

NOTAS SOBRE POESÍA Y AUTOBIOGRAFÍA (A PARTIR DE LA LECTURA DE ANTONIO GAMONEDA)

Miguel Casado

1.

Pienso ahora que, en buena medida, mi lectura de Gamoneda en los últimos años ha estado alimentada por unas palabras del propio poeta: “Es cierto que *Descripción de la mentira* ha ido hacia una clarificación del correlato. Hubo que respirar el libro, dejar pasar el tiempo para que se leyera no el poema, sino la *novela*” (Rodríguez, “Una conversación...” 91). Como si la tensión narrativa que desde un principio recorría *Descripción de la mentira*, no hubiera sido simplemente *tensión*, sino la latencia apenas legible de una *historia* oculta que el tiempo acabaría haciendo emerger: “la *novela*”. Resultaba difícil no asociar este proceso a una lógica biográfica, sobre todo cuando las declaraciones del protagonista lo iban sugiriendo aquí y allá; por ejemplo, cuando explica los criterios que le guían al seleccionar los textos para su antología *Sólo luz*: “la opción ha sido la de extraer de mi poesía un curso que, aunque reducido, conlleva algún paralelismo con mi vida, con las realidades interiorizadas en el transcurso de mi vida” (8); o cuando reconoce, en una entrevista más reciente: “en mi escritura hay, para mí –sobre todo para mí, quizá no para todo lector–, claves biográficas en abundancia” (Otero 29). Encontraba fundamento, así, la idea de que la historia oculta entre líneas venía a coincidir con la autobiografía, y el propio Gamoneda, habiéndole preguntado yo, en cierta oportunidad, por aquella *novela*, parecía proponer (y proponerse) una tarea en esa dirección: “Para poder encontrar el hilo *novelesco*, haría falta un trabajo de articulación de claves y de significado que no sé ni siquiera si yo mismo sería capaz de hacer” (Casado, “La poesía como vida” 213). La poesía, pues, como partitura en la que sería posible leer una autobiografía.

Sin embargo, por otro lado, en toda la reflexión de Gamoneda sobre la escritura hay una insistencia en el carácter autorreferencial de ésta, en el rechazo a entenderla como la representación de una realidad exterior y previa. Se adhiere con ello naturalmente al pensamiento estético de la modernidad y a su defensa de la *autonomía* del texto, de la obra de arte.

Este complejo equilibrio, la tensión entre ambas direcciones, me ocupó especialmente cuando escribí el epílogo a *Esta luz*, la poesía reunida de Gamoneda (Casado, “El curso de la edad”). Allí planteé que lo biográfico atraviesa toda su obra como corriente subterránea que sin cesar la nutre, crea estratos y tiende hilos entre sus poemas, opera como un peculiar sistema de ecos y sugerencias, de perturbaciones y luces. Y lo hace manteniendo constantemente activa esa tensión fundamental entre autonomía del texto y referencia autobiográfica.

En el trabajo posterior, y hasta ahora mismo, no he dejado de preguntarme por el funcionamiento de esos dos polos y por su encuentro, ya sea en el hilo transversal de *la ira* (Casado, “Canción de la ira”), en el debate sobre la identidad que el *yo* mantiene consigo (Casado, “Antonio Gamoneda...”) o en el trabajo poético de construcción de un *mito* personal (Casado, “El vigilante...”). Querría ahora sencillamente recapitular los elementos de este proceso, considerar el punto a que me ha llevado su desarrollo, hacer un pequeño balance antes de seguir. Y se trataría, aun si se incluyen planteamientos teóricos, más genéricos o distanciados, de conservar siempre la atención centrada en el poema, no abandonar el poema como punto de vista, observatorio.

2.

José-Miguel Marinas, tras constatar que vivimos una época en que se multiplican, como nunca antes, los relatos biográficos y autobiográficos, se ha ocupado del modo en que esta proliferación se produce y de sus posibles sentidos. Así, señala que, mientras en la sociedad actual “los repertorios de información” parecen sustituir la densidad de las narraciones, “sin embargo, en medio de ese escenario dominante, el detalle curioso es el surgimiento cada vez más compulsivo, más intenso, de las historias de vida, el peso de las biografías” (Marinas 119); y aun:

Se dan las historias de vida, como objeto de consumo, como elementos compensatorios de una fractura entre lo público que se ha vuelto discursivamente tecnológico y lo privado que se ha vuelto mítico (es decir, inefable, por no decir no racionalizable o irracional) (Marinas).

Y decide llamar *síntoma biográfico* al “extraño peso que tienen los relatos de vida en este momento, ya sea en la forma de biografía o autobiografía, ya en la difusión mediática de las historias colectivas de la gente corriente” (Marinas 186).

Compartirían, pues, ese *síntoma biográfico* los planos chismorreos de la telebasura –preocupados por determinar lo que un *famoso* siente por otro, o lo que *realmente* le dijo en tal circunstancia– con textos como los que reunió Paul Auster en *Creía que mi padre era Dios* (Auster), una amplia muestra de relatos cotidianos escritos por los oyentes de un programa radiofónico: la resistencia de lo privado en ellos, el filo hiriente de la vida más anodina, la imprevisible potencia de una carcajada mientras cae un diluvio, vienen a ofrecer la otra cara de este *síntoma*. Y el aviso de que no es con esquemas fijos ni con categorías estancas como resulta posible asomarse a él.

Contrasta, así, la fluidez de este fenómeno con el tipo de propuestas teóricas más frecuentes en estos años, a partir posiblemente del célebre libro de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*; el propósito parece ser casi siempre categorizar un *género*, definir sus rasgos obligatorios, marcar límites, dotarse de instrumentos críticos que permitan afirmar “esto es autobiografía; esto no es”. De tal modo, enfoques que podrían subvertir la rigidez de estos esquemas, como los que giran en torno a la llamada *autoficción*¹, incurrir en el mismo afán conceptual y clasificatorio. Pero difícilmente puede reducirse lo que tan vivo se manifiesta, pues la práctica de la escritura es ajena a tales fronteras, y cada término propuesto queda superado al minuto.

Al espacio de la poesía apenas ha llegado, sin embargo, esta clase de intentos. Quizá porque Lejeune se encargó de vincular en exclusiva la autobiografía con la narración en prosa de cierta amplitud (aunque acaso estén entre sus mejores páginas las que dedica a los aforismos fragmentarios de Michel Leiris (Lejeune 245-307)). O quizá porque las nociones más clásicas de la lírica se habían situado en un terreno que quedaba *más acá* de los límites laboriosamente perseguidos; así, la tan glosada sección de la *Estética* de Hegel sobre esta materia:

el verdadero poeta lírico no tiene siquiera necesidad de encontrar un tema, ni en sucesos exteriores que refiere de una manera llena de sentimiento, ni en circunstancias y ocasiones reales que le excitan y le inspiran; él es para él mismo un mundo completo. De manera que puede buscar *en sí propio* el principio y el motivo de su inspiración; y por consiguiente, concentrarse en las situaciones interiores, en los acontecimientos y en las pasiones de su corazón o de su espíritu. Aquí, el hombre, en su naturaleza íntima, se convierte él mismo en obra de arte (Hegel 409).

La autobiografía da en auto-expresión: el sujeto –sin dejar de serlo– se hace objeto para sí mismo, de un modo que sería acorde con las más estrictas definiciones del género autobiográfico, pero sin compartir ninguno de sus restantes rasgos. Ni tampoco su espíritu, diría yo, y esto parece lo más relevante.

Pero habría, extrañamente, un amplio consenso en no plantearse esta cuestión: participan de ello, como es obvio, por una parte, las posiciones que subrayan lo autorreferencial del poema como única vía de lectura, cuya importancia y fundamento es imposible negar. Por otra parte, ciertas tomas de postura que se han he-

cho frecuentes en las últimas décadas; veamos dos ejemplos. Primero, el extendido rechazo, casi ideológico, de lo *confesional*, que ha contribuido a obstruir el análisis de un núcleo hoy decisivo, el de la resistencia (o no) de lo privado, y ha llevado a ignorar ensayos tan peculiares como los que escribieron en torno al problema de la *confesión* Rosa Chacel (*La confesión*) y María Zambrano (*La confesión: género...*), coincidiendo significativamente en su motivo, ya que no en sus puntos de partida ni en sus conclusiones. Segundo, la reivindicación del carácter ficticio del personaje del poema, planteada como precondition para la lectura —el autor *no* es el personaje—, de modo que se desplazaría el problema al lugar extraliterario de las relaciones entre autor y personaje (como también ocurre en la teoría clásica de la autobiografía), es decir, fuera de una razón poética.

Así las cosas, mi intención es simplemente anotar algunos fenómenos textuales, algunas formas de este campo de tensiones tal como se manifiesta dentro del poema, tratando siempre —como he dicho— de permanecer en él, tomando partido por él. Y hacerlo concordando con una frase de Paul de Man: “el discurso autobiográfico no es ni un género ni un modo, sino una figura de la lectura o de la comprensión que tiene lugar, en algún grado, en todos los textos” (149), que deja abierta la posibilidad de leer sin esquemas.

3.

Los datos externos y las declaraciones de Gamoneda (entrevistas, conferencias, prólogos) proporcionan abundantes pruebas de la conexión de sus textos con los hechos de vida y, por tanto, de una raíz autobiográfica. Los relatos que él ha hecho de su trabajo en un banco desde adolescente —casi niño— tienen su correspondencia, por ejemplo, en el “Blues del amo”:

Va a hacer diecinueve años
que salgo de mi casa y hace frío
y luego entro en la suya y me pone una luz
amarilla encima de la cabeza
y todo el día escribo dieciséis
y mil y dos y ya no puedo más
y luego salgo al aire y es de noche².

También establecen una correlación semejante con relatos suyos las prosas de la parte III de *Lápidas*; así, cuando dice, recordando su infancia:

De la estación del ferrocarril salían los militares y allí llegaban los presos y eran llevados en cuerdas a San Marcos, que era el campo de concentración leonés. Nosotros, al llegar a León, nos establecimos en el barrio obrero del Crucero. Allí, desde un balcón, mis ojos de niño tenían un observatorio privilegiado (Martínez Reñones 15).

y leemos en *Lápidas*:

Sucedían cuerdas de prisioneros; hombres cargados de silencio y mantas. [...] Cruzaban bajo mis balcones y yo bajaba hasta los hierros cuyo frío no cesará en mi rostro. En largas cintas eran llevados a los puentes y ellos sentían la humedad del río antes de entrar en la tiniebla de San Marcos, en los tristes depósitos de mi ciudad avergonzada.

Las coincidencias esta vez son casi literales.

Igual ocurre con algo tan obvio como que en el poema se lea en diversas ocasiones “mis hijas” y nunca otro término más amplio o menos marcado por el género, cuando se sabe que, en la vida civil, Gamoneda es padre de tres hijas; y se marcan de este modo tanto los pasajes que podrían tener origen anecdótico —“Mi hija tuvo miedo de mí”, “todos los signos pesan en mi corazón mientras mis hijas hablan con los espejos”—, como los que llegan a hacerse imágenes autónomas: “Mis hijas lloran en sus manos y su llanto es verde”.

Lo mismo podría decirse de la historia familiar de Gamoneda: la huella de su tempranísima orfandad de padre y el estrecho vínculo con su madre durante toda la vida, girando ambos en torno a esa ausencia fundadora. Ese núcleo sostiene las metáforas de manera a veces clara —“Mamá: ahora eres silenciosa como la ropa / del que no está con nosotros”—, reduciéndolas en realidad, si se remiten al marco biográfico, a descripciones directas de los hechos; y esa latencia sigue luego impregnando la mirada, ya nunca desprendida del todo de las conexiones que el lector habrá ido detectando: “en tu chaqueta abandonada y entreabierta, es decir, / en una forma que describe tu desaparición”.

Sin embargo, en esta última cita se aprecia que la lectura no resulta tan simple como para hablar de relato autobiográfico ni de una estricta referencialidad que apunte a la sucesión de los episodios de la vida personal. Así, cuando el poeta hable de “el fermento de mi infancia”, se tratará de otro tipo de operaciones menos lineales —químicas, orgánicas, temporales, transformadoras...— que las sugeridas hasta aquí. Lo muestra él mismo cuando argumenta para rechazar que su lenguaje tenga fuentes irracionales o sea de carácter surrealista:

Quando digo: “Hay azúcar debajo de la noche; hay la mentira como un corazón clandestino debajo de las alfombras de la muerte”, yo sé, apenas lo he dicho, que estoy rescatando materialidades de mi infancia, cuerpos reconocibles: yo robaba el azúcar, jugaba con las alfombras y mi madre me predicaba con la muerte. No se trata, pues, de imaginaria “delirada”; se trata de invocar el tiempo; el transcurrido; mi tiempo (Gamoneda, “Poesía en perspectiva...” 27).

Sin duda, ese corazón de la mentira que late sofocado por la muerte no se resume en las travesuras de un niño, ni siquiera en sus perturbadoras simultaneidades con el dolor de la madre, aunque a ambos los comprenda. Pero tampoco situaciones que parecían más *planas* lo son tanto: en el “Blues del amo” los elementos biográficos permanecen estrictamente anecdóticos y el poema obtiene su sentido en

otro lugar, en un análisis a la vez social y existencial que el lector comparte y actualiza. Por eso el frío de los hierros del balcón *no cesará* de sentirse.

Y en este desajuste de tiempos hay algo paradójico. Por un lado, cabría preguntarse si los restos de vida que acceden al hilo narrativo autobiográfico siguen vivos, preguntarse hasta qué punto no se parecen a esos objetos envejecidos en el fondo de los armarios, reliquias familiares que ya no significarían nada si no tuvieran adherido un relato:

He aquí los guantes, he aquí el olor de mi madre y las huellas de los cartílagos que ardían en el calcio.

Hay lienzos endurecidos bajo hierros. Su blancura es mortal. En las fotografías hayen amantes amarillos.

Acartonada, amarillenta vida, espectral. Pero, por otro lado, es cierto que todo eso se pone a *arder* en la escritura, que la escritura es el lugar de vida –lugar en que las cosas y los seres *viven*– que, en ésa que fue vida en un tiempo pasado, ya se había extinguido.

El libro *Arden las pérdidas* se constituye, en buena medida, sobre estos desajustes y relaciones ambiguas. Los recuerdos de lo vivido aparecen en jirones, erosionados por su retorno obsesivo, convertidos en otra cosa, contaminados por el relato que una y otra vez se ha intentado componer con ellos, confundidos con las palabras que se les han asociado desde hace ya mucho tiempo. Así, en el extenso poema que comienza “Vi descender llamas...”, las continuas referencias temporales y el mismo tono hacen pensar que estemos ante un resumen autobiográfico: “Aprendí a aullar mientras se rompían vidrios dentro de mis ojos”, “mi juventud fue conducida por relámpagos tecnificados”, “después advertí la belleza de ciertas úlceras y, en el tejido arterial, las tuberías que comunican el placer y la muerte”. Y, sí, se puede intentar reconstruir las claves biográficas de estas imágenes, como hacía el propio Gamoneda con el azúcar y las alfombras; pero lo cierto es que la aguda plasticidad con que se formulan les confiere a la vez una fuerte abstracción y generalidad: esas *tuberías* compartidas desaguan en los viejos tópicos entrelazados del amor y la muerte. El poeta enfatiza la intensidad de las imágenes y, a la vez, es consciente de que su suma se hace expresiva de un vacío existencial, de la exterioridad respecto a una vida personal que padecen los sentidos codificados de la historia humana, y entonces concluye de un modo rotundamente afirmativo que se hace fórmula memorable de negatividad:

Ésta es mi relación, ésta es mi obra. No hay nada más en la alcoba fría. Fuera de ella, abandonadas, están las cartas de la tristeza, excrementos cubiertos de rocío y los grandes anuncios de la felicidad.

Esto es lo que hay, todo lo que hay, la vida y la escritura, indistintas; pero lo que hay es nada.

Yo diría que la permanente tensión entre escritura y autobiografía no se resuelve nunca en relato autobiográfico, aunque ciertamente la escritura lo integre, lo comprenda, incluso le dé salida, le encuentre un sentido a la vida.

4.

En esta clave habría que comprender la respuesta de Gamoneda en una conversación mantenida al tiempo que aparecía *Esta luz*, cuando le pregunté qué estimaba haber aportado a la poesía: “Si hay algo, será que mi pensamiento poético tenga una correspondencia muy clara, muy viva, en el orden existencial, que cada renglón ‘incomprensible’ responda a una vivencia mía, tenga una raíz existencial” (Casado, “Poesía como vida” 215). Ese *corresponder*, por tanto, no puede leerse como relato autobiográfico, sino como *raíz existencial*: un estatuto que se sitúa al margen –y en esto la insistencia del último Gamoneda es permanente– tanto de la representación *realista* como de la propuesta de la ficción, rechazando ambas.

Así, ha explicado su tesis una y otra vez:

Un poeta “realista” *se refiere a, y si se refiere a* la realidad, es porque está en el referente y no en la realidad. Su poesía como realidad es, para él, secundaria. [...] Existe una poesía que se propone a sí misma como un acto humano, existencial; que dice “la realidad está en mí” (Fisher 141).

En la poesía están nuestro sufrimiento y nuestro gozo; y ese vínculo vivo entre la poesía y la existencia hace que no sea ficción (Rodríguez Marcos 151).

La poesía no es ficción, es una emanación de nuestra propia vida, de nuestro sufrimiento, de nuestros recuerdos. Es una dimensión de la vida: la poesía es una realidad en sí misma. Tiene una realidad, por decirlo así, intrarreferente o autorreferente (Vonek 197).

Aunque, como lector, no creo que su poesía lleve realmente a descartar el gesto referencial ni el trabajo de la ficción, sí me parece útil tener en cuenta estos razonamientos suyos, los puntos en que su énfasis recae, para ir profundizando en el modo en que sus poemas proceden de una vida concreta sin hacerse autobiográficos. Por eso me interesa ahora valorar cómo sus ideas confluyen con el desarrollo teórico de un libro ya clásico, tan leído y citado como discutido: *La lógica de la literatura*, de Käte Hamburger.

Hamburger hace partir de un fundamento lingüístico su sistema de los géneros literarios, pues se basa en la consideración del lenguaje enunciativo como práctica cotidiana, elemental, del habla. Por su propia naturaleza, toda enunciación se formula siempre como enunciación *de realidad*, al margen de apreciaciones posteriores sobre su posible verdad y falsedad. Y es así porque, para existir, para darse, necesita un sujeto real que anuncie, un sujeto que haya ocupado u ocupe una posición en el curso del tiempo³.

Según Hamburger, de esta primera evidencia se deriva que el texto lírico es percibido de modo diferente que el texto narrativo o dramático: “Sentimos el poema enunciación de un *sujeto enunciativo*. *El tan discutido yo lírico es un sujeto enunciativo*” (Hamburger 158); en cambio, la narrativa, en cuanto género de ficción, sería la única forma enunciativa que no se ejerce como *enunciación de realidad*. En su razonamiento esta constatación de apariencia sencilla referida a la poesía va encontrando una serie de consecuencias que, desarrollándose lentamente, perfilan con nitidez el carácter singular del género:

Si examinamos nuestra vivencia de un poema lírico, lo que nos parece definirlo primordialmente es que lo vivimos como enunciación de realidad, exactamente igual que una comunicación oral o por carta; y sólo secundariamente, al analizar su sentido [...], completamos esa experiencia inmediata de la enunciación lírica con una matización, a saber, que no es de una realidad o verdad objetiva de la que sabemos o esperamos saber por mediación suya. Lo que esperamos saber y revivir a través del poema no es una cosa, sino un sentido (181).

Así, aunque el contenido de la enunciación resultara poco creíble y aunque el sujeto apenas tuviera marcada su presencia, el poema es enunciación de realidad que produce un sentido.

Hamburger intenta también delimitar ese *sentido* y transita, para ello, territorios que no resultan ajenos al problema de lo autobiográfico. Según ella, los poemas

no establecen una referencia de objeto, un contexto de comunicación, sino lo que llamaremos referencia o contexto de sentido. Esto significa que los enunciados han sido expulsados de la esfera del objeto y arrastrados al interior de la del sujeto. Y éste es el proceso que crea la obra de arte lírica, la ordenación recíproca de los enunciados dirigidos por un sentido que el yo lírico quiere expresar en ellos (168).

No que el sujeto sea el sentido, sino que hace girar todos los elementos en torno a su voluntad de sentido, *interiorizándolos*, convirtiéndolos en parte de un mundo interior. El sentido tendría entonces algo de órbita espacial, de lugar generado por un determinado movimiento en torno a la voz del sujeto enunciativo.

El trabajo del sujeto sería ir constituyendo con todos los elementos que así se mueven un *campo vivencial*, en cuyo seno se inscribe el sentido. Hamburger recurre a Husserl para matizar y enriquecer el concepto de *vivencia*, para que pueda “englobar todos los procesos de conciencia (percibir, representarse, conocer, fantasear, etc.)” (186), de modo que la *vivencia* no se reduce a la inmediata experiencia de los hechos físicos, sino que expresa “la intencionalidad de la conciencia en cuanto conciencia de algo”, es una práctica (acción, mirada, habla, sentimiento...) *intencional*. Así, “el sujeto enunciativo lírico convierte en contenido de enunciación no el objeto de vivencia, sino la vivencia del objeto”⁷³¹, y parece fácil acordarse de las afirmaciones de Gamoneda respecto a que lo sufrido, lo deseado, lo vivido se incorporan al poema, forman el campo *vivencial* de quien habla, de tal

modo que incluso el frecuente falso amor de los trovadores por la dama a la que cantaban sigue constituyendo “el campo vivencial del yo lírico, lo viviera éste como realidad o como meramente fantaseado” (185). Todo es atraído a este espacio de sentido, pues todo se incorpora al poema como *hecho existencial*, como discurso que la vida hiciera de su propia médula.

El problema de la ficción se ha desplazado al margen; no añade ni aporta nada al modo en que el poema crece. Y, con él, también queda desplazado su contrario, el problema de la autobiografía, pues nada del poema se juega en la crónica ni en la pretensión de verdad referencial, ni en la construcción de un personaje, ni en *la novela* que pueda contener. Incluso podría pensarse que ficción y autobiografía caben, son siempre posibles en el poema, pero sin constituir nunca el núcleo decisivo en que se constituye. El juego queda en otro lado: el movimiento del sentido, la entidad de la voz, las relaciones que puedan generarse en ese campo existencial.

Y por todo ello, paradójicamente, por la originaria condición de *realidad* de la voz poética, puede cumplirse de modo especial en el poema lo que así define Deleuze: “Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida” (Deleuze 11).

5.

Pero, si lo que se juega en el poema es –acabo de enumerar– el movimiento del sentido, la entidad de la voz, las relaciones que puedan generarse en un campo existencial, si su lógica es que la escritura desborde en él toda materia vivida, podría entenderse que lo que se juega, estrictamente, es el propio sujeto, inseparable ya de lo que ha puesto en marcha, de la tensión de sentido en que él mismo se convierte al enunciar.

En paralelo a posiciones como la de Käte Hamburger, resuenan en todo momento los análisis hoy clásicos de Benveniste⁴: que el *yo* corresponde a una posición lingüística, a una posición intercambiable, funcional, dentro de la práctica del habla. Y, sin olvidar esto, es preciso tener presente que la enunciación es un acto más complejo que el mero intercambio funcional, que su función se hace posible en el marco de la *vivencia* (tal como la vengo glosando, como campo generado en torno a la conciencia intencional), aun si pretendiera darle la espalda. Y que, en esta medida, el sujeto, el *yo*, resulta ser también una posición *existencial*, es decir, no una sustancia o un ser. Confluyen en ello, pues, vida y habla: asunto de posiciones, temporalidad de un lugar.

Encuentro este aliento procedente de Benveniste en el modo en que, por ejemplo, Dominique Combe trata de caracterizar el sujeto lírico:

no está nunca acabado e incluso, simplemente, no es. Lejos de expresarse como un sujeto ya constituido que el poema representaría o expresaría, el sujeto lírico está en perpetua constitución, en una génesis constantemente renovada por el poema,

fuera del cual aquél no existe. El sujeto lírico se crea en y por el poema, y adquiere un valor performativo (153).

La enunciación es de realidad, y lo es en la medida en que exige como requisito un sujeto, ante cuya acción todos los elementos se ponen en un movimiento centrípeto que a él remite; pero ese sujeto sólo se convierte en un hecho existencial en cuanto habla, en cuanto dice. La tensión de un sentido es la tensión de ese ser y no ser, el debatirse de su identidad siempre en formación, indistinta de su voz, de su acción de nombrarse.

Se podría entonces afirmar que el roce en los últimos años entre la *ficción* y la *no-ficción* –en las formas de la *autoficción*, pero también en otras muchas y libres–, sobre todo cuando los textos se hacen más intensos y desbordan los moldes del género novela (Bolaño, Vila-Matas, Sebald, Handke, Ernaux...), viene a traducir una permeabilidad de los límites de la narrativa a los problemas del sujeto enunciativo –y, con él, del sujeto en general. Una vez más se cuarteja la vieja estructura de los géneros cuando les subyace una escritura que no acepta pautas previas, que fluye con el ritmo existencial del discurso de la vida; quizá tampoco sea tan distinta de esto como parece la lógica de la poesía. Lo que quedaría fuera de este plural movimiento sería el esquematismo con que, a veces, los estudios más ortodoxos del género autobiográfico han ido constituyéndose y en los que la fijez de la identidad se postula como *a priori* imprescindible: “Si escribo la historia de mi vida –argumenta Lejeune– sin decir en ella mi nombre, ¿cómo sabría un lector que soy yo? Es imposible que la vocación autobiográfica y la pasión del anonimato coexistan en el mismo ser” (Lejeune 33).

Lo cierto es que el debate de la identidad, como lo he descrito, no es exclusivo de la poesía, sino que aparece en aquellos lugares donde la vida y el sujeto no se idealizan, no se toman como autónomos de su discurso, donde la voz no se imposta y tampoco la experiencia del tiempo. Gisèle Mathieu-Castellani pone ejemplos clásicos de quienes se mantienen vivos junto con su problema: Agustín de Hipona, Montaigne, Proust, cuya obra autobiográfica

supone un yo que se construye, se destruye, se reconstruye en el acto mismo de escribir, el cual fija en cada momento “instantáneas”, metamorfosis que “extrañan” y alteran el sujeto en evolución, una divergencia interna que hace del sujeto el otro de otro (197).

La ruptura, la pérdida del hilo, el no reconocimiento de sí mismo resultan ser entonces característicos de la empresa del sujeto de la escritura para trazar su propio campo de sentido, el que tienda a definirle a él. La poesía de Gamoneda está puntuada por momentos de esta índole. Así ocurre cuando, en el curso de *Descripción de la mentira*, se abren los diques que estarían reteniendo la memoria infantil relacionada con los fusilamientos y desapariciones durante la guerra española y la primera posguerra; la irrupción de estos recuerdos, que van poco a po-

co adquiriendo su medida según se hacen discurso, reactiva la crisis de identidad que ya estaba actuando en el desarrollo del libro. Por una parte, sólo la lentitud o la anterior falta de lucidez de ese sujeto-personaje, la intensidad de la represión afectiva ejercida sobre él o un miedo interiorizado y hecho carne pueden explicar el tardío acceso a recuerdos tan decisivos; de ahí, las contradicciones, el sentimiento de culpa, el ir y venir (desde este punto hasta la sección “Ira” de *Arden las pérdidas*, sin descanso) a través de esas escenas remotas que se volverán obsesivas; la reificación del silencio: “¡Puertas clavadas ante mí, puertas de ocultación! Siento la inmovilidad espesa como una sustancia”.

Por otra parte, ocurre que el propio debate acerca de la identidad hunde sus raíces en ese desenvolverse de los recuerdos en voz, vuelve indistintos el tiempo y la intimidad, el carácter perdido del ser:

Una mujer, absorta en la blancura, ciega en lienzos inmóviles, habla de mí en un tiempo conmemorado; dice mi nombre en otra edad, bajo las hojas de un gran viento. Es madre de muertos y este poder está en su lengua.

Como el acebo en un lugar de hielos, mi nombre aumenta en formas invisibles.

El nombre propio —ése que, para Lejeune, era un requisito *a priori*— ha quedado perdido en el laberinto de la memoria y, cuando uno de los quiebrós de ésta permita recuperarlo, ya no puede asumirse limpiamente, sino lleno de adherencias, atravesado de tiempo y muerte, espectral. La memoria —explica Rosa Chacel— funciona de dos maneras diferentes: “En unos, acumula datos de lo externo, bien sean graves o bien triviales, bien sean emotivos o bien especulativos; en otros, sólo ahonda en sí misma: todo dato, toda experiencia, emoción o análisis, va a buscarlos hacia el principio —el principio de unos datos y su propio principio—”; la primera es la que produce las autobiografías más convencionales, la segunda es la memoria “que da las confesiones” (20).

En la poesía de Gamoneda, el debate de la identidad así planteado no deja de estar activo; pero, de manera singular, no produce relato (como ya se desprende de todo lo dicho), ni tampoco realmente conocimiento en sentido estricto, sino más bien conciencia de una falta. Los vericuetos de la memoria, de la voluntad de reconstruir las raíces de la vida, de investigar la sustancia de un *yo*, conducen a desconocerse. Y va haciéndose creciente, a medida que avanza la obra, esa constatación, quizá esa angustia: “mi pasión no existiría si supiese su nombre”, “hay una hierba cuyo nombre no se sabe; así ha sido mi vida”, “¿soy yo quien mira con mis ojos?”, “¿estoy yo en mí y peso sobre la tierra?”, “te habitas a ti mismo pero te desconoces”... Cuando se hace balance, en la sección “Claridad sin descanso”, de *Arden las pérdidas*, todas las preguntas parecen resumirse en aquella única escena fundadora, cuya carencia ha de prolongarse en forma de energía negativa, de entrópica energía de creación:

He gastado mi juventud ante una tumba vacía, me he extenuado en preguntas

que aún percuten en mí como un caballo que galopase tristemente en la memoria.

Concluye Rosa Chacel que “el hombre se confiesa cuando el gran peso de que quiere descargarse no es un acto cometido, ni siquiera un número considerable de actos, sino un conflicto persistente que los determinó a todos; un misterio que ni él mismo comprende y que acaso sólo confiesa con el fin de oírlo relatado, para comprenderlo” (49). No está hablando, pues, de eso que la crítica de poesía denomina *confesional*, sino más bien de aquella escritura en que el sujeto no consigue elaborar un relato ni fijarse a sí mismo, aquel lugar en que pronuncia palabras con la intención y el deseo de que ellas le puedan ir descubriendo algo de lo que no sabe. Es imposible no evocar, tras las frases de Rosa Chacel, la frecuencia con que Gamoneda califica su propio discurso de *incomprensible*, mostrando como imagen invertida su empeño de comprenderse en él.

Por eso, el vacío con que el esfuerzo se corona es un vacío existencial, un vacío de sí mismo: “Ésta es mi relación, ésta es mi obra. No hay nada más en la alcoba fría”.

6.

Podría entonces decirse que la poesía invierte la lógica convencional de la autobiografía, pues no representa algo previamente conocido, establecido, sino que funciona ella misma como espacio de interpretación y de conocimiento (o desconocimiento consciente). La parte III de *Lápidas*, la zona de la obra de Gamoneda que de modo más explícito trata de referir recuerdos personales, se abre con este texto programático:

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.

Lienzos transparentes, signos incomprensibles: comprender no parece sólo un ejercicio de la voluntad, sino el proceso de transformación de una materia difícil de asir; una tarea casi alquímica, que busca fórmulas para que lo transparente se haga visible. El *trabajo* de la escritura. Pero, a la vez, esa materia, ese lugar proceden de la vida: *el contenido de la edad, exactos, en mis ojos*. Lo vivido, antes de la palabra, era sólo herida; con la palabra se vuelve exacto a sí mismo, la vista reencuentra su objeto.

De este modo, la escritura se convierte en proyecto de vida, de producción de vida. En palabras de Montaigne: “No he hecho mi libro más de lo que mi libro me ha hecho” (416). O de María Zambrano: “La vida no se expresa sino para transformarse” (22).

Giorgio Agamben se ha ocupado de esta interacción entre vida y escritura, de sus prioridades, de las direcciones que toma el movimiento entre una y otra. Con

erudición inquietante, ha mostrado cómo la idea de autonomía y prelación del texto sobre la realidad tiene su origen en la teología cristiana, a partir de aquel “en el principio era el Verbo”, y ha seguido los matices y giros de las traducciones y comentarios del prólogo al *Evangelio* de Juan: “Todas las cosas han sido hechas por él [por el Logos] y nada de lo que ha sido hecho ha sido hecho sin él; en él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres”⁵. Así, hasta llegar a la fórmula sintética que, comentándolo, propone Orígenes: “La vida misma se genera al sobrevenir en la palabra y, una vez generada, permanece inseparable de ella” (95); mientras la primera parte de la frase resume el principio fundamental que se afirma e investiga, la segunda introduciría una idea –“permanece inseparable”– que permite seguir pensando, abrir otras líneas.

Agamben regresa entonces a uno de sus espacios predilectos, el de los trovadores provenzales, aquél en que surgió la poesía tal como la hemos conocido. Los trovadores, dice, se niegan a aceptar las prácticas clásicas de la *inventio*, que les pide que se limiten a buscar argumentos al servicio de un *topos* prefijado, y, en cambio,

quieren hacer la experiencia del acontecimiento de lenguaje mismo como *topos* original, que tiene lugar en una indeslindable proximidad de amor, de palabra y de conocimiento. La *razo*, que está en la base de la poesía [...], no es por tanto ni un acontecimiento biográfico ni un acontecimiento lingüístico, sino, por así decir, una zona indiferenciada entre lo vivido y lo poetizado, un “vivir la palabra” como inagotable experiencia amorosa (97).

Recupera así un término semejante al *inseparable* de Orígenes: *indeslindable*, para sugerir una nueva clase de no lugar –o de lugar intermedio; sin estatuto ontológico, como lo puramente existencial– que fundaría la escritura; ni biográfico ni lingüístico, ni real ni referencial: *poético*. “¿Vida y palabra –se pregunta Agamben– constituyen una unidad perfectamente articulada, o, más bien, se mantiene abierto entre ellas un hueco que ni la existencia individual ni el desarrollo histórico, llegan nunca a colmar enteramente?” (93).

7.

Quizá a través de ese *hueco*, de esa fisura abierta entre vida y palabra, sea por donde regresa la ficción, ahora en forma de un trabajo de elaboración mítica ejercido sobre los materiales de la vida, sobre los mínimos y dispersos fragmentos biográficos. Para sugerir cómo Gamoneda asume esta práctica y –con ella– cierto desajuste respecto a su poética explícita, querría dar un pequeño rodeo: evocar la argumentación de Adorno y Horkheimer acerca de los mitos de la razón ilustrada. Para ellos:

Los dioses no pueden quitar al hombre el terror del cual sus nombres son el eco petrificado. El hombre cree estar libre del terror cuando ya no existe nada desconocido. [...] La Ilustración es el terror mítico hecho radical. La pura inmanencia del po-

sitivismo, su último producto, no es más que un tabú en cierto modo universal. Nada absolutamente debe existir fuera, pues la sola idea del exterior es la sola fuente del miedo (70).

El racionalismo extremo sería, pues, una autodefensa generada por el miedo mítico, la traducción pragmática de un tabú. La razón instrumental funciona como nuevo mito dominante que acalla la dispersión y el desasosiego de la razón mítica que la precedía (y que coexiste con ella, pese a su interdicto). Tal vez para nosotros hoy resulta más fácil de entender este análisis que en los años 40, cuando se escribió, pues los fracasos y absurdos de la razón instrumental se han venido sucediendo y multiplicando, por ejemplo en un ámbito tan ligado a ella como la economía: hemos aprendido a reconocer que muchos de los axiomas de la técnica económica, de la lógica del capitalismo son formulaciones míticas.

Dicho de otro modo: un mito puede funcionar –pese al conflicto básico que opondría mito y razón– como forma racionalizadora cuando se emplea como instrumento de control u ordenación de la realidad. Y esta hipótesis podría también trasladarse al trabajo de elaboración mítica que realiza la poesía de Gamoneda, al menos una parte de tal trabajo: la construcción de un mito personal con los materiales fragmentarios de la biografía –cargados, además, de adherencias inconscientes y de sentimientos de culpa– puede constituir una operación racionalizadora de índole similar a la que acabo de describir.

Porque los materiales de la vida –sin dejar de estar inscritos en el *campo vivencial* de que se hablaba antes, cambiar el carácter del sujeto enunciativo– también pueden orientarse en el sentido de la ficción, siempre que no nos limitemos a sus nociones más estrechas; pueden servir a construcciones tanto argumentales como argumentativas. Al fin y al cabo, como ya apreció Paul de Man, “la distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad tajante sino que es indecible” (149). Y la misma Käte Hamburger recordaba que una cosa es afirmar la *realidad* del sujeto lírico como sujeto enunciativo, agente de la voz, y otra muy distinta discernir algún vínculo entre ese sujeto y la autobiografía del autor, lo que resulta imposible de resolver (184).

El trabajo mítico ocupa un lugar central en la obra de Gamoneda, al menos a partir de *Descripción de la mentira*, y tiene muchas facetas, hasta el punto de que podría convertirse en un relevante eje de lectura de su poesía. Una de esas vertientes, una de las fundamentales, es la que entra en contacto con el espacio de lo autobiográfico. Así, se diría que el ya citado capítulo III de *Lápidas*, en vez de hilvanar un guión autobiográfico, ofrece un inventario de escenas y emociones aisladas que actúan como materia para la construcción de un mito personal, a medida que van decantándose, que van transformándose en visiones, en recurrencias de una obsesión.

Recientemente me he ocupado, en un ensayo de enfoque más específico, del proceso de elaboración mítica que se lleva a cabo con “El vigilante de la nie-

ve”, personaje de tres textos gamonedianos (Casado, “El vigilante de la nieve”). Uno es un texto en prosa, recogido en *El cuerpo de los símbolos* (Gamonedá, *El cuerpo de los símbolos*), en el que se declaran las correspondencias biográficas del personaje, porque los lectores –al parecer– venían confundiéndolo con el propio poeta. No es frecuente que esto se haga de forma tan rotunda: “De quien yo hablo es de Jorge Pedrero”, y Gamonedá describe algunos rasgos de este viejo amigo y de la relación que hubo entre ambos, marcada por el liderazgo de Pedrero en cuestiones existenciales, políticas y, sobre todo, estéticas: “sigue siendo –dice– mi maestro”; los datos que se ofrecen son pocos y dispersos, pero el texto proporciona una guía suficiente para que el lector los reconozca cuando emergen en los poemas.

Eso permite identificar al *vigilante de la nieve* en la secuencia IX de *Descripción de la mentira*, central en el libro y una de las más extensas, aunque no se le mencione y se trate de uno de los numerosos *tús* que entran en diálogo con el sujeto poético, personajes próximos afectivamente a él que han desaparecido y se le hacen presentes a lo largo del poema, dramatizándolo y construyendo su sentido. En este caso, la muerte de ese *tú* asume el carácter de momento crítico, el momento en que cambió la vida, o la percepción de la vida, del *yo*, a la manera que proponía Derrida:

Esta terrible soledad que es mía o nuestra, ante la muerte del otro, es lo que constituye esa relación con el *self* que llamamos “yo”, “nosotros”, “entre nosotros”, “subjetivo”, “intersubjetivo”, “memoria” (44).

Y el amigo no hace su *aparición* para recordar juntos el periodo que compartieron, sino para juzgar lo que ocurrió tras su ausencia. Se debate el comportamiento posterior del *yo*, su conducta actual, el modo en que ha orientado su supervivencia tras toda la destrucción –colectiva, del país, también personal– que se ha producido, y en especial tal vez sus ideas acerca del arte y la literatura. Es lo que Mathieu-Castellani ha definido como “la escena judicial de la autobiografía”:

se constituye y se reconstituye al hilo de las páginas de la autobiografía un tribunal imaginario ante el cual viene solemnemente a declarar un inculpado; así, se figura el lugar ideal de un interminable proceso, donde los jueces han de oír a un acusado, acompañado de sus testigos, flanqueado por sus abogados, y luego dictar sentencia. Así, se impone la escena judicial (15).

En *Descripción de la mentira*, la condena latente, la vehemente discusión estética (o mejor, el desasosegado monólogo de la defensa) y la leve sugerencia posterior de reconciliación abrirán la idea de *pacto* y la búsqueda de condiciones aceptables para la supervivencia personal, al menos social e íntimamente, por mucho que en lo existencial todo se dé por perdido al término del poema.

El debate con *el maestro* había permitido intuir una vía de afirmación estética, que hiciera posible seguir escribiendo aun en esas circunstancias, desarro-

lloando la nueva poética que supone *Descripción de la mentira*; pero hasta cierto punto había quedado en tablas, con las dudas –el *leit motiv* narrativo y obsesivo de la *traición*– aún activas. En la tercera intervención del personaje, la serie titulada *El vigilante de la nieve*, un capítulo completo de *Libro del frío*, Gamoneda va a dar un paso más: los datos biográficos, que hemos aprendido a detectar, se trasladan ahora a otro plano que acoge y ampara la cristalización de un mito personal. Ahora no hay enfrentamiento, sino superación de las contradicciones, una catarsis liberadora en que la poética de Gamoneda se ve refrendada.

Lo que ahí se va diciendo del personaje –desplegado con un esquema tonal de biografía legendaria, casi de *vidas de santos*, pese a su fragmentarismo y la casi omisión de la anécdota– viene a ofrecer fundamentación a las principales opciones que distinguen este mundo poético: el tiempo abismado y sin flujo, la in-nominada pasión existencial, el peso decisivo de lo espectral dentro de la vida, la poética *sublime* que sintetiza dolor y belleza (“cantor de las heridas”), pobreza e intensidad. *El vigilante de la nieve* da apoyo a todas las posiciones del poeta, como si se convirtiera en su referencia trascendente. Es el verdadero papel de este texto, más allá del recuento autobiográfico, de la evocación de un personaje, de los posibles rasgos de identificación personal en un juego ambiguo de desplazamientos (la orfandad de ambos, por ejemplo, o el papel de la madre): el *maestro*, finalmente, al término de las contradicciones y los conflictos, legitima al *discípulo*. Y, a ese efecto construido, *El vigilante de la nieve* actúa como un mito de redención.

8.

Este quiebro –la voluntad racionalizadora que guía la construcción mítica– le permite a Gamoneda distanciarse por un momento del *diálogo de los muertos* que había emprendido en *Descripción de la mentira*, auténtico tablero de juego de su poética. Pero este diálogo habrá de continuar operativo, aun sin la presencia de los interlocutores, y se prolonga haciendo obsesivas las imágenes que habían surgido en el encuentro con ellos, se prolonga en la confusión de los tiempos en que el tiempo real se suspende, se congela: “ayer y hoy son ya el mismo día en mi corazón”.

De esta manera entre otras, la escritura de Gamoneda responde a una *poética de la muerte*, habitada sobre todo por una muerte anterior a la vida, por una muerte-origen, que remite a aquel balance negativo y desengañado: “He gastado mi juventud ante una tumba vacía...” Y esta carácter de su obra nos traslada, significativamente, a un escenario considerado por algunos escenario arquetípico de la autobiografía.

Así, Paul de Man encuentra, en el ensayo “La autobiografía como desfiguración”, que la muerte es quien da sentido a la autobiografía –“el discurso autobiográfico como discurso de autorrestauración, [...] de restauración frente a la muer-

te” (152)–. Pero va más allá aún cuando detecta que, en el poema de Wordsworth que está comentando como modelo, el tropo dominante es la prosopopeya:

La amenaza latente que mora en la prosopopeya, a saber, que al hacer que los muertos hablen, la estructura simétrica implica, por la misma moneda, que los vivos se quedan mudos y helados en su propia muerte (155).

Y, por tanto, el escrito autobiográfico “no es sólo la prefiguración de la mortalidad propia, sino el ingreso real en el mundo helado de los muertos” (156). Es lo que sentenciosamente acuñó Derrida, en el intento de dialogar con su amigo Paul de Man ya muerto, reconociéndose fiel lector suyo: “El discurso y la escritura funeraria no siguen a la muerte; trabajan sobre la vida en lo que llamamos autobiografía” (34).

Me doy cuenta de que las implicaciones de este análisis, que parece tan posible explorar en Gamoneda, me obligarían a empezar de nuevo. Aunque volverlo a citar en este contexto de muerte parezca paradójico, creo que se trata simplemente de aquello que decía Deleuze: “Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier material vivible o vivido”⁵⁷. Así, para el crítico, incluso si se protege acogiendo a una serie de notas sueltas en vez de buscar un discurso cerrado, siempre se trata de volver a empezar: la escritura lo desborda.

NOTAS

¹ Ver entre otros estudios, numerosos y contradictorios entre sí, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, de V. Colonna (Auch, Tristram, 2004), *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, de P. Gasparini (París, Seuil, 1994) o *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, de Manuel Alberca (Madrid, Biblioteca Nueva, 2007). El libro de P. Gasparini *Autofiction. Une aventure de langage* (París, Seuil, 2008) es un excelente resumen del debate y del proceso de formación del concepto.

² Las citas de Gamoneda de las que no se indique otra cosa, proceden de *Esta luz*, ed. cit.

³ Ver Paolo Virno, *Palabras con palabras*. Especialmente, el razonamiento según el cual el hecho de hablar es lo único de que se puede tener certeza como realidad indudable, no generada o mediada por el lenguaje.

⁴ Remito, como es obvio, a Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general* y en particular a la sección del volumen I titulada “El hombre en la lengua”. No me detengo a glosarlo, porque se trata de planteamientos bien conocidos.

⁵ Sigo la traducción del citado prólogo que Agamben maneja.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la frustración*. Madrid: Trotta, 1998. 70.

Agamben, Giorgio. *Lafin du poème*. Clamey: Circé, 2002.

Auster, Paul. *Creía que mi padre era Dios*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.

Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1974.

- Casado, Miguel. "Antonio Gamoneda en el espacio de la poesía moderna". *República de las Letras* 104 (noviembre-diciembre 2007).
- . "El curso de la edad", epílogo a *Esta luz. Poesía reunida 1947-2004*.
- . "El vigilante de la nieve". *Leer y entender la poesía. Antonio Gamoneda*. AA VV. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha [en prensa].
- . "La canción de la ira". *Quimera* 275. Barcelona: octubre 2006.
- . "La poesía como vida". *Lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*. Burgos: Dosssoles, 2007. 213.
- Chacel, Rosa. *La confesión*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Combe, Dominique. "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". *Teorías sobre la lírica*. (Ed.) Fernando Cabo Aseguinolaza. Madrid: Arco Libros, 1999. 153.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996. 11.
- Derrida, Jacques. *Memorias de Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1998.44.
- Fisher, Andrés y Benito del Pliego. "Realidad versus Realismo". *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*. Burgos: Dosssoles, 2007.141.
- Hamburger, Kate. *La lógica de la literatura*. Madrid: Antonio Machado, 1995.
- Hegel, G.W.F. *Estética II*. Barcelona: Alta Fulla, 1988.409.
- Gamoneda, Antonio. *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerta & Fierro, 1997. 229-33.
- . "Poesía en perspectiva de la muerte". *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerta & Fierro, 1997. 27.
- . "Preámbulo". *Sólo luz. Antología poética 1947-1998*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000. 8.
- Lejeune, Philippe. "Michel Leiris, autobiographie et poésie". *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, 1996.
- Man, Paul de. "La autobiografía como des-figuración". *La retórica del Romanticismo*. Madrid: Akal, 2007.149.
- Marinas, José- Miguel. *La razón biográfica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 119.
- Martínez Reñones, José Antonio. "Así es mi edad". *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*. Burgos: Dosssoles, 2007. 15.
- Mathieu-Castellani, Gisele. *La scene judiciaire de l'autobiographie*. Paris: PUF, 1996. 197.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos II*. (Ed.) Dolores Picazo y Almudena Montojo. Madrid: Cátedra, 1987.416.
- Otero, Eloísa. "Antonio Gamoneda: El lenguaje es misteriosamente terapéutico" (entrevista). *Hofstra Hispanic Review* 2 nº6 (otoño de 2007): 29.
- Rodríguez, Ildelfonso. "Una conversación con Antonio Gamoneda". *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*. (Ed.) Carmen Palomo. Burgos: Dosssoles/Crítica, 2007.91.

Rodríguez Marcos, Javier. “La poesía se escribe desde la perspectiva de la muerte”. *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*. Burgos: Dosssoles, 2007. 151.

Virno, Paolo. *Palabras con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Vonck, Bart. “La poesía es una realidad en sí misma”. *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*. Burgos: Dosssoles, 2007. 197.

Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori, 1988.

