su padre y de su madre en ese punto originario que se insinúa pero que nunca se llega a visualizar en su obra. Esta vuelta del ser con la memoria hacia el origen que reside después de la muerte es una evasión, una reacción o un movimiento corrector frente a los excesos de la lucha de clases, a la mala repartición de la riqueza, a las desigualdades, al materialismo, al hedonismo, al hiperconsumismo o a la expansión tecnológica. Se erige como alternativa, tan solo lírica, frente a arquetipos de nuestra era, fomentados por los lenguajes totalitarios y desgastados tanto de las dictaduras como de las democracias, como pueden ser la comunicación, la estabilidad de la identidad y su compromiso con el otro en el tiempo, en el espacio y en la palabra que nos han sido impuestos. En realidad es una época de incomunicación, de aislamiento y de egoísmo.

En consecuencia, la búsqueda de la justicia social y del socialismo en un mundo mezquino ha fracasado y no se ha podido demostrar si estos están en el más allá, a las puertas de la muerte. Es el fenómeno postmoderno de carácter no teleológico, enunciado por Ihab Hassan, de la "indeterminancia", indeterminación e inmanencia, entre las pretensiones de estabilidad signíca de la "modernidad" y su desmembramiento en la "postmodernidad" (p. 91). Es una apuesta poética entre lo órfico, la exploración del ser, y lo hermético, la combinatoria de significantes para producir nuevos significados, según Gerald Bruns (1-7, 232-262). Para Philip Silver es una ansiedad prometeica por convertir a la palabra en ser, si bien "la realización de este deseo está condenada al fracaso de antemano por la naturaleza misma del lenguaje poético" (23). El fracaso en la tierra solo se puede equilibrar con la redención al final de la vida y en su ulterior origen, y de ello es solo capaz la taumaturgia lírica. Así lo expresa Gamoneda en *Un armario lleno de sombra*:

(...) el pensamiento poético (...) es en mí, lo quiera o no, una forma de existir; no puede falsificar la realidad biográfica: es parte de ella; penetrar en el olvido y hacer intelectual y sentimentalmente presente lo que parecía no estar ya en mí ni en nadie; reunirme, desnudo y único, con un yo mismo que, a la vez, es un extraño... (p. 236).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bériou, J.Y. (noviembre – diciembre, 2007). Bajo las leyes de vértigo y olvido. *La República de las Letras*, 104, 102-108.
- Bruns, G. I. (1974). *Modern Poetry and the Idea of Language: A Critical and Historical Study*. New Haven and London: Yale University Press.
- Candau, A. (1994). Antonio Gamoneda: la conciencia y las formas de la ironía. *Hispanic Review*, 62,1, 77-91.
- Casado, M. (1993). Un ejercicio de comparación: "Lapidario" y "Lápidas" en *Antonio Gamoneda*. AAVV. Madrid: Calambur, 119-134.
- (octubre, 2006). La canción de la ira. *Quimera*, 275, 34-39.
- Colinas, A. (1987). *Lápidas*, de Antonio Gamoneda: un humanismo para el fin de siglo. *Ínsula*, 487, 16-17.
- De Toro, F. (2002). *Intersecciones II: Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial*. Buenos Aires: Galerna.
- Debicki, A. P. (1997). *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos.
- Del Pliego, B. y Fisher, A. (2000). Espacios y lugares de Antonio Gamoneda. *Hispanic Poetry Review*, 5, 2, 69-80.
- (2000). Realidad versus realismo: entrevista con Antonio Gamoneda. *Hispanic Poetry Review*, 5, 2, 80-90.
- Diego, J. M. (1992). Antonio Gamoneda, el valor de la marginalidad. *Ínsula*, 543, 11-12.
- Gamoneda, A. y De de la Flor, F. (Eds). (2006). "Preliminar" en *Sílabas negras*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 7-96.
- Gamoneda, A. (1963). Poesía y conciencia: notas de una revisión. *Ínsula*, 204, 4.
- (1997). *El cuerpo de los símbolos*. Murcia: Huerga y Fierro.
- (2004). *Esta luz: poesía reunida (1947-2004)*. Epílogo de Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- (2007). *Valente: texto y contexto*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- (2008). *Extravío en la luz*. Preámbulos de Amelia Gamoneda y grabados de Juan Carlos Mestre. Madrid: Casariego.
- (2009). *Un armario lleno de sombra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Hassan, Ihab H. (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kristeva, J. (1969). *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editions du Seuil.
- Lanz, J. J. (noviembre - diciembre, 2007). Sobre los modos del compromiso: Paradoja y escritura transparente en



- Blues castellano*, de Antonio Gamoneda. *La República de las Letras*, 104, 34-49.
- López Castro, A. (1999). Antonio Gamoneda: la poesía de la memoria. *Voces y memoria. Poetas leoneses del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 151-189.
- Lytard, J. F. (1993). *The Postmodern Condition*. 1979. Translated from French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Machín Lucas, J. (2009). La poética de Antonio Gamoneda: el referente esotérico. *Lectura y signo*, 4, 239-271.
- (2010). *José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna: del presente agónico al presente eterno*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Martín Estudillo, L. (2007). *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Martínez, S. (noviembre, 2001). Antonio Gamoneda: "La poesía sirve para nombrar lo desconocido". *Lateral*, 83, 8-9.
- Martínez García, F. (1991). *Gamoneda, una poética temporalizada en el espacio leonés*. León: Universidad de León.
- Mayhew, J. (1994). Rhetoric and Truth in Gamoneda. *The Poetics of Self-Consciousness. Twentieth Century Spanish Poetry*. Lewisburg: Bucknell University Press, London and Toronto: Associated University Presses, 80-95.
- Moga, E. (2008). Épica sensible. Un análisis de la influencia de Rimbaud y Perse en la poesía de Antonio Gamoneda. *Ínsula*, 736, 21-23.
- Mora, G. (noviembre – diciembre, 2007). El valor de la vergüenza en las obras de Gabriela Mistral y Antonio Gamoneda. *La República de las Letras*, 104, 116-122.
- Ortega, A. (1993). La realidad plástica en *Descripción de la mentira*. En: *Antonio Gamoneda*. AAVV. Madrid: Calambur, 109-117.
- Otero, E. y Sánchez Santiago, T. (2008). Entrevista a Antonio Gamoneda: "No puedo prescindir del lenguaje poético para exponer la verdad". *Ínsula*, 736, 6-7.
- Puerto, J. L. (1993). El animal de la memoria. *Antonio Gamoneda*. AAVV. Madrid: Calambur, 17-27.
- Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rodríguez, I. (noviembre – diciembre, 2007). La luz y el miedo. *La República de las Letras*, 104, 50-52.
- Serrano, P. (2005). Gamoneda: la escasez y la necesidad. *Letras Libres*, 84, 84-87.
- Silver, P. W. (1985). *La casa de Anteo: Ensayos de poética hispana (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*. Versión española de Salustiano Masó. Madrid: Taurus.
- Valente, J. Á. (1999). *Obra poética*. Madrid: Alianza.
- Valenti, J. (2006). Alterité et situation cognitive: *L'innommable* de Beckett, dans *L'autre en mémoire*, Laporte, Dominique (Dir.), Québec, Presses de l'Université de Laval, 199-224.
- Valverde, Á. (1993). La poesía de Antonio Gamoneda (una lectura). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 522, 134-142.