



Universidad de Granada  
Departamento de Literatura Española

*Poesía en la escritura.*

*J. M. Caballero Bonald, habitante de su palabra*

Juan Carlos Abril Palacios

2008

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Juan Carlos Abril Palacios  
D.L.: GR. 2762-2008  
ISBN: 978-84-691-8261-1



*Poesía en la escritura. J. M. Caballero Bonald, habitante de su palabra*

Tesis doctoral

Doctorando Juan Carlos Abril Palacios

Director Luis García Montero

Universidad de Granada

Diciembre 2008



*Poesía en la escritura. J. M. Caballero Bonald, habitante de su palabra*

Juan Carlos Abril Palacios



ese atajo del tiempo en que se aloja  
la palabra matriz de las palabras

J. M. CABALLERO BONALD





## ÍNDICE

Introducción	9
I. Años de formación	9
II. Casi por inercia onomástica	44
<i>Las adivinaciones</i>	51
<i>Memorias de poco tiempo</i>	99
<i>Anteo</i>	147
<i>Las horas muertas</i>	189
<i>Pliegos de cordel</i>	239
<i>Descrédito del héroe</i>	283
<i>Laberinto de fortuna</i>	333
<i>Diario de Argónida</i>	377
<i>Manual de infractores</i>	421
Conclusiones	457
Bibliografía	467



## INTRODUCCIÓN

### I. Años de formación

Miraba  
el pertinaz muñón de la veleta  
con la herrumbre hacia el norte,  
los tapiales roídos  
de aventuras, el chorro  
de la prohibida fuente salpicado  
por un sol de libélulas, bullendo  
entre el jazmín y las artificiales  
rocas.

(De «Estación del jueves», 1963: 24)

José Manuel Caballero Bonald nació el 11 de noviembre de 1926 en Jerez de la Frontera, Cádiz, en el seno de una familia burguesa, descendiente por línea materna de una familia aristócrata francesa, la del vizconde de Bonald, el filósofo tradicionalista, y por línea paterna nieto de un militar cántabro arraigado en Cuba con una criolla vinculada a las plantaciones azucareras de Camagüey. Ya desde edad escolar demostró un interés notable por las ciencias y las letras, primero por la química (1995: 80) y luego por «las artes de la biblioteconomía» (1995: 82). Ésta se puede considerar una primera toma de contacto con los libros, con el amor a los libros, dado que

En [la] casa [familiar] se ha había ido reuniendo desde muchos años atrás un regular acopio de libros de muy diversas materias y utilidades. Aparte de los tratados científicos del abuelo, había bastantes novelas decimonónicas aportadas por tía Isabela, ediciones varias de lecturas pedagógicas y literatura clásica [...]. Todo ello, unido a distintas colecciones de historia universal, diccionarios enciclopédicos y revistas ilustradas, constituía una pequeña y heterogénea biblioteca, distribuida en dos estantes de proporciones abaciales, que mi hermano Rafael y yo procedimos a ordenar y catalogar. (1995: 82-83)

Ya «en los últimos años del bachillerato» los profesores notan sus agraciadas cualidades para las letras, y en especial un «excelente» profesor de literatura que

Se llamaba don Javier de Orbiso y era todo un caballero, muy pulcro y cortés. Aunque yo me hacía un poco el desentendido, sé que él me tenía entre sus alumnos predilectos. Yo pensaba, en buena ley, que a quien don Javier tenía que haber apadrinado era a un compañero de clase, un interno oriundo de la serranía gaditana, por mal nombre «Tempranillo», que producía una media de veinte composiciones líricas —preferentemente sonetos— por día lectivo. Pero se conoce que tamaña fecundidad no suscitaba ningún beneplácito por parte de don Javier, que era hombre de gustos más ponderados. Una vez me dijo, como por juego, que por qué no escribía cualquier cosa que se me ocurriera, sólo para corroborar lo que ya él daba por cierto, esto es

que las deficiencias de mi conducta no se correspondían con mis aptitudes literarias. No escribí nada, y bien que lo sentí luego [...] (1995: 195)

Tener la suerte de encontrar un profesor que te ayude o te anime es realmente impagable, incluso hoy, pero más todavía en aquella época de estrecheces ideológicas, austeridad y férrea moral. Por esas mismas fechas nuestro autor se hizo un ávido aficionado de las novelas de Robert Louis Stevenson, Herman Melville, Joseph Conrad, Jules Verne o Jack London, y fue entonces, tras esas primeras lecturas que le despertaron sin duda la inquietud de la literatura,

cuando cayó en mis manos una especie de semblanza biográfica de [José de] Espronceda que había por casa. La semblanza se debía a don Narciso Alonso Cortés [...] Esa biografía —cuya obra ya nadie recuerda— era un texto más bien mediocre pero que a mí me mostró a un Espronceda fascinante. No me refiero a su poesía, que había leído a trechos y casi a escondidas, sino al personaje propiamente dicho, al hombre de acción que venía a compendiar la más vistosa imagen del paladín romántico en versión española. (1995: 106)

La vida desenfrenada y la desesperación lírico-dramática de Espronceda —muerto con apenas 34 años de garrotillo, una variante de la difteria— le sirvió de estímulo, y tanto en la biografía que redactó (2002: 12), como en las memorias que venimos aludiendo (1995: 107), confiesa que esa figura o personaje literario le impulsó a llevar una vida disoluta y a escribir poesía, si bien respecto a la primera de estas premisas «se debió limitar a alguna que otra andanza de noctámbulo» (2002: 12). Lo que sí es cierto es que muchos años después, como venimos señalando, tal admiración se tradujo en la edición y publicación de la biografía del poeta romántico en la editorial Omega. Y no olvidemos que para la época en que leía a Espronceda y a los románticos, la formación «clásica» de nuestro autor estaba formándose, aunque con el paso de los años profundizaría en estas lecturas.

No de todos los poetas o escritores se poseen unas memorias como en el caso de José Manuel Caballero Bonald. Sus memorias son un estupendo tesoro donde se pueden investigar no sólo ciertos milimétricos apuntes y detalles vividos, sino también la propia veracidad de lo narrado, pues el propio autor se encargará de hacernos saber que una cosa es la biografía y otra la autobiografía: el espesor que las separa se llama ficción, imaginación, fantasía incluso. Si para Caballero Bonald un libro de memorias debe poseer un alto componente de ficción, *Tiempo de guerras perdidas* y *La costumbre de vivir*, son un perfecto ejemplo de este género. Desde la primera página del primer volumen de sus memorias, subtítulo *La novela de la memoria (I y II)*, se nos aclara que

Las otras imágenes [...], por muy copiosas que sean, perseveran en la evocación dentro de un relieve mucho más desvaído y una tonalidad mucho menos acusada, con lo que han terminado por adquirir cierta condición de subalternas. Incluso tiendo instintivamente a desplazarlas de ese núcleo de sensaciones imborrables que determinan la densidad del recuerdo. Supongo que esa hipótesis tampoco es ajena a la ambigüedad selectiva con que se coteja el pasado [...], sobre todo porque lo único que pretendo es compulsar la verosimilitud de ciertas memorias que han sobrevivido a su natural decrepitud. A lo mejor no se trata más que de una simple coartada de la imaginación [...]. (1995: 7)

Es evidente, a la vista de estas aseveraciones escritas ya desde la primera página, que el autor está realizando una suerte de prevención contra todo aquel dato o pasaje que no se ajuste exactamente a la realidad vivida, en el hipotético caso de que existiera alguna otra forma de cotejar esa realidad y de que no coincidiera, y de que ese proceso de selección o desplazamiento de las imágenes o historias no está exento de su relación con un posible maquillaje en un momento determinado, o de una completa fabulación en caso de que fuera necesario o, simplemente, conveniente para la materia narrativa tratada en la ocasión.

Un ejemplo de esa fabulación, indeterminación o túneles de la memoria que a veces fomenta nuestro propio autor, consciente de que un libro de memorias es distinto a una biografía, porque el carácter de memoria ya introduce los espejismos del recuerdo, es por ejemplo esta anécdota, extraída también de *Tiempo de guerras perdidas*:

Cuando llegué aquel día a Cádiz iba tan enardecido por el pronóstico de no sabía qué nuevas pertenencias poéticas, que entré en el primer bar del muelle que vi más vacío y me puse a traducir con gusto apasionante, y sin mayores acomodos, un poema de *Les Illuminations*, «*Matinée d'ivresse*». Esas cosas podían ocurrirme entonces. Conservo, por una rara acumulación de casualidades, el original de esa traducción y no renunciaría hoy a darla por válida. Creo incluso que se la dejé a Fernando Quiñones para que la publicara en *Platero*, la revistilla de poesía que aún seguía dirigiendo. (1995: 253-254)<sup>1</sup>

No dice explícitamente —dice hipotéticamente ‘creo’— que se publicase en *Platero*, pero lo cierto es que allí no apareció. A lo mejor publicó ese texto en otro lugar que no conocemos. Este ejemplo es sustantivo de lo que significa trabajar con unas memorias como referente, y por eso lo advertimos. Aun así el valor de las memorias de un escritor es siempre muy destacable y por eso vamos a usar las de Caballero Bonald como referente destacado para realizar el seguimiento de sus «años de formación», a no ser que dispongamos de algún dato, que los hay, que desmientan, pormenoricen o esclarezcan

---

<sup>1</sup> En realidad la revista *Platero* fue cofundada y codirigida por Fernando Quiñones —quizá su voz más representativa—, Felipe Sordo Lamadrid y Serafín Pro Hesles.

algún pasaje de esta etapa de su vida, fundamental para el devenir de sus obras. Como atestiguara Gadamer en *Verdad y método* (1975: 38-41), la *bildung*, que aquí hemos traducido por «formación», comprende un sentido complejo de relaciones que aquí no podemos detenernos a analizar. Baste anotar que la *bildung* gadameriana<sup>2</sup>, tal y como la concibe dentro del ámbito lato de las *humaniores* —‘humanidades’ podríamos decir resumiendo, pero siempre desde un punto de vista más integral o integrador, y menos específico, en el que confluyen, al modo en el que confluían en el Renacimiento, un conjunto de saberes de diferentes dominios—, la *bildung*, decimos, es uno de los momentos cruciales en la vida de cualquier escritor, y si bien se puede concebir el aprendizaje como un proceso que nunca acaba, existen ante todo unos años de formación, un periodo concreto, y un *modo* en el que se realiza ese aprendizaje, y por eso hemos dedicado este capítulo a perfilar el proceso de formación de nuestro poeta, deteniéndonos en los años decisivos que cimentan su mirada literaria.

Como es lógico, la familia de Caballero Bonald fue una influencia determinante en su formación. Ya hemos señalado que una tía suya le suministraba novelas de clásicos de aventuras. También su primo Rafael Bonald se puede considerar importante, otro escalón más, pues junto a él suscribió el primer artículo publicado en la prensa en contra del amaestramiento de animales en los circos, y junto a él también tomó contacto con otros autores, rusos y parnasianos franceses, ya que poesía «una biblioteca más bien insólita no ya para su edad sino para los tiempos que corrían» (1995: 113), con rarezas y autores prácticamente desconocidos en el sórdido panorama editorial español de entonces; aunque más bien los gustos de Caballero Bonald seguían amoldados más o menos al cliché

---

<sup>2</sup> «El término alemán *Bildung*, [...] “formación”, significa también la cultura que posee el individuo como resultado de su formación en los contenidos de la tradición de su entorno. *Bildung* es, pues, tanto el proceso por el que se adquiere cultura, como esta cultura misma en cuanto patrimonio personal del hombre culto.» (Gadamer 1975: 38) Y seguidamente establece las diferencias entre la formación y la cultura, como conceptos diversos. Respecto a esta última, «[...] “cultura” [...] significa también la cultura como conjunto de realizaciones objetivas de una civilización, al margen de la personalidad del individuo culto, y esta suprasubjetividad es totalmente ajena al concepto de *Bildung*, que está estrechamente vinculado a las ideas de enseñanza, aprendizaje y competencia personal [...]» (*Ibid.*)

«El término cultura tiene diferentes asociaciones según pensemos en el desarrollo de un individuo, de un grupo o clase, o de toda una sociedad. Forma parte de mi tesis que la cultura del individuo depende de la cultura de un grupo o clase, y que la cultura del grupo o clase depende de la cultura de toda la sociedad, y lo que debe examinarse primero es el significado del término “cultura” con relación a toda la sociedad.» (Eliot 1952: 25 *apud* Lanz 2007b: 19-20)

romántico, con la salvedad de algún acercamiento a autores españoles. Dicho con palabras del propio autor:

Creo que por entonces mis hábitos de lector aún seguían tercamente mediatizados por las nebulosas románticas, los atajos suntuosos de la novela de acción y —acaso también— los vibrantes augurios poéticos de un Gabriel Miró o un Ramón Gómez de la Serna. (1995: 114)

Por lo tanto, nuestro autor, no quiso empaparse de la propaganda ideológico-literaria del régimen, rehuyendo adrede sus publicaciones, ni tampoco —según confiesa— le atraía demasiado los autores extranjeros más importantes de la época, como Somerset Maugham o Stefan Zweig.

En este recorrido de los influjos y las lecturas de nuestro autor, y siempre a través de este primo inquieto y algo excéntrico, Rafael Bonald, logró conocer a un «raro» amigo de por entonces, una notable influencia que

tuvo una memorable relevancia en mis vaivenes primerizos como aprendiz de poeta. Se trataba de un señor ya sesentón, con muy extendida fama de homosexual y, por ende, sistemáticamente desplazado de la más gazmoña sociedad jerezana. Este señor —don Teodoro Casares— era un culto bibliófilo, rico por su casa, que había pertenecido al partido republicano reformista [...] y que había conseguido finalmente sortear los asaltos de quienes pedían la muerte de la inteligencia. No sé cómo se las arregló para salvar asimismo de la quema los buenos catorce o quince mil volúmenes de su biblioteca. (1995: 115-116)<sup>3</sup>

El primer libro que le prestó don Teodoro fue la *Segunda antología poética*, de Juan Ramón Jiménez, y el segundo la antología *Poesía española*, de Gerardo Diego (1995:117). El impacto que le produjeron estas dos lecturas fue importante porque de la noche a la mañana la correlación de fuerzas de sus

ideas literarias habían adquirido una nueva movilidad. Fue como si se dismantelaran. Fue como si se dismantelaran bruscamente en la memoria todas mis anteriores pertenencias poéticas y descubrieran de pronto la maleable utillería de un lenguaje que no era con el que yo me había familiarizado hasta entonces [...] Y más tratándose de un joven extraviado por ciertos volubles arrabales de la literatura, acotados todos ellos por un lirismo en falsete. Eran a no dudarlo unas arpas muy cubiertas de polvo. En aquel Jerez de mediados de los 40, inmerso en una tenaz indigencia cultural y replegado en sus propias fanfarrias localistas, la ayuda intachable de don Teo fue desde luego providencial. (1995: 117-118)

---

<sup>3</sup> «Tras el muy bibliófilo nombre de Teodoro Casares se va a ocultar el del ilustrado local Soto Molina, cuyos importantes fondos bibliográficos pasaron a engrosar la Biblioteca Municipal de Jerez.» (Yborra Aznar 1998: 23n)



Al terminar el bachiller José Manuel Caballero Bonald confiesa que se encontraba bastante despistado y algo disperso, sin ningún concreto interés por nada en especial, en cuanto a estudios se refiere. Sus estudios tampoco habían sido nunca especialmente brillantes. Quizá las vacilaciones adolescentes siempre tienen algo más de vacilación, si cabe, cuando se posee a un hermano algo mayor, Rafael Caballero Bonald —otra vez la referencia familiar—, el cual fue todo matrículas de honor y llegó a ser magistrado del Tribunal Superior de Justicia de Andalucía, aparte de Presidente de la Audiencia Provincial de Granada; un hermano así impone a cualquiera, pues éste desarrolló todo el *cursus honorum* de la carrera judicial con una rectitud ejemplar e intachable.

Como se sabe, el segundo apellido de nuestro autor es de origen galo, entroncado por parte materna a una rama de la familia del vizconde de Bonald —el filósofo tradicionalista francés—, y quizá por esta razón, amén de que el francés fuera la lengua todavía de prestigio internacional y de cultura, por las fechas que sucedieron a la consecución del título de bachiller, se dispuso intensivamente a estudiar francés y latín, con sendos profesores privados (1995: 130-133), a modo de refuerzo. Su madre siempre le ayudó, de forma tutelar, a mejorar su nivel de francés. Y esos estudios le sirvieron de mucho andando el tiempo, pues en multitud de ocasiones, en lo que respecta al francés, realizó —ya no hablamos de uso particular, que perfeccionó en su estancia en París durante el año 1955 (2001: 34-54)— traducciones que publicó, como veremos en su debido lugar, sino también del curioso uso de nociones y frases latinas, de las que alardea en muchas y salteadas ocasiones a lo largo de su carrera literaria. Pero el gusto por la cultura latina será algo más, hay que decir, que una mera cita o referencia nominal en un poema, sino un fondo moral y cultural entroncado con las filosofías estoicas y epicúreas. Un gusto clásico, al fin y al cabo. Pero todo esto lo veremos en su debido lugar.

Poco después tuvo acceso a una de las dos o tres mejores bibliotecas de la Baja Andalucía (1995: 138-140), la de Pedro Pérez Clotet, «un poeta ya olvidado, de voz muy adusta, que alcanzó cierto renombre por esa época y que [...] había editado en Cádiz por los años 30 una revista, *Isla*, que tuvo su importancia cronológica. (1995: 137)

En esa ingente biblioteca nuestro autor se sumergió en aquellas amplias y nutridas colecciones de románticos franceses, Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny; ingleses, William Blake, Samuel Taylor Coleridge, William Wordsworth, Percy

Bysshe Shelley, John Keats, Lord Byron; y alemanes, sobre todo Friedrich Hölderlin (con Hölderlin pudo disfrutar de igual modo con los temas clásicos); en ediciones bilingües, con lo que no pudo sólo ampliar sus lecturas y su perspectiva histórico-literaria, sino también, en el caso del idioma francés, leer de primera mano a los autores en una lengua imaginada —no olvidemos los orígenes de su madre— que cada vez le interesaba más. Conviene aquí subrayar el uso del francés por nuestro autor, no tanto por su ascendencia, sino por su estudio y asimilación, y por las sobresalientes traducciones que de esta lengua realizará.

A mediados de los años 40 ya hay datos de sus relaciones con Julio Mariscal, poeta de Arcos de la Frontera, como demuestra la carta recientemente publicada en el catálogo *De lo vivo a lo contado* (2006c: 34). Julio Mariscal era un excelente poeta, como demuestra la antología que recientemente se publicó, si bien en aquellos años medioseculares españoles su escasa difusión y su voluntario retiro en su pueblo quizá le hayan pasado demasiada factura a su obra.<sup>4</sup>

También a mediados de los años 40 —concretamente en junio de 1944, casi con 18 años— se matricula en la Escuela de Náutica y Astronomía de Cádiz, donde pronto conoció e intimó con Pedro Ardoy, un irregular y metafísico poeta jiennense que andando el tiempo vendió todas sus tierras de olivos y construyó un barco bautizado como Clavileño con el que estuvo varios años recorriendo el Mediterráneo para acabar fondeado en el Sena, en París, ejerciendo este barco ya a finales de los cincuenta como una especie de refugio de poeta españoles —y en concreto gaditanos: allí se produjo la reconciliación, ya a finales de los 50, de José María Pemán y Rafal Alberti (Caballero Bonald 1995: 155)— en la capital gala.

En Cádiz, además, comenzó a tratar a Fernando Quiñones, Pilar Paz Pasamar, Julio Mariscal, José Luis Tejada, los hermanos Murciano y otros poetas locales, con los que estableció vínculos de amistad. De Fernando Quiñones habla en varias ocasiones en sus memorias, y cuenta diferentes anécdotas y farras (1995: 229-231), ofreciendo un retrato vitalista y simpático que merece la pena leer (1995: 156-157).

En Jerez, en una fecha indeterminada, pero comprendida entre los años de estudio en la Escuela de Náutica y Astronomía y los que estuvo en la Facultad de Filosofía y Letras en Sevilla, por lo que se deduce con algo de dificultad de la data de las memorias, se produce

---

<sup>4</sup> Afortunadamente hoy disponemos de una magnífica antología de su obra, *vid.* Mariscal 2007.

un encuentro que a la larga será determinante para nuestro poeta: Luis Rosales y Leopoldo Panero iban a emprender un viaje en barco desde Cádiz a Cuba, pero no zarparon hasta un día después de lo previsto, por algún retraso, con lo que se dispusieron a través de un amigo —que a la sazón era amigo del jerezano, Vicente Bobadilla— a visitar Jerez, para embarcar definitivamente en Cádiz al día siguiente. Lo cuenta Caballero Bonald en sus memorias (1995: 158),<sup>5</sup> con detalles y chanzas sobre la noche de marras, donde no faltaron anécdotas...

Ya a principios de los 50, concretamente en la primavera de 1951, Leopoldo Panero —a la sazón una de las personalidades más influyentes de aquellos lustros—, visitó Sevilla para organizar en una galería

una exposición de pintores locales y seleccionar a los que habrían de estar representados en Bienal de Arte Hispanoamericana. El director de esa Bienal [...] era Leopoldo Panero [...] Cuando me enteré que Leopoldo Panero estaba en Sevilla y que tenía a su cargo la organización de esa Bienal de pintura, se me ocurrió una idea que habría de constituir un brusco cambio de sentido —aunque no tan estable como en un principio imaginé— dentro de mis siempre intrincadas disputas con las inhóspitas prefiguraciones del futuro. Así que, después de beberme las dos o tres copas reglamentarias, me fui una tarde a ver a Panero al hotel donde se alojaba [...] con el intrépido propósito de ofrecerle mis servicios. [...] Panero me escuchó en silencio, llamó a un camarero y me preguntó que qué quería beber. Yo pedí una copa de oloroso y él un whisky, bebida esta que aún me parecía prestigiada por un mundano esnobismo. Luego, sin más circunloquios, me dijo que, en efecto, tenía un puesto para mí y que, en principio, podía encargarme del departamento de prensa de la Bienal. También me aclaró que mi sueldo sería de mil doscientas pesetas, cantidad que en esos años daba al menos para no incurrir en la mendicidad. (1995: 231-233).

De cualquier modo, hay otro incidente capital, según confiesa el propio autor en repetidas ocasiones y en diversos medios, y que corroboramos nosotros, y es que, como estudiante de Náutica y Astronomía, pudo compaginar en tres veranos con una variante del servicio militar llamada Milicia Naval Universitaria. Todo bien hasta ahí. Pero en octubre de 1947 debía ser el último examen —astronomía— en la Escuela de Náutica y Astronomía, y ya a finales del verano dio muestras de una enfermedad, la tuberculosis, que le tendría postrado en cama desde aquel otoño de 1947 hasta casi el verano de 1948. Aunque los detalles selectivos de cómo llegó a sufrir con severidad los accesos de tos, no nos dejarían incólumes, preferimos invitar al lector a que lea la respectiva secuencia (1995: 189-192). Lo que sí nos resulta significativo es que a consecuencia de esa enfermedad

---

<sup>5</sup> Vid. también Payeras Grau 1987a: 238.

nuestro autor nunca acabó los estudios de Náutica y Autonomía y que, andando el tiempo, tendría que regresar desde Madrid para terminar los seis últimos meses del servicio militar que le quedaban por cumplir.

Caballero Bonald se retiró al campo durante esa larga temporada de reposo, «un escenario provisto de muchos retroactivos vínculos sentimentales y [que] a mí me pareció muy bien» (1995: 192), como ocurrió en el caso de una larga lista de escritores, la convalecencia de su enfermedad le sirvió para descubrir la pasión de la poesía o la literatura. Recordemos el célebre caso de Rafael Alberti o el de su compañero de generación Ángel González. En esa circunstancia nuestro autor tuvo todo el tiempo del mundo para leer y escribir, para recapacitar o reflexionar, para fantasear y para decantarse definitivamente por la literatura, que para entonces se presentaba como algo más que un gusanillo y se había convertido en una inquietud viva y diaria, una actitud moral.

Yo me había llevado un cajón bien repleto de libros, prestados muchos de ellos por [...] el director de la biblioteca [...] o por el primo Rafael [...], antologías de poetas barrocos castellanos, algunas ediciones de Cernuda, Aleixandre, Guillén y Salinas, a quienes ya conocía en parte y que habrían de promover otro decisivo reajuste en la trayectoria de mi gusto. Pero eso no se vio expresamente movilizado hasta algún tiempo después. Por entonces, me condicionaron de modo categórico las estrategias lingüísticas del Juan Ramón Jiménez de *La estación total*, cuya edición de Losada acababa de conseguir el primo Rafael.

Solía quedarme en la cama leyendo hasta la hora de almorzar. (1995: 193)

Y más adelante sigue confesando que

Escribí entonces algunos poemas, cuatro o cinco a lo sumo, de entonación más que solemne, a medio camino entre la recurrencia amorosa y la impostación dramática, todos ellos adecuadamente mediatizados por una especie de obstinada propensión a elegir las palabras por su sola cualidad eufónica. No estoy seguro si los manuscritos de esas poesías los perdí o los destruí, pero creo saber que el modelo que tuve más presente fue el del Salinas de *La voz a ti debida*. Un modelo, por cierto, reemplazado algo después por el de *Todo más claro*. (1995: 196-197)

Es una pena que no dispongamos a día de hoy de esos textos, que serían una auténtica joya de la arqueología literaria, tal y como quería Michel Foucault (1997a: *passim*).

La experiencia lectora del convaleciente le supondrá, como hemos señalado, abandonar definitivamente los estudios de Náutica y Astronomía y decantarse por los de Filosofía y Letras. En el *impasse* de estos meses, esta experiencia irá aumentando:

Empecé a familiarizarme con el Góngora de los «poemas mayores» y con algún que otro cisne adscrito, en términos de manual, al barro hispánico o a la escuela antequerano-granadina: Soto de Rojas, Carrillo de Sotomayor, sor Juana Inés de la Cruz, Pedro de Espinosa, Villamediana. Y descubrí, casi en un sesgo repentino, al Alberti de *Sobre los ángeles*. (1995: 199)

José Manuel Caballero Bonald confiesa que esta lectura de Rafael Alberti le produjo «un notable rastro en el compendio de mis últimas premuras poéticas», al igual que otros libros como *La realidad y el deseo*, de Luis Cernuda, *Cántico*, de Jorge Guillén, o *La destrucción o el amor*, de Vicente Aleixandre. Se trata del uso alegórico de la realidad, de impulsos artísticos distintos, la naturaleza visionaria de las imágenes y otros recursos retóricos que sirvieron de algún modo como puente entre la palabra poética y su propia experiencia personal.

Por otro lado, uno de los autores con quien más amistad trabó por aquellos años fue Fernando Quiñones quien, a finales de 1948, dirigía *Platero*, una revista que poseyó dos etapas, como bien nos explica pormenorizadamente Manuel José Ramos Ortega (1994: 49-54), y dos nombres. Incluso llegó Juan Ramón Jiménez a enviar diversas colaboraciones literarias, amén de alguna contribución de tipo económico (Caballero Bonald 1995: 156).

En la primera etapa la revista se llamó *El parnaso*, y no existen colaboraciones de José Manuel Caballero Bonald en esta publicación que hemos rastreado pormenorizadamente. Siempre es importante y merece la pena detenerse y estudiar esta suerte de prehistoria literaria de nuestro autor, y esta publicación estuvo en marcha desde el 1 de diciembre de 1948 hasta el 15 de febrero de 1950, pero no existen colaboraciones tuyas aunque sin duda conocería la revista, por la movilidad expresa que existe entre Jerez de la Frontera y Cádiz. La razón más poderosa de que no existan textos de nuestro autor en la revista es que no frecuentaba asiduamente a los integrantes de este grupo gaditano —otra cosa distinta es que no conociera la revista, lo que se respiraba en el ambiente de la capital, o que comenzara sus primeros escauceos con amigos y poemas— y porque quizá su «vida literaria», y nos referimos a su vida pública, se puso en marcha a finales de los 40, coincidiendo con estos últimos años. Quizá sólo a partir de una clara conciencia, por parte de nuestro autor, de que poseía textos que de verdad podían defenderse por sí mismos. También hay datos epistolares que recientemente han salido a la luz, de incalculable valor historiográfico, como la carta intercambiada con Pablo García Baena que se puede leer tanto en el catálogo

*De lo vivo a lo contado* (2006c: 36-37) como en Jiménez Millán, ed. (2006: 68-69), de la que aquí extractamos lo siguiente:

Córdoba, 6 de diciembre de 1948

Mi querido José Ma. [sic] Caballero: gracias, muchas gracias por los maravillosos poemas que has mandado para *Cántico*. Ya sabía yo que esa espléndida tierra vuestra de Jerez había de cuajar en poetas tan magníficos como tú y nuestro amigo Juan Valencia. Los poemas me han gustado extraordinariamente y mi primer impulso fue que salieran inmediatamente en nuestro número de diciembre; pero en dicho número por estar ya completo no podíamos darte más que un solo poema. He preferido que salgan en febrero y te dedicaremos una página completa.

Me encanta que seamos nosotros los primeros en dar tus versos (supongo que hasta ahora apenas habrás publicado) pues nuestro mayor anhelo es dar a conocer jóvenes valores de la poesía y preferimos siempre a los andaluces. Cuando los poemas son tan buenos como los tuyos nuestra alegría es inmensa. [...]

¿Eras tú el chico jerezano que tanto vale (palabras de Pedro Pérez-Clotet y que estaba este verano en el campamento de Ronda cuando yo estuve por ahí? [...]

Y nada más; sino que consideres como tuya nuestra revista [...] y en mí a un amigo muy contento de conocerte y admirarte.

Adiós, adiós

Abrazos para ti [...]

Pablo García Baena

De un valor incalculable, sin duda, estas palabras, que sitúan a nuestro autor en una encrucijada que no se puede soslayar. Leamos detenidamente: es en 1948, ya a finales —el 6 de diciembre— cuando Pablo García Baena, y al parecer había cundido entre los amigos y conocidos del jerezano que nuestro autor era un buen poeta y que poseía un buen manojito de poemas con valor; de ahí que el propio Caballero Bonald se anime a enviarlos a la que por entonces era la revista más importante sin duda de Andalucía, y una de las más señeras de España, tanto por su heterodoxia como por sus pretensiones estéticas, *Cántico*.<sup>6</sup>

Pero la casualidad o las fatalidades dieron al traste con aquella primera etapa de *Cántico* prematuramente, y a nosotros hoy nos privaron de conocer esos primeros poemas de Caballero Bonald, aunque hubiera sido sólo uno como reza en la carta del cordobés. No salieron nunca, y ojalá algún día dispongamos de esos poemas, si es que García Baena

---

<sup>6</sup> La revista *Cántico* posee dos etapas. La primera etapa nace en 1947, y en su corto periodo de vida, al parecer por motivos económicos, hasta 1949, logra alcanzar una dimensión y difusión realmente significativas. La segunda etapa de la revista revivirá cierto esplendor con el homenaje a Cernuda, entre sus números más destacados, desde 1954 hasta 1957 y, según parece, también fueron motivos económicos los que acabaron con esta segunda etapa, aunque no se llegaron a parecer las dos épocas, con pretensiones distintas. Para una introducción actualizada y amena sobre el grupo *Cántico*, vid. *El fervor y la melancolía. Los poetas de «Cántico» y su trayectoria*, (Villena, ed.: 2007, en especial la «Introducción» titulada «“Cántico” y sus poetas, entonces y ahora», pp. 7-50).

conserva su correspondencia. La fatalidad es doble puesto que, tal y como reza en la carta, los poemas son «maravillosos». Nos encontramos sin duda ante una revelación, un poeta está naciendo, y otro poeta por entonces ya consolidado y con una revista de prestigio en marcha, como Pablo García Baena, le está animando a seguir ese camino. Casi seguramente si los versos que hubiera enviado nuestro autor hubieran carecido de valor, el cordobés no se habría tomado la molestia de responderle, y mucho menos con semejantes calificativos.

Otro aspecto que hay que leer de esta interesantísima carta y destacar con lupa de aumento, es la referencia de Pedro Pérez-Clotet, poeta, mentor, mecenas, hombre de letras de por entonces que ejerció un papel más clave de lo que suponemos en las tramas literarias gaditanas y andaluzas de los años cuarenta, y que ya hemos citado y nombrado como en cierto modo mentor de Caballero Bonald, al facilitarle el acceso a su biblioteca, posiblemente la mejor y más completa de la Baja Andalucía.

De cualquier modo —y pasamos página—, sí es verdad que Caballero Bonald ingresa en 1944 en la Escuela de Náutica y Astronomía, y tal y como nos confiesa en sus memorias, refiriéndose a Pedro Arday,

Intimé enseguida con un huésped que estudiaba segundo curso de Náutica, si bien no asistía a las clases [...] Era un muchacho recio, muy bronceado de piel, de nombre Pedro Arday, oriundo de la jaenesa sierra de Segura, que acabó confesándome que lo suyo no era la marina mercante, sino la navegación por libre y el cultivo de la poesía. En efecto, aparte de escribir extensas composiciones de aparejo metafísico, se había mandado construir un barco [...] Pagó de su bolsillo una no tan modesta edición de ese volumen —que ostentaba el ciclópeo título de *Hombre contra su destino*— (1995: 153)

podemos asegurar que a mediados de los años cuarenta el trato con algunos poetas y su inserción en ciertos ambientes literarios gaditanos se iba consolidando, tanto que, a finales de 1949 ya se ha hecho un hueco y un nombre como demuestra que el propio Pedro Arday, en la edición de *Hombre contra su destino* que, como nos relata el jerezano, fue pagada por el propio jiennense, le pidiera que escribiera una «Nota preliminar» a la parte tercera de ese libro titulada «Cara a un viento interior», puesto que el honor del prólogo le correspondía, nada más y nada menos, que a José María Pemán. Esta es la primera incursión en la crítica que conocemos de nuestro autor y no será fácil encontrar otras anteriores a ésta, se podría decir que imposible, pero quede este dato y la reproducción del texto aquí, el cual posee ya esas claves de prosodia y dicción propias de nuestro autor, adjetivaciones dobles y búsqueda de un lenguaje específico, que podremos apreciar en el resto de crítica que vamos

a reproducir en todo nuestro trabajo, en el que también nos encargamos de rescatar toda la prehistoria literaria del autor y todas esas publicaciones que se encuentran olvidadas en revistas y libros que ya nadie consulta:

NOTA PRELIMINAR DE JOSÉ MANUEL CABALLERO Y BONALD<sup>7</sup> A «Y III. CARA A UN VIENTO INTERIOR»

Henos aquí ante una poesía vital y quemante, edificada a fuerza de sinceridad, de contemplación frente a las causas elementales de la existencia. No cabe duda que esta manera de cantar pertenece al dolor. El poeta se sitúa dentro de la gravitación del destino, batallando contra su oscura certidumbre, cara a ese viento interior que le remeje entre sus naturales impotencias. De este angustiado luchar, fluye una poesía que se orienta según un orden metafísico, profético, o sencillamente humano, en cualquier caso, proyectada hacia Dios. «Por todas las aristas se llega siempre a Dios». Es la sonora voz primitiva del ser que le traduce a cada instante su difícil promesa de luz, la voz de quien ha comprendido que el cuerpo tiene porvenir de piedra y es necesario liberar de él, aunque con dolor, su hermoso secreto pensante. Originariamente, este afán es un lógico producto de la hora. Se ha puesto el poeta a buscar su fuga expresiva entre sus propios argumentos anímicos. Piensa en ese designio de vivir recobrando lo que fue bello, torturándose por todo aquello que es signo de incapacidad, de sorpresa, bajo la emergencia del tiempo. Y, entonces, nace este modo de decir, esta humanización del canto, que celeste temblor se llama.

Tal es la poesía de Pedro Arday. Resulta asombroso considerar que cuando se la quiere ceñir a un cauce determinado, a una genealogía particular, se nos resiste, para verterse, palpitante, sobre todos los seres, sobre todos los horizontes. En realidad, sólo la obra de Walt Whitman y «Cara a un viento interior» participan de una misma y congénita intuición. Las dos contienen al hombre, a sus anónimas circunstancias. «Yo soy el símbolo de la amargura», «adaptación perfecta de cada hombre». Y es que cualquiera puede encontrarse repetido en las brilladoras aguas de estos poemas, volcados y resueltos en el abismo de los temas intemporales que retoñan a cada nuevo latido de la mano hacedora.

Cabría hablar ahora de la experiencia como savia esencial de la poesía. Si la energía de aquella se patentiza luego en la realización de ésta, Pedro Arday es un puro caudal, ya sereno, ya estremecido, de vivencias y de participaciones en lo más básico de la vida. Tal vez la posesión de un paisaje le da la medida de los otros. Pauta de universalidad que bien puede llegar a definir toda una poética, precisamente cuando el mundo se enreda en angustiosas especulaciones de sistemas. Aquí lo trascendente es cantar, darle forma a esa hoguera que llamea dentro de la bendiciente congoja del pecho. No han de importar mucho las palabras. No significan nada los moldes de expresión. Solos el hombre y su destino, luchando cara a cara y sin remedio.

No te importe saber qué hay en ti,  
fuera de la necesidad de tu destino.

La vocación de Pedro Arday es una vocación de espera, de un cósmico sentido de la espera. En verdad, ni a él mismo le sería dado afirmar qué es lo que aguarda, qué es lo que ansía ver venir. Hasta ese advenimiento —más adivinado, que conocido— ha ordenado su voz en estancias de sollozos, urdiéndola de una genesiaca fortaleza desde su mágico origen a la

---

<sup>7</sup> Una vez más vemos cómo hasta bien avanzados los dos primeros años de la década del cincuenta, y con la publicación de *Las adivinaciones* (1952), no se consolida su nombre artístico, que varió en ocasiones.



boca. Fortaleza que ora se ramifica en dulce amor y ternura, ora se ilumina de profundos centelleos filosóficos, de esperanzas de verdad, o de llanto, que «es el lujo de todos los gozos primitivos».

El tránsito de la poesía de Pedro Ardoy es el símbolo de una soterrada identidad con la voz del momento. Respira en ella esa hondísima quemazón que puja entre el callar y el decir, y que se hace verso a golpes de humana fatalidad, sin trabas de diccionario. Esto es: igual es canción de bardo, goteante de antiguos ecos, que grito actual, con escapadas existenciales.

Yo me sé que el poeta vive en un luminoso aislamiento, en una pequeña isla feliz y navegante. Esta soledad ha de hacer más desgarrada y fecunda su creación. Cada hora la sentirá llena de un estrenado motivo espiritual, de un inédito flujo balbuciente, alimentando su verbo. Porque cuando el hombre está solo, es cuando su heridora necesidad de darse, va sujeta al germen de las razones auténticas. Así le brota ese carnal fruto que sin raíz se siente.

Yo no puedo ser nada  
más que una leve sombra de la estatua  
del que yo debí ser.

Teoría de la negación ésta, no fundada en arbitrarios análisis, sí en un específico concepto de ser, de saberse encadenado al dolor. Llega incluso a advertir claramente la destinación de su postura:

Ni siquiera yo estoy  
donde me he estado siempre poseyendo:  
en la serenidad de mi destino.

Hasta aquí llega Pedro Ardoy. Durante su camino, más arriba, detrás, a lo mejor encuentra a unos pastores cantando sobre la nevada tierra, a unas manos dichosas entre el cabello del amado, a unas avechitas que pican por las cañas de la mies. Pero esto es la belleza perenne, lo mínimo que también derrama su altísima victoria encima del que combate sin esperanzas. Después, siempre, otra vez solos el hombre y su destino. Dando el pecho a esas vitales noticias que le llegan al labio rodando con un tremendo viento interior. Con el celeste primitivo palpito, que tiene como única solución, su continuidad.<sup>8</sup>

Hasta aquí este texto, que no podemos dudar de calificar sin paliativos como histórico y fundacional de toda una trayectoria. Si bien el texto, y hoy podemos asegurarlo, es muy superior en calidad a los poemas mismos de Pedro Ardoy, se puede apreciar cómo nuestro autor se encontraba en deuda con el jiennense, al menos de amistad. De hecho, un poema de ese libro, hoy en día una reliquia de las bibliotecas de los años cincuenta, está dedicado al jerezano, concretamente el titulado «Yo soy éste que va» (cfr. Ardoy 1950: 102-104), e invitamos desde aquí a los lectores a buscar esta prehistoria que, por lo demás, posee todo el interés estético de la pura arqueología literaria.

---

<sup>8</sup> José Manuel Caballero Bonald, «Nota preliminar a “y III. Cara a un viento interior”», *apud* Ardoy, *Hombre contra su destino*, Prólogo de José María Pemán, Cádiz, José L. González Rubiales impresor, 1950, pp. 53-56.

En la primavera de 1948 se había repuesto de su enfermedad pulmonar, y a poco de aquello, nos confiesa el propio autor que

en lo que yo andaría meditando con mayor obstinación sería en las encrucijadas de un futuro que estaba cada vez más cerca y que en modo alguno deseaba supeditado a las marañas sociales y laborales de Jerez. Pensaba constantemente en escapar de todo eso lo antes posible. Ignoro si ya lo había previsto o si lo decidí de repente, pero fue entonces cuando tomé la determinación de abandonar los estudios de Náutica y comenzar los de Filosofía y Letras. (2001: 198-199)

Por lo tanto, hacia el curso 1948-49 nos encontramos ya a nuestro autor instalado en Sevilla estudiando Filosofía y Letras, una ciudad en la que «no me resultó fácil integrarme» (2001: 205)<sup>9</sup> y, quizá por ello, sus idas y venidas a Jerez y a Cádiz son muy frecuentes, y nunca perderá el contacto con sus amigos del grupo *Platero* ni, en general, con aquel incipiente mundo literario gaditano.

Pero 1948-1949 son fechas realmente oscuras en la biobibliografía de nuestro autor. Incluso se comenta que hubo un libro en edición para amigos, datado de 1948, como trataremos más adelante de resolver, ante no pocos datos que lo aseguran. Las idas y venidas de Sevilla a Jerez eran continuas, nuestro autor se movía como pez en el agua, haciendo calas en Cádiz. De estas fechas apenas se conocen cartas o correspondencia, y es posible que existan, tal y como ha aparecido la de Pablo García Baena, que aporta datos realmente esclarecedores, pero todavía no se ha hecho pública toda la prehistoria del jerezano, que parece estar todavía conservada en cajas aguardando a que una mano vaya sacando las carpetas con los primeros poemas y con los borradores, con el primer conjunto de poemas que luego fue desechado. Por el momento, los textos poéticos o críticos que poseemos de él —y para ello ya hemos tenido que escarbar en las bibliotecas y en los estantes empolvados—, datan de 1950. Sin embargo la generosidad del jerezano nos ha proporcionado una sorpresa de última hora, ante nuestro insistente requerimiento, de un poema totalmente inédito y olvidado, un poema que es la joya sin duda de todo este capítulo. Se trata de «Alabanza y memoria de Jerez», una composición con la que ganó los II Juegos Florales de la Fiesta de la Vendimia Jerezana en 1949. Lo reproducimos íntegro, por su alto valor:

---

<sup>9</sup> A pesar de este comentario, nuestro autor le dedicará a esta ciudad un interesantísimo libro, *Sevilla en tiempos de Cervantes* (1991; 2ª ed, 2003), en el que no sólo se podrá observar el conocimiento de la ciudad de su juventud, sino también el de la que entonces era una de las ciudades más florecientes de Occidente.

## ALABANZA Y MEMORIA DE JEREZ

Premio de la Vendimia, 1947<sup>10</sup>

Levanto mi palabra sobre una tierra pura  
lo mismo que se yergue el temblor de una mano  
y entre mis pobres<sup>11</sup> labios siento arder la hermosura  
de una ciudad dorada por la flor del verano.

Es Jerez que encadena mi vida con su vida.  
Todo el amor que soy allí se me aposenta,  
y esta voz que lo nombra, como por una herida,  
oye escapar la propia sustancia que la alienta.

Oh Jerez, tierra mía, dulzor enajenado  
entre los manantiales de tu clara abundancia.  
En tu seno fui niño y otra vez, maniatado,  
Regreso a la adorable<sup>12</sup> canción de mi ignorancia.

Ahora miro ondular tus mágicos verdes  
entre el polvillo absorto de los áureos bancales.  
Miro el nítido arrobo de tus ríos cantores  
quebrando, entre las piedras, sus líquidos cristales.

Miro el reino caudal, la extensión divisoria  
del repetido gozo que limitan tus muros,  
la paz sobrecogida donde eriges tu gloria<sup>13</sup>  
y el confin venturos de tus campos maduros.

Dentro de mí transcurre y en mi ser te derramas,  
me incendias, parte a parte, de sonoras hogueras.  
Con igual mansedumbre que la lluvia a las ramas,  
mi corazón te siente caer en sus fronteras.

---

<sup>10</sup> Escrito a mano por el autor «Premio de la Vendimia 1947», pero nosotros poseemos datos y fechas veraces —y contrastadas— de que este poema consiguió el Primer Premio de los II Juegos Florales de la Vendimia Jerez, que se celebraron en 1949, es decir dos años después. ¿Es la propia mano del autor la que se empeña en alterar las fechas y situar su madurez literaria siempre un poco antes? En cualquier caso, queremos dar las gracias al autor por su inestimable ayuda a la hora de rastrear este texto, que llevaba más de sesenta años enclaustrado desde que se alzó con el galardón; ya que en los archivos municipales de Jerez no supieron en ningún momento ayudarnos y localizarnos este texto que, de otro modo, posiblemente nunca más habría vuelto a ver la luz. Para corroborar estos datos, Fernando J. Peña relata en una crónica, años después, a propósito de *Memorias de poco tiempo* y en el periódico local *Ayer*, de 17 de diciembre, que este texto ganó dicho premio con el título «Canto a Jerez en el Sur» (cfr. Peña: 1954).

<sup>11</sup> En las correcciones del autor, *lentos*.

<sup>12</sup> En las correcciones del autor, *insondable*.

<sup>13</sup> En las correcciones del autor, *donde escribes tu historia*.

Recuerdo nuevamente tu dominio de rosa,  
el tutelar deleite del vino y su nobleza,  
toda la incommovible dimensión luminosa  
donde mis sueños nacen, donde mi fe comienza.

Tu verdad justifica la verdad de mi pecho,  
tu embriaguez me seduce y en mi voz permanece  
temblando como el agua enclaustrada en su lecho.  
Mi memoria es un bosque que tu amor estremece.

Recobro lo que he sido si tu mano me toca,  
tierra o cuerpo feliz, materia de mí mismo,  
entrañable<sup>14</sup> presencia que en mi ser se convoca  
y extasía mi frente con su nuevo bautismo.

Esta es mi patria insomne, el bastión que me ampara,  
la antigüedad sin tiempo que me enseña a ser suyo.  
Este es el Sur ungido de belleza preclara,  
mi maternal origen y el fin donde concluyo.

Lo busco entre mis labios y allí se me confía  
hecho clamor de luz, noticia interminable.  
Oh virginal recinto, milenaria armonía  
que funde en mi palabra su canto perdurable.

Vuelvo hacia ti mis años lo mismo que regresa  
la nieve a su corriente de idioma transitorio.  
Más cerca cada vez, mi sueño te atraviesa  
y de nuevo te asomas a su fondo ilusorio.

Jerez ceremonial, dulce cuerpo tendido  
a orillas del verano, litúrgico ornamento  
de pámpanos y espigas, crisol donde el olvido  
se fragua en imborrable tesón del pensamiento.

Testimonio de luz, umbral del paraíso  
a cuya sombra trémula Dios vendimia la vida,  
patriarcal bienandanza, lagar en el que piso  
mi propia sed de ti en canción convertida.

Tu musical secreto, la flor de tus bodegas,  
la pureza indolente de tus viñas y olivos,  
el infinito azul que tejes y navegas,  
el mundo inagotable de tus mostos cautivos.

Todo lo recupero, Jerez, mientras te canto.  
Mi patrimonio es tuyo y es tuya mi esperanza  
y este clamor sagrado que en mi pecho levanto  
es el son de mi hondura<sup>15</sup> hecha a tu semejanza.

---

<sup>14</sup> En las correcciones del autor, *insaciable*.

No existe mi inocencia, mi ternura no existe  
si olvido la maestría de tu experiencia clara.  
Imagen de la tuya, mi voluntad consiste  
en darte lo que un día tu ser me regalara.

Oh Jerez, cuerpo mío, tutelar certidumbre  
de toda mi existencia, pórtico caudaloso  
del tiempo vendimiado, razón de la costumbre  
que proclama en mi sangre tu zumo generoso.

Como un ave que enflora las matinales ramas  
y con su trino azula el levantado día,  
así tú vas<sup>16</sup> conmigo, me endulzas y me inflamas  
y en tu fronda de oro soy niño todavía.

Dios encauza el prodigio frutal de tus lagares  
y en su remota gracia mi mirada se empaña.  
Savia de Roma hierve bajo los almijares  
donde tu luz me ciega y tu aroma me baña.

Oh guitarra recóndita de tu cuerpo materno,  
paloma de fragancias que en mi mano zurea,  
campana vegetal donde me suena lo eterno,  
brisa purificada con temblor de marea.

Para siempre te canto con afán de semilla,  
Jerez, mientras mi alma se ennoblece en tu sombra.  
Florecida de amor, mi boca se arrodilla  
desde el mortal halago de esta voz que te nombra.

Quizá no debemos comentar más que la perfección estilística de un poeta que se está formando y que sabe hacer un poema, sabe escoger un tema —da igual que sea localista— y recrearlo, jugando con las rimas, en un alarde de virtuosismo de escuela, como si se tratara de un ejercicio de estilo. Aprovecha además sus tradiciones más cercanas y sus lecturas, por ejemplo la de *Campos de Castilla* de Antonio Machado, huella detectable como la Rubén Darío. En este capítulo vamos a ver que no sólo serán versos alejandrinos, sino que también veremos cómo domina otra forma clásica por antonomasia como es el soneto, en dos composiciones que igualmente hemos rescatado de las páginas olvidadas de la revista *Acanto*:

---

<sup>15</sup> En las correcciones del autor, *hombría*.

<sup>16</sup> En las correcciones del autor, *viens*.

### CÁDIZ<sup>17</sup>

Al cielo, Cádiz, para el cielo has ido,  
por la mar de blancor de tu azotea;  
no por el rumbo donde la marea  
te traza su contorno diluido.

Navegante de azul, al aire huido  
enfilas tus cien torres de preseña.  
Y en tu derrota, Cádiz, te espolea  
los ijares el agua del olvido.

En tus mástiles altos, cada día  
arbolas tu velamen de cristales,  
del viento en la costumbre desplegado.

Y una vez más varado todavía  
en tus vanos periplos verticales,  
te quedas en ti mismo navegando.

Continúa el poeta por esta época elaborando esta suerte de ejercicios de estilo, con cantos que lejos de parecer chovinistas son la mejor muestra del acercamiento a la realidad de quien quiere apresarla. Este otro soneto, dedicado misteriosamente «A un poeta muerto», no deja de tocar todos los tópicos del *plahn* o llanto medieval, que posteriormente tanto habían aprovechado ya algunos de los poetas más importantes de la primera mitad del siglo XX en elegías que hoy son clásicas:

### A UN POETA MUERTO<sup>18</sup>

Era verdad que estabas preparado  
para una primavera en el poniente  
de tu vida. Definitivamente  
tendrás tu corazón como un cansado

fulgor de las estrellas. Deshojado  
el signo innumerable de tu frente,  
aún seguirá su ecuánime torrente  
el cauce que tu afán le ha enseñado.

Tú llegaste, maestro, a la serena  
plenitud de tu anhelo en tu poesía.  
Si liberó tu muerte tu quebranto,

¿qué importa al fin que muera la azucena,  
si está su aroma exacto en la alegría  
de sentir su recuerdo en nuestro llanto?

---

<sup>17</sup> Publicado en *Acanto*, n. 15-16, Madrid, 1948, s. p., y nunca más vuelto a publicar.

<sup>18</sup> Publicado en *Acanto*, n. 15-16, Madrid, 1948, s. p., y nunca más vuelto a publicar.

Los años de estudios en Cádiz y posteriormente en Sevilla iban a ser muy fructíferos en el acopio de lecturas y trato literario de un pequeño mundo —primero el jerezano, después el gaditano, también el sevillano— que iba convirtiéndose cada vez en algo más suyo. El trato con amigos hacía más inseparables incluso la vida y la literatura. Precisamente en una de esas escapadas de fin de semana, o de entre semana, en la primavera de 1951, Caballero Bonald conoció a otro de los que, andando el tiempo, se convertiría en uno de sus mentores, a la postre uno de los popes de la cultura española de la época: «El caso es que sólo pensaba quedarme en Cádiz aquella noche, pero me dijo Fernandito [Quiñones] que al día siguiente iba a dar una conferencia Camilo José Cela, así que no dudé en retrasar mi vuelta a Jerez para conocerlo.» (1995: 254) Y aquella noche hizo amistad con Cela que fue, recordemos, quien le abrió muchas puertas en el Madrid de la época, sólo pocos años después, cuando nuestro autor se decidió definitivamente a «escapar de los tedios provincianos» (1995: 232).

Hemos citado al grupo gaditano de *Platero*, que nuestro autor trató asiduamente desde mediados-finales de los cuarenta hasta principios de los cincuenta, justo antes de irse a Madrid. Por aquellas fechas, para nuestro poeta posee una relativa importancia, sin duda, la aparición de *Platero*, y son relativamente frecuentes sus colaboraciones en esta revista. Y no sólo para él, sino para todo su entorno, pues esta revista fue ciertamente el motor de la mejor cultura gaditana durante aquellos años medievales. Dividida en dos épocas, en la primera, *Platero* publica nueve números mensuales desde marzo a noviembre de 1950, siendo de hecho la continuación de *El parnaso* pero con el nombre cambiado, con igual diseño, maquetación, tamaño, directores, financiación, etc. En *Platero* se pueden apreciar ya no sólo los tanteos en público de las primeras composiciones de lo que podríamos llamar el ciclo de *Las adivinaciones* (1952), junto con algunas incursiones críticas muy destacables, que rescatamos convenientemente en nuestro Apéndice, sino también alguna que otra composición rescatable de la primera época de *Platero*, sobre todo estos dos sonetos, tanto por la unidad de estilo arquitectónico y clásico que presentan, al modo guilleniano, como por los influjos del Gerardo Diego de *Versos humanos*, que a continuación transcribimos. Este texto pertenece a la revista *Platero*, n. 31 (es decir al primer número de la primera época), Cádiz, marzo de 1950, s. p.:

## RÍO

Cristal injerto en líquidos temblores  
que enhebra con sus filos mi mirada.  
Mensaje del olvido, rauda espada  
fulgente en sus estrías de verdores.

Surco de luz abierto entre las flores  
lleva hacia el mar la tierra separada.  
¡Qué resonancia aligera y anclada,  
qué innumerables quillas de esplendores!

El sur te ciñe en mágicos abriles,  
resumiendo en tu libre transparencia  
la nave de sus ondas caracolas.

Oh viajera delicia en tus perfiles  
donde baten su espuma y su impaciencia,  
los briosos corceles de las olas.

Firmado como «José Manuel Caballero» solamente, la oscilación del nombre irá pareja a las oscilaciones literarias. En todo caso, estas variaciones del nombre irán asociadas a sus apellidos, como la firma «José Manuel Caballero y Bonald». Pero quede constancia del garcilasismo y de las formas puras que representan este soneto que, dicho sea de paso, es más que digno para el aprendiz de poeta que era entonces nuestro autor.<sup>19</sup> La lectura de Rafael Alberti y de Gerardo Diego, sus modos de unir la modernidad a las formas clásicas, hacen acto de presencia en estos versos. Otra composición nos parece también que merece ser rescatada, pues se encuentra en la línea de la anterior, incluso en un tono más logrado. Se publicó, como ya hemos dicho, en la revista *Platero*, n. 32 (primera época), Cádiz, abril de 1950, s. p.:

---

<sup>19</sup> A propósito de las composiciones clásicas que nuestro autor tuvo que escribir por esta época, a modo de ejercicios literarios, pero algo más que eso, y de las que apenas poseemos muestras; sabemos que también escribió al menos tres décimas «de estereotipado lirismo primaveral», por lo que nos relata en sus memorias, y que había manuscrito para un amigo, Fernando Peña, y éste las había enmarcado. Cuando, al cabo de poco tiempo, arrepentido nuestro autor de verlas enmarcadas, le propuso un cambio con los poemas recientes de *Las adivinaciones*, le contestó que de ninguna manera, como el mejor «abanderado de la tradición», puesto que consideraba que «mi obra primeriza era lo mejor que yo había escrito y que mis últimas composiciones adolecían de peligrosas connivencias de modernidad.» (1995: 237)



## TORRE

Mástil de las estrellas, voladura  
hacia Dios, hecha lanza, torre mía.  
Piedra de soledad y de ataujía  
que llenas mi mirar con tu estatura.

Te levantas al filo de la altura  
lejos del suelo que te mantenía;  
tronco audaz que a los aires atavía  
con la flor vertical de su aventura.

Oh torre con que mido mi existencia,  
erguido pedestal de arista alada  
que me enseña el camino que a Dios sube.

Tu límite es el polvo — tu evidencia  
de ser —, es lo que cabe en mi mirada,  
torre mitad montaña, mitad nube.

Sin duda estos dos poemas son composiciones muy destacadas. En alguna ocasión se ha lanzado la hipótesis o se ha ofrecido el dato falso de que nuestro autor publicó un libro anterior a *Las adivinaciones*. Él mismo rechazó esta hipótesis, pero la calidad de algunas composiciones de la época hace necesario tomarse en serio todo el trabajo anterior a su primera obra publicada (*vid.* VV. AA. 2000: 83-84).<sup>20</sup> Podemos intuir que el estilo clásico, fruto de un buen aprendizaje retórico y de mecánica ejercitación práctica, le procuraron un suficiente conocimiento de lo que podemos resumir como *techné*, adiestrándolo en la *compositio*. Y no podemos olvidar que la base de unos estudios de letras ya andaba por ahí, el bagaje grecolatino, etc.

Respecto a este segundo soneto, su perfección formal y el estilo garcilasista, tan bien asimilado, nos muestran una destreza y un oficio que hacían de José Manuel Caballero Bonald no sólo el poeta más destacado en la Cádiz de finales de los años 40, y uno de los personajes más significativos *a posteriori* en la Andalucía de entonces, sino una figura floreciente en el panorama de las letras españolas en los años 50, como efectivamente fue. Además, el uso de los guiones separados, a la francesa, a la manera de *enjambements* que

---

<sup>20</sup> Es curioso que en el transcurso de la mesa redonda aludida en la cita (remitimos a la bibliografía) se haga mención a este libro «nunca desdeñado porque nunca se publicó». Sin embargo sí que es cierto que la presencia de estos sonetos nos hablan de una prehistoria anterior a *Las adivinaciones* que sería muy interesante rescatar —suponemos que sólo se podrá encontrar entre los papeles de entonces del poeta— y que quizá sea prácticamente imposible reconstruir.

unen diferentes planos del texto, demuestra el conocimiento que por aquel entonces poseía nuestro autor ya de las corrientes de fuera de España.

Otro texto hoy completamente descatalogado de las dos ediciones definitivas de la obra poética completa, *Somos el tiempo que nos queda* (2004, 2007) se titula «Más triste todavía», y fue publicado dos veces en las páginas de *Platero*, una vez en la primera época —mecnografiada—, en el número 38, octubre de 1950, s. p.; y otra en el número 5, segunda época, mayo de 1951, s. p. Las dos versiones son idénticas, pero parece ser que se vio oportuno repetir su publicación debido a la dimensión que tomó la revista en la segunda época, por su mayor difusión, llegando incluso a puntos de Europa e Hispanoamérica a través de la distribución y los canales abiertos por la editorial y revista *Ínsula* (Ramos Ortega 1994: 51), con la que el núcleo fundador mantenía buenas relaciones de intercambio, colaboración y distribución. Obviamente nuestro joven autor había aportado un poema con un tono distinto, y había destacado. Quizá también porque esos últimos números de la primera época de *Platero* no habían estado demasiado bien difundidos. Como decimos, este texto no sobrevive a la edición de la obra poética completa en sus dos ediciones (2004 y 2007) y ya desde la primera edición de las poesías completas del jerezano, *Vivir para contarlo* (1969) se podía comprobar que este poema había desaparecido, y es que, por extensión, como veremos en su momento, este primer libro será el más deturpado de todos los que publicará, como demuestra Flores (1999: 39-48)—. De todas maneras la supresión de poemas no disminuye la importancia definitiva de *Las adivinaciones*, porque se añaden otros poemas en la obra poética completa (2007: 15-62), hasta contar incluso con una composición más. En la primera edición de *Las adivinaciones* (1952: 21-22) este poema aparecía al final de la primera sección:

#### MÁS TRISTE TODAVÍA

Pero es más triste, sí,  
es más triste todavía saber que estas palabras,  
que estas palabras torpes  
con las que voy viviendo por virtud de su daño,  
harán de pronto, un día, juntas,  
racimando sus letras,  
fundiéndose las unas con las otras,  
un solo nombre hermoso,  
alguna canción bella  
en la totalidad de lo que nunca  
ha de poder decirse nuevamente.

Sé que toda la tierra, que todo  
lo que calla, lo que mudamente  
regala su armonía a los ojos del hombre,  
pronuncia, ofrece un algo que es continuo,  
que permanece en sí con su celeste gracia idéntica.

Pero el que vive, ojos y boca  
prende alrededor de su esperanza infusa,  
peldañando su sueño luminoso  
de bosques, de pasturas gustosas,  
de arroyuelos que ensavian campos en flor,  
de montañas con cimas estelares,  
de doncellas y pájaros que con igual ternura aman.

Así contempla el hombre la propia luz de Dios  
que procura en palabras, letra humilde, decir,  
que lentamente, silenciosamente  
guarda por sí después  
sedimenta ese mundo su verdad en el pecho.

Y si triste es el labio que brillanta su vida  
sufriendo, sabiendo que hasta él  
llegan hermosas luchas que iniciaron los ojos,  
aún es más triste, aún es mucho más triste  
imaginar que un día  
habrán de unirse todas las palabras  
en un canto total, destructor de su busca...<sup>21</sup>

El texto posee la misma calidad —o más— que los dos sonetos anteriores, pero ya libre de ataduras o corsés estróficos. En su pronunciado esencialismo, solemnidad y narratividad, rozando el patetismo incluso, se pueden observar las deudas con el 27, con el Alexandre de *La destrucción o el amor*, *Sombra del paraíso*, sin desdeñar otras concomitancias con el Jorge Guillén de *Cántico*; *Hijos e la ira*, de Dámaso Alonso, y sin duda, las señaladas arriba por el propio jerezano, el Pedro Salinas de *La voz a ti debida* y, más aún, el de *Todo más claro*. Una deuda más o menos evidente quizá por la que llegó nuestro autor a la composición de este texto podría ser el largo poema de Luis Cernuda de *Invocaciones* (1934-1935), «Himno a la tristeza», bajo la hierática influencia de Hölderlin (Cernuda 1999: 242-246). Pero, a pesar de algunas carencias, propias de los devaneos poéticos de

---

<sup>21</sup> Hemos pensado necesario, además de muy interesante, rescatar en el apéndice (*vid.* «Poemas rescatados») todos aquellos textos de creación (también los de crítica), como éste, que después de su publicación en libro nunca más vieron la luz, se han ido cayendo paulatinamente de la severa y exigente lista de admitidos, o simplemente no han sobrevivido a lo largo de distintas reediciones o antologías de nuestro autor, y que tampoco aparecen en ninguna de las dos ediciones de la obra poética completa *Somos el tiempo que nos queda* (2004, 2007).

cualquier autor que debe formarse a sí mismo, el texto aquí transcrito sí que posee sus hallazgos y sus aciertos, amén de un estupendo ritmo logrado a base de encabalgamientos abruptos y suaves, y de versos cargados de fuerza, como los dos que rematan la primera estrofa. Lo hemos transcrito, además, dada la oportunidad de rescatar todos estos poemas que llevan durmiendo más de cincuenta años en las olvidadas páginas de esta revista gaditana, una empresa cultural hartamente difícil en aquel panorama aciago de la posguerra española, que tuvo que sortear y esquivar a la censura, fue pionera en crear puentes de amistad y poesía con las voces exiliadas, como Juan Ramón Jiménez, y trató además de rescatar, según señala Manuel José Ramos Ortega, a otros autores menos favorecidos, léase aquí a Luis Cernuda o Pablo Neruda. *Platero* fue también el recipiente donde se vertieron los primeros homenajes al poeta de *Desolación de la Quimera*, como la «Oda a Luis Cernuda», de Ricardo Molina —poeta que había recibido en 1948 el Premio Adonáis y que formaba parte del núcleo central de *Cántico*, grupo poético y asimismo revista de poesía, hecha en Córdoba—, en la primera página del primer número de la segunda época (enero de 1951).<sup>22</sup> La última página del último número, allá por 1954 (sin fechar los dos números que se imprimieron en ese año), fue un sentido homenaje hecho en clave de lectura exultante del *Canto general* de Neruda, otro autor que no gozaba precisamente de los favores del régimen (Ramos Ortega 1994: 55). *Platero*, con todo esto, hoy se nos presenta como «esa pequeña gesta de elevar una revista literaria de provincias a categoría y rango nacional.» (1994: 58)

Lo cual no es poco, teniendo en cuenta que si ya en Madrid era difícil que la cultura o una revista de poesía saliera adelante, en aquellos años de espesa y negra zafiedad, en una ciudad como Cádiz tuvo que ser algo más increíble aún que una modesta revista se abriera paso. El catedrático y profesor de la Universidad de Cádiz, Manuel José Ramos Ortega, al que venimos citando, ha cuidado una muy meritoria edición facsimilar de la revista *Platero, verso y prosa* (2000), elaborando un hábil índice y pormenorizando detalles de todas las publicaciones que allí tuvieron cabida, y acercándonos unas páginas que hoy poseen mucho más valor que el meramente literario, puesto que se han convertido en un testimonio histórico de todo lo que venimos exponiendo: censura, amistad, puentes con el exilio, etc.

---

<sup>22</sup> De hecho la revista *Cántico* llegó a dedicarle un número completo al poeta sevillano exiliado.

La aportación de Caballero Bonald a *Platero* se va a desarrollar fundamentalmente durante el año 1951, con seis publicaciones poéticas, incluyendo la repetición del poema antes transcrito, «Más triste todavía», con textos que pertenecen, como ya hemos adelantado, al ciclo de *Las adivinaciones*, y una composición, a modo de adelanto, que formará parte de *Memorias de poco tiempo*, libro ya de 1954. Además una serie de breves pero precisas y agudas colaboraciones críticas nos constatan que la presencia de Caballero Bonald en el Cádiz de mediados de siglo fue algo más que accidental, convirtiéndose —aunque fugaz— en una referencia ineludible para los intelectuales de su generación y colaboradores de *Platero* (segunda época), comenzando por Quiñones, continuando con los demás intelectuales que se movían en esa órbita y que ya hemos citado, y llegando sin duda a su nombre a poseer cierto eco en la cultura, si bien en ese momento cualquier conato cultural era muy tímido y un poeta joven como el Caballero Bonald de entonces era sólo una promesa sin curtir.

En su número 1, Cádiz, enero 1951, s. p., se publica «Mendigo»,<sup>23</sup> un poema que pertenece a *Las adivinaciones* y que, aunque ha sido retocado —como ya se sabe, Caballero Bonald corrige sus poemas hasta la saciedad—,<sup>24</sup> actualmente permanece en la obra poética completa (2007: 23-25). Ese personaje marginado está muy en consonancia con los personajes románticos y marginados del Espronceda que tanto gustaba a nuestro autor, a la par que, desde el punto de vista humano, ofrece un contrapunto de solidaridad.

En el número 3, Cádiz, marzo de 1951, s. p., aparece la primera de las cuatro incursiones en la crítica de nuestro autor. Sin duda que aquí nos encontramos ante ese ambicioso joven que quería hacer carrera académica y crítica, y que está eligiendo la revista *Platero* para realizar sus tantos críticos y a la vez granjeándose amigos. Una carta reciente publicada de Ángel Crespo así lo confirma (Crespo 2008), pues precisamente la primera de estas críticas estará destinada a este poeta:

---

<sup>23</sup> Con algunas variaciones —por ejemplo, con artículo en el título: «El mendigo»—, igual que en esta publicación de *Platero*, había aparecido este mismo poema con anterioridad en *Correo Literario*, n. 16, II, Madrid, 15 de enero de 1951, p. 4. También llevaba una nota entre paréntesis: Accésit de nuestro concurso de poesía. Así lo corrobora Marcelo Arroita-Jáuregui, quien confiesa que «leí por primera vez a José Manuel Caballero Bonald en *Correo Literario*, con ocasión de un poema premiado» (1953: 10).

<sup>24</sup> Incluso hay una tesis doctoral titulada *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes* (1999), que ya hemos citado, en la que se analiza el proceso por el que nuestro autor ha venido sometiendo a los textos a un depurado método de cambios cada vez que debe reeditarlos, y aun sigue haciéndolo.

CRESPO, Ángel (1950): *Una lengua emerge*, Ciudad Real, Cuadernos de poesía del Instituto de Estudios Manchegos.

Quince poemas densos, descubridores, de un penetrante calaje temático, componen esta breve entrega donde Ángel Crespo viene una vez más a confirmarnos el cierto y hondo poeta que es. Hay en esta creación un secreto que cautiva, que nos lleva a sumirnos en el deslumbrador y suprarreal mundo que el poeta manchego «abstrae» de su interior. Tal vez la trayectoria discursiva de esta poesía esté alejada, adrede, de la contextura natural del contenido. Pero esto que bien pudiera ir en detrimento de su devenir lógico, es, ante por el contrario, una poderosa atracción que nos encadena a la realidad profunda y humanísima que sirve de apoyo y proyección a *Una lengua emerge*.

Se advierte en estos poemas algo así como una buscada consecuencia plástica, como si detrás de cada palabra de Ángel Crespo estuviese enredado un dibujo de su paisano Gregorio Prieto. Desde luego, al comenzar su lectura salta a la vista que una magia conceptual, que un inefable enfoque constructivo, ha hecho que esta poesía luda a las cosas y al más allá de las cosas, dándolas significación de misterio. Y todo ello envuelto en una personal despreocupación de forma, no parando mientes en lo que la palabra aisladamente representa, y sí en lo que pueda descubrir por su contexto en la ideación total del poema.

Poesía bienhadada y trascendente, en suma. Poesía de un hombre frente a lo hondo, sin más equilibrio ni más medida que su propia sustancia turbadora.

El cuaderno va acompañado de unos gratos dibujos de Madrilley.

La brevedad de la crítica no deja sin embargo de mostrarnos la precisión con la que se alude a un tipo de poesía que, por lo que veremos, se parecerá mucho a la que el poeta compondrá por estas fechas, y es por eso por lo que data de esta época su gran amistad con Ángel Crespo, quien le dirá en una carta lo siguiente a propósito de esta crítica, que «Está llena de aciertos» (Crespo 2008: 147).

La siguiente colaboración de Caballero Bonald en *Platero*, n. 4, Cádiz, abril de 1951, s. p., es sin duda la más interesante de todas las que realizó en la revista, y que denota un amor por la traducción y una profesionalidad que todavía hoy nos llama la atención. Es de destacar que Caballero Bonald ya dejó, tras su paso por *Platero*, una huella significativa, publicando poemas, críticas y ahora traducciones.<sup>25</sup> Por cierto, que nuestro autor realizará a lo largo de su vida escasas pero siempre felices incursiones en el mundo de la traducción, y lo demuestra el hecho de que todos sus trabajos estén muy considerados y sean apreciados. Traducir por el mero placer de aprender o de recrear un texto, de aprender de otro texto y de otra lengua, cuando no es una profesión sino una suerte de afición —aunque esté remunerada—, siempre es más placentero, y da mucha más satisfacción que cuando se tiene

---

<sup>25</sup> En este mismo número 4 de la revista *Platero* aparece también una pequeña reseña que recogemos en nuestro Apéndice (*vid.*)

que traducir por obligación, en el ejercicio de la profesión. Tal es el caso de nuestro autor, que realizó trabajos esporádicos de traducción con inusitado acierto.

En concreto, respecto a la traducción del poema «Las ventanas», de Stéphane Mallarmé, podemos afirmar que es una traducción que muchas décadas después se mantiene en pie gracias a su literalidad y a la traslación razonada a los ritmos castellanos. Y no sólo serán decisivos los hallazgos de esta traducción para la supervivencia del propio poema, como demostraremos, sino sobre todo para la propia trayectoria de nuestro autor.

### LAS VENTANAS

Cansado de las sábanas y del incienso fétido  
que asciende por la albura banal de las cortinas,  
el sagaz moribundo yergue su vieja espalda  
hacia el gran crucifijo del hueco muro triste.

Menos por calentar su fría podredumbre  
que por mirar al sol en las piedras, se arrastra  
y posa sus cabellos y su huesudo rostro  
en las ígneas ventanas que un rayo hermoso curte,

y su boca febril y de un azul voraz  
bebió de aquel tesoro, tal la juvenil piel  
virginal de otros días, y en un amargo beso  
empaña largamente los tibios vidrios áureos.

Embriagado en su miedo y olvidando los óleos,  
las tisanas, el lecho infligido, el reloj,  
la tos, al desangrarse la tarde entre las tejas,  
en el vasto horizonte lleno de luz, sus ojos

ven galeras de oro, graciosas como cisnes,  
durmiendo sobre un río de púrpura y perfumes,  
meciendo la leonada lumbre de su riqueza  
en una dejadez que el recuerdo embaraza.

Preso así en el hastío del hombre de alma cruel  
en la dicha volcado, donde sus ansias solas  
se consume y obstinan buscando esa basura  
ofrecida a la madre que da el pecho a sus hijos,

huyo y me aferro a todas las ventanas posibles  
desde las que se vuelven los hombros a la vida,  
y en su cristal, glorioso, de rocíos eternos,  
que dora la mañana casta del infinito,

me miro y me parezco ángel, y muero, y quiero  
—que la vidriera sea la mística o el arte—  
renacer, sosteniendo mi sueño cual corona,  
en el cielo anterior donde está la Belleza.

Mas, ay, esclavo soy de acá abajo: su roce  
llega a veces hasta este amparo, acobardándome,  
y el oleaje impuro de la atroz Necedad  
me obliga a guarecerme ante el indigno cielo.

¿Existe forma, oh Yo que conoces lo amargo,  
de quebrar el cristal por lo increíble herido,  
y de huir de mi cuerpo, con mis alas sin plumas,  
a riesgo de caer por toda la eternidad?<sup>26</sup>

Sin entrar en las profundidades que abarca este poema y ciñéndonos simplemente al procedimiento formal seguido, un cotejo verso a verso del original y su versión nos arrojaría a un interesante proceso de translación de conceptos. Con más claridad se observaría al comparar otras versiones —actuales o no— que circulan por España o Hispanoamérica, porque también sería un sugestivo método para reconocer la valía de esta traducción, que desgraciadamente no se conoce y no ha circulado por ninguna otra publicación asociada a Mallarmé. Hay traducciones mucho menos valiosas —por no decir infames— de este texto en editoriales de prestigio que aquí no vamos a citar.

No obstante, hay que recordar que «Las ventanas» se puede asociar casi sin dudarle a la propia estancia del autor en una cama durante varios meses (ya la hemos comentado, desde octubre de 1947 en que le fue diagnosticada hasta finales de la primavera de 1948, una

---

<sup>26</sup> «Les Fenêtres»: Las du triste hôpital, et de l'encens fétide / Qui monte en la blancheur banale des rideaux / Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide, / Le moribond sournois y redresse un vieux dos, // Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture / Que pour voir du soleil sur les pierres, coller / Les poils blancs et les os de la maigre figure / Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler. // Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace, / Telle, jeune, elle alla respirer son trésor, / Une peau virginale et de jadis! Encrasse / D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or. // Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles, / Les tisanes, l'horloge et le lit infligé, / La toux; et quand le soir saigne parmi les tuiles, / Son oeil, à l'horizon de lumière gorgé, // Voit des galères d'or, belles comme des cygnes, / Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir / En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes / Dans un grand nonchaloir chargé de souvenirs! // Ainsi, pris du dégoût de l'homme à l'âme dure / Vautré dans le bonheur, où ses seuls appétits / Mangent, et qui s'entête à chercher cette ordure / Pour l'offrir à la femme allaitant ses petits, // Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées / D'où l'on tourne l'épaule à la vie et, béni, / Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées, / Que dore le matin chaste de l'Infini // Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime / —Que la vitre soit l'art, soit la mysticité— / À renaître, portant mon rêve en diadème, / Au ciel antérieur où fleurit la Beauté! // Mais hélas! Ici-bas est maître: sa hantise / Vient m'écœurer parfois jusqu'en cet abri sûr, / Et le vomissement impur de la Bêtise / Me force à me boucher le nez devant l'azur. // Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume, / D'enfoncer le cristal par le monstre insulté / Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume / — Au risque de tomber pendant l'éternité?



enfermedad «gracias a la cual» nuestro autor compuso sus primeros poemas), al obligado reposo, a la tuberculosis y a la cercanía de la muerte. Esas «galeras» de oro también están directamente relacionadas con los estudios y aficiones de nuestro autor, violentamente interrumpidos por la enfermedad. El propio Caballero Bonald seguramente escogió «Las ventanas» y lo tradujo, nos parece, por su afinidad sentimental. El poema posee, por tanto, diferentes motivos para sernos útil, no sólo por su significación, sino por todo lo que nos recuerda a la biografía del jerezano y a esas horas que tuvo que pasarse delante de este texto «razonándolo».<sup>27</sup> Y de este modo nuestro autor, decimos de paso, se suma a la larga lista de escritores que encontraron su vocación a través de una enfermedad, con las lecturas y el reposo obligatorio en cama.

Anticipábamos que esta traducción ha sobrevivido con el paso del tiempo, y que lo íbamos a demostrar. La prueba es que Rafaela Valenzuela Jiménez (1989) se ha ocupado de estudiar a fondo «El tratamiento de la adjetivación en la versión de un poema de Mallarmé realizada por José Manuel Caballero Bonald», y a propósito de este poema y de la influencia de Mallarmé y de los simbolistas franceses, no es ella la única que ha señalado las relaciones existentes (Villanueva 1988: 193 *apud* Valenzuela Jiménez 1989: 177)<sup>28</sup> con nuestro autor, que él mismo ha reconocido en numerosas ocasiones, sobre todo en sus volúmenes de memorias. Y es que, en general, se podría rastrear la presencia de los autores franceses, como una oleada de influencia en diferentes autores de posguerra españoles,

---

<sup>27</sup> Merecería especialmente la pena comparar la versión que realizó de este poema Eduardo Marquina en la edición citada (Mallarmé 1976a: 30-31). Aunque en el apéndice nos hemos ocupado de las traducciones de Caballero Bonald, no hemos querido abundar en este tipo de comparaciones.

<sup>28</sup> Es curioso notar la intuición crítica de Tino Villanueva, a pesar del desconocimiento de la traducción de este poema, que es prueba directa del uso de la tradición simbolista francesa y, en concreto la mallarmeana, por Caballero Bonald; intuición que, simplemente, con haberle echado un vistazo a la solapilla de la edición *princeps* de *Las adivinaciones* habría sido refrendada (en la bibliografía que recoge hace referencia a este primer libro a partir de *Vivir para contarlo*), pues allí consta que nuestro autor se encontraba realizando unas traducciones de Rimbaud y Mallarmé. Curioso, decimos, porque Villanueva afirma: «Aunque no haya prueba escrita que dé fe de la influencia directa de Mallarmé en Caballero Bonald, el hecho es que los poemas mismos de este último revelan una aspiración y conciencia estéticas afines a las del maestro del Simbolismo francés, quien ponía particular énfasis en la concentración expresiva del lenguaje y el general poder sugeridor de la palabra.» (Villanueva 1988: 193)

En realidad, como señala Flores, refiriéndose a *Las adivinaciones*: «La crítica, que en su mayor parte parece haber manejado no la edición príncipe de la obra, sino los poemas de ésta incluidos en los volúmenes antológicos.» (1999: 40) Este «defecto» será corregido en nuestro trabajo presente, como veremos capítulo a capítulo, pero sin desdeñar las ediciones y reediciones posteriores, con sus correspondientes variantes, y teniendo siempre en cuenta la reordenación última hasta la fecha, 2004, ampliada a 2007. Estas dos ediciones, idénticas, excepto por la inclusión de *Manual de infractores* (2005), con una variación en el resto del libro de solo dos páginas más en la última edición.

tanto de la primera como de la segunda generación, comenzando por José Hierro, por citar uno que se encuentra fuera del círculo andaluz, y continuando con otros, en concreto gaditanos, aglutinados alrededor de *Platero*. Si cotejamos ambos poemas y a la luz de lo que Valenzuela Jiménez ya señaló en 1989 y puso de manifiesto en un estudio muy afilado, observamos cómo Caballero Bonald suprimió algunos de los recursos de intensidad adjetival puestos en marcha por Mallarmé, restando al poema intensidad y otorgándole cierta neutralidad, con lo que parece que el poema traducido habría perdido algunos o la mayor parte de los valores semánticos que el original pone en juego, pero al mismo tiempo subraya cómo Caballero Bonald compensa aquella sustracción con la adición de otros que en el original no existían pero que se correspondían con la atmósfera y el sentido de la composición, por lo que

Con la adición de estos adjetivos, estratégicamente realizada, el autor de la versión logra compensar en cierta manera las abundantes supresiones realizada y nos hace recobrar la sensación de fuerte contraste, que, como hemos venido reiterando, Caballero Bonald había limado con otros recursos (1989: 184)

Hay que tener en cuenta que en este poema de Mallarmé, es «el mecanismos de la adjetivación el que nos da las claves de la versión realizada por Caballero Bonald», con lo que podemos asegurar que nos encontramos no sólo con un estupendo poeta joven, o ante un joven poeta con ganas de traducir y de aprender, más o menos intuitivamente, más o menos formalmente, sino con un traductor que conoce los mecanismos de la traducción y que se enfrenta a ellos airoso, añadiendo además la base poética que posee. Y es que en muchas ocasiones, sólo los poetas pueden traducir a los propios poetas y verter una lengua a otra, con sus moldes poéticos propios.

Continuando con este asunto de la traducción: tal y como adelantamos y nos cuenta el jerezano (1995: 254), nos encantaría disponer de la traducción del poema de Rimbaud de la que habla nuestro autor, «*Matinée d'ivresse*». Por desgracia, se trata de uno de los textos perdidos, y quién sabe si aparecerá algún día...

Un mes después publica de nuevo el poema «*Más triste todavía*», *Platero*, n. 5, Cádiz, mayo de 1951, s. p., como ya hemos adelantado. Y en el número 6 aparecerán dos breves reseñas, ambas se pueden leer en nuestro Apéndice también, de las que nos llama la atención la primera, dedicada a un libro de Leopoldo de Luis, *Los horizontes*, con quien al parecer le unió por estos primeros años cincuenta una buena amistad (la reseña de De Luis sobre

*Anteo* así lo demuestra), a pesar de que, andando los años, De Luis en su *Antología de la poesía social* no le incluyera, como veremos en el capítulo dedicado a *Pliegos de cordel*.

Y en el n. 8, Cádiz, agosto de 1951, s. p., publica el poema «Las adivinaciones» en un primer adelanto de lo que, pocos meses después, será el título del libro que ganará un accésit del Premio Adonáis de poesía de 1951. Este poema o díptico gozó justo el 31 de julio de ese mismo año del Premio Platero instituido por la misma revista, y que «Como primera medida, me fui a Cádiz a gastarme con los dispensadores del premio las pesetas que me iban a dar y que —si mal no recuerdo— ascendían a un guarismo entonces tentador: mil.» (1995: 228)

Y no se equivoca nuestro autor respecto a la cantidad, que fue donada por el gobernador de la provincia. Otra suma de igual valor fue donada para el de cuento por Camilo José Cela, quien daba nombre al certamen. Aquel año quedó finalista del premio el mismísimo Blas de Otero, y se habían presentado, entre otros, Leopoldo de Luis, como muestra el acta del fallo del jurado que aparece en la página primera —aunque no posee paginación— de la misma revista citada.

Otro texto que perdurará en la obra poética completa (2007: 52-54), aunque con cambio de título —por no citar de nuevo el asunto de las variantes, que serán muchísimas también, como ya hemos comentado, al igual que en toda su obra— será «La casa», publicado en *Platero*, n. 12, Cádiz, diciembre de 1951, s. p.. El título, de hecho, con el que aparecerá ya en *Las adivinaciones* (1952: 52-55) será el mismo, y ya a partir de *Vivir para contarlo* (1969), su primera gran revisión de conjunto, pasará a titularse «Casa junto al mar».<sup>29</sup>

Sólo nos queda por comentar, respecto a las numerosas colaboraciones de nuestro autor en *Platero*, la última, en el n. 18, en 1953, s. p. y ya sin la fecha de los meses, «Lo desahuciaron de vivir», perteneciente al libro que publicaría en 1954, *Memorias de poco tiempo*. *Platero* desaparecería pocos meses después, como dijimos, ese mismo año 1954.

Para terminar, queremos señalar que el año 1951 es sin duda un año muy importante en la trayectoria de nuestro autor, por la cantidad de publicaciones encauzadas en *Platero*: Manuel José Ramos Ortega lo considera uno de los poetas «fijos» en esta singular apuesta

---

<sup>29</sup> En 1951 también aparecerá el poema «Domingo», *Aula*, n. 2, año I, Madrid, 30 de noviembre, p. 7. Al parecer nuestro autor había conocido en Sevilla al director de esta revista, Francisco Carbajosa, y le había enviado el poema. Así nos lo contó en testimonio directo. *Aula. Estudio y acción. Revista de los estudiantes del Distrito Universitario de Madrid* era una revista del SEU, ese sindicato falangista de estudiantes que fue el origen de los primeros conatos de «resistencia silenciosa» frente al régimen (Gracia 2004 y 2006: *passim*).

literaria (1994: 98). Y aunque realmente las colaboraciones del jerezano sean mesuradamente irregulares, supondrán un número suficientemente significativo para que nuestro autor fuera un activo colaborador —ya que no formaba parte del consejo de redacción, ni de la dirección— de la revista.<sup>30</sup> Pero 1951 también será recordado en su biografía por la consecución del accésit del Adonáis y porque se produce el encuentro con Leopoldo Panero, en Sevilla, deseando «escapar de los tedios provincianos» (1995: 232) y consiguiendo trabajo en Madrid, donde se traslada a finales de septiembre de ese mismo 1951.

También durante ese año profundiza sus contactos en la sociedad literaria, especialmente la andaluza, con coetáneos que poseían las mismas inquietudes que él. Nos referimos —y como ya hemos adelantado— al grupo Cántico, que desde 1947 había fundado la revista homónima, poniendo en marcha en España un proceso de renovación al margen de los endecasílabos heroicos y las estructuras cerradas, de las amarguras existenciales y de las búsquedas infinitas de Dios. Aunque Caballero Bonald no explicita en sus memorias la fecha de su viaje a Córdoba, donde conoce personalmente a los integrantes del grupo Cántico, sí que dice que fue con motivo de que Pilar Paz Pasamar, con dieciocho años publicara *Mara*, su primer libro de poemas, con prólogo de Carmen Conde. La fecha es 1951.<sup>31</sup>

Al padre de Pilar Paz le complacía sobremanera que su hija se dedicara a escribir poesías y un día decidió costearle la edición de su primer libro, *Mara*. Con tan fausto motivo nos invitó a Juan Valencia, a Fernando Quiñones y a mí a ir a Córdoba, donde ya tenía medio concertado con los gestores de la revista *Cántico* —Pablo García Baena, Ricardo Molina, Julio Aumente, Juan Bernier y Miguel del Moral— una especie de bautismo poético [...] Yo no conocía a los poetas de Cántico —aunque sí había leído algo de ellos— y creo que ésa fue la primera vez que me encontré, fuera de mi órbita nativa, con unas personas que se identificaban plenamente con mi bagaje de inocencias a propósito del comportamiento de un creador. Me refiero en especial a Pablo García Baena. (1995: 160)

---

<sup>30</sup> Al parecer Fernando Quiñones le ofreció formar parte más activamente de la revista, quizá codirigirla, aunque sólo son suposiciones, como indica una reciente carta publicada, en la que le responde Quiñones: «que mires mucho por mí, hijo, y por la revista que nunca quisiste que fuese tuya y que yo sí.» Y continúa pidiendo, ya que el jerezano anda en Madrid, que consiga buenas colaboraciones para la revista. (Quiñones 1951 *apud* Caballero Bonald 2006c: 41)

<sup>31</sup> Por aquellas fechas la amistad entre Caballero Bonald y Paz Pasamar, fue muy fecunda. De hecho, un año después, el 20 de diciembre de 1952, el jerezano hará de presentador en las lecturas que organizará la Asociación Cultural Iberoamericana de Madrid (VV. AA. 1952: 35).

El encuentro es detallado incluso con algunas chanzas (1995: 159-161) que no tienen desperdicio. Como sabemos que Caballero Bonald ya se había carteadado, al menos por los documentos de que disponemos, con García Baena, el encuentro poseería para él una suerte de refrendo de la amistad y de la literatura, una especie de camino que se iniciaba: literatura y vida. Para nosotros, coincidiendo con José Antonio Hernández Guerrero (1984: 23), nos parece de crucial importancia y muy significativo que entonces, alrededor de 1951, se produzca el despegue de nuestro autor en la sociedad literaria, un despegue a todos los niveles, una especie de momento de maduración que va llegando, de descuello. Una gestación que se había desarrollado con relativa rapidez desde finales de los años cuarenta hasta los inicios de esta primera época. Para constatar esta afirmación, y a modo de resumen final, recordemos qué pensaba nuestro autor hacia 1983 de toda esta época en un texto que sintetiza tanto su situación vital y el estado de formación, como los pasos emprendidos en su evolución estética:

A fines de la década de los 40, es decir cuando la mayoría de los componentes de mi grupo generacional —el del 50— empiezan a plantearse en serio sus primeras tareas literarias, el almacén cultural de que se disponía era de una precariedad terrorífica: una especie de indigencia que ni siquiera podía tratar uno de confundir con la perplejidad. Como se ha dicho más de una vez, nuestra formación literaria —y no sólo literaria, claro— tuvo mucho de travesía del desierto, de un desierto que también incluía, cómo no, muchas privadas y saludables escapatorias. Entre las trabas inquisitoriales y las prohibiciones de asomarse al exterior, aquellos años de parvulario poético fueron años de confusas y no siempre manifiestas contradicciones íntimas. En mi caso concreto, quizá tardara más de lo presumible en medio descubrir un horizonte cultural que ni por asomo había tenido posibilidad de entrever durante toda mi primera juventud. No aspiro a ser un arqueólogo, pero tampoco tengo atrancada la memoria.

Creo que, en efecto, el viraje que se produjo en la evolución lineal de mi poesía fue algo tardío pero bastante brusco. Pasé sin excesivas cautelas de un neoclasicismo de cuño aldeano o de un recalcitrante formalismo neorromántico, a una incipiente curiosidad indagatoria en el lenguaje, que no sé si me venía de cierta grata impregnación modernista o de mi fascinación por los grandes poetas barrocos andaluces, un gusto que todavía conservo. (1983a: 19)

Tras estas lúcidas y esclarecedoras palabras, para finalizar este capítulo, merecería la pena recordar aquí un poema de estos primeros años pero publicado algo después, y que nunca más volvió a ver la luz. Se trata de «Natividad», un soneto que envió nuestro autor para la revista *Alcaraván*, de Arcos de la Frontera, dirigida por Julio Mariscal, Cristóbal Romero, los hermanos Murciano, *et alii*. Como se sabe, *Alcaraván* era una revista manual de una escasísima tirada que apenas ha tenido relevancia en el panorama de las letras españolas. Más bien sirvió para animar a una serie de amigos de Arcos de la Frontera y de

los alrededores, para publicar sus poemas, siempre desde un aspecto lúdico. Reproducimos por tanto esta extraña composición de nuestro autor, no sólo por lo singular del tema navideño —religioso— sino porque se encontraba totalmente perdida. Una vez más, nuestra labor de búsqueda ha sido el aliciente para poder conseguir con otra composición más que ni siquiera se conocía.

### NATIVIDAD<sup>32</sup>

Blanco pañal de Enero en el ribazo  
bajo la carne rubia de la estrella,  
¡qué limpio para el seno de doncella  
que esperaba el temblor del embarazo!

Aposento de Dios fue su regazo  
y así quedó sin mancha el Vientre de Ella;  
puro más que las aguas que por huellas  
dejan sólo un rumor tras de su abrazo.

Virgen en su divino alumbramiento,  
como la nieve inmaculada, pudo  
nutrir al Pan y alimentar al Río.

Oh cándida morada del adviento,  
donde el Hijo creció, lirio desnudo,  
y Dios fue como gota de rocío.

---

<sup>32</sup> Publicado en *Alcaraván*, n. 24, Arcos de la Frontera, 1953, p. 19, y nunca más vuelto a publicar. *Alcaraván*, la revista que dirigía Julio Mariscal, los hermanos Murciano *et alii*, dio este poema que responde obviamente a una fecha demasiado tardía —en cuanto al tema y a la forma— para la escritura que entonces ya desarrollaba nuestro autor. A principios de los cincuenta —y no se nos ocurre otra explicación— las novedades estilísticas eran mucho menos fugaces que ahora, y la vigencia de una poética, en teoría, debía tener más continuidad. También la precariedad de la publicación y la lentitud de las comunicaciones pudieron facilitar el resto, pensamos. En general, Caballero Bonald estaba comenzando su carrera literaria y sus cambios y progresiones fueron más veloces sin duda que la artesanal revista de Arcos de la Frontera, que como sabemos se hacía literalmente a mano.

## II. Casi por inercia onomástica

Finalmente a los amigos,  
compañeros de viaje,  
y sobre todo ellos  
a vosotros, Carlos, Ángel,  
Alfonso y Pepe, Gabriel  
y Gabriel, Pepe (Caballero)  
y a mi sobrino Miguel,  
José Agustín y Blas de Otero

(Jaime Gil de Biedma,  
de «En el nombre de hoy», 1997: 77-78)

Antes de continuar con el análisis de los libros de nuestro autor y a modo de digresión, nos gustaría desarrollar *hic et nunc*, aunque brevemente, algunas nociones en torno a una categoría historiográfica que se ha consolidado plenamente (alrededor de finales de los setenta) y que nosotros manejaremos indistintamente, como es la conocida Segunda Generación Poética de Posguerra, Generación o Grupo del 50, Generación del Medio Siglo, etc. Como es lógico, no resulta de interés en este trabajo abrir una discusión profunda sobre la nomenclatura. Sí nos parece muy pertinente esquematizar aquí algunas ideas para explicar que —siempre a modo de resumen— por estas fechas, cuando se publica *Descrédito del héroe* (1977), aparece quizá la que podríamos considerar la antología más importante y que da unidad formal a todo este grupo. Existen otras antologías que podríamos destacarse aquí, y que nosotros hemos manejado y de las que damos constancia en nuestra bibliografía, de especial valor histórico fue la publicada por José María Castellet con el título *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960). Al terreno de la poesía realista se llevaban una serie de meditaciones líricas que habían caracterizado las diferencias de la Segunda Generación de Posguerra con los poetas precedentes de los años 40-50. Destacó sobre todo la defensa del género entendido como conocimiento frente a las ilusiones comunicativas anteriores, tanto desde el punto de vista metafísico como social. El debate ocupó también en un lugar preferente, en la antología de Ribes, *Poesía última* (1963). Reivindicar el conocimiento significaba defender el texto y el proceso de la escritura como una prioridad estética ante el valor de las posibles ideas preconcebidas. La cuestión, que tendrá especial importancia en los «actos de lenguaje» de Caballero Bonald

caracterizará, junto a la elaboración del personaje estético y la preferencia de la crítica moral subjetiva a las formulaciones políticas, a los poetas que Juan García Hortelano canonizará en su antología *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, de Juan García Hortelano (1978), posiblemente la mejor antología del Grupo.<sup>33</sup> Nos interesa señalar esta matización generacional porque será un término que se utilizará en todos los capítulos, y conviene que tengamos en cuenta algunos nombres y nociones. De este hecho generacional, a propósito del elenco de autores que lo componen, el propio Caballero Bonald elaborará su lista en torno a los pertenecientes al Grupo del 50:

En términos estrictos, el grupo del 50 estuvo integrado por Ángel González, Costafreda, Barral, Ángel Crespo, José Agustín Goytisolo, Valente, Gil de Biedma, López Pacheco y yo mismo, sin contar con el correspondiente sector de novelistas: García Hortelano, Marsé, Grosso, Zúñiga, Ferres, López Salinas [...] También es verdad que esa lista de poetas del 50 experimentó con el tiempo algún que otro desajuste [...] Incluso se anexionaron al grupo, por meras razones tácticas de calidad, dos poetas —Francisco Brines y Claudio Rodríguez— que no habían participado en las iniciales maniobras político-literarias. (2001: 244)

Habría que tener en cuenta que aquí se ponen en liza los diversos matices del concepto de generación o de grupo.<sup>34</sup> Y no podemos olvidar que «generación» es una sinécdoque *pars pro toto* de «grupo», con lo que se excluye a muchos otros autores válidos de la época. Sin embargo no queremos entrar pormenorizadamente en la historia de las teorías sobre las generaciones, ni en las reflexiones de Petersen, Pinder, en los libros de Ortega y Julián Marías, entre otros, en los quince años entre una generación y otra... ni tampoco queremos matizar meticulosamente un concepto plagado de biologicismo, tal y como diremos en el capítulo correspondiente a *Pliegos de cordel*, porque no nos parece que sea éste el lugar y porque utilizaremos siempre estas nociones en sentido laxo, con sus diferencias y gamas.<sup>35</sup> Obviamente hay que señalar que las diferentes listas correspondientes a los autores del Grupo del 50 obedecieron a demasiadas arbitrariedades, como la tristemente célebre

---

<sup>33</sup> La llegada de la Democracia a España también podría servirnos como punto y aparte de toda una forma de mirar la literatura, y sus categorías, que a partir de ahora se entenderán de otra manera. De hecho, *Descrédito del héroe* es la proclamación de la independencia de esa nueva mirada, tal y como explicaremos en su correspondiente capítulo.

<sup>34</sup> También es muy interesante la opinión de Ángel González (*apud* Prieto de Paula 1995: 41-42) y en la amplia bibliografía que recogemos pueden contrastarse diversas nóminas a partir de las diferentes opiniones de antólogos y críticos.

<sup>35</sup> Recordamos *avant la lettre* las reflexiones de Carme Riera (cfr. VV. AA. 2000: 55) que desarrollaremos más adelante. También Morelli se hace eco de que este marbete no presupone «la difesa a oltranza di un'etichetta che col pasarse del tempo resulta assai limitativa e definitivamente superata.» (Morelli 1995: 9)



exclusión de Alfonso Costafreda en las dos antologías de José María Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, de 1960, y en su ampliación de 1966, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, a la que no obstante sí se unieron Francisco Brines y Carlos Sahagún como principales incorporaciones.<sup>36</sup> Pero como decimos, la antología con más carácter canónico es, sin duda, *El grupo poético de los años 50*, de Juan García Hortelano (1978), quizá la única que responda a un criterio uniforme, aunque con los matices de la inclusión de Valverde —pues por esa misma razón, y cronológicamente, deberían aparecer también Hierro o Gloria Fuertes— y el muy notable escamoteo de Ángel Crespo. Y es que los trasvases desde la Primera Generación Poética de Posguerra a la segunda merecerían también aquí algunas consideraciones: puesto que parece que la cronología interna de los autores sea insuficiente, tanto en lo concerniente a su nacimiento como en las fechas de publicación de sus primeros libros, tampoco parece del todo fiable el criterio estilístico o temático. En fin, sea como sea, este asunto podría matizarse de muchas maneras, lo sabemos, pero aún así no estamos seguros de que se pudiera zanjar definitivamente. Para redondear, por tanto, por razones también cronológicas, nos encontraríamos a un nutrido grupo que habría nacido entre los años veinte y 1938 (hasta aquí la crítica en general siempre se ha puesto de acuerdo), fecha del nacimiento de Carlos Sahagún, el más joven. Por supuesto que también —creemos— la ausencia de Fernando Quiñones en estos repertorios resulta extraña.<sup>37</sup>

Cada antología es significativa, al fin y al cabo, no sólo por los autores que recoge sino también por los que excluye. Esta suerte de censos o muestrarios bibliográficos son muy útiles, cada vez más ante una inflación editorial a la que se ve sometida el mercado y en la que los especialistas deben de una forma u otra entrar, pues el conocimiento de las novedades forma parte de ese reciclaje casi semanal al que nos someten los suplementos literarios o dominicales de los periódicos. No podemos olvidar que José Batlló, un gran animador de la poesía de la época, también lanzó su propia propuesta, *Antología de la*

---

<sup>36</sup> Esta exclusión, como se sabe, fue perpetrada por Jaime Gil de Biedma por un asunto de rencillas y venganzas poco justificado, y años más tarde motivó un artículo muy emotivo, cuando ya Costafreda había muerto, de Jaime Gil pidiéndole perdón. En cualquier caso resulta esclarecedor y emotivo el relato de Carlos Barral (1977: 180).

<sup>37</sup> Algo que no ocurre en *Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50*, publicación surgida en 1986 a raíz de un congreso-homenaje que se le tributó a los poetas y novelistas de esta Generación, en el número 13 (extraordinario) de la revista *Olvidos de Granada* (vid. nuestra bibliografía, VV. AA. 1986). Quizá se encuentre aquí el mejor repertorio de todos ellos.

*nueva poesía española* (1968), de la que citaremos más adelante algunos fragmentos en la parte correspondiente a estas fechas en nuestro autor, una antología muy meritoria aunque quizá demasiado sesgada y amorfa en sus intentos de integración. Además, habría que anotar que con ese calificativo de «nueva» se comienza a transitar un territorio demasiado resbaladizo. La generación novísima, por poner el caso más claro, sin duda, sufrirá más que ninguna otra, las consecuencias, las tensiones y las repercusiones de la alta carga signica y de la configuración semántica de este adjetivo, porque lo nuevo deja de serlo muy pronto.

Nuestro particular repertorio, por concluir, podría coincidir bastante bien con el ofrecido en la revista *Olvidos de Granada*.<sup>38</sup> Pero en cualquier repertorio que se elabore, y no hace falta que lo corrobore él mismo, a Caballero Bonald se le enmarca con nombre propio en el grupo poético del 50, no sólo por cierta «inercia onomástica», como diría sarcásticamente él mismo, sino por méritos de sobra alcanzados en su tarea literaria, como explicaremos en todo nuestro trabajo. Aunque no está mal recordar la ironía del autor:

A propósito del grupo poético del 50, a mí se me suele asociar a ese grupo casi por inercia onomástica. Si esa inclusión remite a razones afectivas y políticas, no tengo nada que objetar. Pero [...] me resisto a creer que existiera de hecho una promoción del 50 ensamblada con suficiente homogeneidad literaria; a lo más que llego a admitir, que, al hilo de ciertas inducciones culturales, se organizó una banda de amigos en mayor o menor grado que se respetaban mutuamente, leían los mismos libros, participaban en la lucha antifranquista por las mismas causas, compartían parecidas desobediencias y trasnochaban con idénticas aficiones. Seguro que en ese sentido nunca dejé de sentirme integrado en el grupo del 50. (2001: 245)

Obviamente a nuestro autor —y está un poco demás decirlo aquí—, que siempre ha gozado de las mejores críticas, se le considera como una de las voces intelectuales y poéticas con más coherencia del panorama. Viene demostrándolo desde hace más de cincuenta años en la evolución de una trayectoria literaria que le ha ido situando, poco a poco y sin grandes aspavientos, como uno de los escritores más singulares de las letras españoles de la segunda mitad del siglo XX.

Además, queríamos transcribir en nuestro estudio un poema de *Diario de Argónida* titulado «Memorial» en el que nuestro autor habla de su generación, ya desde la distancia de los años, y que nos parece muy oportuno traer ahora aquí:

---

<sup>38</sup> Aunque podríamos añadir algunas voces femeninas como Julia Uceda (nacida en 1925) o María Victoria Atencia (nacida en 1931). También nos parece significativa la obra de Luis Feria, que podría formar parte de un hipotético cómputo.

## MEMORIAL

Restauraron en su común historia  
los desperdicios de la vida.

Un sabio y arrogante  
culto a la transgresión, no ajeno  
a la delicadeza de los gestos, los hizo  
más insolentes y nocturnos, más ufanos también  
de sus estratagemas combativas.

La clandestinidad, los quehaceres burgueses  
enemistados con la militancia,  
los dispendios étlicos, la dejación  
de los legados familiares, perpetraron  
el código sutil de una conducta sagazmente instalada  
entre la petulancia y la solvencia.

*Usa la vida para envenenarte  
mientras puedas, salta  
a la parte contraria mientras puedas.*

Así llegaron a la madurez  
con escaso remordimiento y abnegación ninguna,  
dotados de una acumulativa provisión  
de denuedos, cansancios, sucedáneos  
presuntos de medidas.

Pero otra vez la historia fue una rémora  
cultural: hicieron lo imposible  
por seguir siendo oráculos, dioses  
en un mísero reino de rufianes.

¿Quién entre todos ellos supo que alguna vez  
sería promovido al rango de arquetipo?  
¿Sólo quizá los que un día eligieron  
Irrevocablemente su propia destrucción?

Ni los supervivientes han llegado a saberlo. (1997: 93-94)

En fin, tras este magnífico poema, vamos concluyendo esta pequeña cala. Aunque no hemos pretendido en ningún momento un estudio minucioso del tema, algunas alusiones pertinentes eran necesarias, sobre todo por el asiento historiográfico de la nomenclatura que se viene utilizando normalmente por parte de la crítica y que nosotros empleamos también con libertad. También hacía falta, porque aunque en este trabajo nos ocupemos exclusivamente de la poesía de José Manuel Caballero Bonald, nunca está demás establecer unas ciertas coordenadas, aunque sucintas, sobre la generación a la que pertenece, y mucho

más desde el aspecto historiográfico, desde un punto de vista estrictamente filológico, porque de hecho el autor nunca se encontró aislado: más aún, la Segunda Generación Poética de Posguerra fue un grupo de poetas y novelistas que tuvieron clara conciencia sobre lo importante que resultaba otorgarle unidad generacional o colectiva —que existió, pero coyuntural— a ciertos planteamientos que, lógicamente, fueron disgregándose en las poéticas individuales de cada uno, pero que en algún momento gozaron de unas propuestas programáticas, como explicaremos. Fue, en ese sentido, una Generación que recibió buena atención crítica —sobre todo antes del giro social, pero también durante, y después de ese giro—, que la amparó, y que tenía quizá dos significados últimos: por un lado, la España oficial pretendía saludar la superación definitiva de la Guerra Civil, y por otro la España contestataria necesitaba identificarse con nuevas formas literarias. En cualquier caso se trataba de un estupendo grupo de poetas y novelistas que merecían el reconocimiento.

Pero no queremos seguir incidiendo en estos temas, que nos parecen interesantes pero que nos sirven sólo lateralmente para la resolución de nuestro trabajo. Así que tras esta breve caracterización del Grupo, y de algunos temas adyacentes a él, y en la advertencia de que esta categoría cuajará definitivamente con la Democracia, pasemos a los textos.



Oh, ansia mía, que no sabes mi esperanza,  
la esperanza de todas mis criaturas cambiantes,  
¡qué amargo frenesí cobra mi humano tránsito  
cuando pienso que apenas  
si puede mi palabra ser la sombra de mí,  
de éste que ahora soy,  
o de aquel que, impotente, aún lucha en mi memoria!

(De «Los hombres sucesivos», 1952: 30)

Aunque se ha especulado como ya adelantábamos en el anterior capítulo (VV. AA. 2000: 83-84), e incluso escrito a propósito de los primeros libros de José Manuel Caballero Bonald,<sup>39</sup> y en concreto sobre un supuesto o fantasmal poemario datado hacia 1948, *Las adivinaciones* es la primera obra publicada por nuestro autor y aparece en febrero de 1952.

Se puede el malentendido acerca de ese primer libro anterior a *Las adivinaciones* sobre el que tanto se ha especulado, acudiendo al propio Caballero Bonald. En la Tercera Mesa Redonda del Congreso sobre el Grupo del 50 (VV. AA. 1999) el autor intervino de la siguiente manera, pidiéndole la palabra a Luis García Montero, que era el moderador:

Luis García Montero: José Manuel Caballero Bonald está pidiendo la palabra. [...]

José Manuel Caballero Bonald (público): Quiero aclarar, ya que eres un crítico tan minucioso y tan solvente, que has hablado de un libro inexistente, que además dices que desdeñé.

José Luis García Martín: Algo del 49 o por ahí, no sé exactamente...

José Manuel Caballero Bonald: El 49... Yo ese libro no lo he podido desdeñar, porque no lo he escrito.

José Luis García Martín: ¿No hay ningún libro anterior a *Las adivinaciones*?

José Manuel Caballero Bonald: Ninguno.

José Luis García Martín: Entonces, estoy equivocado, pero lo he leído en algún sitio. Mis fuentes están equivocadas.

José Manuel Caballero Bonald: Simplemente quería aclarártelo porque, como sé que eres tan metódico, no quiero que me atribuyas ese libro.

---

<sup>39</sup> Para aclararnos más si cabe, al respecto, se puede leer en las solapillas de la primera edición de este accésit del Adonáis, confirmando que éste es su primer libro, entre el resumen biobibliográfico del autor: «En la actualidad [febrero de 1952] reside en Madrid, y no ejerce ninguna carrera [...] Durante el año 1949 recorrió la costa de África, las Islas Canarias y el Sáhara español, correspondiendo a esta época un libro suyo, aún inédito, de estética y crónicas de viaje [...] Actualmente trabaja en su segundo libro de poemas y en unas traducciones de Rimbaud y Mallarmé.»

Hasta aquí el detalle que nos interesa recalcar porque, en cualquier caso, si hubiera habido otro libro anterior a éste no habría sido de poemas. Pero siempre queda la duda de que esa primera edición hubiese respondido a una tirada corta realizada para amigos y sin demasiadas pretensiones, de poemas juveniles y luego totalmente desechados.

Es interesante comprobar cómo los críticos que han estudiado al grupo poético del 50, no obstante, saben que nuestro autor, si no tuvo un libro, sí que poseyó un buen número de poemas y que publicó algunos, incluso otras muestras literarias, como algunos ensayos o cuentos, como hemos demostrado en el capítulo anterior. Pero la equivocación bibliográfica de José Luis García Martín, sin embargo, está más que fundada y ha sido señalada con la suficiente claridad por María José Flores. Por la trascendencia de los datos copiamos casi toda la página (1999: 19-20):

Puede parecer mentira, pero ya plantea problemas [...] el mero inventario de su obra lírica, sobre la que pesan importantes inexactitudes y en algunos casos errores. El más grave es el que aparece en el conocido manual bibliográfico de Simón Díaz, que atribuye a C. [aballero] Bonald un primer libro, *Poesía, 1945-1948* (Sevilla, Sur, 1948)<sup>40</sup>, del que nada sabe su presunto autor y del que no hemos encontrado ninguna referencia en revistas o publicaciones de la época, porque, sencillamente, este libro realmente nunca ha existido, lo que no impide que lo cite J. M. Castellet, en los mismos términos, en la nota bibliográfica que aparece al frente de la obra de cada autor en su conocido volumen antológico *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*,<sup>41</sup> como asimismo J. Corrales Egea y P. Darmangeat en su recopilación *Poesía española*: «Su primer volumen de poesía salió a la luz en Sevilla (1948), y en el mismo año con *Las adivinaciones* alcanza el accésit del Premio Adonáis»<sup>42</sup>

Mientras que J. [osé] L. [uis] Cano al trazar el recorrido poético de C. [aballero] Bonald señalará:

Su aventura literaria, iniciada ahora hace treinta años, en 1948, con un primer librito, *Poesía*, en edición para amigos [...] Ahora bien, *Vivir para contarlo* no era un libro nuevo, ya que reunía todos los libros poéticos publicados por Caballero Bonald desde *Las adivinaciones* (1952) hasta *Pliegos de cordel* (1963), quedando fuera aquel primer libro juvenil de 1948.<sup>43</sup>

Dato que aparecerá también en la «Nota biográfica» que presenta los poemas de C. [aballero] Bonald incluidos en su *Antología de la nueva poesía española*:<sup>44</sup> «*Poesía (1945-1948)*, Edición para amigos, Imprenta Sur, Sevilla, 1948».

Error cometido asimismo por C. [arme] Riera en su excelente estudio sobre la Escuela de Barcelona:

Estos poetas con los que los autores catalanes podían tener ciertas afinidades, eran en principio, en 1959, Claudio Rodríguez, J. Á. Valente, Á. Crespo, Á. González, J. M. Caballero

---

<sup>40</sup> Reproducimos aquí, contra nuestro criterio, las notas a pie de página, pero señalamos siempre entre corchetes su procedencia: J. Simón Díaz (1969): *Manual de la Bibliografía de la Literatura Española*, Madrid, Ed. Gustavo Gili, p. 431; reimpr. en Madrid, Gredos, 3ª ed., 1980, p. 786. [Nota en el original.]

<sup>41</sup> J. M. Castellet (1969): *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral, p. 530: «*Poesía (1945-1948)*, Sevilla, 1948». [Nota en el original.]

<sup>42</sup> J. Corrales Egea y P. Darmangeat (1966): *Poesía española. Siglo XX*, Paris, Librería Española; el dato referido al accésit del Premio Adonáis es también errado pues le fue concedido en 1951. [Nota en el original.]

<sup>43</sup> J. L. Cano (1978): «J. M. Caballero Bonald: *Descrédito del héroe*», *Ínsula*, n. 377, Madrid, abril, pp. 8-9; reimpr. bajo el título «La realidad hostil en la poesía de J. M. Caballero Bonald: *Descrédito del héroe*», en *Poesía española en tres tiempos*, Granada, Ed. don Quijote, 1984, pp. 141-147, p. 141. [Nota en el original.]

<sup>44</sup> Madrid, Gredos, 3ª ed., 1958, p. 375. [Nota en el original.]

Bonald y J. López Pacheco. Sus libros aparecen en la primera mitad de la década de los cincuenta, con la excepción de Caballero Bonald que publica ya en 1948.

Son ocho pues los libros que componen la obra poética de nuestro autor: *Las adivinaciones* (1952), *Memorias de poco tiempo* (1954), *Anteo* (1956), *Las horas muertas* (1959), *Pliegos de cordel* (1963), *Descrédito del héroe* (1977) y *Laberinto de fortuna* (1984)

junto a sus dos últimas entregas, *Diario de Argónida* (1997) y *Manual de infractores* (2005), a las que habría que sumarle los diferentes volúmenes de poesías completas o antológicos que ha ido publicando con los años, y que aquí también señalamos: *El papel del coro* (1961), *Vivir para contarlo* (1969), *Poesía (1951-1977)*, *Selección natural* (1983), *Doble vida* (1989), *El imposible oficio de escribir* (1997), *Poesía amatoria* (1999), *Antología personal* (2002) y, más recientemente, como desencadenando una multiplicación de publicaciones antológicas y obras completas, premios y reconocimientos, *Somos el tiempo que nos queda* (2004, 2007), *Años y libros* (2004), *Summa vitae (1952-2005)* (2007), y una nueva edición ampliada de *Poesía amatoria (1952-2005)* (2007); sin contar las reediciones de sus prosas o novelas.

Hasta donde han llegado nuestras pesquisas, la primera referencia a ese dato de ese libro fantasma aparece en la reseña de Marcelo Arroita-Jáuregui para la revista *La Tertulia hispano-americana*, publicada por la Asociación Cultural Iberoamericana de Madrid, en el número 3, de abril-junio de 1953, p. 10n, y que a la sazón él propio Caballero Bonald dirigía por aquella época. En este sentido es extremadamente raro encontrarnos un dato no veraz en una publicación que el propio autor controlaba... Pero veamos algunas de las causas que pueden haber llevado a que este error se haya extendido durante años. En concreto, por el contenido de esta reseña, parece ser que ese texto sirvió de presentación para una lectura de nuestro poeta, y luego se publicó. Y que a partir de ahí se fue copiando en algún que otro repertorio, hasta llegar a esos términos muy cercanos a cierta especulación sin fundamento.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> No hay que fiarse de esa nota a pie de página de Marcelo Arroita-Jáuregui, y es más que posible que ese bulo fuera cometidos adrede con la intención de inflar el *curriculum vitae* de nuestro autor, puesto que también se nos anuncia (de próxima aparición) un libro de cuentos, luego nunca publicado y titulado *El espejo*. Ahora bien, es sabido que durante estos años nuestro autor cultivó el género del cuento, publicando algunos por diversas revistas, entre ellos, cfr. «El espejo», *Correo Literario*, n. 74, año IV, 15 de junio de 1953, p. 15 (citado en la bibliografía, 1953b), de un marcado carácter neorrealista. En otras revistas como *Ínsula* también publicará nuestro autor en estos años relatos (vid. Gracia 2006: 299). Nada más fácil que ofrecer una verdad a medias, puesto que era conocido que nuestro autor, para llegar a *Las adivinaciones*, había tenido que desechar un buen número de poemas, y que incluso tuvo que dejar atrás todo un libro o, en su defecto, un buen puñado de poemas nunca éditos. Otra nota, de Juan Emilio Aragonés, publicada en



Dejemos, por tanto, desde estas primeras páginas, esclarecido el asunto de las publicaciones, los títulos y la data,<sup>46</sup> porque es injustificable que se venga repitiendo una y otra vez un error bibliográfico tan significativo y de una manera tan sorprendente. Injustificable y sorprendente repetición, que no ha sido sometida a algún cotejo, excepto el que aquí hemos reflejado, tan minucioso, de María José Flores que, sin embargo, en algún momento se extraña de que «se trata de algo poco frecuente en un poeta tan contemporáneo» (*ibidem*: 19). No nos parece demasiado extraño a nosotros la costumbre de copiar bibliografías en repertorio que no son examinados y que tienden a repetir sus errores.

Pero volviendo a nuestro tema, José Manuel Caballero Bonald contaba en 1952 con 25 años, una edad lo suficientemente madura como para no ser considerado como un jovencito (Arroita-Jáuregui 1955),<sup>47</sup> aunque tampoco como un adulto. Nuestro autor había conseguido un accésit del Premio Adonáis de poesía el año anterior, en 1951.<sup>48</sup> Unos meses antes tan sólo, como anticipo —y apoyo local— a este premio y a su poesía, había conseguido en Cádiz, con el díptico homónimo del libro, el Premio Platero de 1951. Si es cierto, en lo relativo a esa polémica suscitada —insistimos—, que nuestro autor por edad poseía para estas fechas los suficientes poemas como para haber sido capaz de decantarlos —eliminar algunos, corregir otros— en un libro sobradamente maduro, también es cierto que ya se había formado una reputación bastante sólida para ser un poeta que estaba empezando. Lo cual no justifica que el error sobre un libro inexistente se haya venido repitiendo durante más de tres décadas.

Cuando se habla de madurez a propósito de un primer libro se suelen emplear dos medidas para establecer los criterios o valores que hacen posible que una obra sea madura, una, la comparación con el resto de las obras de coetáneos poetas que publican por esas mismas fechas, teniendo en cuenta que la cronología siempre resulta significativa, y dos,

---

*Ateneo*, n. 81, Madrid, 15 de abril de 1955, p. 40, recalcará que nuestro autor posee un libro titulado *Poesía primera* (esta vez reza «edición para amigos»), más *Las adivinaciones*, y *Memorias de poco tiempo*, y que durante unos meses dirigió *La Tertulia*, revista poética de la Asociación Cultural Iberoamericana de Madrid. Más adelante, en el capítulo siguiente, aclararemos exactamente qué cargos ocupó en dicha revista y en la asociación.

<sup>46</sup> Para obtener la referencia completa y conocer otras publicaciones menores, o reediciones de sus libros, *vid.* nuestra amplia y elaborada bibliografía.

<sup>47</sup> Dos años después Claudio Rodríguez ganará el Premio Adonáis con menos de 20 años.

<sup>48</sup> Ya se sabe lo importante que fue este premio para la recuperación cultural y literaria de la España de posguerra y para el lanzamiento de la promoción del 50 (*vid.* Brines en VV. AA. 1986: 142). Hay también un libro muy interesante, *vid.* Llera y Canelo, coords. 2003.

también se tiende a comparar esa ópera prima con el resto de la obra que le sucede, comprobando si ya en esa primera obra no sólo apunta los temas y los modos que el autor desarrollará después —a lo largo de su carrera literaria— con más profundidad sino también analizando el libro en sí. Una ópera prima no puede ser sólo una promesa sino una obra lograda ya plenamente. Y *Las adivinaciones* es algo más que una joven promesa.

En efecto, *Las adivinaciones*,<sup>49</sup> nada más aparecer, es una obra que concita la sorpresa de la crítica situándola como una auténtica revelación en el panorama de las letras españolas de los primeros cincuenta. La situación de las letras españolas se enredaba entonces entre las angustias existenciales, los últimos coletazos de la poesía heroica y los desahogos sentimentales de una poesía huera. En ese laberinto levantaban la cabeza los mejores libros. Melchor Fernández Almagro (cfr. 1952) en el mes de marzo, y en el *ABC*, ya señala a *Las adivinaciones* como un libro que impresiona con grato fulgor. «En *Las adivinaciones* vislumbramos el forcejeo del hombre para imponer al incipiente poeta la autenticidad de sus sentimientos», y cita versos y poemas. «José Manuel Caballero Bonald antes se distingue por el vigor que por el primor de la expresión. Prefiere lo espontáneo, mas no lo sea tanto que violente el lenguaje [...]. En suma: registremos una promesa.» Es de notar que ya en esta reseña de difusión nacional, se apunta una cuestión que el autor mantendrá como una constante en su poesía, la violencia del lenguaje, esto es el lenguaje como elemento central de su poética. Con todo, que aparezca una reseña de este tipo en un diario nacional, no está nada mal para un primer libro, y sin duda buena parte de la repercusión se debió al prestigio que tenía entonces la Colección Adonáis. Se podría decir incluso que es un éxito absoluto. Así se podrían enumerar hasta un total de veinte largas reseñas a lo largo de 1952 y también en 1953, todas haciendo referencia a *Las adivinaciones* en términos elogiosos. Quizá todas merecieran un lugar aquí y ahora, pero como no nos es posible citarlas en el estudio hemos elaborado una cuidadosa bibliografía final.<sup>50</sup> Sobre todo sería interesante recordar cómo la mayoría de esos artículos y reseñas están de acuerdo, por unanimidad, en que ha nacido una nueva voz. Destacaremos, sin

---

<sup>49</sup> «Después de darle muchas vueltas, me decidí por un título adusto —*Las adivinaciones*— que, en el fondo, se correspondía bastante bien con mis rudimentos alegóricos de entonces a propósito del proceso creador.» (1995: 226)

<sup>50</sup> Ante la ingente cantidad de artículos y referencias, difícilmente manejables, hemos dispuesto en el apartado bibliográfico una selección bibliográfica comentada de los artículos más destacados, para facilitar, con sus resúmenes, su acceso y uso.

embargo, aquellas que nos parezcan más sugestivas y decisivas para la lírica posterior de nuestro poeta. Y al mismo tiempo recogeremos el espíritu de todas las demás.

Marcelo Arroita-Jáuregui escribe en *Alcalá*, el 10 de mayo (cfr. 1952) también una larga reseña:

Caballero Bonald es un poeta [...] deslumbrante [...] Estos poemas deslumbran, en primer lugar, porque hay en ellos una esplendorosa luz interna, un mundo poético hermoso y brillante. Y en segundo lugar porque el lenguaje de Caballero es rico y bello, luminoso y eficaz.

Y parafraseando otras partes de la reseña: «Un libro que supera el pesimismo para dar con el tono de verdadera caridad que es la poesía. Su lenguaje es andaluz, con lo que se apunta al barroquismo de algún modo, un lenguaje difícil por variado. Rico, expresivo, dúctil, manejado con ternura y sencillez, pero reflexionando las palabras en el verso hasta dar con el secreto del ritmo y la medida, con la construcción precisa y varia.» No se puede decir que la crítica sea negativa. Y aunque se le considera un poeta personal, se le advierte de no imitar «la línea fácil de Vicente Aleixandre», quien era, sin duda, el poeta más importante de entonces y que lo seguiría siendo por muchos años. La influencia de la poesía de Vicente Aleixandre en Caballero Bonald se puede rastrear en este libro, como el mismo autor confiesa en la «Introducción» a *Selección natural* (1983a: 13-30) Este texto, de apenas quince páginas de reflexión del jerezano supone una estupenda y sucinta guía de lo que opina él mismo de su obra. Unas reflexiones que se enmarcan ya con la suficiente madurez y distancia, 1983, como para que nos parezcan dignas de crédito. Y recordemos que después, en sus dos tomos de memorias (1995 y 2001), se podrán leer también interesantísimo fragmentos sobre sus propios libros. Dice así:

Mi primer libro de poesía —*Las adivinaciones*— se publicó en 1952 y lo empecé a escribir un par de años antes, coincidiendo ceremoniosamente con otra enfermedad. Quizás algún poema sea del 49, no estoy muy seguro. Se trata de un libro psicológicamente envarado, a medio camino entre la erótica religiosidad juanramoniana y el ritual panteísta aleixandrino. También podría encontrarse algún rasgo discursivo propio de Cernuda, más visible a través de las normas sintácticas, y ciertos reflejos de las maneras salmodiadas del Luis Rosales de *La casa encendida*, libro que leí por esas fechas y del que siempre me he sentido emocionadamente próximo. (1983a: 20)

Eso es lo que el propio autor acierta a ver, que no es poco como ejercicio de autocrítica, en la humildad de reconocer sus deudas. La crítica del momento acertó a ver sobre todo la influencia de Aleixandre, señalada, como hemos dicho más arriba, por Arroita-Jáuregui,

pero también por Ventura Doreste, Pedro Barceló o Camilo José Cela (de estas tres referencias cfr. 1952), entre otros.

Que la crítica del momento se hiciera eco fundamentalmente de esta influencia es curioso y muy significativo, no sólo porque «la sombra de Aleixandre es alargada» (Abril 2006a: 9-15), como demuestra Juan José Lanz (2000: 39-79) en un magnífico trabajo al que desde aquí remitimos, para comprobar las influencias de Aleixandre en los poetas de la Segunda Generación Posguerra y, en general, en los poetas de posguerra.<sup>51</sup> Se podría aseverar sin ambages que su influencia llegó hasta los mismos finales años de los setenta, con la consecución, como broche, del Premio Nobel de Literatura de 1978.<sup>52</sup> En cualquier caso, como decimos, el éxito de esta primera entrega de poemas no sólo se debe a las influencias o al gusto establecido e imperante de la época, porque algo hay de novedad — quizá no tanto de ruptura—, algo hay de genuino en esta voz joven, y también es verdad que Gerardo Diego escribe una reseña elogiosa y que alude a una estirpe —la de la poesía andaluza— en la que Caballero Bonald ha entroncado por derecho propio (cfr. Diego 1952 *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 55): «Por eso su poesía se sitúa inconfundiblemente en la línea de la poesía mejor y reciente de acento andaluz.»<sup>53</sup> Sólo por el hecho de que un superviviente de la Generación del 27 se preocupara en aquellos años de escribir una reseña sobre un joven poeta, ya sería motivo de una reflexión que nos indicaría el alcance de la lírica de nuestro autor. Gerardo Diego desempeñaba un papel de crítico, no de guía. A diferencia de Vicente Aleixandre, no pretendía influir —por activa o pasiva— sobre la poesía de los jóvenes, como demuestra este comentario de Luis García Montero: «De todos

---

<sup>51</sup> Usamos sincrónicamente un juego intertextual entre la influencia de Aleixandre con los poetas de la primera y la segunda —e incluso la tercera— generación de posguerra, y el libro de Delibes, *La sombra del ciprés es alargada*, que ganó el Premio Nadal en 1947.

<sup>52</sup> La amistad y la correspondencia epistolar fruto de esa amistad entre Caballero Bonald y el Premio Nobel, no dejará dudas sobre su relación, y el propio jerezano, como hemos visto, lo reconoce. Además, a principios de los años sesenta nuestro autor dará a la luz un largo artículo en la revista colombiana *Mito* con motivo de la publicación de las obras completas de Vicente Aleixandre (*vid.* 2006: 145-160).

<sup>53</sup> Valbuena Briones destacará de esta poesía, en una larga reseña (1952: 16), primero su componente de lenguaje, con lo que comprobamos cómo desde sus inicios la crítica comenzó a ver este elemento que tan bien caracterizará la poesía del jerezano con el tiempo, sin olvidar la importancia de su andalucismo: «Existe en *Las adivinaciones* una intencionalidad reiterativa que logra una emoción intensificada. Y son constantes una preocupación filosófica del lenguaje y un esmero en la forma. Incluso se emplean verbos nominales [...] Y hay mucha inquietud importante y mucha nostalgia y un gran cielo de Andalucía.» También Jorge Guillén lo reiterará, del conjunto de su obra, en una carta personal: «“poeta andaluz” en el mejor sentido de la palabra» (1986: 112).

los grandes autores del 27, Gerardo Diego es el único que no ha motivado un momento invocativo de sucesión literaria.» (1993: 91)

Los poemas que podrían situarse en la onda del Luis Rosales de *La casa encendida*, son «Mendigo»,<sup>54</sup> «La amada indecible» (posteriormente «Cuerpo entre dos») o «Domingo», entre otros. Se puede observar en estos poemas una forma de narrar —lo que el jerezano llama «maneras salmodiadas»— cercana al versículo y acompañada de cierto ritmo que tiembla, casi como una esperanza, puesto que parece que se trasmuta el sentido rehumanizador de estos versos con el ritmo que los genera. Del primero de ellos, «Mendigo», copiamos el inicio:

Torpemente  
venía cada tarde con su humildad callada,  
con sus manos heroicas de obediencia,  
mendigando una sobra de compasión,  
un poco de ternura que ya no nos sirviese. (1952: 11)<sup>55</sup>

Las otras dos vetas temáticas que más nos puedan interesar son «la erótica religiosidad juanramoniana y el ritual panteísta alexandrino», porque sin duda se erigen en rasgos significativos de este libro, o mejor dicho, complementarias de los ejes del libro en tanto que referencias directas, y a la misma vez forman parte de sus capas más profundas. Pero para llegar hasta el fondo hay que analizar «los temas» propiamente dichos poema por poema.

Sirva como reflexión general tener en cuenta que es cierto que desde el primer poema hasta el último parece que ésta es una de las líneas temáticas que atraviesa a *Las*

---

<sup>54</sup> *Vid.* la referencia biográfica en sus memorias, 1995: 85-86.

<sup>55</sup> Siempre que citemos textos de poemas de nuestro autor lo haremos según sus primeras ediciones a menos que se especifique lo contrario, en cuyo caso lo señalaríamos. Como verá el lector de este trabajo, las variantes, no sólo de los poemas, sino dentro de los propios libros —resultando algunas composiciones intercambiables de libro a libro, lo cual Caballero Bonald llevará a cabo en más de una ocasión— son casi infinitas, por lo que no vamos a entrar en esa cuestión a no ser que nos parezca absolutamente necesario, para destacar algún aspecto que de verdad merezca la pena. Fundamentalmente citaremos los cambios de títulos y los cambios de poemas de un libro a otro, si bien algún desplazamiento interno también nos puede llamar la atención en alguna ocasión. También eventualmente nos puede resultar interesante realizar el seguimiento de un poema a lo largo de las diferentes ediciones a las que ha sido sometido, y a las diferentes reestructuraciones. En cualquier caso, como venimos repitiendo, el estudio ya citado de María José Flores (1999) es —un estudio que necesitaría de alguna actualización, dadas las últimas correcciones, supresiones, variantes, etc.— un compendio más que meritorio de esta labor y, por tanto, nosotros no entraremos en las cuestiones de las variantes a no ser que nos parezca muy llamativa la modificación. Como última referencia siempre usaremos *Somos el tiempo que nos queda*, aunque lamentablemente para los filólogos, tal y como se nos explica en el prólogo (Talens 2007: 34) a *Summa vitae (1952-2005)*, también en esta última compilación existen «variantes y correcciones».

*adivinaciones*. Un sentido de lo erótico que poseería, por supuesto, una complementación con lo que se adora, he ahí ese sentido religioso. Porque religión, etimológicamente, viene de re-ligar, volver a unir. Y en ese sentido la herencia espiritualista de Juan Ramón Jiménez<sup>56</sup> tiene mucho que ver con esa forma de ver el mundo que a finales del siglo XIX y principios del XX contagió a los intelectuales españoles y europeos, al modo wagneriano y, paralelamente, al modo nietzscheano. ¿Una religión pagana? Sobre todo lo que se puede observar en *Las adivinaciones* es una visión de la infancia permeada de espiritualidad, una espiritualidad, bien es cierto, con fuertes resonancias hacia lo sensible, como en el poema «Destino» (1952: 35-36):

Antes sí que fue justo y feliz entre rosas  
y corría en el bosque con muchachas ceñidas  
reclinando en el viento su canción de hermosura (cfr. Flores 1999: 44)<sup>57</sup>

Continuando con las citas e influencias, aparte de las que el propio Caballero Bonald comenta en el texto de arriba, creemos que no se podría ilustrar con más ejemplos las influencias de este primer libro, que sólo por ser el primero se somete a un riguroso control en el que se suele analizar con detalle su genealogía. También porque el poeta, en sus siguientes libros, va alcanzando su propia voz y desechando las herencias o aprendizajes. Y aunque otras influencias pudieran ser rastreables —y quizás incluso hasta interesantes—, no vamos a intentar ver más allá de lo que ya el texto de por sí nos muestra o no con relativa claridad, con esa característica claridad del jerezano que ya comienza a desviar el objeto poético hacia otros puntos de fuga, situándolo en un lugar equidistante al menos de donde partió. Proyectándolo. Como el mismo dice,

Un aspecto que considero destacable en este tramo inicial de mi obra poética es el de la perseverancia en la invención de una realidad que, aun contando con su manipulación a partir de ciertos hechos vividos, se desvía luego hacia unas posiciones que no se correspondían ya con mi experiencia íntima. Pero de eso no me vine a dar cuenta hasta años después, mientras corregía precisamente las pruebas de una selección de mi obra y alguien coincidió conmigo en esa supletoria lectura. (1983a: 20-21)

---

<sup>56</sup> Así, en la fundación de la revista *Índice*, «una revista donde agrupa a lo más escogido de la juventud intelectual, declara como editorial que su interés es permanecer “unidos sólo por el interés común de la exaltación del espíritu y por el gusto de las cosas bellas”» (*apud* Soria Olmedo 1983: 10).

<sup>57</sup> Estas influencias desaparecerán completamente no sólo en las nuevas obras que escriba y publique nuestro autor, sino con las sucesivas reediciones de *Las adivinaciones*.

Es evidente que toda primera obra se convierte con el paso de los años en germen de lo que será toda una trayectoria, y que, es más, en cierto modo, si es verdad que siempre se escribe el mismo libro, o el mismo texto —Heidegger *dixit*—, ya en *Las adivinaciones* estaría de cara a las constantes que caracterizarán la obra de nuestro autor a lo largo de toda su vida. Quizá sea demasiado exagerado este punto, y el análisis lo realicemos siempre retroactivamente, pero no podemos desdeñarlo como hipótesis más que fundada no sólo en Caballero Bonald, sino en la mayoría de autores.

O sea, que este primer libro era como el producto de una apasionada asimilación de fórmulas estilísticas vinculadas —digamos— a un culto bastante libresco por el valor purgativo de la palabra poética. Pero con él me sentí ufano protagonista de una taciturna epopeya personal dignificada por la literatura. Casi todos los poemas querían ser una réplica, en términos de exaltación retórica, de ciertas premuras sentimentales que viví entonces con la arrogancia del emplazado a escribirlas. (1983a: 20)

Y un poco más adelante:

Descubrí entonces que, efectivamente, en no pocos poemas de *Las adivinaciones* —y no sólo en ese libro— aparecía superpuesto como un irrenunciable pesimismo, como una frustración adosada a otro distinto material temático. Es muy posible, sin duda, que en el fondo de esos trámites poéticos, allí donde circula un desaliento no coincidente con mi experiencia personal, se reproduzca de algún inconsciente modo un pesimismo y una frustración colectivos. Nunca se sabe. En todo caso, si es verdad que la poesía pone de manifiesto algo más de lo que el autor quiso reproducir, por ahí debe andar filtrándose, con prerrogativas de valor añadido, el dramático virus de esa desolación de la posguerra que se hizo irremediable para tantos. (1983a: 21)

Como vemos, estos escritos están datados en 1983. Treinta años después, el autor vuelve sobre sus propias opiniones para revisar el motor que los impulsó, con más o menos benevolencia, con más o menos distancia crítica. Pero hay que señalar otras numerosas referencias que por entonces se hicieron eco del libro. Para empezar, y al mismo tiempo para ir desgranando la estructura del libro, no sólo desde el punto de vista de las influencias, como ya hemos visto, habría que señalar las partes. Y es Fernando Quiñones, gran conocedor de la obra, y amigo de Caballero Bonald, en la primera reseña que apareció sobre nuestro autor, en *Platero*, al poco de aparecer el libro, lo dividía así:

Podríamos dividir los veinte poemas del libro en tres apartados ideales, divorciados de los que el autor ha elegido, y muy bien; los poemas de celeste mensajería sola: «Las adivinaciones», «Ceniza son mis labios», «Poema en la escritura», «Más triste todavía» —los poemas de amor—, «Nombre entregado», «Poderío», «Espera», «Carnal fuego armonioso», «Muchacha

pensante», «La casa», —y los poemas de sentido social —, «Mendigo», «Domingo». (Quiñones 1952: 15)

Parece ser que el núcleo generador del libro fueron los poemas de amor, puesto que el autor publicó su primer poema en *Espadaña*,<sup>58</sup> el primer adelanto que conocemos de *Las adivinaciones*. El poema que andando el tiempo se titulará «Cuerpo entre dos», en *Las adivinaciones* llevaba el título «La amada indecible», y se publicó por vez primera en esta revista leonesa *Espadaña*. Partiendo de la base del amor como una potencia total, motor primero, generador de todo, y que el amor de Dios posee la capacidad de mover el cielo y las estrellas, quizá el hecho que más nos llame la atención sea el primer apartado, el que está en relación con «los poemas de celeste mensajería sola». Este primer apartado, siendo consecuencia del segundo, sin embargo, será el más destacado del libro, el del filón más interesante y el que, con el paso de las reediciones, el autor salvará —a pesar de las modificaciones— y considerará el núcleo de este primer poemario, conectándolo con el resto de su obra posterior. En efecto, *Las adivinaciones* posee ahí su filón temático más rico. Por un lado, y como reza en la solapilla respecto a los trabajos de traducción de nuestro autor, el propio título del libro ya es un signo evidente de la deuda con los poetas simbolistas y con ciertas referencias que tienen que ver con una poesía que, en su momento, se alejaba de la poesía oficial. Por entonces, muestras como este poemario suponían una revelación en el panorama de la poesía española. La poesía de todos los tiempos se revela como novedad frente a los lenguajes ya codificados, y este es uno de los hallazgos de este libro, que contribuyó a sacar a la poesía del momento del atolladero donde se había metido, y del que no era fácil salir. Y a conciencia de los poetas o críticos de la época sobre la poesía que se hacía entonces, es hasta cierto punto discutible, en el sentido de que se hallan con poca distancia crítica sobre la obra, de que se hallan absortos en el momento y en las ideas que les circundan. No obstante, hay que valorar en su justa medida las aproximaciones críticas «de hondo calado» que se dieron entonces, de muy variado mérito.

Continuando con la reseña de Fernando Quiñones, quizás una de las más significativas por el hecho de conocer el libro y al poeta y de poseer afinidades comunes, hay que destacar ya en el primer poema, «Ceniza son mis labios», esas preocupaciones de calado

---

<sup>58</sup> «La amada indecible», *Espadaña*, n. 42, León, 1949, s. p., con dedicatoria a Carmen Conde y con una nota en la que indicaba que pertenecía a un poemario que debería haberse titulado *Donde mi voz acaba* (apud Flores 1999: 42-43), con lo que aquí tenemos el rastro del primer título desechado para *Las adivinaciones*.



metafísico, pero que van solapadas a la vez por un impulso metapoético que, sin ser el elemento central del poema, le confieren un sesgo más interesante. Digamos que los focos del poema no están del todo claros, que el poeta intencionadamente busca desviar la atención de un solo lugar.

#### CENIZA SON MIS LABIOS<sup>59</sup>

En su oscuro principio, desde  
su alucinante estirpe, cifra inicial de Dios,  
alguien, el hombre, espera.

Turbador sueño yergue  
su noticia opresora ante la nada  
original de la que el ser es hecho, ante  
su herencia de combate, dando vida  
a secretos cegados,  
a recónditos signos que aún callaban  
y pugnan ya desde un recuerdo hondísimo  
para emerger hacia canciones,  
puro dolor atónito de un labio, el elegido,  
que en cenizas transforma  
la interior llama viva del humano.

Quizá sólo para luchar acecha,  
permanece dormido o silencioso  
llorando, besando el terso párpado rosa,  
el pecho triste de la muchacha amada;  
quizá sólo aguarda combatir  
contra esa mansa lágrima que es letra del amor,  
contra  
aquella luz aniquiladora  
que dentro de él ya duele con su nombre: belleza.

Allá en el pobre labio  
todo lo más hermoso conocido asume,  
pronuncia apenas con mortal anuncio,  
unitivo rescoldo de su viviente brasa.

---

<sup>59</sup> Este poema se publicó por primera vez en *Ática*, Barcelona, 12 de marzo de 1951 con otro título, a saber: «Noticia», junto al poema «Muchacha pensante». Aparece con la indicación «Del libro *Ceniza son mis labios*» (*apud* Flores 1999: 36n). Por lo tanto tenemos aquí ya un posible segundo título, posteriormente también eliminado, para *Las adivinaciones*.

En otro lugar también aparece éste como título de ese primer libro, y luego desechado, véase una pequeña nota a pie de página en la última sección de la revista *Platero*, n. 4, Cádiz, abril de 1951, s. p., donde reza lo siguiente: «*Ceniza son mis labios* titula el magnífico y querido poeta de Jerez, José Manuel Caballero, su próximo y primer libro.»

En tanto el hombre lucha: existe,  
traduce la armonía total,  
late en la ardida llaga que es su verbo,  
fundiéndose en el llanto donde habitan  
su linaje, su origen, su canoro  
destino de buscador de Dios,  
de elegido que espera  
ahora,  
todavía,  
encender la ceniza de sus labios.

Fernando Quiñones (cfr. 1952: 17) destaca este poema y dice de él que es posiblemente la mejor composición del libro, «ese buceo en los orígenes del origen, en el sentido, advenimiento y misión del hombre y el poeta, reflejo del lenguaje trémulo, exquisito». De hecho podría recordarnos al poema de Rimbaud «El sueño del escolar» (1996: 127-133). Y a partir de ahí podríamos establecer multitud de conexiones. El poeta se encuentra absorto en su lenguaje, impactado por la abundancia de conocimiento que supone manejar esa «cifra inicial de Dios», que es el Verbo, en la dialéctica oscuridad / luz. Porque si el poeta ha sido lanzado a un destino —verbal, luminoso— desde «su oscuro principio», también es verdad que posee «aquella luz aniquiladora / que dentro de él ya duele con su nombre: belleza».<sup>60</sup> Su destino es ser poeta y, como tal, la preocupación por la palabra poética se convertirá en uno de los motores, quizás el motor primero, si atendemos a esta lectura metafísica, de manera incluso obsesiva.<sup>61</sup> El evidente carácter metafísico no sólo de este poema sino de todo el libro también fue señalado brillantemente por Fernando Ortiz (1980: 86).

A propósito de la oscuridad que predomina en ciertos estratos de esta obra, la crítica ha venido argumentando que este libro posee un tono pesimista y sombrío (el propio autor en 1983a: 21; Alvarado Tenorio 1980a: 41, *et alii*); pero hay que señalar que esa oscuridad siempre se encuentra en estas páginas contrarrestada por una fuerza lumínica tal que, no sólo las equipara en la mayoría de los casos en los que se enfrentan, sino que, para ser más

---

<sup>60</sup> También en un famoso poema que posteriormente pasará a formar parte de *Las adivinaciones*, pero que no se encuentra en su *editio princeps*, «Copia de la naturaleza», y que inicialmente pertenecía a *Memorias de poco tiempo* con el título «Nombrando lo absoluto» (1952: 56-57), puede observarse la recurrencia al problema lumínico-dialéctico oscuridad / luz: «Como la propia oscuridad, / no como el vago temple / de lo oscuro, como su turbación / de repentina fuga irreparable, / acaso como el sueño, así es la inmensa / palabra fulgente que dices / poco a poco [...]» (2007: 49). Analizaremos no obstante este poema con más detenimiento en el próximo capítulo, porque al fin y al cabo ambos libros pertenecen a un mismo «ciclo».

<sup>61</sup> «En la primera etapa de su poesía, hasta la edición de su primera poesía completa *Vivir para contarlo* (1969), la vivencia cotidiana se embellece desde la contemplación lingüística.» (Lanz *apud* Rico 1999: 99)

exactos, esa fuerza positiva, antropológicamente optimista, supera a la negativa o pesimista y en el cómputo total la sobrepasa con creces, si es que pudiéramos ‘pesar’ en el libro la incidencia total de estas dos fuerzas, o medirlas de algún modo.

Simplificando mucho, la oscuridad representa la imposibilidad o dificultad del poeta de comunicar su interior con la cadena hablada, con un hilo racional, y la luz simboliza, como es evidente, la palabra creada, al fin y al cabo, con sus debidas deficiencias, pero creación, palabra al fin. En este origen de la palabra nos hallamos ante un manifiesto, en el sentido etimológico, de anunciación. Y existe un poso de culpa que la crítica ha señalado al respecto y que se repetirá en su próximo libro, una culpa enquistada en todo el proceso de escritura del «ciclo de *Las adivinaciones*». Según Payeras Grau:

Quizá lo más ligado en la escritura de Caballero Bonald a la religión tradicional sea un mal disimulado sentimiento de culpa que se refiere a ciertas transgresiones morales de las que su poesía se hace eco. En buena medida, la defensa de la libertad individual, el derecho al propio error, así como muchas disquisiciones acerca de la existencia humana y el destino tienen que ver con elecciones que enfrentan al sujeto con los valores heredados y con los que está íntimamente en pugna (1997: 31)

Este fragmento es muy significativo, porque se podría conectar la poesía de Caballero Bonald con otras lecturas; y de hecho así ya lo han realizado otras muchas críticas, señalando la incidencia de la culpa en esta primera etapa de la poesía del jerezano. Pero en lo referente a nuestra lectura, por el contrario, la culpa está relacionada con la propia conciencia del autor de ser incapaz de nombrar lo que se siente, de no poder alcanzar a decir lo que de verdad quiere decir y, en última instancia, de haber elegido ser —o de haber sido elegido— poeta y no cumplir su misión. O simplemente pensar que no la está cumpliendo, motivado por esa rigurosa autocrítica que el autor se impone a sí mismo, y la prueba está en las obsesivas y sucesivas correcciones, en los cambios de los poemas en sus diferentes ediciones. El poeta, a pesar de todas las incomprensiones, no sólo intersubjetivas o sociales, sino intrasubjetivas o de sí mismo, no cejará en su empeño.<sup>62</sup> Por explicarlo con palabras del autor: en su madurez aceptará su vocación o profesión hasta el punto de

---

<sup>62</sup> Hay que recordar que hasta el siglo XVIII aproximadamente, la literatura universal se interpreta como expresión de una acción externa al sujeto. Por cierto, Carlos Castilla del Pino (1968: 25) apunta que: «La creación de un mundo fantástico, las más bizarras formas de comportamiento, no han sido inteligidas cada vez que el análisis de las mismas se pretendía llevar a cabo *por fuera del contexto de la realidad del sujeto en que tenían lugar*».

escribir *Vivir para contarlo*, y con el paso de las décadas, más aún, porque nos asegurará que vivir es una suerte de costumbre: *La costumbre de vivir*.

Si el hombre, es decir el poeta, «[...] espera / ahora, / todavía, / encender la ceniza de sus labios», es porque se encuentra atrapado en ese debate de lo contingente, que en resumidas cuentas es la creación planteada en términos absolutos, igual que Dios, imagen metafísica del poeta, o mejor dicho, su correlato.<sup>63</sup> Porque nuestro poeta conoce lo que es la creación en sentido puro, y por eso sus labios están quemados, reducidos a ceniza en esa lucha que no se cansa a lo largo del poema de repetir, una lucha encarnizada, con su propia palabra, con su existencia como poeta. En cierto sentido, se podría entender aquí al poeta como a un Ave Fénix, que renace, pues de sus propias cenizas es capaz de enarbolar un nuevo discurso poético, es capaz de escribir otro poema, que es precisamente este poema, con lo que tornamos a una lectura metapoética. Necesidad metafísica, por un lado, pero solución metapoética por otro, es así como Caballero Bonald analiza su circunstancia vital —que es mucho más que la coyuntura— en unos tiempos en que cuando se citaba a Dios se solía hacer bajo los síntomas de la angustia más existencial.<sup>64</sup> Pero también la referencia a las cenizas posee reminiscencias bíblicas, primero como signo de nuestro destino humano y mortal, el clásico *memento homo*, y segundo como elemento o medio purificador,<sup>65</sup> del que

---

<sup>63</sup> García-Posada lo resume diciendo: «Que Dios habla obligado por el hombre indica una voluntad de suplantación por parte del poeta, que tiene a su cargo la responsabilidad de hablar, de revelar, de decir lo que Dios no dice. Esta tensión oracular se extiende desde *Las adivinaciones* hasta *Diario de Argónida*.» (2000a: 89). Volveremos más adelante a estas ideas, *vid. infra*.

<sup>64</sup> Nos parece interesante entresacar de José Ferrater Mora (2005: 563) un resumen de la entrada ‘circunstancia’, porque aparecerá en sucesivas ocasiones a lo largo de los diversos comentarios que se realizarán sobre los libros de nuestro autor. Ferrater Mora resume lo siguiente: Si para Ortega, circunstancia «[...] significa no sólo que el sujeto humano se halla rodeado de circunstancias, sino que se constituye como tal sujeto *con sus* circunstancias, [...] la circunstancia en este sentido es lo que el sujeto vive como situación vital, y dentro de ella se halla el mundo. De hecho, lo que llamamos el sujeto humano o el yo es, junto con la circunstancia, un “ingrediente” de una realidad más radical, llamada “mi vida”». Habría que entender por tanto a la vida como un conjunto de relaciones que podrían denominarse, según una versión más actualizada, como cultura. Cultura desde una óptica lata, entendida desde lo que el propio autor cultiva hasta lo que se cuece entorno. Según esto, la noción de ‘accidente’ o de ‘discurso adyacente’ o ‘no central’, característica de los planteamientos orteguianos, se nos hace demasiado estrecha, ya que se muestra, muy a las claras, deudora del pensamiento idealista y esencialista. Obviamente —siguiendo con Ferrater Mora (*ibidem*)— es «desde este ángulo que debe comprenderse la tesis orteguiana de que el hombre vive *sub specie instantis* y de que es necesariamente “circunstancial”». La circunstancia, según estas explicaciones, poseería un matiz fundamentalmente temporal, y a ello volveremos en su momento para explicar esta poesía de marcado carácter temporal.

<sup>65</sup> *Vid.* Hebreos 9: 13. El rito del miércoles de ceniza, *stricto sensu*, no pertenece al ámbito bíblico, pero sí la práctica católica (*vid.* Jonás 3: 5 y ss.)

todos provenimos y al que todos volveremos, en esa suerte de retorno a la vida de ultratumba según el ideario —y el imaginario— judeocristiano.

También el sentido de la espera merece comentario como engranaje en el que se van ensartando, activando otras vetas temáticas, como hecho fundamental de la búsqueda y de lucha. El mismo hombre que espera en «Ceniza son mis labios», refugiándose en una esperanza dinámica, y que se consume como una «viviente brasa», reduciéndose a cenizas generadoras del propio poema, es también el poeta que no puede continuar más y que nos relata esa larga y angustiada «Espera» (1952: 58-59) del amante. A propósito de este poema, se han señalado curiosas coincidencias con la tradición hispanoárabe, «porque el poeta trata el tema de la mutua espera amorosa, en la que ambos amantes se quejan de la tardanza con los mismos ayes lastimeros de las mujeres que aguardaban ansiosas al kabib, en nuestra primitiva lírica mozárabe» (Buendía 1978: 50).

De otro modo, se unen así todas las proyecciones del hombre hacia el poeta, y del poeta hacia el amor, cumbre de la plenitud existencial, volviendo de esta manera al hombre y a su reducto más físico, que es al fin y al cabo lo único que realmente poseemos, aunque sea solamente por unos minutos y de forma tan fugaz. El amor como potencia y anuncio de lo total, como manifestación de lo absoluto, y a través de él una capacidad por comprender lo ajeno en los otros seres con quienes se identifica; pero volveremos a valorar las relaciones de todo esto, porque por ahora retomamos algunas ideas más sobre esta primera composición: Los labios representan por un lado el rastro físico de la voz, de la palabra poética, pero por otro lado poseen un resto de aquel «ritual panteísta alejandrino» del que hablamos más arriba. No hay que irse muy lejos para recordar la estrofa inicial, la final, y una interna del celeberrimo poema «Se querían», de *La destrucción o el amor*:

Se querían.  
Sufrían por la luz, labios azules en la madrugada,  
labios saliendo de la noche dura,  
labios partidos, sangre, ¿sangre dónde?  
Se querían en un lecho navío, mitad noche, mitad luz. [...]

Mediodía perfecto, se querían tan íntimos,  
mar altísimo y joven, intimidad extensa,  
soledad de lo vivo, horizontes remotos  
ligados como cuerpos en soledad cantando. [...]

Día, noche, ponientes, madrugadas, espacios,  
ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,  
mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,  
metal, música, labio, silencio, vegetal,  
mundo, quietud, su forma. Se querían, sabedlo. (Aleixandre 1960: 405-406)

Hemos mantenido las estrofa inicial y la final, junto con una de las más representativas internas, para que resalte el contraste de la noche o la madrugada frente al día, la claridad meridiana del mediodía, y ese juego de contrastes lumínicos con las sombras y los objetos, porque en el final parece que estos objetos se someten a continuos destellos o ráfagas en una sucesión enumerativa. Según Juan José Lanz en el artículo ya citado, «Más allá de coincidencias puntuales, la presencia (o coincidencia) de Aleixandre en los poetas de la posguerra trasciende la mera referencia de versos hacia concepciones comunes.» (2000: 50) En efecto, la dialéctica oscuridad / luz salpica de modo casi celestial todo el poema. La luz amorosa que exhalan los cuerpos se muestra como un signo de la presencia más material (pero perteneciente a una humanidad divina); una presencia celeste iluminada frente a la negatividad de las sombras o, lo que es igual, la opacidad de esos mismos cuerpos, una opacidad donde se diluyen esas identidades en la búsqueda de la eternidad. El cuerpo, por consiguiente, como signo bisémico, fuente y reflejo de luz, pero también portador de sombras. De hecho, en *Las adivinaciones* no sólo se encontrarán afinidades con este tipo de dicción aleixandrina

Oh amor, carnal fuego armonioso, escucha:  
escúchame la voz que por ti besa,  
remózame las manos que acarician teniéndote ceñido,  
abrigate en mi pecho donde tú palpitando me sostienes,  
dame siempre tu forma, amor, tu celeste materia iluminada,  
esa embriaguez con la que un cuerpo dentro de otro agoniza  
por hundir en lo eterno la identidad humana. (vv. 41-47, 1952: 17-18)

sino también con el fondo temático, una suerte de carrera agonal por conseguir el amor. Un amor que, además, nunca se puede conseguir: somos ante todo deseo de amar y el amor nunca existiría como realización, nunca como satisfacción; o con otras palabras: su realización, en cualquier caso, nos dejaría insatisfechos, porque lo que de verdad nos asola es ese sentimiento de deseo que nos deja «incompletos». Resultado: volvemos a la insatisfacción más absoluta; porque —y es sabido por todos— el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe. La única salida, para el poeta y para el hombre que vive la

experiencia del lenguaje, para el hombre en general, da igual o no que sea poeta, es intentar aprehender con palabras la plenitud del mundo, o su miseria más degradada. El inicio de «La amada indecible»<sup>66</sup> ilustra esta forma de salir airoso de las preguntas del deseo, y de sus realizaciones insatisfactorias a través de la palabra:

Hablarte es darle origen divino a mi palabra  
porque tú permaneces aunque pasen los cuerpos,  
porque mi boca humana  
nacida para un hombre que en muerte se termine,  
nacida para arder entre sorpresas,  
para llamar con besos de algún modo a la vida,  
yo sé que no podría apresarte con voz.

Mi boca no podría  
en su mundo oprimido con márgenes de hombre,  
hablarte, pronunciarte, decirte amor tan sólo,  
sin prestarle raíces de dios a mi palabra,  
porque tú no te acabas [...] (vv. 1-12, 1952: 19)

Señalemos, en primer lugar, que el poeta, a través de la comunicación intersubjetiva, se arroga orígenes divinos, se instala en el altar de la palabra, porque volveremos más tarde y porque nos será muy útil en nuestros posteriores razonamientos.

En segundo lugar, señalemos —insistimos— que la palabra poética es una suerte de purgante (1983a: 20). Quizás una de las premisas fundamentales del Romanticismo —del que tanto gusta nuestro autor, como testimonian sus lecturas juveniles de Espronceda— que recoge la modernidad, sea precisamente utilizar la palabra poética como freno a las necesidades interiores, como lugar donde se depositan todas nuestras frustraciones. No hablamos, claro está, de la escritura como desahogo, que es algo bien distinto; sino a la sublimación de la vida en la palabra. Nos referimos, sin lugar a dudas, a volcar en el acto poético la voluntad de vivir. Es así, con este nietzscheano planteamiento, como el hombre a través del arte alcanza el sueño deseado, y no de otra forma. Pero también, haciendo alusión a ese sentido agonal que hemos expuesto, porque el hombre quizá no tenga otra salida que la de trascender. El hombre busca entonces una sublimación, «Hablarte es darle origen divino a mi palabra» porque «Mi boca no podría [...] hablarte, pronunciarte, decirte amor tan sólo, / sin prestarle raíces de dios a mi palabra». Está aquí el sentido de esa palabra

---

<sup>66</sup> Como ya hemos adelantado, este poema se titulará a partir de 1969 «Cuerpo entre dos», y se mantiene en las obras completas (2007: 50-51).

total, con su origen y su destino, con su poder sugerente y con ribetes enigmáticos (divinos, inalcanzables). Sólo a través de esta fusión con el proceso creador de la palabra se puede iluminar en su camino el poeta.

Y es que en cierto modo el poeta anda a oscuras, se podría decir, deslumbrado por esa claridad abrasadora interior, y no se sabe bien —se desconoce— si puede gestionar todo lo que se le ha venido encima, todo lo que significa tener que vivir con las palabras, con el conocimiento que ha heredado. Así, en el poema «Poderío», dice:

¿De dónde a mí me viene esta atónita lumbre,  
este ardor dominante que mi pecho corroe,  
que hace hablar a mi boca y es por él por quien sabe,  
que mueve mis latidos, mi temblor más pequeño,  
y me da la belleza como un oscuro anuncio de que soy? (vv. 8-12, 1952: 56)

Según nos dicen los primeros versos de este mismo poema, es una fuerza «que alucina mi vida y la dilata», una pasión irrefrenable, y «no es necesario que el poeta conozca sus últimas razones» (Cela 1952: 71) del por qué de ese estado, quizás, entre otras cosas, porque nunca lo va a conocer. Como con las pasiones que se sienten, pero que no se pueden dominar, así la palabra —o lo que es lo mismo: la vida—, que hay que acogerla sin reservas, entregarse a ella. Se puede preguntar de dónde viene, pero nunca encontraremos la respuesta. Esto mismo viene a confirmar Ventura Doreste cuando nos dice que «Bonald es un poeta llameante, y se sumerge no ya en la circunstancia y en el recuerdo de sí mismo, mas también en los misterios del ser» (1952: 7)<sup>67</sup> Misterios que ya fueron apuntados (*vid. supra* Quiñones 1952: 17) y que también en su día fueron saludados por Carlos Edmundo de Ory (1952 *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 156), que no sólo volvemos a recordar ahora, sino que le añadimos un plus de temblor, «si bien un temblor condensado en láminas, hecho consciente» (*ibidem*).

---

<sup>67</sup> Ventura Doreste, además, en esta breve columna, pone de relieve algo que ya hemos expuesto líneas arriba, y que nos gustaría citar: «Si los metros y estrofas regulares acabaron por brindarnos, en los tiempos últimos, una mera cáscara verbal, de monótona e ineficaz brillantez, la desafortunada tendencia al verso libre —cuya musicalidad me ha parecido muchas veces dudosa— llegó a producir engendros inferiores a los de una prosa exactamente estimable. Había —y hay— en esa modalidad, sucesión de imágenes antipoéticas y abuso de lo cotidiano sin depuración alguna. Se comprenderá que escribo lo que antecede a fin de indicar, por contraste, las cualidades de Caballero Bonald.» (*Ibidem*). Nos parece muy elocuente este párrafo, que ve y analiza desde dentro y desde la misma época, sin apenas distancia histórica, pero con ojos críticos, ese callejón sin salida del que hablábamos algo más arriba en el que se había encerrado la poesía española.



En suma, misterio de la nada originaria de la que procedemos, y magia lírica del canto (cfr. Vilanova 1954, *apud* Naval, dir. 1995: 16-17). ¿Preocupación magmática por el origen? Efectivamente, de nuevo aquí la pregunta por el origen. Para contestarla —o al menos para intentarlo—, el poeta recurre al sentido *adivinante* de la existencia porque no puede encontrar las respuestas. Las respuestas, si acaso, se hallan en el propio poema, en su resultado verbal, pues «dice más que de lo que enuncia» (Cote Lamus: 1952: 303). El sentido de la adivinación posee ese estado a medio camino entre quien ha encontrado la respuesta y quien no se atreve a preguntar porque sabe que no lo va a saber nunca, entre quien puede acercarse a alguna verdad, al menos interior, pero nunca tocarla, nunca poseerla o, lo que es peor, nunca poder expresarla. Ese camino intermedio, de médium, como es la figura del adivino, o más aún, refiriéndose a la función de la adivinación en sí, es lo que más nos interesa subrayar. Porque *Las adivinaciones* no alude sólo al adivino en sí, como el motor o fuerza fundamental participe en el proceso adivinatorio, sino al hecho de la adivinación, a todo la acción que ello conlleva, a esa mitad profética y mitad poética —o lo que es lo mismo: vital— que hay que acoger sin reservas, entregarse a ella: al *discurso* adivinatorio. Aunque sin plena conciencia acerca de la construcción de este lenguaje, los poetas bíblicos (*nabi* significa ‘profeta’ y ‘poeta’) ya simbolizaban esta figura que, en la modernidad, está representada —aunque con variaciones y matizaciones— por el vate y por las posturas sacralizantes de la palabra de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.<sup>68</sup> La problemática del origen, por tanto, aunque irresoluta por definición, no debe dejar de ser expresada, cantada si cabe, tematizada. Así llegamos también a otra de las composiciones quizá más famosas de este libro, la titulada «Versículo del Génesis».<sup>69</sup> Pero habría que matizar que este poema aparece por primera vez en la edición de *Vivir para*

---

<sup>68</sup> A propósito de esto son muy interesantes las consideraciones de Paul Bénichou (1981: 74-83).

En los próximos capítulos desarrollaremos con más profundidad esta figura del vate en sentido oracular, siguiendo a García-Posada (2000: 87 y ss.), puesto que el poeta añadirá símbolos y significaciones al mismo tiempo que irá conformando su propia poesía, la cual, lejos de ir adquiriendo un poso sacralizante, irá soltando todo ese lastre de juventud —de vate romántico, profético— delimitándose hacia un espacio concreto en torno a la palabra y a su composición fónico y a su peso material, un espacio lingüístico específico muy cercano a lo que Gimferrer célebremente llamó «la capacidad autogenésica del lenguaje» (cfr. 1989: 10).

<sup>69</sup> Sobre la complejidad de las citas y referencias de los poemas, por la multitud —casi infinidad— de variantes, habría que tener en cuenta, tal y como dice Luis García Montero (2001, *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 200) que «hay que tener cuatro ojos cuando se cita a Caballero Bonald, porque uno de los signos más claros de su escritura obsesiva, de su lucha con el lenguaje, es el cambio, el regreso al telar de los poemas».

contarlo<sup>70</sup> (1969: 17-18), atribuyendo nuestra autor su cronología a la época de *Las adivinaciones* y que, por tanto, las citas o enclaves de un poema en un libro, o en un lugar de un libro, en el conjunto de Caballero Bonald, deben ser observadas con mucha cautela. Lo importante, al fin y al cabo, es que el texto haya sobrevivido y que se encuentre recogido hoy en *Somos el tiempo que nos queda* (2007: 21-22) con algunas variantes. No obstante aquí reproducimos la edición primera:

#### VERSÍCULO DEL GÉNESIS

Por las ventanas, por los ojos  
de cerraduras y raíces,  
por orificios y rendijas  
y por debajo de las puertas,  
entra la noche.

Entra la noche como un crimen  
por las rompientes de la vida,  
recorre salas de hospitales,  
habitaciones de prostíbulos,  
templos, alcobas, celdas, chozos,  
y en los rincones de la boca  
entra también la noche.

Entra la noche como un bulto  
de mar vacío y de caverna,  
se esparce a tientas por los bordes  
del alcohol y del insomnio,  
muerde las manos del enfermo  
y el corazón de los mendigos,  
y en la blancura de las páginas  
entra también la noche.

Entra la noche como un vértigo  
por la ciudad iluminada,  
sube escaleras y pendientes,  
repta detrás de los cobardes,  
ciega la cal y los cuchillos,  
y en el hondón de las palabras  
entra también la noche.

---

<sup>70</sup> Como muchos nuevos poemas que formarán parte de las ediciones sucesivas de *Las adivinaciones*, a lo largo de sus reediciones en poesías completas o antologías, con sus correspondientes cambios de título o de ordenación interna en el libro; o trasvasados desde *Memorias de poco tiempo* (comentaremos este asunto en el próximo capítulo), con «Versículo del Génesis» sucede igual, y así lo constata Flores (1999: 21n). Pero podemos adelantar que esas sucesivas ediciones de *Las adivinaciones* convertirán a este libro en *otro libro*.

Entra la noche como un grito  
entre el silencio de los muros,  
propaga espantos y vigili-  
as, late en la entraña de las  
piedras, deja el borrón de su  
espesura entre los cuerpos que  
se aman, y en el papel embor-  
ronado entra también la noche.<sup>71</sup>

Sea cuando sea que este poema haya sido escrito, lo cierto es que el poeta quiere que pertenezca al inicio de la actual y definitiva<sup>72</sup> versión de *Las adivinaciones*. Y quiere que pertenezca sirviendo casi de pórtico —es la segunda composición— de sus poesías completas. Y no es casualidad. La razón, como podemos suponer, es bien sencilla: con estos versos el poeta —el Dios de la palabra de sus poemas, el Dios que es Verbo— da origen a su mundo poético, crea el inicio de su obra. La estirpe de una obra fecunda. Porque Caballero Bonald, además, no es ajeno a las narraciones de largas estirpes que se van sucediendo generación tras generación, que van cambiando, sustituyéndose, y la prueba es su magnífica y compleja novela, *Ágata ojo de gato*. Pues bien, igual que en esa novela de saga, la superposición de lecturas en sus poemas.

En «Versículo del Génesis» es evidente también la dialéctica simbólica oscuridad / luz, en este caso invertida puesto que es la noche la que entra y se filtra por debajo de las puertas. Y es que, a pesar de los tamices a los que ha sometido a *Las adivinaciones*, el poeta mantiene esta dialéctica, como regidora del libro, por su alto contraste pero, sobre todo, por su simbología. No podemos olvidar que la noche representa el espacio ideal de los poetas en la modernidad, con la figura arquetípica del flâneur que transita por una noche que rige la vida, a diferencia de la noche clásica, antes de la modernidad, donde no sucedía nada porque la trama de los sucesos y la vida sucedía en el espacio solar: es el paso de la polis a la metrópolis (Zarone 1993: *passim*). Con la modernidad y la luz artificial —la luz artificial que el poeta impone a sus poemas es también una lectura que aquí se puede hacer extensiva, porque la palabra poética vive en la oscuridad hasta que es arrebatada de las

---

<sup>71</sup> Más que a un versículo en concreto del Génesis, el título de este poema es un parfraseo del primer capítulo y de los primeros versículos, en los que —como se sabe— Dios, tras haber separado la luz de las tinieblas, y habiendo creado el día y la noche, dio paso a la formación de su estructura solar-nocturna.

<sup>72</sup> Al menos eso confiesa el propio autor en la última, hasta el momento, recopilación poética completa, que a su vez incluye sus correspondientes modificaciones y variantes: «[...] En cualquier caso, los textos que aparecen en este volumen son, hoy por hoy, los que yo deseo que constituyan mi obra poética completa». (2004b: 11; 2007d: 13)

tinieblas por el poeta— la noche se convierte en un territorio que, como veremos a lo largo de todo nuestro trabajo, será ampliamente transitado. Así lo podemos apreciar en la siguiente reseña:

No puede escapársenos que es la luz del amanecer la que suele filtrarse por debajo de las puertas. Esta inversión prepara un camino: la oscuridad de la noche se va a identificar con una escritura compleja que al final dará luz. Porque la noche recorre los prostíbulos, los hospitales, los insomnios, pero finalmente se identifica con la escritura, con la tinta negra sobre el blanco de las páginas. Las tres últimas estrofas del poema acaban aludiendo a la propia composición de los poemas [...] El poeta escribe en la noche, pero el poema sirve para afirmar que se trata de la noche entendida como proceso de escritura, y de la escritura como una oscuridad que trae la luz. La noche como laberinto de palabras se relaciona con la poesía concebida como luz nocturna. El poeta busca las iluminaciones de la oscuridad, y se sirve del proceso creativo del lenguaje. Caballero Bonald sale de noche a través de las palabras, y sale sin dejar su casa sosegada. (García Montero 2005: 129)

Algo más extremo como comparación, aunque algunos lo han intentado (Arkinstall), y nos daría bastante juego, sería contemplar la oscuridad como la oscuridad del Régimen de Franco, y la luz como la palabra del poeta, no en sentido político, pero sí en sentido vital, total (lo cual también englobaría a la política, al ser en su conjunto), un adelanto de lo que más tarde representaría de veras la poesía de nuestro autor. Porque no olvidemos que por estas fechas el compromiso político de nuestro autor no se había manifestado. Aunque parezca descabellado, de hecho no lo es del todo —sí una lectura forzada—, y la prueba de que posee cierta base es que ha sido apuntada por otros antes, en concreto por José María García López que en un estupendo artículo dice: «Así, *Las adivinaciones* son las que hay que hacer sobre las posibilidades de flotar en el oprobio, de encontrar un ruta libre sobre las ruinas del país, en la insufrible resaca de la España de posguerra. La enfermedad es real y metafórica [...]» (1999: 56). En realidad, y según nuestra lectura, una cosa es relacionar *a posteriori*, e ilustrar a la luz de éstas posibles lecturas o intersecciones, y otra establecer conexiones anacrónicas que, a la postre, se erijan en lecturas centrales y fundamentales.

Sobre esta base, y a propósito de este célebre poema, y de este tema incandescente, Arkinstall rebate a Villanueva el significado de la noche. Discrepa de que «la noche simboliza el acto trascendente de escribir, y, también, la tinta o el poner en las cuartillas mismas las palabras» (Villanueva 1988: 198). Para ella

El condicionamiento de la mente por la ideología del Régimen [...] sobresale en [...] «Versículo del Génesis», cuyo título, con sus resonancias bíblicas, subraya irónicamente que, lejos de aportar vida, la noche del Régimen trae consigo la destrucción, la locura y la muerte. A

lo largo del poema puede observarse cómo un recinto privado, símbolo de la autonomía individual, es invadido por un poder oscuro que tapa toda abertura al mundo exterior [...] La fuerza arrasadora de esta «noche», captada con el ritmo irrefrenable de las estrofas unioracionales, también se destaca a nivel semántico en la repetición obsesiva de la frase «entra la noche» (1993a:126)

Nos interesa, sin embargo, unir ambas lecturas, y recordar que no ha habido hasta este preciso momento ningún acercamiento crítico que propugne estos planteamientos, que aquí presentamos, a la luz del correlato metafísico-metapoético en la escritura de *Las adivinaciones*,<sup>73</sup> si bien el aspecto político estaría en este momento en segundo plano. Nos parece que, a tenor de lo que venimos exponiendo, las derivaciones de esta lectura metapoética, junto con las de la lectura metafísica, van muy relacionadas (ya no partimos de aquel punto claro del primer poema, sino que nos hallamos completamente inmersos en una dinámica de poeta-dios-creador, con todos sus aparejos y derivaciones simbólicas), íntimamente unidas y, sin renunciar a la extracción de simbologías exteriores en función del contenido, hay que recordar cómo, desde ese impulso Romántico que posee toda la escritura del poeta, la noche viene a cristalizarse en un poliedro de significaciones, empezando por ser ese lugar en el que se sanciona la libertad del poeta, cuando escribe, el momento en que cobra su rebeldía especial relevancia, pero también como una traba, porque la noche es el reino de la oscuridad. Es el poeta-creador, en este caso, quien separa la luz de las tinieblas, la lengua común de la palabra poética, podríamos decir, parafraseando a Saussure. Es el poeta el que sabe cuándo va a entrar la noche, quien ve a las diferentes figuras y personajes que desfilan por los hospitales, por las casas, por los chozos, etc., como si poseyera una mirada omnisciente. Las alusiones en el final de cada estrofa, «boca», «páginas», «palabras», «papel», a esos lugares específicos en los que entra la noche, no hacen sino alusiones a la propia reflexión poética, constituyéndose así en referentes internos del poema, en marcas semióticas que van creando una cadena de significaciones. Pero además, no sólo entra la noche en la boca, sino en sus «rincones», en la «blancura de las páginas», o en el «papel emborronado», con lo que nos adentramos en los detalles más trascendentales de la creación poética, y por supuesto en ese espacio

---

<sup>73</sup> Y por extensión en *Memorias de poco tiempo*. Es muy importante anotar ahora que en las sucesivas y repetidas reediciones de *Las adivinaciones*, irá desapareciendo casi por completo las referencias metafísicas en beneficio de las metapoéticas, y que las referencias metafísicas que logren sobrevivir lo harán siempre en virtud de esa lectura metapoética clara, en la que no haya dudas de su interés metadiscursivo y lejos de cualquier reminiscencia de calado idealista muy propio del sesgo de la poesía y las preocupaciones de la época.

blanco mallarmeano —que tan bien conoce nuestro autor, ya desde sus primeros tanteos literarios, con sus propias traducciones y publicaciones de los simbolistas franceses— del silencio y del juego textual de las palabras en su disposición en la página. Si el personaje principal, que es el propio poeta, va observando cómo la noche entra en los lugares menos placenteros, como una fuerza mefistofélica, como un morbo incurable, también ve cómo va asediando al propio papel, a la propia escritura y al propio poema. Entonces es cuando el poema «se ha hecho», en el sentido en que se cierra la composición. Pero el personaje principal de este poema no es sólo el poeta, sino la noche. ¿O no serán los dos al mismo tiempo? ¿No existirá una identificación poeta-noche, como ya hemos dicho, al más puro estilo romántico? La noche, como lugar de la creación y donde todo puede suceder, donde el poeta se mueve a sus anchas, en total libertad. Corroborando esta lectura nuestra se halla el empeño del autor a través de los años por acentuar esta idea del origen de su propia palabra poética, como ya hemos indicado. Y la lectura de Arkinstall nos sigue pareciendo válida, pero con prevenciones: «La manera en la que la oscuridad se va apropiando de unas estructuras arquitectónicas surrealistas se hace claramente simbólica de la violación por parte del franquismo del edificio sociolingüístico del poeta». (*Ibidem*)

Como decimos, nos parece interesante esta última opinión que, por cierto, se encuentra muy bien defendida a lo largo de todo ese volumen —también interesante, pero en la parte que concierne a nuestro autor, existen epígrafes que podríamos calificar, como poco, de ‘curiosos’— que es *El sujeto en el exilio*, y al que volveremos en más de una ocasión en nuestro trabajo.<sup>74</sup> Pero nos parece que Arkinstall ha insistido demasiado en esta primera época de nuestro autor sobre este aspecto de un modo anacrónico; y que esta lectura mediada y las interferencias que señala cobran realmente cuerpo en libros como *Pliegos de cordel*, y así lo veremos entonces en su respectivo capítulo.<sup>75</sup> Porque hay que recordar que la concienciación de nuestro autor —él muchas veces lo ha repetido—, y en general de todos los autores de la época, no era por entonces sino una ilusión con escasa infraestructura: ahora bien, esos años tibios estaban sentando las bases de lo que sólo un

---

<sup>74</sup> El libro consta de tres partes, cada una dedicada respectivamente a Francisco Brines, José Ángel Valente y nuestro autor. En la parte correspondiente a Caballero Bonald, que aquí nos atañe, las tesis y las exposiciones sostenidas no pueden dejar de parecernos curiosas, por no decir abiertamente, muchísimas veces, descontextualizadas.

<sup>75</sup> Así también lo asegura y lo explica Jordi Gracia cuando dice que: «los primeros libros de poemas de Valente, J. A. Goytisolo, Claudio Rodríguez o Caballero Bonald, no se gestaron desde presupuestos políticos explícitos» (2006: 321).

lustro después comenzaría a desarrollarse en un país que poseía, como España, el caldo de cultivo más apropiado. Y en concreto, la primera figura que comenzó a espolear la conciencia de nuestro autor, fue Dionisio Ridruejo, a quien conoció en la primavera de 1952 en el ya célebre I Congreso de Poesía que tuvo lugar en Segovia. Según nos relata el jerezano, Ridruejo por entonces «aún no se había distanciado de los viejos y duros fervores de su *Poesía en Armas*, pero tampoco andaba ya muy lejos de la creación del Partido Social de Acción Democrática» (1995: 327). Aunque también es cierto que Arkinstall lo detalla de manera sorprendente según las divisiones freudianas de inconsciente, preconsciente y consciente (*ibidem*: 124), y las aplica hacia ese velo de censura previa a la concienciación política de los propios autores. Puede ser, sobre todo si tenemos en cuenta que a esa época también se le ha denominado, muy acertadamente, como la época de *La resistencia silenciosa* (Gracia 2004), y que no se podría entender de hecho los acontecimientos de mediados-finales de los cincuenta sin realizar un seguimiento meticuloso de finales de los cuarenta y principios de la década siguiente. Como mucho, y siendo coherentes, podríamos aceptar que por estos años, inconscientemente, se está fraguando una estructura entorno a la amistad de algunos poetas y que se están decantando ciertas afinidades, que andando el tiempo cuajarán en diferentes propuestas ético-estéticas. De todos modos, siendo prudentes, sólo deberíamos aplicar estas teorías en el lugar que corresponde, esto es en el momento en que los autores se decantan políticamente, y entra en juego activamente la llamada poesía social o social-realismo.<sup>76</sup> Y para ser exactos, hasta mediados de los años cincuenta no hay demasiados movimientos, y los que se habían dado hasta entonces eran focos aislados, y por tanto ni los temas ni la actitud de los poetas se puede decir que fueran «comprometidas», ni para ellos ni para el Régimen, que nunca los detectó.

Lo que se pone de manifiesto en esta primera etapa de la poesía de Caballero Bonald, no sólo por las propias marcas textuales que lo demuestran, sino por su trayectoria paralela a la historia de la época, es que el autor comienza a hacerse un lugar en el panorama de la poesía española, irrumpe en la vida literaria de Madrid, comienza a relacionarse con diferentes escritores, etc. Esto se vivía con naturalidad, algo normal en cualquier época,

---

<sup>76</sup> Resumiendo este asunto por ahora, remitimos a nuestro trabajo –aquí incluido en el Apéndice como «Introducción» a *Copias rescatadas del natural*– «Fondo ético, conciencia histórica», donde elaboramos un análisis pormenorizado de la evolución de nuestro autor hacia la estética del compromiso en los años de mayor agitación social, en concreto el epígrafe titulado «Cela o Celaya», o de la época y sus derivaciones político-ideológicas (Abril 2006a: 15-25, y 29-33).

porque la pátina de *naturalidad* con la que el Régimen pulió las estructuras sociales todavía no había comenzado a desmoronarse, ni mucho menos a agrietarse.

Pero volvamos a nuestra edición *princeps*, teniendo en cuenta que deberemos realizar una mirada general por la última y definitiva edición de este libro, y por algún poema suelto que, tras esta primera o alguna esporádica edición posterior, nunca más vio la luz.

Continuando con nuestra lectura de los poemas metafísicos-metapoéticos, llegamos a «Las órbitas bellas» (1952: 14-15),<sup>77</sup> o como se le ha venido conociendo después, «Órbita de la palabra» (2007: 26-27). Si con el primer título no había lugar a dudas de la trascendencia de la significación de este poema, con el segundo, no queda ya ningún resquicio. Y nos parecen muy significativos ambos títulos, vitales en su transformación.

### LAS ÓRBITAS BELLAS

Yo he dicho, por ejemplo: amada, pueblo mío,  
madre mía, esperanza, eres hermosa, siempre,  
pan, hermano, te quiero. He dicho, en fin, que el mundo  
cabe en mis labios, gira en sus bordes, me dicta  
su dominio de sueño, me inserta entre las fugas  
que pende, gritadoras, de sus órbitas bellas.

Todo esto lo he dicho y quizá sea bastante,  
quizá lo que he callado sea sustancia de olvido,  
dimensión inaudible donde Dios se amuralla,  
donde estoy completándome, adivinando el cerco  
que separa mi boca de todos los caminos  
que cruza la palabra de secreto en secreto.

Pero me llamo hombre. Mi memoria está viva,  
está al borde del tiempo, de jornales gastados  
a fuerza de renunciadas, de míseras cautelas  
para andar y morirse y andar después aún.  
Pero me llamo tierra. Mis efimeros sueños  
no pueden sostener esa luz o milagro  
que mi pecho recibe, que mis manos soportan,  
y más y más traduzco cuando más me aniquila.

Escruto mi evidencia, es decir, mi secreto,  
ese ser que jamás se me ofrece y desnuda,  
que va siempre conmigo y comparte mis ocios.  
(Veo mi casa en el Sur, brilladora entre nieblas,  
hecha años de amor, hecha metal de lágrimas,

---

<sup>77</sup> Este poema, a lo largo de las sucesivas modificaciones y variantes a las que estará sometido en diferentes ediciones, ha sobrevivido, aunque con otro título, «Órbita de la palabra», título que adoptó definitivamente a partir de la edición de *Vivir para contarlo* (1969: 20-21; cfr. 2007: 26-27).



crecida hacia mí mismo como el trigo hacia el pan.  
Digo mi nombre y otros que mis labios adoran.  
Reúno en mi memoria las vidas que he soñado,  
las ciudades que amé, los pechos que retuve,  
todo el poder hermoso de Dios en mis sentidos...)

Y ahora, en fin, este día de octubre, no sé cual,  
me he quedado en silencio frente a mis escrituras,  
frente al mágico soplo que adivino y no he dicho.  
Y casi estoy seguro que nunca he de saber  
la proyección constante de tanta vida mía  
como estoy sumergiendo en mi ignorancia de hoy,  
en mi memoria de hoy, que, de pronto, parece  
contener el tamaño de la lluvia, el tamaño  
de un rincón de mi casa donde yo sigo siendo  
una sorpresa oscura, una luz que conserva  
todavía un fragor de campana o de lágrima  
apoyada en mi madre y madurando en mí  
hasta impedirme siempre traducirme en palabras. (1952: 14-15)

Es increíble, a la luz de la teoría que venimos desarrollando, cómo van casando unas ideas con otras y cómo se van refrendando en los versos de este poema. En concreto, por acudir a un referente sógnico importante, o muy importante, la figura de Dios: cuanto más aparece en el libro,<sup>78</sup> o en este poema, más tenemos la certeza de que el poeta alude a sí mismo, alude a lo humano, como en los tres últimos versos de la cuarta estrofa.<sup>79</sup> Aunque algo antes el poeta deja aclarado el lugar desde donde escribe, desde donde su voz nace, en concreto en la segunda estrofa. Inmediatamente después, en el primer verso de la estrofa siguiente, dice «Pero me llamo hombre», con lo que nos está no sólo hablando en clave, sino que a la vez está renunciando a su naturaleza «divina» para fundar en la vida terrenal —«Pero me llamo tierra», dice paralelísticamente, unos versos después, siempre en la misma estrofa— su vocación de poeta. Las referencialidad del poema es la propia poesía, son las marcas intratextuales que van constituyendo un mundo creado, un mundo «ya dicho», como si el poeta viviera en un mundo donde lo único que le queda es constatar su

---

<sup>78</sup> Flores (1999: 44) repasa algunas de las conexiones que posee con la poesía de la época la recurrente presencia de Dios en todo el libro.

<sup>79</sup> En total nosotros hemos cuantificado diecisiete referencias directas a Dios en la primera edición de *Las adivinaciones*, sin contar las indirectas ni el aparato metafísico que lo sustenta. En la edición de 2007 esta cifra se reduce sensiblemente a cinco presencias (y una de ellas es de forma irónica). Con los años, como venimos diciendo e iremos aclarando libro a libro, la depuración de la poética bonaldiana irá eliminando sucesivamente las referencias metafísicas y espiritualistas que irán dejando a paso a un tejido textual de estirpe más material, con alusiones autorreferenciales a la propia textualidad de la escritura y la existencia, sustituyendo de este modo cualquier devaneo trascendental por las preocupaciones de la escritura, trasladando al papel sus inquietudes en sentido más amplio.

vocación de poeta. Recordemos cómo empieza el poema en la primera estrofa: «Yo he dicho [...]», cómo en esta primera estrofa continúa: «He dicho, en fin, que el mundo / cabe en mis labios [...]», y cómo en la segunda se reafirma: «Todo esto lo he dicho y quizá sea bastante». Estas señales son más que pistas, porque nos sitúan con el personaje del poeta-profeta, poeta-dios-creador que es capaz de que el mundo quepa en sus labios, que es capaz de la totalidad absoluta, de las realidades ideales más bellas. Y es que el final de la primera estrofa, conectando con el título originario, también es explicativo de que el poeta posee una capacidad transportadora hacia mundos imaginarios, capacidad de fugarse con la mirada, de soñar, de abarcar grandes espacios sin desplazarse del mismo sitio.

El principio de la cuarta estrofa es una constante indagación en la referencialidad del poema: «Escruto mi evidencia, es decir, mi secreto», y otras llamadas en el mismo sentido. Ese «secreto», ¿no es sino precisamente lo que ha dicho y ya quizá sea bastante? Sin embargo, no lo ha dicho, sino que se nos cuenta —como en un relato— que se nos ha dicho, mientras la realidad es que se nos está diciendo, porque el poema se está construyendo al mismo tiempo. Lo refrendaremos en la composición titulada «Poema en la escritura» (1952: 60-62), que es la última de *Las adivinaciones*, precisamente porque con ella se cerrarán las reflexiones y las especulaciones, en cualquier dirección. Esta composición nos confirmará todo cuanto venimos exponiendo.

En cualquier caso, los tres primeros versos de la estrofa final son importantísimos para encauzar nuestros razonamientos:

Y ahora, en fin, este día de octubre, no sé cual,  
me he quedado en silencio frente a mis escrituras,  
frente al mágico soplo que adivino y no he dicho. (vv. 31-33, 1952: 15)

El poeta nos confiesa que se ha quedado en silencio, pero la realidad es que el poema está decantándose. Se ha quedado en silencio porque no puede expresar todo lo que siente, todo lo que intuye, y que es pura adivinación. No lo podrá decir nunca porque, de hecho, ya lo ha dicho: es el poema mismo, es el propio devenir de su escritura.

Otro elemento muy importante que aparece en el poema dos veces, es el verbo *traducir*, al final de la tercera estrofa, y al final de la última estrofa. Verbo complejo donde los haya, que nos abocaría a miles de teorías acerca del necesario mundo de la traducción, esa importante y sugestiva labor. En el momento en que traduces algo, su lengua original pierde

sentido y, aunque pueda poseer en su nuevo recipiente lingüístico la mayoría de las connotaciones que poseía en el original, en casos de excelentes traducciones y de lenguas afines, por ejemplo, siempre hablaremos de que la traducción es algo distinto, una recreación. Teorías o interpretaciones aparte, ¿qué es lo que traduce nuestro autor?, según dice literalmente en el verso final de la tercera estrofa; o, ¿qué es lo que le impide siempre traducirse?, como reza también literalmente en el verso final de la última estrofa. Si tuviéramos que responder con una sola frase a estas preguntas, habría que contestar el poder de la palabra, que es el único poder del que están investidos los poetas; y es el único poder, además, del que se sabe poseedor nuestro autor. Ese poder es «[...] esa luz o milagro / que mi pecho recibe [...]» y que no pueden sostener los sueños, porque cada vez que el poeta quiere traducir esa luz de los sueños a las palabras, se halla con que le «aniquila» ese poder abrasador, llameante, de la palabra. El poder de la palabra es eso que, frente a su madre —una persona fundamental en su vida, no sólo biográficamente por lo que nosotros sabemos, sino tal y como viene expresado en el poema, con sus propias e internas claves sentimentales—, no es capaz de ser expresado, no es capaz de ser dicho. Y a lo largo de toda la composición se nos está repitiendo que «lo ha dicho», pero el poeta sabe que no lo ha dicho todo, que hay cosas que no puede decir, no por su ineficacia o inhabilidad expresiva, sino porque hay emociones o sentimientos que no se pueden traducir en palabras, que se mantienen intactos como enigmas, que son la prueba viva del milagro de nuestra existencia. Si en la cuarta estrofa el poema comienza a configurar un espacio familiar, o sentimental, esa «casa en el Sur» en la última estrofa sitúa a través de la memoria a un personaje: su madre. A modo de confesión y de remate de la composición, el poeta nos hace partícipes de un momento emotivo y muy íntimo en el que, frente a su madre, lleno de emociones, y justo en ese momento en que quiere expresarle todo aquello que había pensado decirle, en suma, confesarle todo lo que la quiera o adora y que estaba «[...] madurando en mí», no lo puede decir, no se hace voz, precisamente por la cantidad de emociones que siente, por la imposibilidad de expresar tantas emociones, y porque esas emociones le obturan «hasta impedirme siempre traducirme en palabras». «Las órbitas bellas» son las de los ojos de su madre,<sup>80</sup> en una imagen poco hermética y al mismo tiempo

---

<sup>80</sup> En cualquier caso, aquí las nociones idealistas hegelianas —neoplatónicas, en última instancia— buscan la tradición de la música de las esferas, la del movimiento dinámico de los sujetos en el mundo, la de las «almas bellas» (Rodríguez 1990: *passim*), en consonancia con esas órbitas. Y de paso buscan insertarse en

clásica: unos ojos empañados en lágrimas (así, «la lágrima» aparece también al final del poema, como una constatación romántica, o «neorromántica», como ya advirtieron, entre otros Flores respecto a la poesía no sólo de nuestro autor en este primer libro, sino de las impregnaciones presentes y recurrentes en la poesía de la época).<sup>81</sup> Y si atendemos al cambio de título, «Órbita de la palabra», más aún, porque solamente se ha cambiado la referencia a los ojos por la referencia semiótica del propio código empleado: la palabra. Otra vuelta de tuerca sobre las propias obsesiones lingüísticas del poeta, con las que pretenderá —y conseguirá— enfatizar sus preferencias y gustos a lo largo de las diferentes reediciones de sus obras.

En general podemos advertir desde ya que los poemas que sobrevivirán a las siguientes ediciones de *Las adivinaciones*, serán aquellos que posean un sesgo metapoético y unas preocupaciones por la propia palabra poética más claras. En la tarea de decantación del libro, que irá puliéndose poco a poco con los años y las décadas, el poeta eliminará aquellas composiciones en las que se respira cierto romanticismo ingenuo, al gusto de los románticos alemanes, donde se puede apreciar una sencillez franciscana y una suerte de comunión total del hombre con la naturaleza. Una alabanza de la inocencia, de la primera mirada que se deja seducir y asombrar por un universo pleno en su hermosura, inocencia que es ignorancia e ignorancia que es pureza, como en «Muchacha pensante» (1952: 31-32), no exenta de aquella espiritualidad de corte fenomenológico que señalamos en su momento para el poema «Destino», *vid. supra*, y que proviene directamente de la lectura de Juan Ramón Jiménez:

---

nuestra tradición poética más clásica, aunque esto es un aspecto secundario que no presenta novedad y que precisamente la crítica le achacó como un mal menor, una voz personal a pesar de las influencias.

<sup>81</sup> A propósito de las reminiscencias neorrománticas de este libro, *vid.* Flores 1999: 44, ó Martínez Ruiz 1971a: 48, éste último señalado *apud* Payeras Grau 1997: 15; pero desarrollaremos con algo más de profundidad esta ascendencia en el siguiente capítulo.

Y también a propósito de la lágrima de Sebold, y relacionado directamente con la raíz del romanticismo bonaldiano, «esa lágrima solitaria [...] confirma la regla de la impasividad externa de que se reviste el profundo dolor, resignación, horror, nostalgia, alegría, etc. [...] Es decir que precisamente por lo inesperado de esa lágrima y por la “dificultad” con que surca la mejilla de “mármol” del adolorido personaje, se nos revela que estamos en presencia de una de esas intensas emociones que divorcian al hombre de su realidad circundante, paralizándolo por fuera y aislándolo dentro de su propio corazón [...] donde sufre indecibles tormentos morales.» (1983: 186-187). O recordemos también el poema «Lágrima» de Gil de Biedma (1997: 66-68). Esta lágrima aislada se repetirá en *Las horas muertas*, en el poema titulado «Toda la dicha cabe en una lágrima» (1959: 70), para pasar posteriormente a formar parte de *Memorias de poco tiempo* (2007: 82), seguramente por su carácter románticoide que conecta más con las preocupaciones de sus dos primeros libros, y que habían sido bastante más decantadas a finales de la década.

Porque tú sólo sabes que sentir la ignorancia  
es vivir con un modo más puro de dolor.  
Llegaremos al bosque cuando la noche eleve  
su oscilante tibieza entre celestes pétalos. (vv. 21-24, 1952: 32)<sup>82</sup>

Y siempre teniendo en cuenta que los poemas que sobrevivirán serán modificados hasta casi el punto de considerarlos nuevos, también citamos este interesante juicio, a modo de resumen:

Realmente es como si en esta primera obra de Bonald coexistieran dos libros distintos, uno, el anunciado en *Espadaña, Donde mi voz acaba*, al que pertenecerían los textos que como hemos visto C. [aballero] Bonald acabará rechazando, y el otro, las verdaderas *Adivinaciones* [sic], el constituido por los poemas reconocidos como tales a lo largo de los años por su autor. Creemos que el paso de uno a otro implica y testimonia la primera gran ruptura espiritual y estética de C. [aballero] Bonald, su salida de la adolescencia y su abandono de la ingenuidad e indefensión literarias. (Flores 1999: 46)

Pero volviendo a «Las órbitas bellas», se confirman así las ganas de decirle a su madre muchas cosas, en estos sencillos versos, igual que sabemos que su preparación había sido más o menos concienzuda (desde el inicio de la composición se alude a la madre, en el verso segundo), a pesar del fracaso elocutivo. Un fracaso relativo, claro está, casi como un falso fracaso, teniendo en cuenta que lo que no puede decir lo está diciendo, como si el poema fuera sorteando los propios obstáculos que va generando el contenido de su redacción. Lo que no se dice es tan importante como lo que se dice, y cuando el poeta asegura que «[...] nunca he de saber / la proyección constante de tanta vida mía», en realidad estamos asistiendo a todo lo que no se nos dice, pero que, sin embargo, queda sugerido, evocado, un poco al albur de la capacidad interpretativa de cada uno, y dentro de esa capacidad, la habilidad de poder trasladar las emociones contenidas o expresadas en este poema hacia su madre, o en general hacia un ser muy querido, un ser trascendental en nuestra vida. Porque nos imaginamos una mente idealista, muy completa, con mucha capacidad de comprensión y porque sabemos nosotros también que, muchas veces, sin decir las cosas, las estamos diciendo.

Pero continuamos con nuestro recorrido por las páginas de este poemario. El siguiente poema que nos interesa es «La amada indecible», que ya comentamos con brevedad anteriormente y del que señalamos su inicio: «Hablarle es darle origen divino a mi

---

<sup>82</sup> Cfr. Flores 1999: 44.

palabra», decía el poeta en el primer verso. Y desde el título se nos advierte, el amor no se puede decir. Y desde el verso final se nos concluye: «oh indecible, oh amada nunca dicha». Aunque también extremadamente significativos son los primeros versos de la última estrofa donde el poeta confiesa que al hablarle a la amada, él se vuelve «en la tierra constancia de alegría / arrebatarse sus légamos con un sonido nuevo», con lo que llegamos de nuevo a la tierra, como en el poema anterior cuando nos aseguraba «Pero me llamo tierra». Las complejas connotaciones de la tierra, de su relación con el autor y su obra, y de la lectura simbólica de este elemento, en su sentido aristotélico, irán derivando de un modo muy particular desde este primer libro hasta *Anteo*, el hijo de la tierra, pero también en otras obras posteriores podrá rastrearse. Volveremos no obstante a *Anteo* en su momento.

Ahora regresemos a nuestros poemas recordando que en esta composición, el origen de la palabra de nuestro poeta, al hablarle a su amada, era divino, pero que su boca era humana.<sup>83</sup> Y así, «Más triste todavía», aunque no haya sido un poema conservado en las sucesivas ediciones, y que transcribimos íntegro en el anterior capítulo, no hace sino insistir en el poder o impotencia de las palabras «con las que voy viviendo», dejándonos servida la confirmación de todos los razonamientos que hemos venido sosteniendo en la penúltima estrofa:

Así contempla el hombre la propia luz de Dios  
que procura en palabras, letra humilde, decir,  
que lentamente, silenciosamente  
guarda por si después  
sedimenta ese mundo su verdad en el pecho. (vv. 23-27, 1952: 22)

La identidad doble y unitaria de Dios y el hombre, del poeta como creador humano y como Dios del poema —remedando a Huidobro— está aquí presente, estableciéndose un trasvase desde la luz de Dios hacia las palabras del hombre. Mitad humano y mitad divino, el adivino podría plantearse como la figura intermedia, si bien es mucho más importante el sentido de la adivinación que la personificación de ese sentido. La función antes que el personaje, porque el personaje sólo estaría cumpliendo una misión en la trama adivinatoria... El hombre «contempla», y no estamos ante un verbo menos platónico: es el

---

<sup>83</sup> «Cualquier inclinación suya por lo metafísico en poesía queda equilibrada poéticamente por su absoluta modestia ante los grandes misterios [...] Es posible, que los estudios de Astronomía que ha hecho [...] le hayan llevado a la estupenda fórmula a base de la cual se puede hablar sin pedantería de todo lo divino y de lo humano, una fórmula que está latente en su libro y que le da una savia andaluza: “No somos nadie”» (Vázquez-Zamora 1953)

verbo clave por donde se filtran y confluyen las teorías neoplatónicas con el judeocristianismo, según la lectura de san Agustín. Palabras que sedimentarán en su pecho para después ser utilizadas en clave de poesía, para que el poeta las pueda convertir en poesía. La luz de Dios dota al poeta de su palabra. Con este poema se cierra la primera parte del libro y se da paso a la siguiente, que viene encabezada por el díptico «Las adivinaciones» (1952: 25-28), del cual iremos entresacando las ideas fundamentales. El inicio dice así:

Esta palabra de hoy, esta llaga inicial de cada día,  
que va depositando en mi memoria  
su virus penetrante, su estrato corrosivo,  
venida desde el mundo a fuerza de infligirla,  
de irla haciendo mollar,  
dúctil como una arcilla con mis lágrimas,  
pierde pie poco a poco hacia un fragor de olvido,  
hacia sombras inicuas donde es número el hombre,  
donde amar es morir entre brazos anónimos. (vv. 1-9, 1952, 25)

La palabra mantiene su estatus de sujeto protagonista del poema, como en el poema anterior con el que se había cerrado la primera parte, y como en la mayoría de los poemas del libro. El matiz de la memoria, ya ensayado en anteriores poemas, toma aquí un inusitado interés puesto que viene a establecer con una clara intensidad una suerte de lucha con el olvido. Así lo sugiere María Payeras Grau, una de las mayores especialistas en la poesía de nuestro autor, cuando corrobora esta relación:

La dialéctica entre la memoria y el olvido se establece como una lucha abierta en tanto que el segundo conspira continuamente contra la primera. El rescate de la memoria se plantea como una lección necesaria debido a la incidencia del pasado sobre el presente. (1997: 17)

Y es más: «La obsesión por la memoria sólo es comparable, en la poesía de Caballero Bonald, a la obsesión que siente por explicar el sentido de la escritura.» (*Ibidem*: 16)

Con lo que en pocas frases hemos podido nombrar los dos grandes temas de nuestro autor, uno, el lenguaje, esa reflexión metapoética que sobrepasará sus propios límites textuales, de índole metadiscursiva —con las matizaciones o derivaciones que debidamente venimos señalando—, y sobre el que venimos desarrollando este capítulo, que será la piedra angular de nuestro trabajo, extendiéndose a lo largo de todas sus páginas; y otro, la memoria, o su proyección en el tiempo, al fin y al cabo, muy en consideración con esta base

mencionada, e íntimamente unida, puesto que la poesía moderna, desde su raíz prerromántica y a pesar de los debates, se caracteriza fundamentalmente por ser un arte temporal (Lessing).

La tierra aparece una vez más en este poema central, recordándole al poeta su «destino» (que por cierto es otro poema del libro, luego desechado),<sup>84</sup> y envolviéndole en una niebla de resonancias atávicas y míticas, muy acordes con este nacimiento de la palabra, que tomará cuerpo definitivamente en *Anteo*, sólo unos pocos años después. Y el tiempo —a través de la memoria—, que viene veteando, incrustándose como tema en todos los poemas, otorgándole a las composiciones profundidad, una dimensión

que va depositando en mi memoria  
su virus penetrante, su estrato corrosivo, (vv. 2-3, 1952: 25)

Y en el poema siguiente, «Los hombres sucesivos» (1952: 29-30), nunca más reimpresso tras la *editio princeps*:

¡qué amargo frenesí cobra mi humano tránsito  
cuando pienso que apenas  
si puede mi palabra ser la sombra de mí,  
de éste que ahora soy,  
o de aquel que, impotente, aún lucha en mi memoria! (vv. 26-30, 1952: 30)

Aquí, como ya hemos señalado, el personaje —el poeta-creador— se desdobra y en esa dimensión temporal que alcanza, el presente en el que vive o en el que se debate, y el pasado sobre el que reflexiona, que vuelve a visitar con la intención de revivirlo de algún modo, establece una lucha consigo mismo, porque debe combatir contra la propia imposibilidad de comunicar aquello que quiere decir y siente en este instante,<sup>85</sup> y contra los

---

<sup>84</sup> Publicado originariamente en *Espadaña*, n. 47, León, 1950, s. p., con el título «Humano destino», y con la variante de un guión en el nombre compuesto: José-Manuel, que sigue oscilando hasta al menos dos o tres años más.

<sup>85</sup> Dos poemas después, en la composición titulada «Donde mi voz acaba» (1952: 33-34), dice: «Donde mi voz acaba está mi pensamiento, / allá me está esperando entre las sombras / con su oscura certeza inamovible, / con su hondo dominio [...]». Estos versos corroboran que el joven Caballero Bonald ya posee una clara conciencia de la imposibilidad rilkeana de comunicar, y vemos, de pasada, cómo toma partido en una polémica en la que todavía no se habían aireado las críticas más importantes del momento, como la respuesta de Barral a Aleixandre (*vid.* nuestro resumen en Abril 2006a: 15-17), y todo el conflicto generacional que se descubrió desde entonces. Pero para nosotros y para la poesía de nuestro autor, eso sí que queda claro en estos versos, la poesía, desde este primer libro, sirve para buscar en su interior, como catalizador del conocimiento.



propios rescoldos de su memoria, que le abrasan, tirándole hacia el pasado y recordándole todo lo que vivió, y sintió entonces. En los versos siguientes, para finalizar el poema, exclama

¡cuánto inútil ardor para fundir las cosas  
en mi verbo embriagado de vanas conjeturas,  
hecho luz un instante y vertido hacia un mundo  
que bien pudo ser mío y que aún no lo es! (vv. 31-34, 1952: 30)

El verbo, o la palabra poética, se sitúan así como el crisol donde se funden y toman forma todas las experiencias, tanto externas, del mundo, como las internas del propio sujeto.<sup>86</sup> Y esa correlación de fuerzas ya se ha convertido en el eje del libro, la verticalidad del sujeto que busca en sí mismo palabras que no puede pronunciar, por la inaccesibilidad de los lugares donde se encuentran esas palabras, y porque la memoria de ese mismo sujeto se sitúa en los confines de lo localizable; y horizontalidad de un mundo que ofrece espacio casi infinito, una especie de vasta landa que funciona ajena a nuestra voluntad y donde hay que construir poco a poco la identidad de ese sujeto, demasiado extendido en su verticalidad. Es sólo en las interrelaciones de sus puntos donde los poemas surgen como choques de verdadera vitalidad, conflicto interior, dudas o quejas sobre el exterior, sobre su autonomía respecto a nuestros deseos.

Y es que no podemos olvidar que la mayor parte de todo este énfasis del poeta en la construcción de un mundo sintácticamente posible a través de los poemas, donde confluyan sus aspiraciones y ambiciones literarias con sus necesidades expresivas, en una especie de búsqueda de un lugar para habitar, a través de todos estos bucles metapoéticos en los que vamos entrando en cada poema y que van configurando un lenguaje metadiscursivo global, tienen más que ver con la construcción de una identidad, una identidad verbal, si se quiere, o como poeta, o como personaje literario, porque las identidades no existen de por sí sino que se construyen.

Y la crítica literaria oficial de la época había puesto bastante interés en asegurar el éxito de esta generación. Estaba servido, entre otras razones, porque había que construir una

---

No obstante para recalcar esta idea, merece la pena señalar estas palabras: «Si la poesía es conocimiento, Caballero Bonald es un poeta de inaudita certidumbre propia. Él ha estudiado y ahondado en sus personales experiencias con un ahínco y con una sabiduría totales.» (Conesa 1953: s. p.)

<sup>86</sup> De otro modo expresado, pero muy parecido: «José Manuel Caballero Bonald canta, en definitiva, el terrible abismo humano que se abre entre “sentir” y “saber”.» (Vázquez-Zamora 1953)

literatura nueva, una España nueva, todo estaba por hacer. O mejor dicho: por rehacer. El estado desértico tanto de los estudios filológicos como de la creación, con la mayor parte de los intelectuales y poetas en el exilio, hacía, además, urgente la situación. Esta será, andando el tiempo, una de las razones fundamentales para que surja —reviviendo— el concepto de generación y, con más criterio, y corregido, un grupo, el grupo poético del 50. Y para afrontar esa renovación en las letras, tan necesaria, había que acudir y potenciar a esa nueva juventud que estaba llegando. Es cierto que el grupo del 50 poseerá una excepcional calidad literaria, pero también es verdad, según nuestro criterio, que la crítica se volcó sobre estos jóvenes de manera inusitada, y puede ser ésta un camino de estudio interesante que habría que investigar con más detenimiento.

Pero nos encontramos en este momento en la segunda parte del libro, en la sección intermedia, compuesta por siete poemas de los que desaparecerán cinco, quedando —con sucesivas modificaciones, claro— sólo el del inicio y el del final. Los poemas que desaparecen son «Los hombres sucesivos», «Muchacha pensante», «Donde mi voz acaba», «Destino», y «Belleza». Sobre esta autocensura habría mucho que comentar, pero creemos que ya en el citado libro de María José Flores se realiza un repaso pormenorizado y se intentan explicar o justificar las causas de estas supresiones o autocensura a la que el propio autor somete sus textos, siempre atendiendo a la evolución de su gusto estético y de no pocas y arbitrarias decisiones, incluso en la datación de ciertos poemas.<sup>87</sup>

Uno de los textos sacrificados, «Destino», posee un final muy elocuente:

Miradme, sí, miradme; me manan  
voces celestes hacia mi boca muda,  
me fluyen enseñándome que vivo todavía,  
que duelo todavía,  
que es mi canto la savia total de mi destino,  
la materia total de mi memoria,  
porque sólo es el tiempo el que proclama  
que el hombre vive y duele con peso mineral. (vv. 37-44, 1952: 36)

Un final por el que el hombre, hecho verbo en su versión más terrenal, con capacidad de hablar, de hilar las palabras con significados simbólicos y polisémicos, asume su destino

---

<sup>87</sup> «Realmente son muchos los textos que no vuelven a publicarse [...] Se trata de una autocensura por supuesto legítima, pero que nos priva de elementos interesantísimos para el conocimiento de sus orígenes literarios y, en consecuencia, de la verdadera naturaleza de su extraordinaria evolución posterior» (Flores 1999: 43).

prometeico de poeta-profeta, de vate que debe reunir toda la esperanza humana, en el sentido más trascendental e idealista que podamos imaginar, pero también, como latiendo ocultas, las ilusiones de erigirse como el líder laico —pero sagrado— que debe guiar a un pueblo que no posee la capacidad de ver lo que la lúcida mirada del poeta —que ve más allá, que tiene amplitud trascendente— alcanza a ver. Él deberá mostrarle el camino, y para ello está dispuesto a sacrificar lo que haga falta, sin renuncias ni concesiones.

El último poema, por tanto, de esta segunda sección, es «Domingo» (1952: 39-40).<sup>88</sup> Y poseen cierta relevancia estos apuntes de Gerardo Diego a propósito de la serie de poemas «de sentido social», como apuntara Quiñones (*vid. supra*), donde se incluye esta composición. Aunque sin alcanzar el carácter de poesía de denuncia —o aquello en lo que desembocará el realismo social, o social-realismo—, se puede observar algo más que una epidérmica preocupación social, algo relacionado con el sentido humano de las cosas y las relaciones, puesto que nos sitúan en un mundo exterior que el poeta intenta alcanzar, comprender, asir.<sup>89</sup> Pero estamos muy lejos de los cantos colectivos, o de luchas contra el Régimen y sí de un deambular del hombre por el mundo, de un intento de comprensión de ese mundo exterior que, más allá de los propios problemas internos del sujeto, nos interaccionan constantemente, conformándonos:

«Mendigo» [...] o su muchacha de «Domingo» nos impresionan con su verdad, con su dolor, la comunicativa piedad embellecedora, sin rehuir del realismo con que los acaricia el poeta canjeando sus evocaciones por iluminadas palabras. (Diego 1952 *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 55)

Esta prostituta de «Domingo», algo herméticamente planteada, es un ser marginado igual que aquel «Mendigo» que también deambulaba por estas páginas.<sup>90</sup> Para las significaciones que puede alcanzar realmente esta prostituta en el contexto social de la época, podría servirnos como fuente el magnífico trabajo de Pool, o al menos la introducción (2005: 1-13). La herencia romántica de nuestro autor, y de Espronceda, una

---

<sup>88</sup> «Domingo» es una muestra *sui generis* y *avant la lettre*, de poesía social. Es en el primer lustro de la década de los cincuenta cuando se une el impulso rehumanizador con la conciencia social. Tiene que ver con el Rosales de *La casa encendida* (1949), pero también con la denuncia.

<sup>89</sup> «*Las adivinaciones* [...] es un libro ya conseguido, de un poeta que acierta desde el principio con la forma de traducir las vagas voces de su mundo íntimo y de interpretar las llamadas de lo externo, de lo que, fuera de uno mismo, hiere la sensibilidad [...]» (Sánchez-Marín 1953: 277)

<sup>90</sup> A propósito de este poema y de su trasunto biográfico, Caballero Bonald relata en sus memorias que recuerda la figura de un mendigo con «absoluta precisión», cfr. el poema (2007: 23-24) con su evocación (1995: 85-86).

vez más, en ambos temas escogidos de marginados en los que se pretenden buscar la dignidad a pesar de todo. Y esa mirada humana de la poesía de la época, solidaria, muy en consonancia con ese abrazo total y rehumanizador del Vicente Aleixandre de *Historia del corazón* (1954), demuestra, como asegura Salvador Conesa, que «En todo caso, esta vaga ascendencia no representa una categoría, sino una comunidad estética» (1953: s. p.)<sup>91</sup> Y lo corroboran otros, destacando Sánchez-Marín (1953: 278): «De cuantos poetas conocemos es José Manuel Caballero Bonald el que más se acerca a la solitaria altura de Vicente Aleixandre, no por imitación, sino por coincidencia».

La tercera parte del poemario comienza con «La memoria en el tiempo», un poema que sobrevivirá —si bien muy modificado— bajo el título de «Aguas de la memoria» (2007: 47-48) y que en la versión original se encuentra muy en la línea de lo bello y lo triste del poema «Más triste todavía», esa veta temática que recorrerá casi todas las páginas de *Las adivinaciones*, enmarcada en las reflexiones en torno al tiempo.<sup>92</sup> Revivir con el recuerdo los días pasados posee el riesgo de la melancolía y del tiempo ido que nunca más volverá. El tiempo pasado que se revive en el presente posee un riesgo al ser evocado, y es que, tras la fugacidad de esa evocación, huye, se escapa. A modo de resumen, al final del poema, se asegura que sólo se puede habitar ese tiempo del recuerdo con dolor, porque el pasado nos produce dolor y porque todo lo relacionado con el tiempo «sólo puede vivirse con un largo sollozo».<sup>93</sup> Por el título explícito del poema, no queda duda de que se ajusta perfectamente a esa preocupación o reflexión sobre el tiempo que atraviesa estas páginas, y que ya hemos comentado.

El siguiente poema, «Nombre entregado», es otra de las composiciones que han sobrevivido con más éxito a toda esta época, aunque no nos cansaremos de repetir que la versión de su obra poética completa (2007: 28-30) poco, por no decir nada, tiene que ver con esta primera versión. Sea como fuere, «Nombre entregado» es, sin duda, una composición agraciada que ha mantenido toda su frescura, fruto de una infructuosa relación

---

<sup>91</sup> Como ya adelantamos (*vid. supra*), este poema es sin duda uno de los que más tienen que ver con aquellas «maneras salmodiadas» del Luis Rosales de *La casa encendida*. Se hallan aquí también vestigios de esa espiritualidad ya citada y comentada que, como hemos dicho, es un rasgo propio de toda la poesía de la época.

<sup>92</sup> El poema «La casa» corrobora este anclaje románticoide con los versos «[...] candor y miedo juntos / o acaso esa tristeza que hay detrás del amor» (p. 52).

<sup>93</sup> Pero, tal y como venimos exponiendo, el poeta eliminará de un modo brusco y sin excesivas cautelas (1983a: 19) este tono neorromántico del libro para centrarse más en las otras partes de desarrollo metapoético.

amorosa que no duró demasiado. En palabras del jerezano: «Poco después [se refiere a la separación], intentaría reproducir algunos de esos vacilantes soliloquios en un poema de elegíaca narratividad que no es de los que peor han resistido el paso del tiempo.» (1995: 202) Merece la pena recordar aquí la primera estrofa (1952: 45):

#### NOMBRE ENTREGADO

Tú te llamabas Carmen  
y era hermoso decir una a una tus letras,  
desnudarlas, mirar en cada una  
cual si fuesen distintas alegrías en haz,  
distintos besos en mi boca reunidos;  
era hermoso saberte con un nombre  
que ya me duele ahora entre los labios,  
me sangra entre los labios como una cosa muerta,  
como algo que yo querría decirte constantemente  
y me estuviese tristeciendo con sus límites,  
con su doliente negación de ser,  
porque es amargo pronunciar lo que en olvido acaba. [...]

La narrataria de la que habla el texto hace referencia a un trasunto amoroso que el poeta vivió en los meses justamente posteriores a su restablecimiento de la tuberculosis. Pero es a la propia poesía de la que habla, hecha nombre a través de su nombre. En cualquier caso, ya nos anunciaba Fernando Quiñones que pertenece a la sección de temática amorosa. Si lo analizamos como una composición amorosa, apreciaremos un poema en el que abundan los elementos de tipo romántico, o neorromántico (recordemos el texto del propio autor, reproducido al final del capítulo anterior, 1983a: 19), con momentos de intenso lirismo; por ejemplo, el poema está ambientado bajo la luz otoñal, con un poco de frío, y durante el otoño la naturaleza se prepara para hibernar, su vida se está yendo, es la estación de las despedidas. «En el nombre propio de una muchacha agolpa, con estilística muy eficaz, todo el río de la vida.» (Mostaza 1956: 6) Un río que fluye incesantemente y por el que parece que los enamorados se despiden, o ya se han despedido, arrastrados: «Sí, ya te has ido, no puedes responderme», dice a propósito en un momento del poema.<sup>94</sup> Y podríamos observar otros *topoi*, todos ellos muy bien elaborados, bien dispuestos en el texto, conformando una determinada estructura aparentemente sentimental con la certeza de poseer la capacidad de

---

<sup>94</sup> Respecto al trasunto biográfico de este poema, podríamos consultar el primer volumen de las memorias de nuestro autor (1995: 200-204). La relación con Carmen marcó un punto de inflexión sentimental en la vida de Caballero Bonald, y le costó olvidarla.

transmitir una atmósfera original y, una vez más, envuelta en aquel versículo propio del Luis Rosales de *La casa encendida*.

Pero según nuestra lectura, existe un trasfondo menos aparente en el motivo del nombre que va más allá de esa lectura amorosa, envuelta en los *topoi* de un blando romanticismo, o romanticismo tamizado. Payeras Grau ha alcanzado en un reciente y agudo estudio a entresacarle a este poema algunos de sus códigos mejor imbricados, iluminando otros aspectos interesantes. Dice así:

Una misma historia adopta, en la obra de Caballero Bonald, dos perspectivas [...] El desamor, la ausencia de la mujer en la experiencia cotidiana del hablante poético, acarrearía la desaparición de la palabra, como una simbólica desintegración de su identidad. El poema [...] no recala en datos anecdóticos respecto a la relación con la mujer, siendo además curioso que ésta se defina exclusivamente como «nombre entregado», esto es como sujeto del enunciado y no de la acción. (2006: 218)

Payeras Grau nos está poniendo sobre la pista de ese fondo, aunque a la estudiosa catalana le interesa más el sentido de construcción autorial. Y sigue:

El poema destaca, por el contrario, la razón existencial profunda que esa relación posibilitó y que, depositada en la esfera de los afectos, construye la propia identidad y fortalece el sentido de la experiencia personal. De este modo se alcanza a ver cómo el poema traduce la experiencia íntima del autor, no la narración de los hechos (*Ibidem*)

Hasta aquí esa mirada con trasfondo biográfico tan interesante y que iremos aplicando siempre que sea posible, y oportuno. Pero nos interesa profundizar en nuestra lectura metaliteraria del poema, en esas claves que van más allá de lo anecdótico o biográfico y que están ya presentes aquí, pues si el personaje poético femenino posee un «nombre entregado», primero habría que saber a quién ha sido entregado ese nombre, y ante esa pregunta es evidente que ha sido entregado al poeta, pero entregado con toda su significación etimológica, al margen de chispazos románticos, tan propios de la poesía de la época: ‘Carmen’ viene del latín, *carmen*, *-inis*, y significa, como todos saben, poesía. Por lo que tenemos de nuevo, y una vez más, la lectura metapoética que sobrepasa a la concepción de la época y por la que Caballero Bonald no sólo comienza a ser conocido, y su poesía apreciada, sino por lo que nos llegará este libro como uno de los libros más importantes del momento. La poesía, una vez más, entregada al poeta, en una suerte de iniciación o señal muy al modo de aquel poema de Arthur Rimbaud citado. Quizá por eso

en la versión definitiva de este poema, Caballero Bonald cambió el primer verso, añadiendo el adverbio que señalamos en negrita, y dejándolo así:

Tú te llamabas **tercamente** Carmen<sup>95</sup>

Lógicamente aquí el poeta nos está haciendo hincapié en su propia voluntad de ser poeta,<sup>96</sup> de su propia tenacidad o terquedad, y no en el carácter más o menos rudo de la muchacha. Si el poder de la palabra poética dijimos que era abrasador, ahora también se muestra revelador, porque al pronunciar el nombre de la amada el poeta se encuentra a sí mismo, se descubre como poeta, construye su propia identidad.

El poema que sigue a esta composición, es «Salmo del hijo», que ya hemos comentado de pasada y que, en todo caso, se halla en nuestro Apéndice. Y el siguiente que nos interesa, y que además ha sobrevivido, es el publicado como «La casa» (1952: 52-55), un largo poema que, con las sucesivas ediciones se acabará titulando «Casa junto al mar» (2007: 52-54) y que será recortado y modificado sensiblemente.

En este poema «el poeta convierte a la memoria en su más fiel aliada para fijar aquellos recuerdos que se propone rescatar de la muerte o de su equivalente, el olvido» (Payeras Grau 1997: 18).

Porque regresamos una y otra vez a nuestro pasado, y porque según esta lógica, el futuro es un lugar de procedencia (cfr. García Montero 1993: 151-154), a través de la poesía se puede evocar con más intensidad ese pasado y convertirlo en la salvación del presente, insuflarle vida para así vivir también en el presente con esa herencia.

De los tres poemas que nos quedan por analizar, los dos últimos han sobrevivido. Pero insistimos: «Poderío» (1952: 56-57), un poema eminentemente enmarcado en la temática amorosa, no se encuentra ajeno a las sublimaciones que el amor puede llegar a realizar, y en concreto en la poesía. Ya hemos anticipado algunas de estas características, que ahora refrendamos.

Oh, si este poderío que me llena la vida,  
que alucina mi vida y la dilata,

---

<sup>95</sup> A propósito del trasunto biográfico de este personaje, *vid.* 1995: 200 y ss.

<sup>96</sup> Es evidente que la corrección, con ese adverbio, del poema «Nombre entregado», en relación con su simbología, no nos parece «irrelevante». Como afirmará el propio poeta algunos años después, «No es que me dedique más a la narrativa, es que ya no está uno para aplicarse a la poesía con el beneficio de la *terquedad*. Y eso es todo.» (1983a: 30; las cursivas son nuestras).

fuese también un ansia de socavar tu cuerpo,  
tu recinto de amor [...] <sup>97</sup> (vv. 1-4, 1952: 56)

La composición siguiente, «Espera» (1952: 58-59), ya ha sido también comentada a propósito de esa idea fundamental, y espiritual, del hombre en relación con sus necesidades de trascendencia, en la dialéctica divino / humano del poeta que canta las divinidades de esa vida cotidiana sublimada, esa vida sencilla elevada a cántico de las criaturas, pero al mismo tiempo anclándose en una espera humana, carnal, «terrenal». <sup>98</sup>

Llegamos por tanto a «Poema en la escritura» (1952: 60-62), una composición que ha sobrevivido a pesar de las diferentes supresiones a las que ha sido sometida, pero que actualmente podemos asegurar que se encuentra en el núcleo fuerte de los poemas de *Las adivinaciones* (2007: 61-62).

No cabe duda de que todas nuestras teorías hasta aquí esbozadas se corroboran a la luz de esta composición en cinco estrofas que vamos a ir desgranando una por una. En la primera parte, el «poema» que escribe el poeta se desprende del discurso poético en el que está inserto, y surge *de* las aspiraciones del poeta. Pero el poema también nace *en* estas aspiraciones

sobre la fría hechura de un papel que se olvida! (v. 17, 1952: 60)

Y en la segunda estrofa se halla el reflejo, o hecho directo, de que el poema ha surgido

Está aquí palpitando [...] (v. 18, 1952: 61)

Tercera estrofa: Ni su escritura —ni ningún poema— puede cancelar el dolor, por ejemplo, de esos personajes que hemos visto transitar por el libro, recordemos al «Mendigo» o a aquella muchacha de «Domingo», con los que se unía en un abrazo solidario, y el poeta posee la conciencia de que la poesía es un simulacro de la vida, que como mucho puede frenar el dolor, pero no eliminarlo, debido a ese límite de la palabra que no alcanza a ser vida plena, sino solamente su proyección.

La cuarta estrofa, que es elocuente por sí sola, comienza diciendo que

---

<sup>97</sup> A propósito de este poema, es interesante la defensa que de él hace Aurora Luque (*vid.* 2005: 92-93) para que finalmente acabe reintegrándose y formando parte de las poesías completas.

<sup>98</sup> Lo terrenal, de hecho, es algo más que una referencia a lo humano, pues aparece como un elemento físico que impregna y toca cualquier intento de trascendencia, reduciéndolo o restándole «altos vuelos» metafísicos. Anteo, hijo de Poseidón y Gea, como veremos en su momento, será la culminación de estos planteamientos.



Acaso esto no sirva para que un llanto se restañe,  
para que una muchacha sea dichosa,  
para que un hombre a mucho tiempo de luz se alegre un poco. (vv. 26-28, 1952: 61)

con lo que nos quiere recordar el propio poema, a los lectores, que es consciente de sus límites, y no es el poeta quien nos lo recuerda, sino el propio texto, que en la cuarta estrofa, el poema, *este* poema, es capaz de concitar dentro de sí

todo el odio, la lucha inicua, el desamor del mundo,  
y toda la alegría, lo que boga y es puro y es feliz (vv. 39-40, 1952: 61)

y sigue una enumeración de todas estas fuerzas positivas y negativas, de todas las potencias, con lo que nos damos cuenta de que en este poema —y en la poesía en general de este libro— estamos ante una suerte de reflexión universal sobre el mismo hecho poético, y que por estas páginas están transitando sus más variados accidentes, la miseria y la grandeza del ser humano.

En la parte final del poema se resume la idea precedente de que

Toda la vida allí deriva [...] (v. 45, 1952: 62)

puesto que se quiere incidir y subrayar en la capacidad aglutinadora y total de la poesía, en la capacidad de trascender que posee, no sólo por sus vínculos con la poesía, sino con nuestras necesidades expresivas y, sobre todo, vitales. En realidad es nuestra propia necesidad de trascender y nuestra propia «voz», en el sentido más físico,

viviendo por virtud de su propia belleza (v. 52, 1952: 62)

la que crea ese

vínculo inmortal que ahorma a los humanos. (v. 53, 1952: 62)

«Poema en la escritura» posee todos los componentes que hemos venido desarrollando en el libro: por un lado la lectura universal del poeta-vate que lanza sus aspiraciones prometeicas de abanderar a la humanidad, con ribetes sagrados, y por otro, inoculado y todavía no desarrollado en su plenitud (ésta vendrá con sus mejores libros). Nos parece que al final ha sido rescatado por su propio autor de esa quema «injustificada» a la que lo había sometido su riguroso criterio a través de las diferentes ediciones o reediciones, por su significación textual de «poesía dentro de la escritura», conciencia que elabora en el

cúmulo de estímulos, una poética determinada, por su significación mallarmeana en el conjunto de la obra de nuestro autor,<sup>99</sup> de un sentido discursivo superior —como si se tratara de un tejido— que acoge la capacidad del poeta o la propia voz.<sup>100</sup> Es esta característica una de las más importantes del Caballero Bonald más maduro (que aquí aparece de forma larvaria), como atestigua Gerardo Diego

«Poema en la escritura» es una confesión de fe, un acto y auto de fe de poeta que se siente sobrecogido, aterrado con el explosivo entre sus manos, consciente de lo que puede suceder, si obedece al instinto que le ordena arrojarlo. (Diego 1952 *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 54)

Efectivamente, volvemos una y otra vez sobre el acto de la escritura, y resulta sobrecogedor el caudal metadiscursivo que usa el poeta a todos estos niveles, ya desde su primer libro, y nos parece que esta es la matriz que acabará desarrollándose en toda la escritura bonaldiana, una vez realizado el paso —por otra parte necesario, no ajeno a la poesía del momento— de las preocupaciones metafísicas hacia las preocupaciones textuales (teniendo en cuenta el paréntesis social): es la poesía el canal, obviamente, a través del efecto sublimador que posee.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Nos parece decisivo este texto y la influencia de Mallarmé, como iremos viendo en los siguientes capítulos, por sus inmensas repercusiones en la poética bonaldiana.

<sup>100</sup> Habría que decir en este punto que la última versión de *Las adivinaciones* tiene veintiún poemas, frente a la primera que tenía 20. Los poemas que desaparecieron para siempre —y que rescatamos en nuestra sección del Apéndice— son «Carnal fuego armonioso» (1952: 16-18), «Más triste todavía» (1952: 21-22), «Los hombres sucesivos» (1952: 29-30), «Muchacha pensante» (1952: 31-32), «Donde mi voz acaba» (1952: 33-34), «Destino» (1952: 35-36), «Belleza» (1952: 37-38), y «Salmo del hijo» (1952: 49-51). Por el contrario se añaden a la edición definitiva los siguientes poemas: «Versículo del Génesis» (2007: 21-22), originariamente publicado en *Vivir para contarlo* (1969: 17-18), «Peligro» (2007: 31), originariamente publicado en *Memorias de poco tiempo* y titulado «El predestinado» (1954: 81-82), «Detrás de la historia» (2007: 32-33), originariamente publicado en *Memorias de poco tiempo* y titulado «La historia» (1954: 53-55), «Me abandono en quien fui» (2007: 34-35), originariamente publicado en *Memorias de poco tiempo* (1954: 23-24), «Transfiguración de lo perdido» (2007: 44), originariamente en *Las horas muertas* (1959: 40), «Copia de la naturaleza» (2007: 49) originariamente publicado en *Memorias de poco tiempo* y titulado «Nombrando lo absoluto» (1954: 56-57), «Lo que deja el olvido» (2007: 55-56), originariamente publicado en *Memorias de poco tiempo* (1954: 41-42); también se publicó «Soy mi enemigo» (2007: 57-58; originariamente publicado en *Memorias de poco tiempo* con el título «Señal de mi enemigo», 1954: 25-26), y «Todo lo que he vivido» (2007: 59-60), originariamente publicado en *Memorias de poco tiempo* (1954: 37-38).

En general, hay que decir que la traslación de los poemas se va realizando de los libros posteriores a los anteriores, aunque algunas veces desaparecen poemas completamente, de casi todos los libros —excepto de *Las horas muertas*, que es su libro más logrado de esta primera etapa— hasta 1963 (y no tenemos en cuenta *Anteo*, claro está). Desde *Descrédito del héroe* hasta hoy, los poemas no suelen desaparecer, aunque sí se ven sometidos a sucesivos retoques o cambios de orden en los libros.

<sup>101</sup> Convendría desde ya relacionar esta fundamental composición con «El habitante de su palabra» (1954: 107-109; 2007: 121-123). De hecho ambos poemas son los colofones de los dos primeros libros del jerezano, actuando como contrapunto final que reafirma no sólo lo expuesto sino que espolea otras significaciones. Para nosotros nos bastará por el momento con usarlos como título y subtítulo de nuestro libro.

Y por eso nosotros hemos elegido, con una leve paráfrasis, este poema como el título de nuestra tesis, porque es broche y consecuencia de toda una trayectoria, y puesto que nunca como en estas primeras etapas de un poeta se busca con tanta ansiedad precisamente eso, ser poeta; nunca como en los primeros balbuceos se está tan dispuesto a sacrificar algo para conseguir esa ansiada voz, y porque esas connotaciones metapoéticas, con sus respectivas ambiciones estéticas, ya inoculadas tan visiblemente en esta composición, serán la base de lo mejor de la poesía madura del jerezano. Sirva también como un modesto homenaje.

Para concluir el apartado de las modificaciones y reestructuraciones de *Las adivinaciones*, se podría decir que la obsesión bonaldiana por la reescritura está muy relacionada con sus lecturas de Juan Ramón Jiménez, de quien aprendió esta maniática forma de andar revisando una y otra vez los textos, y que posee especial significación a la hora de entender la poética de nuestro autor, una poética eminentemente textual.<sup>102</sup>

Pero hemos llegado al final del comentario de *Las adivinaciones*. Sólo nos queda señalar que, debido a los cambios e intercambios de poemas que se advierten en las diversas ediciones de *Las adivinaciones* y de *Memorias de poco tiempo*, debidos sobre todo a un poso estético afín, y a unas preocupaciones retóricas comunes, digamos de inicio a la escritura,<sup>103</sup> hemos establecido un primer ciclo —que ya hemos citado— que titularemos «El ciclo de *Las adivinaciones*» en el que se incluirán estos dos primeros libros, más un broche de lujo: *Anteo*. Para corroborar la existencia interna de este ciclo podría servirnos, entre otras muchas razones, este comentario:

El nuevo libro de poemas de José Manuel Caballero Bonald, que lleva por título *Memorias de poco tiempo*, señala en la temática, ya que no en el estilo ni en la forma, una continuación y renovación de los motivos poéticos existentes en su primer libro que en cierto modo complementa y termina. (Vilanova 1954: 24)

---

<sup>102</sup> Baste citar también los siguientes poemas como resultado de las modificaciones o reintegraciones de la obra poética completa: «La memoria en el tiempo» (1952: 43-44), que luego será «Aguas de la memoria» (2007: 47-48), «Poderío» (1952: 56-57), del que ya hemos hablado y que luego será «Este poderío» (2007: 45-46), y «Poema en la escritura» (1952: 60-62; 2007: 61-62). Estos tres textos no fueron publicados posteriormente a la aparición de *Las adivinaciones*, en ninguna antología o recopilación de poesías completas desde 1952, y en las ediciones de 2004 y 2007 han sido rescatados y convenientemente —cómo no— actualizados por el autor. Los tres textos son muy significativos, especialmente «Poema en la escritura», como demostramos en este capítulo y como de hecho nos sirve de título global para nuestro trabajo.

<sup>103</sup> «Primeros tanteos poéticos: *Las adivinaciones* y *Memorias de poco tiempo*», titulará Payeras Grau el capítulo que se ocupa de estos dos libros (1997: 15-35).

Nuestro autor, establecido en Madrid definitivamente ya a finales de 1952, había certificado la relación con Camilo José Cela, como corrobora el artículo de Eduardo Cote Lamus (1953), y con otros gerifaltes de la literatura de la época. La amistad con Cela se puede corroborar en la foto que se reproduce en *De lo vivo a lo contado* (vid. 2006c: 44), donde aparecen juntos en la imagen colectiva, y no nos parece casual que en ese momento de la foto se encontrara uno al lado del otro. Era la foto de grupo del ya citado I Congreso de Poesía de Segovia. Y en el mismo congreso, y en otra foto reproducida en la misma página, también podemos verle sentado con Eduardo Cote Lamus, flanqueando a un Vicente Aleixandre risueño. Son detalles que nos parecen pertinentes, puestos a desarrollar afinidades y posibles derivaciones, o explicaciones en muchos casos.

Por estas fechas, como es de suponer, nuestro autor estaba todavía desarrollando muchos de los aspectos que en *Las adivinaciones* maduraron, cristalizando en *Memorias de poco tiempo*. Nuevos poemas escritos en un *continuum*, envueltos en ese «primer ciclo» de escritura.

Por estas fechas, además, nos queda recordar un dato que nos parece significativo, y es que nuestro autor gozó durante 1953 de una beca concedida por el Negociado Cultura del banco Urquijo en 1953, que llevaba entonces José Antonio Muñoz Rojas, y realizó esporádicamente trabajos en diversas editoriales (cfr. 2006c: 47), como sus primeros acercamientos al folklore, publicando *El cante andaluz* (1953, citado en la bibliografía) y que sin duda le servirá para ir asentando públicamente su prestigio como folklorista y para en pocos años hacerse acreedor de una reputada fama por la que irá consiguiendo diferentes trabajos y empresas, generalmente de divulgación, pero nunca exentas, tratándose de nuestro autor, de un rigor aquilatado.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> De cómo y a través de quién consiguió estas propuestas editoriales, nos da cuenta el propio autor en sus memorias (1995: 317-318).



Todo lo que he vivido, todo  
lo que he salvado vigilantemente  
del voraz exterminio de los días,  
todo cuanto yo fui, hoy os lo ofrezco, ojos  
que iréis naciendo entre estas letras,  
labios que aprenderéis mi traducción del mundo

(De «Todo lo que he vivido», 1954: 37)

Hemos concluido el anterior capítulo remarcando la idea de ciclo o etapa en la poesía de Caballero Bonald, en concreto a lo que se refiere a la escritura de sus dos primeras publicaciones, *Las adivinaciones* (1952) y *Memorias de poco tiempo* (1954), donde existen textos intercambiables y que, en conjunto, conformarían un primer ciclo que hemos denominado «de *Las adivinaciones*». Ambos libros, publicados con sólo dos años de diferencia, poseen un mismo poso y, en su proceso de madurez, podría decirse también que los textos más interesantes se encuentran en el segundo, un poemario que fue nutriendo en sucesivas ediciones al primero, a la vez que se iba despojando de aquellas otras composiciones que no respondían al impulso total del ciclo, y una vez que el autor supo apreciar este impulso con el paso de los años y la decantación de su obra.

Como veremos en su momento, no es una clasificación —la de los ciclos— sólo aplicable a estos dos libros, sino que la podremos ir amoldando a los sucesivos libros que irán apareciendo, e iremos argumentándolo a la hora de clasificarlos. No obstante hay que subrayar que ya María Payeras Grau (1997) ha establecido —teniendo en cuenta que su estudio se queda justo antes de *Diario de Argónida*— estas clasificaciones internas dentro de la poesía de nuestro autor, aunque sin calificarlas expresamente como «ciclos»; ciclos que en cierto modo también corrobora el propio Caballero Bonald.

*Memorias de poco tiempo* prolonga el tono y la dicción de mi primer libro, aunque tal vez se adapte con mayor complejidad a las previas inducciones de la experiencia. Cuando lo escribí yo ya vivía en Madrid, pero se conoce que el cambio de residencia no afectó demasiado a mis buenos o malos hábitos expresivos. Prácticamente andaba queriendo sacar las mismas conclusiones poéticas de muy similares sondeos en la intimidad, sólo que el inventario léxico parecía obedecer a una pretensión selectiva algo más minuciosa. La memoria, los claroscuros de la memoria constituyen de hecho el cañamazo temático del libro, de donde irradian toda una serie de modulaciones sensoriales y algún que otro prolijo acorde metafísico, desliz del que nunca me arrepentiré bastante. (1983a: 21-22)

Nuevamente observamos que el hecho de que el propio autor realice una suerte de calado crítico como éste, aparte de ser una guía fundamental para emprender otros acercamientos y facilitar otras reflexiones, no es habitual por su honesta y sincera profundidad. Lo que para el autor es algún que otro «acorde metafísico», a nosotros sin duda nos parece una de las piedras angulares del libro, al igual que ya vimos en *Las adivinaciones*, como demostramos, si bien con esa doblez metapoética que busca, indaga en la propia palabra, separándose a la vez de una metafísica plana que no llevaba a ningún sitio. Ésa es la riqueza, en todo caso, de este primer ciclo, y dejamos la calificación ‘desliz’ para otro lugar, pues lo que de verdad nos interesa es averiguar las relaciones internas de los textos.

Pero no toda la crítica es unánime al respecto, y no sin motivos tampoco. Habría que tener en cuenta las consideraciones de María José Flores, que ha estudiado, como sabemos, la obra total en función de sus variantes. Es importante observar también las diferencias entre una obra y otra, y señalar que si bien muchos poemas de *Memorias de poco tiempo* llegaron con los años, y con las subsiguientes modificaciones y transformaciones, a formar parte de *Las adivinaciones*, también es verdad que algunos poemas de *Las horas muertas* acabaron incorporándose a *Memorias de poco tiempo*,<sup>105</sup> con lo que la teoría de los ciclos quedaría de este modo algo truncada, aunque desde el punto de vista total seguiría encajando. En cualquier caso, no podemos considerar *Las horas muertas* como una obra independiente de las demás, y no tiene sentido pensar que se encuentra aislada. Es evidente la continuidad de la obra, vista desde la perspectiva de conjunto, al menos en esta primera época. Y si damos por sentado que existen afinidades entre estas primeras obras, entre *Las adivinaciones* y *Memorias de poco tiempo*, simplemente por ser las dos primeras obras publicadas, también debemos tener en cuenta las diferencias internas, estructuralmente, dentro de un mismo sentido cíclico:

Es más, creemos que puede advertirse un cambio evidente en la estructura del poema, que va haciéndose más corto, igual que el verso, menos exuberante, más escueto y depurado, como si a nuestro autor, además de la introducción de temas nuevos y de un fondo psicológico y emocional distinto, empezara a interesarle sobre todo destacar el elemento conceptual, y

---

<sup>105</sup> Algunos poemas de *Memorias de poco tiempo* aparecieron en revistas como *Ínsula*, *Poesía española*, y otras, pero ya no nos interesa señalar estas publicaciones porque son fácilmente datables y contrastables; *vid.* no obstante Flores 1999: 48n. A partir de ahora sólo señalaremos aquéllas que nos parezcan oportunas o relevantes, especialmente significativas.

persiguiera, ya de modo consciente, una mayor pureza de formas y una expresión más sobria de los contenidos; sería un paso cierto a *Las horas muertas* (1959) de no mediar *Anteo*. (Flores 1999: 53)

Nos parecen realmente esclarecedoras estas apuntaciones y las vamos a tener en cuenta, pues si por un lado nos interesa destacar la unidad cíclica de la poesía de nuestro autor, también nos motiva analizar las obras independientemente.

Pero antes de pasar al recuento de las opiniones críticas más destacadas, y al análisis de las composiciones, conviene que dejemos anotado desde ya<sup>106</sup> que, tal y como advertimos en el capítulo anterior, hay que tener muy en cuenta las diferentes reestructuraciones y cambios de los poemas —al menos las más relevantes, las que nosotros consideramos como muy importantes— no sólo para dejar constancia formal de cómo se encuentra hoy el conjunto del libro, sino para asimilar, a la luz de nuestros planteamientos y de los de María José Flores —la investigadora en materia de las variantes bonaldianas— lo que suponen esos cambios, sus intenciones. Así, a modo de recuento, habría que citar que pasan a la edición definitiva de 2007, desde *Memorias de poco tiempo* a *Las adivinaciones*, los siguientes poemas: «Peligro» (2007: 31), originariamente publicado con el título de «El predestinado» (1954: 81-82), «Detrás de la historia» (2007: 32-33), originariamente publicado con el título de «La historia» (1954: 53-55), «Me abandono en quien fui» (1954: 23-24; 2007: 34-35), «Copia de la naturaleza» (2007: 49), originariamente publicado con el título «Nombrando lo absoluto» (1954: 56-57), «Lo que deja el olvido» (1954: 41-42; 2007: 55-56), «Soy mi enemigo» (2007: 57-58), originariamente publicado con el título «Señal de mi enemigo» (1954: 25-26), y «Todo lo que he vivido» (1954: 37-38; 2007: 59-60).

*Memorias de poco tiempo* es un libro que, como podemos ver, sirve de base para alimentar retroactivamente las ediciones posteriores de *Las adivinaciones*, pero también para nutrirse al mismo tiempo de libros posteriores, fundamentalmente de *Las horas muertas*. De este modo se añaden, provenientes de *Las horas muertas*, «Como un naipe» (1959: 57; 2007: 76), «Contorno de la historia» (2007: 81), que formaba parte de *Las horas muertas* con el título «El contorno de la historia» (1959: 37), «Toda la dicha cabe en una lágrima» (1959: 70; 2007: 82), «Aspiración a la alegría» (1959: 71-72; 2007: 83-84);

---

<sup>106</sup> Como ya hemos adelantado en el capítulo anterior, las reestructuraciones o supresiones de poemas irán disminuyendo muy notablemente en la obra más madura de nuestro autor.



«Alquimia de la cerámica» (2007: 91), originariamente publicado en *Descrédito del héroe* (1977: 92); «Parte de una vocación» (2007: 102-103), titulado originariamente como «La vocación» (1959: 49) también en *Las horas muertas*, «Somos el tiempo que nos queda» (2007: 104-106), originariamente publicado con el título «Bar nocturno» en *El papel del coro* (1961: 43-45), reeditado en *Vivir para contarlo* (1969: 94-96), y ya a partir de entonces manteniendo el título que hoy conocemos.

También conviene que dejemos constancia de los poemas que desaparecen definitivamente de *Memorias de poco tiempo*, y que rescatamos en nuestra sección correspondiente del Apéndice: «La herrumbre de los días» (1954: 39-40), «Algo se acerca» (1954: 73-74), «La palabra siempre» (1954: 77-78), «La mentira» (1954: 79-80), y finalmente «La necesidad del milagro» (1954: 83-85), que tampoco sobrevive a pesar de que se publicó en *Ínsula*, n. 86, Madrid, febrero de 1953, p. 5.<sup>107</sup>

Retomando nuestras consideraciones, no por nada hay críticos —muy autorizados— que estudian las dos obras primeras poéticas bonaldianas en conjunto. Algo parece destacable en ambas obras, y es su poso romántico, o neorromántico, como se quiera.<sup>108</sup> No es el lugar aquí para desarrollar la idoneidad o «autenticidad» (cfr. Adorno 2005) del prefijo *neo-*, que daría para mucho. Como ya vimos en su anterior obra, varios críticos lo señalaron, y ahora en *Memorias de poco tiempo*, incluso en su periodo de gestación, lo observó Arroita-Jáuregui: «Una poesía que se llamó Bécquer, que se está llamando Luis Cernuda, que está empezando a llamarse José Manuel Caballero Bonald» (1953: 12),<sup>109</sup> y más tarde lo corrobora Martínez Ruiz, refiriéndose a las dos obras, «cuya consistencia intelectual las hace salvar cualquier matiz prosaico. Hay en Caballero Bonald, sin duda por cierta influencia neorromántica, elementos mágicos y un clima voluntariamente oscurecido, en el que brillan solas y netas sus emociones.» (1971a: 48). Y Antonio Hernández, «No se trata de un poeta romántico, pero sí de un poeta que aprovecha constantes o elementos románticos en sus poemas» (1978a: 109), entre otros. Poesía de corte romántico, se podría matizar, entonces, y habría que ver quizás en sus claves subjetivistas este anclaje, que posee

---

<sup>107</sup> En total, la primera versión de *Memorias de poco tiempo* tenía treinta y dos poemas, mientras que la actual tiene veintisiete. Viene a suceder como en *Las adivinaciones*, que la sustracción de textos ha sido superior a la adición en el cómputo total.

<sup>108</sup> Antonio Hernández se hace eco de esta filiación en nuestro autor, y de las particularidades que pudo comportar en la crítica de la época (Hernández *apud* Rico 1980: 277).

<sup>109</sup> *Vid.* Gracia 2006: 226.

en el yo su asidero más importante, pero al mismo tiempo su vacío más abisal. De hecho, se considera también por parte de la crítica que hay ciertas zonas oscurecidas adrede en este libro; y el propio autor lo reconoce en una entrevista: «Hay mucho afán por hacer nebuloso lo que si estuviera claro no me habría gustado que se hubiera sabido» (Payeras Grau 1987a: 242).

Y en otro lugar nos confiesa:

Tal vez por eso, se trata de una poesía más hermética o más emblemática que la anterior, más solemne también en sus peores momentos. Ese viejo reclamo de la solemnidad ha acotado, por cierto, el sector de mi obra poética primeriza con el que más trabajo me cuesta identificarme. No es que lo repudie (aunque me sienta tentado a hacerlo) sino que, hoy por hoy, me resulta el de más reacia conciliación con mi manera de ser, o sea con mi modo de escribir. (1983a: 22)<sup>110</sup>

Las opiniones del autor sobre sí mismo siempre son interesantes, y más teniendo en cuenta que Caballero Bonald se ha dedicado durante toda su vida a la crítica de forma profesional, ejerciéndola con penetrante agudeza. Sus volúmenes de prosas son ejemplares (2006a), porque va intercalando la crítica literaria propiamente con lo que con los años irá ocupando un espacio más amplio en sus prosas, esto es la crítica de la cultura. No son menos agudas las opiniones, en este sentido, sobre sí mismo, pero resultan algo breves para lo que aquí pretendemos exponer. La riqueza verbal y el matiz expositivo atraviesan sus reflexiones, y es una pena que no dispongamos de más acercamientos, tan meritorios. Aunque quizás en la concisión se encuentra su riqueza. A propósito de *Memorias de poco tiempo*, aún nos queda otra aproximación, algo más reciente, pero tan jugosa como las anteriores:

Creo que ése es el libro mío, al menos en sus dos primeras partes, más hermético y más propenso a las impregnaciones resacas de la aflicción. Ahí se prolongan prácticamente ilesos todos los ingredientes de mi primer libro, *Las adivinaciones*, salvo en el envaramiento psicológico, que es aquí menos intenso porque se interfiere con las insinuaciones abstractas del «acto de lenguaje». (2001: 16)

---

<sup>110</sup> «Algo que, como veremos, será una constante fundamental en su visión de la literatura (y que no niega en ningún modo el juego y la invención que realmente son toda obra literaria), ya que la citada experiencia vital bien puede ser la del personaje literario que suplanta a Bonald en tantos de sus poemas, un tema éste que fascinará a nuestro poeta según ha declarado en numerosas ocasiones, como por ejemplo al escribir: “En los recuerdos hay siempre un sustituto del que uno fue que trata de engañarlo. No sé si a mí me engaña por sistema, pero tengo mis dudas a la hora de identificarme con ese sujeto que anda estacionado o dando bandazos en mi memoria y que no se parece sino a ratos perdidos al que ahora creo que fui. El consabido y muy borgiano asunto de los personajes en que uno se puede desdoblar, me obsesionó siempre tanto que he acabado astutamente por no pensar en ello”, (1995: 291)» (*apud* Flores 1999: 52n).

Con todo el interés que suscitan todas estas declaraciones, a modo de guía, a nosotros nos interesa no sólo aumentar estas ideas, sino complementarlas con muchas otras que, por falta de perspectiva evidente, en muchas ocasiones los autores no pueden ver en sí mismo y, en muchos casos, ni sospechan. Sobre todo cuando se trata de una poesía que se concibe como una indagación constante de la palabra, una poesía como «acto de lenguaje», con lo que eso significa.

La crítica ha venido subrayando, tanto en *Las adivinaciones* como en estas *Memorias de poco tiempo*, el carácter subjetivo, incluso el carácter extremadamente subjetivo, de esta poesía (Alvarado Tenorio 1980a: 41; Payeras Grau 1997: 15). Ya hemos comentado el origen romántico del subjetivismo en relación con la búsqueda de una identidad que se separe de la de la sociedad burguesa biempensante, de un yo enmarcado dinámicamente en las rebeldías propias de los personajes marginados que tanto gustaban a nuestro autor y que se encuentran en el trasfondo de su obra, y sus lecturas de Espronceda. Incluso se podría argumentar esta idea del Romanticismo a través del Súperromanticismo, una suerte de vuelta de tuerca más que se establecerá al fondo de todas las vanguardias —las vanguardias históricas— o movimientos europeos del siglo XX. Y debemos tener presente que el elemento central de todos los movimientos literarios del siglo XX, y asimismo de la filosofía, es el sujeto, y su consecuencia moderna: el yo. Los problemas entorno al yo asediarán los escritos poéticos y filosóficos. Y es que la problemática ya viene arrastrándose, desde finales del siglo XIX, cuando Arthur Rimbaud pone de manifiesto la diferencia abisal existente entre *je suis un autre* y *je est un autre*, estableciendo la textualidad como espacio independiente entre el lector y el autor: el yo que aparece entonces en los textos deja de estar directamente conectado al autor, de ser una extensión o su consecuencia... La problemática es muy compleja y la analizaremos en toda su extensión en los diferentes capítulos y libros del jerezano, a medida que su obra vaya madurando, pues en la medida que ésta se desarrolle, irá convirtiéndose en un asunto central.

Si resumimos —por el momento— esta diatriba en torno a uno de los problemas estructurales más decisivos de la morfosintaxis de la modernidad, el yo, habría que recordar que si por un lado ese yo está cargado de sentido y de contenido histórico, significando en

cada época algo bien distinto; por otro está vacío, no es más que una marca gramatical.<sup>111</sup> Y no podemos arrogarle a una marca gramatical —y por lo tanto contingente— un sentido en esta época, y negárselo en otra, porque de hecho esta simple operación nos indica que no en todas las épocas ha existido el yo como hoy lo entendemos, aunque sí la noción de sujeto. Por tanto el yo es un arma de doble filo, y el subjetivismo, que es la técnica para aplicar ese yo a la literatura, no lo es menos. Habrá que ir puntualizando estos casos en toda su dimensión a medida que vayan apareciendo en los textos.

En cualquier caso, y con los matices o correcciones pertinentes, hay que relacionar este subjetivismo en contraposición, por el contraste que representa, a la búsqueda de objetivismo que caracterizará buena parte de las obras —no sólo en la narrativa, sino de la narratividad de las obras— de mediados-finales de los cincuenta y gran parte de los sesenta. Estableciendo subdivisiones internas en la obra de nuestro autor, en ese sentido, podríamos observar una trayectoria ejemplar que confrontaría ambos momentos de la poesía española de estas dos décadas, y de los problemas en los que estaba envuelta, desde *Las adivinaciones* (1952) hasta *Las horas muertas* (1959). Esa primera subdivisión ahondaría en el carácter subjetivo, o en la subjetividad de los textos, si se quiere; y luego, aparte, *Pliegos de cordel* (1963), que aunque participe de las mismas características estructurales básicas del lenguaje de nuestro autor, en tanto que *compositio*, la analizaremos como obra singular, con concesiones al realismo y a la denuncia, al compromiso y a la historia, que ni antes ni después observaremos en el conjunto de su obra, y que por tanto se desmarca del resto de su producción poética y se sitúa como obra objetivista.<sup>112</sup> Por lo tanto, aunque la

---

<sup>111</sup> «¿Qué es, entonces, el yo? *El yo es la imagen instrumental con la que el sujeto se presenta en y para la situación; un intermediario del sujeto para la situación.* Actuamos en cada situación representados por un yo, que hará ‘lo que pueda’ para el logro de la mejor intervención y, con ello, la mejor imagen del sujeto [...] Esto quiere decir que *el sujeto construye el yo como un sistema de signos, como un discurso articulado; en suma, como un mensaje, mediante el cual pretende que el otro, por una parte, se forme la imagen que él anhela provoca y, por otra, que acepte su propuesta* [...] El yo, pues, es una construcción semiótica al servicio de la semántica del sujeto con miras a que el receptor asuma la imagen ofrecida y le confirme en su identidad. En el léxico comunicacional, el yo es el mensaje; el sujeto, el metamensaje en el proceso de interacción [...] El yo semiótico es un discurso del sujeto cuyo tema adquiere rango de argumento. El proceso de construcción y desarrollo de un yo es análogo al de una narración, y posee, en efecto, una estructura narrativa [...]» (Castilla del Pino 1999: 399-400). Las cursivas son nuestras.

<sup>112</sup> Para aclararnos más si cabe, al respecto, sobre las etapas del jerezano, puede leerse a modo de resumen nuestro artículo sobre *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa*, y aquí incluido en nuestro Apéndice (cfr. Abril 2004: 105-117). No obstante, podemos decir que existirían *grosso modo* dos etapas, desde 1952 hasta 1963-1969, ambos inclusive, y desde 1963-1969 hasta hoy. *Pliegos de cordel* (1963) supone un punto de inflexión, refrendado en la edición de la primera poesía completa, *Vivir para contarlo*, en 1969, donde ya se hace visible ese cambio hacia la segunda etapa.

obra de Caballero Bonald se desenvuelve en ciclos, podemos también advertir dos grandes épocas en las que se establece un juego más radical de semejanzas y diferencias.

Pero sobre todo habría que tener en cuenta que esas búsquedas —a veces azarosas— en la subjetividad están conformando su identidad como creador, como poeta. Y aunque esa identidad luego presente unos rasgos marcadamente bipolares, como veremos en su momento, es una identidad que empieza a descubrirse y, sólo por el hecho de conocerse, o de querer conocerse, conlleva sus riesgos.<sup>113</sup>

Pero expliquemos algo: el subjetivismo forma parte de cualquier trayectoria en la vida de un poeta, incluso se podría decir que el extremado subjetivismo cimenta la trayectoria de una gran parte de los poetas —nos referimos a la contemporaneidad, claro está, al subjetivismo como signo evidente de modernidad, aunque no el único—. En general, para cualquier poeta, hay que entender estas etapas como fases de crecimiento interno, pero este crecimiento interno siempre debe ser entendido como búsqueda en el exterior y en la realidad. No hay nada en el interior de los poetas, es lo terrible de sus indagaciones, y cuando el poeta está creando un texto, en este caso poético, lo único que hace es recibir estímulos de fuera, reflejar esos estímulos, canalizarlos en poesía. La forma de interpretar esos estímulos, de digerirlos, y de convertirlos luego en poesía, es lo que nosotros llamamos «crecimiento interior», puesto que es evidente que los estados de ánimo, mucho más volubles y menos mesurables, son los causantes de que a veces los poetas estén más dispuestos a entregarse a la poesía, o no.

Por tanto, es esa manera singular del poeta de «gestionar simulacros» (Mainer 1995) la que luego es capaz de convertir esas indagaciones internas / externas en texto. Realmente, si nos manejamos teóricamente por fuera de cualquier esencialismo, el poeta nunca indaga dentro —pues no hay nada, o como mucho está vacío— sino fuera, se nutre de los estímulos de fuera y los va sedimentando, los va convirtiendo en poesía. Es la capacidad del poeta la que actúa ahí (Eliot *dixit*), que desde la terminología de la lingüística

---

<sup>113</sup> La indagación subjetivista de nuestro autor, por así denominar a esta primera etapa de su poesía, culmina con *Las horas muertas*. Un poema muy explicativo de ese riesgo creativo y vital en el que se ha sumergido el poeta durante todos estos años es el célebre «Defiéndame Dios de mí» (1959: 11-13; 2007: 143-144), donde el poeta se pide a sí mismo —al dios creador de los poemas, a su propia capacidad creativa—, protegerse frente a sí mismo, frente a la búsqueda infinita en los misterios del yo. Pero estas implicaciones serán debidamente apuntadas en su momento.

podríamos denominar como *competencia*. Y la fortaleza de algunos poetas por interpretar la realidad, por no decaer, por saber integrarse, también es muy importante.

Sería muy interesante, no obstante, antes de comenzar con el análisis y comentario de los poemas, observar algunas otras coordenadas, porque nos servirán de orientación. Según el propio autor, de este libro arranca «la más recurrente conducta de toda mi poesía: convertir una experiencia vivida en una experiencia lingüística, usando para ello de esas asociaciones *ilógicas* que coinciden con lo que se entiende por irracionalismo.» (1983a: 22-23) Y no sólo del irracionalismo, sino también a propósito del surrealismo:

*Memorias de poco tiempo* debe más al surrealismo que a cualesquiera de las otras opciones poéticas más divulgadas en esos años invariablemente lastrados de pereza indagatoria y vacuidad ornamental. De ese contagio retórico, al menos, me fui librando. Entiendo que hay en el libro, o en la mayoría de sus pasajes, un deje nerudiano en la adjetivación que ahora me agrada poco y, en cuanto a los modales sintácticos, algunas construcciones funcionan como réplicas nada disimuladas de ciertos hábitos discursivos de Cernuda. En todo caso, lo que continúa distanciándome de ese libro es el comúnmente farragoso despliegue de la elocución, una cierta tendencia a la solemnidad expositiva que me cuesta trabajo conciliar con mis gustos de ahora. Pero tampoco dejo de identificarme con ciertas experiencias lingüísticas que aún me parecen válidas y que incluso a veces puedo calificar de muy aprovechables. Lo de la voz propia es algo más que un estribillo pueril de la crítica. (2001: 16)

Esas «ciertas experiencias lingüísticas que aún [...] parecen válidas» comenzarán sin duda a conformarse como la piedra de toque de la poesía de nuestro autor. Si los mejores poemas de *Las adivinaciones* se escribieron en esta nueva entrega, lo que supone que aquel estilo alcanzó su plenitud, también es verdad que supuso un punto de inflexión —interno— y que se empieza a elaborar con el lenguaje un artefacto distinto a lo que el resto de poetas de la promoción en la que se encuadra —y hablamos de generación en un sentido más amplio, casi biologicista—, que por aquella época estaba eclosionando, sobre todo en lo que se refiere a aquellos poetas de la Escuela de Barcelona (Riera) o a los poetas que, en general, usan la biografía para elaborar un poema. Esta posición distinta dentro del enclave generacional, es lo que ha llamado Jenaro Talens (2007: 6) un lugar «excéntrico», esto es, por fuera del centro, ajeno a la «norma».

En concreto, cuando hablábamos de hermetismo respecto a este libro —y eso lo diferencia bastante del anterior (o sea, ya nos encontraríamos aquí con una diferencia en el aspecto externo, en torno a la claridad de la significación y de la referencialidad de las composiciones)—, hablamos sencillamente de que no sabíamos a veces qué se nos está

relatando en el poema, pues no queda claro el referente. Por un lado se empiezan a desterrar definitivamente esas rebeldías o resabios romántico-sentimentales, y por otro el verso va adquiriendo una consistencia más cercana a la silva —en su sentido más libre y actualizado—, lejana del versículo. Fernández Almagro así lo corrobora en su reseña aparecida en *ABC*: «[...] sus versos, mates, opacos, [...] prenden jirones de niebla y tenues ecos de la lenta voz interior» (1954: 22). Este hermetismo y opacidad es sin duda también resultado de lo que señaló Bartolomé Mostaza en *Ya*, el 3 de enero de 1955: «Su índole lírica propende al decir concentrado, estallante de internas tensiones. Cada verso parece exhalarle como un relámpago que expresa la tempestad, enconándose en el nubarrón negro de la conciencia».

Es evidente que el poeta ya ha puesto en práctica con magistral intuición sus dotes verbales y sintácticas, sus cuidadas y retóricas formas, en beneficio de la concentración de los significados. Así lo apuntábamos antes en palabras de María José Flores. De otra manera, y desde un punto de vista sincrónico:

Caballero Bonald posee un rico lenguaje poético, una expresión clarísima aunque difícil. No se entrega esta claridad a las primeras de cambio. Cada palabra debe valorarse, leerse con lentitud, complacerse en ella. La precisión del lenguaje puede hacerlo inabordable en una lectura superficial, máxime cuando es ésta una poesía que no se apoya en lo epidérmico y superficial, en lo habitual sensiblero, sino que ahonda hasta las raíces. Lo que el poeta ofrece no es la mera anécdota cordial [...] (Arroita-Jáuregui 1955)

Otras críticas dispersas elogiarán con más o menos acierto este libro, y nótese que los reseñistas no pertenecen al sector más progresista de la crítica española del momento, por lo que estas lecturas poseen más valor inclusive. Precisamente una de las más acertadas se efectuó en el extranjero, concretamente en Colombia. Pero nos remontamos un poco antes, a la época en la que nuestro autor ya había entablado, un año o dos antes, hacia 1953, amistad con todo el grupo colombiano del Colegio Mayor Guadalupe y, por extensión, con los hispanoamericanos:

Cuando se fundó *Mito*, yo aún no vivía en Bogotá, pero estuve muy al tanto de sus tareas preparatorias y de lo que se pretendía dinamizar y canalizar a través de la revista. Yo había conocido —y convivido— en Madrid con quienes serían sus promotores y directores. (2002a: 15)

Hablamos de Jorge Gaitán Durán, su fundador, Eduardo Cote Lamus, Hernando Valencia Goelkel (ya en Colombia y más tarde, Charry Lara, García Márquez, Gómez

Valderrama...), y todos los jóvenes poetas y escritores hispanoamericanos del momento con los que había coincidido y entablado amistad en el Colegio Mayor Guadalupe, y también a través de La Tertulia Literaria Hispanoamericana, de la Asociación Cultural Iberoamericana<sup>114</sup> (que era como una especie de continuación del Colegio Mayor), de Madrid, entre los que también se encuentran Carlos Martínez Rivas, Ernesto Cardenal...<sup>115</sup> La estancia en ese Colegio Mayor, en el que residió durante unos meses, fue decisiva, tal y como él mismo ha afirmado por escrito. Miembros activos de esta Asociación, de la revista La Tertulia, o del Colegio Mayor, fueron algunos poetas del 27, José Luis Cano, Luis Rosales, José Ángel Valente, Emilio Lledó, Victoriano Crémer, Blas de Otero, el núcleo de Barcelona y en general lo más interesante de los intelectuales y artistas de la época.<sup>116</sup>

La reseña que queremos destacar y que comentamos, aparecida justamente en el primer número de la mítica revista *Mito* —valga la redundancia— reafirma la unión y la amistad que alcanzó con ellos, con aquel grupo que un lustro después le abriría las puertas para dar clase en la Universidad Nacional de Bogotá. Especialmente amigos serán Eduardo Cote Lamus, el destinatario de «Se llamaba Eduardo aquella compañía», un poema de estas *Memorias de poco tiempo* (1954: 100-101) —que tras varios avatares y procesos de reordenamiento, ha acabado felizmente siendo incluido en el mismo libro (2007: 119-120)—, y Jorge Gaitán Durán, dos poetas amigos y «malogrados», pues murieron prematuramente en diferentes accidentes, uno automovilístico y otro de aviación...

---

<sup>114</sup> Originariamente fundada por Antonio Fernández Spencer (dominicano, Premio Adonáis 1952), de quien nuestro autor escribirá una reseña crítica cuando Spencer era todavía inédito, en un artículo colectivo (1952b: 3) dedicado a la poesía hispanoamericana que apareció en tres entregas y que reproducimos en el Apéndice (*vid.*), otro texto más que hasta ahora se encontraba olvidado. Esta asociación organizaba lecturas, homenajes, exposiciones, tertulias y había una revista que funcionó durante cuatro años, desde diciembre de 1952 hasta julio de 1954 (el fin de la revista viene a coincidir con la marcha de cuando Eduardo Cote Lamus a Alemania para ocupar un cargo diplomático). Se publicaron en total seis números (el número cuatro reunía los tres últimos en un solo volumen) y tanto en la asociación como en la revista José Manuel Caballero Bonald fue ejerciendo diferentes cargos: como asesor, junto a Rafael Montesinos, en el número uno (VV. AA. 1952: 35); junto a Eduardo Cote Lamus, respectivamente en los números dos y tres; y finalmente como editor de la misma en su último volumen, Cote Lamus como el presidente, que reunía los números cuatro, cinco y seis, «para el periodo de 1953-1954» (VV. AA. 1953: 62).

<sup>115</sup> No sólo había entablado contacto con los escritores jóvenes o no tan jóvenes, hispanoamericanos, que vivían en Madrid en el Colegio Mayor Guadalupe o fuera de él, sino que se había aproximado, por afinidad lingüística en muchos casos, y cultural (recordemos la ascendencia cubana de nuestro autor), a realizar calas críticas sobre algunas obras de ellos, como acredita nuestro apéndice, en otros de esos importantísimos artículos que *rescatamos* del olvido: qué duda cabe que todos estos textos merecería la pena que se encontraran más accesibles al público de hoy.

<sup>116</sup> *Vid.* Caballero Bonald en VV. AA. 1986: 130.



Pero retomemos esa reseña significativa. Esta crítica de Hernando Valencia Goelkel (cfr. 1955: 54) subraya el carácter de memorias y de diario y, sobre todo el de ser una poesía *vivida* en relación a la materia poética de unas memorias. Si bien es poco elaborada esta opinión aparentemente, o no profundiza todo lo que desearíamos, a nosotros nos parece ya fundamental para extraer el carácter *textual* de las memorias, esto es que la memoria se encuentra en el acto de escritura, que la memoria se encuentra en el texto, y que será el texto lo que se ha vivido, y no ninguna anécdota exterior a él. Y a partir de ahí, como ya se iba conformando en *Las adivinaciones*, la constatación de una identidad que, cada vez de forma más palmaria, se va mostrando desdoblada, va apareciendo doble. Esta suerte de rastro textual que nos irá dejando el poeta en los poemas, estará marcada por parejas de nombres, o nociones, o polos distintos, que irán descubriéndose poco a poco. Por lo tanto podemos afirmar que desde los más tiernos inicios de la poesía de nuestro autor, donde establecía una dualidad metafísica-metapoesía, dios-poeta (en sentido literario), ya se podían apreciar estas dualidades identitarias, que a la postre serán la base no sólo gramatical, y por esa misma razón, lingüística, sino vital, de su poesía.

De hecho, las anécdotas externas serán sometidas repetida y conscientemente a un proceso de extremado adelgazamiento, para ir destacando ese mecanismo verbal que las sostiene. «La leyenda, no el archivo» (Talens 2007: 7): pero leyenda en sentido etimológico (*legenda*), de algo que hay que leer; por tanto primará el carácter textual de los poemas frente a la verdad biográfica. Es evidente que estamos otra vez frente al acto de lenguaje, que cita nuestro autor en numerosos lugares, y que en un análisis ya clásico y muy citado sobre la poesía del jerezano, Gimferrer llamó acertadamente «la capacidad autogénica del lenguaje» (cfr. 1989: 10). Esa capacidad es la generatriz de los textos, como si habláramos de una fuerza centrípeta, un lenguaje centrípeta, hacia adentro.<sup>117</sup> Pero no nos adelantemos.

---

<sup>117</sup> Vid. sobre este asunto Northrop Frye (*apud* Pagnini 1982: 14; del que también se hace eco García-Posada 2000a: 89). En general, y desde otra perspectiva, se podrían también usar estas palabras de Emilio Alarcos para resumir la evolución interna de la poesía de nuestro autor, a propósito de *Memorias de poco tiempo*: «[...] aunque haya partido, como tantos otros, del magisterio de Aleixandre (aún se nota esto en la elocución poética de ciertos versos), parece que ha rebajado la luminosidad con una fuerte dosis de abstractismo intelectualista a lo Guillén.» (1955: 37)

Sobre Emilio Alarcos Llorach, Ángel González y el propio Caballero Bonald se relata una anécdota chocante en sus memorias, cuando ya a última hora de la madrugada y tras haber cerrado todos los bares, van los tres al despacho de Alarcos, en la Universidad de Oviedo, en busca de una botella de whisky que tenía éste guardada, y, como no llevaba las llaves, la emprendieron a empujones hasta que el portón se abrió (*vid.* 2001: 501-502).

A todos estos temas volveremos más adelante, una vez que hayamos arribado a la poesía de madurez de nuestro autor y podamos desarrollar en su complejidad —y rastrear— todas aquellas teorías que se hallan al fondo de esta singular manera de escribir.

Como medida provisional, no obstante, podríamos ir pensando que, simplemente, no existe el referente como tal, en sentido tradicional: ese referente que se suele buscar en los poemas y que cumple una función deíctica en la hermenéutica clásica, que surge tras el traslado de un significado más o menos cifrado a cada símbolo, descodificando así cada símbolo, y coincidiendo casi —como en su origen, en la hermenéutica bíblica— con una verdad sagrada o una intención con arreglo a unos fines determinados tras esa verdad. Y a partir de la modernidad, esa verdad divina, con sus esencias y atributos divinos, que formaban parte del miriñaque del discurso que sustentaba el teocentrismo medieval, se traslada hacia una verdad humana: del monologismo teocéntrico al monologismo antropocéntrico, con sus respectivas esencias y atributos que irán fluctuando dependiendo del grado de optimismo o pesimismo de los tiempos, de las edades, del gobierno que subvencione determinadas políticas de educación o economía, o de la moral de los filósofos.<sup>118</sup> Y la referencia bíblica no es gratuita, sino que se halla muy presente en *Memorias de poco tiempo*, pues precisamente una cita de Ezequiel lo abre (recordemos también el célebre poema «Versículo del Génesis», analizado en el capítulo anterior,<sup>119</sup> escrito unos años después. Una cita sin desperdicio que reproducimos íntegra: «Y díjome este varón: “Hijo de hombre, mira con tus ojos, y aplica bien tus oídos para escuchar y deposita en tu corazón todas las cosas que yo te mostraré: porque para que se te manifiesten has sido tú conducido a la tierra.”» Ezequiel 40: 4.

La cita hace alusión a la esfera del conocimiento y nos sitúa así a la poesía de este libro en esa esfera. Es una suerte de advocación primera, una advertencia. Si bien nuestro autor nunca se enzarzó en aquella polémica famosa, poesía de la comunicación frente a poesía del conocimiento, que tantas secuelas dejó en los debates medioseculares de aquella

---

<sup>118</sup> Una estupenda exposición, a modo de resumen, de estos temas en relación a la génesis del sujeto literario y su trayectoria en busca de una entidad-identidad, *vid.* Antonio Sánchez Trigueros (1999). Volveremos más adelante para desarrollar algunas de las nociones que posee esa *verdad esencial* y humana del sujeto literario moderno.

<sup>119</sup> En general, en la época se podría decir que estaban de moda las referencias bíblicas, cargada de connotaciones proféticas o iluminadoras. Otra obra a destacar es *Salmos al viento* (1958), de José Agustín Goytisolo, donde cada poema llevaba como cita una referencia bíblica, como en Caballero Bonald, del Antiguo Testamento.

España, sí está claro que su propia poesía se decantaba tácitamente por la concepción del conocimiento. Y, curiosamente, con el tiempo, ambas tendencias se ha visto que son compatibles.

También es de notar que aparece la palabra ‘tierra’ en la cita, una palabra que irá cobrando cada vez más resonancias en la poesía de nuestro autor y que —fruto de todas esas resonancias— cuajará en *Anteo*.

Pero volviendo a nuestro tema de más arriba, y para ir entendiéndonos, a lo mejor no es sólo que en la poesía de Caballero Bonald se suprime la idea de referente clásico, sino que existen varios, que es una escritura que posee varias apoyaturas referenciales, a modo de fragmentos, y que ni mucho menos se puede escarbar en sus textos buscando datos de su vida. Como mucho, podemos reunir esos fragmentos e intentar ensamblarlos, pero nunca podremos pensar que esos fragmentos son un todo, un bloque unitario, ni mucho menos el trasfondo biográfico de una vida, las confesiones del autor.<sup>120</sup>

En *Memorias de poco tiempo* no son pocas las composiciones que nos dejan algo perplejos y que poseen la ansiada referencialidad no ya en una experiencia de fondo, que fue real, de eso no tenemos ninguna duda (que las experiencias reales están filtradas, el matiz se halla en cuánto o cómo se han filtrado), sino en una experiencia lingüística, que proviene del texto, o una experiencia que forma parte del imaginario, tramitada por estructuras mentales abstractas. Pero vayamos por partes y no nos adelantemos. En este libro que ahora mismo nos ocupa todavía todos estos nuevos procesos, si bien es cierto que cada vez se van convirtiendo más distinguibles, se hallan encontrados con ese ramalazo románticoide que ya hemos señalado, y aun así, este palpito lingüístico, esta vocación textual de los poemas, todavía está conformándose. Por ahora nos basta con apuntar que se inicia con *Memorias de poco tiempo* ciertos moldes expresivos de nuevo cuño, moldes que serán cada vez más el resultado de una postura de un poeta *adivinante* que está en conflicto con la metafísica y que sólo se sublima a través de la metapoesía. La poesía que habla de la poesía, la referencialidad señalándose a sí misma.

Y andando los años y las décadas, la transformación de todos estos procesos se desarrollará paralela a su madurez literaria de modo coherente: por un lado se acentuará la

---

<sup>120</sup> De hecho, como veremos en su momento, ni siquiera los dos volúmenes de memorias corresponden fielmente a esa plantilla típica del autobiografismo, y habrá que andarse con mucho ojo a la hora de confiar un dato de su vida o su obra en virtud de alguno de estos dos volúmenes.

capacidad indagatoria del lenguaje y la búsqueda de un código lingüístico propio, autorreferencial, y fruto de ello se sustituirá a aquella figura adivinante por la del poeta — más o menos retórico— conocedor de la tradición y de los recursos formales, olvidando definitivamente cualquier atisbo de metafísica y llegando incluso a abominar de ella, aunque «nunca se arrepentirá bastante», tal y como ya hemos señalado. Y en ese conocimiento de la tradición se pone en juego un elemento que hasta ahora no hemos nombrado, pero del cual nos ocuparemos largo y tendido en su momento, el barroco. O como diría Eugenio d'Ors, *lo barroco*. Barroco no como movimiento histórico determinado sino como categoría estética.

De todos modos nos encontramos al principio de nuestros análisis y todas estas elucubraciones sólo poseen el carácter de provisionales conjeturas, una palabra muy del gusto de nuestro autor, puesto que en *Memorias de poco tiempo* todos estos rasgos que posteriormente definirán y conformarán su poética, no son sino indicios eventuales.

Las preocupaciones en este momento de su obra, sin embargo, podrían acotarse más por el terreno de la poesía de la época, de las condiciones de la poesía de entonces, del estado de las cosas, la herencia recién recibida tras una guerra cainita y una apisonadora que pasó por la tradición más reciente —el 27— borrándolo casi, o expurgándolo y depurándolo. Como un yermo. En este sentido, no sabemos si se puede llegar al mismo lugar por otro camino, pero cierto es que hoy en día disponemos de unos textos concretos gracias a una evolución determinada, y seguramente si la situación de la poesía de la época no hubiera sido propicia a aquellos melosos cantos metafísicos y angustias existenciales que la caracterizan, los grandes o los jóvenes poetas de entonces no habrían sabido romper con ella, con esos moldes, y fundar su propia voz. Lo que queremos decir es que si «arrepentirse», como confiesa el autor, de haber cultivado un tipo de poesía, o de haber tenido un estímulo determinado en un momento dado, significa que con el tiempo ese poema es suprimido, corregido (obsesivamente juanramoniano), o cambiado casi totalmente, entonces sí lo entendemos, como es de hecho nuestro caso. Porque lo que no podemos aceptar es que ese arrepentimiento de nuestro autor sea más que una fórmula, digamos, retórica, una vez conocemos su vitalismo, y su escasa tendencia a la mirada elegíaca o autocompasiva. Hay seguramente formas mucho más airosas para explicar lo que ocurrió entonces. El tema del arrepentimiento y de la culpa, si lo centramos en los procesos

literarios y textuales, bien puede justificar las obsesivas operaciones de corrección a las que el autor se somete.

En su momento, sin embargo, la crítica saludó a *Memorias de poco tiempo* como un libro que confirmaba la trayectoria ya iniciada con su poemario anterior, y nos puede parecer más que suficiente este saludo. Las reseñas fueron unánimemente elogiosas: un libro que confirma la buena trayectoria ya emprendida, que constata una voz nueva, que no renuncia a nada. Y hay que destacar que en este poemario se encuentra uno de los versos más recordados y resumidores de gran parte de la obra de nuestro autor —sobre todo de su primera etapa, hasta 1963—, y que se han utilizado innumerables veces. Las reseñas, decimos, han sido repetidamente usadas en los estudios sobre el autor, y aquí sólo señalaremos aquéllas más destacadas, y que nos parezcan significativas o interesantes.

Nos estamos refiriendo siempre a la primera parte del libro, titulada «Mi propia profecía es mi memoria» (*vid.* Melchor Almagro 1954: 59; Payeras Grau 1997: 16; García-Posada 2000a: 91; Talens 2007: 10 y 25, *et alii*). Este verso nos sitúa de repente ante una forma de mirar el tiempo —de valorarlo a través de la memoria— y ante una mirada, la mirada profética. Este tipo de mirada, que ya había sido ensayado en su anterior entrega de poemas, toma cuerpo aquí y alcanza sus hitos más relevantes. Recordemos que el poeta se debatía en la obsesiva realización de la palabra, envuelta en las más altas cumbres idealistas, divinizada incluso, pero al mismo tiempo arrasada por la certidumbre de su miseria más humana. Una palabra adivinante, o iluminada, que se encontraría siempre rodeada de un halo de misterio porque, recordemos, la poesía es siempre una aproximación al misterio. Así lo confirma José Luis Acquaroni en una reseña aparecida en *Poesía española*:

Estamos, o creemos estar, ante un libro que, de la cruz a la fecha, nos deja clara conciencia de cómo la poesía es una especie de misterioso, oscuro, alto—u hondo— carousel, en el que el poeta se sube de por vida —no se admiten paseantes por un rato— y, entre vértigos y desazones, atónito, va entreviendo, y descubriéndonos, sombras divinas, confusas revelaciones, signos de ilógica revelación. (1954: 20)

Llegados a este punto y antes de entrar de lleno en el análisis de los poemas más significativos del libro, conviene recordar aquí un texto totalmente olvidado y que rescatamos del polvo de las estanterías, una poética de esta época de nuestro autor que hemos encontrado en los trabajos de investigación. Conviene que la reproduzcamos íntegra,

pues resume muchos de los aspectos que estamos desarrollando, y a bien seguro que nos los resumirá. Esta poética es un documento de primerísima importancia, puesto que no sólo era totalmente desconocida por la crítica hasta ahora, sino que nos confirma las claves que venimos analizando y exponiendo. Apareció en la revista *Ateneo*, n. 40, Madrid, 15 de agosto de 1953, p. 14, y fue escrita sin duda durante el proceso de redacción de *Memorias de poco tiempo*, libro que sería publicado a finales de mayo de 1954, según consta en el colofón de la edición *princeps*. Ya la segunda parte del sintagma «de poco tiempo» indica la propia perspectiva temporal que asume el recuerdo en este libro, las obsesiones sobre ciertos aspectos básicos de la poética bonaldiana, muy en relación con sus aspiraciones vitales-estéticas. Y aquí estos temas entroncan directamente con las reflexiones esgrimidas en esta poética, pues ya desde su título existe una conciencia de la libertad que vive el creador en el acto de la escritura, como ejercicio de liberación estética, pero también el vasallaje —esclavitud— que representa aspirar a altos vuelos metafísicos, la dualidad identitaria dios-creador. Reproducimos aquí el texto íntegro dado su incalculable valor.<sup>121</sup>

J. M. CABALLERO BONALD:

«Yo no sé si mi poesía me libera o me esclaviza»

Escribo sobre mi poesía sabiendo que cuanto pueda decir ahora de ella ha de ser forzosamente una desvaída y pobre y rigurosa incertidumbre. Hoy acaso piense que todo esto es hermoso y necesario, y que el desvivirme en su servicio justifica muchas cosas que de otra manera no sabría encauzar. También es posible que cuando intente entrever lo que Dios no quiere que nadie explique nunca, se me antoje todo inútil y vano, y defienda (bueno, insinúe) que la única verdad y la única belleza son aquellas que jamás se nombran y que la poesía es sólo una sobrecogedora, una irremediable equivocación, un oscuro y desolado castillo de irás y no volverás, y que lo mejor es olvidarla y buscarle otra salida a nuestras luchas.

Me parece sospechar, sin embargo, mientras estas palabras escribo, que todo lo que en el mundo rodea al hombre lo va llenando inconscientemente de materia poética, es decir de capacidad poética. El testimonio de la creación está allí, en estado de pureza, circundante y expectante, aguardando el único lenguaje capaz de convertirlo en poesía, ayudando, en definitiva, a ver lo que la mirada no halla. Detrás de las cosas hay algo que fluye, nadie sabe cómo, hasta el labio del iluminado (del escogido), y sólo hasta él, originando la ordenación de unas palabras que descubren algo inmortal y alguien llama poesía.

El poeta junta en su corazón los anuncios de todo lo que mira, toca, enamora, oye y vive. Allí quedan para siempre y tal vez un día se muden en voz, tal vez sólo en gesto. Las oscuras «traducciones terrestres» son nada más que adivinaciones. A la poesía no podemos llegar si no es adivinándola. Y esa adivinación es la vida —precisamente la vida— quien se encarga de

---

<sup>121</sup> Como ya hemos dicho, esta poética fue publicado en *Ateneo*, n. 40, Madrid, 15 de agosto de 1953, p. 14, y nunca después ha sido reproducida, hasta ahora. También la reproducimos en nuestro apéndice junto a todos esos textos *rescatados*.

ofrecémosla. La vida es aquí el germen, el origen de la posible revelación. Tengo presente, desde luego, que tantas veces se me ha dicho algo parecido, que pocos son los que comprenden qué hay allí de aprovechable y de incorruptible. Es necesario aprender en el tiempo lo que cada tiempo tiene de contenido poético. (Cuántos se equivocan, ¡ay!, en este aprendizaje.) El poeta debe realizar su obra después de haber tenido «conocimiento» pleno de su experiencia, y pobre o de aquel que inventa con mentira —o con vanidad—, porque ya no volverá nunca a ser poeta.

Me parece entender que las teorías son papel que vuela y se deshace. Formas de decir, figuras retóricas, claras o herméticas coberturas, no representan nada tampoco. Lo que importa es saber unir, saber encadenar las letras a esa música terrible, bajo cuyo dominio se establece la conexión del verbo con el misterio. Tal es la historia y la profecía de la palabra poética. Porque es verdad que en un poema siempre existe una significación, un «más allá», que no tiene nada que ver con el poema en sí, aunque sea atributo de su mundo. Y eso es lo que yo creo que es poesía: lo que no se «enuncia», pero se «percibe». En otro sentido, pienso que la poesía es multiforme y que hay «muchas cosas» que son realmente poesía. Con lo que no transijo, aunque parezca paradójico, es con las agrupaciones que de ella se hacen. Que me perdonen los encasilladores, pero la poesía social, la poesía pura, la poesía minoritaria, y toda esa varia suerte de divisiones usuales, se me antojan subgéneros y ganas de confundir. Afiliar un poema por lo «condicional», antes que por lo «esencial», es quehacer propio de coleccionistas.

Yo no sé si mi poesía me libera o me esclaviza. Lo que sí sé es que trabajo porque ella no se separe demasiado de mí, y si tengo fe en su porvenir es por la misma razón que tengo fe en el porvenir de mi muerte. Si creyese lo contrario, otra cosa haría en el mundo y para el mundo. Probablemente sería astrónomo, por ejemplo, o buzo. Comprendo, a pesar de todo, que hay algo incontrolable, sagrado, profético, que me mantiene aún en estado de contemplador y de buscador.

Ya desde el primer párrafo se alude a Dios, apelando a una fuerza incognoscible e infinita —se diría que se refiere más bien a una energía natural inmanente— que lo controla todo pero que no interviene, y son evidentes aquí las influencias del Dios de *La casa encendida*.<sup>122</sup> Es evidente que este texto puede resumir a la perfección todo el trasunto poético de nuestro autor en estos años. En el segundo párrafo se alude al poema con el que comenzará *Memorias de poco tiempo*, «Mientras estas palabras escribo», que en el libro

---

<sup>122</sup> Caballero Bonald quiere evitar la repetición de una presencia divina en *Memorias de poco tiempo*, tal y como ocurría en *Las adivinaciones*, pero sigue manteniendo —la misión metafísica del poeta— su importancia al colocar la palabra Dios en la primera composición (1954: 16) y en la última (1954: 107) del libro. En medio de estas dos *extremas* alusiones, no se alude a él sino por referencias de tipo trascendental o espiritual (dentro de un campo semántico muy bien escogido, seleccionado con mucho más cuidado que en *Las adivinaciones*), o por antítesis, aludiendo a lo humano, como en ese mismo verso aludido del primer poema «Cuando estas palabras escribo», que finaliza diciendo «lo que Dios y mi hombría sólo saben». Iremos viendo precisamente esos signos de lo divino y lo humano, pues es la dialéctica profunda que recorre todo este libro. El hecho de que en la edición de 2007 se mantengan estas dos alusiones directas a Dios, también al principio y al final, tiene mucho que ver con la conciencia de su significación y de las intenciones del poeta, que no obstante no puede ocultar que en el interior del libro ha depurado y filtrado todo ese caudal trascendental en beneficio de una carga sónica propiamente textual y más material.

Nos complace recordar también las palabras de Vázquez-Zamora a este propósito, en un párrafo sin desperdicio: «Dudamos si a José Manuel Caballero Bonald le atrae el reposo del olvido o si, por el contrario, busca, anhelante, toda la amargura que la memoria puede darle. Cuando se le acerca la esperanza, parece rechazarla suavemente, porque él es, ante todo, un auténtico poeta con voz propia, y la voz lírica la hizo Dios para que sean cantadas inexpresables palpitaciones de lo desconocido.» (1954:10)

habrá pasado a ser «Cuando estas palabras escribo» (1954: 15-16).<sup>123</sup> Las palabras de esta poética denotan un conocimiento profundo de la poética del poeta-vate, del poeta-profeta, y de toda esa herencia de la palabra sacralizada que había convertido al poeta en un ser dotado de un conocimiento al que pocos podían acceder, dueño de misterios y de esoterismos que le conferían un halo y una personalidad singularísima. Alejado del común de los mortales, inconformista social y poseedor de una verdad pura, su lenguaje esencial convoca a la poesía convirtiéndose así en el escogido, en el elegido —el ungido— que busca nombrar lo universal a través de la palabra (cfr. Payeras Grau 1997: 30). Aquel que sólo es capaz de nombrar lo universal. Por eso se nos asegura que «Detrás de las cosas hay algo que fluye, nadie sabe cómo, hasta el labio del iluminado (del escogido), y sólo hasta él, originando la ordenación de unas palabras que descubren algo inmortal y alguien llama poesía.»

Y ya en aquella época, en un artículo publicado en la —todavía hoy— influyente *Revista de Literatura*, Joaquín de Entrambasaguas dice lo siguiente a propósito de *Memorias de poco tiempo*:

En cada composición, el poeta parte de la sensación sentida y de su interpretación propia, para extenderse hasta el resto de los hombres y hacer que responda en cada uno su análogo sentir, que ha de dar universalidad al momento lírico que inspiró cada poema. (1954: 13)

Y esta suerte de vínculo ósmico —también cósmico— y ontológico (Acquaroni 1954: 21) entre lo vital y lo poético fue visto y saludado también por otros críticos, como Antonio Vilanova:

[...] se adentra el poeta en el secreto de su desolado corazón, no sólo para lograr la adivinación de lo que representa el mundo y su propia existencia, sino para extraer vaticinios de su oculta belleza. Nace así una especie de diario poético o confesión lírica en que el poeta va escudriñando los secretos laberintos de su alma en una lenta rememoración de su vida pasada que es, a la vez, un lúcido análisis de su existencia y realidad presente. Examen de conciencia transido de angustia y de amargura pesadumbre que nos enfrenta con el tormento de un alma encenagada en el pecado y que, consciente de su culpa, vive sólo con la esperanza de lograr su redención. (1954: 24)

---

<sup>123</sup> El poema «Cuando estas palabras escribo», se publicó posteriormente a la aparición del libro, en *La isla de los ratones (hojas de poesía)*, n. 21-22, Santander, 1955, pp. 31-32, *apud La isla de los ratones (hojas de poesía), 1948-1955*, Ed. facsimilar de Manuel Arce, Madrid, Visor, 2006, pp. 689-690. Suponemos que cuando nuestro autor envió el poema a la revista, seguramente el texto era inédito, pero algún contratiempo tuvo que hacer que se retrasara su publicación: obviamente en aquella época la velocidad de los envíos por correo postal, y las publicaciones, respondían a otros ritmos.



Sentimiento de culpa que en breve abordaremos, sin embargo nos interesa ahora resaltar esa visión inmanente de la realidad que aquí está también relacionada con un impulso rehumanizador muy característico de la poesía española de la época. Una poesía necesitada de carga humana pero al mismo tiempo una poesía que necesitaba reafirmarse en sus presupuestos trascendentales, en la búsqueda de otra realidad. Ciertamente, tras desenmascarar el poeta el horizonte fenomenológico en el que vive, sólo le queda a través de la poesía —que es lenguaje esencial— los objetos y el mundo que le rodean. Si identificamos ese «algo que fluye» como el lenguaje esencial poético que unifica la visión universal del hombre, nuestra visión —nos guste o no, tenemos que aceptarlo— trascendental, pues vivimos en un mundo idealizado y trascendentalizado hasta sus últimas consecuencias; decimos que si identificamos esa inmanencia flotante con el conocido *dasein* heideggeriano, podremos llegar a una lectura coetánea que hace que la poesía sea la correa de transmisión del mundo de las ideas, y que el poeta, efectivamente, se encargue de nombrar esa realidad y ese mundo.

Por tanto, la Poesía —con mayúsculas— como consecuencia y origen del momento de la creación o, en este caso, de la re-creación a través del texto poético, que es por donde abundará en su madurez poética nuestro autor. La poesía como ser-en-sí (o ser-aquí: el *dasein* del que hablaba Heidegger en su *Carta sobre el Humanismo*) y el poeta como pastor del ser, aquel que es capaz de perder un día de fiesta en busca de una oveja descarriada; nosotros diríamos una palabra, un adjetivo, un poema... Porque el lenguaje es la morada del ser (cfr. Heidegger 2001: 43) y la poesía es *lógos* por antonomasia, *lógos* elevado a la enésima potencia, «su esencia» al fin y al cabo.<sup>124</sup>

El poeta junta en su corazón los anuncios de todo lo que mira, toca, enamora, oye y vive. Allí quedan para siempre y tal vez un día se muden en voz, tal vez sólo en gesto. Las oscuras «traducciones terrestres» son nada más que adivinaciones. A la poesía no podemos llegar si no es adivinándola. Y esa adivinación es la vida —precisamente la vida— quien se encarga de ofrecérsola.

---

<sup>124</sup> José Luis Acquaroni lo expresaría así: «El barroquismo de algunos poemas sirve mínimamente una función retórica y dimana siempre de la pura esencialidad poética. Así el poeta va cosechando, agavillando la mies de la palabra, del verso, una vez en sazón y enteramente dentro de la parcela de un mundo poético propio» (1954: 21), con lo que une lo que estamos comentando de la esencialidad del lenguaje y el barroquismo que, andando el tiempo, será tan característico de nuestro autor, y que ya se podía ir intuyendo en sus primeros libros, al menos desde algunas posturas retóricas, desde un fraseo a veces algo más rebuscado.

Si el poeta tiene la capacidad de «traducir» los signos del mundo en poesía, entonces habrá poesía. El poeta adivinante, siempre presente, que debe intuir porque si no serán simples balbuceos. Y esos signos están expresados como «revelación poética» (otra vez recordamos a Bénichou) que bien podría entenderse, denominándola con un concepto escurridizo, como una «revelación laica», con la consiguiente dificultad epistemológica a la hora de enfocar todo este asunto:

La vida es aquí el germen, el origen de la posible revelación. Tengo presente, desde luego, que tantas veces se me ha dicho algo parecido, que pocos son los que comprenden qué hay allí de aprovechable y de incorruptible. Es necesario aprender en el tiempo lo que cada tiempo tiene de contenido poético. (Cuántos se equivocan, ¡ay!, en este aprendizaje.) El poeta debe realizar su obra después de haber tenido «conocimiento» pleno de su experiencia, y pobre o de aquel que inventa con mentira —o con vanidad—, porque ya no volverá nunca a ser poeta.

Lo que sí se puede desprender de este párrafo es que no todos los poetas realizan una lectura correcta de la realidad, y por eso sus propuestas poéticas no siempre cuajan y se convierten en propuestas interesantes. Podría decirse, en este sentido, que no es una cuestión de modas literarias sino de adaptación de la poesía a los tiempos, de ajuste del lenguaje a la realidad cambiante de cada momento determinado. Cada tiempo exige su lenguaje, sin duda, y esta es una lección que el jerezano acabará interiorizando hasta sus últimas consecuencias, por lo que de proteica tendrá su propia poética, inconformista y ávida de recoger de la realidad todo lo que irá conformándola en sus sucesivas etapas. Este párrafo concluye afirmando desde una postura teórica lo que la poesía del momento proponía desde la práctica: «Afiliar un poema por lo *condicional*, antes que por lo *esencial*, es quehacer propio de coleccionistas.»

El carácter de búsqueda de la esencialidad es, por tanto, una de las piedras angulares de la poesía del momento en un arco temporal relativamente breve, que va desde mediados de los cuarenta hasta mediados de los cincuenta. Un decenio en el que se iba a consolidar la vuelta de la poesía del 27, con títulos fundamentales como bien se sabe, y se iban a afianzar nuevas voces tanto de la Primera como de la Segunda Generación de Posguerra, que vivirían una evolución directa hacia la poesía social.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Salvador Conesa, que en aquellos años fue un testigo de este proceso de cambio, no dejó de remarcar «ese riquísimo lenguaje, donde nada falta, ni nada sobra tampoco, en esa perfección formal y esencial de los poemas, en la poco frecuente, en la casi milagrosa facultad de Caballero Bonald para mantener en vilo ese fabuloso e incalculable mundo de su poesía.» (1954)

De hecho el final de la poética afirma que el poeta es un «buscador» que escarba en la realidad y que pretende escrutarla, también colegirla. Aunque habría que detenerse un momento sobre la primera frase del último párrafo, que a la postre es el título de toda la poética: «Yo no sé si mi poesía me libera o me esclaviza», e ir conectando este frase con algunos de los poemas del libro, pues la memoria, como motor —ya desde el propio título— de la poesía de nuestro autor en esta época, supone un ejercicio de anclaje que podría ser similar a la «esclavitud», como en el poema «Me abandono en quien fui» (1954: 23-24; posteriormente trasladado a *Las adivinaciones*, 2007: 33-34) dice así: «[...] me abandono / en quien fui y hacia atrás me encadeno, / siempre perpetuándome en mi tránsito, / reencontrándome siempre lo perdido.» La escritura que practica nuestro poeta está abocada, de esta manera, a un laberinto de difícil salida y que propicia siempre la evolución.<sup>126</sup>

El cambio o evolución poética, en el fondo, darán mucho que pensar al creador, que sabe que las palabras se gastan. Más allá de su uso continuado y que puede resultar repetitivo, la conciencia de enfrentarse a una realidad compuesta por palabras es lo verdaderamente preocupante.

Si ya se habló del pesimismo en el anterior libro, y ya entonces nos encargamos de mitigar ese pesimismo por la fuerza antropológicamente optimista que representaba la palabra como ente material, en este nuevo poemario el pesimismo es mayor (cfr. García Jambrina 2004: 31), pues comienzan las dudas sobre las posibilidades salvadoras —no tanto de sus componentes vivificadores— de las palabras, que ya estaban inoculadas en la anterior entrega pero que, en cualquier caso, en *Las adivinaciones*, respondían a ciertas dosis de ingenuidad y exaltación juvenil, y no como profunda decepción. Este pesimismo está íntimamente imbricado con la culpa, que ya ha sido apuntada anteriormente.

La culpa se repetirá en este libro, pero poco a poco irá desapareciendo como culpa y aparecerá más bien como lo que en realidad es, frustración.<sup>127</sup> En cualquier caso habría que tener presente que

---

<sup>126</sup> No obstante podemos adelantar desde ya que el hecho de practicar a lo largo de más de cincuenta años diferentes poéticas no responde sino a la continua y decidida búsqueda última de los estilos y poéticas por los que irá evolucionando nuestro autor, los cuales una vez asimilados y utilizados hasta sus últimas consecuencias, serán desechados, y abandonados para siempre.

<sup>127</sup> «De ahí que la insistente preocupación ética que parece rondar toda la obra sea, más bien, una preocupación existencial. La negra culpa irredimible que el hombre acumula a lo ancho de su vida es el más

Quizá lo más ligado en la escritura de Caballero Bonald a la religión tradicional sea un mal disimulado sentimiento de culpa que se refiere a ciertas transgresiones morales de las que su poesía se hace eco. En buena medida, la defensa de la libertad individual, el derecho al propio error, así como muchas disquisiciones acerca de la existencia humana y el destino tienen que ver con elecciones que enfrentan al sujeto con los valores heredados y con los que está íntimamente en pugna. (Payeras Grau 1997: 31)

Caballero Bonald no sólo será consciente de la herencia que debe reconsiderar en sus manos, sino de las frustraciones que acarrea esa herencia, en términos morales sobre todo; unas frustraciones que con el tiempo se volverán sobre todo de tipo verbal (conforme vaya madurando su poética), y que en cualquier caso el texto no nos comunicará como vivencia —texto opaco en ese sentido, que no transluce lo que de verdad encierra, y vivencias ocultas, apenas entrevistas—, sino que más bien tejará un sentimiento de responsabilidad para paliar esa culpa, al menos para esta etapa de su poesía, una responsabilidad de tipo civil en primera instancia. La poesía de Caballero Bonald, por eso, comenzará a girar en los próximos años, consciente de su propia culpa «estética», como veremos en su momento aplicando todos estos problemas a su libro más social, *Pliegos de cordel*,<sup>128</sup> porque «la culpa es un fenómeno que el hombre experimenta como consecuencia de una acción de determinada índole en la que se viola un «principio rector» (Castilla del Pino 1968: 18). Y desde luego que aquí habría que relacionar la palabra ‘culpa’ con las nociones de «arrepentimiento» y «penitencia» propias de la doctrina católica. Pero con total claridad, y asumiendo todos los riesgos, a partir de *Descrédito del héroe*, cualquier intento de morigerar el dolor de esa culpa se proyectará sobre los propios textos. De este modo la textualidad puede llegar a convertirse en la piel de la culpa.<sup>129</sup>

Por eso Caballero Bonald escribirá «Mi error fue abrir un día un libro», recordará a propósito de esta época nuestro autor (2007: 457). La conciencia del error, de haber vivido de determinada manera, de haberse volcado en una vida y de saber si ha merecido la pena,

---

punzante lote del recuerdo para Caballero Bonald, pero el poeta no busca ni en el perdón ni en el olvido un vertedero en el cual pudiera despojarse, falazmente, de esa triste cuota que pertenece, sin embargo, a la entraña misma de su ser.» (Valencia Goelkel 1955: 55)

<sup>128</sup> Vid. especialmente el poema «Con las manos de un pueblo» (1963: 11-12), que aunque pasó a llamarse en algunas ediciones «Me pido cuentas» (cfr. 1969: 241-242; 1979: 175-176), no sobrevivió a la definitiva edición de 2007 por su carácter testimonial y por la asunción de esa postura extrema, que con el tiempo el propio autor no ha compartido consigo mismo. El autor, no obstante, lavó sus culpas durante bastantes años, pagando incluso con la cárcel y convirtiéndose en un referente de la lucha de los intelectuales contra el Régimen franquista.

<sup>129</sup> «Este rastro de sustituciones que es la poesía encierra en Caballero Bonald la inteligencia de un activo sentimiento de culpa, otra de las claves de su obra, factura indispensable de la energía y, al mismo tiempo, del óxido de la vida.» (García Montero 2001: 21)

late en el fondo en todas estas dudas, en la elección de una vida. Porque estamos hablando de elecciones que tendrán repercusiones vitales imposibles de corregir, aunque la lectura posterior, muy posterior, arrojará siempre una lectura positiva: la crítica de las costumbres y de los biempensantes será algo por lo que habrá merecido la pena vivir.

Además, como tal, la elección de la memoria como motor del libro, y al menos para esta etapa de la primera poesía de Caballero Bonald, será antes que nada una suerte de un vehículo terapéutico «que extrae de la sima profunda de sus recuerdos un torrente verbal que canaliza un conocimiento de la realidad a menudo inaccesible por vía racional.» (Payeras Grau 2006: 221)

Un vehículo que, hasta que se agote, al menos debe ser exprimido al máximo. O sea que si la poesía se convierte en la causa de la culpa, pero al mismo tiempo será lo que libere al poeta de sus remordimientos como poeta y de sus conflictos identitarios:

Y es que en la crisis de identidad que el sujeto poético acierta a expresar desde sus primeros balbuceos poéticos, la poesía ha sido una válvula de escape —y por eso mismo, liberadora—, como el camino para la construcción de una identidad libre, no supeditada a los dictados ideológicos y estéticos del momento. Lograrlo no habrá sido empresa fácil. (*Ibidem*)

El poeta, como un iluminado, o como un alucinado, a través de la acción del recuerdo, espolea otra vida que es más satisfactoria, y así *Memorias de poco tiempo* se erige como un libro que pretende —y consigue— exorcizar su sentimiento de culpa. Nótese que el poeta pone toda la carne retórica en el asador de sus composiciones, y se lanza. Las repercusiones de esta decisión vital no pueden no observarse en lo concreto de las composiciones. Por eso

también la concepción de la memoria es mucho más compleja [...] Y, en consonancia con todo ello, el léxico se ha hecho más selectivo y la expresión resulta algo más hermética que en su primer libro. Aumenta, por otra parte, el empleo del encabalgamiento como índice de tensión. Desde el punto de vista métrico, nuestro autor demuestra su dominio de los metros de la familia impar. (García Jambrina 2004: 31)

Haciendo un balance de las críticas que aparecieron en prensa y revistas especializadas de la época, podríamos destacar algunas,<sup>130</sup> para no extendernos demasiado. Caballero Bonald era un autor que desde sus inicios se hizo un hueco en la naciente lírica española, ganándose el respeto de auténticas autoridades de la crítica. Era, en ese sentido, uno de los jóvenes autores con más proyección de la época.

---

<sup>130</sup> En cualquier caso remitimos a nuestra amplia y detallada bibliografía sobre nuestro autor, y asimismo a la bibliografía comentada.

Su amistad con Vicente Aleixandre y otros autores del 27 —Diego, Alonso, a finales de la década se cruzó algunas cartas con Cernuda— queda patente en las sobradas relaciones epistolares y críticas de unos y otros recíprocamente. También con la Primera Generación de Posguerra comienza a fraguarse en estos años de vida madrileña una estrecha amistad: Gabriel Celaya, Blas de Otero, Dionisio Ridruejo... Y no olvidemos que *Memorias de poco tiempo* está dedicado «A Charo y Camilo José», es decir a Camilo José Cela y a su mujer, de los que habla de manera minuciosa en los dos volúmenes de sus memorias, y desde aquí remitimos a ellos, especialmente el segundo volumen.<sup>131</sup> En general esta época, la de su llegada a Madrid y sus relaciones con el mundo literario del momento, están muy bien relatadas en las memorias, desde la última parte del primer volumen hasta más o menos el primer tercio del segundo volumen.

Joaquín de Entrambasaguas, en el artículo antes citado saludaba de este modo la aparición de estas *Memorias de poco tiempo*:

En esta época en que abunda la poesía intrascendente, sobre temas superficiales; en que un impresionismo rezagado, a veces con gracia, suple la falta de un mundo poético intenso y profundo, el libro de José Manuel Caballero Bonald, *Memorias de poco tiempo*, será, sin duda, uno de los que pueden marcar una etapa de renovación; pero aunque hubiera aparecido en otro ambiente, más en consonancia con él, su importancia le situaría, de todos modos, en ese lugar preeminente. (1954: 12)

Y de igual manera escribirían otros críticos:

Quisiera, sin embargo, en estas líneas insuficientes y esquemáticas, señalar la honda raíz dramática de esta poesía esperanzada y agónica, llena de emoción y de melancolía, y la prodigiosa fuerza expresiva de sus poemas mejores en los que su autor, uno de los más auténticos valores de la poesía actual, ha logrado apresar más de una vez, en versos rotundos y armoniosos, la belleza más honda y perdurable. (Vilanova 1954: 24)

¿No sorprende afirmar tantas y tan repetidas veces que este libro supone, con su irrupción en la poesía española del momento, la revelación de un autor con voz propia y segura, un autor que va a dar que hablar y que de hecho ya estaba dando? El tan establecido gusto de la época estaba comenzando a cambiar, había estado paralizado durante muchos años —fossilizado por una posguerra demasiado larga— y así se puede observar que este libro, a pesar de las reestructuraciones a las que el propio autor le ha ido sometiendo, ya

---

<sup>131</sup> Prepara igualmente la edición oficiosa de *Mis páginas mejores* de Cela (García Jambrina 2004: 32) para la Editorial Gredos, de cuyo relato nos da cuenta el propio Caballero Bonald en 2001: 68.

marcó un hito en su momento; un hito que entroncaba con una poesía —de índole rehumanizadora, pero con ciertos resabios metafísicos— que estaba tocando techo y que a partir de aquí iba a comenzar su caída, digamos que el gusto estético estaba comenzando a cambiar, su disolución hacia la poesía de corte más social. Y precisamente sería la vertiente rehumanizadora la que posibilitaría ese nuevo lenguaje social, la que realizaría esa apertura.

Ya el título indica que el tema fundamental del libro es el tiempo, el tiempo como matriz que se recuerda, es decir el recuerdo. Memoria y recuerdo se bifurcan para lograr aquí un material que posibilite la vivificación del tiempo perdido, y es la escritura —la poesía— el canal por el que ese discurso transcurre. He ahí la base de la derivación fundamentalmente textual y posterior de la poesía de nuestro autor, que seguirá manteniendo el tiempo como base en su siguiente libro de 1959. Ya hemos adelantado algo, citando la nota a pie de página de María José Flores, a propósito de la concepción del recuerdo bonaldiana de aquellos años, siempre a la luz de sus memorias:

En los recuerdos siempre hay un sustituto del que uno fue que trata de engañarlo. No sé si a mí me engaña por sistema, pero tengo mis dudas a la hora de identificarme con ese sujeto que anda estacionado o dando bandazos en mi memoria y que no se parece sino a ratos perdidos al que ahora creo que fui. El consabido y muy borgiano asunto de los personajes en que uno se puede desdoblar, me obsesionó siempre tanto que he acabado astutamente por no pensar en ello. Es un procedimiento medroso y, desde luego, muy poco racional, pues casi nunca he podido eludir la abulia, el aplazamiento acumulado para imponerle correctivos a mis propias reflexiones, sobre todo cuando he tenido que enfrentarme a experiencias que demandaban alguna sustancia introspección. Reconozco que se trata de una forma de ineptia analítica. Los sitios, las secuencias de la realidad adosadas a esos sitios, pertenecen siempre a lo que sospecha la imaginación. (1995: 291-292)

Y con palabras de un crítico de la época, Rafael Vázquez Zamora, aplicadas expresamente a este libro, se reafirma la idea antes expuestas de universalidad al reconocer que en

*Memorias de poco tiempo*, el recuerdo de este finísimo andaluz se hace un canto a todos los recuerdos que permanecen —conscientes o inconscientes— en el fondo más oscuro de nosotros mismos. De modo que Caballero Bonald, al cantar y no contar la tragedia condensada de su propia memoria, está interpretando, como si dijéramos, una melodía universal. (1954: 10)

El tiempo como eje fundamental de toda esta primera poesía del jerezano, se configura asimismo como el elemento activo que va espoleando los poemas y los temas, dejando algunos signos ya en este libro de lo que significará después, ese paso de lo personal a lo impersonal (Luján Atienza 2004: 23), o por señalar este paso con otras palabras, de lo

cósmico a lo mítico. En cualquier caso la dimensión cósmica de la poesía bonaldiana señalada por Castellet (1955) generó las críticas de Valente (1955: 11) que no veía una presencia de este aspecto real en su obra.<sup>132</sup> Pero también se podría hablar, entroncando con la tradición de la poesía española de la época, y en general del siglo XX, de un paso de lo personal a lo colectivo, pues en este volumen de poemas el tiempo es ante todo memoria personal, sublimada hacia lo cósmico, una memoria que con el paso de los años irá dando paso a lo mítico tras haber atravesado su dimensión colectiva en ese momento de máxima eclosión de la poesía social.

Atendiendo a la primera edición —como siempre hacemos, excepto para enumerar y resaltar las variantes que nos parecen significativas—, y en esa vertiente de la memoria en tanto que tiempo personal, individual, en *Memorias de poco tiempo* abundan los poemas que hablan del paso del tiempo, el *tempus fugit*, podríamos decir, como un hecho inexorable que apenas deja un poso de vida, y ese poso más se parece a un espejismo que a otra cosa.

Si retomamos un poco la estructura de este libro, veremos cómo se van imbricando los poemas: comenzando por la cita de Ezequiel y la advertencia profética —sacra y divina: adivinante— que envolverá a la palabra durante todo el recorrido de estas singulares memorias, abriendo propiamente el libro con el contrapunto humano de un poema como «Cuando estas palabras escribo» (1954: 15-16), al que ya nos hemos referido anteriormente, continuando con una «Entrada en la impureza» (1954: 17-18) que representa la total inmersión del poeta en el mundo de la palabra, metaforizada carnalmente en el mundo del prostíbulo, precisamente a través de esa unión que representa el amor en su doble vertiente, la del poeta por la palabra —la visión trascendente— y la del poeta que ama un cuerpo: porque el poeta también es un hombre, añadiríamos. Y porque el profeta también es un hombre, consciente de sus limitaciones tanto divinas como humanas, consciente del punto al que llegan sus profecías, que limitan con su propia vida. Es por eso por lo que el profeta-poeta es un ser *impuro*, adentrando totalmente en su lado humano y por tanto mortal.

A la hora de entender el por qué de las anfibiologías de la poesía de Caballero Bonald, habría que tener muy en cuenta las estructuras globales de todos sus libros, las

---

<sup>132</sup> Vid. Gracia 2006: 239 y 278n.



significaciones últimas de los poemas en el conjunto de los libros, y cómo se van imbricando unas significaciones con otras, unos poemas con otros, para conseguir otras significaciones más complejas. No son éstos recursos para oscurecer los textos, sino todo lo contrario, para enriquecerlos. El orden de los poemas será decisivo en multitud de ocasiones, y éste será otro de los puntos de fuga en el que descansarán los cambios y las variantes en las sucesivas ediciones de los libros, puesto que dependiendo del orden podrán entenderse otras lecturas de los mismos. Por eso a la hora de tratar temas cotidianos o de lo más rutinario, el problema no es qué tratar, sino cómo encararlo, enmarcándolo en un contexto poemático y de significaciones que se están abriendo, teniendo en cuenta que nos encontramos en los inicios del libro, y que van conformándose los temas a modo de matrices. Podríamos hablar de una macroestructura que está por encima del orden microcósmico que cada poema, o cada campo semántico dentro de las composiciones, representa en el conjunto. Y en este sentido podemos afirmar con total seguridad que nuestro autor ha sido con el paso de los años cada vez más consciente, buscando precisamente esas relaciones de los libros, de los poemas, y de momentos determinados que se repiten, como temáticas, estructuras sintácticas, etc. El poema siguiente ilustra cómo sirve de pórtico para el libro, y como poética:

#### ENTRADA EN LA IMPUREZA

Inaccesible escalera, gustosa  
de su crimen, allí levanto  
el repudiado amor, la señalada  
inocencia: mi suplicio más virgen.

Cada peldaño, oculto  
por su mancha, desemboca  
en el vacío. ¿Dónde quedó  
la tumultuaria huella, aquel  
delirio ignorante, la ambicionada  
mordedura inicial de la impureza?

No puedo ir ascendiendo,  
ir explorando la secreta  
elevación. Su laberinto  
dentro de mí se enreda, no en la sierpe  
de imposible subida. Muros,  
recodos, alucinantes formas,  
trabajos de la desolación,  
¿qué significan, cómo se disponen

entre sus armaduras insondables  
que cuanto más los ciño más se escapan?

Si sellado el amor, también se oculta,  
negándose a sí misma, la impureza.  
Ya francos los reductos, en la última  
mentira tenebrosa, sólo gime  
la mano que conduce al inocente.

Pero el poeta nos asegura que el amor, sea con una prostituta o no, deja de ser impuro en el momento en que es consumado: el amor es un hecho total que se sabe a sí mismo como un acto que niega las impurezas que se le hubieran podido adherir, como por ejemplo que sea una prostituta quien lo ofrece. Y el tema de la prostituta ya apareció en el anterior libro, en el poema «Domingo» (1952: 39-40), mucho más directo pero con aquel fondo antipático, que ha sido tamizado aún más ahora. Se evita la mirada paternal, y se intenta que el acto amoroso sea sólo un acto, libre de ataduras sociológicas o morales. Y las señales del prostíbulo vienen marcadas por esa típica y tónica escalera que es recurrente en la descripción de estos locales donde el amor «desemboca / en el vacío», y no queremos enfatizar el sentido vulgar del verbo «vaciar», a falta de más pruebas. Lo que sí es evidente es que el amor es un acto insondable que está al margen de las veladuras morales clásicas, y que el verdadero neófito está dispuesto a adentrarse en él aunque tenga que ser en un prostíbulo. Es necesario, incluso, se podría argumentar, que sea así, para que la iniciación sea efectiva, para que el acto sexual lleve parejo la transgresión moral necesaria que sublime al propio acto y lo convierta en un acto de amor con pretensiones universales. Y a este respecto sólo una mira inocente puede poseer aspiraciones universales.

El poema siguiente, «Vengo de ser un cuerpo por el mundo» (1954: 21-22) insiste en la corporeidad del poeta y en la necesidad de adentrarse cueste lo que cueste en la vida más carnal y más impura, con la introducción además del tema de la memoria, el tiempo y el olvido (Ricoeur), como eje del tema amoroso más físico. La memoria funciona ya como una doblez del tiempo y el recuerdo, con su cara inversa, el olvido (García Montero 2001: 17 y ss.) El pasado es un tiempo que se observa con remordimientos:

Mi memoria contempla un vasto horror  
sobre el tiempo en que fui mi propio espejo,  
mi reflejada magnitud de olvido. (vv. 13-15, 1954: 21)

Memoria como hecho netamente individual, dijimos, que aquí comienza a ser espoleada por el acto sexual-amoroso, y que así seguirá siendo en las constantes del libro. El amor no es sólo lo que espolea la memoria, sino también el olvido, su otra cara que tiende a ser como el consuelo por lo que se recuerda pero que no nos gusta recordar, y asimismo olvido que se impone cuando queremos recordar algo. Olvido como razón de ser de la memoria, en última instancia, como fondo del tiempo.<sup>133</sup> Por eso dice unos versos más adelante, siempre en el mismo poema, refiriéndose a los nombres que circulan por la memoria y que han protagonizado la tercera estrofa.

No sé cómo salvarlos, distribuirlos dentro  
de mi esperanza última, entender sus señales.  
Todos afines se me juntan siempre  
cuando los vivifico en transitorias luces.  
Sin ellos no soy nada, y con ellos me hundo  
en el acabamiento de mi propio destino.  
Su vivencia cambiante, su tornadizo empeño,  
me corroen de límites carnales,  
me agarran a vivir según me obliga  
la recuperación de aquellos nombres.  
No el olvido, la muerte es quien los salva. (vv. 22-32, 1954: 22)

El tiempo, la memoria, el olvido, con sus laberintos y claroscuros, comienza a ser más que una constante, una compleja preocupación. Si es la palabra del poeta también la que se expone a ese olvido, entonces los ecos becquerianos y cernudianos son evidentes, tanto de la celeberrima «Rima LXV» (Bécquer *apud* García Montero 2001: 202), como el no menos célebre poema de Cernuda «Donde habite el olvido» (Cernuda 1993: 201). El sentimiento de extravío romántico no será entonces una casualidad, vistas las deudas de nuestro autor con el romanticismo, ya ampliamente señaladas, y lo que ello conlleva: una especie de desorientación existencial. La identificación del itinerario del dolor hacia la nada —el tiempo que se diluye en la nada— coincide desde Bécquer con la carrera heroica del artista moderno. El fuerte tono ascético de la rima original becqueriana tendría también especiales resonancias en las aspiraciones proféticas y sagradas del joven adivinante. Porque en cierto modo estamos haciendo referencia a un camino de perfección hacia las tareas y los sacrificios del artista, si hacemos la lectura metapoética bonaldiana. La posibilidad de morir

---

<sup>133</sup> «La dialéctica entre la memoria y el olvido se establece como una lucha abierta en tanto que el segundo conspira continuamente contra la primera. El rescate de la memoria se plantea como una lección necesaria debido a la incidencia del pasado sobre el presente [...]» (Payeras Grau 1997: 17)

en el olvido acompaña siempre al poeta, y se suaviza en ocasiones por los momentos de vacío, por lucidez que proporciona la nada, esos momentos en los que se acepta la disolución del todo en el tiempo infinito y el olvido. «Me abandono en quien fui» (1954: 23-24) comienza así:

Caritativa lápida del tiempo  
que no por separarme de aquello que viví  
me ciega su dominio [...] (vv. 1-3, 1954: 23)

La primera frase nos recuerda aquella «memoria de una piedra sepultada» cernudiana, pero también aquella «piedra solitaria / sin inscripción alguna» becqueriana. Obviamente la lógica de la memoria y del olvido posee en este momento de la poética bonaldiana otros componentes que la fecundan y la arrastran hacia otros lugares distintos a esas fuentes, esos referentes más o menos manifiestos. Sobre todo porque la frase con la que continúa el poema irrumpe de modo visceral introduciendo un elemento distinto, entreverando a su vez al poema de otras temáticas que forman parte de esa macroestructura descrita.

[...] Si entonces me aborrezco  
es sólo por mi culpa [...] (vv. 3-4, 1954: 23)

Y así el tema principal, el tiempo, su recuerdo, comienza a introducirse transversalmente en los poemas, para convertirse en una estructura más amplia que no sólo se podrá comprender en una composición concreta, sino que tendrá su significado más completo al tener en cuenta el cómputo total de los poemas. Pero vamos a completar la estrofa que venimos reproduciendo, que continúa así:

[...] Soy lo que he sido  
y en mi memoria canto mi venganza, me lavo  
con mi propia impureza. Igual que haría  
el caminante con su cuerpo,  
regresándolo a andar libre de espacio,  
hago ahora conmigo: me abandono  
en quien fui y hacia atrás me encadeno,  
siempre perpetuándome en mi tránsito,  
reencontrándome siempre lo perdido. (vv. 4- 12, 1954: 23)

El tiempo se presenta como un lastre, y el olvido es la forma de liberarlo: Ese «hacia atrás me encadeno» no sólo nos recuerda a aquello de que «Yo no sé si la poesía me libera o me esclaviza», si tenemos en cuenta —y hay que tenerlo— las ambiciones metapoéticas

de nuestro autor. La impureza de ser moral y mortalmente humano, lo que significa aceptar nuestro destino y ser lo que hemos sido, pertenecer a un pasado que no nos pertenece: a veces sin embargo lo habitamos cuando deja que entremos en él, cuando afloran los recuerdos y cuando surgen chispas que hacen que vivamos en él. El pasado es escurridizo, la memoria un recurso inestable —aunque el único—, y el olvido una solución como si se tratara de cicuta. «Soy lo que he sido», igual que en la última estrofa se nos asegura que

Vivo porque recuerdo aquel estado  
anterior al momento que ahora toco.  
Y entonces ya la infamia cometida  
sí puede ser mi redención. Agolpadas  
las culpas en un cerco instantáneo,  
mi pecadora condición las salva,  
las cierne mi memoria y las absuelve,  
porque ya sólo soy  
(abolidas las huellas delatorias)  
una palabra dicha ante la muerte. (vv. 20-29, 1954: 24)

La estrofa comienza haciendo un balance del momento actual en función del pasado, aferrándose al pasado para vivir.

En su contenido psíquico el punto de partida de esta poesía es una cuestión sobre la existencia, y como según el poeta «se es porque se recuerda» («vivo porque recuerdo aquel estado / anterior al momento que ahora toco»), hay que hacer de la memoria profecía para perseverar en el ser. (Alarcos Llorach 1955: 38)<sup>134</sup>

Y es más: sin pasado no hay presente, porque el presente no viene de la nada. Pero acto seguido, ¿a qué «cerco instantáneo» se refiere el poeta? La palabra posee una estructura cerrada, el fonema es una explosión —podríamos decir también en términos lingüísticos, implosión— instantánea: eso es lo que sucede cuando hablamos, cuando creamos significados, y más aún el poeta, que posee la alta tarea de crear significados sublimes. La memoria se encarga de cernir, esto es filtrar, escoger, esas palabras que brotan instantáneamente, casi espontáneamente en el balbuceo del poeta-profeta en el acto de la escritura, el *raptus*, que siempre ha estado envuelto en un halo sacralizante, disolviendo

---

<sup>134</sup> La crítica más reciente también se ha detenido en este poema: «En cierto modo, la obra inicial del poeta se organiza ya como una sistemática y morosa autoindagación que recorre inversamente la existencia tratando de desvelarse, a sí mismo, las claves de una personalidad fuertemente autocrítica, soportando en esa búsqueda la afirmación de la propia identidad y, paralelamente, la construcción de su palabra poética [...] La conciencia de la temporalidad se adhiere a la poética de Caballero Bonald como uno de sus rasgos esenciales, siendo su voz, su palabra, un modo de reconstruir fragmentariamente el pasado e, incluso, de reinventarlo según dictados subjetivos [...]» (Payeras Grau 2006: 219)

cualquier atisbo de duda o culpa por las acciones emprendidas, por el camino elegido, en ese camino cierto —porque es propio— que supone aceptar un pasado al que aferrarse y en el que esclavizarse. La memoria se encarga de sublimar cualquier detalle y convertirlo en evocación, en emoción o sentimiento, y la poesía canaliza ese *pathos*.<sup>135</sup> El remate del poema no deja lugar a dudas de la condición salvífica de la palabra. Se ha trasmutado de nuevo el asunto del poema, desplazándose hacia las significaciones metapoéticas de un poeta que se libera a través de la palabra, esto es la memoria que se libera a través de las palabras, pero que para liberarse debe esclavizarse a ella, a la palabra que busca en el pasado. La palabra como bisagra que efectúa la gracia de la razón, podríamos decir, el *lógos* por antonomasia que nos nutre y que cree todavía en el hombre. ¿Ingenuidad, inocencia? Quizá después de los campos de exterminio nazis no se pudiera o debiera escribir poesía, pero mientras que el hombre exista, hay esperanza, y por tanto poesía, recordando de nuevo a Bécquer. El poeta, sabedor de su don, es capaz de encararse a la propia muerte: corre el riesgo de que la palabra se borre o se olvide, pero es lo único que le queda, es lo único con lo que emprenderá su vida y su obra.

Sobre las dudas del camino elegido, y sobre la conciencia de ese camino, trata, al menos desde sus inicios, el siguiente poema, que se titulaba «Señal de mi enemigo» (1954: 25-26), pero que en la edición de las poesías completas pasará a titularse significativamente «Soy mi enemigo» (2007: 56-57), con otro añadido, que formará parte de *Las adivinaciones*, reforzando la idea que ya hemos sobradamente argumentado de la intercambiabilidad de las composiciones de estos dos primeros libros de poemas.

#### SEÑAL DE MI ENEMIGO

Vino a decirme mi enemigo:  
Recuerda el rostro aquel, la idolatrada  
sangre falaz que lo encendía,  
el brazo simultáneamente puro  
y abyecto, los movimientos sedosos  
de la asaltada carne temerosa.  
Recuerda aquella llama fugitiva,  
el origen manchado de lo limpio,  
la cómplice traición, la venenosa  
rebeldía secreta, el insistente

---

<sup>135</sup> Con una retórica muy alambicada, Peña corroborará esta «belleza en su poesía, de tan claro y sustantivo verbo, que el pájaro huidizo de la emoción poética, queda aprisionado en las redes de oro de su verso sin fatiga [...]» (1954)

fragor de aquella paz sacrificada.  
Recuerda, sí, no puedes regresar  
al vacío. Distinta es ya la vida.  
No olvides aquel gesto, aquella forma  
sagrada ayer y ahora más sagrada,  
la lumbre de los ojos, los activos  
deseos mil veces trancos y otras tantas  
en su propia ambición encenagados.  
No es posible que olvides. Vierte, expande  
en tu memoria aquel renunciamiento,  
vuelve otra vez a las expiaciones  
de tu imborrable culpa, recupera  
aquel vivir de lívidos contornos  
donde el amor, el cautiverio, el dulce  
cuerpo inviolable, la cruel asechanza  
de interior trayectoria, los contagios  
de luz desterrada, perpetúan,  
juntan dentro de ti, la pesadumbre  
total de lo vivido, ese castigo  
que en tu propia memoria se derrama  
y no podrá menguar mientras recuerdes.  
Esta fue la señal de mi enemigo.  
Ciega ya mi esperanza, no la pude  
encender nuevamente y defenderla.

Al margen de que se haya corrido el poema de un libro a otro, lo que nos interesa sin duda es, al menos para una inicial explicación, el cambio de título. No podemos dejar de recordar que la *senhal* de este poema, recordando la terminología de la lírica provenzal, era el mismo poema, la propia escritura creativa, en una lectura mallarmeana y siempre recurrentemente autorreferencial. Era la página en blanco que se va escribiendo igual que un cuerpo se va amando. Pero en aquel título se encontraba una clave demasiado oscura, teniendo en cuenta sobre todo que el poema se debatía en términos amorosos. E incluso del final del poema se suprimen varios versos en la edición definitiva que vuelve a borrar la palabra ‘señal’ del original.<sup>136</sup> Por eso la lectura metapoética una vez más estará servida, ya que no nos podemos ceñir tan sólo a una lectura literal del texto, y aquí se encuentra un breve, pero enjundioso, recorrido desde la literalidad hasta la «literaturiedad» — *literaturnost*, desde la óptica formalista— que esconde la poética bonaldiana, relacionando los temas con lo ya expuesto. En dos ocasiones nos llama la atención que el poema se

---

<sup>136</sup> Estas desapariciones están más que justificadas, pues bajo el subtítulo de «Señales» se agruparán los poemas de la segunda parte del libro (1954: 45-85; 2007: 85-106), poemas donde se ejercerá curiosamente la mayor supresión para las futuras ediciones, y que serán suplidos por los textos de este ciclo que formaron parte posteriormente en *Las horas muertas*, en esa obsesión juanramoniana por la reescritura.

detenga rítmicamente, y que luego se mantengan en la estructura definitiva de 2007 — aunque con una leve variación— de modo paradigmático, ejerciendo asimismo un paralelismo gramatical:

Recuerda, sí, no puedes regresar  
al vacío [...] (vv. 12-13, 1954: 25)

Y en el siguiente

No es posible que olvides [...] (v. 19, 1954: 26)

El vacío aquí se presenta como una estructura paralela al olvido, el cual sería al fin y al cabo un estado kármico, ya que habría ausencia de dolor o felicidad, ausencia de pasiones, una especie de imperturbabilidad del estado de ánimo. Lo que en términos epicúreos se denomina *ataraxia* (Lledó 1984: 105-120). Esta lectura estaría muy de acuerdo con las explicaciones que del vacío nos han hecho las tradiciones orientales, y que conscientemente o no, nos han llegado a través de diversos medios (Lie Tse). Pero estamos haciendo una lectura *a posteriori*, y aunque podamos relacionar todo lo que queramos siempre que posea algún sentido explicativo, o al menos para nosotros sea útil, habría que volver una vez más al texto para encontrar otras claves y relacionarlas en función de nuestros razonamientos. Así, repetidamente se alude a la dialéctica puro / impuro, que tiene su extensión en lo limpio / lo sucio (Vigarello). El verso cuarto, que describe el brazo de la amada, lo hace de la siguiente manera: «el brazo simultáneamente puro / y abyecto [...]», y el verso octavo: «el origen manchado de lo limpio» (ambos versos se mantendrán, en la edición definitiva, en sus significaciones aunque, cómo no, con leves variantes). En cualquier caso nos adentramos de nuevo en una dialéctica escritural que tiene a la memoria como intermediario, y que se siente ensuciada por su uso, por su recurrente uso, ya que el pasado es como una ciénaga. El pasado feliz, ese paraíso perdido, es un recurso poético, sin duda, pero tiene un riesgo: tanta felicidad empalaga, acabamos hartándonos de nuestras rememoraciones. Y el poema funcionará siempre de modo autorreferencial, al ser el motor de la evocación, de la propia descripción, y al ser consciente desde su propia discursividad de todos los riesgos que supone la escritura que recrea el pasado:



[...] Distinta es ya la vida.  
No olvides aquel gesto, aquella forma  
sagrada ayer y ahora más sagrada,  
la lumbre de los ojos [...] (vv. 13-14, 1954: 25)

Las alusiones al objeto amoroso, como podemos ver, no en vano poseen ese halo sagrado —la epanadiplosis lo resalta más aún, si cabe, desde el aspecto retórico, y aquí se puede observar un óptimo caso que nos sirve de ejemplo para mostrar cómo las figuras retóricas poseen un sentido que va más allá del mero aspecto ornamental—, y no en vano estamos analizando y aplicando estos conceptos de un lenguaje salpicado aquí y allá de trascendentalismo y toda suerte de metafísicas idealistas. El prototipo de la «forma sagrada» puede resultarnos especialmente sugestivo como símbolo espiritual. Una sacralidad que está en continua mezcla con la carne, con la pasión lasciva; en suma con una concepción leve del pecado pero que, en cierta manera, asomará en el desarrollo del poema, como ya ha asomado en anteriores composiciones, y que será un lugar común de esa primera etapa del jerezano, con los matices que ya hemos desarrollado. Obviamente todos estos ribetes de culpa —en términos estrictamente cristianos, occidentales— serán suprimidos en la edición definitiva, y sustituidos por las derivaciones y consecuencias del deseo, haciendo una lectura de las frustraciones cernudianas, mucho más estimulantes desde el punto de vista poético, pero también desde el punto de vista del crítico.<sup>137</sup> El paso de lo trascendental a lo físico —del amor trascendental al amor corporal— en las supresiones nos da cuenta de las intenciones reales del autor, de la búsqueda por la materialidad del texto, y podría explicarse por ejemplo en que el poema «Un cuerpo está esperando» (1954: 60-61) pase a ser el poema inicial de la edición definitiva (2007: 67-68). Una vez más, la lectura atenta de las variantes nos proporcionará algunas de las claves temáticas bonaldianas.

En general, el cambio y la intencionalidad del lenguaje utilizado persiguen una misma finalidad en cualquier tiempo (aunque desde propuestas distintas), pues en una época determinada —como lo fue la primera mitad de la década de los cincuenta— se intentaba

---

<sup>137</sup> Otro ejemplo interesante de variantes a este respecto puede ser el cambio de los versos iniciales del poema ya comentado, «Vengo de ser un cuerpo por el mundo», que decían así: «Vengo de ser un cuerpo más / entre los instrumentos de la tierra» (vv. 1-2, 1954: 21), conectando con esas alusiones simbólicas que poseerá la tierra y que cuajarán en *Anteo*, como ya hemos comentado (*vid.* el capítulo anterior), pero que en cualquier caso serán sustituidos por «Vengo de ser un cuerpo más / entre los instrumentos del deseo» (vv. 1-2, 2007: 92), una sustitución que cuadra perfectamente con lo que hemos venido exponiendo hasta aquí.

sublimar desde el arte una realidad incontestable con la que había vivir y a la que no se podía criticar. No hay ni pizca de curiosidad, por el momento. Lo que sí existe es una experiencia poética trascendente, una búsqueda textual de la literariedad, con todo lo que significa como hallazgo en esta época, y desde luego como hallazgo para lo que resultará una matriz discursiva fundamental en nuestro autor, que nutrirá sus libros de madurez. ¿Es esto que se está organizando lo que tradicionalmente se ha llamado irracionalismo? Lo veremos y lo expondremos detalladamente en los siguientes capítulos, porque en más de una ocasión se ha llamado irracionalismo a todo aquello que no se entendía con un *coup d'oeil*, quizá porque la crítica española se plegó a una lectura demasiado sencilla de las argumentaciones a veces bastante contingentes que realizó Bousoño sobre el tema, pero sobre todo porque existen algunas incongruencias de partida, como la inexplicable relación dialéctica comunicación, frente a irracionalismo / conocimiento, en algunas críticas literarias acerca de la poesía de Caballero Bonald. El propio autor ha afirmado<sup>138</sup> *a posteriori* —con lo que eso significa de querer reafirmar ahora, tras la infinidad de cambios establecidos casi medio siglo después, unas estructuras expresivas que en la primera edición de las obras era bastante menos evidente— que la pervivencia del surrealismo fue en aquella época el testigo que recogió el irracionalismo para mantenerse a flote en su poesía, y ése será sin duda el aspecto que más nos interesará destacar, como veremos en su momento.

En general, y por no extendernos más desarrollando todos los poemas uno por uno, ni detenernos en más minuciosidades, pues ya está sobradamente configurado en nuestra exposición el eje temático del libro, y sus ramificaciones más sobresalientes, nos quedaría citar la composición «El vaso» (1954: 49-50), muy importante no sólo por sí misma sino porque establecerá andando el tiempo conexiones intertextuales con otras creaciones del autor, como el poema «Un libro, un vaso, nada» (1959: 22-23), y que temáticamente estará relacionada con más composiciones como «La botella vacía se parece a mi alma» (1984: 24). Estas relaciones no sólo serán explícitas, porque un cúmulo de referencias participarán de ese submundo de la noche y de los bajos fondos que desde siempre estuvo presente en las inquietudes vitales —y por tanto literarias— del jerezano, ese submundo «como un

---

<sup>138</sup> Ya lo señalamos al inicio de este capítulo, pero en cualquier caso *vid.* 2001: 16.

itinerario de oscura reincidencia» (v. 33, 1954: 50; *ibid*, 2007: 88).<sup>139</sup>. Estas conexiones tendrán también especial relevancia a la hora de analizar el universo narrativo (Yborra Aznar 1998: *passim*) de nuestro autor, ese espacio propio «en la comarca / de la vida caudalosa» (vv. 2-3, 1954: 27), que podría resumirse también con un verso.<sup>140</sup>

Los mundos y submundos de la dipsomanía, la farra y la noche, serán temas que poblarán no pocas de las páginas de nuestro autor, tanto en la prosa como en la poesía (Bardón 1985: 101), llegando a ser, y a producir a través de los efectos etílicos del alcohol, una especie de confusión que aumentará más si cabe ese territorio donde no se distingue bien el referente al que se alude. Como una especie de malla que envuelva todo, y como una suerte de crisol de varios tópicos latinos que se van superponiendo desde cierta moral epicúrea —que en otros momentos del libro se complementará con influencias estoicas—,<sup>141</sup> se nos presenta el poema «Somos el tiempo que nos queda» (2007: 104-106), el cual acabará formando parte de la edición definitiva de la obra poética, aunque inicialmente ni se encontrara en la edición de 1954 ni se titulara de ese modo. Reproducimos el poema en su versión primera, para después realizar un breve comentario:

#### BAR NOCTURNO<sup>142</sup>

Ligeramente tumefacta  
pero ofrecida con decoro,  
entró la boca en el litigio  
de la precaria intimidad.  
Iban reptando las parejas  
que se apiñaban en lo oscuro.  
No se tocaban, se embebían  
en un aprisco de sudores,  
se convertían en secuaces  
de la penumbra atiborrada.  
Como un furtivo postulado  
brilló el mechero de los cómplices.  
No te preocupes, no me he ido.  
¿Cómo me iría sin saber?

---

<sup>139</sup> Cfr. Almagro 1954: 59.

<sup>140</sup> Del poema «Siempre se vuelve a lo perdido» (cfr. 2007: 79-80).

<sup>141</sup> No en vano *Las horas muertas* se abrirá con una cita de Séneca, como veremos en su momento.

<sup>142</sup> Apareció por primera vez con este título en *El papel del coro* (1961: 43-45), y posteriormente cambió por el que hoy conocemos en *Vivir para contarlo* («Somos el tiempo que nos queda», 1969: 94-96) hasta hoy, resultando felizmente ser el título de la obra poética completa en sus ediciones, 2004 y 2007. En *Vivir para contarlo* ya formaba parte de *Memorias de poco tiempo*, pero desde esta primera vez que vio la luz hasta la última, han sido muchos los cambios, como podemos ver en la definitiva versión (cfr. 2007: 104-106) que reproducimos también en nuestras páginas.

Somos el tiempo que nos queda.  
Pero la boca se rehusaba  
bajo el velón de la cornisa,  
sin decidirse con qué sorbo  
rescataría su ansiedad.  
Era una esquirra el clarinete,  
un estertor de la alegría.  
Toda la noche resonando  
como una sábana en tus pechos.  
Chorros de lenguas tan metálicas  
que entrechocaban con los vasos,  
iban mojando de lujuria  
los cortinajes y butacas.  
Entre el estruendo de las telas  
unas caderas rebullían  
como incendiadas por la piel  
prostituida del tambor.  
Mira qué prendas, qué etiquetas  
de enloquecida saciedad.  
Habla más alto, no se escucha  
más que el furor de los licores.  
Pero la boca ya ofrecía  
todo el despliegue de su asco.  
Boca promiscua, desguazada  
de zumos ávidos y esguinces.  
Está poblada de rescates,  
no se parece a las demás.  
No se parece, no es mentira.  
¿Quién la sorbía en la tiniebla,  
amoratándola de acechos,  
ya despreciándola, ya hurgándola  
por los más públicos alardes?  
Pisando vidrios, vomitando  
virus de humus y de músicas,  
llegaron nuevas avalanchas  
de encarnizados oficiantes.  
Era la hora del suicidio  
y algunos miembros de la secta  
se desnudaban en la sala  
con jactanciosa parquedad.  
¿Cómo eludirnos en la noche?  
¿Cómo vivir sin desvivirnos?  
Surcan los días por tu vértigo.  
Somos el tiempo que nos queda.

El título inicial, «Bar nocturno» está muy relacionado con esos vasos vacíos (de hecho aparecen unos vasos que se entrechocan, verso 25), con esas botellas vacías o rotas (verso 47), y demás escatología propia de una noche de juerga, incluidos los vómitos; y no olvidemos que ese mundo, en nuestro autor, era específicamente el del flamenco (que por

cierto se erigirá en el motivo del próximo libro, que analizaremos en nuestro próximo capítulo). En cualquier caso el tema de la noche y los bares forman parte de los temas más clásicos de la bohemia y de los poetas de todos los tiempos, e incluso más allá de un aspecto meramente literario, forma parte de una actitud totalmente moral y vital. La vida nocturna posee todos los alicientes, estimulantes y repercusiones románticas más clásicos, es el espacio de la libertad donde la moral vigente durante el día se elude y se propician otros comportamientos menos habituales, es el espacio de la oscuridad donde se puede ser menos observado y actuar con alevosía. En «Somos el tiempo que nos queda», tal y como hemos adelantado más arriba, se acrisolan varios tópicos, por un lado el *tempus fugit*, y por otro el *carpe diem*; también el *locus amoenus*, en su versión moderna y bohemia, el bar nocturno, que en algunos momentos puede resultar *locus disciplentis*, según para quién, y en qué contexto.

Tal y como hemos adelantado, en nota a pie de página, nos parece relevante en este caso reproducir la versión actual y definitiva del poema, dado que no es una composición cualquiera en el conjunto de la obra del jerezano, sino que, por el contrario, ha sido el poema que ha dado título a toda. Por su relevancia, entonces, lo transcribimos, instando a una comparación que, claro está, también en este caso nos aclarará algunas de las claves — en tanto que van más allá de simples variantes— textuales de la poética que estamos analizando.

#### SOMOS EL TIEMPO QUE NOS QUEDA

Ligeramente entumecida  
pero entreabierta con decoro,  
entró la boca en el litigio  
de la precaria intimidad.  
Iban reptando las parejas  
que se apiñaban en lo oscuro:  
no se miraban, se sumían  
en un reclamo de sudores,  
se convertían en secuaces  
de la penumbra exasperada.  
Como un furtivo postulado  
brilló el mechero de los cómplices.

*No te preocupes, no me he ido,  
¿cómo iba a irme sin saber?  
Somos el tiempo que nos queda.*

Y ya los cuerpos se anudaban  
bajo el velón de la cornisa,  
sin entender con qué argumentos  
rebasarían la ansiedad.  
Era la esquirla el clarinete,  
un estertor de la armonía.

Toda la noche resonando  
como una sábana en tus pechos,  
toda la noche entre emboscadas  
buscando llaves que no abrían.

Chorros de gritos tan vehementes  
que entrechocaban con los vasos,  
iban tiñendo de lujuria  
los cortinajes y butacas.  
Entre el estruendo de los líquidos  
unas caderas rebullían  
como adosadas a la piel  
prostituida del tambor.

Mira qué prendas, qué proclamas  
de enloquecida libertad.  
Habla más alto, no se escucha  
más que el furor de los licores.  
Todo está lleno de luciérnagas  
y de insufribles fumarolas,  
todo parece confiscado  
por los que nunca saben nada.

Pero la boca ya ofrecía  
sus rezumantes terciopelos,  
boca promiscua, intercalada  
de jugos ávidos y esguinces.  
Está arañada de jadeos,  
no se parece a las demás.  
No se parece, no es mentira.  
¿Quién la absorbía en la tiniebla  
acumulando sus dispendios,  
ya amordazándola, ya hurgándola  
por sus más trémulas esponjas?

Pisando vidrios, vomitando  
flecos de hierbas y de músicas,  
llegaron nuevas avalanchas  
de extenuados oficiantes.  
Era la hora del suicidio  
y algunos miembros de la secta  
se desnudaron en la sala  
con jactanciosa placidez.

¿Cómo evitar el simulacro?  
¿Cómo vivir sin desvivirnos?  
Surcan los días por tu vientre.  
Somos el tiempo que nos queda.

Aunque con el paso de los años, y con las sucesivas y reiteradas ediciones de *Memorias de poco tiempo*, parezca que este poema forma parte fundamental de este poemario, nos parece que es un poema que elabora una temática mucho más moderna de la época en la que fue compuesto. No nos referimos a que perteneciera o no en su primera edición al libro que hoy pertenece, sino a que en su temática se acerca a cierta poesía de vanguardia — moderna, urbana— que evitaba todos esos ribetes metafísicos y trascendentales que hemos venido enumerando, y de los que Caballero Bonald se fue alejando paulatinamente. Poemas como éste convierten a José Manuel Caballero Bonald en uno de los autores ineludibles en el marco de su generación, porque no renuncia a esa indagación textual que le caracterizará, a través de las formas, sin perder un ápice de actualidad. Si tenemos en cuenta, además, las variantes con el paso de los años —y de la mayoría de los poetas solemos leer las versiones últimas, pulidas en diferentes ediciones—, el poema gana más aún.<sup>143</sup>

Por un lado se insta a una pareja, que parece surgir de la complicidad de la noche, a cumplir el acto amoroso, arrastrados por la premura de un axioma que funciona a la vez como signo y como deíctico, que les empuja a ser lo que les queda, y que les hace ser lo que les queda. La segunda versión consta de 64 versos, frente a la primera, que consta de 58. Son seis versos más que, si no otra cosa, al menos nos hacen ver que la elaboración del texto sufrió numerosas adiciones, supresiones y reestructuraciones, y nos ayuda a entender, una vez más, la lógica escritural de nuestro autor. Uno de los versos más importantes de la

---

<sup>143</sup> En muchas ocasiones nos da la impresión de que este poema podría pertenecer remota e hipotéticamente, al menos en su concepción, al breve pero intenso «ciclo de *Anteo*». Como veremos en el capítulo siguiente, como subtítulo a aquel opúsculo aparecía destacado, y entre paréntesis (*Selección*), pues constaba tan sólo de cuatro poemas, que también corrobora en sus memorias (2001: 128-129). *Anteo*, en principio, podría haberse tratado de un libro que hablara del flamenco pero también del mundo que lo propiciaba, y podría ser que este poema, «Bar nocturno» funcionara como pórtico de ese mundo a veces casi fantasmagórico, con resonancias míticas y fronteras resbaladizas. No en vano en el poema podemos observar multitud de referencias a la música y al cante, a las drogas, al alcohol... Pero las referencias a un flirteo amoroso —aumentadas lógicamente en la edición definitiva, la cual ha eliminado otras posibles ambigüedades en este sentido— dotan al poema de una doble lectura que nos indica por qué el poeta en su momento no lo pudo incluir en *Anteo*, sencillamente porque era un poema que aun estando vinculado a aquel librito por su temática de bares, farra y noche, se escapaba a aquellas pretensiones, pudiendo no obstante años después ser reciclado para *Vivir para contarlo*. Su extensión también nos indicaría —repetimos que elaboramos una hipótesis con pocas pruebas— esta vinculación, pues entroncaría con las cuatro composiciones que veremos en el capítulo siguiente, dedicado a *Anteo*.

edición definitiva, es el verso 61, «¿Cómo evitar el simulacro?», que viene a sustituir a un verso, el número 55, mucho menos interesante, de la primera edición, «¿Cómo eludimos en la noche?» Las comparaciones no son odiosas y, en este caso, a la luz de sus variantes aportan ese elemento de profundidad que necesitamos. El simulacro, también desde la filosofía epicúrea, como es bien sabido, se convierte en una réplica de la realidad, en una suerte de virtualidad que nos deja más insatisfechos si cabe y sin nada concreto entre las manos. Todo —incluso lo que hemos sentido— ha acabado convirtiéndose en un puñado de imágenes que hemos elaborado, y lo vivido se evapora hacia el terreno confuso y caprichoso de la memoria y el recuerdo. También Baudrillard (1978) desarrollará interesantes teorías acerca del simulacro en las que nos podríamos ahora extender...

Para finalizar nuestro análisis de *Memorias de poco tiempo*, habría que echarle un vistazo a su última parte («Somos el tiempo que nos queda» es la última composición de la segunda parte, recordemos, «Señales»), titulada «A semejanza mía». Curiosamente es la única parte que conserva todas las creaciones originales de la primera edición, en total seis, aunque con algunos cambios y modificaciones, siempre leves, que no merecen ser descritos ni pormenorizados: lo esencial ya se encontraba en la primera edición, y a ella nos remitimos.<sup>144</sup>

El primer poema de esta parte final se titula «Hijo de las tinieblas» (1954: 89-91), y es un homenaje a un pintor amigo del poeta que retrató en el volumen segundo de sus memorias. Este amigo suyo era

[...] un pintor loquísimo, Bernardo Ballester, promotor irredento de trapatuestas y litigios de lo más insólitos y al que retraté en un poema cuyas cohesiones dramáticas, quizás excesivas, intentaban reproducir ciertos compartidos atolladeros mentales. (1995: 320; Flores 1999: 49n)

El poema, como la mayoría de estas composiciones de esta parte, posee un tono sostenido muy en la línea de las «maneras salmodiadas de Luis Rosales», parafraseando al propio autor, más contenido en este poema que en otros de esta misma parte, y estos serán sin duda los frutos más maduros de este estilo, que en el mismo momento en que alcanza su esplendor en estos poemas, se desvanecerá para siempre, y ya no podrá rastrearse apenas ni en *Anteo* ni en *Las horas muertas*. Era evidente que, aunque la mayoría del material hasta

---

<sup>144</sup> «La tercera sección sí posee diferencias con el resto, ya que incluye una serie de recreaciones o retratos de personajes, familiares o no, a los que el autor canta desde la amistad o la admiración provocada por la valentía, el coraje y la pasión de sus vidas, de sus palabras y su arte.» (Flores 1999: 49)



ahora escrito —dos libros— conseguiría el beneplácito del autor —tan exigente con el paso de los años— con las inexcusables salvedades de las modificaciones, en general había un tono que se estaba acabando para siempre, un tono que no sobrevivió a la madurez poética bonaldiana.

Esas maneras salmodiadas propiciarán composiciones algo más extensas que la media de lo que hasta ahora hemos visto durante el libro, y serán consecuencia obvia de una narratividad que busca enredarse en un discurso y una atmósfera que no tendrán tantas connotaciones metapoéticas como los poemas anteriores, pero que por el contrario disfrutarán de una ambientación más precisa, como una red de sugerencias y motivos que se van entrelazando poco a poco, a medida que se va desarrollando la narración. «No sé de dónde vienes» (1954: 92-96), dedicado a José Luis Acquaroni, un amigo de Cádiz que le corresponderá en un par de ocasiones con dos reseñas críticas (*vid.* nuestra bibliografía, ambos ya los hemos repasado en este capítulo), se convertirá en una indagación de la personalidad del amigo a través de la personalidad del que escribe. Ya algo de esto se observaba en la composición anteriormente citada. En suma, hablamos de una óptica de la alteridad como complemento, y no como contrario, del otro como elemento para dialogar, aun a pesar de que a veces no haya entendimiento o acuerdo, y que proporcionará una visión fraternal de la amistad.<sup>145</sup> Incluso en un momento casi del final, le dirá «que eres mi hermano» (verso 52), casi como una confesión, en un gesto de absoluta complicidad.<sup>146</sup> En algunos pasajes se puede observar también cierto verso torrencial que es propio de la dicción de Pablo Neruda, como el mismo Caballero Bonald ha confesado alguna vez (no tanto sin duda como en *Las adivinaciones*, sin duda su libro más deudor con sus lecturas juveniles), aunque el jerezano se refiere sobre todo a la adjetivación y no tanto a la factura del verso y a la búsqueda de un caudal expresivo de tipología cósmica, a veces grandilocuente, y que en Neruda sólo en algunas ocasiones le dio resultados verdaderamente magníficos: «Entiendo que hay en el libro, o en la mayoría de sus pasajes, un deje nerudiano en la adjetivación que ahora me agrada poco» (2001: 16).<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> El mismo Acquaroni, en la segunda reseña que le dedica a este libro, dirá que «“A semejanza mía” es un tributo de fidelidad, de afirmación de hermandad y elegancia. Son seis hermosos poemas a seis seres afines.» (1955: 25)

<sup>146</sup> La amistad llegó hasta tal punto que incluso llegaron a compartir piso, *vid.* 2001: 105.

<sup>147</sup> Estas subordinaciones estéticas en cuanto al tono y a las preocupaciones del primer Caballero Bonald se irán subordinando cada vez más a un proyecto estético autónomo y personal (cfr. Rosales 1997: 116).

Los personajes elegidos en estas seis composiciones son de lo más variopinto, desde familiares hasta desconocidos, y tuvieron que poseer la suficiente influencia como para que el poeta se decidiera a escribirles un poema. Las seis figuras convocadas son: Bernardo Ballester, José Luis Acquaroni, un extraño que encontró casualmente, Eduardo Cote Lamus, Rafael Bonald, y un anónimo poeta local. Hay que anotar que ninguno de ellos lleva explícita la dedicatoria, aunque en algunos hay pistas de los nombres, y en muchos casos hemos sabido los destinatarios de los poemas por escritos posteriores, estudios, entrevistas, a través de las memorias, etc. De este modo, «Lo desahuciaron de vivir» (1954: 97-99) está dedicado a un extraño que encontró casualmente, un mendigo que al parecer recitaba poemas a cambio de comida, en Jerez.<sup>148</sup> En estos personajes hay poco de descripción y sí una intención de ser en el otro, de convertirse en el mendigo que todos llevamos dentro, por ejemplo; o como en los anteriores poemas podría decirse del pintor o de los atributos expuestos de cada uno de los personajes elegidos. «Se llamaba Eduardo aquella compañía» (1954: 100-101) hace referencia a Eduardo Cote Lamus, un amigo colombiano, quizá su mejor amigo en la primerísima época madrileña, con quien al parecer le unió una íntima amistad,<sup>149</sup> y «Como la sangre de los suyos» (1954: 102-104), que posteriormente pasará a titularse «Itinerario familiar para R. B.» (cfr. 2007: 116-118), estará dedicado a su primo Rafael Bonald, a quien dedica multitud de pasajes en la primera parte de sus memorias (1995: *passim*), un personaje que ejerció una gran y benigna influencia en el primer aprendizaje literario bonaldiano.

Y llegamos al final que, curiosamente, guarda un interesante detalle. El poema que más nos interesa de esta serie es precisamente el último, titulado «El habitante de su palabra» (1954: 107-109), dedicado a un poeta local<sup>150</sup> que ya murió y del que no poseemos más información que un supuesto nombre, Ernesto, que no creemos probable y que en cualquier caso no importa nada o casi nada, más allá del apunte testimonial. Lo que sí nos interesa es

---

<sup>148</sup> El paralelismo con el poema de *Las adivinaciones* «Mendigo» es evidente. He aquí otro caso de temas que se van convirtiendo en motivos, a través de una red intertextual de referencias, como veremos. *Vid.* en cualquier caso sus memorias para el trasunto biográfico de este personaje, 1995: 85-86.

<sup>149</sup> Eduardo Cote Lamus (1928-1964), poeta y diplomático colombiano, muerto en accidente de coche. Se habían conocido en Madrid en los años 50, alrededor del Colegio Mayor Guadalupe, y de esta amistad y relación ya hemos expuesto más arriba suficiente información biográfica. Destinatario del poema «Se llamaba Eduardo aquella compañía», como venimos diciendo, se trata de un homenaje –no una elegía– cuando éste todavía estaba vivo.

<sup>150</sup> Según nos ha confesado el propio Caballero Bonald en un e-mail personal.

que ocupe el último lugar del libro y las altas connotaciones metapoéticas que posee.<sup>151</sup> Ya habíamos destacado en el anterior capítulo que «Poema en la escritura» remataba las aspiraciones metapoéticas de todo el libro, y que era un poema que se había mantenido como constante a lo largo de las sucesivas ediciones y reestructuraciones. También «El habitante de su palabra» será un poema que remate y que posea, como un broche final, todas esas ambiciones estéticas y metapoéticas que sin duda serán la base de la posterior poesía del jerezano, un camino cada vez más pausado y que iría encontrando también poco a poco. Se cerraba en esta época una etapa de aprendizaje y comenzaba una tarea muy seria y muy compleja donde tomarían cuerpo los hallazgos expresivos que con mayor éxito se habían descubierto en esta primera etapa. Los primeros libros no se configuran sólo, en este sentido, como un paso hacia la madurez creativa del autor —y tampoco la madurez existe de modo estático—, sino que parten de otros procesos y se van alimentando y beneficiando, limpiando, despojando de elementos que acaban desechándose, pero que son en cualquier caso pasos inexcusables para comprender lo posterior.<sup>152</sup>

Un signo interesante que utiliza Caballero Bonald en esta primera etapa es la palabra «ceniza» como algo negativo<sup>153</sup> que atañe al poeta en contra de esa virtud material de la «tierra» que hemos esbozado ya en el anterior capítulo pero que desarrollaremos en su plenitud en el capítulo correspondiente a *Anteo*. Recordemos que el primer poema de *Las*

---

<sup>151</sup> Carlos Puig de Morales dedicará una interesante reseña en *Correo Literario* centrada en esta «preocupación por la palabra [...] Porque en realidad alcanzar la palabras, es alcanzarse a un mismo.» Aunque algo abstruso en la sintaxis, esta frase merecería también ser recordada: «Las cosas, en un principio, fueron naturalmente, quien les dio vida, origen, pero la palabra luego las erigió en objetos, les hizo estable, perenne, capaz de unirse con nosotros de una forma absoluta, sensual, sentimental o lógica.» (1954)

<sup>152</sup> Unos breves detalles biográficos para esbozar el perfil de nuestro autor en esta época que se estaba acabando: En 1955 viaja a París (2001: 34) con una suerte de beca, y vuelve en febrero de 1956, con las agitaciones estudiantiles (2001: 66), y comienza la etapa del compromiso. Justo en ese momento de mayor trabajo con Cela, cuando se pone en marcha *Papeles de Son Armadans*, por ejemplo, comienza a despegarse de él. Es el momento que en otro lugar hemos llamado como «Cela o Celaya. El compromiso» (Abril 2006a: 15-25), aunque el despegue no se efectuará hasta finales de 1958. También es curioso que en 1959 se publique *Las horas muertas*, en plena ebullición de la etapa más social de la poesía española, y es evidente que el autor estaba madurando su propia poética, y que —sin contar *Anteo*— los poemas posteriores de *Pliegos de cordel* fueron una auto-imposición moral más que otra cosa; y por supuesto una imposición social del tiempo que les tocó vivir.

<sup>153</sup> Las «cenizas» son mencionadas en la Biblia con diferentes propósitos: 1) Como expresión de luto: Samuel 13: 19; Esther 4: 3; Isaías 58: 5; Jeremías 6: 26; Daniel 9: 3; Mateo 11: 21; Lucas 10: 13. 2) Objetos o ideas envilecidas: Salmos 102: 9; Isaías 44: 20. 3) Como medio de purificación: Hebreos 9: 13. 4) Todo siendo parte del Antiguo Pacto, formando parte así de de la historia o símbolos de realidades espirituales del tiempo presente: Hebreos 8: 6, 7 y 13. «La tradición bíblica, que tanta influencia posee en la poesía de nuestro autor, atestigüa toda esta simbología que, en muchos casos, se convierte en un referente alegórico» (Payeras Grau 1997: 29).

*adivinaciones* se titulaba —y se titula, también en la edición definitiva— «Ceniza son mis labios», con claras alusiones a la imposibilidad del decir del poeta, a sus ambiciones siempre vivas e incandescentes que acaban en muchos casos en ceniza. Por eso también «El habitante de su palabra» finaliza así:

Y eso es todo. (Quizá estas palabras  
se te vuelvan cenizas si las tocas.) (vv. 58-59, 1954: 109)

La relación dialéctica de la tierra, como elemento positivo, como fuerza fértil, frente a la ceniza como elemento negativo, estéril, también debería ser tenida en cuenta en la relectura metapoética de esta primera etapa del autor a la luz de estas conclusiones. Son fuerzas vivas de la naturaleza que inciden en el poeta-profeta que absorbe los estímulos externos, nutriéndose de ellos.

Obviamente hemos elegido «El habitante de su palabra» como subtítulo de nuestro libro, por sus significaciones y aspiraciones de un poeta que en su juventud quiere ser poeta, de un poeta que busca su voz a cualquier precio, como fue el Caballero Bonald de estos años.



Como un votivo llanto, la palabra  
se arropa entre las redes  
de una ronca garganta demoníaca,  
caldeada de yelo alevoso,  
y chorreando su impiedad férvida,  
derrama a golpes insondables  
su cargamento de lágrimas, tránsito

(De «La seguriya», 1956: 287-288)

Sin duda que entre todos los libros de José Manuel Caballero Bonald, *Anteo* merece lugar aparte. Pero habría que advertir desde estas primeras líneas que *Anteo* consta sólo de cuatro poemas, relativamente largos y que se ha venido calificando reiteradamente por la crítica como ‘extensos’. Así lo manifiesta igualmente el propio Caballero Bonald, calificándolo como «libro breve compuesto de cuatro extensos poemas argumentalmente emparentados» (1983a: 23); o García Jambrina: «*Anteo* es un libro unitario compuesto de cuatro extensos poemas» (2004: 33).<sup>154</sup>

Fue concebido como libro algo más extenso en su día, y seguramente el autor tuvo diferentes ideas para escribir más poemas,<sup>155</sup> aunque según nos confiesa en el segundo volumen de sus memorias, sólo tenemos constancia de que su intención fuera la de escribir seis composiciones:

Debido seguramente a alguna confrontación de índole emocional empecé a escribir entonces, no sin cautelas y con bastantes prevenciones imaginativas, una serie de poemas sobre el cante jondo. El primer borrador, la primera escritura de esas composiciones —iban a ser en principio seis y se quedaron en cuatro— tuvo un arranque demasiado febril, si es que puede hablarse de fiebre en este caso, cosa que dudo, y al final resultó excesivamente tenso. (2001: 128)<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> «Con el siguiente número de versos: “La soleá” (cuarenta y tres), “La seguriya” (sesenta y tres), “El martinete” (cincuenta y nueve), “La saeta” (setenta y uno)» (Flores 1999: 54n). Lo que en total hace doscientos treinta y seis versos, un número ciertamente muy escaso para ser considerada la obra como libro.

<sup>155</sup> «Al parecer, los cuatro poemas que forman *Anteo* no eran, en principio, más que un anticipo de un libro más extenso que sobre la temática del cante flamenco pensaba escribir el autor. El proyecto no fue adelante, pero lo que de él quedó es importante en sí mismo y como anticipo de posteriores inquietudes del poeta que habrían de plasmarse en [diferentes] ensayos sobre el tema [...] así como en el *Archivo del cante flamenco* [...]» (Payeras Grau 1997: 41)

<sup>156</sup> Una de las últimas notas a pie de página del capítulo anterior elabora una tesis posible —pero hipótesis al fin y al cabo— acerca de otras posibles composiciones, después desechadas, o recicladas, de *Anteo*. En el caso de «Bar nocturno» es evidente que el poema podía entroncar con el tema del flamenco, pero de manera lateral, con otra ambientación.

Sea como fuere, al final, como sabemos, sólo dio a la imprenta estos cuatro poemas, y llama poderosamente la atención que más que un libro estemos refiriéndonos siempre que hablamos de *Anteo* a una *plaque*.<sup>157</sup> Y un detalle que no ha advertido la crítica hasta ahora es que en la primera edición de *Anteo* reza un subtítulo, (*Selección*). Es más que indicativo que hubo otros poemas, a lo mejor no pulidos de igual modo, o que el proyecto constaba de miras más amplias y que esta selección iba a ser una primera entrega, breve, a modo de muestra para amigos.

Su publicación, en edición no venal, tiene como fecha exacta de salida septiembre-diciembre de 1956; y también el hecho de que sea un divertimento, en sentido lúdico, su publicación, demuestra que era una avanzadilla de una posible obra más adelante. Quién sabe.

Lo que hoy nos llama poderosamente la atención de este opúsculo es que presente tal *entidad*, puesto que desde su aparición prácticamente se ha reseñado en todos los recuentos de los libros de nuestro autor con la categoría de «libro», con tan sólo cuatro composiciones. Es evidente, debido a su importancia, la cual analizaremos ampliamente en este capítulo, que *Anteo* ocupa un lugar «singular» (Payeras 1987a: 243) y merece nombre propio dentro de la trayectoria bibliográfica de nuestro autor. Aunque se trate de cuatro poemas forman un conjunto muy valioso. Aunque mucho más notable es que se haya configurado como una referencia imprescindible en la historiografía española de la segunda mitad del siglo XX cuando se habla o se citan temas relacionados con el flamenco. Es sin duda el acercamiento poético más destacado.

Quizás *Anteo*, en ese sentido, y por las características temáticas de las que parte, sea el libro mejor estudiado de nuestro autor, debido a que conecta con el folklore, y mejor encuadrado no sólo en su trayectoria bibliográfica, la del jerezano, sino en el marco de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX. El hecho de que los temas de estos poemas se encuentren enraizados en la antropología, ha posibilitado su estudio desde algunos acercamientos ya tipificados y antropológicos, sobre todo respecto al resto de la obra de Caballero Bonald, que transita por espacios que nadie antes ha visitado.

Y es que no hay duda de que *Anteo* es

---

<sup>157</sup> De hecho, así lo publicó nuestro autor, con forma de *plaque* en *Papeles de Son Armadans*, n. 6, II, Madrid-Palma de Mallorca, 1956, pp. 285-295.

un islote, en su obra [la de nuestro autor] y en la poesía española de los cincuenta, de exuberancia lúdica y al mismo rotundamente lúcida y desgarradora, como el grito al que canta, esa palabra atormentada y en libertad [...] Se tratará *Anteo* de un homenaje al cante que es ante todo un intento de acercamiento al sentido último de estas coplas, a su extraña y desgarrada belleza, a su origen y a su perseverancia y sentido dentro de la cultura moderna. (Flores 1999: 54-55)

Porque el cante jondo pervive en nuestra sociedad y posee su propio espacio cultural, cada día más oficializado y lejano de aquel mundo clandestino que le vio nacer y en el que se desenvolvía Caballero Bonald. Las propias palabras del autor pueden darnos alguna orientación de lo que él pretendía:

Supongo que en principio lo que de veras pretendía era actuar un poco a contrapelo de la a trechos edulcorada poesía de García Lorca, enmarcada en el mundo de los gitanos y del cante jondo, toda esa faramalla expresiva que también contagió a rachas la propia vida del poeta. Era ésa una vertiente temática que me había seducido en parte durante mi noviciado poético y de la que cada vez me sentía más desentendido. En realidad, el conjunto de la poesía neopopularista, tan, tan consabidamente representada por Lorca y Alberti, se me acabó disecando en un soniquete unánime, constreñido por un modelo que ya sólo me atañía en cuanto ejercicio de actualización de los cancioneros tradicionales. [...] Yo mismo cuidé la edición del librito con esmero, vigilando su composición a mano [...] Se hizo una edición no venal de doscientos ejemplares<sup>158</sup> y los fui repartiendo entre amigos [...]. (2001: 129)

Y la verdad es que nada más que plantearse el ejercicio de enfocar el tema, de abordarlo simplemente, contando con el precedente de la poesía de García Lorca, más que suponer un estímulo, representa la presunción de adentrarse en un mundo donde todo está ya dicho o donde prácticamente es muy difícil decir algo sin caer en los tópicos fáciles —más usados— y en la imagen hecha cliché, el andalucismo típico, el popularismo o neopopularismo, el requiebro y el donaire en algunos casos, lo hiperbólico, etc. «Caballero Bonald no ha temido al precedente, tan relevante en el caso de Lorca, y acomete el tema con personalidad y acierto». (De Luis 1956: 27)

Federico García Lorca había dejado huella, mucho más que ningún otro (aunque no fue el único que con anterioridad se había atrevido a intelectualizar el mundo del flamenco). El caso de García Lorca es evidente no sólo por la indiscutible valía de sus aproximaciones al mundo del flamenco —inscritas en un contexto deshumanizado al modo orteguiano—, sino también por la trascendencia de su figura en el contexto de su asesinato y su posterior

---

<sup>158</sup> Como ya advertimos en su momento, la memoria del autor estará siempre supeditada a imprecisiones, muchas veces deliberadas, como por ejemplo el hecho de que declare en una entrevista que la edición constó de cien ejemplares (Payeras 1987a: 243).



elevación a categoría de mito, desde la inmediata posguerra hasta prácticamente hoy. Y realizar un acercamiento a estos temas, suponía un doble estímulo, por la magnitud del precedente. La crítica del momento se hizo eco de este libro y supo ver en él inoculadas ya la mayoría de las características formales del lenguaje de nuestro autor, en un estado algo más que avanzado:

El lenguaje tropológico, la riqueza verbal, sitúan al poeta en una sugestiva línea andaluza, donde la plasticidad de la palabra y sus irisados matices no son ajenos al mundo, fabuloso y como teñido de misterio, de su poesía. Imágenes barrocas [...], frecuente empleo de la doble adjetivación, precediendo y siguiendo al sustantivo [...], uso de voces escogidas por su belleza y eufonía [...], dan idea de una poesía muy elaborada, que se alimenta de hondas esencias andaluzas y se alza en una atrayente forma expresiva. (De Luis 1956: 27)

Y con los años, las reseñas y artículos no dejarían de destacar todos estos aspectos, aumentándolos. El propio autor, como ya hemos visto en el capítulo anterior, se encargó de señalar la ascendencia irracional de algunas asociaciones: «Es un sistema que se depura, que tiende —por así decirlo— a una gustosa situación límite con *Anteo*» (1983a: 23). Así, comenzamos a observar que en este opúsculo se hallan todos los caminos recién ensayados en *Memorias de poco tiempo*, sólo dos años antes, pero concentrados. Si hubiera que definir esta primera etapa o ciclo de José Manuel Caballero Bonald, sin duda que podríamos definir a *Anteo* como su cierre definitivo, el broche de ese primer ciclo de *Las adivinaciones*, aunque redireccionado: No será esta breve colección de poemas una cúspide de todo lo expresado anteriormente, ni la cima temática, sino una depuración estilística inserta en una exploración temática distinta. Por *Anteo* transitaría una especie de sedimento que quedó tras la redacción de los otros dos libros, una suerte de jugo que estaba rezumando, o quizás un eco que resonaba tras haber alcanzado algún hallazgo expresivo. Podría ser, por ejemplo, este extracto del poema de *Memorias de poco tiempo* titulado «Los signos inmortales» (1954: 65-66), y después vuelto a titular «Signos favorables» (2007: 89-90) (*apud* Payeras Grau 1997: 36):

Alguien canta en lo hondo y me parece  
que es mi olvido quien canta, que algo existe  
en esa voz que es mío y me desprecia.<sup>159</sup> (vv. 23-25, 1954: 66)

---

<sup>159</sup> Reproducido —curiosamente— sin variantes en la edición de la obra poética completa (2007: 90).

En este extracto ya se puede entrever cómo se está preparando el terreno para ese nuevo opúsculo, digamos que *Anteo* ya está aquí fermentando. No en vano, como señalamos en su momento, Caballero Bonald había preparado en 1953 *El cante andaluz*, una obra prácticamente desconocida y que merecería ser rescatada del olvido. Aunque se trata de un texto breve, sirvió de fondo y aprendizaje para sucesivas calas del autor. Recordemos que sólo cuatro años después, en 1957, nuestro autor publicó *El baile andaluz*, un libre mucho más elaborado del que se tuvieron que publicar hasta tres ediciones en el mismo año de su aparición y que después fue traducido a otros idiomas con notable éxito.

Pero el conocimiento de la tradición del flamenco le venía de una época anterior. Desde luego, Jerez de la Frontera era un excelente caldo de cultivo para que un joven interesado en las manifestaciones populares de la cultura acabara recabando en el conocimiento del cante jondo. La vida nocturna y perdularia, de borrachos y cantaores, lógicamente, era la única forma de divertirse en aquellos años de pobreza y señoritos, mediados los años cuarenta. El cante flamenco, por entonces, todavía estaba recubierto de cierta clandestinidad, si bien cada vez se iba reconociendo más el interés colectivo por estas formas de expresión populares.

Nuestro autor, conocido amigo de los bares nocturnos, de las tabernas y de los ambientes de última y desaconsejable hora, amén de las farras étlicas, no podía dejar de vivir aquel ambiente, seguramente como un privilegiado, por su posición social. En esos ambientes, tan literarios, es cierto que nuestro autor no sólo aprendió de primera mano los diferentes cantes, y conoció a míticos cantaores y famosos guitarristas, sino que extrajo experiencias que buscaban, al fin y al cabo, hacer de su vida una leyenda. «La búsqueda de experiencias y aventuras se convierte, entonces, en una condición *sine qua non* de la poesía:» (García Jambrina 2004: 11)

Me metí entonces en bastantes laberintos porque sospechaba que la poesía tenía que ir precedida de la aventura, no de ninguna aventura de lenguaje ni zarandajas por el estilo, sino de aventura personal e intransferible. (Fernández Palacios 1985: 55 *apud* García Jambrina 2004: 11)

Al respecto, nuestro autor ha afirmado en varias ocasiones que es partidario «“de la poética de Rilke”, que consideraba necesario acumular una serie de vivencias previas “para concebir el primer verso de un poema.”» (2001: 415-416 *apud* García Jambrina 2004: 11).

A propósito de esta poética rilkeana, nuestro autor había declarado en su anterior volumen de memorias:

Seguro que no era para tanto, pero yo suponía que todo ese escarceo me situaba en el núcleo de una vida intensísima donde habría de encontrar sustanciosos acicates literarios. Quizá leí por entonces los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* —traducidos por Francisco Ayala para Losada— y había acabado por asimilar sin reservas algunos epidérmicos enunciados del pensamiento estético de Rilke. O sea, que una vez aceptado que la poesía no consiste en sentimientos sino en experiencias, lo único importante era vivir (1995: 242-243)

Por lo que podemos asegurar que había interiorizado ya desde muy joven esa noción que andando el tiempo será la base de *Vivir para contarlo*,<sup>160</sup> una especie del dictado que le imponía conocer las cosas «desde dentro», aun exponiéndose a tener que enfrentarse para ese conocimiento a vivir los riesgos de todo lo que ello significaba: el coqueteo con las drogas, los horarios cambiados, la noche.... Y ciertamente tuvieron que ser muchas las noches.

En otro escrito —*Luces y sombras del flamenco*— nos describe qué es lo necesario para que se lleve a cabo una fiesta flamenca:

La ceremonia flamenca tiene su protocolo preciso. Por lo común, gusta de la madrugada y necesita de ciertas previas incitaciones, que pueden resumirse en el vino, el estímulo tácito o expreso de los asistentes y la propia atmósfera de la reunión. La presencia de alguien cuya conducta pueda deteriorar esa atmósfera conduce indefectiblemente a la frustración del ceremonial. [...]

Son muy diversos y complejos los factores que, con independencia de los puramente externos, intervienen en la fundamentación psicológica de toda «fiesta» flamenca. (1988: 74)

Y es un conocimiento que no sólo se traducirá a *El cante andaluz* (1953), o *Anteo* (1956), sino que irá arrojando publicaciones a lo largo de toda su vida, disertaciones, conferencias, etc., hasta consagrar a nuestro autor como una auténtica autoridad en el tema, como uno de los flamencólogos más doctos del siglo XX y de lo que va del XXI. Su obra más destacada desde el punto de vista de la divulgación es *Luces y sombras del flamenco*, un ameno y detallado compendio que nos acerca ese mundo, con una prosa exquisita y minuciosamente explicativa. Unos cuantos años después dará a la luz, junto a un álbum o

---

<sup>160</sup> Se pueden leer multitud de peripecias relatadas en los dos volúmenes de sus memorias, como la que se nos ofrece con Fernando Quiñones (1995: 229-231), pero hay más, todas envueltas en ambientes «de medio pelo», prostíbulos, gañanes, peleas, chulos, alcohol y borracheras, gentes de malvivir y del mundo del hampa, etc. En esos ambientes y en aquella época, no podían faltar los cantaores de flamenco, gitanos o no, que amenizaban las noches y las madrugadas, pagados por los señoritos.

antología de seis discos de vinilo —ya míticos dentro de las grabaciones magnetofónicas de la historia del folklore español—, su *Archivo del cante flamenco*. Era el año 1969, y nuestro autor realizaba otra cala en sus consabidos gustos de la cultura popular, realizando un trabajo de campo que le otorgará no pocas satisfacciones. Hay que recordar aquí que en esta época realizó sin firmar, como trabajo de redactor de la discográfica, o a veces firmándolas, frecuentes colaboraciones para Ariola-Vergara, acompañando a las carátulas de los discos de vinilo de entonces y haciendo introducciones a las obras, a los autores, o simplemente aportando algunas observaciones o reflexiones. Este trabajo, sin duda, está por descubrir también, y estamos seguros de que se podría recopilar un buen libro de anotaciones, semblanzas, reflexiones...

Pero es en este *Archivo* donde comienza una labor impagable, desde el punto de vista de la clasificación y grabación para la posteridad de cantaores y personas que de otro modo sólo habrían sido un recuerdo, sin que tuviéramos constancia de cómo se les oía:

Somos conscientes de que una empresa de estas características comporta toda una serie de obstáculos difícilmente franqueables [...] El carácter de nuestro *Archivo* no podía soslayar, en modo alguno, ese fundamental capítulo de la localización de intérpretes anónimos o no profesionales. Una vez establecido el plan de trabajo general, se hizo obligatorio llevar a cabo una anticipada exploración del ambiente. Guiados por nuestras personales experiencias, recorrimos atenta y minuciosamente esa concreta franja geográfica (1969a: 7)

Y es que, tal y como hemos subrayado anteriormente, nuestro autor se había sumergido desde finales de los años cuarenta en el submundo de la noche, los antros, etc., y de ahí ese «Guiados por nuestras personales experiencias», que sin duda nos explica y da buena cuenta de que nos encontramos no sólo ante un teórico que sabe argumentar y racionalizar lo que habla, sino de alguien que para hablar de algo ha tenido que vivirlo, en muchas noches de farra por distintos puntos de la Baja Andalucía. No había otro modo de conocer el flamenco, sobre todo en aquella época en la que no eran frecuentes los festivales ni se daba un reconocimiento generalizado como hoy día a este arte. También, en este sentido, habría que señalar que nuestro autor ha compuesto muchas coplillas, seguiriyas, etc., que han sido cantadas por cantaores famosos. Ofrecemos como ejemplo este martinete:

Un palo detrás de otro  
le fueron dando a mi cuerpo  
pero no van a lograr  
que diga lo que no siento. (*Apud* Buendía 1978: 108)

Podríamos reproducir aquí muchas más, pero baste sola ésta para constatar la valía de todas esas letras y letrillas que algún día deberían ser recogidas, junto con esos escritos y reflexiones que acabamos de señalar. Todo ese material podría ofrecer algún día un buen volumen de interés ciertamente inusitado para el público en general.

Pero aunque este posible libro nos aportara datos, nombres y análisis que merecerían salir a la luz y ser recopilados, es *Luces y sombras del flamenco* su obra que le ha granjeado un alto prestigio como teórico de este arte, como experto, en suma, flamencólogo, ocupando el sexto lugar —por orden de ingreso— en la prestigiosa Cátedra de Flamencología de Jerez, fundada en 1958, quizá la institución más importante relacionada con temas de flamenco, y en la que se encuentran los más prestigiosos investigadores.<sup>161</sup>

Ya en las primeras páginas de *Luces y sombras del flamenco*, sitúa al cante flamenco en un cruce de caminos en el que se han enraizado diferentes culturas formando un crisol a lo largo de los siglos, las «primitivas huellas orientales», los «ascendientes árabes y hebreos, y todo ello mezclado con los «ascendientes gitanos y moriscos» (1988: 13-25). Se trata de un mestizaje secular que comenzó a configurar, años atrás, en *El baile andaluz*:

Las viejas y turbias fuentes de los bailes que se nombran *jondos* y *flamencos* [...] no se dejan descubrir con suficiente claridad. Quizá sea preciso buscar su genealogía en las primitivas danzas domésticas orientales y, más concretamente, en las danzas sagradas de las bayaderas hindúes, cuyas mágicas y fastuosas herencias vinieran a fundar, hace más de veinte siglos, la legendaria estirpe de las bailarinas de Gadex. Todo hace suponer que estas danzas brahmánicas, convertidas ya en un mundano divertimento, entraron en España después de pasar por el normativo y refinado tamiz de Grecia, primero, y por el lúbrico y más inconcreto de Roma, más tarde. (1957: 54)

Y el análisis histórico-descriptivo sigue hasta la actualidad, desarrollando los otros dos episodios o ascendientes fundamentales que forman el complejo entramado de raíces del flamenco, esto es árabes y hebreos, por un lado, y gitanos y moriscos por otro (*ibidem*: 54 y ss.) En general podemos observar que la tendencia al mestizaje de la que nos hablará la obra de nuestro autor andando el tiempo, ya se encuentra plasmada en sus propias raíces culturales, si no de ascendencia, sí de elección; sin olvidar que la ascendencia de nuestro autor es mestiza, de padre cubano y de madre de orígenes franceses y que, aunque andaluz

---

<sup>161</sup> No podemos olvidar, en este recorrido tangencial y escueto de las obras de nuestro autor como folklorista, su *Diccionario de cante jondo*, patrocinado por Coca-cola, que aparece sin fechas en la edición original pero que, con la ayuda del autor, hemos podido calcular que se editó en Málaga en 1965, y del cual extraeremos algunas definiciones o entradas, muy oportunas por su síntesis descriptiva.

—y mucho— nunca se sintió especialmente heredero de la tradición oficial de nuestra cultura:

En todo caso yo no me siento muy occidental, me siento mucho más árabe, me siento dentro de la cultura árabe [...] Yo me siento siempre como un árabe, igual que muchos andaluces, como un árabe que lucha, sigue luchando todavía, contra el depredador cristiano. Me parece que cuando fue conquistada Andalucía por los Reyes Católicos, toda esa pujanza cultural andaluza, toda esa maravilla de tolerancia cultural, religiosa, cuando trabajaban judíos, moros y cristianos en una misma tentativa, científicos judíos al lado de árabes o cristianos respetándose mutuamente, todo eso se extinguió cuando llegaron los Reyes Católicos. (1980a: 91-92; también reproducido por Payeras Grau 1985: 1)

Por tanto podemos asegurar desde ya que nuestro autor es en sí un cruce de culturas, tanto por ascendencia familiar como por opción vital, y que esta particularidad irá marcando cada vez con más importancia toda su obra de madurez. Y es curioso que en su elección de «sentirse como un árabe», se haga alusión al clima andalusí de los siglos X-XIV en el que floreció la cultura, las ciencias, etc. Por un lado, resaltar que ese saber humanista y pre-renacentista no existía sólo en la Europa occidental, antes bien, entró a través de la España musulmana; y por otro, la elección de un árabe frente a un cristiano no puede sino representar la tolerancia frente a la intolerancia, a pesar de todo y de que hoy en día el Islam posea esos sectores ultra ortodoxos —que todos desgraciadamente conocemos— que podrían hacernos pensar lo contrario.

Más acá de las raíces que dan lugar al flamenco, y de todo ese trasfondo histórico y de carácter antropológico, que demuestran la riqueza representada por una cultura tolerante, permeable y abierta, se encuentra el pueblo andaluz, que es el depositario de esa sabiduría transmitida de generación en generación, un pueblo, además, semióticamente enmarcado en el sur, con lo que eso significa de resonancias atávicas y ancestrales, e históricamente marginado.<sup>162</sup> Pero cuando decimos «andaluz», no aludimos a ningún ribete nacionalista, tan de moda, sino a un poso —a una construcción— cultural en donde se basan los pretendidos nacionalismos, a nuestro parecer injustificadamente, puesto que éstos dotan de

---

<sup>162</sup> Ya lo señaló en su día el profesor José Luis Buendía en su tesis doctoral, en la que dedica un interesante capítulo a describir *Anteo* (pp. 101-112), completado con una suerte de abigarrado recorrido literario (pp. 112-138) por el mundo que rodea el flamenco, sus significaciones, conexiones sociales, etc. También en aquellas páginas señaladas se daba cabida a ese sinnúmero de ramificaciones que se extienden por los textos de nuestro autor, así como por las obras que han dejado huella en la historia reciente de nuestra literatura española, tanto en su vertiente culta como popular. El capítulo dedicado a *Anteo* será el que después reprodujo 1982 en *Candil* (1982, *vid.* bibliografía) y del que iremos extrayendo y citando algunas interesantes aportaciones.

esencias incalculables el valor de una tierra, o de unas gentes, invirtiendo la relación de las causas y las consecuencias en la idiosincrasia etnológica, con los consiguientes discursos, y con el fin evidente del beneficio económico y del control político por las clases hegemónicas. Todo esto no se encuentra en *Anteo*, lógicamente, sino que formaría parte de una discusión amplia sobre sus derivaciones sociológicas.

*Anteo* es un trabajo de *traslación* en el que permanece lo más importante, a saber, la hermosura de unos cantes que reflejan el vivir y el sentir colectivo de un pueblo, el andaluz, sometido, subdesarrollado, y siempre por debajo de sus portentosas posibilidades (Buendía 1982: 27; la cursiva es nuestra)

Habría que partir por tanto de esta matriz generadora de los textos, desde la plataforma colectiva del sentir de un pueblo —no desde las ondas de nacionalismo que han asolado no sólo a las diferentes regiones y comunidades españolas, zarandeando su identidad y conformándola a gusto de los intereses más flagrantes, repetimos, sino en torno a unas características socio-culturales comunes— y en la expresión de ese sentir, tanto en el cante como en el baile. Pues no podemos olvidar que

En Andalucía, el baile y el cante llevan junta la memoria. Quizá esto no sea una verdad absoluta, pero sí puede ser una verdad sentimental. En todo caso, se hace difícil remontar las respectivas fuentes de ambas manifestaciones rítmicas sin descubrir a cada paso confluencias mutuas y cauces comunes. De sobra es conocida, por otra parte, la inseparable dependencia que existió siempre entre la música y la pantomima, entre la poesía cantada y la danza. No se pueden comprender, realmente, en toda su interior soberanía ninguno de estos dos fenómenos expresivos sin halla un contexto, siquiera sea aproximado, con el histórico devenir del otro. (1957: 53)

En consecuencia, baile y cante unidos, el flamenco, sería la expresión artística de un determinado enclave muy unido, obviamente, con las propias raíces del autor. Las lecturas aquí se podrían disparar, por ejemplo, en lo que representaría este libro de abrazo solidario con un pueblo, en lo que significa una identificación del autor con un pueblo oprimido, y con un tipo de mirada no exenta de un alto componente social de denuncia trabado en el fondo. No se puede escatimar esta lectura, puesto que la evolución de J. M. Caballero Bonald precisamente se desarrollaba en esta dirección, explotando clamorosamente en aquellos años de revuelta frente a la intolerancia del Régimen franquista. Pero no olvidemos que, más allá de la acción directa emprendida durante la segunda mitad de la década de los cincuenta y gran parte de los sesenta, la mirada del autor ya poseía en sus primeras composiciones ese matiz solidario, quizá más eficaz incluso, al menos desde el

punto de vista de la propia validez de la lírica como tal. Recordemos composiciones como «Mendigo» o «Domingo». El poeta, sea los tiempos que sean y sea del signo político que sea, es un ser solidario, así se define en el sentido clásico humanista, y hay que tener muy en cuenta esta consideración al margen de cualquier coyuntura o «necesidad» histórica. Y es esa misma mirada solidaria de Caballero Bonald la que le plantea el reto de intelectualizar una serie de temas que habían sido en cierto modo tratados bajo el filtro del popularismo, por el cliché lorquiano, por el tipismo y por la proverbial gracia del pueblo andaluz, por su «forma de ser».<sup>163</sup> Otros autores importantes habían abordado el mundo del flamenco y la cultura popular andaluza, pero

Pese a la coincidencia de intereses, es evidente la singularidad de *Anteo*, precisamente por su acercamiento formal y conceptual al tema, en el que el verso libre y el poema largo se alejan de los esquemas métricos «populares», mientras que su tratamiento culto, barroco y hasta irracional del mismo, muestran una indagación original y personalísima en el fascinante y tantas veces doloroso mundo del flamenco. (Flores 1999: 58)

Y respecto a la solidaridad de la que hablamos, no nos debemos confundir. Aunque de estos años arranque el compromiso político de nuestro autor<sup>164</sup> —y de casi toda su promoción literaria— que cuajará poéticamente en *Pliegos de cordel* (1963), *Anteo* poco tiene que ver con erigirse como portal o altavoz de un pueblo perseguido: ése será el trasfondo, una lectura colateral pero, por supuesto, no la central.

Ya comentamos más arriba que el irracionalismo había calado en el *modus facendi* de nuestro autor, incluso en su anterior entrega de poemas, mezclado con ciertos ribetes surrealistas que siempre le resultaron un estímulo para hacer más hincapié en ese ascendente irracional: «En todo caso, yo me considero un hijo, o un nieto descarriado, del surrealismo, sobre todo en el sentido de andar husmeando por detrás de la realidad.» (Martínez de Mingo 1983: 28)

Y existen otros testimonios en los que emparenta su gusto personal por las lecturas barrocas con las del surrealismo español de finales de los años 20 y la década de los 30

---

<sup>163</sup> «De hecho, Caballero Bonald prefiere sortear el riesgo de un popularismo impostado, que en su extremo más penoso conduciría al “pastiche” y que en su extremo más noble contaba con los precedentes demasiado inmediatos y condicionantes de Lorca y Alberti.» (Payeras Grau 1997: 39)

<sup>164</sup> La época verdaderamente comprometida podría decirse que comienza en febrero de 1956, cuando nuestro autor vuelve a Madrid, tras un viaje de varios meses a París (2001: 34-54), y en la capital de España han surgido las primeras huelgas estudiantiles. El Régimen, que se había abierto políticamente un poco hacia el exterior, y se había flexibilizado algo en el interior, para entrar en las Naciones Unidas, se cierra en banda —replegándose— de nuevo y se destituyen a varios catedráticos de sus cátedras (*vid.* Abril 2006a: 30).



(1997: 199-200 *apud* Flores 1999: 58-59). Tal y como señalamos en el anterior capítulo, el ascendente irracional de la poesía de nuestro autor se estaba configurando de algún modo en *Memorias de poco tiempo*, y alcanzó cierta corporeidad en *Anteo*, aunque por su brevedad no da pie a demasiadas certezas al respecto. El irracionalismo, sin embargo, era el marbete de moda de la época, y desde que Carlos Bousoño publicara en 1952 su *Teoría de la expresión poética* (*vid.* Pulido Tirado 1992: *passim*) las búsquedas de la ilogicidad estaban servidas en el capítulo de los ascendentes no sólo de la poesía, sino del arte en general, y la recuperación de los espacios del inconsciente, aquellas zonas opacas a las que no podemos acceder, comenzaron a desplazar al pensamiento racional y formalista. El irracionalismo es ni más ni menos la forma con la que se enmascaró en la poesía toda esa filosofía vitalista —en su sentido cósmico— y todas esas nociones heideggerianas en torno a la no-razón, nociones que al fin y al cabo hicieron posible que pudiéramos sobrevivir a Auschwitz. Desde los presupuestos más clásicos —simplificando muchísimo—, el hombre racional es aquel que se adapta al mundo que le rodea y a sus necesidades, mientras que el hombre irracional se obstina en que el mundo se adapte a él, siendo incapaz de gestionar sus necesidades. Es por esto por lo que el irracionalismo, en este sentido, ha sido siempre definido como lo no racional, pero hoy en día —afortunadamente— la dialéctica racionalismo / irracionalismo está superada, como pone de manifiesto el pensamiento de Deleuze y Guattari en *Rizoma* (1976). Porque el rizoma abarcaría al irracionalismo —¿el irracionalismo es sólo una deformación del racionalismo?— y aboliría esa simple oposición formal. No obstante hay que señalar que la importancia histórica del debate que supuso la introducción de estas ideas en la España de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, es fundamental, y que durante muchas décadas —e incluso hasta hoy— se ha venido argumentando a cualquier discurso poético que no pertenece al realismo o a una lógica discursiva hecha cliché, transitada ya antes, o incardinada en los ejes del figurativismo, se le tilda como ‘irracional’: a cualquier conducta no racional y moderna se le ha venido también denominando así (Foucault 2002).<sup>165</sup> Y de hecho nuestro autor no podrá substraerse a estas ideas, que se encuentran bien estructuradas no sólo en su

---

<sup>165</sup> También se podrían rastrear algunos de sus asuntos de manera colateral en el primer capítulo de su *Historia de la locura en la época clásica*.

pensamiento poético, sino, como decimos, en toda la poesía de carácter no-racional de la segunda mitad del siglo XX. Así lo confesaba, desde presupuestos bien asumidos:

Mi producción poética de estos años con la que me siento hoy más conforme es, efectivamente, la que se organiza a partir de ciertos irracionalismos de fondo en los atributos expresivos. De ahí arranca —creo yo— la más recurrente conducta de toda mi poesía: convertir una experiencia vivida en una experiencia lingüística, usando para ello de esas asociaciones *ilógicas* que coinciden con lo que se entiende por irracionalismo. (1983a: 22-23 *apud* Flores 1999: 57)

Y en otro lugar: «Yo creo que la poesía tiene muy poco de racional, al menos en lo que podría entenderse como una consecuencia lógica.» (Martínez de Mingo 1983: 30) Y es que a nuestro poeta, en estos años que podríamos considerar a pesar de su manifiesta madurez literaria, todavía como años de «tanteo» y de indagación en la búsqueda de la propia voz (si bien —obviamente— ya existía una configuración previa que puede apreciarse en sus dos colecciones de poemas anteriores, nos referimos a que son indagaciones en tanto no se ha alcanzado la voz más madura), se le ocurre asociar esa fuerza expresiva apasionada e incontrolable del flamenco a aquellas teorías poéticas tan de moda entonces asociadas a lo que se denominaba irracionalismo:

El flamenco es un arte donde la quejumbre, el grito, es la fórmula expresiva fundamental. Los temas son monocordes, lógicos: el hambre, la madre, la cárcel, la libertad. Pero el hecho de que el grito, el quejido libre y espontáneo, sea la forma de manifestación de la intimidad, también puede tener su equivalente en la poesía, donde la carga emotiva va por debajo de las palabras, por las manipulaciones irracionales de las palabras. La razón no tiene nada que ver con eso. (Martínez de Mingo 1983: 30)

Por tanto, la unión de ambos mundos estaba latiendo en la cultura popular de nuestro autor, que tan de cerca había vivido desde bien joven, por afición, pero también en la denominada alta cultura, la poesía y la literatura en general, cuando se le ocurrió unir ambas nociones y crear ese gigante que es *Anteo*. *Anteo* no era un caso de divulgación folklorista sino una intelectualización o poetización del tema del flamenco, pero al modo de lo que ya se había realizado —y con tanto éxito, por parte de García Lorca y en menor escala por Manuel Machado, el propio Antonio Machado—, sino un ensayo desde otras

perspectivas radicalmente distintas y antes no tratadas (cfr. Buendía 1982: 27n, y ss.)<sup>166</sup> Y la elección del nombre no es casual, y veremos por qué. Como bien se sabe:

Antée est un géant, fils de Poséidon et de Gaia. Il habitait en Lybie (non loin d'Utique, selon Lucain, au Maroc, selon la plupart des auteurs) et contraignait tous les voyageurs à lutter contre lui. Puis, quand il les avait vaincus et tués, il ornait de leurs dépouilles le temple de son père. Antée était invulnérable tant qu'il touchait sa mère (c'est-à-dire le sol). Mais Héraclès, lors de son passage en Libye, à la recherche des pommes d'or, lutta contre lui et l'étouffa, en le soulevant sur les épaules. (Grimal 1999: 37)

La referencia a Poseidón y a Gea, símbolos del mar y de la tierra, podrían resumirse como las dos grandes pasiones de nuestro autor, y por tanto su mundo de un modo u otro *tematizado* en este mito. ¿Pero qué significa esto? Es evidente que nos enfrentamos a una simplificación, pero Caballero Bonald, o sin querer darle trasfondo biográfico, ese autor que se encarna tras estos poemas, quería de esta manera hacer un signo de sí mismo, y que ese signo indicara que él, como un gigante invencible —en aquellos años de juventud que se sentía como un dios, tal y como hemos visto en sus libros anteriores, lleno de fuerza metafísica y de voluntad sobrehumana— amaba estar en el agua (recordemos su vocación de navegante, y más aún: ‘navegante solitario’;<sup>167</sup> y no la confundamos con la vocación marinera de Alberti), pero debía estar en la tierra porque necesitaba el contacto con ella, porque si no moría: una auténtica *ananké* —como Necesidad del Ser— que personifica la inevitabilidad de tener que estar en la tierra, debido a su vocación literaria y la ineludible decisión de dedicarse a las letras, que más que una decisión es una vocación, una dedicación vivida como compulsión. No una elección sino un ser elegido, al modo rimbaudiano del poema latino que vimos capítulos atrás.

Recordemos que el mito de Anteo hace referencia a lo atávico de las raíces, a la tierra como elemento primordial y generador de vida, y curiosamente lo podemos poner en

---

<sup>166</sup> Así lo confirmará la crítica en general, por ejemplo Díaz-Plaja, refiriéndose al mundo geográfico de *Anteo*: «La Andalucía del poeta no es folklórica, ni en lo cromático, ni en lo musical. Es una visión enfurecida ante el estatismo social, ante la repetición de la estampa injusta, de la miseria decorada con unos tintineantes cascabeles de engaño» (1969: 124).

<sup>167</sup> José Manuel Caballero Bonald. *Navegante solitario* será el título del poema (1977: 51; 2007: 309-310) con el que la revista *Litoral* le rendirá homenaje en un volumen imprescindible para todo aquel que quiera conocer la obra de nuestro autor y pretenda acceder a un primer y profundo calado en su obra, trayectoria, etc., donde se recogen no sólo homenajes, sino documentos, críticas... Allí se encontrará igualmente una pequeña antología de cinco poemas en torno al tema del mar, los naufragios y los barcos titulada «Cicatrices en la cara del mar» (vid. Jiménez Millán, ed. 2006: 146-151).

contacto con otras composiciones de nuestro autor.<sup>168</sup> No son pocas las referencias hasta ahora en los dos libros anteriores en que se citaba la tierra o se explicitaba algún contacto con ella. Habría que traer aquí y ahora un elenco minucioso de todas las veces que aparece alguna referencia, pero no nos parece importante realizar esa tarea rastreadora, porque en cualquier caso nuestras suposiciones están confirmadas con los poemas y con algunas de las estrofas y partes elegidas, que son suficientemente elocuentes. En el poema «Las órbitas bellas» (posteriormente «Órbita de la palabra»), de *Las adivinaciones*, por ejemplo:

Pero me llamo hombre. Mi memoria está viva,  
está al borde del tiempo, de jornales gastados  
a fuerza de renunciadas, de miserables cautelas  
para andar y morirse y andar después aún.  
Pero me llamo tierra. Mis efímeros sueños  
no pueden sostener esa luz o milagro  
que mi pecho recibe, que mis manos soportan,  
y más y más traduzco cuando más me aniquila. (vv. 13-20, 1952, 14)

Decíamos que podían bastar los ejemplos aquí escogidos, y no puede ser esta estrofa más indicativa de la peculiar relación de la tierra —como elemento, como sustancia primigenia— de nuestro autor: en esta estrofa seleccionada se puede observar el paralelismo entre «Pero me llamo hombre» y «Pero me llamo tierra»,<sup>169</sup> que viene a ser términos equivalentes. La identificación con la tierra hace que el hombre deje de elevarse hacia la metafísica, reteniéndolo en el suelo. Otro detalle que podemos subrayar se observa en el díptico «Las adivinaciones», donde la tierra se muestra como arcilla:

Esta palabra de hoy, esta llaga inicial de cada día,  
que va depositando en mi memoria  
su virus penetrante, su estrato corrosivo,  
venida desde el mundo a fuerza de infligirla,  
de ir la haciendo mollar,  
dúctil como una *arcilla* con mis lágrimas,  
pierde pie poco a poco hacia un fragor de olvido,  
hacia sombras inicuas donde es número el hombre,  
donde amar es morirse entre brazos anónimos.<sup>170</sup> (vv. 1-9, 1952: 25)

---

<sup>168</sup> Podríamos elaborar algunas teorías o conclusiones muy sugerentes a la luz de la obra de Gaston Bachelard y de sus análisis sobre la simbología de la tierra (1996).

<sup>169</sup> A pesar de los sucesivos y reiterados cambios a los que ha sido sometido este poema, que prácticamente se podría decir que es otro distinto, este paralelismo se ha mantenido: es evidente por tanto que el autor posee conciencia de las referencias simbólicas a las que estamos aludiendo, y —las plasmó— las plasma en el texto.

<sup>170</sup> Las cursivas son nuestras.

O en el poema «Nombre entregado», cuando se afirma que si los amantes son capaces de encontrar otra tierra, el poeta no tendrá más necesidad de decir el nombre de la amada, que es la personificación de la poesía, Carmen, como ya vimos:

[...] yo pienso que quizá sea posible  
que estemos ya los dos en otra tierra  
donde no me haga falta en un nombre reunirte, (vv. 44-46, 1952: 47)

La tierra es sinónimo de libertad, una patria que buscar, un lugar hacia el que ir, porque siempre ofrecerá seguridad. Y en este recorrido anárquico por *Las adivinaciones*, concluimos con la referencia al poema «La casa»:

Entre sus dimensiones como miembros,  
entre sus galerías de familiares sombras trémulas,  
tuve un día en mis brazos el candor de una insólita dicha,  
vida que acaba cuando nunca,  
y allí supe tocar la verdad de la tierra,  
los sueños colectivos de la tierra  
y allí alcé mi ignorancia a un destino de luz. (vv. 38-44, 1952: 54)

«Tocar la verdad de la tierra», casi como un hecho sagrado, como un acercamiento feliz, de pureza, o como una experiencia mística en el que el ser humano se reencuentra con su elemento primigenio, se reúne con él y por el tacto alcanza una suerte de comunión, «los sueños colectivos de la tierra», por el que el poeta es capaz de conectar con el mundo en tanto que visión rehumanizadora de la sociedad que marcha por un camino colectivo de —o hacia la— felicidad. Y es que la palabra ‘tierra’ aparecerá en muchísimas —sospechosamente muchas— ocasiones, no sólo como nombre sino en todas sus variedades, como adjetivo, o en todas sus acepciones léxicas, como planeta, como elemento físico, o como en algún derivado, barro, arcilla...

El cotejo podría ser más minucioso, y siempre nos ofrecería ricos índices en la misma línea que venimos exponiendo. Para terminar de sostener nuestra tesis acerca de *Anteo*, pasemos ahora a realizar algunas búsquedas en *Memorias de poco tiempo*, volumen que se abre con una cita señalada en el anterior capítulo, y donde ya aparece la tierra (*vid. supra*). Y asimismo en el primer poema, «Cuando estas palabras escribo» (1954: 15-16), en el que no nos detenemos por ahora, aunque sí en «Vengo de ser un cuerpo por el mundo» (1954: 21-22), que comienza así:

Vengo de ser un cuerpo más  
entre los instrumentos de la tierra. (vv. 1-2, 1954: 21)

El cuerpo se ha instrumentalizado como un apéndice de la tierra, como una herramienta, y la tierra es ese ente superior que aglutina las fuerzas que nos rigen, que nos dirigen. La tierra, la Gran Madre, como Cibeles —que es el equivalente de Gea—, y que como se sabe es un culto arcaico de los más antiguos que existen, remontándose al Neolítico.<sup>171</sup>

En fin, pocas dudas nos pueden quedar ya de que la elección de *Anteo* no es casual, y que su carga signica, al margen de las referencias mitológicas y atávicas a las que hace alusión, está más que reforzada por las constantes de la tierra en la poesía de nuestro autor. El final de la primera estrofa de «Siempre se vuelve a lo perdido» dice así:

y en soledad estuve, sin poderme valer  
del detrimento funeral del tiempo,  
también sin atender a los avisos  
de la diaria persuasión terrestre.<sup>172</sup> (vv. 11-14, 1954: 27)

Lógicamente no queremos realizar un detallado recuento de todas las referencias directas o explícitas, sin tener en cuenta las indirectas, que podrían a veces ser más estimulantes para la hermenéutica a desarrollar, y basten estas muestras para dejar claramente acotado que la elección de *Anteo* como título no es ni mucho menos casual. Y tal y como señala Flores «La tierra será pues el elemento que da coherencia al título y cohesión a los distintos textos, pues en los cuatro poemas se hará clara referencia a ésta como madre mítica y nutricia.» (1999: 56)<sup>173</sup>

Pero *Anteo* no es la recreación de un mito, al modo de las recreaciones planas o floridas de otros autores, pues ya lo poseemos sobradamente descrito en los textos de los clásicos, sino la utilización de unas resonancias y conexiones semiológicas para elaborar un texto de creación poético que aspira desde su concepción a ser algo totalmente distinto a su referencia de origen, y lo refrenda el hecho de unir nociones y vertientes totalmente diversas, como son mitología, tradición culta (barroco), temas populares: una suerte de

---

<sup>171</sup> No olvidemos tampoco que el protagonista, como un actante, de muchas de las novelas de nuestro autor, sobre todo en *Ágata ojo de gato*, será la madre tierra.

<sup>172</sup> En el diálogo que siempre tenemos abierto con las variantes más destacables a lo largo de nuestro trabajo, hay que notar que estos versos están muy cambiados en la última versión, pero que la palabra 'terrestre' sobrevive al expurgo o remodelación...

<sup>173</sup> Un poco más abajo, Flores continúa: «Y lo mítico será de capital importancia, como demuestra el hecho de que algunas de las variantes que afectan a estos versos insistan en subrayar tal elemento [...]» (*Ibidem*).

fusión desde el inicio, anticipando lo que en el futuro se constituirá en la poética del mestizaje que tanto defenderá nuestro autor (2006a: .289-388).

En *Anteo* no asistimos a más referencias propiamente al mito que la aparición del nombre en el título, y posteriormente en el verso final de «La soleá»: «[...] ¿tú también?, como Anteo», dirá. O sea, que lo que nos interesará destacar no es el mito en sí, sino la función que cumple, esa comparación: el valor mítico de una escritura que comienza a formarse en un entramado apegado a ciertas y escogidas explicaciones de lo cotidiano, y en concreto en este caso al sentir de ese pueblo que celebra durante la primavera los días de la pasión, no sólo de Jesucristo, sino de la humanidad en general, conmemorando de igual modo la aparición de los renovadores ritos vegetales. La primavera tiene entonces una fuerza pasional y telúrica incontenible, una fuerza ancestral que nos arrastra —una corriente subterránea—, y que trae la vida, incluso la resurrección, entendida aquí como la renovación de los ciclos de la naturaleza (Frazer).

No en vano en *Luces y sombras del flamenco*, nuestro autor asegura que:

Es inevitable relacionar el sentido último de este proceso emocional con el de los antiguos ritos dionisíacos o, en todo caso, con el de las ceremonias sagradas de ciertos pueblos primitivos. La vecindad del éxtasis y las apariencias de delirio —a las que tanto ayuda el compás— pueden obedecer, y obedecen de hecho, a razones psicológicas o religiosas muy parecidas. El intérprete penetra de improviso en el territorio de una clarividencia o de una capacidad de plenitud, que no reside ni en la significación del tema ni en los artísticos alardes de la música o la plástica —ni mucho menos en el virtuosismo de la voz o del gesto—, sino en ese trasfondo expresivo —el «duende»— de donde mana la inenarrable revelación artística del flamenco, la cumbre de su difícil belleza (1988: 75)

Homenaje por un lado al mundo del flamenco, pero también recuperación intelectual —o intelectualización— de ese poso último y prehistórico del hombre, de ese grito primitivo, en una suerte de indagación actualizada y lingüística en las identidades culturales del hombre, con un sesgo marcadamente filosófico-antropológico, quizás a la búsqueda de una condición humana que resuelva el conflicto último de universales como la tragedia, la incomunicación, la soledad o la muerte, etc. Incluso podríamos ver un marcado carácter ilustrado, cercano a la arqueología foucaultiana (1997) de las ciencias humanas que ya señalamos en el primer capítulo de este trabajo, *vid. supra*.<sup>174</sup> Pasamos por tanto de la

---

<sup>174</sup> Ese carácter de antropología de las ciencias humanas o sociales estaría refrendando con la grabación del *Archivo del cante flamenco*, que es mucho más que una intelectualización o poetización del mundo del flamenco.

antropología a la lingüística, porque los poemas son lenguaje y porque el lenguaje responde a unas exigencias que nos vienen asignadas: no controlamos nuestro lenguaje. Y la introspección lingüística que supondrá *Anteo* entronca con lo que se ha venido entendiendo por irracionalismo, aquí presente «como gran libertad creativa y autogeneración del lenguaje poético», pues «adquiere una intensidad y un valor amplísimos.» (Flores 1999: 57).

La condensación del lenguaje y la tensión sintáctica de las frases, viene dada porque «en *Anteo* hay un empeño en utilizar la palabra con un sentido crítico. Pero el elemento conceptual es muy fuerte, acaso en exceso» (de Albornoz 1970: 331). Y es que el «exceso aludido» que se está apuntando, no es ningún defecto, sino precisamente su cualidad: ese exceso será lo que comience a conformar la escritura más destacada de nuestro autor, su marca genuina.<sup>175</sup> Un exceso expresado en la riqueza de las mezclas, el mestizaje antes aludido y la integración de diferentes culturas, tradiciones, o disciplinas, anticipándose en cierto modo nuestro autor —también en esto— a una lectura interdisciplinar de la tradición, a una lectura en la que se conjuguen diferentes espacios interpretativos, estímulos, etc. No es el «todo vale», y una adición de elementos heteróclitos sin base alguna, sino una selección de los mecanismos —siempre hablamos en términos de proceso— disponibles de ese todo para redireccionar semánticamente el significado ya gastado del signo lingüístico. Y sobre todo para la creación de una realidad autónoma, el poema en sí como artilugio capaz de explicarse a sí mismo, con sus propios mecanismos de referencialidad y autorreferencialidad insertos. Pero para una definición sintética de todo lo que estamos desarrollando, habría que acudir, una vez más, a los lúcidos comentarios de nuestro autor sobre su propia obra:

---

<sup>175</sup> Aurora de Albornoz no vio en estos textos dedicados al flamenco y a la memoria colectiva del pueblo andaluz, cómo se enredaba una concepción irracionalista del lenguaje y del imaginario, que seguiría latiendo vivamente en *Las horas muertas* (aunque el «lapsus» de *Pliegos de cordel* podría indicar otros rumbos, ciertamente). Para ella, será años después cuando aparezcan los poemas de «Nuevas situaciones», aquel adelanto de *Descrédito del héroe* en *Vivir para contarlo*, cuando verá con más claridad que se ha inaugurado «cierta veta irracionalista» (1970: 335) en nuestro autor. Es evidente que en «Nuevas situaciones» son innegable los rasgos irracionalistas señalados, pero Albornoz incide en el hecho de la «palabra» como motor de la poesía de nuestro autor, sin atender a sus conexiones menos formales y a lo que se escapa del control de la razón, en tanto que los textos están formados por un lenguaje que se va generando a sí mismo, conforme son escritos (y conforme son leídos se podría argüir también). Contra la opinión de Aurora de Albornoz y sin paliativos, se sitúa María José Flores (1999: 57n).



[En *Anteo*] el barroquismo configura un método de indagación léxica en ese maremágnum que suele llamarse realidad. En el aspecto metafórico acaso sea un libro excesivo, suprimiblemente lujoso a veces, algo enfático, pero que a mí me sigue pareciendo infrecuente —entre nosotros y en 1956— desde un punto de vista lingüístico. Para bien o para mal, ahí se inicia, sin duda, otra de mis mas asiduas tentaciones poéticas: la de pretender sustituir una historia por sus presuntas equivalencias mitológicas, referidas en este caso concreto al enigmático mundo del cante gitano-andaluz. Quizá por eso —aunque no sólo por eso— todavía me resulte *Anteo* un librito bastante atractivo. (1983a: 23)

No es por tanto una complicación de las frases, la sintaxis, o un asunto de decoración recargada, sino la creación de un mundo propio que, en cualquier caso, indaga en las partes menos visibles de la realidad, aunque habría que definir qué es la realidad...

Barroquismo unido a irracionalismo que en próximos capítulos, sobre todo en la obra de madurez de nuestro autor, iremos desarrollando y exponiendo, no sólo por la capital importancia que posee en la historia del arte universal, sino en la muy concreta historia de nuestro autor. Así, Caballero Bonald se hace eco de las resonancias de esos «excesos» aludidos, claves para entender lo barroco como categoría aplicada, y quizá estuviera motivado por la sugerencia indicada de Aurora de Albornoz, pero ante todo apunta al núcleo generatriz del libro y a su escritura más madura, en una especie de noble precedente. Además, la conexión mítico-alegórica de los poemas se va trasladando hacia ese universo paralelo, textual, creado y verosímil que desarrollará profusamente en lo que algunos han llamado, aludiendo a una misma marca textual en la discurso escritural de nuestro autor, «el universo literario de Caballero Bonald» y estamos haciendo alusión al libro homónimo de Juan José Yborra Aznar (1998). Se trata de un universo que trasciende la propia marca poesía / prosa y que posee un conjunto de afinidades discursivas y temáticas que se pueden detectar, sobre todo, a partir de finales de los años setenta, y que veremos más adelante. Todo esto se encuentra ahora germinando. En los primeros años de los cincuenta, sin embargo, se encontraba sólo en potencia, algo que prometía rasgos aquí y allá y que comenzaba a ordenarse según unos impulsos e intuiciones ya latentes. Y el broche cíclico que significa *Anteo* en la trayectoria de estos años, supone una configuración determinada de ese lenguaje y de esas disposiciones.

El flamenco es, en cualquier caso, una representación. Una fiesta, con todo el sentido lúdico, una «función». Pero a este respecto, el propio Caballero Bonald se pregunta:

¿Cómo podemos, en primer lugar, llamar «fiesta» a la representación íntima de una historia popular sustentada por las más patéticas experiencias? ¿Es que un cantaor puede

realmente «divertir» a un auditorio usando de una temática basada casi primordialmente en unos dolorosos socavones morales? (1988: 74)

Y ahí adquiere todo el valor dramático —trágico— que nos conmueve, su valor estético anclado en el *pathos* colectivo. Es importante destacar que el flamenco, como representación trágica que es, nos ofrece una auténtica catarsis renovadora, purificadora. Pero es mucho más interesante subrayar que en la duración de la representación asistimos a un *acontecer* y no tanto a una acción, en lo que tendría ésta de conciencia, como bien escribió Nietzsche (2001: 117n, cfr. 287n). Esa es la raíz etimológica de la palabra ‘drama’. Las fuerzas báquicas u ocultas se desvelan durante el acto del cante, desvelándonos también a nosotros la realidad, una realidad siempre más compleja y rica de lo que antes podíamos haber percibido.

El dinamismo del flamenco es capaz de trasladarnos, como todo buen arte, hacia otra realidad, sobre todo en su dimensión emocional. Resulta decisiva su estructura musical, el verdadero ámbito de capacidad sugestiva (por lo diáfano de su pureza en el más estricto sentido kantiano). El discurso se articula por una fuerza o empuje de base unitaria que acepta variaciones dialécticas. Este tipo de fenómeno artístico —no escrito, abstracto— es capaz de desatar una indagación en las nociones más arraigadas de nuestra cultura y de la condición humana, comenzando por las identidades de los propios sujetos, pero también con las pulsiones del amor, la muerte... Y por eso la duda sobre las relaciones de lo lúdico en el flamenco, con la auténtica tragedia que se relata, también asalta a Caballero Bonald, quien respondiéndose a las preguntas formuladas, propone: «¿No sería más correcto hablar de una comunicación afectiva que la propia naturaleza del cante eleva a un tortuoso rango estético?» (1988: 74-75)

Podría ser más correcto, por supuesto, pero habría que entender esa comunicación siempre desde la transculturalidad, y al mismo tiempo desde unas coordenadas totalmente pactadas de antemano, toda una indagación de carácter antropológico, que escarba en los comportamientos artísticos del hombre, en su relación con el medio que le rodea, con lo que todavía sobrevive de «animal» e incontrolable en nosotros, en esa dimensión oculta en las relaciones cotidianas que sólo aparece en determinados momentos de intensa emoción o extrañeza. Deberíamos de tener en cuenta qué hay de común en otras culturas, específico de la especie humana, que ha sobrevivido desde los ritos ancestrales, y cómo se identifica con

el objeto de nuestra comparación, el flamenco: ya sea como representación simbólica, a través de cierta liturgia establecida en la que bien se puede conjugar lo sagrado y lo pagano, de aquellas formas de expresión que no afloran en la vida rutinaria y que nos purifican, o ya sea como función lúdico-festiva, celebratoria. Y no hay ningún dato que atestigüe que no puedan unirse, por diferentes combinaciones e intereses, conveniencias del calendario, o también casualidades, estas dos vías.

Para ir acercándonos a los textos de un modo general o aproximativo, hay que decir que los títulos de las cuatro composiciones representan a los tres estilos «primitivos» del flamenco, atendiendo a la clasificación que el propio autor realiza: seguiriya, toná y saeta, esta última considerada un tipo especial de toná. Caballero Bonald escribe: «En la elección de los estilos más genuinos —llamados indistintamente “básicos”, “matrices”, “jondos”, “grandes”, etc.— no se han puesto muy de acuerdo los diferentes autores, que han dado soluciones para todos los gustos» (1988: 97).

Y nuestro autor, ofreciendo un mesurado sentido de la crítica —al modo kantiano, de nuevo, recurriendo al proverbial *sensus communis* (*apud* Deleuze 1997: 86 y ss.)<sup>176</sup>—, realiza una clasificación sencilla, que luego se irá ramificando y enriqueciéndose, pero siempre con matices.

Atendiendo a los concretos datos que poseemos sobre la historia del flamenco, vamos a intentar poner un poco de orden en toda esa maraña. El mejor método de trabajo es en este caso el sentido común. Como primera medida, hay que partir del supuesto de que todo el arte gitano-andaluz cabe en la sinónima denominación de flamenco, pero no todos los cantes que hoy se llaman flamencos pueden ser considerados estrictamente gitano-andaluces. Con esta base, se pueden establecer dos grandes grupos distintivos: «cantes flamencos primitivos» (todos ellos gitano-andaluces) y «cantes flamencos derivados» (de los que sólo los más directamente vinculados con los primitivos son también gitano-andaluces). (1988: 98)

La argumentación continúa entroncando estos «cantes flamencos derivados» con los cancioneros populares andaluces, explicando que, aunque los cancioneros son de mayor difusión y con más arraigo, fueron absorbidos en cierto modo por ese «monstruo» del flamenco, musicalmente mucho más potente, con la contrapartida de que aquellos estilos primitivos dejaron de ser esencialmente gitano-andaluces, extendiéndose a la mayoría de la

---

<sup>176</sup> Entre otras cosas, y como es bien sabido, en la *Crítica del Juicio* Kant desarrolla la noción del *sensus communis* estético. Según el filósofo alemán, el juicio estético se educa, de ahí sus conocidas pretensiones de universalidad que, a pesar de que siguen siendo discutidas, pueden resultarnos muy útiles para explicar el horizonte epistemológico en el que estamos insertos.

cultura popular andaluza, a un heteróclito público —español, pero también internacional— cada vez más atraído por el folklore y el multiculturalismo (sobre todo en las últimas décadas), lo que podría considerarse como un efecto de una real fusión.<sup>177</sup>

Se concluye con la clasificación de los «cantes flamencos primitivos», que se reducen a tres: *seguiriyas*, *soleares* y *tonás* (cfr. *ibidem*: 99), aunque de esta última forma pueden derivarse otros estilos. Ocurre con el martinete:<sup>178</sup>

Las *tonás* son como las íntimas y patéticas crónicas salmodiadas de un pueblo cautivo [...] Se ha dicho que las tonás, más que una modalidad concreta de cante, fue un nombre genérico dado a todos los estilos gitanos que no se acompañaban al baile, es decir que no eran «festeros». A algunas de ellas se las ha bautizado también, desde el punto de vista laboral, con el apelativo de cantes «fragüeros». Es posible que ciertas *tonás* —las hoy llamadas *martinetes*— se interpretaran efectivamente, aunque de un modo ocasional, en las fraguas [...] (1988: 101)

Y también con la saeta:

Dentro de esta última filiación de *toná* de tema religioso, hay que situar las antiguas formas de *saetas* —de las que se ramificaron, más o menos confusamente, las actuales— [...] Las *saetas* son, sin duda, las *tonás* que han experimentado una más difusa y acelerada evolución con el paso de los años. Aun conservándose ciertos estilos primitivos, se han llegado a producir muy artificiosas combinaciones flamencas [...] El hecho de que comenzaran a cantarse en la Semana Santa, al paso de las procesiones, no está claro del todo. Se ha hecho más literatura que investigación en este sentido. (1988: 103)

Volviendo a *Anteo*, y partiendo de la base de que los títulos que acompañan a cada uno de los estilos son la circunstancia matriz de ese género (cfr. Buendía 1982: 27), vamos a analizar los aspectos más destacados de cada una de las composiciones de la edición *princeps*, aunque todo aquel que pretenda hacerse una idea global del texto, como ya hemos expuesto repetidas veces, debería comparar ambas versiones y, en cualquier caso, acudir al citado texto de Flores (1999: 54-62) donde se da un detallado repaso a la evolución de los poemas en cada una de las ediciones en las que han sido publicados.

---

<sup>177</sup> No es éste el lugar para hablar de otras mezclas como el flamenquito-jazz, el flamenquito-rock, el flamenquito-rap, etc., pero todas son realidades existentes hoy día.

<sup>178</sup> Aunque desarrollaremos algo más estos dos estilos, o cantes primitivos, a propósito de cada poema, se puede realizar una interesante cala o recorrido a propósito de las soleares y las seguiriyas en *Lucas y sombras del flamenco*, *op. cit.*, cfr. 1988: 104-106, y 107-109, respectivamente, para una información detallada y ordenada de cada uno.

Pero antes de ver cada los poemas, y comenzando por el primera, «La soleá» (1956: 285-286), iremos ofreciendo a modo de introducción a cada uno de ellos las definiciones que nos da el propio autor en su sorprendente *Diccionario del cante jondo* (1965a: 32-33).

SOLEÁ: Es una de las más representativas vertientes del actual repertorio *flamenco*. Como muchos otros cantes, nació para acompañar al baile de su nombre. La *soleá* o *soleares* bailables proceden del *jaleo*, antigua danza de la provincia de Cádiz, emparentada muy de cerca con los primitivos aires moriscos. Del cante que complementaba este baile surgieron, por sucesivos contactos con el *flamenco*, los iniciales estilos de *soleares*. Sus letras se componen de tres versos de ocho sílabas; cuando el primero de ellos se reduce a tres o cuatro sílabas, se llama *soleá corta* o *soleariya*, que es también de más liviana ejecución. Los más *jondos* y memorables estilos de *soleares* son los de Triana, Jerez y Córdoba y los definidos por Antonio Frijones, la *Sarneta*, Enrique *el Mellizo* y Joaquín *el de la Paula*.

Escrita por la misma mano, qué mejor que esta síntesis ‘científica’ previa para acercarnos posteriormente a su consecuencia poética:

#### LA SOLEÁ<sup>179</sup>

Me fui acercando hasta la lúgubre  
frontera de la llama, reciente  
todavía el maleficio. Dioses  
en vez de hombres arrancaban  
a la terrestre boca sus rescoldos  
de ungida potestad. Ebria  
mejor que loca era la sed,  
mientras las devorantes llaves  
del amor, la roja flor del vino,  
el nudoso gemir de la madera  
laceraban el mundo de un tangible  
fragor de anunciación.

Nunca fue  
la omnipotencia concebida  
con más proscritos fueros  
de humildad. Aquí moría el tiempo  
retumbando entre las sometidas  
deserciones, fugaz la orilla alígera  
del alma, inmortal su corriente.

Pero la mordedura de lo negro,  
¿tú también?, le decía; toca  
mis desolados centros balbucidos,

---

<sup>179</sup> No vamos a señalar las variantes de los poemas, pero sí nos parecen significativos los cambios de títulos de los poemas, y algún desplazamiento de su orden interno. En concreto, «La soleá» posteriormente pasará a denominarse «Hija serás de nadie» (2007: 127-128) con el título originario como subtítulo, entre paréntesis, al final.

muerde el hirviente horno del relámpago,  
ciega tu nombre en la lujuria  
de la estación del sueño, en la nociva  
voluta sanguinaria, entre las crueles  
angosturas del grito. Allí verás  
cómo se enclaustra sucesoramente  
tu propia soledad. Bebe conmigo  
el cuenco de la música, la líquida  
cantera del lamento, pérfido  
amor erguido en el vitral  
lunático, menguando el caudaloso  
martirio de la luz.

  Pero la mordedura  
de lo negro, ¿tú también?, le decía;  
hija serás de nadie, dentellada  
del turbio trueno huérfano, hija  
serás de nadie, soleá tan gloriosa  
que nace de un conjuro, alimentada  
de tierra, engendada en la tierra,  
tanto más firme cuanto más  
postrada, ¿tú también?, como Anteo.

Una de las frases que más llama la atención es «la mordedura de lo negro», que hace alusión —consciente o no— a los «sonidos negros» del cantaor Manuel Torre, y de los que hablara Federico García Lorca en su famosa conferencia «Juego y teoría del duende» (1994: 328-339). Pero será en la próxima composición, «La seguriya», donde desarrollaremos este tema con profundidad. No obstante hay que relacionar la soleá con un tema misterioso asociado a una enfermedad, la melancolía, pues tradicionalmente es su consecuencia. Así llegamos a la tierra, como elemento geológico, necesitado de riego para ser fertilizada, y llegamos también a la sequedad, a la frialdad, y a la bilis negra que segrega el cuerpo frío y seco como la tierra, bilis que produce la melancolía. Bien es sabido que el planeta que representaba todo esto, por continuar con las referencias mitológicas, en su catasterización, es Saturno. Las continuas llamadas a la sed y a la bebida enfatizan esta relación de la soleá con la melancolía, con la necesidad de beber para morigerar el dolor de estar solo o, lo que es lo mismo, y continuando con la alegoría, para regar la sequedad de la tierra, y fertilizarla. Y es que históricamente

La melancolía fue considerada por la Iglesia un mal que podía atacar en especial a los monjes [...] asociada a «la sequedad del alma» y a la soledad, y «fue combatida con las armas de la oración y la confesión frecuentes». Sus efectos debieron ser muy similares a los de la terapia psicoanalítica de hoy día. (González Alcantud 2006: 8)

Y he ahí también —como hipótesis, pero no sin cierta base— que uno de estos cantes primitivos, llamados ‘soleá’, esté asociado a una patología más o menos visible y claramente detectable hoy día, al menos desde el punto de vista filosófico-literario, pues la bibliografía es inmensa al respecto. No estamos, sin embargo, afirmando que el cantaor sea un melancólico —eso es depende de cada caso— sino que el tema que se reproduce en el estilo de las soleares es la melancolía, en todas sus extensas formas. La bibliografía acerca de la melancolía es muy abundante y no podemos detenernos más aquí, aunque es un asunto que nos apasiona. Pero no deberíamos dejar de mantener este tema en el punto de mira, porque seguramente va a aparecer en el fondo —y en la superficie— de otros capítulos, libros, poemas, etc. Habría que subrayar que el cantaor, aunque está rodeado de gente, vive un sentimiento de soledad y su única vía de comunicación con los demás es su arte. También aquí Manuel Torre se nos propone como modelo de ese cantaor que podía estar varias horas en el bar solo, callado, bebiendo aguardiente sin decir ni una palabra, sin escuchar a los otros cantaores, sin mirar a las bailaoras, sin atender a nadie y sin actuar cuando le llega su turno, absorbido. Huraño —o «lúgubre», como empieza diciendo el poema—, Manuel Torre podría erigirse en el modelo de melancólico aplicado al cante flamenco del siglo XX. Y recordemos que de nadie se han proclamado las genialidades que se han dicho —y escrito— sobre él.

El poema, por lo demás, y sin tantas especulaciones, realiza una enumeración descriptiva de los elementos de los que consta la representación. Quizá el centro del poema, al menos en su primera parte, sea esa preparación de la atmósfera apropiada para que se lleve a cabo «la anunciación», esto es, la manifestación del *pathos* colectivo, la purificación a través del cante, de la música, de la emoción. Esta anunciación, sin embargo, se nos presenta como un hecho trascendental, antecedido por la idea de la llama —que no hace sólo referencia a que hubiera una vela, sino a su simbología lumínica— y de los dioses que se acercan al mundo terrestre para hablar por boca de los humanos. La omnipotencia, de la que se habla en la segunda estrofa, viene dada por la humildad, como si hubiera un momento de éxtasis en el que todos los asistentes pueden reconfortarse, un momento de lucidez y sabiduría sin ambages, seas quien seas y vengas de donde vengas: lucidez. Es ese momento en que el tiempo desaparece y se vive un clímax de gravitación «alígera», y

cuando se acude a la «idea» del alma para expresar lo intangible y la capacidad que poseemos de sentirnos conmovidos.

En la segunda parte es ese grito lastimero el que aparece —que no busca consuelo, sino sólo expresarse—, esa especie de herida y fruto humano que recorreremos [...] entre las crueles / angosturas del grito. [...] El grito no sólo del cantaor, sino el grito colectivo de la soledad humana. Por un lado, la refutación del silencio, la búsqueda de la identidad subjetiva, de una voz con sus propias cicatrices, y por otro una cicatriz sin nombre. Porque la soledad pertenece a todos, en esta soledad compartida, en medio de la multitud en la que vivimos, pero no pertenece del todo a ninguno, y nadie la asume con total coherencia (de lo contrario lo sumiría muy cerca del precipicio del suicidio).

«Hija serás de nadie» la titula el poeta, y con ello alude al destino anónimo de este poema, de la pena que es de todos y es de nadie al mismo tiempo, pena aceptada como un tributo de dolor por el pueblo, que no se siente capaz de rebelarse [...] sin la paternidad de ninguna persona en concreto, hija anónima de nadie y expresión colectiva de algo muy concreto, el desamparo. (Buendía 1982: 29)

Y esa soledad toca «mis desolados centro balbucidos», y nos desgarrar interiormente. Apenas podemos expresar lo que sentimos en el momento jondo en que aparece el *pathos*, en el momento de la soledad más absoluta —de las verdades interiores de cada uno, cuando realizamos un examen de conciencia—. En ese momento, en esa «dentellada», sin embargo, que debemos interiorizar a la fuerza cada uno, es donde se siente que a pesar de todo debemos seguir adelante, seguir con los pies en la tierra, no alejarnos de nuestros objetivos, querer volar y querer navegar, pero no poder hacerlo porque debemos mantener los pies constantemente tocando el suelo. Una especie de destino, con ciertas ventajas pero también con algunas contrapartidas.

Quizá la explicación verso a verso de este poema siempre se quede incompleta y no podamos llegar más que a una especulación sucesiva en la que deberíamos ir conectando muchos aspectos que aparecen, frases sueltas, en una suerte de red de significaciones rica, y bien encadenada, que nos sugiere muchísimo más de lo que aparece en el texto. Pero nos parece bastante ya por el momento.



Pasemos ahora a analizar el siguiente poema, «La seguiriya»<sup>180</sup> (1956: 287-289), de la que nuestro autor dice en su breve pero utilísimo *Diccionario del cante jondo* (1965a: 31):

SIGUIRIYA: Es posible que la *siguiriya* —el cante de más genuina expresión jonda dentro de todo el *flamenco*— provenga de una apropiación por parte de los gitanos de las primitivas lamentaciones fúnebres de las plañideras. El hecho de que a la *siguiriya* también se la conozca con el nombre de *playera* (corrupción fonética de ‘plañidera’, *plañiera*) da pie para suponer esta ascendencia, aparte —claro está— de sus evidentes contactos rítmicos y melódicos con toda una serie de tonadas de raíz oriental. La *siguiriya gitana* no tiene relación alguna con la seguidilla tradicional española. La única coincidencia posible pudiera encontrarse en ciertas formas de su métrica primitiva. Entre los grandes estilos de *siguiriyas* hay que citar los de Manuel Torre y el *Marruro*.

Una vez que poseemos esta sucinta, pero a la vez enjundiosa información, que atañe tanto a los alrededores del poema como a la dirección de sus significaciones, pasamos al texto en sí:

#### LA SEGURIYA<sup>181</sup>

La terrible veta colérica,  
fauce voraz que bebe  
en nuestro propio pecho su veneno,  
es ya un sagrado ímpetu, un gustoso  
cultivo de dolor, un hechizado límite  
de lo que está detrás de la mirada.

Ah belleza, imposible luna  
matinal, que sólo enciende un ascua  
gris en el azul libérrimo. Pero  
un grito, quizá la contención  
más perentoria del espanto,  
un hondo, umbrío estertor humanísimo,  
vierte en su monarquía todo el clamor  
del mundo y somos ya lo mismo  
que el revés de ese grito,  
la terminal conciencia de ese grito,  
germen de luz amortiguada  
entre súbitas zonas de patética bruma.  
Ah belleza, espejo desterrado  
en la tiniebla, que sólo deja ver

---

<sup>180</sup> La oscilación vocálica entre «seguiriya» y «siguiriya» es muy común en Andalucía y, por lo tanto, en el mundo del flamenco.

<sup>181</sup> Posteriormente se titulará «Tierra sobre la tierra» (2007: 135-137) y ocupará el último lugar de las cuatro composiciones, intercambiándose internamente con «La saeta»; y con el título originario como subtítulo, entre paréntesis, al final. Al desplazar esta composición al final, se pretende dar un sentido más unitario y circular a este opúsculo, pues se comienza con el poema que da título, *Anteo* (recordemos el último verso), y se acaba con un significativo «Tierra sobre la tierra».

la adivinada pauta de lo negro.

Como un votivo llanto, la palabra  
se arropa entre las redes  
de una ronca garganta demoníaca,  
caldeada de yelo alevoso,  
y chorreando su impiedad férvida,  
derrama a golpes insondables  
su cargamento de lágrimas, tránsito  
hacia una queja ya feliz,  
pórtico turbador de una espesura  
falaz, donde la esquiva carne  
inasible, el vaticinio  
de las luciérnagas del alma,  
la tumultuaria confesión del sueño,  
rigen, conforman, entretejen  
la antigüedad con la inminencia,  
juntan el heroísmo a la renuncia.

Tierra en la entraña y en la boca  
fuego, la seguriya, hunde  
su volcánico imperio en lo profundo,  
fronda abisal de temple milenario,  
y allí desata el poderío augusto  
de sus acuchilladas iracundias,  
lava profética, intemperie diáfana  
de la más desbordante imprecación.

La quebradiza pena surca  
el proceloso tiempo  
pulsado de temibles tiranías,  
el hechizo vibrante de lo inmóvil,  
el embriagado azar melódico del ángel  
del silencio, hasta que la rompiente  
musical de la voz, estacionándose  
en lo más irreal de la armonía, hiende  
la materia del hombre, revertiendo  
más allá del oído y de los labios,  
más allá del acorde y de las sílabas,  
mundo sin nadie ya donde enmudecen  
las fatídicas fugas del sollozo.

Canto no, tierra sobre tierra,  
tiempo en el tiempo, augurio  
de la sabiduría más primera, infusa  
clarividencia germinal del alma,  
civilizada seguriya recóndita.

Como ya hemos adelantado en la anterior composición, que parecía escrita adrede, es ahora, en torno al estilo de la seguriya donde Manuel Torre cobra todo su protagonista

como figura que podría representar el prototipo de cantaor de todos los tiempos: huraño, genial, pasional, absolutamente inculto pero cultísimo de sabiduría popular...<sup>182</sup> Manuel Torre, junto a Antonio Chacón y la Niña de los Peines, son las tres figuras más emblemáticas del flamenco de todos los tiempos, según un consenso generalizado. Y en lo que respecta a Manuel Torre, el más destacado cantaor de seguiriyas de todos los tiempos.

La primera estrofa de «La seguiriya» comienza desde una enigmática «veta colérica» que a la vez tiene repercusiones individuales —del quien canta, nunca descrito como emisor, sino más bien como acción emisora— haciéndose altavoz colectivo, pero a la vez volviéndose paulatinamente en una abstracción: La impresión es que se pasa indistintamente de la descripción del cantaor a la del estilo en sí, y que se va alternando esta referencialidad, yendo y viniendo. La referencia a lo «sagrado», ya presente en la anterior composición, volverá a aparecer, siempre en contraposición a lo pagano, puesto que al margen del valor religioso que pueda adquirir el texto —como en «La saeta»— a lo que de verdad alude es a la palabra como elemento sagrado en esa evolución esencialista que explican todas las teorías que hemos venido abordando y desarrollando en los anteriores capítulos, al encontrarse el poeta sacralizado como consecuencia de los diferentes procesos de subjetivización en los que se vio envuelto el hombre, la *conditio humanae*, desde el abandono del teocentrismo bajomedieval y todo lo que supuso aquel traslado de las esencias divinas hacia lo humano.

La segunda estrofa posee varios momentos sumamente importantes, desde las caricias a una belleza siempre esquiva, hasta la búsqueda —o el hallazgo, tanto da— del grito humano, ese grito que ya había aparecido esbozado en la primera estrofa pero que es ahora cuando se presenta con toda su tragedia. Es un «grito» lleno de «espanto», como un «umbrío estertor», injusto e impuesto como las monarquías que nos recorre abiertamente, que nos riega como si fuera la sangre de las venas y que en sus extremos está rodado de «patética bruma». El énfasis que se consigue a través de la repetición de la palabra «grito», que es al fin y al cabo el centro-motor del cante en tanto que expresión vital del que canta,

---

<sup>182</sup> Así lo asegura el propio Caballero Bonald: «Manuel Torre, gitano de Jerez muerto en 1933, puede hacer las veces de nudo de enlace entre el apogeo del cante flamenco en la segunda mitad del XIX y su brillante —a pesar de todo— situación contemporánea, saltando discretamente sobre ese corrosivo período de decadencia centrado en los años 20. Las enseñanzas de Manuel Torre —el de los “sonidos negros” glosados por García Lorca y Alberti— no se olvidaron jamás en el ámbito gitano-andaluz. Sus repentinos y enigmáticos relumbres creadores, los imprevisibles arañazos de su «duende», cimentaron una imborrable y paradigmática manera de sentir y vivir el flamenco.» (1988: 137)

conecta con las teorías más vanguardistas del siglo XX. Recordemos sólo de pasada *El grito*, de Munch, el de Ginsberg, el de Lorca hacia Roma, o el de Cernuda en su poema «¿Son todos felices?»:

Gritemos sólo,  
Gritemos a un ala enteramente,  
Para hundir tantos cielos,  
Tocando entonces soledades con mano disecada. (Cernuda 1999: 166)

Nos encontramos, por tanto, y casi sin habernos dado cuenta, en medio del contexto más contemporáneo de las vanguardias y las corrientes literarias y artísticas europeas del siglo XX. Un grito estético, que sobrepasa los límites textuales de donde proviene y que expresa que la vacuidad del ser, la ruptura de la identidad subjetiva en la que tanto se había sostenido la ideología burguesa, y un grito también cultural, que habla de una tradición. Y es entonces, al encontrarnos no sólo con un reajuste *sui generis*, muy personal, de un tema heredado del folklore o de ciertas culturas populares, sino con la actualidad teórica más rabiosa, cuando nos damos cuenta de la grandeza estética de estos poemas. El grito da miedo, y su significación última estará siempre encubierta por una belleza imposible y un espejo lejano que nunca nos devolverá nuestra imagen y que «sólo deja ver / la adivinada pauta de lo negro». Es ahora cuando apreciamos que el poema «La seguriya», en tanto que artificio textual, está construido como un grito, y que aquí llega a ese momento que adelantábamos como «sonidos negros», atribuido al cante de Manuel Torre, una rica sinestesia que mezcla dos sensaciones imposibles de soldar pero que explican, en el intrínquilis de su unión, la complejidad emocional del grito, ese momento de temblor.

Sonidos negros que entroncan con la definición antes apuntada en la tradición de los *plantos* medievales, pero sobre todo a una propia tradición, la del luto de una existencia poco dada a celebraciones festivas, la gravedad de saber que sólo hay una vida y que no nos ha tocado vivirla desde el mejor lado, que somos los parias. En general, es cierto que la interpretación «social» del flamenco es interesante, y que en concreto la seguriya es

uno de los cantos más ancestrales de la historia flamenca [...] y así es, desde sus comienzos artísticos a finales del siglo XVIII, la seguriya gitana ha sido un profundo, y a la vez delicado, gemido telúrico de un pueblo marginado que canta su pena. (Buendía 1982: 28)

Nos equivocáramos si desde aquí nos ciñésemos a una interpretación sesgada, y hay que apostar por una visión mucho más amplia del flamenco, una lectura en sentido vital,

porque de hecho es indisoluble el grito de esperanza social y colectiva con su vertiente individual y el drama existencial. Así la tercera estrofa comienza hablando del «llanto», haciéndonos partícipes de la escena en la que el cantaor se expresa a través de la ya clásica dialéctica frío/calor, que posee resonancias petrarquescas asociadas a la teoría de los humores, y que pone en contacto dos sensaciones contradictorias y a la vez antitéticas. Existe un clímax, un instante de eclosión interior que puede expandirse por la sala hacia todos aquellos que escuchan. No en vano, en este *momentum* de éxtasis, pero a la vez catarsis, aparecen verbos como «chorrear», «derramar», en un continuo de trasvase de jugos séricos que nos remueven el interior y que buscan, ante todo, crear una corriente telúrica interna en el poema, una fuerza líquida —vital— que se mueve por dentro del hombre, también en sentido colectivo, y que es reflejo de las fuerzas subterráneas, como las del planeta, que nos gobiernan sin que lo sepamos. Es el momento de la paradoja, «queja ya feliz», y de la mezcla de sensaciones y de las sinestesias que se muestran como realidades inteligibles a través de «las luciérnagas del alma». Como una especie de anulación de las contradicciones y de iluminación interior, llegamos al instantaneísmo y al simultaneísmo,<sup>183</sup> donde se entretajan «la antigüedad con la inminencia».

A partir de la cuarta estrofa comienza a asociarse a la seguriya con la tierra, «Tierra en la entraña» o, más adelante, con el posterior título que adquirirá, «Tierra sobre tierra», ya citado. Una tierra que, sin embargo, se vuelve lava, al provenir de su centro mismo, y que es un símil de la realidad quemante que emana de la garganta del cantaor, «infusa / clarividencia germinal del alma», una suerte de «lava profética», adquiriendo este palo ese luto humano y ese desgarró, y todas esas connotaciones oraculares que tanto gustan a nuestro autor. Y si atendemos a esa lectura vital y global que antes reivindicábamos, es la

---

<sup>183</sup> A propósito de las primeras vanguardias, del futurismo y de las repercusiones que poseyeron sus presupuestos teóricos, que luego fueron absorbidos por todas las corrientes estéticas y usados a lo largo de todo el siglo XX, como el instantaneísmo y el simultaneísmo, dice Octavio Paz en *Los hijos del limo*: «El poema simultaneísta —más exacto sería decir: instantaneísta— no era sino una yuxtaposición de interjecciones, exclamaciones y onomatopeyas. El poema futurista no se encaminaba hacia el futuro sino que se precipitaba por el agujero del instante o se inmovilizaba en una serie inconexa de instantes fijos [...] El simultaneísmo introduce la sensación y el movimiento, con consecuencias insospechadas: la sensación es movimiento y, desde Aristóteles, el movimiento es inseparable del tiempo. Las vanguardias tienen que enfrentarse a la dificultad de representar la sucesión, y el futurismo, al proclamarse como estética de la sensación —también el surrealismo pretenderá sacar lo material de nuestro inconsciente— abrieron la puerta de la temporalidad, pero ese tiempo era disperso, y no sucesivo: el instante. La sensación es instantánea. En este sentido las vanguardias nacen desde el modernismo, al menos, en su búsqueda de las sinestesias [...]» (Paz 1999c: 533 y ss.)

pena —también sería calificada por Lorca como «negra»— la que surca el tiempo o el sueño, en ese río humano que todos desgraciadamente conocemos. El verso final, sin duda, «civilizada seguiriya recóndita», viene a recordarnos ese abrazo solidario que mezcla reivindicaciones individualistas, misteriosas o recónditas dentro del sujeto, pero que a la vez busca al otro como referencia social, tanto para comunicarse y establecer vínculos como para identificarse y sentirse correspondido.

Pasemos al siguiente poema. Para presentarnos «El martinete» (1956: 290-292) nos encontramos con otra estupenda y clarificadora definición:

MARTINETE: Es, sin duda, el cante *jondo* por antonomasia. Creado por los gitanos de las fraguas, el *martinete* nació primero como una canción de trabajo, para asimilar después los más nobles elementos de la genealogía *flamenca*. El compás del martillo —de ahí su nombre— con que se suele acompañar es una clara reminiscencia de su origen. El *martinete* fue un poco el crisol de los otros cantes sin guitarra, más o menos ligados al grupo *fragüero*. Sus dos formas principales son el *natural* y el *redoblaio*, según su mayor o menor amplitud de *tercios*.

Y ahora leamos la composición, que también transcribimos completa:

#### EL MARTINETE<sup>184</sup>

Trémulo son como el de cáñamo  
bajo la lluvia, el martinete  
se golpea a sí mismo, se entrechoca  
como el mar con el mar, tiende  
su desnudez como un oráculo  
sobre el marjal estéril de la noche,  
esclavo y errabundo al mismo tiempo  
entre la destronada furia de las lágrimas.

Hierro y cristal, la voz se quiebra  
sacrificada al fuego litúrgico  
del gemido, con sus despedazados  
vidrios ardientes reseco  
sobre la tierra lívida. Oh vida  
junta, temple de la desolación,  
ráfaga del delirio más pródigo,  
allí las férreas fibras ateridas  
se desbordan clamando contra nada,  
nieve febril agonizante.

---

<sup>184</sup> Posteriormente se titulará «Oficio del hierro» (2007: 132-134) con el título originario como subtítulo, entre paréntesis, al final.

### Verbo

lacrado, idioma ya sin letras,  
torvo fanal de lo inefable, el grito  
se bifurca en lamentos, grietas, garfios  
de modulada tortura. Y es en vano  
que quiera la palabra ser apenas  
la transfiguración de sus entrañas,  
muda verdad que se rehúsa  
a quien con más codicia la desea.

Turbión de sueño, doctrinaria sima,  
vibra el ornato cruel de su quejumbre,  
unce su yugo de cauterio y llaga  
sobre un sonoro pecho amortecido  
y allí golpea con compás metálico  
y allí se ensaña con sombrío fuego  
la sed del martinete, tenebrosa  
región premonitoria de la pena,  
angélico recinto, macilenta  
raíz del corazón que va entreabriendo  
los deleitosos bordes de su herida.

Martillo corporal, su misma fuerza  
lacrada la vida sobre un yunque lóbrego,  
raptado de esclavitud por ser más libre,  
donde la voz, igual que la mandrágora,  
finge la imagen del espanto  
en la raíz sepulta y luego crece  
buscando la clemencia, el compasivo  
aire, la garganta agolpada,  
reuniendo y disgregando en torno suyo  
los mágicos imperios de la vida.

Solitario está el mundo. Oh misteriosa  
contrición, primaria herrumbre pura  
de la tierra, cobre y cuarzo  
fundidos, el son del martinete  
fragua su cetro en la postrer vigilia  
nocturnal, cuando el aciago cuerpo  
de la tribulación rompe su entraña  
contra el cantil del mundo, ebria  
la madrugada entre los astros. Más  
que el sueño se parece a la vida. Nadie  
podrá saber jamás cuál es su nombre.

Para acercarnos a analizar este poema, habría que empezar recordando que es un cante asociado al mundo del trabajo, y muy en concreto, dentro del mundo laboral, a la atmósfera que se crea en las fraguas. Históricamente, como sabemos, el trabajo de las fraguas, las herrerías, estaba destinado casi por completo a los gitanos. El contacto esencial con el

hierro, que es un mineral en estado puro, nos puede remontar ya a una suerte de reminiscencias ancestrales y casi primitivas, o al menos prehistóricas. Por algo el primer verso de la segunda estrofa equipara el hierro al cristal, para después desplazar sus posibles significaciones, chocantes, hacia la voz quebradiza del cantaor.

El martinete, pues, posee unas estribaciones mitológicas únicas, reflejadas en la historia del arte de todos los tiempos y todas las culturas, a través del filtro de la fragua. Pero no pensemos que el poema está estructurado como una descripción de la fragua, ni como una coreografía donde aparecen figuras mitológicas o trabajadores afanándose en el duro oficio. En general, y esto vale para el conjunto que forma *Anteo*, los cuatro poemas tienen la cualidad de no ser descripciones del cantaor, del ambiente, o la elaboración de una trama argumental, de un escenario, sino que los estilos señalados por los títulos se constituyen de por sí en materia poética, bordeando un abstracto límite entre lo reconocible —esas anécdotas descriptivas aludidas, todo el material del que dispone el poeta como fuentes poliédricas de inspiración— y lo que es la prosopopeya del estilo en sí. La interpretación estética no puede ser más radical, más extrema, y como lejano precedente podríamos entroncar a estos poemas con las abstracciones de los autos sacramentales del XVII.

La composición interna de «El martinete» se imbrica más bien en, como decimos, diferentes referencias ligeramente unidas por analogía, o que comparten un mismo espacio semántico. Así, la ambientación en la que se recrea la primera estrofa pretende presentarnos desde el inicio un sonido hecho compás, no un soniquete sino un «trémulo son» que posee una correspondencia clara con el repiqueteo de la lluvia o el rumor del mar. Es la soledad primera o primigenia, una soledad creadora donde nace el hierro en un dinámico mundo laborioso. La fragua se convierte en el taller del mundo y de todas las cosas posibles, como un sinónimo de la creación, pero una creación a través del esfuerzo y del trabajo. El martinete aparece como «un oráculo» en la noche, y es un signo de tensión que nos acompañará durante todo el poema, pues ese sonido aislado en medio de la noche crea una inquietud que va contaminando al resto de la composición.

La segunda estrofa emplea las alusiones al hierro y al cristal unidos a la voz quebrada y sacrificada en el crisol de la fragua, donde se funden todos los sentimientos y experiencias para conformar, en suma, la vida: «Oh vida / junta [...]». Volvemos al grito que resume la desesperación de la tragedia de la vida, y en la tercera estrofa se ve reforzado por un



componente que antes no había aparecido: la crítica a las palabras, la certeza o conciencia de saber que las palabras a veces no valen nada, que no pueden alcanzar a expresar todo lo que somos capaces de sentir: «Verbo / lacrado, idioma ya sin letras, / torvo fanal de lo inefable, el grito / se bifurca en lamentos, grietas [...]» No son baladíes estas alusiones, que nos abocan al silencio, por un lado, o al grito, por otro, como vías de conocimiento, que nos arrojan a los dos extremos del mismo abismo, la incomunicación. «Y es en vano / que quiera la palabra ser apenas / la transfiguración de sus entrañas, / muda verdad que se rehúsa / a quien con más codicia la desea». Es la incomunicación y la histeria que puede conllevar la obsesión por querer atrapar la palabra justa, y el grito es expresión pura y no pretende representar nada, ni descriptiva ni narrativamente. Cante frente a palabras que quieren y no pueden llegar, y eso resume también otro de los grandes espacios discursivos de estos poemas, no sólo de esta composición; pues la problemática de la comunicación salpica la mayoría de las estrofas...

El ritmo dinámico del martilleo y del compás que describe, va resonando como un eco nítido en el silencio absoluto. El golpeteo del martillo va creando una llaga que a la vez es necesaria para poder forjar, y por eso se insiste al final de la cuarta estrofa al enfatizar «los deleitosos bordes de su herida», porque es doloroso pero al mismo tiempo da placer, porque te renueva: el hierro al rojo vivo es una suerte de tensión-dolor de la materia, y a la vez una liberación de su forma anterior en beneficio de otra nueva. Hay una suerte de conjunción rizomática entre el hombre que golpea y el yunque, a través del martillo y del hierro forjado, porque no son hechos aislados que se puedan racionalizar parcialmente, ordenar y clasificar, sino que forman un todo, una unidad fragmentada pero indisoluble. No es un martillo que golpea, sino un hombre, un cuerpo, he ahí que se diga «martillo corporal», porque lo que refleja el martillo es la vida de una persona, y porque el cuerpo, como acción que ejecuta, se ha convertido en una especie de martillo. Este particular martillo va acercándose al cante y a esa voz donde se encuentran las más patéticas emociones, a veces muy contradictorias entre sí. Es el espanto que desde sus raíces sepultas va creciendo en busca de clemencia, hasta agolparse en la garganta del cantaor.

Desde otra perspectiva, podríamos recordar que

«Oficio del hierro» es la expresión poética feliz con la que Caballero Bonald bautiza su poema sobre el martinete. Porque es claro que el martinete pertenece a una vieja tradición local

de fragua; su desgarrado grito ha nacido al amparo de esos golpes de martillo sobre el yunque, que aún en algunos cantes de este estilo sirven para medir el compás de cada tercio.

El martinete es el cante de la pobreza, de los desamparados herreros de Utrera o Alcalá de Guadaíra, del jerezano barrio de Santiago [...]

Se trata de una verdad vociferante que no se dirige a nadie, es un monólogo interno, un flujo de la mente apenada que se resuelve a gritos sistemáticos que se desbordan «clamando contra nada», pero acusando de manera indirecta a los responsables. (Buendía 1982: 29)

La última estrofa se recrea en la soledad primigenia que citamos al principio de este comentario, confiriendo a la composición cierto sentido circular que puede encontrarse en relación con su propio son repetitivo. La visión cosmogónica de algunos versos finales reforzaría la idea de creación en sentido amplio, divino, pero siempre a través del esfuerzo y del trabajo, porque si la entraña del martinete se halla cerca de esa ebriedad de «la madrugada entre los astros.» Pero no es un estado de embriaguez que nos depare hasta algún espacio trascendental o inalcanzable, alejado de la realidad, sino que «Más / que el sueño se parece a la vida». Vemos entonces cómo de nuevo el poeta «sujeta» todas sus ambiciones metafísicas hacia lo más palpable, acercándonos sin altos vuelos abstrusos el mundo del martinete, que es el trabajo y el cante jondo unidos.

«La saeta» (1956: 293-295) es el poema con el que concluye *Anteo*. La aproximación que nos ofrece el *Diccionario de cante jondo* (1965a: 30-31) es la siguiente:

SAETA: Primitiva canción popular religiosa, derivada posiblemente de las antiguas endechas moriscas y cuya interpretación está reservada en la actualidad al paso de las procesiones de Semana Santa. Las *saetas* se desarrollaron dentro de la ilustre pauta de la *siguiriya*, de quien dependen en sus más características formas de expresión. La tradicional ausencia de guitarra y el mismo arranque de sus *tercios*, relacionan íntimamente a la *saeta* con el mejor reducto del cante *jondo*. Sus estilos son muy numerosos y los más auténticos se ciñen a los moldes de la *siguiriya*, el *martinete*, la *toná* y la *carcelera*.

Sin ser esta definición tan precisa como las anteriores, o como lo que ya hemos expuesto a propósito de lo que escribe en *Luces y sombras del flamenco*, nos parece que completa en algún modo, con distintos puntos de vista, todo esto que pretendemos ilustrar en tanto que expresión artística pero también como manifestación de la cultura popular:

## LA SAETA<sup>185</sup>

La cruenta memoria donde el sueño  
busca su alivio en vano, el pedestal  
sangriento de la noche, boca  
de los dormidos, calla no más  
al borde del sollozo, resonando  
como el agua en el odre, ¿quién  
despierta?, mientras va la anarquía  
del corazón vertiendo su agobiante  
razón santificada.

Aquí se agrieta

el mundo, aquí la carne, aquí  
el demonio. Lucha, alma mía,  
cuerpo mío, demonio mío, lucha,  
liberto y solo, tú, mi esclavizado  
sueño, reliquia funeral  
del enemigo, tal la aciaga tormenta  
en la noche beatífica, cuando  
el relámpago profana  
el cauteloso atrio de los templos.

Batallas son de fe mientras  
blasfeman en las calles, allí los santuarios  
portátiles, los cirios, el capuz  
fementido, el rezo entre requiebros.  
¿Cómo huir del ludibrio, en las barandas  
nocturnas, debajo del pretorio  
de las tulipas y los estandartes?  
¿Cómo escapar de todos, regresar  
a todos y decir ante ellos  
la lágrima, su alfabeto lustral,  
dardo propiciatorio que flagela  
el hueco donde se hunde?

En otro tiempo

viví yo mismo aquella idolatrada  
condición del olvido, cuando  
sólo la voz de un hombre era  
tomada como agravio y las hogueras  
que mantienen la fe se propagaban  
hasta la misma libertad del justo,  
restaurando en sus hijos  
el castigo que nunca merecieran.  
Pero las noches, el cándido cordero  
del holocausto, en mercenarias

---

<sup>185</sup> Posteriormente se titulará «Semana Santa» (2007: 129-131) y ocupará el segundo lugar de las cuatro composiciones, al haber sido cambiado con «La seguriya»; y con el título originario como subtítulo, entre paréntesis, al final.

andas de impiedad, fueron testigos  
del inocente sacrificio unánime.  
Y el ebrio aroma céreo, la alquilada  
carga del penitente, el metálico chorro  
de las candelерías, los grumos  
del olíbano falazmente incensado,  
la tiniebla del coro, iban teniendo  
la fuerza de una patria migratoria  
y la celeste púrpura intocable  
aún trazaba la órbita del sueño  
sobre el civilizado rostro de la noche.

Así la voz volvía a guarecerse  
en la querella, única habitación  
del milagro labio alucinado,  
y mientras las antorchas  
daban al oro sus crespones lívidos,  
la palabra gemía enmascarándose  
con el suplicio de lo oscuro, ¿quién  
despierta?, haciendo más humana  
su sagrada quejumbre, ya triunfante  
de la solemnidad de las diademas.

Setenta veces siete, entre sedientos  
vítores, inválidas culturas, fue la pompa  
rindiendo pleitesía al enterizo  
bastión de la saeta, suntuario  
reducto invulnerable, urna  
de encristalada estirpe melodiosa,  
desde donde la tierra va gestando  
la purificación de sus plegarias.

«La saeta» es la composición más larga de todas. Ya en los anteriores tres poemas se aludía de vez en cuando al sueño, tanto en el sentido de sueños colectivos como en el de ensoñación y de no distinguir qué es o no vigilia. Ahora comienza explícitamente con un sueño que «busca su alivio en vano». Porque la saeta es el canto del dolor que se siente porque Cristo ha muerto, y porque la humanidad, por tanto, debe encontrarse de luto, «al borde del sollozo». La pregunta «¿quién despierta?», que se repite en la penúltima estrofa, nos introduce de nuevo a esa conciencia colectiva de un pueblo que sufre y que, en este caso, refleja en sí el dolor del Cristo. Pero la Semana Santa responde a un rito pagano y no podemos olvidar que en la primavera, en Andalucía, a todo el mundo le apetece salir a la calle y que más que unas noches de luto son una salutación a la llegada del buen tiempo, y que la Pasión de Cristo está íntimamente relacionada con las pasiones más viscerales que sienten los hombres, incluso el acto de morir para luego resucitar si atendemos a la idea de

«pequeña muerte» que supone el orgasmo y todos los rituales de apareamiento que comienzan con la bonanza, pues invita a ello. Las relaciones de la Semana Santa con los ritos paganos están muy bien explicadas en *La rama dorada (passim)*, como ya explicamos anteriormente. Pero es evidente que el poeta realiza, frente al sentimiento y a la significación histórico-religiosa de la Semana Santa, una crítica de ese mundo —o submundo— profano donde se blasfema, donde se bebe o se come abundantemente, donde existe un «capuz fementido» y donde una representación religiosa acaba convirtiéndose en un ludibrio, un espectáculo para entretenerse. En cierto modo nuestro autor se adelantaba como un faro de su tiempo, viendo el folklorismo hueco de nuestras últimas décadas, pero criticando las contradicciones ya presentes en la España y Andalucía de mediados de siglo.

Esa es «La saeta», una mezcla de dolor embadurnado con afeites de primavera, y es que lejos de querer ser sólo una crítica de las costumbres, este poema es una constatación de una forma de vida.

La única vez en todos poemas en los que aparece la primera persona es en esta cuarta estrofa: «En otro tiempo / viví yo mismo aquella idolatrada / condición del olvido», con lo que el poeta nos está acercando a sus años de infancia o juventud más crédula, más creyente, cuando vivía la Semana Santa desde dentro de la religión y cuando poseía la fe. Testimonio de evolución personal y al mismo tiempo catalizador de ese cambio, el poema podría resultar un resumen ejemplar de lo que significa la tan cacareada religiosidad española o andaluza. Ya no existe justicia ni piedad, y el cristianismo, desde sus bases ideológicas, es un lenguaje cándido. ¿Con qué se queda nuestro autor? Tras la enumeración de ciertos instrumentos que crean ambiente en la liturgia católica, pues esa liturgia es a lo que se ha reducido tantas buenas palabras e intenciones cristianas, pasamos a la penúltima estrofa en la que retomamos la idea de esa voz que nace como «querella» del «labio alucinado». Está insistiendo en la toma de conciencia y en la petición a que despertemos del sueño de la religiosidad vacua y de la trascendencia para que hagamos «más humana / su sagrada quejumbre».

Tal y como venimos reproduciendo, este fragmento también nos puede servir como base interpretativa:

El poema es un reflejo de cómo las gentes han calado el espíritu de conmemoración pascual, han plasmado su fe de forma totalmente primitiva y contradictoria, luchando entre lo

atávico de un sentimiento pagano, que reclama goces carnales y a la vez se alza puro para proclamar la victoria del redento por el género humano, apenas éste sale procesionalmente de su templo (Buendía 1982: 28)

Para acabar, y haciendo alusión a la referencia del perdón expresado en «Setenta veces siete»,<sup>186</sup> no sólo se hace relación al perdón de Cristo hacia quienes lo mataron, a la comprensión última que supone para el Redentor perdonarlos, «porque no saben lo que hacen», sino al propio perdón, por un lado, del poeta hacia el pueblo, que ve cómo éste vive frívolamente —«inválidas culturas»— una celebración de carácter grave, y al mismo tiempo un perdón personal, hacia sí mismo, por participar de algún modo él también de todo eso. El cargo de conciencia va diluyéndose, de todas maneras, en una mirada que no interviene en lo que sucede, simplemente representa lo que hay.

«La saeta», como abstracción personificada, reúne todo esto que hemos expuesto y por eso se convierte en un «bastión» o «suntuario / reducto invulnerable» y, lo que es más aún, «urna / de encristalada estirpe melodiosa»: la saeta, como expresión popular y como mirada antropológica de un pueblo hacia sus propias costumbres y creencias, está adorada igual que los cristos que aparecen en procesión en urnas, listos para rendirles pleitesía. El pueblo mira en la urna su propio dolor, representado por el Cristo muerto, y el estremecimiento que nos traslada la saeta, en ese momento «va gestando / la purificación de sus plegarias». Es un momento también de catarsis, en sentido colectivo, necesario para que las raíces de la comunidad cristiana sigan transmitiéndose de generación en generación, a pesar de toda la desnaturalización a la que nuestras costumbres se van sometiendo.

---

<sup>186</sup> Mateo, 18, 21-22.



¿Qué  
soy yo? Furia callada  
contra la fortaleza del vacío?  
¿Violado espejo en cuya niebla  
bebe la boca de la fe? Libre,  
jamás lo fui. Tiempo, costumbre,  
horaria soledad, estáis aquí  
escribiendo lo que yo no sabría.

(De «El lastre de mi historia», 1959: 56)

Como ya hemos adelantado en los capítulos anteriores, en *Las horas muertas*, libro ganador del Premio Boscán 1958,<sup>187</sup> concedido por el Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona,<sup>188</sup> podrá apreciarse sin ambages todo un complejo entramado de signos y significaciones que había ido de manera fragmentaria o larvaria fraguándose en los libros precedentes, una suerte de base que estructura —una superestructura, si se quiere— y sujeta la composición poemática, como una red que sirve de receptáculo del sentido. Aquellos rescoldos metafísicos tan visibles en los primeros libros se habían ido transformando en metapoéticos a medida que la obra bonaldiana se iba desarrollando,<sup>189</sup> y de este modo se habían ido eliminando casi completamente las preocupaciones de tipo trascendental para ir siendo transportadas al propio texto como elucubraciones aisladas.

Nuestro escritor de entonces, que es ya ese vigía —en su acepción más social, pero también como herencia simbolista— que se encuentra a la vanguardia en una sociedad muerta o dormida, presenta dentro de la Segunda Generación de Posguerra, y en concreto para ese sector de poetas más visionarios, rasgos ineludibles que le diferenciarán del resto en el uso de la palabra. Él mismo lo reconocerá en su texto quizá más lúcido sobre su propia obra:

*Las horas muertas* se publicó a principios del 59 y es uno de los textos poéticos míos que más me satisfacen. Probablemente, y a pesar del nada disimulado acarreo de ciertas modas filosóficas, el libro tiene como una tonalidad que procede en muy buena medida de mi propia

---

<sup>187</sup> De igual modo conseguirá, en esta modalidad de poesía, el Premio Nacional de la Crítica de 1960, y lo repetirá en 1978 con *Descrédito del héroe* (1977). En la modalidad de narrativa lo alcanzará igualmente en 1975 con su novela tan aplaudida *Ágata ojo de gato* (1974).

<sup>188</sup> Vid. Gracia 2006: 285.

<sup>189</sup> La metapoésía había sido inoculada en nuestro autor fundamentalmente a través de aquella lectura atenta que hizo del simbolismo, y que en su momento detallamos, con sus traducciones y conocimiento directo del francés; pero es que en general las preocupaciones metapoéticas son el horizonte último de toda la poesía occidental en el siglo XX.



cosecha. Su elocución, muchos de sus ingredientes verbales y registros imaginativos, marcan sin duda una nueva etapa —una etapa distinta— en el despliegue cíclico de mi poesía. A través de una tenaz vigilancia rítmica de la frase, de una sintaxis bastante airosa y de un léxico entreverado de préstamos barrocos —qué despilfarro—, *Las horas muertas* puede significar la decantación de toda mi obra anterior, al menos en el área de lo que se conoce como poesía de la experiencia. A los casi veinticinco años de haber sido escrito, no hay nada que me impida seguir estando muy de acuerdo con su autor.

Las materias de este libro, pasadas muchas de ellas por el entonces frecuente tamiz del existencialismo, tal vez desarrollen en profundidad las mismas sensaciones de mi poesía precedente. Pero ahora, junto a esos contenidos globales (las confabulaciones amorosas, la fragilidad horaciana del tiempo, las nocturnidades más o menos malévolas, los injertos del absurdo, la libertad), se acentúa el sondeo en el paisaje moral y físico de la infancia y, acaso por idénticas razones, en esa cantera educativa de la que iba surgiendo cierta apremiante tendencia a la crítica de la sociedad. El ascendente irracionalista sigue actuando, desde luego, en los tramos más vistosos del libro, allí donde apuntan una serie de corrosivas intuiciones que no sé muy bien si procedían de algún impúdico rincón del subconsciente. (1983a: 23-24)

*Las horas muertas* supondrá, por tanto, un punto y seguido, como ya hemos expuesto, que iba a convertirse con el paso de una década justo —en 1969— en el punto y aparte, a modo de inflexión, de *Vivir para contarlo*. Siendo el libro que de esta época nuestro autor guarda el mejor recuerdo, como acabamos de leer, sin embargo en 2001 no le dedica ninguna página en sus memorias, quizá porque todo lo que tenía que haber dicho ya estaba escrito en el amplio párrafo que acabamos de transcribir.<sup>190</sup>

En general, y por ir realizando algunas calas exploratorias, antes de adentrarnos de lleno en su análisis, *Las horas muertas* tiene la agradable mezcla del realismo —en breves trazos o anotaciones, atmósferas sugeridas a través de dos o tres esquemáticas situaciones— y esos nuevos elementos constitutivos del lenguaje y la sintaxis que, para entendernos, eliminan la noción del texto en beneficio de la noción de discurso, extendiéndose la noción de emisor a la noción de emisión, y la noción de receptor a la de recepción. Se amplía el horizonte de la recepción, por tanto, la lectura se convierte en lección. La crítica tradicional lo ha venido llamando, aplicado al jerezano, barroquismo, un barroquismo entendido no

---

<sup>190</sup> *Las horas muertas* apareció en un adelanto —también en separata— en una de las últimas colaboraciones del jerezano en *Papeles de Son Armadans*, n. 30, X, Madrid-Palma de Mallorca, 1958, pp. 273-280, con cuatro poemas, que son «Cráter del tiempo», «Blanco de España», «El disfrazado de alegría», que luego se titulará «La sed» (1959: 25-26) para posteriormente trasmutar en «Entreacto de la sed» (2007: 166-167); y «Desde donde me ciego de vivir». Un año antes había aparecido en el número homenaje a Joan Miró también «La cueva del siurell», *Papeles de Son Armadans*, 1957, VII, 21, pp. 276-278. Respecto a Joan Miró pueden leerse unas estupendas páginas en el segundo volumen de sus memorias (2001: 123-125).

También publicó cuatro poemas de *Las horas muertas* en *Mito*, n. 24, año IV, marzo-abril-mayo, 1959, pp. 395-399, a saber: «Cráter del tiempo» (pp. 395-396), «El último registro» (pp. 397-398), «Desde donde me ciego de vivir», (p. 398), «Blanco de España» (p. 399). *Las horas muertas* estaba en prensa, según se dice en la p. 399 y «El último registro» era un poema inédito; luego sabemos que pasará a pertenecer a *Pliegos de cordel* y a titularse simplemente «El registro» (1963: 46-47).

como ornamento sino como la conceptualización consecuente de una determinada red expresiva, lo cual implica una postura estética que podríamos llamar *formal*. Y este rasgo que tanto ha dado que hablar en nuestro autor —hay que decir— se manifiesta por vez primera en este libro con absoluta claridad.

Desde este distanciamiento —formal— y a través de la argumentación de este paquete teórico, heredero de la semiótica discursiva, que escarba en una concepción estética y vital, se nos plantea, en suma, un producto literario extrañamente acabado, en el que cualquier referencia supera su propia enunciación nominal: he ahí el tiempo que nos queda no sólo por vivir, sino sobre todo por pensar. El tiempo que nos queda por imaginar, y las razones que nos llevan desde una palabra o un verso a tejer toda una red de significaciones dinámicas, entrelazadas, que van más allá del corte estático que podría aportarnos un concepto. El poema «Mi diario reencuentro con la fe» (1959: 48),<sup>191</sup> explicaría esta paradójica relación del autor / emisor consigo mismo y con cada lector / receptor, lógicamente extensible a cualquier individuo:

Lavada está mi vida  
por virtud de su polvo. Ayer, mañana,  
viven juntos y frágiles, conforman  
mi memoria conmigo.

Únicamente soy  
mi libertad y mis palabras. (vv. 7-11, 1959: 48)

Volveremos no obstante a estas cuestiones con más profundidad, pero nos interesa subrayar ahora la operación que se está produciendo es un cambio de dirección en el foco del discurso, un cambio en la canalización del objetivo del discurso, que antes provenía de unos parámetros determinados, como venimos apuntando, y que se va alejando de esas coordenadas, suprimiendo las salteadas referencias sentimentales, depurándose, en beneficio de un canal que expresa por sí mismo lo que se *es* a través de las palabras y que busca parecerse a sí mismo, hablar de sí mismo, ser por sí mismo, y estamos aludiendo obviamente al manido sueño del lenguaje autónomo. Frases concisas, apretado contenido (Fernández Almagro 1959), que también podrían resumirse en la alabada brevedad y

---

<sup>191</sup> El título después fue simplificado en «Diario reencuentro» (2007: 165), y el poema, manteniendo la estructura original —como en la mayoría de las veces, cuando se trata de la reescritura bonaldiana—, fue visiblemente mejorado y puede observarse en el cotejo de las variantes.

condensación de ciertos poemas, incidiendo en todos estos asuntos con particular fuerza, tal y como destacaría Gil de Biedma en carta personal reproducida hoy en el volumen *De lo vivo a lo contado* (2006b *apud* Caballero Bonald 2006c: 64); o por decirlo con otras palabras de estirpe retórica, con inusitado y singular «vigor expresivo» (Barceló 1959).

Ya no es que no exista un vínculo entre el yo del poema y el yo biográfico del autor, sino que ese yo que aparece habla por sí solo y no necesita más vínculos textuales que su propia capacidad por expresarse: así se pondrá de relieve que en el texto desaparecerá el sujeto, quedando sólo el texto y la página en blanco mallarmeana (cfr. Sánchez Trigueros 2003: 14). Un yo sin falacia autobiográfica o patética a las que acogerse, sin relación directa con su predicado, ni con pertenencia a ningún otro tipo de atributos o relación sintáctica. El yo cobra independencia semántica, adquiere por fin una categoría autónoma (heredero como decimos de los simbolistas franceses, que habían propiciado todo esto). Dicho con las palabras de la crítica de la época: «El “sudoroso yo” se levanta en la noche, materia de pesadilla, como fiscal y reo. No hay defensa posible [...]» (León 1959: 13-14).<sup>192</sup>

Es así cómo el yo se relaciona a través del texto, y Aurora de Albornoz (1970: 334) lo relacionará con los recuerdos trágicos de la guerra durante la infancia, ya que en el momento de ser evocados el yo se está representando no tal y como fue, sino tal y como se quiere que sea ahora, tal y como la subjetividad actual del que evoca dirige la evocación: «En *Las horas muertas* asistimos a una angustiada, desesperada y, a veces, hasta cruel búsqueda de sí» (Albornoz 1970: 331). El yo forma parte de un discurso que lo engloba, y el motor no es el yo, por tanto, sino el discurso —la lógica textual— que lo encierra. La poética de nuestro autor adquiere a partir de estos poemas la profundidad y la complejidad que le han otorgado con el tiempo ese puesto privilegiado y singular en el grupo del 50. En *Memorias de poco tiempo* la palabra ya fluctuaba entre la memoria y la suplantación del sujeto que acertaba a expresarse por el borde de su doble filo (cfr. Payeras Grau 2006: 220). Esos conflictos identitarios habían producido hasta ese momento un *dictum* inusual, que había distinguido ya como poeta a Caballero Bonald en el panorama de su generación, un

---

<sup>192</sup> Esta situación de insostenibilidad del yo, o mejor dicho de cambio de dirección semántica, aludiendo a una reseña aparecida en la época, que posee cierta validez para nuestro análisis, puede deberse a que «Toda poesía honda viene de una disconformidad con el mundo, de una asqueada decepción que “yo” le causa al poeta, por la pureza que hay en él.» (Vázquez-Zamora 1959: 37)

*dictum* que fomentaba el choque de las palabras y creaba tensiones en el seno de las significaciones. A partir de entonces, en el Caballero Bonald más maduro, todo este proceso se intensificará.

La madurez estilística de la voz bonaldiana ha sido reconocida unánimemente en *Las horas muertas* por la crítica más destacada (Vila Pastur 1959: 18; Albornoz 1970: 332; Buendía 1982: 138; Soto Vergés 1992: 29; Payeras Grau 2006: 221; *et alii*), una madurez que estaba enlazada con lo que podríamos denominar inmanentemente vanguardia, tal y como señaló en su día Fernández Almagro (1959).

Obviamente el autor estaba comenzando su madurez vital y alejándose de la juventud más presurosa. Sin embargo, la España de la época impuso por aquellos años un tipo de poesía determinada a raíz de unas circunstancias de las que difícilmente se podía escapar, estableciéndose una suerte de doble opción para los escritores:

A partir de estos años —1956, 1958— mi poesía tiende a bifurcarse en dos direcciones, o eso me parece ahora. En una se acentúan con palmaria exclusividad mis manías a propósito del «acto de lenguaje» y, en la otra, empiezo a incurrir de un modo mucho más severo en una cierta meditación social o política, más bien en una cuña informativa desglosada de mi pensamiento moral. Se conoce que todavía tenía mis dudas sobre la escasa o nula relevancia que podía aportar un tema en el estricto proceso de la creación poética. Pero esa nueva atención por asuntos que antes no me habían preocupado mayormente, o sólo a rachas, va a condicionar en parte mis modales expresivos. No ya de un modo sistemático —que eso no recuerdo que ocurriera nunca— sino como una esporádica obediencia a las sollicitaciones del tiempo histórico. (1983a: 23)

La incidencia del mundo externo respecto a la poesía, el contraste entre exterioridad —representación— e interioridad —expresión—, es una suerte de cuña temática que va incidiendo en el poema, y va a tener un reflejo más obvio en el libro siguiente, *Pliegos de cordel*, frente a una especie de sujeción de todas esas incidencias externas en lo que era la evolución lógica de sus modales expresivos que se habían fraguando a lo largo de toda la década de los cincuenta. Aún así, es evidente que en *Las horas muertas* el conflicto con el mundo tiene una doble vertiente, como explicaremos durante este capítulo, el interior o moral, y el exterior o social, por decirlo sucintamente; y ambos se reflejarían en las diferentes matrices textuales en las que desembocará la escritura, decantándose con los años lógicamente por los conflictos interiores y su proyección semiótica.

Aurora de Albornoz, en su célebre artículo sobre nuestro poeta, al que volveremos en alguna otra ocasión, lo describiría de la siguiente forma, muy resumida: «Acaso lo primero

que cabría decir de los dos últimos libros es, precisamente que, en este sentido, son complementarios: *Las horas muertas* es, digamos, el libro del *yo*; *Pliegos de cordel*, el de *los otros*.» (1970: 331)

Hoy, sin embargo, y a la vista de la obra poética completa, contando con sus sucesivas reescrituras, parece que las diferencias son mucho menores de lo que pudiera parecer en su momento, y que por encima de las diferencias prima una unidad estilística mucho mayor que las circunstancias representativas de algunos temas desarrollados en un libro u otro. Lo prueba también que fueran libros más o menos escritos por la misma época y que hubiera algunas composiciones intercambiables, a veces difícilmente identificables en uno u otro poemario. El poema «El registro», por ejemplo, apareció en la nota aclaratoria de la revista *Mito* como perteneciente a *Las horas muertas*, para posteriormente acabar incorporándose a *Pliegos de cordel*. Atendiendo a una decantación del lenguaje más específica hacia la protesta y hacia lo específicamente denominado como poesía social, hubo rasgos que se acentuaron en *Pliegos de cordel*, pero quizás al margen de ciertos detalles particularmente testimoniales, una misma ideología libertaria, una misma conciencia crítica y comprometida con la realidad, y un mismo proyecto emancipador —no ya metafísico, como en dos libros primeros, sino histórico— del hombre, pueda reconocerse tanto en *Las horas muertas* como en *Pliegos de cordel*.<sup>193</sup> Y haciendo un recorrido íntegro pero en breves palabras, por la obra de nuestro autor, se podría decir que a través del existencialismo que recorre las páginas de toda esta primera época de nuestro autor, se va decantando una actitud moral que se plasma en un compromiso explícito tanto en *Las horas muertas* como en *Pliegos de cordel*. No olvidemos que en *Las horas muertas* ya hay poemas como «Una palabra es una lágrima» (1959: 24, después conocido como «Modus faciendi», 2007: 154), «La sed» (1959: 25-26), o «Blanco de España» (1959: 38-39), que se pueden entender sin ambages como poesía comprometida, eso sí, no poesía prescindible o coyuntural, cargada con palabras mitineras, de aplauso fácil y, demagógica, sino una poesía elegante y civil que con el paso de los años no ha acabado siendo desechada como vulgar propaganda. He ahí una sutil diferencia que singularizará toda esta etapa de nuestro autor, quien realizó sus concesiones al realismo testimonial (Payeras 1997: 54 y ss.), pero sin

---

<sup>193</sup> No obstante esta unidad no llegará a formar «ciclo», tal y como hemos venido caracterizando otras fases de la escritura bonaldiana.

doblegarse a las consignas más falaces de partido. Y es que más allá de la doctrina política, el problema de la libertad en España implicaba una actitud de tipo moral para cualquier demócrata y, en efecto, la poesía de aquella época sólo podía entenderse desde el compromiso, y éste se encontraba traspasado fundamentalmente por un tema: España; tema del que nuestro autor no habría podido —ni querido— sustraerse; muy al contrario, su poesía da muestras de la preocupación por la patria (Rodón 1979: 22-23) en aquellos peores momentos en los que la dictadura parecía inagotable.

Antes de continuar con el análisis, sería conveniente resumir los cambios, en tanto que supresiones y adiciones, que ha venido sufriendo la edición *princeps*, tal y como hemos venido realizando hasta ahora en los anteriores capítulos, y sobre todo teniendo en cuenta que a medida que vayamos alcanzando la madurez más plena de nuestro autor, todas estas modificaciones irán minimizándose. Habría que resaltar que los cambios de lugar en el orden del libro serán muy significativos, puesto que después de diferentes reestructuraciones respecto al lugar que los textos debían ocupar, en la edición última de las poesías completas (2004, después aumentada en 2007) se vuelve casi con absoluta fidelidad al orden primitivo, y es que está claro que «siempre se vuelve a lo perdido» buscando aquel orden primigenio.

Los poemas que desaparecen de esta primera edición de *Las horas muertas* son, por orden, y en primer lugar «El contorno de la historia» (1959: 37), que formará parte de *Memorias de poco tiempo* con el título «Contorno de la historia» (2007: 81); «Transfiguración de lo perdido» (1959: 40), pasará a formar parte de *Las adivinaciones* (2007: 44). Obviamente la mayoría de las supresiones de esta primera edición irán destinadas a engrosar *Memorias de poco tiempo*, como son «La vocación» (1959: 49), con un cambio de título, «Parte de una vocación» (2007: 102-103); «Como un naipe» (1959: 57; 2007: 76); «Toda la dicha cabe en una lágrima» (1959: 70; 2007: 82); «Aspiración a la alegría» (1959: 71-72; 2007: 83-84). Además, el poema «El hijo de la libertad» (1959: 73) acabará formando parte de *Pliegos de cordel* con el título de «Hijo de la libertad» (2007: 225).

Por el contrario, se añade sólo un poema titulado «Hijo pródigo» (2007: 190), y originariamente publicado en *Descrédito del héroe* (1977: 67).<sup>194</sup> Es curioso que, en este sentido, la edición *princeps* de *Pliegos de cordel* no acabe nutriendo con el paso de las subsiguientes reediciones y transformaciones a *Las horas muertas*, porque hasta ahora la costumbre era que cada libro nutriese al anterior. Este cambio de procedimiento se deberá a dos razones fundamentales: la primera, que nuestro autor ya ha madurado en su poesía de tal modo que los cambios de un libro a otro son sensiblemente menores, hasta tal punto de que llegarán a cesar completamente; y segundo, que *Pliegos de cordel*, por esa decantación antes apuntada en su especificidad de los temas y el lenguaje, se convertirá en un libro singular y también útil en la trayectoria de nuestro autor, ya que sirve tanto para cerrar una puerta como para abrir otra.

Más allá de las similitudes o diferencias antes apuntadas, contingencias al fin y al cabo, también es cierto que cada una de las obras de las que venimos hablando posee entidad propia. En este caso, no creemos por tanto que se pueda establecer un ciclo unificado, sino que más bien *Las horas muertas* delimita su propia estructura discursiva, y sus temas, debiendo concebirse esta obra como una depuración de todo lo anterior. *Pliegos de cordel* también se singulariza gracias a una estructura narrativa y poemática que tiende hacia su propia identidad —con autonomía propia, como veremos en el siguiente capítulo— dentro de la obra del autor más apegada al «tiempo que le tocó vivir», como él mismo diría en diversas ocasiones, y a la realidad socio-política española de entonces, esto es a una poética del compromiso.

La trayectoria y la poética de nuestro autor, como ya hemos adelantado, va «afinándose» (Rodón 1979: 11) lo cual quiere decir decantándose. Su poesía va aumentando en gravedad, en el sentido de una poesía heredera de la *gravitas*, poesía que toca temas serios, que puede partir de un hilo argumental narrativo más o menos claro, o no, pero que en cualquier caso se preocupa por realizar un recorrido por los objetos aludidos en una presunta trama, y en general por un mundo (interior o exterior, o ambos en continua relación), con una finalidad última, moral —o amoral: malévola diríamos para nuestro autor (Soto Vergés 1960: 12-14; después el tema del malevolismo será

---

<sup>194</sup> La edición primera de *Las horas muertas* (1959) constaba de treinta y tres poemas divididos en cuatro partes (cfr. Flores 1999: 62n). La edición definitiva (2004, 2007) de veintisiete, en tres partes.

profundizado por Payeras Grau 1987: 223-234)—, y en cualquier caso irónica o distanciada, a veces con cierto mal humor, en el sentido clásico de la terminología medieval de los humores. No confundamos en ningún caso los temas serios con la seriedad: la sátira, la ironía, el sarcasmo, el epigrama, el apunte, que gustan tanto a nuestro autor, son poesía seria y grave. Su materialidad, historicidad y conflictos paradoxales podrían servir para definirla, pero no como puntos de partida. Y en muchísimos casos —veremos que será la preocupación en torno a la que seguirá girando la poética bonaldiana— se trataría de bucles metapoéticos que la llevan hacia lugares insospechados, que poseen sólo una conexión rizomática con la realidad —aquellos objetos aludidos, aquel mundo en el que se circunscribe la descripción o la anécdota, aunque sean pinceladas— más contingente y que intenta desentrañar la maraña fenomenológica de las situaciones y las cosas, desentenderse de la esencialidad subjetiva en la que vivimos y respirar fuera de sí, precisamente a través del mundo, a través del discurso que nos lleva, por los resquicios o palabras que se desarrollan en nuestros discursos, que nace como análisis de esos discursos, pero que es el discurso mismo... una poesía enfrentada a un riesgo evidente, caer en la solemnidad,<sup>195</sup> otorgar al discurso más fuerza filosófica —fundamentalmente en su dimensión moral, sin obstaculizar otros ámbitos sociales, existenciales, vitales, etc.— que poética, alejarse de la canalización textual de las emociones —*transmutar* diría Eliot (*apud* Pujals Gesalí 1990: 30-31)— para embutirse en la ceremonia elocutiva y en el protocolo retórico... Obviamente aquellas «ciertas modas filosóficas» (1983a: 23) que ya hemos señalado y que el mismo autor confiesa y que están muy relacionadas con esa solemnidad, serán otro de los argumentos en los que nos basaremos para explicar la influencia del estoicismo en este libro. Pero no nos adelantemos.<sup>196</sup>

Antes de adentrarnos en este análisis, que supondrá a la postre uno de los ejes centrales de este capítulo, habría que seguir observando genéricamente la poesía que se aglutina en *Las horas muertas*, a modo de magma verbal, poético, pues se sigue dirigiendo hacia la búsqueda del choque y la fricción con el mundo, o lo que es lo mismo, con las palabras, desde el punto de vista de la identificación y el extrañamiento —a la vez— con la realidad,

---

<sup>195</sup> La solemnidad es sin duda uno de los peligros que más ha preocupado a nuestro autor cuando ha releído —reestructurado y reeditado— sus primeros libros, según él mismo ha confesado en más de una ocasión (1983a: 22; 2001: 16).

<sup>196</sup> Bastantes años después, también José Batlló —alias Martín Vilumara— señalaría la influencia estoica en la poesía de Caballero Bonald en la «Nota introductoria» a *Descrédito del héroe* (Vilumara 1977: 5).



y esta es una característica formalmente localizable en el resto de libros de nuestro autor, pasando obviamente por su etapa más barroca y compleja, tanto *Descrédito del héroe* como *Laberinto de fortuna* (con algunos matices menos acusados en *Pliegos de cordel*, que en cierto modo cede ante esta tónica por la que se va decantando). La continua fricción a través de las palabras, las eclosiones semánticas que estallan en los versos y en algunas ocasiones, la propia sintaxis del poema, prevén una especie de choque —no final, sino que se va repitiendo durante el *dictum* de los versos— que nos dejaría un eco sonoro como después de un zumbido, una suerte de resonancia durativa. Desde las teorías de la semiótica discursiva sólo se puede entender a esta poesía como discurso, como un elemento que va más allá de las nociones clásicas de los conceptos aislados, en sentido estático, para comprenderlos en sentido dinámico, en movimiento, en términos de proceso.

Lo primero que deberíamos tener en cuenta para adentrarnos en los textos e ir ilustrando todos estos complejos procesos teóricos y redes de significaciones, son las citas que abren el libro.<sup>197</sup> No deberíamos dejar de copiarlas íntegramente, dada su brevedad y dado también que en la edición definitiva de 2007 ambas desaparecen de ese lugar privilegiado. Aunque en su día el autor pensó las citas como importantes y significativas, con los años han ido perdiendo trascendencia hasta el punto de haber sido suprimidas. La primera dice así:

Cumple lo incierto de tu vida en el peligro, rodeado de miedo, advertido del tiempo que huye; prueba tu ánimo en todo lo que ha de enseñarte a vivir y ha de juzgarte mañana sin más pérdida que su dilación; experimenta con tu libertad el devenir de las airadas leyes y lleva escrita tu locura al tribunal del justo. ¿Pues quién habrá que niegue que cada hora que murió prevalecerá para que te conozcas y tengas lo que merecieras tener?

SÉNECA, *Epístolas morales*

Y la segunda:

Contra mí mismo peleo,  
defiéndame Dios de mí.

CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, *Villancicos y glosas*

De la segunda daremos cuenta inmediatamente cuando abordemos el poema que se apropia en su título del verso «defiéndame Dios de mí». El poema se ha convertido en una

---

<sup>197</sup> La importancia de estas citas que abren los libros podría encuadrarse en las siguientes reflexiones: «Su status [sic] es el de una reflexión metadiscursiva sobre el discurso [...] Se supone que este metadiscursivo revela lo que el propio autor piensa de su discurso y de su organización.» (Greimas 1989: 196)

de las composiciones más célebres de esta época del jerezano.<sup>198</sup> Así que nos ocupamos ahora de la primera. Las citas que abren los libros funcionan como hipertextos que intentan expandir una suerte de onda desde la que leer el libro. Pero son deudas o guiños que tampoco pueden entenderse —y menos en una obra como la del jerezano— unívocamente: no son, por tanto, la única referencia desde la que leer el libro, pero sí una veta significativa, y así lo señaló en su día Vila Pastur (1959: 17). Nosotros seguiremos con cautela esta cita que, aunque desaparezca sin dejar rastro en la edición definitiva, vamos a utilizar como un referente a tener en cuenta, pues no serán pocas las influencias que descubramos a la luz de la filosofía estoica.

Las primeras frases que Séneca manda a Lucilio están incitando a vivir una vida lo más arriesgada posible, sin comodidades, y con la máxima conciencia del tiempo que se va, de ese *tempus fugit* que ya hemos observado venía funcionando en los libros anteriores y que siempre recuerda la brevedad y fugacidad de la existencia. Por tanto, hay que apostar por una vida lo más aventurera posible, una vida que a veces nos da miedo vivir por lo arriesgado de la empresa pero que, al fin y al cabo, nos otorgará más satisfacciones que las otras opciones acomodaticias y tranquilas. La segunda frase, que está en cierto modo yuxtapuesta, pero a la vez complementaria, tiene mucho que ver con el conocimiento externo de las cosas y con el modo de asumir la forma en la que veremos lo aprendido con el paso del tiempo. La apuesta es valorar el camino que hemos andado para no sentir después que hemos perdido un solo minuto en aprenderlo o recorrerlo. Es decir, se nos invita formalmente a que no seamos necios u obcecados, que estemos dispuestos a abrir nuestra mente y nuestras ganas de aprender, que seamos receptivos. La tercera frase, concatenada igualmente, está muy en relación con las frases anteriores, pero introduce además un elemento, una palabra —una noción, casi una categoría: libertad— que será de suma importancia para el devenir de nuestro libro, alcanzando «una expresión de altísima calidad» (Barceló 1959); y es que la libertad va a funcionar como un signo o como una brújula indicando la dirección y el sentido de los textos; en esta frase se pide que llevemos nuestra libertad hasta el máximo, que intentemos vivir al límite de las leyes y que no seamos condescendientes con los poderosos, que seamos por el contrario críticos con ellos. La crítica al poder, por tanto, en estos tiempos de dictadura, podría parecer como una

---

<sup>198</sup> Recogido por ejemplo en la popular antología de Rubio y Falcó, eds. 1981: 273-275.

consigna directa y coyuntural frente a la falta de libertades. Curiosamente con el paso de los años y los libros, iremos descubriendo que, consciente o no, se habrá convertido en un axioma vital.

En cualquier caso, no sabemos hasta qué punto esta cita de Séneca podría entenderse como una suerte de incitación a la excentricidad frente a las normas establecidas, aunque no faltan motivos para dicha interpretación. Lo que llama la atención finalmente de toda esta cita, tan adensada en sus repercusiones, tan bien escogida, es la última frase, en la que Séneca emplaza a Lucilio a establecer una suerte de diálogo socrático. Si se han seguido estas premisas de forma taxativa en la vida, no habrá en el mundo nadie que pueda negar que intentamos al máximo conocernos a nosotros mismos que, algo que, como sabemos, era la máxima de todas las virtudes, la máxima que lo resumía todo, y que funcionaba —utilizando las matemáticas— como una suerte de límite al que nunca se llega, pero al cual tendemos infinitamente: *nosce te ipsum*. La segunda parte de la pregunta final tiene también mucho que ver con el pensamiento estoico (en realidad todo el párrafo, claro está), pues habla de lo que mereceríamos tener, pero no de lo que mereceríamos tener como bienes materiales, sino en relación a lo que conocemos de nosotros mismos y, por tanto, en relación a nuestras necesidades que serán inversamente proporcionales a lo que nos conocemos: cuanto más sabemos de nosotros mismos, menos necesidades tenemos. Es ahí donde coquetea el estoicismo con el pensamiento cínico, sin duda; y es que la cita de Séneca, por lo que podemos ver, no tiene desperdicio alguno, y aunque en la edición definitiva de las poesías de José Manuel Caballero Bonald (2004, 2007) no haya permanecido, tenemos la certeza de que la lectura de la filosofía estoica —no sólo porque lo haya confesado el autor repetidamente— incidió en algunas de las líneas más significativas de *Las horas muertas*, una vez que el jerezano las había ido madurando quizás incluso desde su más tierna adolescencia, pues recordemos que tenía especial predilección por el latín y la cultura clásica.

Por lo tanto, y para ir resumiendo y relacionando las dos citas que sirven de pórtico, habría que explicar que el *conocimiento* es el tema central de esas horas muertas que han pasado, el tiempo como ejecutor, Cronos siempre vigilante e inflexible, pero también «horas que pasan vacías y ociosas» (Payeras Grau 1997: 42). Hay que aprovechar el tiempo y conocerse, que es el verdadero desafío de nuestras vidas, y la recompensa, que será fruto

del esfuerzo, y de un esfuerzo que es la propia vida, será sólo nuestra propia felicidad, nuestra tranquilidad. En el fondo no se sabe si existe la felicidad, pero también ésta funcionará como un límite al que hay que acercarse indefinidamente y que, lamentablemente, cuanto más queremos acercarnos, más lejano se encuentra. No podemos permitirnos el lujo de malgastar el tiempo sin sacarle partido de la manera que sea, no sólo porque irremediamente éste se va, no sólo porque el tiempo no tiene ninguna piedad sobre nosotros, sino porque la vida nos exige apostar por ella a toda costa, morderla sin compasión. No hay por tanto una filosofía moral, una reflexión, debajo de este título, sino un desafío vital. Quien ve pasar el tiempo posee en su interior de una manera más o menos activa todas estas elucubraciones, y las vamos rumiando lentamente en nuestra soledad poblada de inquietudes, pudorosa y recogida (cfr. Vila Pastur 1959: 18), con lo que vamos alcanzando o al menos acercándonos a conocernos, a través de nuestros interrogantes. De estas interrogantes surgirá la dialéctica solitario / solidario, que ya estará presente en algún modo en este libro y que salpicará las páginas de *Pliegos de cordel* con más contundencia.

Frente a ese conocimiento interior, ese desafío al que estamos retados, queramos aceptar ese reto o no, y esa recompensa que sólo se consigue con esfuerzo, sólo en el caso de que hayamos aceptado ese reto, la segunda cita, la de Cristóbal Castillejo, más breve pero no por ello menos incisiva, nos advierte de un peligro: nosotros mismos. Ese camino hacia el conocimiento no es en ningún caso un recorrido fácil, sino que vamos a encontrar repetidamente muchos obstáculos, empezando por los que nosotros nos pondremos a nosotros mismos: el conocimiento, en términos de psicoanálisis, posee una resistencia a ser aprehendido, y en muchas ocasiones seremos nosotros quienes nos negaremos a asimilar algo, porque no nos guste, porque nos cambie los esquemas preconcebidos de los que muchas veces partimos, porque nos implique más esfuerzo con el que encarar lo nuevo. Somos Jacob peleando contra su propio ángel, peleando contra sí mismo: «Contra mí mismo peleo»; y si nosotros mismos somos nuestro peligro, ¿quién nos ayudará a conocernos? Sólo entonces, en ese momento de lucidez en el que nos damos cuenta de que andamos por la cuerda floja, sólo entonces, apelamos a Dios: defiéndame Dios de mí, quizá porque sabemos que Dios no nos puede ayudar, no porque exista o no, sino porque sólo nosotros estamos frente a nosotros mismos, y ahí es donde somos más humanos. En el caso de Caballero Bonald lo que acaba resaltándose con el verso de Castillejo no es la presencia

de Dios, sino el peligro que somos para nosotros mismos. El poeta lucha con su propia identidad hasta llegar a autodestruirse. Como ahora Dios ha dejado de existir, el asunto resulta más grave que en tiempos de Castillejo. Vivimos en el vacío, somos vacío y estamos condenados a recordárnoslo.

La tentación del fracaso está más cerca que nunca, necesitamos una fuerza sobrehumana que nos ayude a afrontar las dudas sobre quiénes somos nosotros mismos, una fuerza que nos ayude a no cejar en nuestra voluntad de conocimiento, porque tantas y tantas veces tendemos a crearnos a nosotros mismos como personajes malditos y a desaprovechar las mejores oportunidades, fracasando sin motivos, o sin motivos aparentes, en una sociedad que nos lo pone todo o casi todo demasiado fácil y que tiende a hacernos blandamente acomodaticios. La necesidad de alguien —y ese alguien no es humano, ni siquiera un psiquiatra— que nos ayude es una constante que necesitamos en esta sociedad muelle: una vigilancia sobre nosotros mismos para no cejar en el camino del conocimiento.

Aparece el problema del conocimiento aquí, de modo pleno, abriendo *Las horas muertas*. También en los debates de la época posee su reflejo todo este complejo entramado de argumentaciones, en relación, nos referimos, a la poesía entendida como comunicación o como conocimiento.<sup>199</sup> Lógicamente nuestro autor se había decantado desde sus inicios por la concepción de la poesía como conocimiento, aunque nunca había entrado de lleno en las polémicas y debates de Aleixandre (1950: 1-2; 1950a: 3-4) y Barral (1953: 143-146), que como sabemos presentaba las dos concepciones como antitéticas, y que ya tratamos en otra ocasión (Abril 2006a: 15-17). Como explicamos en su día, a la luz del siglo XXI se puede ver cómo aquellos debates respondían más que a otra cosa a estrategias generacionales, a ciertas rémoras de la Segunda Generación de Posguerra frente a los supervivientes del Veintisiete, y que no todos los componentes de la Generación del medio siglo airearon tan profusamente. Es el caso de Gil de Biedma: sus ideas acerca de este tema bien podrían resumir aquella polémica poliédrica. Un análisis minucioso de sus poemas, de su apuesta por la indagación sentimental y sus reflexiones sobre el lector, dejarían claro que ambas posturas no eran del todo incompatibles y que se podían de un modo u otro congeniar

---

<sup>199</sup> Así, por ejemplo, en el párrafo final de una reseña crítica aparecida en el periódico *Madrid*, con un tono paternalista el reseñista le auguraba que con los años nuestro autor se daría cuenta de que la poesía es comunicación y que hay que procurar murmurarla (cfr. Sainz de Robles 1959). El tiempo, sin embargo, no daría la razón a este crítico.

(1955: 15-23), como de hecho con el paso de las décadas la crítica especializada ha asentido como un acuerdo tácito, sin darle más vuelta a un asunto que evidentemente respondía más bien a un problema —a una fisura ideológico-política— generacional que a un asunto teórico de fondo. Hay que partir, podríamos decir nosotros ahora, de una concepción de la poesía como conocimiento, pero sin renunciar al posible y eventual entendimiento comunicativo con el lector.

Obviamente Caballero Bonald se encontraba totalmente al día respecto a aquellas problemáticas entre Aleixandre y Barral, como puede observarse en sus escritos de la época, recogidos en *Copias rescatadas del natural*, nuestro volumen del apéndice, en las diferentes ocasiones en que trata el tema, tanto cuando directa o tangencialmente alaba a Barral como cuando escribe y analiza la obra de Aleixandre. Nuestro autor fue un fiel seguidor de las polémicas y debates de la época, como dejamos constancia en nuestra «Introducción» (*vid.*) Pero sin querer reducir el problema del conocimiento a una cuestión de moda poética<sup>200</sup> o de peleas generacionales, sino remontándose a las preocupaciones de aquellos que debatieron desde un principio por todo este espinoso asunto, nuestro autor indagará con sus lecturas y reflexiones en *Los estoicos antiguos* (VV. AA. 1996). Llevando este asunto hasta su raíz, nuestro autor no sólo demuestra una maestría en la teoría del conocimiento, y una inquietud que le lleva a indagar *de facto* en una de las problemáticas más atractivas de toda la historia del ser humano, sino que además corta transversalmente los debates de su época, dándole una respuesta personal —que resultará original sin duda alguna— a través de la lectura de los clásicos y de un conocimiento de campo mucho más certero que las fugaces diatribas de las revistas, o de las camarillas de turno, de las que nuestro autor siempre se supo mantener a una distancia prudente, siendo compañero y a pesar de eso, amigo de todos ellos, tratándoles personalmente a todos o casi todos, pero sin inmiscuirse demasiado, llevando una trayectoria que toda la crítica reconoce como singular.

Una vez realizada esta detallada introducción de los pormenores de las citas, y de su contextualización en la poética de nuestro autor, vamos a pasar sin más dilación al análisis

---

<sup>200</sup> Como podemos observar en el texto que reproducimos al inicio de este capítulo (1983a: 23) Caballero Bonald es muy riguroso al vincular explícitamente los problemas de la poesía del conocimiento, etc. con los de sus indagaciones en la filosofía estoica, y esa será una de las razones por las que suprimirá la cita de Séneca en la edición definitiva. La cita de Castillejo, sin embargo, pasará a formar parte del poema homónimo.

de los poemas e iremos desarrollando los temas en función de lo expuesto, destacando asimismo todo lo que veamos importante y encontremos a nuestro paso.

El primer poema se titula «Defiéndame Dios de mí» (1959: 11-13; 2007: 143-144)<sup>201</sup> Ya habíamos dicho en los capítulos anteriores que la indagación subjetivista de nuestro autor, por así denominar a esta primera etapa de su poesía, en la que se está fraguando su identidad como poeta, culmina con *Las horas muertas*, y un poema sumariamente explicativo de ese riesgo creativo y vital en el que se ha sumergido el poeta-profeta durante todos estos años es precisamente esta composición ya célebre, que no en vano abre el poemario, donde el poeta se pide a sí mismo —al dios creador de los poemas, a su propia capacidad creativa—, protegerse frente a sí mismo, frente a la búsqueda infinita en los misterios del yo, y nuestra debilidad —por eso apela a Dios, para que le ayude a no ser débil— y nuestra tentación de fracaso. Y aunque sea sólo como una breve nota, habría que traer a colación la primera versión que conocemos de este poema, la publicada en *Papeles de Son Armadans*, y la cita de Dámaso Alonso: «... ay, no mires, / no mires porque verás / y estás solo.»<sup>202</sup> Nos parecen también muy significativos estos versos, que quieren evitar ver para no darse cuenta de que estamos solos, que no quieren asumir la soledad porque le aterra simplemente pensarlo. Si el poeta-profeta era un vigía, nuestro autor, ya lejos de las

---

<sup>201</sup> Este poema apareció por vez primera en *Papeles de Son Armadans*, n. 32-33, XI, Madrid-Palma de Mallorca, 1958, pp. 341-343, bajo el título «Hijos de la ira», con la cita de Cristóbal de Castillejo que a la postre proporcionaría el cambio de título y se incorporaría como cita para *Las horas muertas* (sin embargo en la versión definitiva volverá a ocupar ese mismo lugar como cita del poema). Dedicado en principio a Dámaso Alonso, llevaba asimismo unos versos suyos como segunda cita: «... ay, no mires, / no mires porque verás / y estás solo.» La supresión de la dedicatoria no sabemos bien a qué se debió, quizá quisiera evitar el jerezano la explícita referencia, ya que después va inserto en el poema una referencia fácilmente localizable; pero en cualquier caso el cambio de título está más que justificado, dada la reiteración. Por tanto, en el original de *Papeles de Son Armadans* se rinde un homenaje de «los hijos de los hijos de la ira» al eminente filólogo, y queda el intertexto de la última estrofa.

<sup>202</sup> La amistad de Caballero Bonald con Dámaso Alonso por estos años está ampliamente relatada en sus memorias —hay alguna foto ilustrativa incluso (2006c: 55)—, con algunas anécdotas muy interesantes (2001: 157-159, 338, 381, 384). También es interesante recordar aquí y ahora que hemos encontrado para nuestro apéndice y *Copias rescatadas del natural* un texto dedicado a Dámaso Alonso y sin firma, escrito por Caballero Bonald. El jerezano nos lo ha corroborado personalmente: por aquella época podía realizar ese tipo de trabajos y recensiones, convenientemente remunerados, sin darles autoría. Publicado originariamente en *Papeles de Son Armadans*, n. 32-33, XI, Madrid-Palma de Mallorca, 1958, noviembre-diciembre, pp. 433-438, la primera parte de este artículo estaba dedicada a Vicente Aleixandre y a su libro *Los encuentros*; la segunda a Dámaso Alonso y a su libro *De los siglos oscuros al de Oro*. A nosotros nos parece que, más allá de querer o no que apareciera su nombre en las reseñas, parecía que en el mismo número de una revista donde también se había publicado el poema citado, con continuas alusiones a Dámaso Alonso, se estaban realizando muchas y continuadas llamadas de atención de nuestro autor hacia el filólogo, por lo que el jerezano vio conveniente borrar su nombre (no olvidemos que él era el subdirector de la revista en aquellos tiempos) para que no parecieran excesivas las pruebas de amistad o admiración.

reverberaciones sagradas de la juventud más imperiosa, y simplemente desde su perspectiva humana, se da cuenta de que Dios le ha abandonado, de que no puede defenderle, y no sabemos si en el fondo hay una duda razonablemente agnóstica sobre la existencia de Dios, o es que el hombre se da cuenta de la ausencia divina ante todo lo humano. Quizá sea lo menos importante la cuestión de la existencia o no de Dios, aunque con los años y los libros pudiera ser esta cuestión algo más significativa, pero nunca obsesiva. Digamos que este tema, en la totalidad de la obra de nuestro autor, no es central en ningún caso.

Se reúnen ahora todas estas problemáticas que apuntamos con anterioridad, cuando hablábamos de la necesidad de conocimiento interior, pero aplicadas no ya desde un punto de vista filosófico, sino desde el del poeta que indaga y se preocupa, es decir vital. De hecho, si la filosofía tiene alguna aplicación práctica, es ésta, dejar de convertirse en meras palabras o teorías para trasladarse a una praxis.

Antes de continuar con el poema —y casi antes de empezarlo— habría que hacer notar que tras la lectura de *Las horas muertas* llama poderosamente la atención la fuerza con la que irrumpe el yo en los textos, y que en los anteriores poemarios de nuestro autor no destacaba tanto. Quizá primara aquella visión panteísta de la naturaleza —y de las cosas— frente a los círculos que cada vez con más intensidad rodean al yo. Lo iremos detallando. Porque obviamente se halla en esta recurrencia uno de los ejes desde los que dimana la poesía bonaldiana. Y es que el problema de la identidad del poeta, que fue poeta-profeta pero que se está despojando «de no sé qué ropajes» metafísicos, está en el centro de los textos, una identidad que se está debatiendo de modo vital, agonal si cabe, desde las primeras composiciones, y que ahora toma una razón de ser distinta, al ser asumida por un lado la imposibilidad de la identidad estable como tal, y por otro la falacia trascendental, si es que pudiera añadirse este tipo a las célebres y ya establecidas por el New Criticism. Tampoco nos parece vana la referencia a la composición de Juan Ramón Jiménez, puesto que no sólo estamos hablando de las etapas de Caballero Bonald, sino que también, además del reconocido influjo que el de Moguer proyectó sobre el jerezano en lo estilístico, también en todo lo relacionado con la reelaboración de los textos, como venimos aduciendo, hay multitud de conexiones: Juan Ramón Jiménez será en ese sentido también fundamental.



Sin tener en cuenta el paréntesis de *Anteo*, desde *Memorias de poco tiempo* se estaba llevando a cabo lo que podríamos denominar una quiebra del yo, y ya desarrollamos esta problemática en su capítulo correspondiente. El yo trascendente comenzaba a tocar techo, y es aquí, en *Las horas muertas*, donde resulta insostenible su situación, que empezará a ser distinta, en términos de *otra cosa*: no hablaremos de evolución a partir de ahora, sino de ruptura (*coupure*), pues no puede establecerse ninguna linealidad en los procesos de recreación textual que a partir de ahora comienzan a darse en la poesía bonaldiana, donde el yo deja de actuar como un único signo lírico, esencial y definido, bien parcelado, estableciéndose como una pieza poliédrica que se enmarca en un discurso mucho más complejo, en una red sígnica, cambiante y dinámica. Es más, podría hablarse de una ruptura interna en la propia poesía bonaldiana, una ruptura mucho más profunda de lo que en principio podríamos suponer a partir de la lectura de *Las horas muertas*, y lo veremos en su momento. Pero para que todas estas transformaciones y evoluciones se realicen, partiendo de la subjetividad expuesta como base desde la que se construye el poema, primeramente el yo debe romperse en pedazos, y aunque exista resistencia en muchos casos —que la hay: lógico, nadie quiere autodestruirse—, para asumir esa falta de asidero yoico en la identidad del autor —léase *Pliegos de cordel* como un inciso en este proceso, como una resistencia, en términos estrictamente psiquiátricos—, a partir de *Descrédito del héroe* el proceso será imparable, se nos mostrará totalmente fracturado, y así *Laberinto de fortuna* se erigirá en la consagración de toda una escritura y todas unas indagaciones textuales a través de las décadas. A partir de *Descrédito del héroe* la ruptura interna —de tipo epistemológico— en el conjunto de la obra bonaldiana, será un hecho.

Tal y como habíamos anticipado en el capítulo dedicado a *Memorias de poco tiempo*, citando unas iluminadoras frases de Carlos Castilla del Pino,<sup>203</sup> el yo se construye, el yo se rellena de signos, y le da al sujeto que lo soporta una identidad histórica, frente a otros yoes que en la historia se han planteado como transhistóricos, o fuera de la ésta. Hablamos ante todo de nuestras modernas o contemporáneas significaciones y coordenadas de ese yo, que lo enmarcan radicalmente en una historicidad determinada; de ahí que un mismo sujeto

---

<sup>203</sup> No es casual que citemos al famoso psiquiatra afincado en Córdoba, pues existirá una buena relación de amistad entre el jerezano y el psiquiatra, y como prueba de muestra se pueden ver las citas que en sus memorias realiza Caballero Bonald en un par de ocasiones (2001: 163, 408). También el psiquiatra, como bien sabemos, es más que un aficionado a la literatura, y le dedica un penetrante ensayo a modo de análisis de la novela *Campo de Agramante* (vid. Castilla del Pino 1997: 17-21).

también pueda poseer diferentes yoes (los yoes son constructos), y de ahí que en el proceso de búsqueda de una identidad que todos poseemos, ese yo tenga sus idas y venidas, sus dudas y sus miedos por hacerse, por construirse, y de ahí también que ese yo que se va haciendo —formando— y rehaciendo, no alcance nunca una identidad esencial y estable y se defina por sus naturaleza proteica. Que la literatura no haya existido siempre (Rodríguez 1990) significa según nuestra opinión, al trasladarlo a los conflictos del yo, que el yo no ha existido siempre (cfr. Rodríguez 2002a). Significa que lo que nosotros entendemos como yo también ha evolucionado de la misma forma que han ido cambiando en la Historia los modos de producción. Pero sí ha existido siempre el vehículo gramatical de ese yo, que es transhistórico, pero no nuestra concepción del yo, que ha sido heredada y ha ido madurando de una manera determinada a lo largo de la historia más reciente, como resultado de un largo proceso inscrito en la historia social del hombre (Sánchez Trigueros 1999: 466). Este artículo del profesor Sánchez Trigueros, que citamos en el capítulo correspondiente de *Memorias de poco tiempo*, también va a ser decisivo para entender los procesos textuales y rupturas de identidad que operan en la escritura de *Las horas muertas*, y vamos a ir entresacando las ideas más importantes para aplicarlas a nuestro libro.

Este peculiar modo de entender el yo tiene mucho que ver con una singular forma de entender la literatura. Es decir, en esta formulación aplicada al yo, traducida al nivel propiamente literario, pasaríamos a entender cualquier enunciado del discurso como *obra* de un *autor*. Lo que diferenciaría al discurso literario de los otros discursos sería el hecho de que en ese discurso se expresaría «la propia verdad interior, la propia intimidad del sujeto / autor de la obra» y por extensión la verdad, la intimidad de todos los sujetos humanos. Se explica, pues, el discurso literario a partir de la relación especular y dialéctica *sujeto-objeto*, que se otorga a sí misma el carácter de verdad natural, descubierta, si se quiere, en un momento más o menos preciso de la historia, pero no producida por la historia social. Y habría que tener en cuenta que la noción de sujeto fue una noción revolucionaria frente al orden feudal, pero al presentarse como noción definitiva y natural, pretendiendo cerrar de este modo cualquier proceso histórico (*Ibidem* cfr. 1999: 467) ayudaría a comprender el paso del monologismo teocéntrico al monologismo antropocéntrico, pero siempre estaríamos hablando de monologismo, de una sola manera de enfocar las cosas, de un dios oculto al fin y al cabo detrás de cualquier teoría.

Desde la perspectiva kantiana todo tipo de conocimiento se realiza de acuerdo con el siguiente proceso: las impresiones sensibles que el sujeto recibe —impresiones desordenadas— son luego estructuradas en los dos niveles posibles que existen dentro del sujeto. Si estas impresiones sensibles son recibidas por el nivel del entendimiento, entonces actúa sobre ellas la razón, *id est* las categorías. Si estas impresiones, en cambio, son recibidas en el nivel de la sensibilidad, entonces no actúan las categorías sino las formas que dan como resultado los juicios estéticos. El nivel del entendimiento generaría los discursos teóricos y el de la sensibilidad los discursos estéticos.

A partir de ahí se considerará que en la obra literaria el contenido (lo empírico) está constituido por las impresiones sensibles que el individuo recibe del mundo exterior y la forma (lo trascendental) por las formas de la sensibilidad que actúan sobre esas impresiones sensibles para darles una estructuración estética [...] Aquí se encuentran las bases que legitiman la diferencia entre forma y contenido [...] forma se refiere a lo propiamente interior del autor de la obra, y contenido a lo exterior al autor de la obra, por lo que no se reconoce la objetividad misma del texto, ya que al hablar de interior o exterior del texto en realidad se está refiriendo no al propio texto sino al sujeto que lo escribe. (1999: 473)

La razón de que el filósofo alemán eligiera el modelo del lenguaje comunicativo no era otra que la de intentar ser el método más completo y, por tanto, el territorio de la literatura ha quedado diseñado: sujeto, imaginación, libertad, expresión, belleza y lenguaje. La batalla había comenzado siglos atrás en el nivel económico (Marx 1962) y ahora se conseguía la sistematización definitiva en el nivel ideológico. El hegelianismo intentará, en este sentido, suturar la herida kantiana entre lo trascendental y lo empírico, fusionándolos:

El espíritu sería la última e incondicionada realidad, el único ser verdadero y real, la totalidad de todo ser y el medio para el conocimiento de la totalidad. Ahora bien, el conocimiento, para Hegel, no es un prisma deformante, como para Kant, sino el camino que conduce, a través de la duda y la desesperación, hacia el Absoluto [...] Con Hegel se consuma el monologismo filosófico, cuya afirmación de la unidad del ser se transforma en el principio de la unidad de la conciencia, que somete la multiplicidad cognoscitiva a un solo centro (unidad de significación), encerrando definitivamente sus posibles sentidos contradictorios en el rincón de lo irrelevante, inesencial y accidental. (1999: 474-475)

Si el yo había sido relleno de significaciones trascendentes, tal y como estamos observando, el paso que nos queda dar será ir vaciándolo de esa trascendencia, destruir esa forma unívoca de pensar, ese entramado monológico de una sola conciencia, y eso será lo que opere en la poesía de madurez de nuestro autor, acercándose a las posturas dialógicas más modernas al separar el sujeto trascendente del no trascendente, quebrándolo en *Las*

*horas muertas*. De este modo, y por decirlo resumidamente, se invierte todo, se materializa ese sujeto de una manera definitiva y cristaliza el texto frente a la unidad del sujeto, frente a la relación sujeto-objeto y frente a la relación autor-lector. El yo deja de tener relevancia para el devenir de los textos. Todas estas rupturas se encontrarán tematizadas en *Descrédito del héroe* y en *Laberinto de fortuna*, se segregarán como temas incluso, de ahí la complejidad de algunos de los aspectos textuales de estas obras, sobre todo cuando se establecen multitud de juegos de espejos entre el autor y el lector, difuminándose ambos en el texto.

Todo esto ya se veía venir, había indicios, una evolución, ciertas marcas en los libros precedentes, tal y como advertimos en su momento, pero es ahora cuando se convierte en una realidad textual tangible y analizable, percibiéndose no precisamente como un proceso lineal, sino como un proceso basado en rupturas, como una especie de *coupure* en la propia *epistème* bonaldiana. El lenguaje bonaldiano se adensa.<sup>204</sup> Y he ahí que el lenguaje que posibilite estos nuevos engranajes sea el lenguaje barroco, clave con la que podrá afrontar esta nueva etapa y que se consolidará —entonces dedicaremos una cala lo más profunda posible— en sus libros más prestigiosos, *Descrédito del héroe* y *Laberinto de fortuna*. A pesar de todo lo que estamos argumentando, esta nueva etapa del jerezano está comenzando a perfilarse, y estos son sus primeros indicios, como si el poeta, que dispone de una voz y de un don, fuera configurando esa voz —de por sí estilísticamente madura: cada libro es un paso autónomo pero legible dentro de la perspectiva total del autor— y ese don con el paso de los años, alcanzando diversos logros estéticos en cada una de esas etapas.

Pasemos por fin al análisis de los poemas, y veamos todos estos aspectos por menudo directamente en los textos, aplicando todas estas teorías. En «Defiéndame Dios de mí» (1959: 11-13), el primer poema del libro, se introduce desde el inicio en los versos un yo que acapara la acción poemática, que intenta focalizar la acción. Lo consigue, al menos en este poema, lo cual no va a ser indicio de que lo siga realizando durante todo el libro. Antes bien, ésta será una señal de que ese yo se encuentra en una situación delicada. Pero pasemos a reproducir el poema —en su primera edición, por supuesto— porque posee otras vetas temáticas interesantes que señalar.

---

<sup>204</sup> «El barroco conceptista, intervenido por una ética personal que, insistente, exige atención, encuentra aquí [en *Las horas muertas*] el máximo exponente de la poesía española de posguerra.» (Hernández *apud* Rico 1980: 278)

## DEFIÉNDAME DIOS DE MÍ

Entre muros de vidrio  
y de papel, sangrientas láminas  
de tinta agraz y vino  
intraducible, voy recogiendo  
cada furtiva noche alguna  
palabra, alguna gota  
de humildad o de olvido  
con que pueda perder  
mi lucha contra mí.

Yo imploro al miedo,  
a la locura, para que no mancillen  
este piadoso vértigo de tierra  
podrida, este votivo claustro  
de desdén, y que me dejen  
desoír los oráculos,  
andar a tientas hasta  
poder llegar a equivocarme  
impunemente, mereciendo  
mi propia rendición.

Usurpadores panes, sucios  
oros coléricos,  
vaso y libro malditos,  
libradme del laurel  
alevoso, de la paz  
enemiga.

¿Quién eres tú,  
que osas profanar este triunfante  
cerco de esclavitud: la mesa vil,  
la sábana cobarde, los dinteles  
iracundos del cuerpo? ¿Para qué  
tanta propiciatoria rebelión?

Nunca

más, nunca más. Estoy solo  
mirando las cenizas  
de la noche indefensa, las espadas  
del azar trunco en vida sin nadie.

Tumba y tesoro, duermo  
conspirando conmigo, levantando  
setenta veces siete  
la bandera del sueño, la culpable  
rapiña de mi alma.

Madre  
primera, búscame entre los hijos  
de la ira, ciégame el pecho  
injusto, restáñame este vidrio  
desolado, este papel  
escrito para nunca. Aquí  
se yergue la equidad de mi derrota.  
Defiéndame Dios de mí.

Este poema sirve de pórtico de todo el libro, y utilizamos la palabra ‘pórtico’ con más énfasis del habitual, porque precisamente ese era el lugar donde los estoicos realizaban sus encuentros para charlar y discutir, de ahí viene el nombre mismo de la escuela (Casadesús Bordoy 2002: 11). Este poema es un ejemplo comprimido de todos los temas más importantes que se van a desarrollar en *Las horas muertas*. Desde los primeros poemas el poeta nos sitúa entre unos «muros de vidrio» que más tarde, en el acontecer del texto, sabremos que están relacionados con el vaso —al que ya aludimos en *Memorias de poco tiempo*, como un elemento que se repetía en la poética bonaldiana— vacío y con la afición a la bebida del autor, una afición que mucho tiene que ver con ese malditismo y malevolismo que fue apuntado en su día brillantemente por Soto Vergés, pero que no se reduce sólo a la mala vida nocturna de los borrachos y otra gente de mal vivir:

Acaso en *Las horas muertas* nos vamos a enfrentar con un malevolismo, con una poesía fabricada en los límites mismos de la naturaleza y la razón, localizada más que en otra parte en los interregnos biológicos y éticos, orquestada en un sistema de tensiones entre el mal y el bien. (1960: 12)

Será la ética —la moral, una moral distinta, que intentaremos desarrollar en lo que posee de diversa frente a la establecida por la biempensante sociedad, sobre todo a partir de los libros más maduros del autor, cuando éste adopta una actitud *infractora*— el arma arrojadiza desde la que Caballero Bonald imprecará a ese sujeto —que es él mismo— que se debate entre sus propias contradicciones.

Es una lírica tensa y el encadenamiento de las tensiones es servido frecuentemente de unos muy personales recursos disonantes. Abierto el libro, he hallado en seguida la disonancia de la hipálage o traslado de atributos: «de tinta agraz y vino intraducible (página 11) o más adelante: «cayéndome —contra el ebrio cantil de Formentor» (pág. 26). También la sinestesia, o adjetivación irreal por el color morado o lívido, es una disonancia típica y frecuente: «entre la amoratada ~ salmodia de los árboles» (pág. 29). Pero la disonancia más continua e idónea para este género de poesía es la que logra por la adjetivación malévola de los objetos queridos: «usurpadores panes, sucios oros coléricos, la mesa vil, la sábana cobarde, la prohibida belleza» (págs. 12 y 16), o bien, en sentido contrario, poniendo signo bondadoso a los objetos referentes

del caos o la maldad: «no, no te acerques ~ adorable inmundicia» (pág. 43). Y aquel ritmo tenso alcanza sus máximos niveles, torna ya jadeante la expresión, en aquellas nominaciones rápidas, frenéticas, tan útiles al sentido escotero de su lírica, cuando emplea aquella figura que llaman enumeración caótica u oxímoron. ([Sic] Soto Vergés 1960: 13)

No vamos a comentar este sustancioso párrafo, que habla por sí solo, y que explica meridianamente algunas de las acertadas coordenadas desde las que Soto Vergés leyó este libro,<sup>205</sup> aunque recurriremos y extenderemos algunas de sus ideas en otras ocasiones. En verdad, este párrafo nos espolea a seguir con nuestro comentario, en un poema que desde la primera estrofa introduce el propio acto de la creación poética con todos sus atributos clásicos. El poeta escribe de noche —territorio de la libertad según las coordenadas del Romanticismo— y va recogiendo —no es él quien las genera, sino que se encuentran en el aire y él las va seleccionando— las palabras. Vemos así que el poeta ya no posee el don innato de las palabras sino el don de reconocerlas, con lo que se ha desplazado el sentido profético que pululaba por los primeros libros de nuestro autor. El alcohol ayuda en ese reconocimiento de las palabras, y de hecho se encuentra entremezclado, creando confusión, con la propia palabra, por medio de la hipálage señalada anteriormente. Esta tensión retórica será una constante no sólo en este poema, sino en todo el libro (cfr. Panero 1959). Las palabras se encadenarán de un modo tenso, creando un hilo que choca semánticamente, y que provoca sorpresa. Por eso aunque los temas sean ya clásicos, la noche, el escritor, la bebida, etc., lo importante no será tanto los temas en sí sino el modo en que se tratan.

Es evidente que detrás de esta primera estrofa y detrás de este primer poema en general, se encuentra el propio acto de escritura y también el gusto por un tipo de escritura, recordemos que Castillejo representaba una línea castellana frente a la invasión de modas italianizantes en la poesía del Renacimiento. Quizá si leyéramos el poema de Castillejo en su conjunto podríamos observar cuál es la raíz de esta apelación a Dios para que defienda al poeta, merece la pena que lo reproduzcamos:

LETRA

*Defiéndame Dios de mí.*

---

<sup>205</sup> Caballero Bonald dedica a Rafael Soto Vergés unas enjundiosas y cariñosas páginas en sus memorias (2001: 150-151) que no reproducimos aquí obviamente por falta de espacio pero que recomendamos vivamente su lectura. Soto Vergés, por su parte, se ocupará en otra ocasión de la poesía del jerezano, también de forma muy aguda, tal y como señalaremos en este capítulo, enraizando la filosofía estoica con el barroquismo y la singularidad estética de nuestro autor (*vid.* bibliografía).

## GLOSA

*En el campo me metí  
A lidiar con mi deseo.  
Contra mí mismo peleo.  
Defiéndame Dios de mí.*

A tan mortal enemigo  
Yo no basto a resistir,  
Ni menos puedo huir,  
porque le llevo conmigo.  
Rendírmelo luego allí  
Es un ejemplo muy feo  
En gran estrecho me veo;  
*Defiéndame Dios de mí.*

La razón que me endereça,  
Porfia con mi porfia;  
Pero vuelve todavía  
Las manos en la cabeça.  
Y esperar socorro aquí  
De ninguno, es devaneo;  
Pues soy yo con quien peleo  
*Defiéndame Dios de mí.<sup>206</sup>*

El poeta renacentista que sirve de modelo para el jerezano, lucha contra su deseo, contra sus pasiones y contra todo lo que no puede controlar de sí mismo. También, en el caso de nuestro poeta, existe una lucha contra «el desagradable mundo que le rodea» (Fernández Almagro 1959), que no será sólo exterior —que también— porque es una apelación hacia un Dios humano, y todo lo que se pide que sea defendido, es humano, son los propios deseos, y no hay otro abismo que el que el propio hombre recorre por sus bordes peligrosamente. Hay también, por decirlo con la terminología clásica de la época, una «trágica lucha consigo mismo [en una] tendencia al sondeo moral de la propia persona en contraste con el mundo en torno» (Vázquez-Zamora 1959: 37).

Es evidente que detrás del poema renacentista se hallan reflexiones no sólo vitales sino metapoéticas, y será su consecuencia, el poema que de aquí se derive y que encabece *Las horas muertas*, el que ejerza como poética, una reflexión teórica que se habrá ido meditando poco a poco. Ésta será también la razón de que «Defiéndame Dios de mí», se presente como una descripción recortada —como si de pequeñas dosis se tratara— de

---

<sup>206</sup> Vid. Castillejo (1957: 106-107).



aquellos elementos más interesantes desde el punto de vista reflexivo. El poeta nunca pierde el referente de la metapoésía, la mirada hacia la misma escritura, que es y será la constante más obsesiva y que mejor caracterizará la estructura profunda de los textos («el poeta ha de elegir entre la paz o la poesía», afirmará a propósito de todo esto Vázquez-Zamora, 1959: 37). Volvemos, por tanto, a la metapoésía como eje central desde el cual se van expandiendo otros horizontes de reflexión bonaldianos. Muy aminoradas, sin embargo, las ínfulas metafísicas, Dios es aquí un elemento panteísta, una fuerza dinámica que debe vigilar por nosotros: un Dios muy lejano de la moral cristiana; un Dios, en cualquier caso, en el sentido de energía natural o en el de instancia inmanente. De hecho, si relacionamos esa preocupación metapoética con el título del texto, es evidente que el poeta alude a su propio conocimiento poético, a su propio numen. Es ciertamente una visión idealista, propia de un sistema idealista, de la cual no podemos escapar ni desde las lecturas más antiesencialistas, por mucho que nos empeñemos:

De todas maneras, en el seno de las prácticas teóricas y críticas se ha seguido reproduciendo, durante todo el siglo veinte, el concepto ideológico de literatura a que me estoy refiriendo. Con esto no quiero decir que el gran espacio de la teoría y de la crítica idealista haya permanecido estático desde sus orígenes; indudablemente su dinamismo ideológico está fuera de toda duda en cuanto que ha avanzado, ha superado muchos obstáculos y ha ido perfeccionando y aquilatando sus propuestas, sin que olvidemos, claro es, que ello ha sido consecuencia de sus propias necesidades ideológicas en alianza con los avances de la ciencia, en al que desde sus orígenes el espacio de la teoría y la crítica ha buscado inspiración y apoyo. (Sánchez Trigueros 2003: 16)

No sabemos hasta qué punto el jerezano quiso sustraerse a estas prácticas teóricas, no sólo porque el idealismo se encuentre en los tuétanos de nuestro pensamiento sino porque más que nunca, en aquellos años, cualquier atisbo de rebelión o pensamiento alternativo se hallaba barnizado por la pátina idealista (Salas 2003: 227-267). No obstante habría que reconocer, llegados a este punto, que operamos desde este reducto de pensamiento idealista (Bürger 1996) y del que al menos tenemos conciencia, lo cual no impide que podamos continuar con nuestro análisis.

Una figura retórica interesante que aparece en la primera estrofa, es la epanadiplosis del último verso. Resaltar la palabra «mi» en sus acepciones de determinante posesivo y de pronombre personal, está muy relacionado con ese espacio del yo que estamos asediando. Ciertamente el poeta se está preguntando en la noche, si podrá olvidar y así perder su lucha

consigo mismo. El poeta está luchando, por tanto, cada noche, contra sí mismo.<sup>207</sup> Es Jacob y el ángel. La palabra poética lo tiene en vela. Y recordamos aquí que el poeta es el pastor del ser, el lenguaje la morada del ser, y la poesía el *lógos* por antonomasia, su esencia (Heidegger 2001: 43). Desde estos planteamientos nos cuesta menos trabajo entender también las influencias estoicas de este libro, que son abundantísimas. Como es sabido, hoy en día se utiliza cotidianamente el término «estoicismo» para referirse a la actitud de tomarse las adversidades de la vida con fortaleza, aceptándolas. Y es cierto: como máxima a tener en cuenta, y desde la óptica filosófica que puede apreciarse en todo el libro, habrá una suerte de resignación ante el paso irremediamente del tiempo, circunscribiéndonos al tema principal o genérico del libro, y su título. De igual modo la moral es uno de los aspectos fundamentales de los razonamientos estoicos, y ésta se reducía específicamente a una conducta que va hacia una realidad, el conocimiento del mundo, y el hombre es parte integrante de ese mundo.<sup>208</sup>

Los estoicos proclamaron que se puede alcanzar la libertad y la tranquilidad tan sólo siendo ajeno a las comodidades materiales, la fortuna externa, y dedicándose a una vida guiada por los principios de la razón y la virtud (tal es la idea de la imperturbabilidad o ataraxia). Lejos de querer reducir este tema a la coyuntura española, nos interesa subrayar también otros aspectos, para darle mayor calado al pensamiento bonaldiano. Un poema paradigmático de esta pugna por alcanzar una libertad individual siempre atezada por las propias trampas del individuo, sería «No tengo nada que perder» (1959: 16-17; 2007: 147-148), y es que la amplia noción de libertad —en sentido estoico— estará muy presente en *Las horas muertas*, una idea muy sugerente y expansiva ya que no sólo se conectará a la situación de agobio que imponía el régimen franquista, como lectura oculta (Arkininstall), sino como utopía general del hombre. Asumiendo una concepción materialista de la naturaleza, siguieron a Heráclito —igual que Empédocles,<sup>209</sup> que en otro momento del libro

---

<sup>207</sup> «Caballero Bonald vive en un paraíso –su paraíso de excelso poeta– cercado con las espinosas alambradas de su propio dolor.» (Vila Pastur 1959: 18).

<sup>208</sup> El estoicismo, tras su fundación en el siglo IV a. C., recibió en la época romana influencias de los platónicos, los aristotélicos y los epicúreos, siendo conocido como una filosofía de carácter ecléctico. Sin embargo Séneca –que nos interesa especialmente no sólo en este capítulo sino también más adelante– formaba parte del estoicismo nuevo o romano, que abandona la tendencia ecléctica tratando de retornar a las fuentes, aunque no siempre fue así.

<sup>209</sup> En el poema «Confabulé mi lecho contra mí» (1959: 41-42) se cita al filósofo siciliano, relacionado con Heráclito y con la teoría del fuego como elemento principal de la naturaleza. Como bien se sabe, los estoicos retomaron en el campo de la física la filosofía de Heráclito por la que todo está sometido al cambio,

será citado (v. 16, 1959: 41)— en la creencia de que la sustancia primera se halla en el fuego y en la veneración del *lógos* (el *lógos* cósmico o Razón universal por un lado, la Razón humana y el lenguaje por otro, *vid.* Casadesús Bordoy 2002: 13).

Pues bien, a nosotros nos interesa relacionar el *lógos* estoico con el *lógos* clásico asociado al lenguaje y las derivaciones hacia las teorías lingüísticas más modernas, lejos de la sencillez o ingenuidad antiguas. El *lógos* o lenguaje, considerado por el poeta como principio activo, también llamado *pneuma* si entendemos que necesitamos un *raptus* o impulso que nos hace elaborar el discurso lingüístico, y que el fuego del alma es ese *pneuma*, un fuego que en cualquier caso para el poeta va más allá de una concepción plana del lenguaje, reelaborándolo para convertirlo en poesía. Pero la palabra *pneuma* tiene mucho recorrido histórico y no queremos simplificar demasiado, aunque sí creíamos oportuno recordarla en su origen, en su calidad de hálito abrasador que se halla en el pecho del poeta. A este hálito abrasador las diferentes épocas históricas lo denominarán de diferentes formas, y también la concepción de *pneuma* irá evolucionando. De hecho gran parte de las concepciones musicales están basadas en ese *lógos* o *pneuma*, y los ritmos y los fonemas son parte sustancial del lenguaje (una interesante evolución de todas estas nociones podría rastrearse en el libro *Estancias*, de Agamben, 2001). El *pneuma* se identificaba con la energía, la ley, la razón y la providencia encontradas en la naturaleza, que son la materia con la que trabaja el poeta. La razón de los hombres se consideraba también parte integrante del *lógos* divino e inmortal, y la doctrina estoica —que daba mucha importancia a cada individuo— consideraba esencial a cada persona como parte integrante de ese *lógos* divino. Hablamos de esa esencia lingüística que es la poesía y que aplicada al pensamiento estoico, encuentra tantas concomitancias en la poética de Caballero Bonald. No es casualidad la referencia a Séneca —al margen de la particular mitología hispano-romana, que luego entroncará con la arábigo-andaluza, del jerezano, que tanto se prodigarán en su obra—, y además se despliegan por multitud de versos referencias estoicas, como señala en su perspicaz análisis Soto Vergés de nuevo:

---

al movimiento. La física, según el estoicismo, es el estudio de la naturaleza (*phýsis*): tanto del mundo físico en su totalidad como de cada uno de los seres que lo componen, incluidos los seres divinos (teología), humanos y animales. Fundamentalmente especulativa, y en clara deuda con el pensamiento de Parménides (unidad del ser) y Heráclito, la física estoica concibe la naturaleza como *un fuego artístico en camino de crear*.

También he hallado, como en un reino oscuro, no totalmente dominante, pero dueño acaso de la humana luz, un egregio estoicismo, a veces despechado: «Nadie como yo más dichoso de no serlo jamás» (pág. 24); a veces lleno de una preciosa sabiduría supratemporal: «Sólo es verdad lo que aún no conozco», o «Nada me pertenece sino aquello que perdí» (pág. 34 y 40) [sic]. (1960: 12)

Este *lógos* cósmico, siempre el mismo, llamado también *pneuma* (soplo), aliento ígneo, ley natural, naturaleza (*phýsis*), necesidad (expresiva, teniendo en cuenta que estamos hablando de poesía) y *moira* (destino, *fatum* en latín), nombres todos ellos<sup>210</sup> que hacen referencia a un poder que crea, unifica y mantiene unidas todas las cosas y que en la poesía de Caballero Bonald no será simplemente un ente físico, si bien fundamentalmente físico: el *pneuma* o *lógos* universal es una entidad fundamentalmente racional: será Dios (propio de un panteísmo sutilmente tamizado), un alma del mundo o mente (razón universal y del lenguaje, como ya hemos apuntado, que irá adquiriendo importancia gradualmente en los sucesivos libros) que todo lo rige y de cuya ley nada ni nadie se puede sustraer. Son, siguiendo de nuevo las teorías estoicas, «diversos aspectos de lo mismo, el medio con que la divinidad se difunde y transmite vida e inteligencia a la naturaleza» (Casadesús Bordoy 2002: 18).

Para nuestro análisis, obviamente tenemos que sustituir en muchas ocasiones a ese Dios por el poeta, pero en cualquier caso resulta sorprendente ver cómo van correspondiendo las teorías más clásicas del estoicismo con los postulados —conscientes en muchos casos— de Caballero Bonald. Y sobre todo con la visión más corpórea o materialista de todas estas teorías.<sup>211</sup>

Con todo esto completamos, pues, así, otro aspecto —el filosófico, o lógico, tan necesario— en la poesía de nuestro autor, hundiendo sus raíces en el pensamiento de la antigüedad clásica, por un lado tan cercano a sus preocupaciones de ese momento, y por otro, un pensamiento del que se había empapado siempre y que se convertirá en una constante, por activa y por pasiva, desde su juventud hasta sus últimas entregas.

En otro orden de cosas, y desde el punto de vista moral, también la filosofía estoica nos servirá para explicar la actitud del jerezano, si bien la moral estoica, como es bien sabida, vea con buenos ojos el pensamiento y actitudes epicúreas. Ante todo hay que aceptar que

---

<sup>210</sup> Terminología y nombres todos ellos asimismo muy cercanos a la formación clásica de nuestro autor.

<sup>211</sup> Como el mundo es eterno y el *lógos* es siempre el mismo inevitablemente habrán de repetirse todos los acontecimientos (el eterno retorno, del que se inspirará Nietzsche) una y otra vez.

este mundo es el mejor de todos los posibles y nuestra existencia contribuye a este proyecto universal, por lo que, como veremos, no hay que temer al destino, sino aceptarlo. Hay que vivir a pesar de todos los obstáculos.

Al estar todos los acontecimientos del mundo rigurosamente determinados y formar parte el hombre del *lógos* universal, la libertad no puede consistir más que en la aceptación de nuestro propio destino. Lo cual, aplicado a la poesía de nuestro autor, quiere decir que «el mundo exterior es una sima, pero el mundo interior también lo es. Introvertido o vuelto al espacio universal, llama un hombre, el poeta sostiene una compleja lucha por su pureza, un combate sin paz y sin cuartel.» (Corbalán 1959)

Y en otra reseña de la época se defiende que «no se puede renunciar a la propia sangre, aunque la sangre sea el enemigo» (León 1959: 13). Este conflicto puro, este vivir peligrosamente, estriba fundamentalmente en vivir conforme a la naturaleza. Esto no quiere decir que haya que resignarse y no hacer nada, como tanto se acusó a los estoicos antiguos, sino entender lo que el destino nos tiene reservado: «Para qué / tanta propiciatoria rebelión?» La naturaleza vive sin miramientos, he ahí la pregunta y la respuesta de un estoico que se da cuenta de que tantos esfuerzos no sirven para nada. El bien y la virtud consisten, por lo tanto, en vivir de acuerdo con la razón en la medida de lo posible, evitando las pasiones (*pathos*), que no son sino desviaciones de nuestra propia naturaleza racional. La pasión es lo contrario de la razón, algo que se no puede controlar, por lo tanto que se debe evitar. El poeta sabe que las reacciones como el dolor, el placer o el temor, pueden y deben dominarse a través del autocontrol ejercitado por la razón, la impassibilidad (*apátheia*, de la cual deriva lógicamente ‘apatía’) y la imperturbabilidad (*ataraxia*)<sup>212</sup> (tan relacionada con el epicureísmo, como ya señalamos en el capítulo anterior), y lo sabe porque reivindica la libertad de equivocarse:

[...] y que me dejen  
desoír los oráculos,  
andar a tientas hasta  
poder llegar a equivocarme  
impunemente [...] (vv. 15-19, 1959: 11)

El poeta ha llegado a un punto de comprensión de las cosas, sabiendo que no hay bien ni mal en sí, ya que todo lo que ocurre es parte de un proyecto cósmico, digamos, para

---

<sup>212</sup> Vid. Soto Vergés 1992: 29.

entendernos, de un proyecto que se nos escapa de las manos. Sólo los ignorantes desconocen que lo que rige el mundo es el *lógos* universal y se dejan arrastrar por sus pasiones. Sólo los que se conocen a sí mismos se han equivocado, y viceversa. Por tanto el objetivo más importante de la filosofía estoica es conocer el *lógos*, lo que significa conocerse a sí mismos, con lo que cerramos los razonamientos, teniendo en cuenta otro eslabón más: el ideal de sabio es aquel que vive conforme a la razón, está libre de pasiones. Por eso el poema dice:

¿Quién eres tú,  
que osas profanar este triunfante  
cerco de esclavitud: la mesa vil,  
la sábana cobarde, los dinteles  
iracundos del cuerpo? ¿Para qué  
tanta propiciatoria rebelión?

Nunca

más, nunca más. Estoy solo  
mirando las cenizas  
de la noche indefensa, las espadas  
del azar<sup>213</sup> trunco en vida sin nadie. (vv. 26-35, 1959: 12)

El poeta frente a sí mismo, busca no sólo la libertad, que podría estar al alcance de su mano, sino su propio interior, sin el cual no podría alcanzar la libertad. La libertad moral está íntimamente relacionada en sus dimensiones individuales y sociales, las diatribas éticas y ciertos remordimientos, también, como vimos en libros anteriores y que cada vez van haciéndose menos presentes, aunque todavía incidirán en esta entrega («la culpable / rapiña de mi alma»). El poeta venera el lenguaje y a la vez se debate por domarlo, mira el azar de las cosas que ocurren, el propio azar del lenguaje que no puede dominar y que incluso no entiende a veces, la caída de átomos —en términos democriteos— que tiene que aceptar. El azar viene con las espadas en alto porque es un activo beligerante, un ente armado que nos influye casi siempre negativamente, porque no lo controlamos, y al igual que lo que no controlamos y no queremos, el poeta no quiere vivir esas pasiones que se escapan a su poder, quiere vivir en un estado de imperturbabilidad, impassibilidad o ataraxia, «Nunca /

---

<sup>213</sup> Vemos aquí también cómo el poeta sigue punto por punto la filosofía estoica, según la cual el azar no existe, o si existe es lo que nosotros llamamos simple desconocimiento causal de los acontecimientos. Si nuestra mente pudiera captar la total trabazón y las conexiones de las causas últimas del misterio que rodea a las palabras, la poesía desaparecería, ya que el lenguaje perdería su intrínseca naturaleza. De hecho no existiría el lenguaje, ya que no perdería su carácter infinitamente combinatorio. Pero el lenguaje con sus engranajes y la poesía como misterio último del ser, siguen ahí (cfr. Corbalán 1959).

más, nunca más» que le permita afrontar la vida con dignidad y con tranquilidad, conocerse a sí mismo, profundizar en su ser. No quiere que se vuelva a repetir aquella rebelión interior, aquel distanciamiento del yo consigo mismo, aquella laguna de la identidad, aquella ruptura con la realidad que le rodea.

Y recordemos las claves, siempre en términos negativos, que señalamos en el capítulo de *Memorias de poco tiempo*, que arrastraba la palabra «ceniza», que vuelve a repetirse en esta estrofa, sobre todo después de habernos introducido la palabra «tierra» tres estrofas antes, en su acepción más positiva. El poeta se encuentra solo, enfangado en la ceniza, y en mitad de la noche. Ha bebido ya tanto que se ha dado cuenta de que la bebida no es ningún refugio, antes bien, otro laberinto igual que el papel. Es la atmósfera perfecta de los malditos, de la evocación, de las emociones y de ese espacio necesario para la poesía. Está totalmente desolado, en medio de la muerte de las horas, podríamos decir, parafraseando el título del libro, velando su cadáver. Y será ése un momento «de soledad y de memoria, en el que el poema y el verso, más breves y esenciales, se andan y desandan como el tiempo, porque “siempre se vuelve a lo perdido”» (Flores 1999: 66). Una esencialidad a través de la soledad del poeta —que busca la poesía en su forma más depurada, quizá también espoleado por cierto existencialismo sartreano tamizado, muy a la moda entonces y que la crítica ha señalado: recordemos la estancia en Francia de nuestro autor a mediados de esta década— y que ya fue apuntada en su día Fernando Quiñones en una reseña en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1959: 363).<sup>214</sup> «Sencillez relativa, cabría decir», apostillaría Autora de Albornoz (1970: 332). Pero en el fondo de esta aparente sencillez o búsqueda de los orígenes, lo que opera —en sentido generativo— y se está realizando es un nacimiento, una suerte de manifiesto o poética, al dar a luz de esa ceniza, como ave fénix: es el poema mismo. Porque —también en el fondo— el poeta se rodea de todos los atributos de la escritura para poder escribir, entregándose vitalmente a ese «acto», pues quiere conocerse a sí mismo. Pide la ayuda de Dios porque sabe que Dios no le va a ayudar.

He aquí, desde el primer poema, las ideas filosóficas más destacadas del fondo de *Las horas muertas*. Antes no habían sido señaladas sino de pasada, en una reseña firmada por Soto Vergés. Cuando en el principio de la segunda estrofa de «Defiéndame Dios de mí» el

---

<sup>214</sup> Soledad y esencialidad, regusto introspectivo, desamparo creciente, y otros sintagmas que venimos desarrollando y exponiendo, serán algunos de los calificativos con los que Santiago Melero saludará enfáticamente esta obra, augurándole «un puesto cimero en nuestro Parnaso» (cfr. 1959).

texto implora al miedo, a la locura, y al delincuente corazón, mucho tiene que ver con esa forma de vivir al día, con aquel *carpe diem* explícito de la cita senequista del inicio y que iba a funcionar como un signo iluminador. El miedo, la locura y el delincuente corazón no deben mancillar «este piadoso vértigo de tierra / podrida», que nos remite directamente a nuestro poeta, simbolizado ya por todo lo que significan esos vínculos telúricos. El yo del poema en esta segunda estrofa implora que lo dejen equivocarse, que lo dejen vivir cada minuto como si fuera el último, apurar el vaso con fruición. Aquí se mezclan una vez más las morales estoica y epicúrea.

La complejidad de la poética bonaldiana, como vemos, está adquiriendo matices verdaderamente inusitados. El poeta apela a Dios para que le defienda, para que le proteja, lo cual tendría un sentido tradicional en cualquier oración que se lanza a la divinidad, para que nos proteja. En este caso el poeta solicita la defensa de Dios, su mano, para que le lleve por la recta senda del conocimiento interior, para que, más aún, y aplicado a la poesía, siga la recta senda de la poesía, esté inspirado. Siguiendo este razonamiento, ¿en su propia poesía se encuentra la derrota, a la luz del penúltimo verso? Sí, obviamente la poesía es un límite al que nunca se llega, una búsqueda incansable, una obsesión inacabable, una vez más misterio (cfr. Jiménez Martos 1959: 11). Dios nos defiende a todos o Dios no nos defiende de nada, somos nosotros los que nos defendemos a nosotros mismos, son los poetas los que deben velar por su propia voz. La poesía es «Tumba y tesoro», y por eso el poeta conspira contra sí mismo y se ve como culpable de su insomnio. He ahí la miseria y la grandeza de la poesía, la salvación y la condena. El poeta necesita de un asidero que lo sujete, porque tiende a desconocerse, es su natural afección e inclinación... Esa «Madre primera» a la que se apela, ¿no es el *pneuma* absoluto estoico, el *lógos* cósmico, la única fuerza capaz de encauzarnos por el buen camino?<sup>215</sup> El poeta invoca a esa madre primera, a

---

<sup>215</sup> En efecto, inmanente al mundo, el *lógos* es corpóreo porque penetra y actúa sobre la materia, como el lenguaje, como la poesía: principio pasivo, inerte y eterno que, en virtud del *pneuma* o *lógos*, produce todo ser y acontecer, produce el ser del lenguaje. Dicho con otras palabras: el *pneuma* penetra en el lenguaje y se hace poesía. Será, en la poesía de Caballero Bonald, el misterio esencial de su poesía, el tema último que la regirá. Todo en la naturaleza, y en esta poesía, será mezcla de estos dos principios corpóreos, lo que nos arrojaría al más completo materialismo, y a nuestro intento por establecer una materialidad a través de la textualidad de los poemas y sus significaciones en la poesía del jerezano, una materialidad que se encontraría en la base filosófica de toda la poesía bonaldiana, ya sea por positivación o por su negación, por presencia o ausencia, como posteriormente sucederá y veremos oportunamente. Por tanto, el *lógos* que todo lo anima está presente en todas las cosas como *lógoi spermatikoi*, razones seminales (Casadesús Bordoy 2002: 17) de todo lo que acontecerá.



ese *lógos* universal que nos rodea y que nos esforzamos en comprender, para que lo busque entre los hijos de la ira,<sup>216</sup> le ciegue el pecho injusto, le llene el vaso vacío, y el papel en blanco. Es el don de la palabra el que tiene que llegar, el que tiene que guiar al poeta. Es el momento del *raptus*, necesario y temido a la vez.

Obviamente esa «Madre primera» dista mucho de la madre que aparece en la composición siguiente, la segunda del libro, cuando dice así:

Madre  
mía, ¿me oyes, me has oído  
caer, has visto mi posesa  
rendición, tú me perdonas? (vv. 14-17, 1959: 14-15)

Y es que tenemos que recordar que el poeta se definía —en su alteridad— como Anteo, a través del homónimo título del opúsculo que había aparecido tan sólo tres años antes, ese gigante que tenía que tener los pies siempre en la tierra, que apelaba a la tierra como madre primera única, madre que le hacía remontarse hacia sus propios orígenes míticos: de ahí que se apele, en sentido amplio, a la madre a través de esa figura telúrica de la madre-tierra, como si se tratara de una búsqueda de seguridad que en forma de madre le ofrece la tierra. El poeta nos relata ahora esos remordimientos que el sexo le produjo en su infancia, desde el recuerdo del final de la juventud.<sup>217</sup> Como hemos dicho anteriormente, en *Las horas muertas* los remordimientos no serán tema central, sino accidental, porque lo que existirá ante todo será una aceptación —también en sentido estoico— del propio pasado, con lo que ello sexualmente implicará. Nuestro autor comenzará, además, en este libro, a frecuentar cierto malevolismo temático, como un gusto por remarcar los territorios prohibidos de la sexualidad, que cuajará con plenitud en libros posteriores, pero que ya es visible en poemas como este que acabamos de citar, «Desde donde me ciego de vivir» (1959: 14-15),

---

<sup>216</sup> No olvidemos que uno de los diálogos más famosos de Séneca, conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, se titula *Sobre la ira*. Pero a la vez que participa de la referencia estoica, el título está tomado de Dámaso Alonso. Como bien sabemos tiene su raíz la *Biblia*, concretamente de la Epístola de San Pablo a los Efesios, II, 3: «Entre los cuales todos nosotros también vivimos en otro tiempo en los deseos de nuestra carne, haciendo la voluntad de la carne y de los pensamientos; y éramos por naturaleza hijos de ira, también como los demás.» (*apud* Villanueva 1988: 206). Cita bíblica que, por otra parte, será también muy del gusto bonaldiano de esta época (recordemos que en *Memorias de poco tiempo* incluía una del Antiguo Testamento).

<sup>217</sup> En general, *Las horas muertas* será el territorio de la infancia rescatada —reviviéndola— a través de la memoria. Jiménez Martos dirá que «La memoria aquí es conciencia, esfuerzo, concentración en unos cuantos puntos —la libertad, el dolor, la infancia, en este caso— desde los que se explica el poeta “reconstruyéndose” con miedo y sin separarse de su presente, que en algún momento es el que aclara el sentido total del poema.» (1959: 11)

posteriormente titulado «Desde aquella noche» (2007: 145-146), y que en cualquier caso posee el mismo sabor que la primera versión. Realmente no se sabe, a la luz de estos versos, de qué tipo de experiencia sexual se trata, si homosexual o heterosexual, aunque habría que decir, por resumir, que se trata en cualquier caso de una experiencia pansexual («férvido pan maldito»).

Esta ambigüedad del género no será casual, como decimos, sino que tendrá un correlato en otros poemas, ya que nunca el referente de los mismos podrá de esa manera señalarse con claridad. Realmente no se sabe bien a qué se refieren los poemas, la polisemia del lenguaje hará el resto. El siguiente texto puede ser una buena prueba de ello, titulado «No tengo nada que perder» (1959: 16-17; 2007: 147-148). Si la poesía es un discurso polisémico, en Caballero Bonald este sintagma cobra singular ímpetu, ya que ambos segmentos presentan una fuerza inusitada. Habría que apuntar que esta ambigüedad está comenzando a fraguarse como tema, se está «tematizando» y que llegará a convertirse en la poesía del Caballero Bonald más maduro, en el auténtico tema de los poemas, plasmándose en composiciones como «Ambigüedad del género» (1977: 30; 2007: 281). No estamos adelantándonos, simplemente estamos contemplando la totalidad de la obra de nuestro autor desde una perspectiva diacrónica, ya que tenemos la posibilidad de observar la evolución de los poemas, la evolución de la propia discursividad en la que está envuelta la poética bonaldiana, una evolución debida no sólo a la determinación redundante de los temas y los modos que se manifiestan en su poesía, que la hace moverse hacia otros lugares, impulsada por la instancia de la renovación estética, sino también concebida como transformaciones en cadena provocadas por la intrusión de elementos o cuerpos extraños en el poema, pequeños giros internos en forma de pequeños engranajes que espolean a otros, capaces a su vez de mover otros engranajes mucho más grandes, que van posibilitando que vayan rotando esos mismos temas y modos. Todas estas evoluciones intentarán establecer nuevos parámetros estéticos, desechando los anteriormente concebidos y privilegiando los «nuevos», hasta llegar a un punto en que precisamente se cuestione el novum lingüístico o literario, otorgando a la propia renovación del discurso un estatus de singularidad y de maduración en la cadena de las transformaciones.

Hablamos de la conformación de un universo semántico, sintáctico y poemático, un universo discursivo propio y con características muy singulares, que irá configurándose,

rectificándose y perfeccionándose y que en *Las horas muertas* ha comenzado a verse con meridiana claridad.<sup>218</sup> Y es que a partir de este libro podemos afirmar sin ambages que está gestándose el universo semiótico de Caballero Bonald.

La ambigüedad se repite como doblez del lenguaje en composiciones como «No tengo nada que perder» (1959: 16-17; 2007: 147-148), que ya vimos anteriormente cuando aludíamos al tema de la libertad. Una lectura de las variantes de este poema también nos arrojaría unas interesantes claves acerca de esta ambigüedad cada vez más constante, pero lejos de abundar en cada una de ellas, que son muy numerosas, vamos a señalar sólo una que nos parece muy significativa:

La tierra germinal, los baluartes  
fugitivos del sueño, la prohibida  
belleza, permanecen  
junto al papel que escribo, ciegan  
con su verdad los nombres  
de mi alma. (12-17, 1959: 16)

Por esta otra:

La tierra genital, los estandartes  
clandestinos del sueño, la prohibida  
palabra, perseveran  
junto al amor que escribo, tachan  
con su verdad las otras más posibles. (vv. 11-15, 2007: 147)

Con lo que vemos que se intensifican esos mecanismos que posibilitan una lectura metapoética del propio poema. Sin adentrarnos más en estas variantes, que no hacen sino abundar en lo hasta ahora expuesto, ya en la primera edición de este poema se puede contemplar cómo los mecanismos retóricos y lingüísticos desplegados van en beneficio de la ambigüedad, en este caso, y una vez más, referida al mismo tiempo tanto al acto amoroso como al propio proceso escritural. El poeta asocia en repetidas ocasiones ambas instancias, creando un efecto de convulsión semántica en el interior del poema.

En este poema que acabamos de analizar, como en el anterior y en los dos siguientes («El patio», 1959: 18-21;<sup>219</sup> 2007: 149-151; «Un libro, un vaso, nada», 1959: 22-23; 2007:

---

<sup>218</sup> La noción de universo aplicada a la obra de Caballero Bonald ya ha sido tratada, aunque desde la perspectiva exclusiva de la narrativa, por Yborra Aznar (1998), en un interesante trabajo donde se analizaban gran cantidad de estas señales discursivas aplicadas a la narrativa, creando una misma sensación de universo, de conjunto o tejido de redes relacionales.

153), en total cuatro, aparece la palabra «mano» repetidas veces, aludiendo en todos los casos a actos de escritura o a actos amorosos, como quien guía a otra persona para llevarla a algún lugar.<sup>220</sup> No será casual esta concatenación de manos que se tocan, de manos que se unen, en el decurso del libro, como tampoco una lectura simbólica que trascienda los propios y estrechos márgenes de la palabra, ampliándose por medio de la poesía. Además, «Un libro, un vaso, nada» es el poema donde se halla la matriz del título del libro, de donde se puede de nuevo extraer una lectura conjunta. Ya por las propias palabras utilizadas en el título podemos colegir que el poeta se refiere a la frustración del creador en soledad, a la lucha y al malditismo que lo recorren en la noche. Quizá sería interesante reproducir el texto íntegramente:

#### UN LIBRO, UN VASO, NADA

Todas las noches, dejo  
mi soledad entre los libros,  
abro la puerta a los oráculos,  
fundo mi alma con el fuego  
del salmista.

Qué contraria  
voluntad de peligro me desvela,  
quiebra la vigilante  
sed de vivir de mi palabra.

Todas  
las noches vivo inútilmente  
la frustración del día, recupero  
las horas muertas de mi libertad,  
consisto en lo que he sido.

(Una mano olvidada entre las sábanas  
rompe papeles, mancha el último  
pedazo de mi sueño.)

Oh corazón  
sin nadie, ¿para qué  
tantas páginas vanas, tantos  
himnos vacíos? Mira

---

<sup>219</sup> Este poema había aparecido como adelanto en la revista que dirigía Isaac Montero, «El patio», *Acento cultural*, Madrid, febrero, 1959, pp. 15-16.

<sup>220</sup> El motivo obsesivo de la mano, como de otros que venimos señalando (libertad, madre, etc.) son también señalados por Vázquez-Zamora 1959: 37. Se repetirá tantas veces que incluso en el penúltimo verso del libro aparecerá de nuevo el mismo motivo. Otro tema fundamental que repetidamente recorre estas páginas será el de la ceguera, que abordaremos en el siguiente capítulo.

a tu alrededor, ¿qué queda? Solos  
estamos: toda  
la vida cabe entre el callar  
y el sueño. Aquí  
mi soledad es mi alegría:  
un libro, un vaso, nada.

Podemos observar ahora que el territorio —una vez más, romántico y nocturno, y se encarga de repetirlo con el comienzo de la primera y tercera estrofa: «Todas las noches»— de la ambigüedad entre el acto amoroso y el acto escritural se ha desplazado y apenas deja señales, para circunscribirse a ese espacio agonal del creador que se debate en la creación misma, en la frustración que implica (recordemos que el poeta afirmará en este mismo libro que «Toda la dicha cabe en una lágrima», y aquí se reafirma):<sup>221</sup> actitud ambigua, sin duda, puesto que con la excusa de quien no puede escribir un poema, ni domeñar las palabras, el poeta está precisamente construyendo un texto.<sup>222</sup> Y de nuevo volvemos a la conciencia estoica de la libertad, de quien es esclavo de su palabra, y regresamos a esas horas muertas del creador que sabe que el tiempo está pasando, pero que al menos deja un rastro, a modo de palabras, con su poesía. En el futuro su poesía será la única consistencia de lo que ha sido. Al menos quedará algo, y por eso la soledad, en el fondo, es alegría o esperanza (así lo estima también en una reseña Sainz de Robles 1959). Una vez más obtenemos la interpretación de un libro de Caballero Bonald —confirmando su trayectoria— en clave metapoética, puesto que esas horas muertas hacen referencia fundamentalmente al proceso de escritura.

Vuelve en el siguiente poema, «Una palabra es una lágrima» (1959: 24), después denominado «Modus faciendi» (2007: 154) a aparecer el tema de la madre. El poema, mucho más breve que el anterior, dice así:

---

<sup>221</sup> «Toda la dicha cabe en una lágrima» (1959: 70; 2007: 82), formará posteriormente parte de *Memorias de poco tiempo* (2007: 82). Este poema estará muy relacionado con «Las órbitas bellas» (1952: 14-15), después conocido como «Órbita de la palabra» (2007: 26-27), en donde habla de su madre, de las lágrimas de su madre y tiene poso neorromántico, de poeta joven, de vate, y de palabra sacralizada. Una vez más su madre en el fondo de su poesía, no sólo como la tierra, sino en sentido estricto. Habría que recordar aquí también el capítulo que dedica Sebold a aquella sola y furtiva lágrima que atravesaba la poesía romántica española.

<sup>222</sup> Pero la duda del creador es legítima porque se repite a diario de forma obsesiva, y de ahí todas las preguntas retóricas del texto: «La interrogación es una forma patética de la vivencia, porque nunca se aclara el por qué razonable de la vida, el oscuro camino que conduce a una realidad mejor. Por eso, la poesía es como una larga voz con sordina, o una amarga sospecha de quehacer inútil» (Díaz-Plaja 1969: 124).

## UNA PALABRA ES UNA LÁGRIMA

Quemé mi libertad y los papeles,  
le puse un nombre único a mi sueño,  
fui desandando el destruido  
corazón.

Madre mía, que escuchas  
mis lágrimas, estés donde estés,  
mira a tu hijo con la trunca  
palabra en los labios.

Nadie  
como yo más dichoso  
de no serlo jamás.

Por ir cerrando ya la primera parte del libro, e irnos centrando a partir de ahora en las composiciones más importantes de las otras partes, vamos a comentar brevemente este texto, que posee condensados todos los elementos que han ido conjugándose hasta ahora. El poeta sigue presentándose como hijo de la tierra<sup>223</sup> y a la vez un poseedor siempre frustrado, siempre agonal, de la palabra. Parece que hay una invocación para que la palabra le llegue al poeta, y al mismo tiempo, estoicamente (ya lo señaló Soto Vergés), posee la conciencia de no ser feliz, de no aspirar a la felicidad, porque sabe que la felicidad completa no existe. Quizá, por resumir, podría decirse que existen momentos de felicidad, y el poeta sabe que a lo que más cuesta trabajo acostumbrarse es a esa discontinuidad. Las palabras provienen de la felicidad, y la felicidad sólo se conoce porque antes se ha sufrido, he ahí la razón del título. Sólo si se sufre, si se busca, si nos adentramos en los misterios de la palabra que no conocemos todavía, lograremos encontrar algo. Cuando se deja de ser libre porque nos debemos a la palabra, cuando nos volvemos esclavos de ella porque no tenemos otro sueño que el de ser poeta, estamos a punto de precipitarnos por nuestro propio vacío, por nuestro propio abismo, y he ahí el por qué de esa nueva invocación a la madre primera, y también el por qué de las repetidas otras ocasiones en las que se ha apelado a

---

<sup>223</sup> A la vez, y aunque en versiones posteriores acabara formando parte de *Pliegos de cordel*, en esta primera edición de *Las horas muertas* habría que recordar que el poeta se definió en otro poema como «El hijo de la libertad» (1959: 73), uniendo en un solo título los elementos dialécticos que venimos desarrollando, filiación / madre, libertad / esclavitud. Por cierto, «El hijo de la libertad» había aparecido anticipado en la revista malagueña *Caracola*, n. 71, Málaga, septiembre, 1958, s. p. Tres años antes, otro poema que anticipa a este libro, se había publicado también en la revista malagueña: «En la hora propicia», *Caracola*, n. 36, Málaga, octubre, 1955, s. p.

ella durante esta primera parte del libro. La palabra poética es una esclavitud para quien no puede salir de ella.

El último poema de esta parte, por cierto, se titula «La sed» (1959-25-26), antes titulado, en el anticipo que señalamos que se publicó en *Papeles de Son Armadans*, «El disfrazado de alegría», y posteriormente vuelto a cambiar de título por «Entreacto de la sed» (2007: 166-167), donde se incide en el carácter maldito de la bebida y en la búsqueda de la palabra precisa a través de ella, en los territorios míticos del poeta, dándose cuenta de que ninguna bebida —ni en clave metapoética, ninguna literatura, ningún acto creativo o proceso concebido como instancia última del poeta que en su obra vuelca todo su ser, en el sentido citado heideggeriano— puede ser «máscara de la alegría», pues la interrogación y las dudas sobre la identidad del poeta siguen estando presentes.

La siguiente parte del poemario se abre con una composición que sigue en la misma estela que la anterior parte, «Túmulo de la noche», un poema en tres estrofas del que entresacamos la estrofa segunda, para incidir en los temas que venimos desarrollando:

Túmulo  
de la fétida noche, cuando  
con la temible luna hendiendo  
las insaciables olas,  
no busqué merecerme más refugio  
que el de la libertad  
junto al fosco borracho  
marino, cerca de las rompientes  
del puerto cegador.

La noche una vez más es el espacio de la libertad, y de nuevo la bebida ronda ese momento privilegiado del creador, que quizá busque nutrirse de experiencias malditas para luego poder contarlas... sea verdad o no que el autor se emborrachara con un marino, lo que nos importa a nosotros no es que el detalle sea real, sino verosímil. Y aquí la libertad está en relación con la esclavitud de la palabra de nuevo, ya que ahora el poeta elige irse de fiesta, pero siempre en función de la huida de esa esclavitud de la palabra, de la que una vez más es imposible sustraerse. Otra vez la libertad en su lado negativo. En efecto, al describir a la noche como «fétida» y con el antecedente del primer verso donde se adjetiva también a la noche como «mefítica» nos adentramos ya en un territorio poco agradable, en un *locus*

*displicentis* que comenzará a convertirse en ese territorio mítico de la poesía del autor.<sup>224</sup> Ya poco queda de aquellas aguas de la memoria, con aquellos lejanos ecos garcilasistas de *Las adivinaciones*, y ahora, en consonancia con la primera parte del libro y del estatus del poeta, que lucha por extraer una palabra precisa y que se desvela en la noche por conseguirla, la poesía se ha convertido en un impulso agonal, en una lucha que nunca termina.

Por eso la composición que sigue, «Desnudo estoy igual que este papel» (1959: 32-33; 2007: 155-156), comienza así:

Para poder llegar hasta este trozo  
de diaria alegría, hasta este férvido  
peligro del papel, cuántos pasos  
en falso  
cuántas barandas  
vacilantes  
asomadas al lado de lo negro.

La alegría diaria de la escritura, sin embargo, tiene una cara oculta, un lado de sufrimiento que no podemos evitar, una suerte de cadena que nos tiene atados a la palabra, una esclavitud. La dialéctica libertad / esclavitud, como hemos venido viendo, está muy presente en estas páginas, y lo seguirá estando en todo el libro, ya que el problema de la libertad, como señalamos en su momento, no se reducía a la coyuntura política de España, trascendiendo hasta una concepción más metapoética y vital. Y de ahí que la vida haya que contemplarla también desde esta doble óptica, de esplendor y miseria.

En «Cloto» (1959: 34; 2007: 157) el poeta nos presenta a una de las hilanderas, llamadas Moiras o Parcas, en concreto la que hila la vida, la que se ocupa de la vida en sentido estricto. La primera parca, Átropos, se encarga de enhebrarla con el nacimiento, Cloto, que es la del poema,<sup>225</sup> va haciendo un ovillo, y Láquesis, la última, corta, poniendo fin a la vida (Grimal 1999: 300b). El poeta, obviamente, se centra en la figura central, Cloto, y se compara a ella: «Igual que Cloto, me hilo / la vida: yo no me puedo / equivocar». El poeta confía en su proceder, quizá porque no tenga otra opción, pero ante

---

<sup>224</sup> Así lo señala también, una vez más, Soto Vergés (1992: 29), quien hasta ahora ha sido el que mejor ha sabido ver las raíces estoicas y barrocas de la poesía de Caballero Bonald a partir de *Las horas muertas*.

<sup>225</sup> Una vez más vemos cómo toda esta terminología, conceptos y personajes de la mitología clásica grecolatina son conscientemente usados por el autor, y así lo confiesa, por ejemplo, en la entrevista con Alvarado Tenorio (1980c: 91). También, entre otros, en el poema final de *Las horas muertas*, «Cráter del tiempo» (1959: 74-77) aparecen algunos otros personajes mitológicos.



todo porque en la siguiente estrofa reivindica el error: «Los errores / los busco de antemano». El error es un derecho porque supone un modo de hacerse. Aprendemos a fuerza de golpes, a fuerza de sacrificio: «Metal / de implacable ley, fundo / mi fortaleza y mis pasos / en falso, / equilibrio la fe / con la renuncia.» Los pasos en falso de la poesía, las inseguridades, las vueltas y las tachaduras, los desvelos, son la única seguridad al fin y al cabo para el poeta. Por eso concluye la composición afirmando, de modo estoico, rotundamente estoico, que «Sólo es verdad / lo que aún no conozco.» Y he aquí uno de los versos más misteriosos de todo el libro, uno de los versos más bellos sin duda también, que posee una clave estoica y metapoética al mismo tiempo, tal y como venimos planteando. Según esta sentencia, lo que hemos vivido puede dejar de ser verdad puesto que al recordarlo lo cambiamos, lo alteramos, lo vamos falseando y convirtiendo en simulacro. Y he aquí otra de las claves de la mirada al pasado de Caballero Bonald, el descreimiento de ese tiempo a través de la conciencia lúcida de la intervención del sujeto en su propia memoria. Este tema, que ya venía anticipándose y desarrollándose en anteriores poemarios, seguirá tomando cuerpo y profundizándose en posteriores entregas. Pero aún podríamos señalar que a través de esta lectura en la que el autor se presenta todavía ovillando la palabra, todavía ejerciendo como poeta, al mismo tiempo nos presenta una distancia hacia la muerte, la que acabará con todo ese ovillar, y a la misma vez la que acabará con su palabra, también con su voz y, en último lugar, con el signo lingüístico a él ligado. La reducción de su palabra a signo, a un último gesto, sea lingüístico o no, también deberíamos contemplarla como otra posibilidad de estirpe semiótica.

Llegamos ahora al poema «Carne mía errabunda» (1959: 35-36), posteriormente titulado «Carne errabunda» (2007: 170-171), del que antes que nada habría que dar cuenta de la noticia que el autor nos deja de la anécdota que motivó el poema. Describe un accidente que sufrió en las aguas de Mallorca y que casi le cuesta la vida. En el segundo volumen de sus memorias podemos leer:

Fue entonces, a renglón seguido [...] cuando incurrí en una temeridad que pudo ser grave y se quedó en un susto aparatoso. El caso fue que el embarcadero de la casa, un pequeño espigón que se internaba en el mar no más de quince o veinte metros, disponía de sendos noráis laterales de fundición con lo que muy bien podrían haber atracado allí embarcaciones de eslora respetable, suponiendo que el calado fuese el adecuado. En contra de lo que ocurría en casi toda la costa balear, el agua no tenía en aquella zona esa transparencia esmeraldina que dejaba ver los blancos fondos arenosos o la policromía solar de la vegetación subacuática. Una tarde,

entre dos luces, no sé si empujado por la humedad tórrida que lo impregnaba todo o porque no tenía mejor cosa que hacer, me fui hasta el extremo del embarcadero, me subí a uno de los noráis y me tiré de cabeza al agua. Sentí primero el alivio súbito del frescor y luego como un mordisco indoloro en la parte interior del muslo, como la incisión rauda de un cuchillo. Me sobrevino a continuación una especie de apatía y vi que borbotaba en el agua una mancha bermeja. Chapoteé como pude hasta la orilla, un pequeño vado cerrado por un repecho de piedras sin argamasa y logré saltar a tierra. Llegué al chalé ya a punto de perder el aliento y fui conducido de inmediato a la casa de socorro. Tenía una herida de mediana profundidad en el muslo, con unos bordes palpitantes de color marrón, que no había afectado de milagro a la arteria femoral y que precisó de más de diez puntos de sutura. Luego supe que hacía tiempo se había desprendido una baranda lateral del embarcadero y que desde entonces permanecían allí bajo el agua los herrumbrosos barrotes. (2001: 110-111)

Seguramente el accidente sucedió en el verano en que el poeta estaba redactando este poemario, con lo que se proyectaría poca perspectiva temporal, pero en cualquier caso el verbo en indefinido le otorga a la composición la suficiente distancia como para evocar el episodio y activar el recuerdo, o para que tenga una atmósfera más eficiente de recuerdo. Lo que sí llama poderosamente la atención es que el poeta anduviera aquel verano «con Lucano y con Séneca», esto es, no sólo dos iconos hispano-romanos que *a posteriori* se convertirán en un referente del mundo andalusí de nuestro autor, de una conceptualización que propiciará esa «ascensión del barroco» en su obra (Soto Vergés 1992), y desde donde se enraizarán sus claves culturales, esa fusión de las filosofías epicúrea y estoica que comentamos anteriormente. Una vez más una base estoica que subyace en todo el pensamiento bonaldiano de esta época, y que apenas había sido vislumbrada hasta hoy.

Nos detenemos ahora también con brevedad en el poema siguiente, puesto que ha sido objeto de un largo análisis por Fröhlicher, para señalar algunas de las interesantes anotaciones del estudioso suizo, a pesar de que en la edición definitiva esta composición haya dejado de formar parte de su libro original para engrosar las filas de *Memorias de poco tiempo* (2007: 81):

#### EL CONTORNO DE LA HISTORIA

El que con mano incierta traza  
el propio emblema de su corazón  
sobre el polvo, allí también dibuja  
la oquedad de su historia, signo  
de proféticas lindes que se expande  
entre la grava de la esclavitud.

Glorioso es el instante  
en que el amor confunde sus fronteras  
con la vida, límite donde el hombre  
circunda el filo de su libertad  
de fugaces siluetas opresoras,  
imagen caediza sobre un poco  
de tierra, última forma inerte  
desprendida de tiempo, carnal  
contorno esquivo de la historia.

Nos interesa comentar este poema porque es una de las primeras muestras en la obra poética de Caballero Bonald en que aparece la palabra «historia» con matiz social, o mejor dicho con tono universal, como matizaremos. Se apunta una contenida lectura de lo colectivo, y quizás en esa contención estriba la grandeza de estos versos. Caballero Bonald, que durante los años cincuenta se había relacionado con Camilo José Cela, llegando a tener una relación estrecha con él, a finales de esta década hace más amistad con Gabriel Celaya y con todo lo que representa el poeta vasco. Es lo que en otra ocasión hemos denominado «Cela o Celaya. El compromiso» (Abril 2006a: 15-25), tomando el jerezano partido por este último, pero siempre teniendo en cuenta esa particular elegancia lingüística y contención referidas.<sup>226</sup> Y así se inaugura un campo semántico que tendrá particular difusión en el conjunto de sus poemas, y en ese sentido está abriendo esa nueva etapa que hemos apuntado al inicio de nuestro capítulo, y de la que el propio autor también daba cuenta en su día (1983a: 23). Vemos por tanto que el uso de la palabra «historia» no responde a ningún esbozo sino a una responsable determinación circunscrita sincrónicamente en un discurso y en un anclaje histórico concreto. Vemos además, sin demasiada dificultad, que aparecen los otros temas que hemos descrito puntualmente, tales como la mano, la libertad o la tierra con sus reminiscencias originarias en sentido de madre.

Respecto a la historia, ya en su día apuntamos (Abril 2004) que nuestro autor comienza a elaborar un lenguaje distanciado del manoseado léxico de la época, tan apegado a las modas y al verso de protesta, poco estético, dotando a ese lenguaje de un fresco significado —refrescándolo— a través de esas palabras clave que, en definitiva, son signos inequívocos

---

<sup>226</sup> No obstante es interesante recordar que debió existir una más que notable sintonía ideológica (Gracia 2006: 306).

de una necesidad no sólo individual, sino en todo punto íntimamente relacionada con lo colectivo.<sup>227</sup>

Nuestro autor no se encontrará solo en ese camino sutil de la reivindicación de lo colectivo, y así otros compañeros de generación elaborarán con más o menos suerte o convicción ese discurso, estando algunos más apegados a la protesta explícita —aunque con matices, tamizada por la ironía— como Ángel González, o la parábola, como José Agustín Goytisolo o Jaime Gil de Biedma.<sup>228</sup>

Por eso Caballero Bonald nunca será un poeta social *ad usum*, ni él mismo se considerará como tal, caracterizándose por su elegancia lingüística (Albornoz 1970: 334). Lo veremos plenamente en el siguiente capítulo pero podemos contemplarlo ahora en sus primeras manifestaciones. La nueva (entiéndase: *otra*) denominación de nociones como el tiempo y el espacio, la libertad, la paz o la historia a fuerza de recurrentes se habían desgastado por el uso saturado de cierta poesía en boga en la época, habían perdido su sentido o su actualidad, pero con las nuevas asociaciones lingüísticas que el jerezano les imprimirá —en unión con otros semas y sobre todo adjetivos, en contacto con otras estructuras sintácticas, sin desdeñar sugestivas particularidades métrico-musicales— y las nuevas aglutinaciones en torno a diversas significaciones y referencias, estas nociones se redefinirán, se lavarán de un determinado lastre social y se pondrán en *otra* dirección semántica. Teniendo en cuenta «el tiempo que nos tocó vivir», parafraseando una expresión que usa abundantemente el propio Caballero Bonald en sus escritos críticos en esta época (Abril 2000b: 281), esto es la España franquista de los años cincuenta y de principio de los años sesenta, cuando no se veía el final de la dictadura, no nos extraña que con la lucidez que le caracteriza se diera cuenta de todo ese desgaste semántico y emprendiera esa labor de renovación.

---

<sup>227</sup> Respecto a la palabra «historia», como decimos, habrá en los siguientes libros una repetición -la coyuntura política lo exigía- que llegará hasta las diversas referencias desperdigadas en *Laberinto de fortuna* (1984), libro este último que se puede considerar como epílogo de una estado de ánimo, paralelo a la transición y a la instauración de la democracia. Hay otros términos-clave que también comienzan a desarrollarse en *Las horas muertas*, pero intentaremos ir desarrollándolos en los siguientes capítulos.

<sup>228</sup> Recordemos la segunda estrofa de su célebre sextina «Apología y petición»: «De todas las historias de la Historia / sin duda la más triste es la España, / porque termina mal. Como si el hombre, / harto ya de luchar con sus demonios, / decidiese encargarles el gobierno / y la administración de su pobreza.» (cfr. Gil de Biedma 1997: 82) El propio Jaime Gil de Biedma nunca se consideró tampoco como un poeta *stricto sensu* social, renunciando pronto a los planteamientos del realismo crítico y emprendiendo una labor más intimista, sentimental, coloquial y personal.

Aunque profundizaremos en este tema en el próximo capítulo, habría que ir adelantando que la historia ha sido el gran caballo de batalla de las ambiciones e inquietudes colectivas desde finales del siglo XIX, y que tras la II Guerra Mundial había ido perdiendo fuelle, a pesar de las renovadoras esperanzas esgrimidas por la Escuela de Frankfurt y de la instancia última con la que concluían uno de sus grandes retos filosóficos, que era saber, aunque resignándose, si todavía era posible escribir poesía. La respuesta, y no podía haber otra, lógicamente era sí, pero la historia una vez más había salido mal parada del embestida llevada a cabo entre 1939 y 1945.

A pesar de todo, como decimos, la historia buscó refugio y esgrimió una renovada fachada, que ya venía fraguándose durante la primera mitad del siglo XX y que venía respaldada por el pensamiento marxista: la creencia en una historia científica. Se recogió así fielmente ese testigo y durante los años cincuenta y sesenta también la crítica más prestigiosa se encargó de ir reedificando una nueva verdad en torno a la noción de historia, con resabios casi matemáticos. Y así se pusieron las bases en esa renovada esperanza colectiva que, en cualquier caso, desarrollaremos más extensamente en el próximo capítulo aplicada específicamente al caso de la poesía de Caballero Bonald y la coyuntura socio-política española.

Retomando el poema «El contorno de la historia», es difícil superar el análisis que Fröhlicher realiza en 2001, minucioso, meticoloso, y extremadamente técnico, en el que desarrolla las claves fundamentales no sólo del poema sino que también apunta, colateralmente, algunos temas interesantes que están presentes en la obra del jerezano. No vamos a intentar mejorar las observaciones del profesor Fröhlicher, sino que nos interesaría destacar aquellos aspectos que estimamos más destacados, y dejamos a los muy interesados la referencia bibliográfica por si quieren sumergirse de lleno en el comentario.

Subraya el suizo en primer lugar algunos aspectos estilísticos que nos parecen pertinentes: «El hecho de que el verso más breve del poema contenga un elogio del “instante” puede considerarse como un efecto icónico [...] Los frecuentes encabalgamientos, algunos abruptos [...] plantean, en el nivel de la expresión, el problema del límite, uno de los temas en el nivel del contenido.» (2001: 506)

En segundo lugar nos parece destacable: «Partiendo de la interpretación del proceso semiótico puesto en escena al comienzo —el dibujo en el corazón— el poema se configura

como un discurso gnómico que presenta un saber general sobre la *conditio humanae*.» (2001: 507) Poniendo de manifiesto en la página siguiente, «de acuerdo con la interpretación propuesta por el enunciador implícito, el carácter dudoso de la actividad humana en general.» (2001: 508)

Justo a renglón seguido se presenta «La figuración de la “historia” como “oquedad”», lo que nos dejará a las puertas de un descreimiento generalizado en la historia. Un descreimiento, recordamos nosotros ahora, motivado por una decepción, por una ilusión anterior que no ha podido ser realizada. «El efecto paradójico producido por la interpretación del *contenido* como vaciedad, es debido [...] al propio hacer del hombre que se funda en la interdependencia de las categorías opuestas libertad y opresión» (2001: 509).

Como vemos no tiene desperdicio el resumen del interesante análisis de Fröhlicher: «La frase “carnal contorno esquivo de la historia”, que aparece como una expansión del título, retoma y trasforma sistemáticamente los contenidos manifestados al comienzo, en principio incompatibles, reuniendo mediante una metáfora los distintos niveles de la primera estrofa, lo figurativo y lo abstracto, lo lleno y lo vacío, la pasión momentánea y la perspectiva del devenir. El punto de vista individual (“su historia”, verso 4) da lugar, al final del poema, a una visión global de “la historia”» (2001: 510). Y dos ideas más para ir concluyendo, que podrían ayudarnos a comprender algunos otros aspectos de la poética bonaldiana. La primera a propósito de una determinada concepción de la poesía, que ya tratamos en su momento a principio de este capítulo a propósito de la polémica Aleixandre-Barral: «La reflexión sobre lo que podría llamarse grandeza y miseria de la condición humana plantea también el problema de la comunicación poética.» (2001: 511) Y la segunda, a propósito también de ese nuevo papel enunciador, de ese foco emisor en el que se convierte el poeta a partir de *Las horas muertas* y que también comentamos a principio de este capítulo: «El sujeto poético cobra una doble identidad: por un lado se presenta como un personaje dominado por la pasión y, por otro, asume [...] la función del enunciador implícito que supone la competencia de interpretar y evaluar los signos y fenómenos del mundo.» (2001: 512) Puede estar todo esto relacionado con la frecuente combinación de expresiones figurativas y abstractas (2001: 509n), como si se pasara de lo concreto a lo inconcreto, de lo tangible a lo intangible, haciendo abstracción de la realidad. Y será, sin duda, una característica que se podrá rastrear en los siguientes libros, que partiendo de la realidad

tenderán siempre a un razonamiento casi nunca realista, al buscar la interpretación simbólica o metafórica, como lectura última de esa realidad.

Poco podemos apostillar a estas sentencias extraídas del enjundioso análisis del profesor suizo, y lo único que nos quedará a partir de ahora será entresacar de todos estos temas y matrices lo más interesante para aplicarlo a nuestros propósitos interpretativos.

Vamos a ir cerrando este capítulo no sin antes comentar un poema más, muy significativo. De hecho, el siguiente texto no es ni más ni menos que «Blanco de España», un elegante ejercicio de denuncia en la línea que venimos exponiendo, ya que a todas luces no se puede considerar propaganda, y así lo afirma el comienzo de la crónica anónima —en realidad las firmaban al alimón Ángel Crespo y Gabino Alejandro Carriedo (Gómez Bedate 1997: 4)— de la revista *Poesía de España*.<sup>229</sup>

El camino recorrido por la poesía de Caballero Bonald sirve por sí solo para ilustrar de manera inequívoca la afirmación, que desde siempre venimos haciendo, de que la poesía ha de responder a las circunstancias de tiempo y lugar sin menoscabo de sus valores puramente estéticos. (VV. AA. 1962: 60)

Para posteriormente centrarse en la evolución del autor, citar algunas de las características de *Las horas muertas*, y terminar el análisis comentando precisamente el poema que nos ocupa:

#### BLANCO DE ESPAÑA

Escribo la palabra libertad,  
la extiendo  
sobre la piel dormida de mi patria.  
Cuántas salpicaduras, ateridas  
entre sus letras indefensas, mojan  
de fe mis manos, las consagran  
de olvido.

¿Quién se sacrificó  
por quién?

---

<sup>229</sup> Caballero Bonald figuraría en el último número —el nueve, en 1963— como fundador y ordenador de la revista, y así lo señala Gómez Bedate (1997: 7). Es decir que habría estado colaborando en los otros números desde Colombia, aunque oficiosamente, y en el último número sus amigos colocaron su nombre en el lugar que se merecía. Son muy interesantes al respecto las notas a pie de página de Flores (1999: 33n y 34n).

Tarde llegué a las puertas  
que me abrieron, tarde llegué  
desde el refugio maternal  
hasta el lugar del crimen,  
con la paz aprendida  
de memoria y una palabra pura  
yerta sobre papel atribulado.

Blanco de España, ensombrecido  
de púrpura, madre y madera  
de odio, olvídate  
del número moral, bruñe y colora  
los hierros sanguinario  
con las ciegas tinturas del amor,  
para que nadie pueda recordar  
las divididas grietas de tu cuerpo,  
para escribir tu nombre sobre el mío,  
para encender con mi esperanza  
la piel naciente de tu libertad. (1959: 38-39)

Este poema cargado de emoción es sin duda una de las mejores muestras de poesía social de la época, y de hecho fue recogido en las antologías de José María Castellet (1960, 1966). Con enormes repercusiones en la poesía de la época, a día de hoy podríamos asegurar que esta composición sigue conservando toda su tensión emotiva: lógicamente el tema de España ya no nos preocupa de la misma manera ni con los mismos matices que entonces, pero desde un punto de vista utópico sí que podría ser contemplado por igual. En la obra del poeta, como hemos visto, se están inaugurando nuevos temas, que se mezclan con la trayectoria ya descrita, en concreto aquí la preocupación metapoética con el tema de España. Ya en el poema, en el texto, la lógica mallarmeana del papel en blanco —que es una constante en la poesía de nuestro autor—<sup>230</sup> funcionará como un correlato de la patria sobre la que escribir libremente (recordemos que se escribe con la mano, esa misma mano que tanto ha aparecido por todas *Las horas muertas* del escritor que se empeña en plasmar sus inquietudes), pero el poeta se encuentra con la sangre de los otros y con los remordimientos por no haber hecho nunca lo bastante como para sentirse satisfecho y con el deber cumplido. Pero el poeta sabe que la historia colectiva no le pertenece si no es por lo que pueda escribir, y sabe también que sus escritos tendrán poca repercusión. Sólo pretende, en ese papel teñido de púrpura y de sangre, plasmar su esperanza individual,

---

<sup>230</sup> Hay muchas referencias a esta página en blanco mallarmeana en *Las horas muertas*, *vid.* por ejemplo «Desnudo estoy igual que este papel» (1959: 32-33; 2007: 155-156), pero podrían rastrearse sólo a partir de los títulos muchas otras más en toda la obra bonaldiana.



fundirse en un abrazo solidario con la historia colectiva de la patria y encender así, con su esperanza, la nueva libertad que está naciendo. Todo un ejercicio de ilusión, tal y como veníamos detallando, en torno al presente y al futuro colectivo de la patria.

Como la doble hacha, viejo emblema  
de muerte, aquí  
escribo y recupero en la contraria  
hoja de la vida, vierto  
gritos sobre papeles, cicatrices  
encima de cuchillos, realidad  
en el sueño.

(De «El papel del coro», 1963: 65)

Nuestro autor se traslada a Colombia, donde enseñará diferentes materias relacionadas con la literatura y cultura españolas en la Universidad Nacional de Colombia, a principios de 1960. Para Caballero Bonald el final de la etapa de *Papeles de Son Armadans*, como se podrá constatar con las fechas, coincide también con el encuentro-homenaje en Colliure de sus «compañeros de viaje» a Antonio Machado en febrero de 1959, que abordaremos en este capítulo, su matrimonio con Josefa Ramis Cabot y los inmediatos preparativos para este viaje, que se prolongaría casi tres años, exactamente desde febrero de 1960 hasta diciembre de 1962.<sup>231</sup> En el ínterin de este tiempo su actividad literaria no se encontrará detenida ni mucho menos, y muy al contrario, trabajará con una inusitada intensidad. De entre todas las labores que realizó y que ahora nos interesa señalar, vamos a destacar las exclusivamente referidas a la poesía (aunque hay otras que son de mucho interés dentro del marco biográfico del jerezano, novelista, profesor, corresponsal de prensa, reseñista, etc.). Sobresale sobre todas el hecho fundamental de publicar una suerte de antología o libro en 1961 titulado *El papel del coro*, y decimos bien con «una suerte de» al no estar seguros si se trata de una antología o de un libro, porque en cualquier caso en él se mezclarán poemas de *Anteo*, *Las horas muertas*, anticipándose de igual modo composiciones del poemario que se está gestando, *Pliegos de cordel*.<sup>232</sup> No vamos a analizar detenidamente *El papel del coro*, aunque sí vamos a describirlo un poco. Dividido en tres partes, «I. Las horas muertas

---

<sup>231</sup> Pero hay que señalar aquí que la predilección de nuestro autor por lo hispanoamericano y lo mestizo es heredado primero por línea paterna, recordemos que su padre era cubano, y luego por propia inclinación personal, en el Colegio Guadalupe, confirmándolo sus variadas reseñas de poetas hispanoamericanos que realizó a principios de los años cincuenta y que se pueden consultar en nuestro Apéndice. Ahora su estancia colombiana y después los repetidos viajes a diferentes puntos de la geografía hispanoamericana confirmarán esta algo más que una simple inclinación.

<sup>232</sup> Publicado en Ediciones Mito, la revista colombiana donde comenzaron a darse a conocer y colaboraron tantos y tan grandes escritores, entre ellos Gabriel García Márquez, *El papel del coro* nunca estuvo en España lo suficientemente difundido, ni fue lo suficientemente conocido, obviamente por una distribución reducida y por motivos de mercado, por su reducida tirada.

(1955-1957)», «II. Aprendiendo a ver claro (1957-1959)»,<sup>233</sup> y «III. Pliegos de cordel (1959-1960)», cada una indicará el tema y las intenciones, dejándonos ver hacia dónde se dirige la poética de nuestro autor, en la gradación cronológica y temática del conjunto. Además, como es de suponer, *El papel del coro* llevaba sus respectivas correcciones y variantes (por entonces nuestro autor ya posee un pequeño caudal de poemas y libros escritos como para comenzar a reordenar su obra), de las que se ocupa puntualmente Flores (1999: 67-76), otorgándole al poemario estatuto de libro en tanto que presenta nuevas composiciones. Para nosotros, en cualquier caso, esas variantes, como en otras ocasiones sólo nos parecerá oportuno señalarlas cuando son explicativas de los textos, o nos sirven directamente para su interpretación. Baste decir, como dos últimos detalles: aunque ya lo apuntamos en su capítulo correspondiente a *Memorias de poco tiempo*, en este libro colombiano se incluirá la primera versión del célebre poema «Bar nocturno» (1961: 43-45), después reeditado en *Vivir para contarlo* (1969: 94-96) —la primera recopilación de nuestro autor de su poesía completa, al final de esta década que nos ocupa—, y ya a partir de entonces manteniendo el título que hoy conocemos, es decir «Somos el tiempo que nos queda» (2007: 104-106): un título decisivo, por su carácter sígnico. El otro detalle que habría que apuntar, de tipo también filológico, es que los poemas de la última parte de *El papel del coro*, titulada expresamente «III. Pliegos de cordel (1959-1960)», desaparecieron en las ediciones posteriores, fue el caso del poema homónimo «Pliego de cordel» (1961: 105-108), de «Como la bocanada del relente» (1961: 109-110), y de «Con tan furioso amor» (1961: 111-113).<sup>234</sup>

De cualquier modo es significativo —es más, nos confirma la clave de la cercanía de estructuras discursivas— que en *El papel del coro* se fundan los dos libros, *Las horas muertas* y *Pliegos de cordel*, siendo distinguibles las dos voces que lo recorren. Es cierto que cada uno de ellos presentará entidad propia, y que ya en su momento, en el capítulo

---

<sup>233</sup> El título de esta segunda parte, que a su vez será el de un poema, está inspirado en Paul Éluard. No será casualidad puesto por estas fechas se ve que nuestro autor se acercó al poeta francés, cuajando esta aproximación con la publicación de varias traducciones de sus poemas en el n. 9 de *Poesía de España*, en 1962, tal y como damos cuenta en nuestro artículo sobre las traducciones bonaldianas, *vid.* Apéndice. De una manera u otra (queremos decir que no sabemos quién lo impulsó), el contacto estrecho entre los directores de la revista y Caballero Bonald posibilitó el homenaje al poeta francés, una revista en la que como sabemos en su última etapa figuraba nuestro autor no sólo como codirector sino como cofundador.

<sup>234</sup> Todos estos poemas se encuentran convenientemente rescatados en nuestro Apéndice. Aunque hubo poemas que aparecieron en *El papel del coro* que luego se reprodujeron en *Pliegos de cordel* y que después desaparecieron, serán enumerados cuando nos ocupemos, en breve y en este mismo capítulo.

anterior, argumentamos por qué no era posible unirlos en un solo «ciclo» a pesar de las coincidencias de estructura, en nuestra particular visión de conjunto de la obra.

[...] ahora, en estos *Pliegos de cordel* —cuyos poemas fueron escritos por el autor en Colombia, en 1960— aquellos temas a que he aludido, y que sólo tímidamente aparecían en *Las horas muertas*, surgen ya abiertamente, con plenitud de significado, invadiendo casi por entero el escenario del volumen, aunque sin desplazar del todo la carga de subjetivismo — memoria y deseos, que decía Bécquer— tan poderosa en los primeros libros del poeta. Estos temas —libertad, patria, pueblo— vienen a testimoniar una situación que a veces es evocada por el poeta como recuerdo doloroso, y a veces como directamente vivida en el tiempo de su escritura. (Cano 1974a: 138-139)

Hay un cierto distanciamiento sincrónico explícito, y así lo constataba Jaime Gil de Biedma cuando le decía en carta personal que había cambiado mucho (2006b *apud* Caballero Bonald 2006c: 64), pero desde el punto de vista diacrónico, desde nuestra perspectiva de ahora, y mucho más después de la «remodelación» y lavados de cara de las diferentes reediciones en la obra poética completa, se notan mucho menos las diferencias que las afinidades. De hecho Miguel García-Posada destaca que aunque

en *Pliegos de cordel*, la poesía de Caballero Bonald se vuelca más hacia fuera, la tensión oracular persiste [porque] la poesía es revelación de las miserias de la historia, de las abyecciones que los pueblos padecen bajos los poderes siniestros de este mundo [...] Historia y mito han ido siempre parejos en Caballero Bonald (cfr. García-Posada en VV. AA. 2000: 89-90).

Volveremos más adelante a esta encrucijada de la historia y del mito en la poesía de nuestro autor.

También es significativo que a poco de acabar *Las horas muertas*, o incluso al mismo tiempo en que las redactaba, hubiera comenzado un cambio de rumbo poético, escribiendo con dos tonos distintos, aunque parecidos, como lo demuestran las publicaciones de *Pliegos de cordel* en revistas de la época, de las que adelantamos algunas en el capítulo anterior, entremezcladas con poemas de *Las horas muertas*, y como lo demuestra también, otro texto que andando el tiempo ha resultado altamente significativo, esto es «Una palabra para la tumba de Antonio Machado»,<sup>235</sup> publicado en *Acento cultural*, Madrid, marzo, 1959, p. 30,

---

<sup>235</sup> Fue la primera versión —por lo demás casi sin diferencias— que conocemos del poema que se convertirá en «La palabra más tuya». Con toda seguridad ésta fue la versión que nuestro autor leyó en el célebre encuentro en febrero de 1959 alrededor de la tumba del poeta en Colliure, junto a sus amigos —los mayores de la «excursión»— de la Primera Generación de Posguerra, y compañeros de viaje de la Segunda. A este poema es al que se refería Gil de Biedma en la carta citada cuando decía que había cambiado mucho.

la revista que dirigía Isaac Montero,<sup>236</sup> y posteriormente titulado «La palabra más tuya» (1963: 70-71).<sup>237</sup>

La situación no ofrece dudas, y tal y como apuntamos en el capítulo anterior, a partir de esta época de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, nuestro autor —y él mismo lo reconoce (1983a: 23)— comenzó una bifurcación en su obra que se vería plasmada en estos dos libros de los que venimos hablando. Con el viaje a Colombia, además, se intensificarán esos dos caminos, uno cerrado, al menos de momento, el de *Las horas muertas*, y el otro en plena ebullición, recién estrenado con la eclosión del grupo literario del 50 en el encuentro de Colliure, en esas fotos que se han reproducido hasta la saciedad en todos los manuales. El viaje a Colombia fue altamente saludable para la literatura y la vida de nuestro autor, y allí también nació su primer hijo, Rafael. Allí redactó el grueso de poemas de *Pliegos de cordel*, y allí también, aprovechando la suficiente distancia con la que se puede ver el país natal a tantos y tantos miles de kilómetros, pudo reflexionar sobre la situación española. Y de hecho, en lo estrictamente literario, su primera novela *Dos días de setiembre* tuvo en Colombia su nacimiento, una novela de marcado carácter realista y de denuncia, una de las mejores y más salvables muestras de la literatura social de aquella época en España. Y el mecanismo que la impulsó pudo ser la distancia, tal y como reconoce el propio autor, ya que

Debido seguramente a un retardado movimiento pendular de la evocación, me empezó a rondar por aquel entonces lo que se parecía mucho a un apremiante requerimiento literario. Es cierto que el arraigo en la memoria de unos hechos vinculados a un tramo prominente de la experiencia, pueden terminar convirtiéndose en una obstinada propensión comunicativa, de emergente necesidad de exteriorizar ciertas intimidades biográficas. Viene a ser como un proceso acumulativo del recuerdo cuya fijación adquiere de pronto una intensidad ciertamente gravosa, hasta el punto de hacerse recomendable, casi por imperativos de salud mental, recurrir a alguna fórmula curativa; por ejemplo, a la objetivación terapéutica de un psiquiatra. Y eso

---

«Como anécdota, no es de extrañar que este poema fuese musicado por Luis Eduardo Aute en los años de la transición hacia la democracia y que fuese interpretado por la cantautora Rosa León en uno de los discos más emblemáticos de la época, *Al alba*, producido además por Caballero Bonald» (Fúnez Valdivia 1997: 33n)

Y tal y como decimos, andando el tiempo el poema «La palabra más tuya» ha ido cobrando cada vez más importancia hasta el punto de que recientemente fue utilizado como título de un compact disc de cantautores cordobeses, sin permiso de Caballero Bonald, para rendir homenaje a Antonio Machado.

<sup>236</sup> Para el papel que cumplió esta revista, su autor y el círculo de escritores que aglutinaba en estos convulsos años, *vid.* Gracia 2006: 334.

<sup>237</sup> Ya advertimos en su lugar que sólo citamos los poemas aparecidos en revistas que nos parecen destacables, por su fecha de publicación, por su título que luego cambiaría o por cualquier otra razón. Otros textos publicados en revistas, a partir de su regreso a España y ya 1963 no nos parecen necesarios señalar más allá de una simple constatación de fechas, que no es nuestro propósito.

fue lo que hice: empezar a contar esos recuerdos, vehementemente acotados en un radio específico de la historia social de Jerez. Pienso que la distancia, el alejamiento geográfico del centro emisor de esos recuerdos, acentuó, intensificó su relevancia en mi particular archivo de sensaciones. Y luego estaba la posibilidad de enfrentarme en sus justos términos dialécticos a una parcela de mi sociedad nativa que conocía a fondo y había acabado por detestar. (2001: 283)

Y es que, en general, recordemos, sus colaboraciones con la revista *Ínsula* —las «crónicas de poesía» que enviaba por carta y que nosotros hemos rescatado recientemente (Caballero Bonald 2006)— no cesaron en esos tres años, quizá con más ímpetu debido a la distancia y a la sensación de aislamiento.<sup>238</sup> El valor testimonial de la correspondencia es muy significativo ya que se trata de una de las últimas generaciones que se relacionaron por carta y que mantenía el crédito de las noticias epistolares:

A través de mi relación epistolar con algunos compañeros del grupo del 50 —Gil de Biedma, López Pacheco, Barral, Goytisolo— me llegaban de continuo a Bogotá noticias sobre la «operación realista» y las sucesivas estrategias utilizadas en las campañas editoriales y en la agitación de los frentes literarios capitalinos. Resultaba poco factible, sin embargo, seguir desde tan lejos las contiendas generales y aun intestinas de toda aquella coyuntura histórica española a grandes rasgos y de la literatura en detalle. Había muchos matices que se me desvanecían obviamente en la distancia o sólo podía asimilarlos a partir de algún análisis que podía llegarme previamente desfigurado. De lo que sí estaba bastante al tanto era de las incidencias del país, de las renovadas o reiteradas ofensivas de la policía franquista contra todo lo que supusiera un respirable atisbo de movilización democrática. En este sentido, y más que un «cónsul de la nueva poesía en ultramar» —según la enfática atribución de Carlos Barral—, lo que pasé a ser o poco menos fue un atento receptor de informaciones sobre la actividad antifranquista, las mismas que transmitía luego a los núcleos culturales y periodísticos de Bogotá. (2001: 286-287)

Por tanto, en las relaciones con sus compañeros de generación y en su labor literaria individual, aquel viaje supuso una intensificación de los esfuerzos y el trabajo, porque recordemos que en lo personal «Aquel viaje se presentaba, sin duda, como el gran viaje iniciático con el que todo joven escritor sueña a menudo» (Salvador 2006: 257), y además hay que tener en cuenta la procedencia híbrida de nuestro autor, sus ascendentes franceses e hispano-cubanos, con sus particulares acentos, propiciando que en tierras hispanoamericanas el propio idiolecto —su competencia lingüística más íntima— del jerezano se vio reforzado o, más incluso, encontró una identificación: «Los tres años de Colombia fueron una manera de reencontrarse con ciertos ambientes, quizá verbales, que

---

<sup>238</sup> Se pueden comprobar las fechas en nuestro apéndice, que reproduce —ampliada— nuestra edición de sus artículos de la época.

había estado buscando en sus primeros libros» (Alvarado Tenorio 1980a: 40). El propio Caballero Bonald tiene conciencia de todo este proceso y así lo transcribe en sus memorias, en unos estupendos párrafos en los que analiza las particularidades dialectales del habla colombiana, comentarios propios de todo un maestro del idioma español que conoce sus más delicados y misteriosos resortes:

Uno de los más llamativos aspectos del habla colombiana —o de la diversificación del español en Colombia— es el de su impecable prestigio genealógico. El despliegue del caudal léxico, la vitalidad expresiva, la calidad sintáctica, el uso de voces que a nosotros, los peninsulares, pueden parecernos arcaísmos y no son sino activas persistencias del fondo genetal del idioma, constituyen a no dudarlo un acabado ejemplo de preservación y a la vez de readaptación de las herencias lingüísticas comunes, una operación natural donde los respetos no excluyen las desobediencias. (2001: 267)

Huelga decir que para un poeta —y para un escritor en general— es de capital importancia encontrar una veta lingüística en la que se halle cómodo, más aún, como es nuestro caso, seguro y pleno en la confianza del decir, poder enunciar un discurso y superar las trabas de la incomunicación en el sentido rilkeano: algo así como encontrar una veta de inspiración, una burbuja expresiva...<sup>239</sup> Del asentamiento de estos mecanismos lingüísticos, que en nuestro autor comienzan a fraguar precisamente en los años colombianos, también da cuenta Álvaro Salvador (2006: 259-260) relacionándolo con el conjunto de la obra del jerezano y más en concreto con su madurez literaria, que estaba asomando en estos libros de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, pero que cristalizará en toda su integridad en lo que luego serán sus grandes libros —tanto en poesía como en novela— de los años setenta. E insistimos en estos años colombianos de nuestro autor porque la crítica, a excepción de los dos autores que hemos señalado, sólo suele citar la estancia del jerezano por tierras hispanoamericanas de pasada, restándole de algún modo importancia al trascendental punto de inflexión que a nosotros nos parece que posee esta etapa. Así lo confirmará el propio Caballero Bonald, que vio —en su realidad más vital— en este periodo cómo se cerraba definitivamente su juventud y se abría la madurez.

---

<sup>239</sup> Con la descripción pormenorizada de los diferentes procesos desarrollados tanto vital como literariamente por nuestro autor en sus años colombianos, y la importancia global de este viaje, queremos basar nuestra argumentación —sobre sus particularidades lingüísticas— con la intención de acercarnos de un modo más objetivo a su singular modo de enfrentarse a lo que él llama «convertir una experiencia vivida en una experiencia lingüística» (1983a: 23) o «acto de lenguaje» (*ibid.*) y que para nosotros tendrá una correlación con el «acto poético», como analizaremos en este mismo capítulo.

Tengo la inequívoca convicción, en cualquier caso, de que ese viaje a Colombia reglamentó mi futuro, lo hizo transitable y hasta cierto punto estabilizó, fijó las pautas de una halagüeña sucesión de despedidas juveniles y anticipos de la madurez. (2001: 254)

De hecho la importancia de esta época podría cuantificarse en sus memorias con las casi cien páginas que le dedica a esta estancia (2001: 252-354), una cantidad desproporcionada en comparación con otros años descritos, y es que en este momento la trayectoria de nuestro autor, a todos los niveles, se vio reforzada. Son años decisivos:

Mis años colombianos fueron especialmente intensos. Allí trabajé más que nunca, sin problemas censorios ni económicos, enseñé literatura española, tuve un hijo, viaje por la selva y la sabana, entendí muy bien los procesos de agitación social, me vinculé estrechamente a la cultura del país. (Campbell 1971: 322)

Todo esto posibilitó que «El “cónsul de la nueva poesía en ultramar” [regresara] a la Península transformado en uno de los narradores [y poetas] más innovadores y brillantes de la segunda mitad del siglo XX» (Salvador 2006: 260). Así que nuestro autor —ya con una familia— vuelve a finales de 1962 a España con dos libros en la cartera, la novela *Dos días de setiembre*, que había obtenido el Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral en 1961 y que aparecería en ese mismo 1962, y *Pliegos de cordel*, que se publicaría en 1963.<sup>240</sup> Lógicamente en estos meses de estancia entre el regreso y la readaptación, nuestro autor estuvo reencontrándose con muchas cosas que había dejado atrás en una suerte de puesta al día:

[En aquel tiempo] no escribí absolutamente nada, si acaso alguna nueva versión corregida y disminuida de algunos poemas que concebí en Colombia y que, junto a otros de la misma afectada urgencia, pasarían a formar parte de *Pliegos de cordel*, sin duda el libro mío del que me considero más distante y al que he acabado aplicando definitivamente el expediente del inconformista. Debo matizar empero que algo sigo estimando en ese poemario: su interiorización sensible, la decantación de ciertos precedentes ejercicios expresivos independizados de la lógica histórica, siendo precisamente eso, el acoso de la experiencia civil, la urgencia coercitiva de la realidad, lo que menos ha prevalecido a la erosión del tiempo. La verdad es que no acabo de identificarme con la poesía gestionada a partir de una verdad como copiada de un catálogo de temas de actualidad, impuesta apriorísticamente desde fuera y a título moralizante, es decir aquella que no genera su propia verdad a medida que se articula el poema. La poesía que no se imbrique en una lección singularizada del mundo, es decir la que se asienta en los bastidores ordinarios de la comunicación, es una poesía sólo apta para ser consumida, valga la licencia, por funcionarios y similares. Eso es lo que tiendo a pensar ahora respecto a algunas composiciones de *Pliegos de cordel*, título por demás encorsetadamente populista. (2001: 385)

---

<sup>240</sup> En 1963 también nacerá su hija Julia. Era la segunda, después de Rafael. En años sucesivos nacieron tres más: José Manuel, Miguel y Alejandro.



Comentarios no muy positivos sobre *Pliegos de cordel* que podrían verse refrendados también por los siguientes:

Publicado en 1963, ese es con toda probabilidad el libro mío que recorro con menos agrado, no en su conjunto desde luego, pero sí a través de algunos poemas supeditados a cierto engranaje coyuntural y, por ende, a ciertos artificios de construcción. Me valí en esos casos de un acento narrativamente extrovertido, de un realismo argumental demasiado obvio o demasiado formulario. Y eso me disgusta: la extroversión poética está a un paso de la oratoria. (1983a: 27)

Sin atrevernos a aplicar nosotros el expediente del inconformista, ni mucho menos a recorrer sus páginas con menos agrado, para nosotros *Pliegos de cordel* es un libro muy sugerente que nos ofrece una cala insuperable para observar la evolución estética de la poesía más vanguardista de la época, sin duda alguna uno de los frutos más sazonados de ese despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (Gracia 2006) que también se llamó poesía de circunstancias.

Tal y como venimos realizando en los diferentes capítulos en una suerte de cala filológica, veamos ahora qué poemas sobrevivieron a las subsiguientes ediciones de *Pliegos de cordel*, y aunque en nuestro análisis nos ciñamos exclusivamente a la primera edición, salvo que señalemos lo contrario en alguna esporádica ocasión, el libro en la edición de la obra poética completa (2004, 2007) quedaría así: los poemas definitivamente eliminados,<sup>241</sup> contando los pertenecientes a «III. Pliegos de cordel» de *El papel del coro* que luego se repitieron en *Pliegos de cordel*, son «Con las manos de un pueblo» (1961: 87-88; 1963: 11-12, luego reeditado con el título «Me pido cuentas», 1969: 241-242, y 1979: 175-176, pero posteriormente excluido definitivamente),<sup>242</sup> y «Accidente del verbo» (1961: 118-119; 1963: 63-64). Además, hay otros poemas que tras la publicación de *Pliegos de cordel* o alguna otra reedición, no sobrevivieron, desapareciendo definitivamente: «A contratiempo» (1963: 54-56), «Recado para un viajero» (1963: 72-73), y «Oye cantar los gallos de la aurora» (1963: 85-86).

Por el contrario, se añadieron otros poemas a la edición definitiva. El más célebre es «Bich Som explica que está vivo» (2007: 243-244), proveniente de *Descrédito del héroe*, pero con una variante significativa en el título al pasar de «Son» por «Som», es decir

---

<sup>241</sup> Como todo este tipo de material eliminado por el autor nosotros lo hemos rescatado convenientemente en nuestro Apéndice.

<sup>242</sup> Otro título anterior manejó nuestro autor, que no contempla Flores en su –por lo demás– meticuloso cuadro de variantes, para esta composición, a saber, «Entro a saco en mi vida», que se ofreció como adelanto en el n. 8 de *Poesía de España* junto a «Ya no tarda la hora» (1962: 60-61).

enmascarando la agresividad del insulta en la aparente neutralidad de un apellido, «Bich Son explica que está vivo» (1977: 85-86). Inicialmente el poema había aparecido en *Vivir para contarlo*, con el título «Acero del héroe» (1969: 301-303) en el apartado de poemas inéditos, que ofrecía el título provisional de *Nuevas situaciones*. El poema cobrará bastante peso —nos ocuparemos de él en el siguiente capítulo, tal y como veremos— dentro de *Descrédito del héroe*. El cambio de lugar parece estar justificado por su tono narrativo explícito, y de hecho ha encontrado mejor acomodo en la última sección de la edición definitiva de *Pliegos de cordel*, en donde se apuesta por una estructura más narrativa, menos rítmica, no basada en los versos breves y encabalgados. En esta sección se hallan poemas como «Documental», acerca de los campos de concentración nazis, que recuerda mucho la manera de abordar las masacres en Vietnam de «Bich Som explica que está vivo».

Otro poema añadido es el titulado «Contrahistoria», que tiene también una geografía movediza. Proveniente de *Poesía, 1951-1977* (1979: 188), después en *Doble vida* se recogió con el título «Contrahistoria andaluza» (1989: 100). Luego se inserto posteriormente en la edición revisada de *Descrédito del héroe* (1993: 89-90), con su título originario, y finalmente volvió a situarse en *Pliegos de cordel* (2007: 238-239). No se sabe bien si pertenece explícitamente a los años de *Descrédito del héroe*, por la fecha en que se publicó por primera vez, o era un poema que desde sus inicios quedó a medio hacer y sólo cuajó hacia la fecha de su publicación, con la subsiguiente reordenación a la que el jerezano suele someter sus textos cada vez que va a darlos a la imprenta. Otro poema que se sumará a la edición de la obra poética completa será «Hasta que el tiempo fue reconstruido», proveniente de la edición de *Vivir para contarlo* (1969: 267-268): se puede observar que fue otra composición que se quedó rezagada de la edición de 1963. De igual modo «Composición de lugar», proveniente de *Descrédito del héroe* (1977: 83-84) y que sólo formará parte de *Pliegos de cordel* a partir de la edición de la obra poética completa (2004: 257-259; 2007: 259-260). Y ya para terminar, «Estancia del indefenso», que originalmente apareció también en *Poesía 1951-1977* (1979: 190), encontrándose inserto en *Pliegos de cordel*, y actualmente en las poesías completas se encuentra también ahí incluido (2007: 261).

Una vez vistas las características más sobresalientes de las variantes, vamos a situar *Pliegos de cordel* en la literatura social a la que pertenece, o realista, o marxista, etc. (son muchos los calificativos con los que se ha aludido a esta corriente), y de paso dar cuenta de la vinculación de esta literatura con las coincidencias —también podríamos hablar de diferencias significativas, en tanto que pautas individuales— de la Segunda Generación de Posguerra, pues ahí parece que fue donde cuajó el núcleo inicial de esta Generación. Nos referimos obviamente al ya citado encuentro en Colliure en febrero de 1959. Caballero Bonald había conocido anteriormente a los diferentes integrantes de su generación, ya fuera en Madrid o Barcelona, y mantuvo una relación bastante amistosa por carta o en sus esporádicos o más frecuentes encuentros. Precisamente a través de uno de esos amigos poetas, José Agustín Goytisolo, que frecuentaba desde los tiempos del Colegio Mayor Guadalupe a comienzos de los años cincuenta, supo de la convocatoria del homenaje, y hoy podemos atestiguarlo a través de la carta reproducida recientemente en el volumen *Vivir para contarlo* (Goytisolo 2006 *apud* Caballero Bonald 2006c: 67), con fecha 1 de enero de 1959, y que tendría su respuesta, la aclaración de Caballero Bonald, en la que le decía que sí acudiría, con fecha de 25 de enero, carta que se reprodujo en un anexo (también publicado como separata) de la *Revista Atlántica de Poesía* (VV. AA. 2000b: 71). Todo este material bibliográfico, de enorme valor, explica algunas de las claves de aquella ofensiva —«operación realista», según hemos transcrito anteriormente de las memorias de nuestro autor (2001: 286)— de los jóvenes poetas, novelistas, críticos, etc., que luchaban por la democracia en tiempos duros, y que protagonizaron uno de los actos más emotivos contra la dictadura franquista.

Obviamente este encuentro-homenaje viene a significar una suerte de broche a las actividades —en todos los sentidos, no sólo políticas, sino estéticas y vitales— que desde mediados de los años cincuenta (García Robles 1965: 16) estaban comenzando a llevarse a cabo por los intelectuales y artistas comprometidos o con conciencia social en España. «Promovido desde París por el partido comunista [sic] y en especial por Claude Couffon y Juan Goytisolo» (2001: 241),<sup>243</sup> sumándose artistas como Pablo Picasso, Louis Aragon, Raymond Queneau, etc. En España, además de la Escuela de Barcelona, se sumaron otros

---

<sup>243</sup> Precisamente en París se publicará también la misma versión (que había aparecido en Madrid en *Acento cultural*) del poema «Una palabra para la tumba de Machado», en el número homenaje al sevillano en la revista *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, en la que venía colaborando nuestro autor.

poetas (José Ángel Valente y Alfonso Costafreda desde Ginebra, por ejemplo), o amigos relacionados con la literatura.

En general, lo que conocemos como «el compromiso» —*engagement*, en términos sartreanos— se había acentuado a mediados de esa década de manera particular en España. A partir de este simbólico encuentro-homenaje se cargaron todas las baterías, y se puede decir que comenzó la etapa más dura, donde el conflicto sociopolítico alcanzó sus más enconadas luchas, y donde los poetas tomaron partido y desarrollaron sus estrategias, facilitándose una propuesta estética determinada, una especie de consigna literaria de marcado carácter realista a través de la cual se denuncia la situación de la España franquista. Todos los poetas de su generación —a excepción de Francisco Brines y Claudio Rodríguez (cfr. VV. AA. 2000: 48), que estaban en contacto en Madrid, eran amigos y compartían otras inquietudes estéticas—<sup>244</sup> se sumaron a aquel llamado, elaborando diferentes obras de este cariz con más o menos tino literario. Lo que es evidente es que, dependiendo de las poéticas que habían desarrollado anteriormente, la impronta del compromiso les marcó profundamente a partir de entonces, llevándoles hacia una dirección que de otra manera no podía haber existido. En concreto, para nuestro autor, y denominándolo con un término *a posteriori*, quedaría la marca del *infractor*, marca que ya había estado cuajando en primera etapa como poeta, o mejor dicho, un poso crítico inexcusable que recorre toda su obra. Quizás en ese sentido se podría hablar para esta etapa de *Pliegos de cordel* y del compromiso como poesía crítica, como de hecho así también se la denomina. Según el concepto sartreano antes esgrimido, bajo el signo renovado del *engagement* se encerrarían todas las dudas sobre el existencialismo, que obviamente no satisfacía para responder a las preguntas sobre el mundo exterior, y se apostaba por un compromiso más rico y completo, desde el yo al nosotros, que en España vino de perlas para sacudir ideológicamente las más o menos débiles inquietudes contra el régimen, intentando ponerlo contra las cuerdas (al menos intentándolo) con aires europeos — también en ese sentido suponía novedad el concepto, en tanto que pensamiento occidental

---

<sup>244</sup> En el citado texto, perteneciente a una mesa redonda, Jesús Fernández Palacios reproduce unas palabras de Francisco Brines de 1980 en las que cuenta cómo él y Claudio Rodríguez rechazaron en su día la oferta tentadora —por lo que significaba de proyección literaria de una colección de aquellas características generacionales, su distribución y buena acogida por la crítica— de Jaime Gil de Biedma para publicar en la prestigiosa colección Colliure, debido a que ninguno de los dos escribía poesía social (cfr. VV. AA. 2000: 48).

que por fin entraba en la autárquica y católica España— que albergaban un fondo ético y una firme conciencia histórica. Se actualiza también así la historia de España.<sup>245</sup>

La literatura del compromiso o de circunstancias supone siempre un riesgo desde el punto de vista estético cuando los autores renuncian a la tensión, a la creatividad, y se justifica en los contenidos. Los verdaderos poetas suelen superar este peligro planteándose de un modo personal las relaciones entre su ética y su estética. Los buenos poetas de la Generación del 50 comprendieron rápidamente las fallas compositivas que podían provocarse en la politización de su literatura. De esas «dolencias» daban cuenta Ángel Crespo y Gabino Alejandro Carriedo, que como sabemos eran los firmantes anónimos de las críticas aparecidas en su revista *Poesía de España*, quienes advierten en una reseña que atraviesa toda la trayectoria de nuestro autor para desembocar en la poesía social, que

Para Caballero Bonald, el medio en que se desenvuelve no puede ser más peligroso. Nace a la poesía durante un periodo en el que, tal vez de manera intencionada, se trata de exaltar la forma en perjuicio del contenido y llega a su primera madurez poética cuando los más nobles contenidos amenazan avasallar el indispensable contorno formal. (VV. AA. 1962: 60)

De hecho, a causa de esos vaivenes peligrosos, temáticos y formales, en general los autores del compromiso pronto acabaron con aquella «operación realista» para emprender cada uno de nuevo su camino individual, propiciando un consecuente camino de vuelta cuando quizá los escritores más retrasados todavía estaban comenzando, o acababan de llegar.<sup>246</sup> Tanto para reivindicar el realismo social, como para apartarse de él, nuestro autor estuvo en la vanguardia española.<sup>247</sup> Y es cierto, más que nunca, que había que estar en el lugar señalado y en las fechas concretas para haber participado de las decisiones políticas o estéticas de un determinado grupo, y nuestro autor así lo estuvo, al margen, claro está, de que lo buscara vehementemente durante todos los años cincuenta y de que su trayectoria literaria, sus libros, convenientemente lo refrenden, realizando los virajes necesarios, sus propias rupturas, e intentando manejar su destino, lo que no es poco. En cualquier caso,

---

<sup>245</sup> Refiriéndose a la obra de nuestro autor, y a modo de resumen, esta opinión nos aclara que «Esta es, simplemente, la obra poética de un hombre que ha sabido sintetizar su momento histórico, expresando su proceso vital en estrecha unión con el de su país y de su sociedad.» (Pomar 1969: 18)

<sup>246</sup> Así lo confirma también Payeras Grau (1997: 58): «las críticas que había recibido esta corriente literaria se basan sobre todo en la monocorde exposición de tópicos muy manidos, con lo que falta verdadera dimensión de pensamiento, y también en la falta de ambición estética.»

<sup>247</sup> «[...] por causas distintas en cada caso, causas y circunstancias que caen fuera de los límites de estas líneas, los poetas del *grupo poético del 50* tuvieron la suerte y el acierto de escapar de ese funesto estancamiento de la historia que empapó nuestro país durante décadas.» (Rosales 1997: 111)

para atestiguar el fin del realismo social, también el jerezano, una vez más, se encontraba a la vanguardia de la literatura española, formando parte de ese grupo selecto de autores preocupados por una serie de intereses estéticos y que se habían dado cuenta de que era el momento de comenzar a cambiar, que ya habían sacrificado bastante su propia obra por un fin que nunca llegaba y que, en cualquier caso, a lo mejor no merecía tanto la pena. Una vez más en las memorias de nuestro autor encontramos unas interesantes reflexiones sobre todo esto:

Como bien se sabe, el realismo social apenas permaneció en activo cinco o seis años y murió de muerte natural. Fue languideciendo como languidece cada cierto tiempo cualquier tendencia literaria, que se extingue para dejar paso a otra, lógicamente promovida por la propia dinámica de la historia. Claro que también influyó el cansancio, la decepción, la frustración política, el excesivo triunfalismo, la evidencia de una crisis colectiva que vino a ser como la suma de una serie de crisis personales. En realidad, esa hermosa idea de querer cambiar la sociedad —la vida, la historia— por medio de una poesía de combate fue bastante peregrina, entre otras razones porque resultaba sumamente cándido hablar de la eficacia social de una poesía cuyos libros rara vez sobrepasaban una tirada de mil ejemplares. Aparte de que casi todos los integrantes del grupo del 50 propugnaban a toda costa que la poesía, antes que un vehículo de comunicación, era un hecho lingüístico transmisor de conocimiento. O sea, que las cosas tampoco funcionaron siempre de manera tan simple o inequívoca. (2001: 246)

No obstante todos estos reparos *a posteriori* y de la singular manera de enfrentarse a la literatura según las consignas de la época, nuestro autor fue uno de los «conspiradores literarios» más conspicuos de su época y de su generación, como lo demuestra las varias veces que estuvo encarcelado, y no sólo eso (si es que pudiera parecer poco), sino que estuvo impulsado siempre por un decidido compromiso para realizar una literatura social o crítica. Es decir, que él también vivió aquel «excesivo triunfalismo», con lo que significó después la frustración y crisis de ver que todos aquellos esfuerzos no habían servido para nada, o prácticamente para nada. Y así lo confiesa: «Fui yo quien eligió incluso fervorosamente ese cambio en los engranajes temáticos de mi trabajo creador» (2001: 247), porque

sin necesidad de recurrir a ninguna palinodia, no encuentro reparos para defender la justificación histórica de la literatura social, aunque tampoco puede negarse su torpe adscripción a toda una serie de zafios apresuramientos operativos. En cualquier caso ningún poeta, ningún novelista de relieve vinculado a esa tendencia dejó de pensar que se trataba de un paréntesis más o menos voluntariamente aceptado y más o menos impuesto por las propias demandas de la historia. (2001: 246)

De hecho, aunque el autor fuera consciente de la situación de eventualidad, seguro que nunca tuvo la capacidad para entrever el posible desgaste que entrañaba una literatura de circunstancias:

Lo que sí me ocurrió en algún momento fue que la excesiva comparecencia testimonial, la misma reiteración de temas de índole —digamos— acusadora, me sometió a una especie de oclusión dialéctica de la que no fui consciente sino al tiempo. Y eso además restringió durante algún tiempo las ramificaciones indagatorias de mi trabajo, me sometió hasta cierto punto a un trato un poco aburrido, a veces demasiado artificioso y monocorde, con mi propia obra. (*Ibid.*: 247)

Y todo esto teniendo en cuenta la singularidad del compromiso estético de Caballero Bonald, que siempre se caracterizó por una inusitada elegancia en el decir, un poso sintáctico peculiar, una particular forma de colocar los adjetivos...

Los que [...] cultivaron la poesía social hacían una cosa muy *sui generis* cada uno, una cosa muy propia. En el caso de Pepe Caballero muy transformada, llevada a unos términos conceptuales muy singulares y muy precisos. (Quiñones en González *et alii* 1986: 166)

Se unen por tanto lo testimonial y humano junto a las claves más pulcras y estéticas (Morelli 1995: 13). Una vez más Fernando Quiñones, conocedor profundo de la obra de Caballero Bonald, nos aporta una importante clave crítica de la opción estética de su paisano y amigo gaditano.<sup>248</sup> Porque no se puede separar la forma de escribir esgrimida en *Pliegos de cordel* con lo que en el autor se venía gestando:

Para evitar quizás el riesgo de caer en las trampas de la poesía social más ramplona —sólo cultivada, me parece, por vates de ocasión— convine en que los asuntos centrales de ese escueto tramo de mi producción poética se centraran en la recuperación de la niñez a manera de propuesta moral a distancia. Así al menos seguía trabajando de algún modo en aquello para lo que siempre me he sentido literariamente mejor capacitado: para la creación de un mundo cuyas equivalencias con la realidad acotada en la memoria tiendan a generar una cierta ambigüedad de fondo. (2001: 248)

Vemos que, aunque estos comentarios sean *a posteriori*, lejos de perder peso u objetividad crítica, constituirán las lúcidas reflexiones de alguien que supo ver siempre con la suficiente distancia la situación por la que atravesaba no sólo la España de la época, sino

---

<sup>248</sup> «En *Pliegos de cordel* se impone con mayor evidencia ese retorno hacia la claridad que constituye el último estadio de la labor poética de J. M. Caballero Bonald. Las virtudes y riquezas expresivas, los aciertos adjetivadores, la alta calidad literaria de su poesía, son las de siempre [...] Las valiosas y últimas conquistas de la poesía de J. M. Caballero Bonald [...] las palpables muestras de un arte más tembloroso, comunicativo y asequible, al mismo tiempo que más rico y más exento de otros elementos que no sean de procedencia y destino estrictamente poético.» (Quiñones 1963: 650-651 *apud* Flores 1999: 78)

su propia literatura: y al conceder con estas palabras una variante a la trayectoria ya emprendida no significaba cambiar radicalmente los modos expresivos, aunque también es verdad que en un principio las oscilaciones pueden mostrarnos intentos fallidos o luego desechados.

En el caso que nos ocupa, la mezcla de la aventura personal con la historia de España, además, tendrá en la trayectoria bonaldiana un encuentro feliz de la historia y del mito (recordamos a García-Posada) en lo literario que poseerá unas repercusiones visibles incluso en sus últimos libros. Pero para abordar este asunto en su totalidad y complejidad, deberíamos retomar la cuestión de lo que significaba la historia —Historia con mayúsculas— para esta generación, puesto que en multitud de ocasiones se alude a ella a partir de la situación concreta de España, anclando cualquier decisión en sus raíces, en sus ramificaciones más lejanas y en sus dimensiones transcendentales. Hay que tener en cuenta que en cualquier caso se habla de Historia como categoría lógica o matemática, y por supuesto se habla de Historia, de verdadera Historia frente a la Historia franquista, la Historia oficial y que no comparten porque ha sido falseada. Pero más incluso que la oposición al régimen, existen unos valores tradicionalmente aireados por la izquierda, como el de Historia, a través de la cual se estaría en posesión de un pensamiento positivo en el progreso. La humanidad estaría destinada a conseguir la felicidad y el comunismo futuros. Pero nada más lejos de la realidad, puesto que nada nos asegura que no vayamos hacia atrás. La seguridad en el progreso provoca una visión de la Historia, tan humana como inexacta, en términos habermasianos. Desde luego no se puede justificar en una ciencia exenta de contradicciones sociales y se escapa a la frialdad de los números y las estadísticas.<sup>249</sup> El progreso, aliado con sus consecuencias utópicas, impide a veces una verdadera valoración del presente. La apelación a la Historia estará muy relacionada con todas aquellas ocasiones en las que en los poemas se habla del tiempo presente, o simplemente del tiempo, con una suerte de enclave en el eje espacio-temporal, como en «Afirmación del tiempo» (1959: 13-14) donde tras un repaso sin piedad de los hábitos —y

---

<sup>249</sup> En la base de todos estos planteamientos se encontrará la noción de naturaleza humana, tal y como señala Juan Carlos Rodríguez (2002: 30 y ss.), la *conditio humanae*, una noción naturalizada y reducida a esencia inapelable (por ejemplo, su bondad). Pero nada más lejos de la verdad. Del mismo modo el progreso no es lineal. Caballero Bonald lo dirá también a su manera: «En literatura, mis preferencias van hacia los escritores que han penetrado en la caverna humana: de William Blake a Kafka, pasando por Baudelaire...» (Bustamante 1969: 19)



en sentido específico, sus hábitos literarios— del pasado, con su correspondiente abjuración debido a la mala conciencia del burgués que se recrimina a sí mismo ser burgués (todo esto lo veremos por menudo de inmediato), se ponen todas las esperanzas en el tiempo presente, leído como tiempo de transformación. Así dicen las dos últimas estrofas.

Textos de sombra me enseñaron  
a no reconocirme, dignidades  
de uniformados ojos  
me condujeron hasta las mentiras  
con que rehíce luego mi verdad.

Sacuden mi memoria como un látigo  
los humos de las puertas, los vislumbres  
de las liberadoras manos  
vergonzantes, las cláusulas  
del vino, toda la negación  
de aquellas tenebrosas inminencias  
con que me afirmo ahora  
en este tiempo alegre de vivir. (vv. 27-39, 1963: 14)

El poeta saca pecho ante la situación de una Historia adversa colectiva, pero también de una historia personal de igual modo adversa, ligada a esa Historia, reafirmandose en la voluntad de vivir que no duda de calificar como «alegre» en tanto que se ha dado cuenta de las nuevas esperanzas colectivas que le preocupan y en las que se ha volcado, alejado de aquel tiempo oscuro del pasado, del individualismo y del subjetivismo. Relacionado en cierto modo con este tema, Payeras Grau (1997: 60) llama la atención también sobre el concepto de Historia que maneja nuestro autor —el concepto generacional— para explicar las relaciones en las que estaban insertos tanto Caballero Bonald como su compañeros de viaje, puesto que de hecho la Historia se esgrimía como premisa ineludible e indiscutible. Era la categoría en la que se basaba todo el análisis marxista.

Y en relación a la Historia, acabamos de decir que existían unas repercusiones muy visibles, provenientes casi en su totalidad de *Pliegos de cordel*, aunque quizá pudiéramos encontrar muestras larvarias en *Las horas muertas*, pero desde otra distancia que imprimía a los textos diferentes tiempos y espacios, en una suerte de ucronía. En cualquier caso, es en el libro que ahora nos ocupa donde resulta interesante señalar este cruce de caminos, pues en *Pliegos de cordel*, de manera más consciente, comienzan a fundirse y confundirse. Será éste uno de los temas que más nos interese en la poesía de madurez de nuestro autor,

esto es en *Descrédito del héroe* y en *Laberinto de fortuna*, que son los libros donde el jerezano se incluirá —forjándose una propia leyenda— en la tradición literaria de las sagas. Y es ésta una característica que nos interesa destacar sobremanera ahora, puesto que de hecho se convertirá en otra de las razones por las que *Pliegos de cordel* es un libro que cierra una etapa y abre otra, un libro bisagra, un libro en suma muy importante. Y aunque no sea el libro por el que Caballero Bonald siente más afecto, la realidad es que este tipo de obras de transición son tan importantes como cualquier otra etapa, vistas desde el conjunto que supone una obra y una trayectoria.

Por lo tanto, y a la vista de estas observaciones, ya tenemos otro elemento de juicio para clasificar el estilo de *Pliegos de cordel*, el cual, retomando ciertas nociones de García Montero (1993a) podríamos denominar como de «realismo singular», por la particular forma de enfrentarse a la realidad (no sólo desde la perspectiva social o histórica, sino también estética y vital). Obviamente, antes de encontrar el tono de los textos definitivos, nuestro habrá tenido no sólo que publicar la primera edición, sino ejercer esa *labor limae* al modo juanramoniano que le caracteriza durante casi medio siglo. Digamos también, al respecto, y sin querer justificar nada, que en los primeros momentos de tanteo siempre se exagera, se cometen excesos (de ahí los poemas desechados de *El papel del coro* y algunos de *Pliegos de cordel*, excesivamente testimoniales). No podemos dejar de recordar que los poetas más sobresalientes de la «generación realista» provenían todos o casi todos de la polémica emprendida con Alexandre-Bousoño acerca de la poesía entendida como comunicación o como conocimiento. Más allá de diatribas personales o teóricas, y de querer con esta polémica acceder a la primera línea de la poesía española del momento, en todos ellos se respiraba la conciencia discursiva sobre la autonomía del lenguaje y la artificiosidad de la escritura, pero esta conciencia en cierto modo tuvo que congeniarse al ser contrastada con la política y al inyectar en ella el tema de lo social, de la historia, de España: algo no cuadraba.<sup>250</sup> Y los poemas que construyeron todos ellos, de hecho, poseen esa singularidad que en Caballero Bonald es muy evidente.

---

<sup>250</sup> Afirma Carme Riera que José María Castellet les dijo a los integrantes de la Escuela de Barcelona: «Chicos, si queréis daros a conocer, si queréis ser alguien en este momento en la poesía española, no tenéis más remedio que hacer poesía social.» (Cfr. Riera en VV. AA. 2000: 56) En cualquier caso, aunque las modas literarias y las necesidades sociales atrajeran la atención sobre un determinado tipo de literatura, resulta muy difícil dudar de la sinceridad y de la honradez con la que por estos años unieron muchos de los poetas del 50 su creación estética a su compromiso político.

Esa conciencia motivó que, cuando los escritores del 50 se acercaran a la política, lo hicieran de una manera distinta a como lo habían hecho anteriormente los poetas sociales. Porque los primeros libros del 50 no son de compromiso político (*Metropolitano*, por ejemplo, es un libro muy apartado de la poesía social). Puesto que lo han reivindicado como espacio autónomo del conocimiento, ya no pueden, al acercarse a la política, convertir el poema en un simple panfleto, en un trasmisor de ideas establecidas anteriormente. Tienen que reclamar una poesía política que parta también del conocimiento y de la construcción del conocimiento del mismo poema. Ése es el tono de *Moralidades*, de *Diecinueve figuras de mi historia civil*, de *Pliegos de cordel*, de *Sin esperanza, con convencimiento*. (García Montero en VV. AA. 2000: 117)

Las peculiaridades de esta poesía social, que no responderá en ningún caso a sus patrones más ortodoxos y que venimos señalando específicamente en nuestro autor, también podrían verse confirmadas por otro comentario de Francisco Brines, quien leyó desde una distancia lo suficientemente lúcida todo aquel proceso social-realista, sin implicarse y con una conciencia estética o ideológica que no le permitía mezclarse. Refiriéndose a los poetas de la Escuela de Barcelona, y esta es una característica que se puede observar sin demasiadas dificultades en *Pliegos de cordel*, dice así:

[Estos poetas] escribían una poesía crítica de la burguesía desde la clase a la que pertenecían, y lo hacían partiendo de sus contradicciones, es decir desde su peculiar autenticidad; una poesía escrita en buena parte desde la propia biografía, la ironía y un sentimiento muy concreto de frustración. Eran jóvenes burgueses, con mala conciencia, y esa situación vital yo la entendía bien. Más que la crítica directamente política les interesaba la acusación de su propia clase. Creo que la de esta generación, con alguna muy contada excepción anterior, es la única poesía social válida de la posguerra. Esta poesía cívica, que en la mayoría de los casos es lo mejor de sus respectivas obras, es la que dio identidad al grupo. (Brines en VV. AA. 2000: 48)

Obviamente en el caso de nuestro autor, esta poesía cívica no representa lo mejor de su obra, pero sí ese punto temático y formal, también de fondo en el contenido, de coincidencia con el resto de su generación. Y también es verdad que después de aquella «promoción», en el sentido publicitario, de estos poetas, iba a resultar bastante difícil desligarlos de esa sensación de unidad generacional, si bien las trayectorias individuales — como no podía ser de otro modo— les han llevado por distintos derroteros.<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> En cualquier caso, hubo otro momento, del que no nos podemos ocupar ahora aquí, en el que también se dieron algunas coincidencias en autores como Brines, Valente o Caballero Bonald, precisamente en ese interregno de la poesía culta, las referencias culturalistas y la ondulación hacia el lado más estético, la búsqueda de la palabra de cada uno, que se dio a mediados de los sesenta y durante los setenta, coincidiendo estructuralmente libros como *Materia narrativa inexacta* (1965), *Palabras a la oscuridad* (1966), *El inocente* (1971), *Descrédito del héroe* (1977), o *Material memoria* (1979). Precisamente será Brines quien antes que ningún otro componente de la generación encuentra esa voz más personal, más individualizada hacia cierto culturalismo —puesto en boga inmediatamente después de la oleada de lo social, como bien se sabe— al que se

Antes del «sarpullido social» encontrábamos, por tanto, a un grupo de poetas que estaba tanteando y probando momentos de afinidad literaria —también afectiva— y que, a partir de la «operación realista» encuentra una perfecta «excusa» con un programa por el que intentar unir sus respectivos hombros: con una *auctoritas* como Antonio Machado por bandera, con el crítico más importante de la época, José María Castellet, y con todo un respaldo editorial como suponía la colección Colliure o Seix Barral, etc.,. En ese sentido, las individualidades que se conocían ya y se trataban, y se leían a partir de comienzos de los años cincuenta, y que durante esa década fueron evolucionando, desde la propia trayectoria individual hasta las posturas convergentes de finales de la década, constituirán el núcleo de la generación. Tanto en cómo afrontar el poema —desde la artificiosidad señalada—, heredera de Eliot y los poetas ingleses, como en la crítica de las costumbres de la propia clase, y la mala conciencia que eso implicaba, les uniré desde el punto de vista estratégico. Otra cosa será las respuestas que cada uno dará a estos conflictos que, como apuntaba García Montero:

En este sentido, una de las coincidencias que veo en los autores del 50 es esta conciencia de la escritura, y la reivindicación de este espacio, del poema como un territorio verbal con su propia estructura y sus propias necesidades. A partir de aquí, se pueden plantear los muchos matices y divergencias. De una manera artificial entiende el poema Jaime Gil de Biedma cuando le presta importancia a la intertextualidad y a la construcción de la composición utilizando tradiciones, citas, poniendo en juego un patrimonio cultural, para desembocar en la naturalidad, en una atmósfera coloquial, sencilla. Como también, en el otro extremo, consideran el poema de una manera independiente y artificial, en la reivindicación de un lenguaje más hermético y cultural, con voluntad de marcar las fronteras de lo literario, Caballero Bonald o Carlos Barral en *Metropolitano*. Se trata de una misma conciencia de escritura, que en unos casos quiere conducir el artificio hacia una apariencia de claridad y sencillez (pero es una apariencia muy trabajada: en la poesía de Ángel González, por ejemplo, uno de los valores es precisamente la intertextualidad, el juego con la cultura), y en otros quiere establecer claramente una frontera para lo literario, apartada del lenguaje coloquial (Pepe Caballero suele decir: «Eso es periodismo»). Pero, insisto, la conciencia de la escritura y de su autonomía frente a la confusión de lo literario con unas ideas preconcebidas, es la misma. (García Montero en VV. AA. 2000: 116-117)

Y son en todos estos puntos de vista que estamos señalando donde cuaja la idea de generación o grupo, que usamos indistintamente.<sup>252</sup> Por otro lado, y conectando

---

acercarán los otros dos autores, cada uno a su manera, pero establecido curiosamente ciertas afinidades discursivas.

<sup>252</sup> Carme Riera otra vez nos sirve para ilustrar este peliagudo asunto, pues tal y como ella usa el término en sentido laxo nosotros lo suscribimos, sin tener que aludir, al usar toda esta terminología, a las reflexiones

directamente con esta determinada forma de escribir poesía que pone en funcionamiento un poliedro de matices y procesos encajados en el mismo sistema (esta sería la definición estética con la que se podría denominar desde una óptica semiótica el Grupo del 50), decíamos en ese sentido (volviendo al jerezano, y recogemos también de paso las ideas del capítulo anterior) que en lo que sí se pueden parecer *Las horas muertas* y *Pliegos de cordel* es en todo lo concerniente al «acto» de escritura desde un punto de vista semiótico, desencadenante de lo que se plasmará posteriormente en su obra de plena madurez. Obviamente cuando Caballero Bonald habla del «acto de lenguaje o lingüístico» está aludiendo con bastante conocimiento de causa a estas teorías semióticas. Lo primero que se suele tener en cuenta en el «acto de lenguaje» es su capacidad fónica, al referirnos a la poesía, o lo que es lo mismo, signica. También se suele tener en cuenta todo lo que el sujeto enunciador conoce (hacer-saber), o lo concerniente —que no es poco— a las problemáticas inherentes al proceso de enunciación, y así podríamos continuar describiendo pormenorizada o técnicamente otras definiciones, pero la que se ajusta a lo que el jerezano quiere decir tiene más que ver con la manipulación que un sujeto ejerce en otro a través del lenguaje, y nos referimos a las modalizaciones del discurso, y ahí entraría la competencia discursiva de los interlocutores y la capacidad interpretativa o elocutiva: es lo que, resumiendo, hace referencia a las propiedades generales de la organización discursiva y que viene a denominarse un «hacer-hacer» del lenguaje. Así lo señalábamos en nuestro artículo acerca de la obra poética completa (2004: 113) cuando advertíamos que en Caballero Bonald el lenguaje es un *hacer* (en el sentido greimasiano). El lenguaje es un hacer-crear, un hacer-saber y un hacer-hacer (*Vid.* Greimas y Courtés 1982: 25-26). Curiosamente también Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* se hará eco de este sentido del lenguaje referido al drama, en tanto que etimológicamente remonta la palabra *drama* a un sentido no como *acción* sino como *acontecer* (2001: 147n), emparentando esa raíz con las fuerzas báquicas o dionisiacas que luchan contra lo apolíneo. Y no citamos a Nietzsche o al teatro clásico griego por casualidad sino que estará muy relacionado con *Pliegos de cordel*, como explicaremos. Una vez más, las referencias clásicas se encontrarán en el fondo de la obra poética de Caballero Bonald.

---

de Petersen, Pinder, a los libros de Ortega o Julián Marías, entre otros, a los quince años entre una generación y otra... (cfr. VV. AA. 2000: 55).

Llegados a este punto, creemos conveniente subrayar que hasta ahora la crítica no ha recalado en este asunto con la importancia debida, puesto que de aquí se deriva una de las claves de fondo más sugestivas en general de toda la poesía de Caballero Bonald, y en concreto de un libro «coyuntural» como puede ser *Pliegos de cordel*. Para abordar el tema con toda la profundidad que se merece, vamos a volver sobre nuestras propias palabras y recordar que el autor realizó una labor intensísima en Bogotá —dijimos que sólo íbamos a citar aquéllos que fueran significativos para su poesía—, realizando diferentes trabajos paralelos al de la escritura de *Pliegos de cordel* y *Dos días de setiembre*: aparte de profesor, que le ocupaba nueve horas semanales de carga lectiva (2001: 259), el jerezano trabajó en la radio:

También me encontré en una de aquellas esporádicas visitas a la librería Buchholz con Álvaro Castaño, persona muy cortés y algo redicha, director de una poderosa emisora bogotana y marido de Gloria Valencia, que era algo así como la más linda periodista del hemisferio occidental. No sé por qué indirectas asociaciones temáticas de la conversación, ocurrió que este Castaño me propuso colaborar en las emisiones culturales de su empresa con un programa realmente inaudito: la adaptación de obras de teatro griego. Yo le dije que el asunto era de veras peliagudo y que, naturalmente, me lo tenía que pensar. Y me lo pensé con despacio. En principio, la oferta me parecía no ya dificultosa sino de lo más arriesgada, aunque tal vez por eso acabé aceptando la dificultad y el riesgo. Hernandito Valencia colaboraba también como crítico literario en esa emisora y fue quien mejor me adiestró en las veleidades radiofónicas con las que iba a enfrentarme. Si lo cuento es porque fue una experiencia literaria verdaderamente singular, aunque también muy susceptible de inferir toda clase de dudas y disensiones. Adapté, no sin graves quebraderos de cabeza y peores remordimientos, cuatro o cinco de las más eminentes tragedias de Sófocles y Esquilo, pero me rendí ante el primer Eurípides, no sé muy bien por qué. Tal vez llegué al agotamiento retórico o a la saturación de mi falta de respeto textual, tal vez adquirí el inconsciente vicio de excederme en la reconstrucción de los grandes mitos de la antigüedad clásica por medio de un lenguaje modernizado, lo que no dejaba de conducirme a un irreparable desajuste operativo de las ideas. Eurípides además era más crítico a través de sus personajes que los otros dos grandes trágicos, más escéptico también en unos enfoques doctrinales que provenían sin duda de su relación con los sofistas. Y eso me sonaba ya a otros acordes entre el teatro y la vida [...] (2001: 345-346)

Hemos reproducido este largo párrafo para destacar dos cosas, la primera que nuestro autor lo señala en sus memorias, dejando una pequeña piedra en el camino para quien la recoja, a modo de señuelo, y segunda porque ningún crítico ha precisado el alcance del mundo clásico —tal y como hicimos en el capítulo anterior respecto al estoicismo— y la poesía de Caballero Bonald, excepto un esclarecedor y explicativo comentario de Álvaro Salvador en el artículo anteriormente citado, y que nos corrobora todas nuestras elucubraciones, pues teniendo en cuenta nuestro particular rastreo de las huellas de la

Antigüedad clásica en Caballero Bonald, más aquellas otras huellas mallarmeanas que hemos venido entresacando también en cada uno de nuestros capítulos, lógicamente no nos queda sino establecer una correlación entre estas dos vetas de significación:

*El papel del coro* [...], que anticipaba poemas de *Pliegos de cordel*, entre ellos aquél del que tomaba el título y que suponía un extraño experimento a lo Mallarmé, al intentar confeccionar un poema cuyos recursos estructurales estaban tomados del teatro clásico grecolatino. La idea del poema era comparar la situación social española del momento con el espacio de la tragedia clásica, y su gestación seguro que tuvo que ver con el papel que Caballero Bonald desempeñó como arreglista de teatro clásico grecolatino para la emisora de Álvaro Castaño en Bogotá. (*Ibidem* 2006: 258-259)

También, hay que decir, Payeras Grau (cfr. 1997: 60) ha señalado la relación del teatro clásico con algunas composiciones de *Pliegos de cordel* en tanto que Caballero Bonald «elige un modo más elaborado de hacer llegar su mensaje» a través de un correlato objetivo entre la situación histórica española y la tragedia clásica. Son estos los comentarios pertinentes que nos interesa destacar, los que realzan los matices que pretendemos esclarecer. Porque respecto a este libro la crítica en general —y es muy amplia la bibliografía— se ha ocupado de describir temáticamente y sociológicamente todo lo relacionado con la infancia, la moral y el compromiso histórico del realismo crítico de la época, la denuncia, etc., y en ese sentido creemos que poco podemos añadir a lo ya expuesto por tantos críticos reputados, si no es para apoyarnos en algún elemento que nos parezca significativo, y destacar algún aspecto de nuestras argumentaciones. Sin embargo, algo en lo que sí parece que nadie hasta ahora se había detenido es en los mecanismos de construcción poemáticos que Caballero Bonald pone en funcionamiento en este libro, a excepción del comentario que acabamos de transcribir de Álvaro Salvador. Y creemos que es de trascendental importancia. De igual modo que hemos venido señalando desde nuestras primeras páginas el contacto con la cultura clásica grecolatina de nuestro autor, ahora también debemos destacar este punto esta conciencia de las herramientas utilizadas que el mismo jerezano confiesa en varias entrevistas de manera persistente (por ejemplo Alvarado Tenorio 1980c: 91). En *Pliegos de cordel* se ponen en funcionamiento dos mecanismos basilares para la concepción del poema, por un lado se echa toda la carne en el asador en tanto que concepción mallarmeana de la página en blanco y del espacio que hay que rellenar, y que el resto es silencio —silencio frente al régimen franquista, si se quiere—, y por otro ese correlato objetivo entre ambas tragedias, escenificadas una en la realidad

artificiosa del teatro, y otra en la de la vida: y ambas serán iguales ya que se fundirán —se confundirán— en el poema bonaldiano.

Al hilo de lo que argumentamos en el capítulo anterior respecto a aquel juego mallarmeano de la página en blanco y de la ausencia de sujeto que eso conlleva, con el consabido reforzamiento del poema en tanto que texto, del poema como estructura con propia identidad frente a otros asideros menos consistentes, esto es el «yo» clásico que suele entenderse como centro dimanador, o punto de referencia fundamental, y que ya deja de serlo.

De hecho, la lectura de la poesía de Caballero Bonald, desde su primer libro hasta ahora poseía un doblez simbolista, sobre todo en los primeros libros, que sí se han ocupado de señalar los más eminentes críticos que han escrito a fondo sobre su obra (Villanueva 1988; Payeras Grau 1997; Flores 1999, entre otros), siempre con el objetivo de recalcar la finalidad estética del conjunto. Pero la lectura de los simbolistas responde a un rasgo caracterizador tanto de la Segunda Generación de Posguerra como de la Primera, como se ha señalado abundantemente y repetido en los manuales (García de la Concha 1992: 609 y ss.). Tino Villanueva en concreto, y lo señalamos en nuestro primer capítulo, insistía en las referencias mallarmeanas en la primera época de nuestro autor, que no en vano fue traductor de Mallarmé y de Rimbaud, tal y como apuntamos, junto con el artículo aclaratorio de Valenzuela Jiménez —que nos advertía de la calidad como traductor, como lector de la estética simbolista— y los testimonios escogidos del primer volumen de las memorias. Y posteriormente hemos ido viendo que en todos los libros se iban dejando rastros de esta insistencia mallarmeana de la página en blanco y que iba a cuajar definitivamente en *Pliegos de cordel*.<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> El primigenio y en cierto modo germinal título de *Pliegos de cordel*, esto es *El papel del coro*, que a su vez será un poema homónimo donde en la memoria se enfrentarán las fuerzas dionisiacas frente a las apolíneas (de la lectura atenta de nuestro autor de *El origen de la tragedia* de Nietzsche da cuenta la entrevista a Fernández-Braso, 1969: 329), es la otra cara de aquel «Blanco de España» que vimos en el anterior capítulo. Por un lado el blanco de la página que hay que rellenar, por otro el papel, el hecho material que se impone, y las fuerzas de la pasión de la memoria, la laceración del recuerdo, luchando contra la razón que pretende encauzarlas y objetivarlas en la escritura y en el poema. Las referencias al papel o a las páginas, al acto de escritura —incluida la insistencia obsesiva de la mano—, al silencio (lo que se dice y lo que no) y en general a cualquier otra sugerencia en esta línea, no pueden seguir respondiendo a lecturas inocentes de la obra de Caballero Bonald, o no ser consideradas como constitutivas de los mecanismos que hacen posible el poema, sino que están íntimamente conectadas al modo de hacer bonaldiano, a su concepción de la escritura como acto.



Para continuar con nuestros razonamientos, recapitulemos un poco hasta dónde hemos llegado, relacionándolo con la crítica más destacada y recordando que el título *Pliegos de cordel* tiene que ver con «una modalidad de literatura testimonial de tradición muy antigua, que se remonta a los romances de ciego» (Jiménez Millán 2006c: 79), que en el siglo XVIII tuvieron especialmente éxito entre el pueblo (cfr. Cano 1974a: 139), pues funcionaban como noticieros. De hecho uno de los poemas de la edición original que se ha conservado hasta hoy se titula precisamente así, «Romance de ciego».

#### ROMANCE DE CIEGO

¿He hablado alguna vez  
contigo  
de verdad? Después  
de tantos días  
juntos, solos  
los dos  
en aquel pueblo nuestro  
que tenía  
tapias y cal  
y viñas y almazaras,  
¿te he hablado  
como el hijo  
a la madre? Tanta  
distancia, tanto  
tiempo contigo,  
conviviéndote, haciéndote  
palabra mía, tierra  
mía olvidada, mantel  
de soledad, luz  
que desprecia un ciego,  
¿y hablé contigo  
alguna vez  
de veras,  
te dije alguna vez  
lo que yo más quería  
decirte, oí  
lo que me hablabas? Madre  
de los que no  
te escuchan, patria  
callada, ronca  
de tanta voz  
en vano, clámame  
con tu boca  
que me oyes, gritame  
este romance  
de ciego de quererte:

todavía estoy  
mudo, soy  
verdad que te debo  
y te escribo llorando. (1959: 36-37; 2007: 236-237)

El poeta establece una ambivalencia, a modo de correlato objetivo, entre sus experiencias infantiles con su madre, cuando se refugiaron en un pueblo de la Serranía de Ronda durante la Guerra Civil (1995: 57 y ss.), y la madre patria: como bien sabemos, no es la primera vez que nuestro autor utiliza la referencia a la madre, en sentido literal o figurado, como recurso literario, para después hablarle a ambas y decirles que está «ciego de quererte», esto es que se encuentra cegado por tanto amor, que el amor es tan fuerte que produce una luz que le ha cegado, utilizando de igual manera siempre el recurso mallarmeano del acto de escritura por el que se está realizando el texto, como si se generara a sí mismo en una suerte de lectura reflexiva desde la óptica del lenguaje autónomo. Y al mismo tiempo que él se tilda como «mudo», vemos que unos versos más arriba también tilda a la patria como «callada». No nos puede extrañar: si —recordemos— aquel «Blanco de España» que nos ocupaba en el anterior capítulo se rellenaba con las palabras del poeta, en este caso se dice también con las palabras del poeta, y las dos páginas que tiene delante, la de su historia personal y la de la historia colectiva, están esperando ser escritas.

La ceguera, y en general todo lo referente al campo semántico de la visión (Lledó 1998: 326 y ss.), además, tendrá una lectura malévola, puesto que por un lado el poeta se solidarizará con aquellos que no pueden ver, pero por otra parte se denunciará a aquellos que no quieren ver. Pero eso es desde el plano explícito figurativo, porque desde los primeros libros hemos observado el recurso continuado del tema de la ceguera en los poemas de nuestro autor, un recurso en clave también simbolista íntimamente relacionado con aquella ceguera guilleniana, aquel éxtasis del que lleno de luz al mediodía no puede ver, o no puede ver más, obnubilado por tanta reverberación.<sup>254</sup> Pero sin llevarnos al engaño, el tema de la ceguera en este caso no está utilizado aquí explícitamente de ese

---

<sup>254</sup> Aunque ya hemos dejado constancia en algún que otro lugar, merece la pena que recordemos ahora la relación del poeta jerezano con Jorge Guillén: Caballero Bonald fue siempre un gran degustador y admirador de su poesía, y así lo confiesa repetidas veces tanto en sus memorias como en artículos, desde su juventud e inicios literarios (1995: 200). Más tarde coincidió un semestre con él en Colombia (2001: 337-339), creándose una sólida amistad. Para estas fechas ya había publicado un artículo sobre él en *Papeles de Son Armadans*, hacia 1957, que recientemente hemos rescatado (*vid.* la referencia completa en 2006: 100-104), al que le seguiría ya en a principios de los años ochenta otro titulado «Jorge Guillén, una lectura, un conocimiento» (1981b: 84-89), donde relatará su experiencia como lector de Jorge Guillén, la cual se remonta efectivamente a sus años de juventud.

modo (sí como lectura de fondo), aunque no nos resistimos a citarlo porque nos puede ser útil en nuestra lectura guiada. *Pliegos de cordel* es el menos sintético de los libros bonaldianos, es cierto, pero queremos destacar las nociones de fondo que maneja el jerezano. No decimos nada descabellado, estas nociones se encuentran obviamente en la caja de las herramientas de nuestro autor, y de hecho así lo iremos comprobando al desentrañar las claves simbolistas y mallarmeanas de *Pliegos de cordel*, que ahora nos parecen más destacables que nunca, ya que se ha venido encasillando en todas las críticas y manuales como poeta social a Caballero Bonald,<sup>255</sup> y la crítica ha subrayado hasta la saciedad todos los clichés —obviamente porque escribió los mejores poemas de esta tendencia, precisamente por esa diferencia y elegancia que le caracteriza—, pero se han pasado por alto estos recursos compositivos, esas diferencias que son constitutivas de su poesía. En Caballero Bonald precisamente son estos detalles los que nos indican la profundidad de la mirada de nuestro autor, y su lectura atenta de Guillén siempre fue una de sus favoritas, no como huella primera u ostentosamente visible, pero sí en el trasfondo de los poemas. Recordemos que en poemas de *Memorias de poco tiempo* aparecían títulos como «Ciego camina el cuerpo idolatrado» (1954: 29-30; 2007: 77-78), pero que en general las alusiones a la ceguera y al campo semántico de la visión son numerosísimas en todos los poemarios, y por eso en páginas anteriores debimos emplazar a este capítulo. Precisamente en *Pliegos de cordel*, uno de sus poemas señeros será «Aprendiendo a ver claro» (1963: 15-18); tan señero que en la edición de la obra poética completa, andando el tiempo, será la composición que abra el conjunto de esta serie (2007: 199-201): todo un ejemplo de quien nos quiere mostrar que el campo semántico en torno a la vista será clave para entender estas ramificaciones guillenianas —y muy mallarmeanas, simbolistas— de la obra de Caballero Bonald. Así, la cita de Torres Villarroel (1959: 7) que encabeza el poemario y por la que se vincula el libro al pensamiento de aquel pensador rebelde ilustrado, también tiene mucho que ver en esa finalidad testimonial manifiesta que recorre estas páginas:

---

<sup>255</sup> Con la publicación de sus poesía completas, *Vivir para contarlo*, en la tardía fecha de 1969 y cuando ya el *boom* de lo social estaba acabado, sin embargo se repetirán todos estos tópicos, como el siguiente: «José Manuel Caballero Bonald, uno de los más importantes poetas de la llamada «poesía social» ha agrupado en un volumen la casi totalidad de su producción». (Pomar 1969: 18)

Y en aquellos que decían «pliegos de cordel» se seguían sacando por suelto y a la luz de todos muchos romances populares y coplas de intención y muchos decires de armas y de amor, donde a la vez que se registraban pasadas memorias y asuntos de tradición oral, también se recogían sucesos y hechos reales que eran de la historia misma de la época.

TORRES VILLARROEL, *Almanaque*

Finalidad que se han encargado de describir los más afamados críticos.<sup>256</sup> Lo testimonial, en este caso, estará en relación con ese correlato objetivo antes señalado por Payeras Grau, y que nos sirve como correa de transmisión entre la experiencia subjetiva del personaje y la realidad histórica de las circunstancias que lo rodean, de las que el personaje comienza a formarse su propia experiencia, un efecto condicionado en todos los sentidos ya que las circunstancias externas ejercerán una fuerza imposible de contrarrestar, ni siquiera a través de los mejores artificios poéticos: de hecho, por activa o por pasiva, no dejan de ser analizable ciertas posturas escapistas de la época, e incluso nos referimos a la situación inmediatamente posterior a la guerra. Un poema significa tanto por lo que dice expresamente como por lo que no, tanto por lo que alude como por lo que deja de aludir, y eso es una máxima que nosotros tenemos como axioma en todo nuestro trabajo.

Lo testimonial, por tanto, no sólo como el discurso autobiográfico en el que se encerrará el correlato de la historia de España. También hay una búsqueda de experiencias condicionantes. A estar esta autobiografía basada sobre todo en la infancia, se convertirá en el espejo de una historia determinada y marcada por la Guerra Civil. Es ésta la «intención moral» brillantemente señalada en su día por Villanueva (1988), quien incidirá por supuesto en buena parte de los filones temáticos de este libro, puesto que «Los poemas trascienden el comentario social en la medida en que cada uno lleva el peso de un juicio moral sobre las consecuencias del conflicto.» (*Ibid.*: 187) En las inestimables reflexiones de nuestro autor en *Selección natural*, se dice:

Soy consciente de que en *Pliegos de cordel* —o en sus poemas de más virulenta introspección— abunda como una traza moralizadora que no me parece ajena al señuelo didáctico, sobre todo cuando insisto en el rescate infantil o juvenil para su exclusivo aprovechamiento testimonial. Es como una especie de voz impostada que me deja ahora

---

<sup>256</sup> Como decimos, los críticos más prestigiosos que se han ocupado de la obra de Caballero Bonald, han contemplado *Pliegos de cordel* como poesía fundamentalmente testimonial. Entre otros, será José Luis Cano quien realice una cala de enorme interés aproximativo a estos parámetros a partir de ese recorrido ya clásico dentro de los esquemas de la época, nos referimos a ese espacio por el que se pasa del yo al nosotros (*vid.* en general la reseña completa, 1963: 8-9), y más en concreto al afirmar que «Toda poesía es testimonio de un existir, sea la vida del propio poeta, o la de lo que le rodea: seres, cosas, pueblo.» También Helena Iriarte insistirá en que en este libro se pasa del yo al nosotros (1964: 289).

bastante intranquilo, más que nada porque también debí confundir un poco entonces esas respetables cuestiones de la moral y la justicia con su indebida propagación por medio del arte, incluso barruntando que éste no tenía por qué identificarse textualmente con su autor. (1983a: 27)

Caballero Bonald continúa con sus reticencias hacia su propia obra, pero no renuncia a la lucidez con la que acostumbra a analizarse, en una especie de terapia crítica. De hecho, la escritura de *Pliegos de cordel* ya en su día resultó ser una suerte de terapia frente al medio hostil en el que se encontraba nuestro autor (Jaén 1969: 2),<sup>257</sup> frente al acoso de un recuerdo adverso del pasado que se prolongaba hasta el presente. Surgen de igual modo los poemas de rememoración no demasiado infeliz —en comparación de otras que aparecen en *Pliegos de cordel*, con mucha menos compasión— del pasado, por ejemplo «Estación del jueves» (1963: 23-25; 2007: 208-209) en el que recuerda sus simpáticos paseos con su abuelo, sus escaramuzas por los tejados y las azoteas de las casas solares colindantes, los primeros juegos eróticos de la niñez y algún que otro episodio sombrío con los profesores en la escuela.<sup>258</sup>

Aludíamos a las consecuencias de la contienda, que en cualquier caso fueron lo suficientemente desastrosas como para traumatizar las infancias (y la infancia es quizá lo único sagrado que le quedará al hombre siempre).<sup>259</sup> Unos niños que, una vez que se hicieron hombres, se dieron cuenta de que llevaban viviendo toda su vida con las imágenes del horror de la guerra, tal y como luego se irá plasmando en las denuncias que asumían los poemas, ante las escenas dantescas descritas. En el caso de nuestro autor, hay una escena tristemente célebre de un poema suyo, que suele recordarse en los manuales y artículos. Nos referimos a «Aprendiendo a ver claro» (1963: 15-18; 2007: 199-201), un poema que relata la irrupción de un escuadrón de tropas falangistas en el hogar del entonces niño José Manuel Caballero Bonald, y cómo amordazaron, violaron y secuestraron —se entiende que forzándola para convertirla en su prostituta— a la criada de la casa... y cómo, años después, el adulto José Manuel comprende todo lo que pasó, aprende a ver claro, cuando se

---

<sup>257</sup> El mismo Caballero Bonald lo confirmará, refiriéndose a la escritura de *Pliegos de cordel*: «Una terapéutica como otra cualquiera contra la iracundia.» (1983a: 23)

<sup>258</sup> Los diferentes episodios se pueden leer en diversos capítulos, salteados y mezclados desde el primero hasta el sexto, ambos inclusive, del primer volumen de las memorias (1995: 7-122).

<sup>259</sup> «El trauma sufrido por estos niños de la guerra es uno del cual no pueden despojarse cuando adultos. Es una tragedia que contemplarán desde lejos en el tiempo y en el espacio; y si bien la sufrirán de nuevo al rememorarla, la consideran esta vez desde una perspectiva crítica y la someterán a un juicio moral.» (Villanueva 1982: 107)

encuentra a Rosa en un prostíbulo de mala muerte. Entonces se da cuenta de la verdadera degradación humana causada por la Guerra Civil.<sup>260</sup>

Para los conocidos como los «niños de la guerra», el paraíso se perdió no por el crecimiento natural y el paso de la infancia a la juventud, sino por una guerra que les marcó traumáticamente.<sup>261</sup>

#### NO TERMINARÍA NUNCA

Ahora  
podría decir  
todo  
lo que pienso,  
lo que nunca  
me dejaron  
saber:  
fui niño  
entre alambradas,  
crecí  
despacio  
y solo, iba  
aprendiendo a volver,  
me asomaba  
a la vida, puse  
mi libertad  
encima de mis años.

Tiempo  
y distancia,  
ahora  
está todo  
junto,  
se interpone  
como un cristal  
de sangre  
en medio  
de mi infancia.  
Regreso  
al territorio  
que no supe mirar,  
remonto  
la tiniebla  
de los días

---

<sup>260</sup> De este poema Tino Villanueva realiza un análisis muy brillante y pormenorizado (1982: 115 y ss.) que recomendamos vivamente.

<sup>261</sup> La sensación de edén perdido se puede rastrear en varias composiciones, por ejemplo en el poema «La llave» (1963: 38-40; 2007: 217-218), o en «Primeras letras» (1963: 32-33; 2007: 212-213), ambos analizados a fondo por Tino Villanueva (1982: 108 y ss.)

que ya me señalaron  
para siempre  
con el contrario  
signo  
de la paz,  
pongo  
lo que me queda  
de alegría  
en la ultrajada  
casa  
de mi hermano,  
empuño los martillos  
de mi pueblo.

Podría  
hablar y no  
terminaría  
nunca. No  
terminaría nunca. (1963: 48-50)

No se puede dejar de señalar la fuerza lírica y la emoción evocadora de este poema, sobre todo con la repetición del verso al final (que curiosamente el autor ha suprimido de la edición de la obra poética completa, *vid.* 2007: 230-231).<sup>262</sup> Un tema se hace notar aquí, muy en boga en la época y que ya había aparecido de forma larvaria y desde los parámetros de las interrogantes existenciales de *Las horas muertas*, es la dialéctica solitario / solidario, también de estirpe sartreana (ya lo señalamos en el capítulo anterior). Es en *Pliegos de cordel* donde esta dialéctica alcanza toda su profundidad y rotundidad, y de hecho se podría observar que aparece en muchos poemas, por ejemplo «Verano solo» (1963: 87-90). Fruto de las constantes preguntas que la conciencia individual se está realizando, se produce una suerte de espoleo hacia la conciencia colectiva.

En general, esta actitud moral, refrendada en su aspecto narrativo por *Dos días de setiembre*, no puede ser la culminación de la obra de nuestro autor, tal y como afirmaba Helena Iriarte en un artículo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1964: 275-291; que se encarga de rebatir contundentemente Flores (1999: 78); no, sobre todo porque le seguirán sus libros más maduros y serán precisamente ejemplo de poéticas bien diversas. Lejos de cargar las tintas contra el sin duda alguna artículo excesivamente personal de Iriarte, nos gustaría comprender las circunstancias históricas en la que fue escrito, 1964, una fecha algo tardía a la hora de saludar la eclosión de la literatura social en España. Pero

---

<sup>262</sup> Para este poema *vid.* Prieto de Paula 1995a: 287.

también es verdad que por aquellos años esta forma de concebir la obra de arte estaba totalmente al día y los adeptos se iban sumando. Vamos a entresacar algunos de los párrafos del citado artículo, por un lado para intentar ponernos en la piel de lo que se respiraba en la época y de aquel tiempo que les tocó vivir, pero también para intentar captar lo que en la primera línea de significación se hallaba en aquel Caballero Bonald más eufórico y crédulo, que deseaba participar en las transformaciones de la sociedad con la literatura o con un puñado de poemas (así lo ha confesado en innumerables ocasiones, y los críticos así lo han señalado), para captar, en suma, unos planteamientos teóricos *a priori* que luego tenían su correspondencia con los textos, las consignas político-estéticas que regía la literatura de vanguardia de entonces, el método de análisis —marxista pero idealista— que imperaba en la literatura más transgresora:

La impresión más fuerte que sentimos al leer la última poesía de Caballero Bonald es la de que estamos frente a un hombre que ha asumido íntegra y totalmente la responsabilidad de su circunstancia histórica y de su quehacer diario [...] El hombre que, como tal, asume la responsabilidad de su momento histórico tiene la misma actitud en su quehacer poético; por lo tanto, la obra es la expresión exacta de esa posición del hombre. A la vez, el que se evade de su responsabilidad histórica y se encierra en su pequeño mundo subjetivo para ocuparse sólo de él, produce necesariamente lo que le corresponde: una obra de evasión. (*Ibid.*: 275)

A la cabeza de estas impresiones categóricas de la crítica del momento estaba José María Castellet, quien fue también guía y referencia ineludible durante estas décadas, con el consentimiento de los poetas y escritores aludidos, que lo secundaban. De hecho gran cantidad de todas estas consignas social-realistas se fraguaron en el café Pelayo de Madrid, al que acudía frecuentemente el crítico catalán junto con otros muchos destacados escritores españoles (Villanueva 1988: 190). En esta época era muy estrecha la conexión entre escritores catalanes en lengua española y el resto de escritores en lengua española que residían en Madrid. En aquellas reuniones, además, se fraguó la segunda parte de la antología de Castellet publicada en 1960, esto es *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* (1966), que aunque principalmente promovida por el grupo barcelonés —Gil de Biedma, Barral, Goytisolo— se ajustaba en buena medida a lo que estaba sucediendo en el panorama de las letras castellanas, salvo algunas excepciones un tanto exageradas como la ausencia del Nobel Juan Ramón Jiménez —que para algunos había escrito en los años cuarenta y cincuenta sus mejores libros— o el también inexplicable escamoteo de Alfonso



Costafreda.<sup>263</sup> En cualquier caso Castellet firmó la antología, como impulsor no sólo de aquel recuento sino de una manera de mirar la literatura —de raigambre marxista— y el ambiente que se respiraba bien podría resumirse en estas afirmaciones confiadas de una militante de la política y la literatura. Y es que

en el terreno de la crítica literaria es absurdo, y no conduce a nada real ni positivo, tratar de aislar al hombre y su obra de su circunstancia histórica. El sistema marxista de crítica, nunca, ni en ningún otro lugar, había tenido mayor vigencia que la que tiene en ese momento, respecto a la poesía actual española. (Iriarte 1964: 276)

Como vemos no se puede ser más optimista ni intentar acotar una literatura según unos planteamientos, que en realidad estaban muy presentes en la literatura de la época. No confundamos. Una cosa es aceptar la transitoriedad de estas poéticas y este particular modo de ver la literatura, y otra caer en las trampas de la ucronía. Quizá, para compensar ambas lecturas extremas, deberíamos rebatir cierta lectura de Iriarte cuando dice que *Las adivinaciones* responde a embelesamientos del yo, «estados de ánimo, inconcreciones [sic], búsquedas, en fin, todo lo que constituye el yo aislado y único, absorbe al poeta que se debate consigo mismo» (*ibid.*: 276), extendiendo este análisis a toda la obra anterior a *Pliegos de cordel*, y calificándolo de esteticista, escapista y falso. Prácticamente para alabar esta última obra, está condenando a la vacuidad el resto de su poesía (*ibid.*: 278).

En fin, no nos deben de sorprender estas afirmaciones tan tajantes y lejos de pasar página las tendremos muy presentes ya que nos harán faltan en breve para continuar con nuestra exposición, que retoma en su análisis y en el horizonte de nuestras elucubraciones la idea de lo social, y muy en concreto los antecedentes machadianos. Antes de entrar de lleno sobre esta materia nos gustaría despejar cualquier duda sobre las fuentes machadianas de nuestro autor, pues, como es de suponer, tampoco nos vamos a llevar a engaño: así, el conjunto de la obra de Caballero Bonald no se encuadra muy ajustadamente en la noción machadiana de poesía, pero también es cierto que quizás en esta época los poemas pudieran acercarse más que nunca. Otros compañeros de generación se acoplaron más a estas teorías y buscaron el desarrollo de su obra en una reflexión ética de tonos coloquiales, teniendo

---

<sup>263</sup> La ausencia de Juan Ramón se debe a esa especie de bipolarización que se ha establecido en los manuales españoles del siglo XX entre él y Machado como tendencias opuestas. Si se estaba destacando la figura del sevillano, obviamente había que relegar de algún modo la del de Moguer. La de Costafreda responde a otras causas, también bien conocidas y en las que no vamos a entrar ahora aquí.

cuidado en no caer en simples estrategias de coyuntura. Según Tino Villanueva, la tradición poética machadiana sugería unas premisas estéticas claras:

En principio, hablar de la poesía social española es suscribirse a la noción machadiana de lo que es, o debe ser, la poesía. Es de notar, al respecto, que Machado les sirve a estos escritores de influencia ejemplar en la tarea de hacer poesía de este molde. La concepción de lo que para él era la poesía está contenida en estos versos de 1924:

I

Ni mármol duro y eterno,  
ni música ni pintura,  
sino palabra en el tiempo.

II

Canto y cuento es la poesía.  
Se canta una viva historia,  
Contando su melodía.<sup>264</sup>

Cuando enfatiza en los últimos versos de cada estrofa que la poesía es «palabra en el tiempo» y «una viva historia, / contando su melodía», se establece la base de lo que es la *poesía social*: poesía que refleja, comenta y documenta el tiempo y la historia [...] En su “Poética”, a propósito de la ya célebre antología de Gerardo Diego, Machado reitera: “En este año de su antología (1931) pienso, como en los años del modernismo literario (los de mi juventud), que la poesía es la palabra esencial en el tiempo”.<sup>265</sup> (Villanueva 1988: 53-54)

Sobre la base de estas premisas teórico-prácticas, Tino Villanueva desarrolla en su libro a continuación otras manifestaciones en torno a la noción de «poesía social», comentando algunos artículos candentes de la época, algunas afirmaciones en el filo de lo razonable y, sobre todo, la antología de poesía social de Leopoldo de Luis, en sus diferentes ediciones y ampliaciones.

Según De Luis, la *poesía social* [sic] tiene su arranque de las circunstancias políticas y socioeconómicas que la condicionan, y comparte con la vida, el amor y la muerte el hecho de ser una constante preocupación a lo largo de los siglos, si bien el tratamiento de estos temas sea distinto de acuerdo con la época. (Villanueva 1988: 55)

De este modo vemos que lo importante de la poesía social no es que reconozca su oportunidad en alguna circunstancia histórica que la propicie, sino que se produce en cualquier tiempo, por lo que el reto sería descubrir sus particulares modos de producción,

---

<sup>264</sup> MACHADO, Antonio (1971): «De mi cartera», en *Nuevas canciones (1917-1930)*, *Poesía completas*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 223. [Nota en el original]

<sup>265</sup> Antonio Machado, «Poética», en la antología de Gerardo DIEGO, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1968, p. 149. [Nota en el original]

esto es el «tratamiento» textual, según cada época. Por tanto, es fácil suscribir la tesis de Leopoldo de Luis por la que

El tema del común destino humano tampoco es nuevo, sino que aparece en la poesía de todos los tiempos y alienta en los más grandes poemas. Pero reviste hoy singulares caracteres de intensidad y de extensión, cobrando un matiz de preocupación social que ha adjetivado una amplia zona de la poesía contemporánea. No le faltan —claro— los antecedentes. Siempre que se ha impuesto la opresión —y han sido muchas veces—, siempre que se ha ejercido un poder tiránico e injusto sobre los pueblos, la voz de los poetas ha sonado rebelde.<sup>266</sup> (De Luis *apud* Villanueva 1988: 55)

Las argumentaciones subsiguientes de Leopoldo de Luis, siempre resumidas por Villanueva, abundan en la crítica al totalitarismo, concebido en todo momento como fascismo, y la diferenciación entre poesía social y poesía política, que tiende a confundirse con el panfleto, enumerando todos los tipos de poesía social que pueden darse: testimonial, denunciatoria, protestaría, revolucionaria... Y además, De Luis va más allá al delinear las posibles conductas a las cuales se dedica el poeta social, quien si posee una decantada tendencia ética, en el fondo puede considerarse un moralista, ya que para muchos el fundamento de la moral es la justicia (*apud* Villanueva 1988: 56), con lo que podemos encuadrar a nuestro autor dentro de esta tendencia, a pesar de todas las prevenciones posibles ya que, no sólo nosotros situamos a Caballero Bonald estilísticamente en el extrarradio del sistema de la poesía social, sino que él mismo también se considera en esa periferia, y de hecho siempre fue consciente de que no practicaba una poesía social al uso (aunque el cliché se le impusiera así). Es fácil encontrar reiteradas manifestaciones en las que disiente de muchos postulados que en la época se veían como insalvables.<sup>267</sup> También la crítica más lúcida se ha retractado, andando el tiempo, de aquellas proclamas que, no por ser esperanzadoras, respondían a verdades sagradas, antes todo lo contrario. El caso es que, tal y como venimos consignando, en el ambiente de la época se respiraba esta trama de conspiración en una estrategia artística de calado realista que tendía fundamentalmente a denunciar la realidad opresora en la que se vivía en España. Refiriéndose a los novelistas de su generación —y en el caso de Caballero Bonald casi no se puede separar la escritura del

---

<sup>266</sup> LUIS, Leopoldo de, ed. (1965): *Poesía social: Antología (1939-1968)*, Madrid, Alfaguara, 2ª ed. revisada y aumentada, 1969, p. 10. [Nota en el original]

<sup>267</sup> Aunque nuestro autor no practicara una poesía social al uso, como venimos recordando, él ha sido —y para muchos sigue siendo— un icono de este tipo de poesía y en general de una actitud contestataria e inconformista (*infractor* podríamos decir a la luz de su libro de 2005), a pesar de que incomprensiblemente Leopoldo de Luis no le incluyera en su famosa antología, tantas veces citada.

poeta con la del novelista—, en una famosa entrevista concedida a José Luis Cano y publicada en *Ínsula*, supuestamente a su vuelta de Colombia,<sup>268</sup> el jerezano afirmaba que

Todos ellos pretenden a su manera acusar un determinado aspecto de la sociedad española de hoy, montando sus obras sobre el esquema básico de unos principios morales absolutamente de acuerdo con nuestro espacio y nuestro tiempo históricos. Estoy convencido que es ésta, y sólo esa, la novela que las circunstancias exigen: la vinculada a la realidad nacional y la que se propone como norma específica reproducir unos hechos de muy concreto matiz español. (Cano 1962: 5)

Como vemos, el propio Caballero Bonald, se manifestaba con un alto grado de convencimiento muy cercano al que pocos años después Helena Iriarte usará para alabar *Pliegos de cordel*. Y realizará otros testimonios referidos explícitamente a su poesía en diferentes entrevistas que también lo confirman. Merece la pena que señalemos alguna de las más importantes. Sin duda una de ellas es la concedida a Rubén Vela, ed. en *Ocho poetas españoles. Generación del realismo social*, una antología de marcado carácter realista. De hecho, en algunas transcripciones en diversos manuales, se ha venido cometiendo la errata de titularla *Ocho poetas realistas españoles*, cuando la alusión al realismo sólo aparece en el subtítulo. Dicha antología, que lleva a la cabeza una breve introducción biobibliográfica del autor y una también breve e incisiva entrevista, parece que fue realizada a principios de los sesenta —nos referimos a la introducción, donde afirma que el jerezano reside en Colombia y tiene un hijo, cuando a finales de 1962 ya se encontraba en España y en 1963 tenía otro hijo más—,<sup>269</sup> pero como publicación vio la luz en 1965. En esta entrevista se repiten las consignas, aumentándolas, que vimos para la novela justo más arriba. Entresacamos algunas de aquéllas respuestas:

Lo que sí me parece indudable es que actualmente existe en España un grupo de poetas que, en cierto modo, defienden un idéntico ideario y persiguen los mismos fines. Es la generación que se ha venido llamando «realista» —la de los que fueron niños en la guerra civil—, que ha coincidido en su toma de conciencia con la situación del país. Me considero incluido, claro es,

---

<sup>268</sup> Decimos supuestamente porque según las fechas de esta entrevista, a todas luces engañosas, sólo nos queda suponer que se produjo vía epistolar —del mismo modo que enviaba sus «crónicas de poesía»— nada más conseguir el Premio Biblioteca Breve en 1961, ya que aparece en el n. 185 de abril de 1962 informando de que ya se ha realizado su vuelta a España, y en la que también nuestro autor afirma que ha permanecido dos años en Colombia, cuando en realidad fueron casi tres.

<sup>269</sup> También se afirma en esa introducción que nuestro autor está trabajando en un volumen de ensayos sobre la «generación realista» española [sic], que nunca vio la luz y que suponemos que respondería a la idea de recoger los ensayos o reseñas aparecidas en *Ínsula* o *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, y otras revistas en las que daba cuenta de los libros más destacados de aquella época, y que en cierto modo nosotros rescatamos en nuestro volumen (Caballero Bonald 2006).

dentro de ella, pero insisto en señalar la posible diversidad de medios expresivos de algunos de los componentes de dicho grupo. En el fondo, sin embargo, las fórmulas poéticas, aun siendo distintas, se juntan en un invariable programa ético y literario. (Vela 1965a: 29)

Y a la pregunta «¿Cómo definiría usted su propia poesía?» nuestro autor no duda en adscribirse a la línea machadiana.<sup>270</sup>

La poesía, para mí y ahora, es un medio de conocer mejor la realidad. Intento darle una cierta proyección de tipo histórico a mi experiencia de español. Definir mi postura humana frente a la situación histórica de mi país, partiendo de mi propia vida. Hay que reflejar en la poesía una realidad que es de todos y de nuestro tiempo. El lema de Machado de «la palabra en el tiempo» es el que quisiera para mi obra. (*Ibidem*)

Así podemos comprobar la forma más exaltada y comprometida de nuestro autor en unas declaraciones que no dejan lugar a dudas sobre el programa establecido por aquella «operación realista», una estrategia bien definida y teorizada en la urgencia de una España subsumida en una dictadura que no parecía acabar jamás. En ese «hay que» esgrimido por Caballero Bonald, creemos que se encuentra la consigna, puesto que a la pregunta de «¿Cuál es, a su entender, la función de la poesía en la hora actual de España?» se responde:

Una función ligada a la responsabilidad del poeta con su tiempo. Traiciona su propia historia quien se evade de esa responsabilidad y busca su expresión en cualquier tipo de caduco simbolismo. Me refiero concretamente a las obligaciones morales del poeta con relación a su pueblo. El poeta y el novelista tienen que considerar la realidad, salvándola con sus medios a través de la denuncia e injertando un contenido *histórico* a su experiencia de hombres. (*Ibidem*: 30)

Como vemos, si es que ya antes no lo estaban, cada vez más se acercan estas respuestas a las esgrimidas por Helena Iriarte. Y no nos sorprendería leer parecidas contestaciones en el resto de poetas seleccionados en la antología, desde Carlos Barral o Jaime Gil de Biedma, hasta Ángel González. Así, y por referirnos directamente a los textos antes de continuar con otros comentarios que nos puedan acercar a las diferentes opiniones y a la evolución que sobre el tema de lo social tuvo nuestro autor, convendría recordar el primer poema de *Pliegos de cordel*, una composición que en cierto modo funciona también como hipertexto de todo el libro, en sentido metadiscursivo. Toda una poética de intenciones.

---

<sup>270</sup> En la misma entrevista, y ya concluyéndola, ante la pregunta «¿Cuáles son los poetas que más han influido en el actual panorama de la poesía joven española?» se responde que «Antonio Machado, sobre todos, por su profético entendimiento de la poesía y por su intachable actitud humana frente a la realidad histórica de España. El *Juan de Mairena* es para mí el más íntegro y ejemplar espejo de la última poesía española.» (Vela 1965a: 30)

## CON LAS MANOS DE UN PUEBLO

Crónica de mis años  
peores, dije  
lo que sólo era mío,  
bebí del sortilegio  
ruin de la evasión,  
bauticé con escombros  
la personal historia  
de mi vida.

Uno más  
entre tantos, puse  
mi vocación al borde  
del vano ritual  
de los emblemas, di razón  
de mi tiempo  
con el más insidioso  
alfabeto de símbolos,  
me cegué la conciencia  
de tenebrosas luces, hice  
de mis palabras una sorda  
caducidad de fe.

Ahora  
entro a saco en mi vida,  
me pido cuentas, pongo  
mis años por testigo,  
entierro tantas voces  
de nadie, salvo  
lo que es de todos,  
escribo este papel  
con las manos de un pueblo. (1963: 11-12)

A la luz de estas palabras, corroboradas por las opiniones en las entrevistas que son más o menos un manifiesto, no nos extraña que, por un lado, se llegara a tal extremo de intransigencia teórica, de aporía programática, tanto de los propios autores como de los críticos literarios de la época, y por otro, acabaran renegando de sus propios planteamientos los mismos que llevaron la antorcha de la vanguardia realista. Pero recordemos que estas oscilaciones se sucedieron muy rápido, y para 1964 ó 1965 aquella vanguardia había comenzado ya a abjurar (estaban abjurando de sus propias abjuraciones, totalmente contradictorias en pocos años), o al menos a emprender un camino más individual alejado de consignas colectivas. Lo que sí es cierto, e insistimos de alguna forma en este punto, es que aquella elite vanguardista no pudo contener la avalancha de críticos y poetas epigonales

que les sucedieron, y que se fueron ramificando hasta bien acabada la transición, e incluso más.

En lo explícitamente textual, vemos que el motivo de la mano es el que se antepone a todo el libro, como un signo que querrá conjugar la lección mallarmeana de la página en blanco que se rellena con la escritura —y no olvidemos que la escritura se realiza con la mano— con la noción de lo colectivo: así se da el paso cualitativo de «la mano» a «las manos».<sup>271</sup> Y el poema no deja lugar a dudas sobre la «mala conciencia» burguesa que poseía esta generación, y que apuntaba unas páginas más arriba Francisco Brines,<sup>272</sup> mala conciencia aquí en concreto reflejada con un lenguaje directo: «bebí del sortilegio / ruin de la evasión [...] me cegué la conciencia / de tenebrosas luces», etc. Por eso el poeta se pide cuentas, en un ajustado repaso a su vida «crónica de mis años / peores» donde realiza una suerte de retractación sobre lo hasta entonces escrito,<sup>273</sup> una abjuración que, recordemos, exigirá bien pronto otra más, para volver hacia donde se quedó. Pero, tal y como dijimos, ya nada será lo mismo. El verso «entierro tantas voces / de nadie» nos parece muy significativo porque representa el entierro de todas aquellas voces que poblaban a aquel yo en el que el poeta se había quedado encharcado, sin más salidas que la metafísica. Era un yo empantanado por un idealismo trascendental que sólo podía concebirse desde el punto de vista metapoético (y nuestro autor lo resolvió siempre así, brillantemente), transitando hacia sus concepciones metadiscursivas más amplias, con cierta inversión material, tras este amago o *impasse* hacia lo colectivo. Con lo que se podría afirmar, al menos eventualmente para *Pliegos de cordel*, que los problemas identitarios del yo que habíamos visto repetidamente en los anteriores libros, ahora se dejan a un lado y se pasa factura a todo —incluido uno mismo, sobre todo teniendo en cuenta el grado de exigencia estética y moral

---

<sup>271</sup> En el poema «La llave» (1959: 38-49; 2007: 217-218) se realizará una suerte de depuración surrealista de la imagen de la mano al convertirse en una «mano sin nadie», privándola de rostro o pertenencia a alguien pero en cualquier caso tomando definitivamente la corporeidad mallarmeana de la escritura, articulándose en el texto como una herramienta que se ha tematizado.

<sup>272</sup> También podríamos recordar, por ejemplo, el poema de Jaime Gil de Biedma «Infancia y confesiones» (1997: 49-50).

<sup>273</sup> Tal y como sucedía con aquel presunto librito publicado en 1948 en edición de amigos y que vimos en el capítulo referido a *Las adivinaciones*, hemos encontrado algunas referencias a una publicación colombiana de Caballero Bonald titulada *Crónica (Antología)*, datada en 1961 y que nos llama la atención porque aparece en dos referencias (Vela 1965: 28; Pomar 1969: 18, donde dice que se trata de una reedición de *Las horas muertas*). Como pasaron años entre la elaboración y la publicación del libro de Rubén Vela tendemos a pensar que la citada *Crónica (Antología)* corresponde a lo que finalmente se publicaría con el título *El papel del coro*, la selección de su obra aparecida en 1961 en Bogotá.

de nuestro autor— desde el punto de vista colectivo. Y efectivamente existirá un proceso de materialización de ese yo, o mejor dicho, de textualización a través del nosotros. No podemos explicarlo de otro modo. Hay que ver por un lado este libro como una resistencia a la fractura del yo que se está produciendo en la poesía de Caballero Bonald, en *Las horas muertas*, y por otro lado debemos contemplarlo como una consecuencia lógica, una búsqueda. Comentaba el propio autor más arriba para explicar el proceso de desintegración de la poesía social, que se había desarrollado «una crisis colectiva que vino a ser como la suma de una serie de crisis personales» (2001: 246). Pues bien, para comprender en toda su complejidad este aserto convendría también interpretar al revés ese refugio en lo individual de los escritores que se habían hastiado de lo colectivo, es decir entender un compromiso que, aparte de las circunstancias históricas y el tiempo que le tocó vivir, como una respuesta a la debilidad del yo, de su vacío, en una apuesta por lo colectivo y el nosotros. Algo de esto ya apuntábamos más arriba, teniendo en cuenta algunas otras opiniones de la época.

El yo del poeta se hace nosotros, y tal y como hemos advertido anteriormente, no se renuncia a ninguna de las coordenadas que establecían la autonomía del lenguaje mallarmeanas y herederas de la modernidad más chispeante: «escribo este papel / con las manos de un pueblo». La vanguardia había reactualizado la tradición romántica del poeta portavoz de un espíritu o de un pueblo. El artista comprometido utilizaba su cultura para darle voz a las clases sociales condenadas al analfabetismo, en una lógica parecida al poeta portavoz de un espíritu colectivo y natural. La obra dirigida a la inmensa mayoría era también la palabra surgida de las necesidades de esa mayoría inmensa, y el autor podía sentirse útil, necesario tal y como había representado la figura de Maiakovski (1974), intentando hacer compatible su creatividad de vanguardia con sus visitas a las fábricas y su participación en las manifestaciones populares.

Este poema en concreto y *Pliegos de cordel* en general, usarán un tipo de verso corto en el que abundan los encabalgamientos y que pretende aligerar la densidad de algunas partes, conectando con cierta forma musical más afín a la lectura que pudieran realizar las masas. Sería Eduardo Camacho quien confirmaría en una reseña aparecida en Colombia la mayoría de los planteamientos que venimos argumentando y que concluye así: «Y todo ello desde una actitud de lucidez y honestidad, desde un fervor humano que rechaza lo “bello”



por lo hondo.» (Camacho Guizado 1964: 279) Esta poesía, por tanto, rechazará los embelesamientos de la palabra, los deleites de la belleza, por un lenguaje directo que golpee al lector. Y aquí comienzan las contradicciones, que el propio Caballero Bonald se tuvo que plantear nada más dar a la imprenta el propio libro, y que fue el comienzo del fin de su etapa realista. Por un lado estamos de acuerdo en que existe una actitud crítica que perdurará en él, pero por otro lado, también es verdad que tuvo que sacudirse de muchos prejuicios para volver a su propio camino expresivo. De entre las cosas que quedaron, por supuesto, la estrategia de hacer una poesía destinada a un pueblo desde la mala conciencia burguesa: una poesía de la conciencia que, sin duda alguna, enlazará andando el tiempo con críticas, reseñas y artículos importantes sobre esta etapa de la poesía bonaldiana, y que será lo más salvable.<sup>274</sup> Una opinión que nos llama la atención es la de Jiménez Martos (cfr. 1969: 214), quien asegura que la poesía de Caballero Bonald que no está destinada específicamente al pueblo conecta —en el caso hipotético de que alguna conecte, teniendo también en cuenta lo cambiante e inestable que se presenta esa esencia popular— más con el pueblo que la otra que escribe teóricamente para él.<sup>275</sup> Quizás esta afirmación tenga que ver con todas esas herramientas lingüísticas y retóricas que el poeta debe dejar a un lado para intentar conectar con el pueblo, traicionando a su propio arte. O sea, visto desde la perspectiva de la época, si el poeta escribe para sí mismo, traiciona al pueblo, pero si escribe al pueblo, se traiciona a sí mismo. Esta podría ser una contradicción interesante a tener en cuenta.

Volvamos por tanto a algunas otras opiniones en estas líneas que venimos apuntando. Nos gustaría entresacar de otras dos entrevistas de la época, comenzando por la concedida a Jean Michel Fossey alrededor de 1967 y publicada en la revista parisina *Margen*, donde en el encabezado se nos advierte que nuestro autor acababa de salir de la cárcel.<sup>276</sup> nuestro

---

<sup>274</sup> Algunas de estas ideas se elaborarán en un artículo-entrevista que lleva el significativo título de «Caballero Bonald: El realismo de la buena conciencia estética» (Fernández-Braso 1969), aplicadas tanto a la poesía como a la prosa bonaldianas.

<sup>275</sup> Estas dudas acerca de la recepción que el pueblo hace a la poesía, sea de naturaleza popular o no, están totalmente justificadas. Lo confirma también una reseña aparecida en *ABC*: «¿Llegará este modo expresivo a ser entendido por aquellos a los que el poema se destina? ¿Será este modo poético el instrumento eficaz para la predicación de la verdad que proclama? Sin duda, el poeta se entiende inicialmente justificado por su actitud, que sospecha como suficiente» (Díaz-Plaja 1969: 124).

<sup>276</sup> La falta de libertad y la injusticia de la época no podían estar más enconadas. Nuestro autor estuvo al menos dos veces en la cárcel, según sabemos por sus memorias, ambas por motivos políticos: una breve, de sólo dos días y dos noches (2001: 376), y otra de un mes (2001: 411-416).

autor, al igual que otros compañeros literarios que le acompañaron en las galeras, se negó a pagar una multa por haber participado de una reunión política, y a partir de ahí se les encarceló. Podemos, pues, adivinar el tono de la conversación, que tras las oportunas alusiones a la estancia entre rejas, fue derivando hacia la actual situación de la poesía y literatura en España. Es curioso cómo en estos años ya se está produciendo un despegue de las consignas y comienza a replantearse todo de otra manera, con abjuraciones que se podrían considerar de igual modo que las anteriores, cuando se desembocó en el realismo y, en cualquier caso con signos evidentes de desapego —cuando se calmen las aguas— que incluirán una reconsideración crítica de todo, una base *infractora*. Ante todo quedará en el artista Caballero Bonald un poso ideológico muy fuerte, muy crítico, y que ya apuntamos al comienzo de nuestro capítulo, al afirmar por ejemplo que

La literatura siempre es un arma para defenderse de algo con lo que uno no está de acuerdo. La literatura es una equivalencia pero también es una afirmación. Pero no conviene confundir el orden de los factores. El arte no puede obedecer a ninguna consigna previamente establecida desde fuera. Pueden existir coincidencias de objetivos, pero eso es otra cuestión. El arte es imposible si no se realiza desde dentro de la más rigurosa convicción moral, sea cual sea el sostén ideológico de la vocación. Y la vocación del artista, como tal estímulo creador, es independiente de su acción política como hombre, aunque ambas cosas también se pueden realizar juntas. (Fossey 1967: 29)

Como podemos observar, el poeta, que a estas alturas ha dado carpetazo a aquella operación realista, intenta conciliar todo lo mejor de aquellos años, toda aquella importante y decisiva ideología como base subyacente a sus propias teorías, pero al mismo tiempo dedicarse a su propia labor como creador de nuevo. Estas frases que transcribimos ahora no dejan dudas:

[...] la poesía social, en su más simple esquema realista, ya ha cumplido en España su ciclo. Entre nosotros se cometió el consabido error de definir el realismo antes que las obras y no a partir de ellas. Pero ya te digo que las perspectivas han cambiado, no tanto por las últimas contribuciones en materia de estética marxista sino por el mismo acontecer histórico del país. Nuestra actual crisis literaria era tan previsible como deseable. (Caballero Bonald en Fossey 1967: 31)

Estas opiniones de abjuración estarán tan extendidas —o más incluso que las otras— por las entrevistas de nuestro autor como aquellas primeras en las que se vertían otros testimonios exaltados y opiniones exultantes sobre la transformación de la sociedad a través de la literatura, igualmente «fechados» (*vid.* Cano 1962: 5). Nuestro autor afirmará, por

ejemplo, que «Según todos los síntomas, a un triunfalismo exagerado sucede una exagerada decepción» (1983a: 28). Pero para este momento —la segunda mitad del decenio de los sesenta—, como ya hemos advertido de algún modo con anterioridad, el cliché de poeta combativo, contestatario y de protesta, le acompañarán ya por muchos años, igual que el apelativo de poeta realista, que como bien sabemos no se corresponderá de ninguna manera con la trayectoria de obra, como se encargaría el tiempo de refrendar, ni si quiera a partir de mezclas ideológico-estéticas como las de «el realismo de la buena conciencia».

De abjuración en abjuración, veamos la estrofa inicial y la final del siguiente poema, «Hasta que el tiempo fue reconstruido» (1969: 267-268; 2007: 249-250) que incluye todos los elementos que venimos resaltando de la escritura bonaldiana de esta época:

Hasta que el tiempo fue reconstruido  
bajo tu propia vigilancia, cuántas  
residuales versiones de los hechos  
fueron depositando su carroña  
en papeles, en bocas, en conciencias. [...]

Elegir no pudiste una verdad  
distinta de la única, algún medio  
de subvertir el orden del pasado,  
dirimir lo proscrito, rechazar  
el asedio.

Pero tú mismo fuiste  
tu testigo: primero un libro,  
una mano después, más tarde  
una palabra, luego un hombre  
y luego otro y otro más, y un año  
y otro año, una premonitoria  
conurrencia de hombres y de años,  
y media vida que concurría  
para que al fin y con tu propia mano  
otros nombres pusieras a la historia  
mientras que el tiempo fue reconstruido.

«La construcción del hombre nuevo», tal y como respondió al cuestionario de una antología importante de esta época, ya en la segunda mitad de la década del sesenta, ligándola a cierta función de la poesía de la época (cfr. Batlló 1968a: 332), podría también titularse esta composición, un hombre que despierta a la conciencia colectiva y que va relatándonos su historia individual, en este caso la del poeta, una historia que ha ido vertiendo «en papeles, en bocas, en conciencias» porque se alimentaba sólo de «residuales versiones de los hechos». Y es una historia nueva individual hecha por supuesto a base del

esfuerzo ideológico e intelectual y de su «propia vigilancia». Un hombre nuevo que se construye a base de «libros», «manos», «palabras», «hombres» y tiempo, para ponerle finalmente nombre «con la propia mano» a la historia colectiva, la Historia con mayúsculas. De nuevo podemos observar en este texto, síntesis de todos los núcleos temáticos que hemos venimos explicando, que se ha producido un desplazamiento desde la historia del yo hasta la historia del nosotros, desde la historia subjetiva hasta la Historia objetiva. Y en esa Historia nos reconocemos todos.

Eso quizás sea lo más importante, resumiendo, de esa poesía de conciencia cívica que recorrió la España de mediados de los cincuenta y principios de los sesenta, esa capacidad que poseía el lector de reconocerse en la historia individual de cada poema que, a su vez, se había convertido en Historia. Pues bien, conectando con todo esto, y para terminar este capítulo, nos gustaría señalar al hilo del poema «El registro» (1963: 46-47; 2007: 221-222)<sup>277</sup> unos últimos apuntes robándole las palabras a Luis García Montero, a partir de un reciente artículo publicado en su libro de ensayos *Inquietudes bárbaras* (2008) y titulado «La historia leída». García Montero cuenta cómo ha aprendido a leer la historia a partir de poemas, y en concreto cómo ha aprendido la Historia de España del siglo XX a partir de poemas de autores como Rafael Alberti, Cernuda, etc.

Uno vive también en los libros, ya se sabe, y las lecturas tienen mucho que ver con la vida elegida, con el pasado que uno elige para pertenecer a un tiempo. Luego, cuando ya somos conscientes de nuestro pasado y de nuestros libros, debemos defendernos de la nostalgia para no convertir en arqueología aquello a lo que queremos ser leales. Negociamos el porvenir. (2008a: 131)

Cuando llega a los años de la Generación del 50, tras detenerse en Jaime Gil de Biedma, llega a nuestro autor:

Al niño José Manuel Caballero Bonald le sorprendió el levantamiento del ejército rebelde en Villamartín. Como su padre era de ideas republicanas, el miedo, las mudanzas precipitadas y la incertidumbre contaminaron de repente la atmósfera de su inocencia. Empezaba una época de angustia, de falta de luces, de ruidos nocturnos y de silencios clandestinos [...] (*Ibid.*: 144)

El poeta y catedrático granadino transcribe íntegramente el poema tras lo cual continúa su análisis:

---

<sup>277</sup> La historia real en la que está basada este poema se puede encontrar relatada en el primer volumen de memorias (1995: 34-35).

El fin de la inocencia, el saberse individuo en la historia y en el tiempo, surge de la nueva demanda de una vida que paga la factura de la luz, después de haber cometido el «vituperable delito de ser libres». Se mezclan el fin de la infancia y el fin de la República, igual que el miedo nocturno se funde con los ruidos de un registro, y el sueño de los niños, «María, Rafael, ¿estáis dormidos?», con la imposibilidad de comprender la historia sucedida en España. Para quien despierta, llega la época del miedo, los papeles prohibidos, las fétidas bocanadas, las grietas, el brocal de los arcones, la falta de luz y el andar a tientas entre los fusiles, la pólvora y la iracundia. Eso fue la Guerra, y eso fue la Victoria, extendida durante muchos años de paz fermentada sobre una madera familiar destruida. (*Ibid.*: 145-146)

Aunque un sector de la crítica y del pensamiento lírico soporta demasiados prejuicios sobre el sentido de la poesía política, quizá sea el momento aquí de reconocer su utilidad y su valor a la hora de conservar una memoria histórica, compatible sin duda con la calidad estética. A nosotros por ejemplo *Pliegos de cordel* nos ha enseñado a leer la historia de un determinado modo y nos hablaron de una vida elegida, aceptándola con sus contradicciones y con el pasado que uno elige para pertenecer a un tiempo.

Esa común palabra que se olvida  
con prenatal perseverancia  
y en la neutra penumbra  
de la imaginación insiste  
en distanciarse, se empecina  
en huir de quien  
la busca

(De «Temor a la impotencia», 1977: 102)

Antes de analizar de lleno algunos de los poemas de *Descrédito del héroe*, publicado en noviembre de 1977, conviene recordar que desde la primavera de 1963 nuestro autor no había dado a la imprenta libro alguno de poemas,<sup>278</sup> ya que *Vivir para contarlo*, de 1969, era una recopilación de todas sus poesías completas. Sólo había publicado algunos poemas aislados en revistas especializadas, y la última parte de las poesías completas titulada *Nuevas situaciones*, en la que adelantaba algunos poemas inéditos, y que bajo ese título provisional auguraba un cambio radical dentro de la propia obra.<sup>279</sup>

Se trata de un grupo de poemas, concretamente trece, de carácter muy diverso, ya que junto a textos que podrían emparentarse, por su tono y por sus temas, con *Pliegos de cordel* (1963), como «Zauberlehrling» o «Acero del héroe», o con *Las horas muertas* [1959], caso de «Dudas sobre una coartada», «Psicología aplicada» o «El imposible oficio de escribir», otros tienen ya mucho que ver con lo que será *Descrédito del héroe* [1977], pero sin alcanzar la intensidad y la tensión estilística de éste, se trata por ejemplo de «Duelo a primera sangre», «Composición de lugar» y «Del diario de Kafka». *Nuevas situaciones* aparece dividida en dos partes: «I. Lecturas», con referencias explícitas e implícitas a Cavafis, Henry Miller, Lawrence Durrell o Sade, y «II. Debates», de contenido irregular y diverso; lecturas y debates que hacen que «los poemas de *Nuevas situaciones* adquieren un tono de fábula o de apólogo ya iniciado en *Las horas muertas* que permite al autor narrar hechos y vivencias con intención crítica, satírica y casi ritual, con un resultado de cierta resonancia clasicista».<sup>280</sup> (Flores 1999: 81-82)

Decíamos que *Vivir para contarlo* era el título de aquellas poesías completas que ponían punto y aparte a toda una primera gran etapa en 1969, y a partir de ese título, se entendían que para contar había que vivir, y viceversa: para contar las experiencias, es decir, para comenzar a narrar o escribir, hacía falta una dosis de vida, lo cual al traducirse al propio autor, se convertía en algo reflexivo, resultando ser Caballero Bonald su propia

---

<sup>278</sup> «Los héroes esperan quince años», como reza la entrevista de López Barrios (1978: 59), o como confirma Jorge A. Marfil (1978: 1). Una obra de estas características, con este peso, necesita más de ocho o diez años para su elaboración.

<sup>279</sup> Provisional y «sintomático» según las propias palabras del autor (1983a: 29) de lo que estaba sucediendo en su obra, esto es el viraje que estaba dando.

<sup>280</sup> Florencio Martínez Ruiz (1971a: 48). [Nota en el original]

experiencia narrable. A partir de la propia experiencia identitaria, por tanto, se iba a establecer una estructura narrativa determinada, lo cual, sin duda alguna, es uno de las más brillantes muestras de la poesía mediodisecular española. El título atestigua el proceso de narrativización que se está llevando a cabo en la propia poesía bonaldiana, pues pretende no sólo cerrar una puerta, sino abrir otra. Un título que poseía internamente muchas más repercusiones que lo que podía sugerir para los demás, aunque algo de explicación también pudo haber, pero que en cualquier caso supuso un punto y aparte, una búsqueda del *novum* lingüístico. No en vano las situaciones se describen como «nuevas», más que por la naturaleza de las mismas, que eso es imposible, por cómo son tratadas. *Nuevas situaciones*, es decir, nuevos lugares. El poema como concepción espacial será muy importante, en la lógica de la página en blanco mallarmeana, puesto que los diferentes estratos temporales irán superponiéndose y estableciendo una suerte de *continuum* de simultaneidad. Pero esto lo veremos más adelante. Lo que nos interesa aquí destacar son las explícitas intenciones de aquellas *Nuevas situaciones*:

De hecho, es Caballero Bonald uno de los casos excepcionales —aunque no sea único— en que la preocupación *por decir las cosas* no excluyó nunca el problema fundamental de *cómo decir las cosas*. Esto, ya desde sus primeros libros publicados en la década del cincuenta. (Albornoz 1975: 45)

Como vemos, la crítica no tardó en saludar a aquellas *Nuevas situaciones* con absoluta rotundidad, una crítica que a veces, no lo olvidemos, aún conjugaba la retórica de la estilística y que andaría por estos poemas como los ciegos, tanteando en una suerte de oscuridad irremediable, pero que, en cualquier caso, se atrevía a adentrarse en ellos, llevada por su temblor por ejemplo al cotejar estos poemas a través de sus ritmos, diciendo que se dan cita incluso «los más inefables, los producidos por extrañas neurosis. El ritmo totalizador es libérrimo y encabalga muy bien al verso, sostenido por su propio temblor de misterio, que deja una huella indeleble en el ánimo del lector.» (Ruiz Peña 1970) Es un detalle quizá sin importancia, pero que nos interesa por el desplazamiento de la estructura de superficie, el ritmo, hacia la estructura profunda, las extrañas neurosis, estableciendo una correspondencia curiosa. No es de esta clase de críticas la que le dedica José Olivio Jiménez a esta última parte de las poesías completas, cuando afirma que en las novedades que conllevan estas *Nuevas situaciones*, las experiencias culturales, se encuentran de forma paralela a las autobiográficas:

La lectura, la acción de leer, o mejor, la potencialidad asociativa y evocadora de lo leído, le servirá como justo estímulo a la memoria para afanarse intensamente en la reconstrucción de situaciones un tanto olvidadas, de imágenes ya borrosas de una vida con la cual, por otra parte, no parece poder establecerse una serena solidaridad. Sólo rescatando lo experimentado de las amenazas del reincidente olvido, la existencia podrá iluminarse hacia ese total conocimiento que puede aún esperarse a través de la poesía. Leer es revivir. (Jiménez 1972a *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 168)

Tal y como confirmó en su día este ilustre crítico con este párrafo, extraído por lo demás de un artículo muy interesante, de hecho, aquella última parte de *Vivir para contarlo* auguraba cosas nuevas, aunque con aquel título por otra parte tan coyuntural, sólo se planteara una solución interna a la propia poética, no desde un punto de vista estético global. O quizá sí. ¿No se corresponden estos pasos vividos internamente, de una manera u otra con cierta situación cultural española general? Posiblemente esta pregunta tenga mucha más base de lo que pensamos. Pero, más que responder a cuestiones de estética cultural, generacional o epocal, nos interesa contemplar la trayectoria individual de nuestro autor, y así luego el lector podrá establecer los puentes entre la época o no, según su competencia. Como decimos, en aquella última parte se presentía «un esfuerzo por romper la esclerosis formal, por inventar nuevas vías y dar paso a un deshielo que alcance, incluso, a lo temático.» (Rico 1970: 43) De hecho hay ciertas coordenadas que, aun formando parte del bagaje estilístico de siempre de nuestro autor, ahora se habían intensificado de una manera sorprendente. En las críticas siempre se hacía mención a un lenguaje poético caracterizado por su

tensión [...], un subterráneo entronque con los caudales del gran barroco, para mí difícil de identificar, y que creo que más que cuestión de resonancias es cuestión de procedimiento, de una forma de entender el lenguaje como ley y como norma, en la que parece residir el secreto de llegar a todo lo que permite en la medida de lo que exige, hallazgos de insuperable capacidad expresiva. (Castroviejo 1970: 12)

Y una de las críticas más autorizadas de esta época será, como hemos visto, Aurora de Albornoz, que nos confirmará lo dicho en los dos artículos en los que se ocupa de nuestro autor en esta década: «Señalemos que en esta última parte del volumen —me refiero a *Nuevas situaciones*— los motivos fundamentales —los que hallamos en toda su poesía anterior— siguen presentes. Ahora, como en su primer libro, el poeta sigue preocupándose por la palabra.» (Albornoz 1970: 334) Aunque deberemos reproducir esta otra parte del citado artículo, que nos parece la más sustanciosa:



«Destaquemos, también, una cierta veta irracionalista —tomemos el término con reservas, desde luego— que me parece nueva en la poesía de Caballero Bonald.

Se trata de un irracionalismo relativo. Mas creo que podemos llamar hasta cierto punto irracional a una poesía que permite que la imaginación mezcle tiempos, lugares, circunstancias, realidades y fantasías, cosas vividas, soñadas, o leídas... Todo esto hay en alguno de los poemas de *Nuevas situaciones*.» (Albornoz 1970: 335)

Obviamente esta inflexión sobre el irracionalismo bonaldiano nos dará de qué hablar, puesto que, tal y como Aurora de Albornoz explica, primero de todo hay que relativizarlo hasta el punto de poder adecuarlo a lo que en el contexto teórico de aquellos años se entiende por irracionalismo, y lo que el propio autor acabará reconociendo como deuda, y segundo explicarlo con detenimiento.

Pero hemos dejado la anterior etapa, la de *Pliegos de cordel*, en un proceso de prosificación —o narrativización— que estaba embadurnado todos los mecanismos creativos, todas las herramientas de nuestro autor, como veníamos señalando, y ahora en *Nuevas situaciones* se puede apreciar también, lo cual podrá comprobarse en *Descrédito del héroe*, realizándose de forma plena en *Laberinto de fortuna*, un libro escrito totalmente en prosa poética, que es un género tan válido como el verso, y que no interfiere en el sedimento de las composiciones, sea lírico, elegiaco, satírico, etc.<sup>281</sup> Así lo aseguraba nuestro autor en diversas entrevistas y declaraciones: «Hay poemas que son como residuos que se han quedado aislado de un contexto narrativo.» (Bustamante 1969: 19) Coincidiendo luego en asertos, siempre hablando de *Nuevas situaciones*, como: «Me parece que he verificado algunas indagaciones en materia estilística de interés. A veces incluso, he pensado que la materia discursiva de algunos poemas enlaza muy íntimamente con ciertos procedimientos que utilizo en la novela en que ahora trabajo.» (Jaén 1969: 2) Y es que llegados a este punto de la obra de nuestro autor, la confluencia entre poesía y prosa será una constante de este ciclo de madurez, pudiéndose rastrearse también en *Laberinto de fortuna* (Bardón 1985: 101). En general, las relaciones entre la obra poética y la obra narrativa también han sido señaladas por la mayoría de los críticos que se han ocupado de su obra, también por Payeras Grau (1997: 223). Pero el propio poeta y novelista, el propio creador, dicho con una palabra, era consciente desde los primeros tanteos de aquellos trasvases literarios de lo que le estaba ocurriendo. A la pregunta: ¿Y cómo han convivido

---

<sup>281</sup> No queremos simplificar este paso radical dentro de la poética de nuestro autor y nos gustaría señalar que Flores (1995) apuntaba que *Pliegos de cordel* (1963) y *Descrédito del héroe* (1977) son dos libros que explican y responden a dos realidades históricas distintas de la España más reciente.

esos dos quehaceres literarios?»), de otra entrevista —de las más interesantes quizá que hemos manejado—, el autor responderá con su acostumbrado rigor analítico en un párrafo sin desperdicio:

A mí me parece que bien, no sin los debidos sobresaltos, desde luego. Hace unos diez años me desazonaba mucho esa falacia de la limitación de cometidos entre novela y poesía. Ahora pienso que en ningún modo son irreconciliables y que de hecho se benefician mutuamente: se compenetran. No es que caiga en el absurdo de defender que se trata de engranajes creadores idénticos. Pero a veces la fórmula de ahondamiento en ciertos oscuros tramos de la realidad, tal vez no sea muy distinta cuando trabajo en un poema y cuando lo hago en algún concreto recodo novelístico. No sé si es que, en el fondo, me siento en estos momentos muy tentado a sospechar que lo que busco en poesía puede identificarse con ciertos rasgos de lo que busco en novela. A veces observo, no sin alarma, que existe como una previa correlación de imágenes que conservan después el mismo signo en prosa que en verso. (Campbell 1971: 317)

Y años más tarde, como venimos transcribiendo, todas estas afirmaciones críticas tendrán su corroboración en las propias reflexiones —siempre estimables— del jerezano:

*Descrédito del héroe* [...] es, a no dudarlo, el texto poético mío por el que siento una mayor predilección y acaso también por el que me inspira una mayor confianza. Quiero decir que considero muy posible haber conseguido con él una efectiva correspondencia entre pensamiento y escritura. El libro se publicó en 1977 y un buen número de poemas están escritos al mismo tiempo que redactaba mi novela *Ágata ojo de gato*. Y creo que eso se nota bastante: hay una misma tendencia al empleo alucinatorio de la expresión y un mismo empeño por rastrear en lo que podrían llamarse las zonas prohibidas de la experiencia. También, como en *Ágata*, hay una filtración de la ironía (aspecto éste muy poco estabilizado en mi obra anterior) que también depende de los moldes sintácticos utilizados. (1983a: 29)

También Aurora de Albornoz, nada más aparecer la novela *Ágata ojo de gato*, hablará de «la palabra como alucinógeno» en una reseña que hemos citado, a modo de adelanto, un poco más arriba, y que nos parece un texto crítico muy completo e interesante: allí se relacionará la novela con la última sección de *Vivir para contarlo* (cfr. 1975: 45), poniéndose en relación no sólo algunos procedimientos narrativos por los que se ahonda en aspectos que hasta entonces no se habían explorado, como la ironía, que llega a ser humor —e insolencia— a veces, sin perder un punto de intensidad lírica, sino también ciertas correlaciones temáticas que van y vienen de los poemas a la prosa, y viceversa, y que podremos observar con plenitud también en *Descrédito del héroe*.<sup>282</sup> La transfiguración

---

<sup>282</sup> Esta correspondencia entre novela y poesía, aparte de las afirmaciones del propio autor que hemos reproducido, y que serán más o menos repetidas en numerosas entrevistas (Martínez de Mingo 1983: 265;

final entre el creador y el personaje creado, que recorre no sólo los poemas sino también la novela, más la superposición de planos espacio-temporales (los espacios en la página, los tiempos simultaneados), a lo que hay que añadirle también las imágenes superpuestas, nos presentan una trama textual de extrema densidad y rigor (Gimferrer 1989: 10). Estamos sin duda asistiendo a una imbricación que comprende no sólo un universo narrativo, como lo calificó Yborra Aznar refiriéndose a su novelística, sino a todo un universo semiótico, algo que ya advertíamos en los capítulos anteriores: «La construcción de un universo de obsesiones concretas y abarcadoras y la utilización de un lenguaje absolutamente adecuado a ellas, hace que el libro posea una unidad pocas veces rota.» (Suñén 1978: 15) El propio autor parece ser que manejaba internamente estos conceptos de la semiótica, una vez que ha retomado su propia voz y ha descubierto su veta prosística —en perfecta simbiosis con el verso— y que se manifiestan conjuntamente, como *escritura* y, en el texto, como realidad textual. Eran los años posiblemente de madurez del escritor, y coinciden con ese despego de las doctrinas social-realistas, lo cual le sirvió para centrarse más aún en su propias preferencias, para centrarse en todo lo que le iba a constituir y diferenciar como escritor, en ese conjunto de teorías y especulaciones críticas y autocríticas que iba a caracterizar su escritura de aquí en adelante y que son sin duda lo más granado de su producción. Así lo demuestran sus palabras en la entrevista a Federico Campbell, concedida en unos años en los que nuestro autor debía estar absorbiendo —viene ya repitiendo en lo substancioso todo— más y más estímulos para reafirmarse en sus teorías y en sus procedimientos literarios:

El primer deber y la primera responsabilidad social de un escritor, incluso la prueba de fuego de su temple revolucionario, es escribir lo mejor posible, bien entendido que su ideología se trasvasará normalmente a todo o que escriba. Si el escritor consigue crear un universo artístico, sus temas estarán impregnados y potenciados formalmente por estas mismas cualidades artísticas, cumpliendo a la vez su función de enriquecimiento de la sensibilidad humana. Es un despropósito pretender anteponer, en literatura, los atributos históricos a los estéticos, aunque éstos no se verifiquen al margen de aquéllos. Si se piensa lo contrario, es que estamos refiriéndonos a la didáctica. (Campbell 1971: 319)

Vemos cómo cualquier debate estético de la época se presuponía a partir de lo que había sucedido a finales de los años cincuenta y principios de la sesenta, con la oleada

---

Villanueva 1988a: 362; y Domínguez y Gabriel y Galán 1990: 16 *apud* Flores 1999: 82-83n), se encuentra bien atestiguada por la crítica, *vid.* entre otros Alfaya 1977: 57; o Payeras Grau 1997: 89-96.

social-realista. Pero más allá de esa coyuntura histórico-estética, o más histórica que estética, nos interesa por supuesto destacar cómo nuestro autor posee una seguridad teórica que paralela a la praxis literaria que, dicho sea de paso, nos ayuda mucho para canalizar nuestros propios razonamientos. La opinión de un novelista —que también ha escrito y publicado algunos versos— como Fernando G. Delgado, puede confirmarnos lo que venimos exponiendo:

La personalidad de José Manuel Caballero Bonald dentro de las letras españolas se revela fundamentalmente por su lenguaje radicalmente distinto, el lenguaje de un orfebre de la palabra que afronta el reto de la idealidad a su expresión en tiempos difíciles para la coherencia, incluso expresiva. Su coherencia va a más: cruza un lenguaje común tanto a su narrativa como a su poesía, pero en una y en otra, respetadas las reglas y las libertades de los géneros, se completa o complementa el vasto universo de un escritor que no renuncia a alimentar su prosa con el aliento de su verso ni a personalizar su verso con el vigor de su prosa. (Delgado 2006: 265)

En general, el texto servirá como tejido donde se reciban todas las impresiones lingüísticas en las que se debate el creador, que va forjando. Tanto esta nueva etapa novelística, como poemática, son etapas fundamentalmente marcadas como búsqueda lingüística. En una entrevista así lo asegura, tomando desde entonces cuerpo la teoría bonaldiana de la poesía como «acto de lenguaje»:

En algunos de los poemas inéditos que incluyo debe notarse lo que ahora me preocupa fundamentalmente: la adecuación del lenguaje a ciertas asociaciones mitológicas de mi experiencia. Claro que pienso que la poesía es una cuestión de lenguaje: su significado no es nunca previo sino posterior a la elaboración del poema. (Fernández-Braso 1969: 328-329)

De este modo en el texto se plasman todos los conflictos del autor con el mundo, mostrando su disconformidad, porque de hecho, tal y como responde en diversas entrevistas de la época, «Toda auténtica literatura brota del conflicto» (Jaén 1969: 2); o en esta otra, porque «La literatura para mí es un conflicto entre el “yo” y el mundo exterior.» (Bustamante 1969: 19); o en las páginas de la «Nota introductoria» de *Descrédito del héroe*, escritas por Martín Vilumara:

El acto de escribir supone para mí un trabajo de aproximación crítica al conocimiento de la realidad y también una forma de resistencia frente al medio que me condiciona. Esta aproximación crítica al conocimiento de la realidad no se ciñe, ni muchísimo menos, a un aspecto concreto o determinado de ésta, sino que pretende ser totalizadora y entiende al hombre como la suma de contradicciones que provoca la distancia irreductible entre la realidad y el deseo. (Vilumara 1977: 5)

Y queda patente que el conflicto entre el yo y el mundo se refleja en los textos, que los textos bonaldianos, tan característicos por su complejidad expresiva, son homólogos a ese conflicto. Por cierto, algo de esto dice el propio autor en algunas reflexiones teóricas y en algún poema, a propósito de las suplantaciones y las equivalencias entre el tejido lingüístico y el mundo, entre la realidad y su figuración. Pero tampoco podemos establecer homologías tan sencillas, porque parecería la literatura entonces la matemática de la realidad, o su traducción directa, puesta en letras de manera más o menos artística, y tampoco es eso. Baste anotar que estas nociones de sociología genética goldmanniana (que no quieren ser el resumen marxista de ninguna forma de entender la literatura como el espíritu —en términos hegelianos— de una sociedad) nos pueden poner sobre el aviso de ciertas y efectivas correlaciones que surgen a partir de los textos, pero sin reducirlas a un simple trasvase entre la ideología y los textos.

Todas estas opiniones de nuestro autor, directamente relacionadas sobre lo que él luego lleva a cabo en sus textos, nos ponen en aviso de que ya no estamos analizando a ningún poeta ingenuo, o primerizo, puesto que de hecho, parafraseando el título de Roland Barthes, no existe grado cero de la escritura, sino que vamos a tener ante nosotros a un poeta que se caracterizará por la profundidad de sus textos, los cuales poseerán una singular capacidad de producir significados, de entretejerse y de alambicarse. Estamos sin duda ante un autor que posee una madurez literaria extremadamente compleja, en la comparatística generacional.

Nada más aparecer *Descrédito del héroe*, en noviembre de 1977, supuso una conmoción en la crítica, recibiendo el Premio Nacional de la Crítica del año 1978. Florencio Martínez Ruiz escribía a finales de ese mismo 1977 en *ABC* que

Caballero Bonald es una de las más firmes voces [en lo que significa hacer derivar] en lo que el fenómeno poético tiene de formulación de un conflicto entre el escritor y la realidad. [...] El poeta no se entrega al narrativismo más o menos desnudo o directo. Es un lírico hermético, de rigurosa locución formal, de compleja, aunque diáfana subjetividad [...] Los temas están conceptualizados en una poética personal muy rotunda. (1977: 25)

Luego continuaba Martínez Ruiz desarrollando otros temas y realizando otros análisis, entre los que destaca su vinculación con cierto Jorge Guillén, que ya apuntamos en el anterior capítulo, y que nos parece muy evidente, aparte de destacable. En efecto, la depuración del lenguaje, al estilo guilleniano, tiene aquí un punto de conexión que venía

fraguándose, pero desde el punto de vista formal, no temático, ya que la linealidad fenomenológica guilleniana poco tendrá que ver con la complejidad barroca de nuestro autor, de clara raigambre dialógica.

Nos estamos acercando a uno de los puntos calientes de este libro, y que continuará en el siguiente, pues es evidente su unidad cíclica. Nos referimos a la escurridiza noción de realidad, que el creador, interpretándola desde su escritura, la verterá en el texto, creando ese tejido de significaciones antes aludido. Si en sus libros anteriores la realidad ya se había configurado de algún modo, cada vez con más volutas y adornos, como un conjunto de imbricaciones textuales, de palabras que iban uniéndose en una semiosis de carácter infinito, que ahora se manifestará plenamente, en *Descrédito del héroe* no podrá obviarse esta lectura atenta de la realidad entendida como un poliedro, de difícil comprensión pero no por eso de único referente que interpretar: al fin y al cabo todos los escritores parten de la realidad, pero es precisamente lo escurridizo de la noción, su polisemia, lo que la hacen parecer y aparecer de modo proteico. «*Descrédito del héroe* es un libro inteligente, ciertamente difícil, pero claro al propio tiempo. Es el resultado del paso de la crónica al examen, de la contemplación al estudio. Un libro vivo, restallante, sensorial y fulgente.» (Rodón 1978: 29) Y no nos referimos a simples cuestiones de posturas frente a la realidad, una moral determinada, una opción política frente a otra, etc., no. No se trata de eso, sino de una manera de mirar y, en última y literaria instancia, una manera de percibirla, porque

[...] lo que interesa al poeta no es tanto la realidad —aunque se indague en sus más oscuros y luminosos enigmas—, cuanto la relación entre la realidad y su percepción por parte del sujeto, y los vínculos entre lo real y su posible traducción literaria. (Flores 1999: 89)

Y aludiendo a esta particular forma de adentrarse en la percepción de la realidad, interpreta algo parecido, ya que los versos de Caballero Bonald, hablando en general de su etapa más madura

nos proponen en esencia el mismo problema: la dual y pendular aceptación de lo negado. La voz poética avanza desde la negación. El hombre no sabe y el mundo no contesta. Pero es a partir de ahí cuando comienza la búsqueda de un punto de licitud, que se resuelve en una actitud bifronte de aceptación y rechazo, una doble vida, una esquizofrénica propuesta que encuentra su aliado perfecto en la infabilidad de la palabra, pero que la palabra no resuelve. (Castro 1989 *apud* Flores 1999: 89)

Quizás ahí, en ese modo de mirar o de leer la realidad, en ese modo de articular la palabra como búsqueda, características del artista, resida ese conglomerado de conceptos y escenarios, anécdotas y percepciones que hacen de una realidad algo singular, dependiendo de quién nos la presente y de cómo sea presentada. Y es la mirada —pero no queremos reducir nuestro análisis a una cuestión visual, sensible— la que otorga, a través de una subjetividad determinada, o inscrita en una cultura, esa visión. Por tanto dos instancias nos interesarán, para detenernos, la realidad que se mira, la cultura que nos rodea (a modo de matriz hacia afuera); y la mirada de la realidad, la subjetividad que intenta comprenderla (a modo de matriz hacia adentro).<sup>283</sup> Todo esto elaborado con palabras, claro está, pues son ellas las que posibilitarán estos procesos de significación irresoluble. Es cierto que tras esta forma de acercarnos a las interacciones entre el sujeto y el mundo, da la impresión de que siempre partimos del sujeto para después llegar al mundo, pero es que resulta imposible salir de nuestra subjetividad, no existe otra vía de conocimiento y no es que nuestra subjetividad se presente como estructura cerrada sino como estructura abierta en continua relación y correspondencia con la realidad exterior. De la matriz general de las relaciones dialécticas entre el yo el mundo (sujeto-objeto), que están en continua interacción, se abren a su vez las otras dos matrices anteriores, entendidas desde un punto de vista exclusivamente racional y dialéctico también (hacia afuera / hacia adentro, impulsando dos movimientos, el centrífugo y centrípeto respectivamente, como dos fuerzas complementarias y antitéticas al mismo tiempo, cfr. Rodríguez 1990: *passim*). En la mirada comienza, pues, a fraguarse esa compleja red textual de contradictorias interacciones y relaciones de las palabras, que chocan y eclosionan, se solapan y se complementan, etc. Y precisamente una de las premisas teóricas que distinguirán la poesía del Caballero Bonald más maduro, el de esta época, será el procedimiento por el que se elimina la subjetividad del autor o del creador buscando en los poemas la realidad textual sola, intentándola desarrollar por sí misma en sus complejas relaciones, ya sea intertextuales o interactivas con otros contextos, en la infinita cadena de la semiosis que producen. Ahí dejaría el racionalismo de servirnos como base de estudio, es cierto, puesto que en la realidad

---

<sup>283</sup> Desde otros parámetros, pero sin duda con el mismo fondo, Carmen Martín Gaité así lo confirma: «Así, de los sesenta y seis poemas —casi todos de gran calidad— que componen *Descrédito del héroe* unos tratan de poner a solfa la mentira exterior, otros a desenmarañar la interna.» (1977 *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 172)

operarán otras estructuras menos simples o lógicas, como el rizoma. No por ello el sujeto dejará de aparecer, o intervenir en algunas ocasiones, no sólo para decir que se encuentra allí «una mano» —en el mejor sentido mallarmeano— que hace posible esa lectura del mundo, y más aún, que el mundo se manifieste allí tal y como se presenta, sino porque en ese juego entre lo concreto y lo abstracto (recordemos Fröhlicher 2001: 509n), la realidad y su interpretación en que se debatirá la poesía bonaldiana, hará falta un lector implícito al escritor, que vaya repasando lo que se va diciendo y que vaya confirmando lo dicho. Es una suerte de seguro que el escritor ha pertrechado en muchos poemas para que no haya duda de que éstos respiran por algún lugar, sea anécdota o personaje. Ese lector implícito de los poemas de Caballero Bonald, además, impone una doblez al texto, que viene siendo enjuiciado —leído, corregido, anotado, glosado— desde antes de que nosotros lo hagamos, y que nos muestra el trabajo ya deglutido, con las variantes textuales, lingüísticas y todo incorporadas. Una especie de duende filológico que rastrea e investiga los poemas de Caballero Bonald antes de que nosotros accedamos a ellos.

En cualquier caso, el propio jerezano por estas fechas se da cuenta que su lectura del mundo proviene de esta problemática matriz general, y así lo confiesa en diferentes entrevistas, siempre a propósito de *Nuevas situaciones*, confirmando el carácter conflictivo del proceso de la escritura y de la realidad misma:

Si yo fuera aun nietzscheano, diría que he procurado oponer lo dionisiaco a lo apolíneo; como no lo soy, pongamos que prefiero el arrebató al equilibrio, lo barroco y lo romántico a lo clásico y al “bon sens”. Toda mi obra responde a esa particular forma de violencia frente a una realidad con que estoy en desacuerdo. (Fernández-Braso 1969: 329)

Pero antes de continuar adentrándonos en esta interesante veta teórico-temática bonaldiana, deberíamos hacernos eco de las declaraciones que el propio autor vertió a una antología preparada por José Batlló y publicada en 1968 en la Editorial El Bardo (antes de convertirse en Lumen) y que nos parece de las antologías más meritorias de la época. Nos interesan estas respuestas al cuestionario que llevaba la antología, porque precisamente en la colección El Bardo publicará *Descrédito del héroe* en 1977, y porque José Batlló —alias Martín Vilumara—, que como se sabe era el director de El Bardo, escribirá un texto que antecederá al libro, una «Nota introductoria» que deberemos analizar también.

Retrocedemos por tanto un poco y nos encontramos en la segunda mitad de la década del 60, cuando se están operando todos esos cambios en los poetas del cincuenta que han



dejado la poesía social a un lado y están buscando una nueva voz, reencontrándose en muchos casos con su propia voz antes del realismo de estirpe social, pero con un claro matiz crítico que les acompañará, como en el caso de Caballero Bonald, ya para siempre. Respecto a la poesía que se está realizando en España en ese momento, y si existe una «nueva» poesía en España, Caballero Bonald responde que ante nuevas realidades se han tenido que canalizar nuevas técnicas expresivas (cfr. Batlló 1968a: 331), y respecto a cuál debe ser la función de la literatura, después de explicar y contextualizar la poesía social, el espejismo de creer transformar la realidad a través de la literatura, y justificarlo desde el punto de vista histórico y de la responsabilidad moral, se acaba con una frase que nos parece muy significativa para la época: «La estética es la ética del porvenir», por lo que tiene de resumidora y de crisol de intenciones de lo que será *Descrédito del héroe*, un libro que no renunciará a la estética desde la ética del escritor contemporáneo, al compromiso del escritor con su palabra y con su vocación, alguien que debe trabajar las palabras para que signifiquen cosas, insertas en un discurso determinado y a una lectura concreta de la realidad. Lo cual no significa, por supuesto, que esté embebido o ensimismado en su subjetividad, tal y como se podría argumentar desde aquellos planteamientos simplistas de la crítica de circunstancias del realismo social más plano y que desgraciadamente asoló a los críticos y poetas sociales de la época, o que todo lo que no sea denuncia sea subjetivismo, individualismo. Hay muchas formas de entender el compromiso, y aquí nos parece a nosotros que comienza el verdadero compromiso creador de nuestro autor.

La última respuesta vertida en la antología de Batlló, precisamente, retoma el conflicto entre el yo el mundo que venimos desarrollando, y que nosotros podríamos remontarlo a un inconformismo que, eventualmente, pudo estar determinado por la coyuntura política española, pero que indudablemente responde a una particular actitud y mirada de nuestro autor frente al mundo.

Toda la literatura nace del planteamiento de un conflicto entre el escritor y la realidad. Mi poesía y mi novela también han pretendido ser, a este respecto, la formulación de una personal experiencia conflictiva. Y no puedo escribir si no me siento en la inminente necesidad de defenderme de algo con lo que estoy en radical desacuerdo. El acto de escribir supone para mí un trabajo de aproximación crítica al conocimiento de la realidad y también de una forma de resistencia frente al medio que me condiciona. No podría entender de otro modo —ni justificar moralmente— esa propuesta dialéctica que entraña la literatura. Me parece, por otra parte, que sí estoy bastante conforme con mi obra publicada, aunque no esté conforme del todo con algunas distanciadas experiencias en que se basó. Y si evoluciono de algún modo es en el

sentido de contribuir a buscarle soluciones a una cuestión básica: la de que mientras más se ahonde en los insospechados registros de la realidad más se ahondará en la eficacia artística y social de la literatura. Me siento muy cerca de los teóricos en materia de estética que, a contrapelo de ciertas sectarias regresiones, atribuyen al realismo las más enriquecedoras posibilidades de exploración en el terreno del arte. De ese trabajo me ocupo ahora. Con los debidos tropiezos y prevenciones. (Batlló 1968a: 332-333)

Estas declaraciones son muy expresivas de lo que ocurrirá en *Descrédito del héroe*, anticipado en *Nuevas situaciones* sólo de manera parcial y no en su mejor madurez. En lo que respecta al realismo, que es más o menos la forma de encarar la realidad, en otra entrevista bastante célebre en los repertorios bonaldianos, concedida a Federico Campbell en 1971 y de la que hemos venido adelantando algunos fragmentos tanto en este capítulo como en el anterior, se insiste en los mismos matices, pero mucho más desentendido del realismo social, definiendo la anterior etapa como

A nadie se le escapa ya que nuestro realismo fue más bien el degradado afluyente de una tradición urgentemente aclimatada a una concreta coyuntura social. Fue una especie de neorealismo entreverado de naturalismo nacionalista, y si a eso se añade su pretendido funcionamiento político, nos queda ya un género que se confunde fácilmente con la didáctica o la oratoria. (Campbell 1971: 313)

Para reclamar, en el mismo párrafo, una lectura diversa de la realidad a través de un realismo que se dé *a posteriori*, que sea el epítome de las obras, y no al contrario:

Yo creo que desde que empecé a escribir no confundí nunca, incluso por razones temperamentales, la ética y la estética: nunca pretendí definir el realismo *antes* de las obras sino *a partir* de ellas. El tratamiento artístico que se dé a la realidad, sea cual sea ésta, no puede obedecer al sistema apriorístico de ningún impuesto tipo de literatura, sino que es la libre consecuencia del talento del escritor. (*Ibid.*)

Lo primero de todo nos interesa subrayar que Caballero Bonald no desdeña ningún procedimiento artístico, y que el realismo es sólo una técnica, una más, de entre las posibles. Quizás incluso convendría decir que es la técnica más importante —o al menos decisiva— de la historia del arte. Que desde los orígenes, y eso también es cierto, se ha venido alternando la figuración con la abstracción, tampoco podemos ponerlo en duda (Nougier 1968: 1) Pero más allá de un debate entre estilos o técnicas, que nos interesa sólo transversalmente, en tanto que forman parte de la estructura total de la forma y del contenido, que son siempre inseparables, como podemos ver existe una problemática mucho más profunda, un recorrido generativo: por un lado la mirada gnoseológica del

mundo y sus derivaciones epistemológicas, y por otro el conocimiento interior, en un reconocible acto vitalista por descubrirse a sí mismo. Esa es, sin duda, una de las claves dialécticas del método bonaldiano de composición, o la filosofía que le es inherente. El propio Caballero Bonald considera que desde la subjetividad del escritor se intentará abordar el mundo de los objetos y la realidad exterior. Y que la realidad será el conjunto de las interacciones entre esa subjetividad o ese «adentro», y ese mundo o ese «afuera».

Pero vamos a avanzar a través de la crítica de la época, porque luego en el análisis de los poemas iremos retomando estos y otros asuntos que son, en suma, lo más importante de *Descrédito del héroe*. Nos llama la atención que en aquellas *Nuevas situaciones* ya se anticipaba la idea del héroe a través de un poema que luego ha pasado a formar parte de *Pliegos de cordel* (2007: 243-244; cambio que, ya señalamos en el capítulo anterior), pero que nosotros contextualizaremos en esta etapa intermedia de la producción bonaldiana y que nos parece decisivo. Nos referimos a «Acero del héroe» (1969: 301-303) que curiosamente, y por errata en el «Índice» de la edición de *Vivir para contarlo*, sabemos que tuvo otro título anterior, «Idioma del héroe» (1969: 318): efectivamente, parece ser que al editor se le olvidó corregir ese cambio de título en el «Índice» de las obras completas, y así aparece al final, con ese otro título. Algún crítico así lo constató (Pomar 1969: 18) pero, claro está, sin darle la dimensión en el conjunto de la obra y señalando solamente que se trata de una errata, sin darse cuenta de la significación de este desliz en el conjunto. Pero la «errata» responde a un cambio de última hora en los propios originales, nos atrevemos a asegurar, y a un despiste posterior en su adecuación en el «Índice», que no fue corregido igual que el título del poema. La «errata», decimos, nos expone claramente cuáles son las intenciones de Caballero Bonald en ese poema, puesto que, el tercer título en juego será «Bich Son explica que está vivo» (1977: 85-86). No estamos tratando en este sentido las variantes del título,<sup>284</sup> *stricto sensu*, pero sí basándonos en ellas para ver que el citado

---

<sup>284</sup> Las variantes, como advertimos en los capítulos anteriores, se irán reduciendo, fruto de la madurez de la escritura de nuestro autor, hasta convertirse en meras anécdotas. No obstante en *Descrédito del héroe* todavía podremos observar algunos cambios estructurales significativos, que son: «Hijo pródigo» (1977: 67), que va a formar parte de *Las horas muertas* (2007: 190); «Composición de lugar» (1977: 83-84), que va a formar parte de *Pliegos de cordel* (2007: 259-260); el ya citado «Bich Son explica que está vivo» (1977: 85), que va a pasar parte de *Pliegos de cordel* (2007: 243-244); «Rimado de Palacio» (1977: 89-90), que desaparece definitivamente y que transcribimos en nuestro apéndice; y «Alquimia de la cerámica» (1977: 92), que pasará a formar parte de *Memorias de poco tiempo* (2007: 91). Hay pocos cambios en los títulos, pero no nos parecen significativos, porque se reducen a meros cambios de palabras o sustituciones leves de preposiciones o artículos, a excepción de «Círculo vicioso» (1977: 94), por «Punto muerto» (2007: 347).

héroe, que en realidad será un «hijo de puta» con todas sus letras—esto es, *bitch son* en inglés—, ya desde el primer título —y luego omitido, pero no del todo—, hacía referencia al mismo campo semántico, «idioma», que posteriormente evolucionará hacia «explica». Son dos palabras que pertenecen al mismo campo semántico, o mejor dicho, «explicar» pertenece al campo semántico de «idioma», en tanto que extensión del lenguaje. «El idioma del héroe» (que como tal frase aparecerá en el segundo verso) o sus explicaciones: el acero, el totalitarismo. Ahí está la iniquidad del héroe que será, como veremos, un impostor, porque será un tirano, un sanguinario carnicero, y he ahí que comienza su descrédito.<sup>285</sup> La épica ya no es lo que era, y este libro viene a desmitificarla, a mirarla con distancia y escepticismo. Y es que tampoco podrá dejar de pensarse que no son buenos tiempos para la épica, y que cualquier intento de realizarla se convertirá en una falacia. De ahí que, en el resultado poemático, lo que destaque sobre todo será la intención épica, pero una épica concebida conscientemente como artificio (desmitificada), puesto que también se es consciente de que son ejercicios vanos y que cualquier intento para dar crédito al héroe se convertirá indefectiblemente en un descrédito, en una suerte de deconstrucción de ese personaje central. Grandeza y miseria de la palabra, al mismo tiempo que se habla con nostalgia del héroe se le denosta, porque ya no volverá a hablarse de él de esa manera, quizá también porque nunca existió realmente pero, en cualquier caso, porque es imposible compararnos con él. Y posiblemente al poeta le gustaría —por sus gustos por la modernidad, por sus afinidades— revivir y construir a ese héroe con todas sus cualidades y atributos, pero a través de su conciencia posmoderna no se fía de lo que dice —y de lo que representa hoy día— y prefiere deconstruirlo. «En cualquier caso —reconoce Caballero Bonald—, la unidad [del libro] viene dada por el personaje principal, el héroe.» (López Barrios 1978: 59)

Para darle la vuelta a todas estas preocupaciones de nuestro autor, y someter estos temas a una especie de análisis en el que no se excluirá la puesta en solfa, el territorio de la mitología, lo órfico y las partes más misteriosas de la realidad cobrarán de pronto inusitada importancia en *Descrédito del héroe*, y ya se podía entrever desde

---

<sup>285</sup> «El poema “Bich Som explica que está vivo» [...] emplea el correlato con la guerra de Vietnam para referirse a la dictadura franquista (el protagonista del texto, un ficticio general norvietnamita llamado Hoang Bich Som, es en realidad un aljamiado, un inglés: *One bitch son*; esto es, un hijo de puta: el mismo dictador). Hurtarse a la censura fue, seguramente, la intención principal del autor.» (Pérez Leal 2008: 496-497)

*Nuevas situaciones*, que se orientan más a la sátira y a la experiencia de orden cultural [Luego se refiere al poema «Zauberlehrling», el «aprendiz de brujo» (en alemán) que es experiencia de lectura, y que explicaremos en su momento] Yo creo que esos poemas están dentro de un aliento de epopeya, donde lo inmediato se alía con lo mitológico y donde no es raro que aparezcan referencias a los temas homéricos y a las andanzas de las divinidades griegas. (Jaén 1969: 2)

Obviamente la gestación de un libro como *Descrédito del héroe* supuso un largo proceso de recapitación y maduración que, no obstante, podemos hoy seguir desde sus inicios hasta sus resultados últimos a través de todas estas declaraciones en entrevistas o análisis de todos los detalles que nos parecen pertinentes.

Y en este largo proceso de indagación textual, la técnica con la que conseguirá esta particular búsqueda de la epopeya y sus impregnaciones con la realidad más rabiosamente actual, tanto por lo que dice de ella como por lo que omite, estarán en la base de lo que a nosotros más nos interesa destacar de *Descrédito del héroe*, una suerte de

perfil milenario [al que se añade este interesante párrafo] Hay un extraño orientalismo en algunos de los poemas de este libro, así como determinados destellos preincaicos y un sostenido clima homérico. Caballero Bonald integra todos esos mundos y los sedimenta en unas aguas profundas. Unas aguas de honda estirpe meridional que difícilmente dimiten en la condición moral del autor ni mucho menos en el lenguaje. En la “reconstrucción” poética de este libro el poeta se levanta frente a la épica del mito y asiste, como su propio espectador, a la odisea personal de sobrevivirse. (Martínez Ruiz 1977: 25)

Y veremos que será el lenguaje a través de su capacidad alucinatoria (Albornoz 1975: *passim*), también llamada autogenésica (Gimferrer 1989: 10), el que posibilite todas las confluencias estructurales, tanto de superficie como profundas, en un crisol o poliedro, en esa estratificación y superposición de tiempos (simultaneísmo) y espacios (página en blanco mallarmeana) que son características de este libro en particular y en general de esta etapa de madurez de nuestro autor, pero que también podrían hacerse extensibles a unos rasgos formales de la generación, como apunta más de un crítico, por ejemplo Debicki.<sup>286</sup>

---

<sup>286</sup> Refiriéndose al Grupo del 50, Debicki (1987: 53) le conferirá «un modo de crear mediante intertextualidades, mediante contraposiciones de niveles, mediante juegos de perspectiva, visiones complejas que obligan al mismo lector a entrar en el proceso del poema, y que ofrecen, en últimas cuentas, no significados resueltos, sino invitaciones a participar en un proceso de conocimiento [...] Dejando atrás la confianza en la unicidad y en la permanencia de significados de la obra en sí [...] nos guían hacia este mundo autoconsciente, irresuelto, contradictorio de lo poscontemporáneo» (*apud* Flores 1999: 89).

También Andújar Almansa plantea que «Como en los mejores autores de su generación, en Caballero Bonald el recurso de lo íntimo y el mecanismo de la memoria personal se apartan de la simple evocación para convertirse en un lugar desde el que construir una identidad poética reconocible (el interés es sólo

El lenguaje como el recipiente donde se vierten los procedimientos retóricos, pero a la vez el lenguaje es lo que se vierte. «A mí lo que me preocupa cada vez más es la palabra, el cargamento de seducción de las palabras, la búsqueda de su capacidad mitológica para crear o inventar esa otra realidad artística subyacente bajo la realidad cotidiana.» (Campbell 1971: 319) Y más adelante, en la misma entrevista, añade a estas observaciones una especie de idea que nos gustaría tener presente:

Casi me atrevería a decir que el lenguaje no sólo constituye una herramienta de la creación literaria, sino la totalidad creadora; no un trámite expresivo: la resultante global de la actitud del escritor frente a la conversión de la realidad en obra de arte. Y esa actitud ha de ser casi de un feroz ensañamiento con la palabra. Si la literatura es una forma de violencia, ¿cómo no va a violentar un escritor ese material lingüístico que es el que determina la única posible solidez de la literatura? (Campbell 1971: 324-325)

Por resumirlo de alguna manera: la superposición de tiempos y espacios —de cultura o mitologías y de experiencia autobiográfica, de invención y de realidad— se hace realidad en el texto, y de eso será consciente el propio autor, pues en estos poemas el texto posee aquella autonomía propia, característica del simbolismo, tan mallarmeana y que tanto interesó a nuestro autor desde sus inicios poéticos, pero con la sutil precaución de dejarlo respirar a través de los temas y las anécdotas. No se convertirá el poema, en ningún caso, en una estructura cerrada e inaccesible, si bien el propio poeta será consciente de que el código que establecerá posee unas claves en muchos casos recónditas o insospechadas para su desciframiento. Por decirlo también brevemente, aunque intentaremos desarrollar este tema con más extensión, viéndolo con algunos otros ejemplos en los textos: el espacio es el propio poema, es la «nueva situación» donde confluyen diferentes espacios.<sup>287</sup> Y los tiempos de igual modo, porque se corresponden con los espacios. He ahí el cronotopo de la página en blanco mallarmeana en la poesía de Caballero Bonald, donde confluyen el tiempo y el espacio en un sencillo eje de coordenadas. En ese juego continuo de espacios —y de

---

tangencialmente el de contarnos lo vivido, si acaso lo contrario, como reza el título de su poesía completa en 1969, *Vivir para contarlo*.)» (Apud Jiménez Millán, ed. 2006: 174)

<sup>287</sup> Son diferentes los giros que se producen en este libro, el más visible es el espacial, ya que los poemas se despliegan como una red textual, formando un dédalo densamente pertrechado paralelo a la deconstrucción del héroe. Pero en ese sentido, ya que ese dédalo está hecho de palabras, hablaríamos también de un cierto giro lingüístico, que por supuesto estaría en relación con toda la trayectoria de nuestro autor y que no había sido descubierto para este libro pero sí perfeccionado en su forma más madura. Otro giro a tener en cuenta en *Descrédito del héroe*, es el llamado hermenéutico, puesto que los demás giros, lejos de ser una simple apuesta por la complejidad, revelarían una lectura teleológica de los textos que podría estar acorde con los gustos de nuestro autor y con una particular apuesta por textos de gran peso teórico: en ese sentido, la apuesta moral sigue estando en pie.

tiempos— que irán cruzándose cada vez que se textualicen, se encontrará la lectura más espacial de la poesía bonaldiana, heredera del último Juan Ramón Jiménez y de sus exploraciones lingüísticas en el texto, en la textualización de la identidad juanramoniana, en la plasmación del creador en la página y en la vivificación de éste último en la página en blanco, pues será ésta la única que sobreviva (con la particularidad juanramoniana de que esa página rellena poseerá, además, conciencia de sí misma), y no será ajeno, como bien sabemos, el jerezano a todos estos procedimientos.<sup>288</sup>

Antes de pasar de lleno al análisis de aquellos poemas más significativos, y continuando con las diferentes lecturas globales del libro, para su mejor discernimiento y dando un repaso a las críticas que ya se han escrito sobre él o añadiendo lo que creamos pertinente que todavía no se haya señalado. Habrá que añadir también algunos rasgos pertinentes que todavía no se han señalado. Por ejemplo, empecemos por detenernos en la cita que antecede al libro en su primera edición. Como venimos advirtiendo las citas de los libros de Caballero Bonald nos parecen de particular importancia. Por cierto, que esta cita, que poseerá significaciones importantes para el decurso del libro, y así lo justificaremos, desaparecerá de la edición definitiva de la obra poética completa. Razón de más para detenernos en ella. El libro lleva una cita introductoria del poeta latino Catulo, lo cual en principio no debería sorprendernos ya que en repetidas ocasiones hemos señalado los gustos greco-latinos de nuestro autor, estando además, como estamos, prevenidos en este capítulo de la particular influencia del mundo de la mitología clásica en *Descrédito del héroe*:

*Omnia fanda nefanda malo permixta furore  
iustificam nobis mentem auertere heroum*

Hemos dejado subrayado *heroum* porque en realidad, el original catuliano dice así:

*Omnia fanda nefanda malo permixta furore  
Iustificam nobis mentem auertere deorum*

Que se traduciría de la siguiente manera:

---

<sup>288</sup> Nos parece, además, que ésta será la lección —la instancia última, la más profunda— de mayor calado que Caballero Bonald tomará del poeta de Moguer, puesto que quedarnos con la reelaboración de los textos, su corrección y pulimento, sería sólo fijarnos en las capas más superficiales de las obsesiones juanramonianas.

Lo lícito, lo ilícito, todo mezclado en una destructiva locura  
apartó de nosotros la mente que imparte justicia de los dioses.<sup>289</sup>

La manipulación de la traducción es evidente, y se ha cambiado *quid pro quo* con plena conciencia de lo que se hacía para producir o buscando el efecto deseado.<sup>290</sup> Y más allá de los interesantes problemas de traducción, habría que resaltar el problema que se crea al cambiar una palabra de la cita, alterando no sólo la historia, y la literatura, sino desplazando el contenido de la palabra «dioses» a «héroes». Este paso, muy resumidor, es el establecido por Caballero Bonald en su propia obra, desde 1952 hasta 1977. Quizá, como dice el tango, veinticinco años no son nada. Es curioso que de aquellas preocupaciones metafísicas en las que se aludía más o menos frecuentemente a Dios, apelando a su omnisciencia y a su magnanimidad, sobre todo en el primer libro, pero luego repetido en el segundo, ahora nos estemos concentrando en un héroe, que en muchos casos es semidiós, es cierto, pero aquí está concebido como el prototipo de los humanos, el arquetipo de lo que el ser humano debe ser, el gran ejemplo. Es evidente que aquí se encuentra el punto de inflexión de la poesía bonaldiana, en el mismo momento en que han dejado de preocupar las cosas del cielo, para centrarse en las del suelo. Aún así, este tipo de citas, que es otra «Experiencia de lectura» (título que luego se desechará, igual que aquellas *Nuevas situaciones* que se alineaban bajo el subtítulo de «Lecturas»), ya posee la suficiente distancia no sólo por la forma de encarar el poema y de cómo se desarrolla el conjunto del libro, sino por el divertimento que supone ser el verdadero creador y por ese poder que otorga al creador la vida última de las palabras que aparecen en los textos. Tampoco el poeta será un héroe, ni poseerá el halo sagrado, sino que bien se le podría considerar, en muchos casos, como un vulgar manipulador, un usurpador y un impostor que juega con el lector al despiste en muchos casos, emborronando las huellas tras su paso. Esta miseria moral y poca confianza en que a través de la escritura de poesía podamos arrogarnos ningún don, también se encuentra manifiestamente en *Descrédito del héroe*, pues el ejercicio de una vocación no

---

<sup>289</sup> El problema de la traducción es que encontramos un infinitivo *-auertere-* que no depende de nada, es un infinitivo de narración. Como en toda traducción, según el intérprete cabe entender malo como «destructiva» (aunque es «mala», «nociva», etc.). La otra dificultad de la traducción es *iustificam*, un compuesto formado sobre la raíz de *iustitiam* y de *facere* = hacer justicia. Los versos pertenecen a un poema en el que se trata el tema de las Edades, y más exactamente, la desaparición de la Justicia –que formaba parte de las virtudes de la Edad de Oro– ante la locura y crímenes de los hombres (cfr. Catulo 2006: 366).

<sup>290</sup> Estamos recordando por supuesto algunos párrafos de Lefevere (1997) que nos explicarían estos y otros interesantes procedimientos y argucias de los traductores, y que sólo citaremos de pasad puesto que nos interesa sólo reproducir citas que incidan directamente en la obra de nuestro autor.



asegura, tal y como hemos heredado de los poetas simbolistas, comenzando por Baudelaire, ninguna virtud de tipo moral.<sup>291</sup> Es más, el poeta está contemplando, desde la barrera, la degradación moral del mundo y entonando un canto desencantado «desde el primer poema hasta el último, al mal, al mal moral y físico, el deterioro, a la fealdad y el desorden, únicas trincheras desde las que resistir» (Giménez-Frontín 1978). Quizás en ese sentido el poeta sea un inmoral, pero en cualquier caso es un visionario —en Caballero Bonald laico— que ve las atrocidades que se cometen en una sociedad caduca profundamente conservadora y con una moral represora y retrógrada, sin valores, cainita.

El Caballero Bonald de esta época podía dedicarse a este tipo de juegos, a este tipo de despistes que, lejos de despistar, enriquecen mucho más nuestros análisis. Y, por cierto, la crítica hasta ahora no se había dado cuenta de estos «deslices» en la cita introductoria, y en todas las descripciones de aquellos autores que analizan este libro, se suele citar sin más. Y nos parece muy pertinente señalarlo, dado el simbolismo que indica su manipulación. Y habría que detenerse en el texto que nuestro autor pone como pórtico de todo el libro, a modo de advertencia: ya no hay justicia, la iniquidad, la perversidad, la corrupción se han adueñado del mundo. De nuevo volvemos al problema de la *conditio humanae* y a una lectura pesimista de ésta: *homo hominis lupus*. Las coordenadas y valores que el antropocentrismo había instaurado como nociones esenciales y naturales, no son ni una cosa ni otra. Y esta generación poética, la que fue en su día llamada del realismo crítico, creyó en los valores, se emocionó pensando que algún día podía ser posible y sin embargo ha descubierto que son una quimera más. No existen valores, y todos los esencialismos encierran una falsedad, porque el hombre no es bueno por naturaleza. Los valores en los que el hombre se apoya, como la bondad, la amistad, la moral, están por los suelos. Y ni las grandes declaraciones de los derechos humanos han podido contrarrestar esta iniquidad. Los niños siguen siendo esclavizados, por ejemplo, y las guerras siguen funcionando como palanca económica de los países más tiránicos. La degradación moral más absoluta reina en la tierra, asola el mundo. Y la conciencia estoica que dicta este veredicto no podrá mitigarlo, hay que asumirlo. Es ahí donde en muchos casos los estoicos, como es bien sabido, asumieron una postura cínica. Qué remedio.

---

<sup>291</sup> «La escritura de Caballero Bonald es la hazaña del poeta que se concibe baudelerianamente como héroe moderno, pero desacreditándose de inmediato a sí mismo en el fuego seco de la lucidez.» (García Montero 2001: 23)

Con la referencia a la *Aetas Aureas* es evidente que nuestro autor quiere remontarse a los orígenes más absolutos del hombre, esto es a sus orígenes mitológicos, antes de que la Historia surgiese, antes de que el mito dejase de ser mito y se produjera el cambio antropológico por el que el hombre entraba en la historia. No olvidemos, en este sentido, que es la escritura —la invención de la escritura— la que propiciará este cambio, fundamental en el hombre, y que quizá no haya visto desde entonces una mutación de tales características. De este modo, por tanto, el *lógos* no puede ser entendido más que en su historicidad fundacional, inaugurando la comunicación humana y dando paso a la Historia. Haciendo posible todo, lo bueno y lo malo que ha sucedido después (lógicamente la comunicación humana no es responsable de las atrocidades de la historia, aunque por este mismo razonamiento no podríamos tampoco atribuirle los logros o grandes metas conseguidos, cfr. Payeras Grau 1987: 229). La escritura y el *lógos* pues, en el centro de las reflexiones que llevan a que el hombre deje de ser inocente, abandone la Edad de Oro y el mito, y entre en la Historia, aquella historia con mayúsculas que tanto había preocupado no sólo a él individualmente, sino que había sido un signo de una preocupación generacional. La dialéctica mito / *lógos*, o lo que es lo mismo, mitología / historia, se encontrará, a no dudarlo, en la estructura profunda de *Descrédito del héroe*. Pero la sustitución de una palabra por otra nos puede anticipar, ya que hemos advertido esta sutil manipulación, que nos encontraremos delante de un libro en el que lo textual poseerá una reveladora significación, de que las imbricaciones lingüísticas en las que se tejerán los poemas, serán decisivas. Y el dilema moral, de paso, seguirá estando en la estructura de superficie, puesto que el autor —es evidente— se está lamentando de la miseria de la condición humana.

También las temáticas eróticas poseerán mucha importancia en *Descrédito de héroe*, porque a partir de ellas no sólo podrán rastrearse algunos rasgos —constantes de la escritura bonaldiana, en lo que poseen las palabras en sus choques semánticos— sensuales, sino que serán motivo para escanciar el tópico clásico del *tempus fugit*. Nunca frontalmente, el jerezano realizará siempre un rodeo a sus temas predilectos, y la preocupación por el tiempo que pasa había venido siendo —y será— no sólo una de sus más íntimas angustias. Estamos refiriéndonos, por supuesto, a una angustia compartida por todos los poetas e incluso por todas las personas —sean o no poetas—, tengan o no relación

con la literatura, sepan o no leer o escribir. Por tanto, Caballero Bonald no abordará el tema del *tempus fugit* linealmente, sino que

se trata de la penetración en ciertas zonas de un satanismo no linealmente concebido como tal tema literario, sino adosado a las mismas dificultades expresivas para desentrañar esa especie de viaje al infierno que ocultan algunas realidades aparentemente razonables. (Campbell 1971: 328)

Será, por tanto, la palabra la que conducirá a los temas, la indagación en la palabra la que llevará al poeta de la mano, por los infiernos y los dolores de la vida, por esas zonas oscuras y menos alegres de nuestra existencia. La palabra salvadora. La palabra como compañía. A través de la palabra se llegará a esas zonas oscuras, puesto que ella es el alucinógeno (Albornoz 1975) que nos introducirá en esas experiencias lingüísticas —e imaginísticas, de tipo simbólico—, y a través de la palabra saldremos, puesto que la palabra en Caballero Bonald será el eje que dé coherencia a su obra, tal y como estamos intentando demostrar con detalle.

Nos estamos refiriendo sin duda a «malevolismo» en la poesía de Caballero Bonald, que ya Soto Vergés (1960) había visto tan atinadamente en las estructuras de fondo de *Las horas muertas*; y que ahora con la irrupción del poeta más maduro, se apreciará con más claridad, y así lo constatará Payeras Grau (1987). Un malevolismo que para nosotros posee una correspondencia con lo que para Sigmund Freud denominaba *lo siniestro*, y que tampoco había sido señalado por la crítica hasta ahora: Lo siniestro es el inconsciente de lo cotidiano, lo desconocido, lo misterioso y que en Caballero Bonald cobra particular importancia. Es ese otro lado de la realidad que desconocemos, que irremediabilmente crea una angustia reprimida de los afectos y los impulsos emocionales, y que en Freud se califica como lo siniestro (Freud 2001: 2483-2505). Lo malévolos es por tanto, en nuestro autor, un sedimento de la psicología estudiada (recordemos que un poema de *Descrédito del héroe* se titulará «Psicología aplicada», 1977: 34-35) de la producción de los textos, de las herramientas con las que trabaja, de sus complejos engranajes y de sus frustraciones y éxitos, siempre filtrado bajo esa filosofía moral con bordes estoicos que le caracterizarán. «La motivación “malévola” que se manifiesta, como gusta decir al autor, mediante la poetización de “ciertas zonas prohibidas de la experiencia”» (Payeras Grau 1987: 224). Lo malévolos, por tanto, se encontrará en la estructura profunda de este libro, a modo de «generador de sospechas» constante, vigilancia continua que el propio Caballero Bonald

posee sobre su vida, en su doble acepción de hombre y poeta (de ahí que luego titule sintomáticamente en 1989 *Doble vida* una antología suya, título homónimo a un poema breve y célebre (1977: 36) de *Descrédito del héroe*), como en el siguiente poema (1977: 45; que luego se titulará «Defecto de forma», 2007: 303):

#### VICIO DE FORMA

El generador de sospechas suele transmitir sus informes después de haber sido programado de acuerdo con un código de señales preferentemente irracional. Se instala entonces frente a la escombrera de indicios y elige (en la emborronada hegemonía del insomnio, por lo común) aquellos que sólo poseen un valor abstracto de música en trance de consumir sus residuales ornamentos de credibilidad. Aparentemente no se percibe en la sintaxis del generador más que una irrisoria equivalencia con determinados objetos en cuya aberrante promiscuidad convive. Pero algo se altera de improviso, coincidiendo las más de las veces con algún espasmo fonético. La fértil coherencia del discurso experimenta entonces una cierta inclinación al automatismo. De modo que mientras cunde la caótica nomenclatura del sueño, empieza a concretarse tácitamente un nuevo itinerario por los laberintos mitológicos de la realidad. Parece innecesario añadir que el generador de sospechas emite, con no inusual contumacia, falsas informaciones.

Este poema podría erigirse como uno de los mejores ejemplos resumidos de la visión metapoética de nuestro autor en *Descrédito del héroe*, un buen resumen de algunas de las técnicas —las que estamos tratando— empleadas en *Descrédito del héroe*. Llama la atención que se hable dentro del poema de la «escritura automática», que como se sabe es una técnica que empleaban los surrealistas en el momento del duermevela y por la que podían transcribir lo que había quedado oculto en el inconsciente, una técnica, además, emparentada con las imágenes irracionistas, con los símbolos y con todo lo que se escapa aparentemente de la razón.<sup>292</sup> Y aquí recordamos ahora aquellas prevenciones que en su momento señalara Aurora de Albornoz respecto al irracionismo de Caballero Bonald (y que otros críticos que se han ocupado de la obra del jerezano no han tenido en cuenta, caracterizándolo como un escritor de herencia surrealista o irracionista), pues no nos parece que éste sea pleno, ni mucho menos que su escritura pueda considerarse automática, aunque sí es verdad que existen ciertos moldes formales y un uso más o menos frecuente de imágenes de herencia irracional, en sentido lato y laxo: es una especie de merodeo en torno a ciertas formas expresivas que no deja de tener siempre el referente de la palabra y muy en

---

<sup>292</sup> Para estas técnicas surrealistas, la bibliografía en general es abundantísima. Por ejemplo *vid.* Giménez-Frontín (1978a), o por supuesto los *Manifestos* de André Breton, recientemente reeditados (Breton 2002).

concreto el referente textual, ahí presente. Aquí es donde podría apreciarse, respecto al lenguaje bonaldiano, cierta tendencia centrípeta (Frye), hacia adentro, la cual adelantamos de pasada en los capítulos correspondientes a *Las adivinaciones* y a *Memorias de poco tiempo*, y que ahora convendría recordar, puesto que nos puede aclarar este debate acerca del irracionalismo díscolo.

No significa [...] que ésta sea poesía sin referentes. Los tiene, pero es sustancialmente una poesía de «lenguaje centrípeta» (Northrop Frye), voluntariamente opaca, hermética a menudo, porque el discurso verbal es al cabo su gran protagonista: no —quede claro— para agotarse en sí mismo, sino para extraer de su propia densidad las fuerzas de la revelación, el *dictum* oracular, que insta la verdad. (García-Posada 2000a: 89)

El referente es el lenguaje mismo (es la mirada hacia adentro que señalábamos más arriba, que acompañará los pliegues del lenguaje en los poemas, las elipsis y la metaforización del itinerario de las palabras, dispuesto como un laberinto),<sup>293</sup> y es cierto que en algunas ocasiones puede aparecer de manera menos clara, pero a decir verdad, en lo que nosotros apreciamos la obra del jerezano, sus poemas —en general— nunca se dejan arrastrar por el ciclón de la escritura automática, a pesar de que existan fértiles inclinaciones a ella, y de que en más de una ocasión pudiera el discurso propiciarla. El poema por tanto no puede ser sino una crítica sostenida a su propio método de trabajo (cfr. Kerrigan 1978: 600), en el que no confía, a pesar de que lo use con más o menos frecuencia o a pesar de que tenga tendencia —el automatismo pudiera propiciarlo a su vez, por su mecanización— a usarlo. Sin embargo, siempre se encuentra presente la referencialidad, a veces oculta por las diferentes y confusas señales de autorreferencialidad (lenguaje centrípeta), en el discurso metapoético que las envuelve. Y nos parece, en suma, que lo que se acaba tildando como irracionalismo es en general una suerte de lecturas personales bonaldianas de todas las vanguardias históricas, un cúmulo estratificado de todas ellas, de sus preferencias personales más íntimas, pues a veces pueden observarse ciertas influencias, también en las imágenes, del expresionismo.<sup>294</sup> Los movimientos vanguardistas españoles tuvieron un radio de acción muy matizable, tal y como asegura Andrés Soria Olmedo (1988) y es hasta muy discutible su importancia real, ya que lo que se da en la

---

<sup>293</sup> En breve desarrollaremos esta noción axial de *Descrédito del héroe*, el laberinto.

<sup>294</sup> Para el expresionismo se podrían ver también muchas obras. Una sencilla y oportuna es de Giménez-Frontín (1978a), quien —como hemos visto— se ocupa por estas fechas de *Descrédito del héroe* en una breve pero certera reseña.

mayoría de los casos es una lectura de los movimientos desarrollados en el panorama internacional.

Pero más allá de una escuela o de otra, de una lectura vanguardista de la realidad o no, ese filo-irracionalismo está muy relacionado, como no podría ser de otro modo, con las indagaciones en el propio ser, en el yo, que es totalmente incognoscible. El irracionalismo esporádico de Caballero Bonald está más ligado a ciertos procesos de conocimiento o técnicas retóricas, que a un sistemático programa aplicable a la composición de los poemas. Además, el irracionalismo no deja de ser, durante los primeros decenios de la segunda mitad del siglo XX, hasta bien entrados los años ochenta, una moda en España, y todo aquello que no se entendía claramente con un *coup d'oeil* se le venía calificando como irracional, o de ascendente irracionalista. Es cierto que la propia poesía española —y la propia crítica literaria— se había venido defendiendo con estos argumentos, pero conviene que sean separados: el prestigio de lo irracional depende de las épocas, y lo irracional tiene más que ver con procesos individuales de conocimiento interno o técnicas intuitivas que dependiendo de su éxito cognoscitivo pueden expandirse, llegándose a hacerse colectivos, a formar parte del imaginario colectivo. No pertenecen al ámbito estricto de lo individual, ni mucho menos se sitúan como impulso antisocial, sino que forman parte de lo humano (Bousoño 1977: 88). Lo irracional posee su prestigio, si bien en el último medio siglo se ha venido desarrollando como característica axial en aquellos poetas que han usado el surrealismo como herramienta para indagar en la subjetividad, que es hasta cierto punto sondable, pero que se presenta en cualquier caso incognoscible. De hecho, el que se atreve a indagar en esa subjetividad se expone a encontrar verdades no muy gratas, a veces incluso extremadamente ingratas. Unas palabras de Martín Gaité tituladas paradigmáticamente «El fraudulento rastro de la verdad», pueden explicarnos qué se contempla en esas indagaciones en la propia subjetividad:

De todas maneras, yo prefiero, desde un punto de vista poético, la inseguridad con que Caballero Bonald se dirige a ese recóndito e incierto interlocutor agazapado en sus propios repliegues, el angustioso balbuceo de las preguntas que tratan de despertarlo, el miedo con que le toma un pulso que ya casi no late. En ese miedo con que el poeta empuña el candil y se atreve a bajar a los sótanos de su ser para explorar los rincones más sucios a la luz oscilante, en la despiadada tenacidad con que hurga en los despojos de los mitos que alimentaron su infancia, pugnando por reconstruir la imagen de un tiempo donde aún existía el deseo, es donde estriba la grandeza de su fracaso. Porque sólo se descubre, y se atreve a proclamarlo, fraudulentos despojos de verdad, sustituciones, simulaciones, extravíos, deterioros irreparables.

No halla eco, clama en el desierto, la memoria se le ha hecho añicos en el vertedero general. (1977 *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 172)

Descenso a los infiernos de sí mismo, búsqueda infinita en los abismos del yo, horror al vacío. Sólo a través de técnicas ligadas al irracionalismo se pueden sondear estos procedimientos que, por lo demás, responden a muy imprecisos métodos y que en muchos casos poseen una suerte de azar que los rige y que los textos se traducen en una suerte de materialidad aleatoria o del encuentro, de materialismo aleatorio, parafraseando el título de un libro de Althusser (2002). Volvamos al poema:

Aparentemente no se percibe en la sintaxis del generador más que una irrisoria equivalencia con determinados objetos en cuya aberrante promiscuidad convive. Pero algo se altera de improviso, coincidiendo las más de las veces con algún espasmo fonético.

Las apariencias con la realidad son sólo eso, apariencias. «El generador de sospechas» no es otra cosa que una metaforización del instinto, el cual no se puede cifrar (de ahí la parodia del *raptus*, de la intuición del autor, del talento: que en nuestro caso sólo se puede medir desde la medida del trabajo textual). Y es curioso este generador sea el sujeto de la acción poemática, puesto que el término «generación», en sentido semiótico y en primera instancia, designa el acto de engendrar, de producir, tanto en sentido biológico (fónico, o forma) como en sentido epistemológico (sentido, o fondo). También desde un punto de vista semiótico la definición por generación de un objeto siempre se explica por su modo de producción:<sup>295</sup> y en este caso lo que se está aludiendo es al automatismo irracionalista, de herencia surrealista. Pero ese instinto, eso sí que es evidente, hay que decir que no responde a ningún método racional de trabajo, sino que encuentra en el rizoma deleuziano (1976) su composición más exacta, y posiblemente encuentre ciertas concomitancias con los bucles irracionales de la razón. No hablamos, por tanto, del irracionalismo como método compositivo sino del irracionalismo como recurso, dentro de todos los recursos que existen para llegar al conocimiento, del poeta. Sólo la mezcla del instinto del poeta con la página en blanco, el acto de escritura que se produce, crea esa eclosión rizomática que son los textos

---

<sup>295</sup> La otra forma de definir al generador de sospechas sería por su composición taxonómica, que es más tradicional y respondería al género, por ejemplo, pero no vamos a entrar de nuevo en esa fusión y disolución de los géneros característica de la modernidad, y que en nuestro autor puede observarse a simple vista y de la que, por cierto, hemos venido hablando en este capítulo.

de nuestro autor. Hay que fijarse bien en lo que dice el poema, por ejemplo cuando habla de la credibilidad de las palabras.

Se instala entonces frente a la escombrera de indicios y elige (en la emborronada hegemonía del insomnio, por lo común) aquellos que sólo poseen un valor abstracto de música en trance de consumir sus residuales ornamentos de credibilidad.

El poeta sabe que las palabras se gastan, pues su uso constante —no sólo desde el aspecto individual, también las diferentes generaciones tienden a manejar un vocabulario— las codifica y las convierte en clichés. En principio el poeta se deja llevar por las asociaciones musicales, las que crean correspondencias más libres, pero luego hay que tener en cuenta la frase que hemos señalado anteriormente, y que va justo después. No deja de ser este poema, en ese sentido, una exposición racional de los diferentes pasos que el poeta da a la hora de escribir un poema, puesto que nos los describe de forma lineal: tras las libres asociaciones que le provocan las más inesperadas y brillantes correspondencias entre las palabras, la sintaxis no alerta de ninguna cacofonía o aspecto que no le convenza al poeta, puesto que las equivalencias a las que alude pueden estar más o menos tipificadas en el lenguaje ordinario y pueden ser, en ese sentido, más o menos normales. El trabajo del poeta, en ese sentido, consiste en redefinir esas asociaciones, pulirlas, remezclarlas. Hay que lavar al lenguaje de la carga que arrastra, hay que eliminar todo ese lastre social (entiéndase, codificado) que nos viene heredado por la cultura en la que estamos insertos, y ahí podrían desarrollarse todos los lenguajes especializados que invaden nuestro idiolecto, que lo fertilizan al ponerlo en continua relación con los sociolectos en los que nos desenvolvemos, las ideologías hegemónicas y las no hegemónicas. Al mezclar las palabras se está dotando al lenguaje de nueva carga semántica, y ahí es donde opera la intuición, ahí es donde se pone en juego el generador de sospechas: esto sí vale, esto no, aquí hay que tachar, aquí suena a frase hecha, esto recuerda a un verso de alguien, etc. En «Vicio de forma» se hace una crítica explícita del automatismo surrealista, aunque se parta de la base de que se está usando o se usa con cierta frecuencia como recurso.<sup>296</sup> Ése es el

---

<sup>296</sup> Es evidente que esta crítica se lleva a cabo porque el autor utiliza ese recurso, y porque seguramente lo tiene presente en muchas ocasiones a la hora de escribir, pero no podemos olvidar que el poeta nunca pierde el control del poema, lo dirige hacia donde quiere, y que éste se presenta formalmente como una estructura completamente sellada y pulcra, en su acepción más barroca.



procedimiento viciado,<sup>297</sup> el automatismo y, por tanto, cierto irracionalismo de fondo, que no conduce sino a algún «espasmo fonético», al balbuceo del que hablaban los surrealistas. El hecho de que el lenguaje automático del duermevela sea revelador no significará, en este poema ni en la concepción bonaldiana del poema, que sea válido para la creación, puesto que luego «la mano» (la conciencia) del poeta tiene que intervenir<sup>298</sup> en todo aquel material —magma verbal— que la inconsciencia ha arrojado y que es un filón sin pulir: esas son las «falsas informaciones» con las que concluye el poema, puesto que todos esos nuevos itinerarios por laberintos mitológicos de la realidad no van a servir para constituir un poema, sino que van a ser sucesivas y repetidas pérdidas de referencia, incursiones en un lenguaje desordenado que muchas veces no tiene sentido y que no se puede aprovechar. Quizá pueda darse, también es verdad, que en determinadas ocasiones se recicle alguna parte de ese magma verbal, pero la poesía de Caballero Bonald, la mayoría de las veces, se nutre de otros componentes más rizomáticos que irracionales.

Para cerrar el análisis de este poema, nos llama la atención el aspecto carnal —la sensualidad— del poema, esto es, su fonética y rítmica, esa parte que convive con otras zonas no iluminadas de las palabras que se encuentran de modo latente en el fondo, pero que no aparecen —no emergen— a no ser que realicemos una profunda introspección en ellas, y el poeta es el encargado de esa tarea, no ya como el iluminado y sacralizado vate finisecular del XIX, o principios del XX, sino desde su estrado civil. Es un ritmo muy propio y singular, que no podemos definir como el de una prosa poética, término realmente algo desusado, y que quizá tampoco se correspondería con el de el poema en prosa. En cualquier caso, esa introspección del poeta, como decimos, no podrá llevarse a cabo a no ser que nos atrevamos a descender a los infiernos de la palabra, de nuestro propio ser (y el ser del poeta es la palabra), sea como sea, en busca del conocimiento que, por lo demás —y todo hay que decirlo, somos conscientes— nunca se producirá de forma plena. Pero también es cierto que sin esa incursión hacia el final no podríamos vivir tranquilos. Por

---

<sup>297</sup> Cfr. la lectura que hace de este poema Payeras Grau, 1987: 225, que considera que en este poema se advierte al lector de la excesiva confianza en la razón y en el racionalismo, lo cual nos parece que no se corresponde con el poema, por muchas interpretaciones abiertas que queramos darle. Es todo lo contrario: en este poema se advierte contra la excesiva confianza en el irracionalismo.

<sup>298</sup> De hecho uno de los aspectos más criticables del conocido método surrealista es precisamente ése, que nunca se puede equiparar la información del duermevela, transcrita automáticamente a la página, con lo que luego será el poema: en el poema tendrá que intervenir el autor, puesto que el poema es un artificio.

tanto, frente a la comodidad de no hurgar, pero que conllevaría tener la conciencia sucia, la incomodidad de hurgar, pero tener la conciencia limpia.

Como vemos, un solo poema —no uno cualquiera, sino una referencia metapoética ineludible de *Descrédito del héroe*— nos invita a divagaciones de lo más atractivas. Esa sensualidad fonética, esa carnalidad de las palabras, que en Caballero Bonald se lleva como estandarte, nos va a conducir al tema del erotismo, tan apreciable en nuestro autor y, por supuesto, directamente emparentado con la escritura y todas las complejas tramas textuales que estamos viendo. En más de una ocasión, la erótica planteada entre los amantes será paralela a la del escritor con la página en blanco, a la del escritor con las palabras. El erotismo, por tanto, se tematiza, se textualiza, y no se podría analizar aisladamente, sino en sus jugosas relaciones con los otros temas desperdigados y constitutivos del libro. Por eso, muchos poemas de temática aparentemente erótica se convertirán en reflexiones, buscarán la autorreferencial, en un continuo juego de alusiones infinitas y aporías. El erotismo se encuentra entreverado en casi todos los textos, y aunque en algunas composiciones constituye el tema base, en general podemos apreciarlo como un aspecto constitutivo, de fondo, estructurador de la escritura bonaldiana. Así lo aprecia el propio autor en el repertorio de características que señala al analizar, en 1983, su propia obra:

*Descrédito de héroe* posee ciertamente un carácter ornamental bastante llamativo, en el que a menudo intenté fusionar los ecos de algunas predilectas dicciones latinas y otras atemperadas resonancias barrocas. Pero ello no impide que se produzca una severidad en la elocución, una medida compulsiva en el manejo metafórico. En cierto modo, el libro tiene algo de interiorización de una serie de datos extraídos del magma de la realidad y sometidos a una suerte de examen malicioso. Supongo que, en este sentido, habría que hacer referencia a esa mezcla de elementos paródicos y alegóricos que vienen a generar como una representación, a ritmo sincopado, de algunas insanas mitologías adheridas a la historia contemporánea. A lo mejor muchos de esos poemas resultaron más equívocos de lo que hubiese deseado, si es que eso tiene algo que ver —cosa que dudo— con la primordial insuficiencia de la técnica poética de la imaginación.

La mayoría de los asuntos tratados en *Descrédito del héroe* son oriundos —o parecen serlo— de un almacén de intrincadas memorias nocturnas, donde la misma transgresión del tiempo equidista de algunas leyendas de hoy mismo y de algunas remotas enseñanzas históricas. No estoy seguro de haberlo conseguido del todo, pero me preocupé mucho de sustituir cortésmente la incoherencia de las convenciones por la verosimilitud del cinismo. Y también anda por ahí esa «psicopatología de la vida cotidiana» donde la crítica moral, las infracciones eróticas, las heroicidades culpables, colindan con la antesala satírica del absurdo. De cualquier forma, no me permitiría asegurar que buena parte de esas composiciones estén emparentadas, por línea colateral, con la escuela alegórico-dantesca. (1983a: 29-30)

Por ejemplo, de ese almacén de las memorias y los recuerdos al que se alude surgirá un interesante poema en prosa titulado «Crónica de Indias» (1977: 81; 2007: 343),<sup>299</sup> que quiere conectar con la tradición más rica de la literatura colonial, y nos recuerda a todo un género que posee brillantes muestras como las *Cartas de Relación* de Cortés, los *Naufragios* (tan del gusto barroco, por otra parte), u otros interesantes textos de épica, también picaresca, americana donde se mezcla lo mágico —el mito— con la realidad —la historia—, y la exuberancia de aquel continente, que a la postre caracterizarán su literatura, como es bien sabido.<sup>300</sup> La intención no es ajena a la elección de los temas, no es aleatoria, sino que establece sus puentes y sus conexiones. Un poema que a través del segundo volumen de memorias sabemos a quién va dedicado, cómo surgió, cuál fue su motivación:

Yo trataba entonces con cierta asiduidad a Camilo Torres, profesor de sociología, amén de cura. Perteneciente a una vieja familia de próceres colombianos, era a la sazón capellán de la universidad y director de un seminario sobre la reforma agraria [...] Solía ver a este Camilo Torres entre clase y clase y algunas noches venía a casa, situada a un paso del campus, o iba yo con él y algún otro amigo —o amiga— a casa de alguien o a cenar a un excelente restaurante criollo que había por una calle aledaña a la plaza de Bolívar. Era un hombre afable, seductor, de elegantes prendas personales. Su integración en la lucha revolucionaria activa no era aún sino un vago designio, más o menos activado por las rigurosas inducciones de su pensamiento moral y sus vínculos ideológicos con el marxismo. «Soy un revolucionario porque soy católico», dijo una vez [...] Esa lucha se centraba entonces en la ya aludida y atroz violencia incrustada desde hacía años en la historia de Colombia y algunas de cuyas sonadas atrocidades menudeaban ciertamente por aquellos días.

La determinación extrema de Camilo Torres, quien un día decidió unirse a la guerrilla, me dejó bastante desconcertado, más que nada porque en un principio no acerté a conciliar el rango ideológico de un cura universitario en el desvarío inconcebible de las bandas armadas campesinas, tal y como se enfocaba todo eso desde los despachos gubernamentales [...] Camilo Torres murió años después, justamente el 15 de febrero de 1966, en un combate entre el ejército popular y las fuerzas antiguerrilleras. La noticia me llegó de modo imprevisto y me afectó hondamente. Camilo Torres era algo más joven que yo y murió con treinta y siete años. Nunca lo he olvidado. A raíz de su muerte, escribí un poema —incluido en mi libro *Descrédito del héroe*—, donde procuré trasplantar una síntesis emocionante de mi memoria de aquel hombre honrado. (2001: 276-277)

Y el texto poético que surgió de esta experiencia dice:

---

<sup>299</sup> Curiosamente este poema, «Crónica de Indias» apareció en *Papeles de Son Armadans*, n. 254-255, LXXXV, Madrid-Palma de Mallorca, 1977, pp. 211-212. Señalamos esta publicación porque desde finales de los años cincuenta, cuando Caballero Bonald abandona la revista y las relaciones con Camilo José Cela, hasta ahora, no había publicado nada en esta revista.

<sup>300</sup> Obviamente este gusto por esta mezcla, propia del Barroco hispánico, estará muy conectada con *Descrédito del héroe*, como veremos.

## CRÓNICA DE INDIAS

No el caminante sino el emisario llegó una noche a la interina casa del extranjero. Aún no había concluido la estación de las lluvias y seguían desovando las iguanas y cuarteándose los perfumados preceptos del caobo. El emisario exhalaba un renuente vaho a tierra fronteriza y traía una mano mojada de ron de consagrar. De modo que el extranjero lo sentó a su mesa y escuchó palabras semejantes a derrumbes, palabras con boquetes por donde empezó a vaciarse el tiempo sobre los sumideros de la historia. Algo inaudible quedó, sin embargo, flotando entre ese metódico estupor que precede al barrunto sacerdotal de la pólvora. Y ya era otra vez de día cuando el emisario se dispuso a volver a sus pertenencias. De la negra túnica ritual le chorreaba una apremiante abreviatura de héroe sometido a la promulgación del otro memorial de agravios. El emisario recuperó por un momento un ademán de prócer hasta cierto punto irremediable y se despidió del extranjero mirándolo como si lo enseñara a despedirse. Empezó a oler entonces a cerrazón selvática con la misma perseverante misericordia con que huele la piel de un animal enfermo. Nadie dijo más de lo que un perentorio destino había previamente intercalado entre el oratorio y el aula: nadie quiso en absoluto descifrar clave alguna en esa jurisdicción de nadie que va de un método pedagógico a una táctica de guerrillas. El extranjero tampoco supo entonces deducir que ya no volvería nunca a su casa de Bogotá Camilo Torres. (1977: 81; 2007: 343)

Pero comentábamos que lo erótico formará parte de ese caudal lingüístico y temático que se entretendrá en el libro, ese caudal que lo distingue. Porque lo erótico formará parte del mundo sensible, de las realidades más apremiantes del hombre, de las necesidades también expresivas, semióticas, en tanto que nos hace falta relacionarnos con los demás.

Temáticamente el libro, en este sentido, comienza con varios poemas de acusada estirpe erótica, que son al mismo tiempo una rememoración extraída de los almacenes de la memoria, y una suplantación, en algunas ocasiones, del acto sexual. Pero verbalmente el libro al mismo tiempo nos adentra en un laberinto,<sup>301</sup>

en *Descrédito del héroe* el recuerdo adquiere muy pronto el perfil mítico de un laberinto. Su invitación a recorrerlo corre pareja a un exhaustivo ahondamiento en la experiencia lingüística. El «Hilo de Ariadna», prendido significativamente en el título del poema inicial del libro, nos remite a una búsqueda cuyo interés no reside únicamente en la azarosa posibilidad de volver tras los pasos de lo vivido, internándose por aquellos pasadizos más resbaladizos de la memoria, sino en obtener, tras esa incursión por tierra de nadie del pasado, las certezas necesarias que hagan válido el camino de vuelta. (Andújar Almansa 2000 *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 174)

Laberinto —verbal y de autoconocimiento— que responde a una estructura barroca por antonomasia y que tanta influencia poseerá en el siguiente libro de nuestro autor, que lo llevará explícito desde su título: *Laberinto de fortuna*. Un laberinto que es, además de una

---

<sup>301</sup> Así lo señalan Payeras Grau (cfr. 1987: 225) y otros.

experiencia verbal, «una experiencia vital» (García Jambrina 2000a *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 209) que poseerá sólo en su propia autorreferencialidad su límite y su celo: «El lenguaje y la lucidez, vigilándose mutuamente, actúan contra la degradación y el óxido en los campos de batalla de la memoria.» (García Montero 2001: 23) Y puesto que se tratará de un laberinto —verbal— con puertas, las que las palabras crean con sus alusiones, tendrá sus explícitas referencias en los primeros versos del poema segundo, «Salida de humo», un título decididamente ambiguo en el contexto erótico en el que se enmarca, que pretende sin lugar a dudas describir las aberturas corporales como si fueran estigmas del deseo, un cuerpo que echa humo por su cualidad incandescente, caliente. El poema comienza así:

Si alguien abre  
                                  aunque no  
sea nadie quien abra  
                                  la espantosa  
puerta insufriblemente  
condenada desde el penúltimo  
cataclismo y allí se obstina  
en penetrar [...] (vv. 1-6, 1977: 16)

El poema final de *Descrédito del héroe*, titulado «Temor a la impotencia», y del cual utilizábamos al comienzo de este capítulo la primera parte como cita, porque nos parece un texto emblemático, también jugará con la anfibología de nuevo, donde las dos partes la más real y la figurada emparentadas esta vez con más distancia, hacen referencia en primera instancia a la palabra que no se puede pronunciar, y en última al deseo que se ha realizado en acto y que pierde todos los incentivos de ser deseo, porque ya se ha consumado en ese hecho de que ir aplazando el tiempo del recuerdo e ir viviendo el presente en un continuo fluir. Así concluye:

esa es también  
la tregua con que suelo  
aplazar tu recuerdo cada día  
y callo  
  
                                  en las inmediateces  
de encontrarme contigo como calla  
la puerta que se acaba de cerrar. (vv. 7-12, 1977: 102)

El libro se interpreta de este modo como un laberinto lingüístico-amoroso, un laberinto construido con palabras por el que estaremos deambulando tanto en lo concerniente al

amor, como en lo referente a las palabras. El amante se presenta, de este modo, como el que va a entrar en algún secreto milenario, y confiere por tanto al amor la parafernalia y la liturgia del iniciado y del rito. El lector —que primero fue autor, o en cualquier caso los dos al mismo tiempo— también se adentra en un laberinto donde hay que iniciarse en ciertos códigos cifrados, y que hay que desentrañar para poder acceder a sus significados últimos. La lectura oracular, por tanto, sigue presente, como una tensión que será constante a lo largo de toda la obra.

En ese laberinto, preferentemente recorrido con nocturnidad y donde no dejan de aparecer fogonazos de luminosidad que nos deslumbran, así como entreverados juegos de espejos que hacen alusiones a otras partes del libro u otras referencias, o simplemente eluden otras (tan significativo es, ya lo hemos dicho en alguna ocasión, lo que se dice como lo que se omite); en ese laberinto, decimos, y tal como puede apreciarse en los primeros poemas, desde el primero, «Hilo de Ariadna», pasando por los dos siguientes, hasta las últimas composiciones del libro, se cierra una suerte de diálogo amoroso.

esta poesía se diría escrita exclusivamente de noche: con esa exactitud, angustia, memoria y entereza que a menudo se aprenden en las sombras [...] De la sombra, también se desprenden y se desplazan continuos estremecimientos como de puertas que se mueven, porciones de misterio palpitante y respiratorio, emociones que suavemente parecen inscribirse en un tejido mitológico, sarcasmos obstinados como nudillos que llamasen a la puerta de la inocencia. (Grande 1978)

Diálogo de luces y sombras, decíamos, que nos aboca a las dudas razonables sobre la utilidad de ese diálogo,<sup>302</sup> eliminando cualquier benevolencia e ingenuidad, pero que al fin y al cabo se va produciendo, con todos los bucles metadiscursivos en los que se introduce, y esa es la conciencia última de los textos: ahí queda el libro, ahí quedan las palabras, ellas van formando poco a poco un cúmulo de signos con toda su carga y repercusiones semánticas, que en este libro no escasean. La poesía al fin y al cabo puede ser un refugio.

Efectivamente, el diálogo sutil, y no abierto, no en un lenguaje diáfano, abre y cierra el libro y, por tanto, la estructura dialógica pretende conformarse como su estructura. Este aspecto del diálogo como elemento estructurador de *Descrédito del héroe* hasta ahora no lo había señalado la crítica, y nos parece un procedimiento formal muy destacable, que nos va a conducir hacia territorios teóricos muy interesantes. No olvidemos que el dialogismo no

---

<sup>302</sup> La utilidad o no del diálogo y de la palabra, es decir esa visión pesimista sobre la comunicación humana también han sido señalados por la crítica (Cano 1984: 143).

implica que en ese diálogo exista comunicación, y que contempla, no obstante, que por mucho que se obcequen las dos partes en emitir sus informaciones, puede darse la situación de que cada una de esas partes implicadas se quede —sin moverse un ápice— en sus respectivas opiniones. Algo de esto se puede contemplar al final del libro, cuando el autor se obceca en preguntarse, en el poema «No molesten, por favor»:

¿Ignora quien así  
se empecina en ser cómplice  
de tanto intempestivo comisario  
de la razón, que nadie será nunca  
capaz de disuadir  
al que prefiere equivocarse a solas? (vv. 11-16, 1977: 99)

Los tres poemas siguientes serán los tres finales del libro, en el que, como decimos, se retomará aquel diálogo amoroso-erótico con el que se había abierto el laberinto. Es por tanto, en el sentido barroco, un laberinto que hay que recorrer a través de sus páginas, una *peregrinatio vitae* —íntimamente ligada con la idea del hombre como viajero, el *homo viator*— entre esos dos personajes que encarnan ese diálogo y que irán avanzando a través de una topografía cultural, simbólica y hermética, que recoge sobre sí los propios «laberintos» individuales de cada uno, e imágenes del pasado o del presente en un persistente *arte de la memoria*, por decirlo con retórica del barroco.<sup>303</sup> La memoria, tal y como apuntaba el propio autor, ese almacén del que se rescataban fragmentos, resumiría la búsqueda de estos valores<sup>304</sup> —que el autor tiene muy claros— en un mundo inmundo, donde los dos peregrinos del ser, los pasajeros de la vida, hallan muy pocos hombres —o mujeres— que no sean sino fieras y horribles monstruos del mundo. De hecho, estos dos

---

<sup>303</sup> En este sentido, tanto vivir como leer *Descrédito del héroe* serán una realidad donde nunca puede llegarse plenamente. Se puede leer de principio a fin, sí, pero nunca se acabarán las interpretaciones o los huecos —como bolsas— de sentido. El hombre siempre está yendo; la vida es una realidad *in via*. El riquísimo simbolismo del viaje se resume en la búsqueda de la verdad, de la felicidad, de la inmortalidad, en el barroco, pero en nuestro autor no nos parece que haya una búsqueda precisa de tal calibre: en cualquier caso podría resumirse, atendiendo a su trayectoria, a la búsqueda del ser del lenguaje, al *lógos*.

<sup>304</sup> Hablamos de valores humanos en tanto que tópicos, puesto que ya venimos hablando de lo degradados que se encuentran a través de la visión más realista de la *conditio humanae*. Si bien los valores podrían plantearse en términos políticos y más o menos objetivables, por ejemplo, a través de la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* (ya lo apuntamos sucintamente unas páginas más arriba), nosotros entendemos que también son construcciones culturales: esa es la razón de que por muchas declaraciones de derechos que existan, las iniquidades seguirán existiendo. Los tópicos suelen plantear un cariz idealista que se escapa del utilitarismo. Los tópicos son matrices abstractas que nunca se actualizan en lo concreto. La cuestión del valor absoluto y relativo de éstos plantea diferentes problemáticas que habría que contextualizar, pero que lógicamente aquí no podemos dedicarle más espacio.

amantes que están estableciendo un diálogo en los primeros poemas, sosteniéndolo hasta el final, no dejan de poseer sus propias diatribas, y recordemos que el amor, en ese sentido, se establece en el tercer poema como «Mantis» (1977: 17), es decir la amante que engulle al amante después de haberlo poseído. Se formula una duda más que sospechosas sobre su comunicación en el penúltimo poema del libro, «Rigor mortis» (1977: 101), donde parece que se describe con cierto fondo autobiográfico al propio autor, con algunas hipérboles características del barroco:

Por muy solos que estén, por muy diezmados  
que parezcan estar, regresan  
cada noche de su demarcación  
más fúnebre, enarbolan  
el imperioso emblema de una herencia  
de fámulos y en la fealdad  
abominable de su fe militan.

A su estatura escasa, copia  
de otra estatura general  
igualmente deforme, aplican  
la inútil panacea de una máscara  
con que intentan suplir  
su congénito horror a estar desnudos.

A veces se autoerigen  
estatuas y a veces ellos mismos  
con razonable unción  
se llaman mutuamente mentecatos.

La incomunicación final de la pareja que todas las noches vuelve a acostarse junta, alabándose a veces, insultándose otras, pero que llevan con dignidad sus propias máscaras (sus propios yoes, su propio misterio de estar vivos), podría resumir ese laberinto de palabras en el que también se debate el autor en la inmensidad de la noche, cuando los cuerpos se convierten en estatuas de alabanza o sombras, entre la ficción del recuerdo de momentos mejores y la realidad destemplada de los dos personajes que se encuentran desnudos en el lecho.<sup>305</sup> A propósito de la erección de estatuas, que en este caso se concretiza de manera recíproca, entre la pareja, a modo de alabanzas que uno se hace al otro, en un alarde de megalomanía y adulación, una figura muy interesante aparecerá en el poema «Inutilidad de los antídotos» (1977: 98; 2007: 350), la figura de «El desenterrador

---

<sup>305</sup> Las resonancias rilkeanas de *Descrédito del héroe* fueron señaladas por Frabetti (1979: 21)



de estatuas» que, no obstante, ante la muerte del *otro* —en este caso entendemos que el interlocutor, que se confirma con este «Rigor mortis»— no puede hacer nada más que corroborar su estado cadavérico. La idea de desenterrar, además de pertenecer al campo semántico de la arqueología —en este caso, una arqueología de las ciencias humanas foucaultiana, del saber en aquel sentido greimasiano del saber-hacer— se amplía a través de esta particular simbología de la estatua concebida como un halago entre dos interlocutores, esta vez, los dos amantes que han intentado durante todo el libro establecer un diálogo a través de su laberinto de palabras. Y no sabemos bien si suscribir la lectura pesimista acerca de la inutilidad de la comunicación con la otredad que se deriva de estos últimos poemas, porque en cualquier caso el autor ha emitido un mensaje y seguramente el receptor ha captado lo que haya podido, lo que haya sabido, lo que haya querido. Ahí se halla la competencia del lector, su particular formación, y no podemos hacer más que recomendar una formación humanista e integral para poder comprender el marco epistemológico de este libro, y cómo va tomando cuerpo a través de cada poema. Ahí se encuentra la didáctica a la que tantas veces se refiere el propio Caballero Bonald, que ve peligrar su discurso poético en una excesiva pedagogía literaria. Esa didáctica, por lo demás, se encuentra en el borde de su discurso porque le es inherente, igual que el moralismo o la solemnidad, con los que también podrían encontrarse en litigio los versos de nuestro autor. Cualquier discurso tiene sus límites de sentido, tocándose con otros discursos, y quizás ahí se encuentren las fronteras de esta poesía emparentada a lo barroco (Egido 1990).

Pero el poema se titula, repetimos, «Inutilidad de los antídotos» precisamente porque el desenterrador no podrá hacer nada en esa relación con su alteridad y afirmará en su frase final que «El cadáver es endémico, manifestó con temeraria solvencia, ha acabado integrándose en una vitalicia gusanera de vísceras de santos y trofeos de caza.» La comunicación, por tanto, saldrá otra vez malparada, aunque también es cierto que los intentos por conocerse a sí mismo —individual o colectivamente— siguen en pie, y quizá sea eso lo más destacable.<sup>306</sup> Puede por tanto observarse, en el poema anterior, «Rigor mortis» y en general en las relaciones que se establecen en torno a la noción de «laberinto

---

<sup>306</sup> El carácter vitalicio de la gusanera en la que se ha convertido el cadáver, más allá de una paradoja, no puede dejar de recordarnos aquel poema de César Vallejo titulado «Masa» (cfr. Vallejo 2002: 300). En Caballero Bonald este tema aparecerá en otros lugares de *Laberinto de fortuna*, como por ejemplo el poema «Penúltima cumbre» (1984: 39; 2007: 383); también se puede observar en «Una elegía», de *Diario de Argónida* (1997: 65; 2007: 482).

de palabras» que se instaura como si fuera la red —la estructura profunda— en todo el libro, por un lado la conciencia de una ruptura semántica con las relaciones directas que esas palabras conllevan en los significados, y por otro la conciencia apesadumbrada sobre la búsqueda de esos valores universales (que en el barroco se pusieron en evidencia que no existían), que se han disgregado o que ya no existen. Son estas dudas las que se expresan desde lo barroco, con sus consabidas metáforas,<sup>307</sup> y que a Caballero Bonald le gusta recordarnos, o que simplemente usa para trasladárnoslas desde su propia teoría del conocimiento, desde su propia forma de ver el mundo. Como veremos, lo barroco en Caballero Bonald será algo más que una herencia o un gusto aprendido, pues se convertirá en una categoría estética, siguiendo algunos de los planteamientos de d'Ors.<sup>308</sup>

El hombre del siglo XVII se encontraba perdido en un *laberinto*, puesto que había roto con los referentes de aquellas verdades esenciales que la Edad Media y el teocentrismo le aseguraba.<sup>309</sup> El laberinto era y es un cruce de caminos. Es otra figura de la complejidad de la vida. Obviamente la figura del dédalo no pertenece sólo a lo barroco, pero será éste el momento histórico o estético que lo ensalce con más esplendor.<sup>310</sup> La *esencia* misma del laberinto es circunscribir en el espacio más pequeño posible el enredo más complejo de

---

<sup>307</sup> Estas metáforas empleadas desplegarán dos vías complementarias que traman la actividad que da forma al sujeto crítico (barroco, pero no olvidemos que en Caballero Bonald se había asentado una postura crítica o *infractora* ante el mundo). A un lado, el ejercicio solipsista que viene avanzando desde antiguo y que se reconoce en el imperativo délfico *nosce te ipsum*, que ya hemos visto tan decisivo en la poesía bonaldiana, y que terminaría por coincidir con el *cogito* cartesiano, en ese reconocimiento generacional de la poesía entendida como conocimiento. Al otro, la idea de la experiencia como un ejercicio de aprendizaje por un universo cifrado, esto es repleto de significados y de señales que proceden de las más diversas procedencias espacio-temporales, y que se hallan en constante movilidad. La salida del paraíso, o lo que es lo mismo, internarse en el laberinto, lleva implícita la mácula de la interpretación. Es ahí donde el lector debe intervenir. También, en este mismo sentido, *Descrédito del héroe* se puede entender como un libro que lleva implícita la necesidad del otro, de una lectura o mediación.

<sup>308</sup> Tal y como dijimos en su día (Abril 2004: 111n), y siendo conscientes de que en España existe una teorización de vocación occidental muy interesante sobre lo barroco (por parte de Eugenio d'Ors fundamentalmente), no podemos olvidar que en Hispanoamérica existe una autóctona tradición del barroco, muy viva a través del mestizaje. Esa tradición cultural arranca desde el siglo XVII y tiene una personalidad propia, con manifestaciones muy importantes en México o Centroamérica. La mezcla de iconografías, por ejemplo, la indígena y la sacra. Lo barroco no es ya un movimiento histórico sino una categoría estética, y expresa la exuberancia de la naturaleza americana. La raíz del mito (que abordaremos en breve en toda su extensión), en este sentido, para Caballero Bonald, está indisolublemente ligada a lo barroco. Curiosamente, en contraste con lo barroco, antes señalado, se halla la sobriedad estilística, la pulcritud del poema.

<sup>309</sup> Todas las elucubraciones que estamos realizando sobre el / lo barroco no nos parece que sean ajenas al fondo ideológico y la formación de nuestro autor, quien ha confesado multitud de veces sus predilecciones por estos asuntos. Por cierto, a comienzos de la década de los ochenta (1981) preparará la edición de una antología de Luis de Góngora. En una enjundiosa introducción mostrará todo su conocimiento no sólo de la obra del cordobés sino de la estética, la filosofía y la literatura de la época.

<sup>310</sup> La verdad es que la bibliografía sobre el / lo barroco es inmensa, pero a nosotros nos gustaría recomendar el capítulo titulado «Laberintos del yo» en Rodríguez de la Flor (2005: 87-98).

senderos y retrasar así la llegada del viajero al centro que desea alcanzar. Algo de esta condensación se encuentra también en *Descrédito del héroe*, no exento de algunos momentos en los que se nos escapan las referencias de las manos y en los que tenemos que acudir a la propia autorreferencialidad que siempre se encuentra en los pliegues del lenguaje. También en este libro se intenta dificultar la salida del laberinto, a través de la inescrutabilidad de ciertas imágenes o pasajes que se han quedado cortados y de los anacolutos. Se intenta, pues, retrasar las soluciones de lectura. Si no fuera así, si su naturaleza no fuera hermética, no se trataría de un laberinto. Este símbolo del laberinto nos ofrece la imagen caótica del mundo y del hombre indefenso en él. El mundo y la vida son laberintos que desorientan al hombre. En ese maremágnum el dictamen de la razón es el hilo de oro —el «Hilo de Ariadna» con el que comienza el libro— para salir del laberinto de los enredos, mentiras y quimeras (quimera en su sentido etimológico, monstruoso). Por tanto, no podemos augurarle, e insistimos en ello, al irracionalismo demasiado vigor en el conjunto de la poética bonaldiana, puesto que *Descrédito del héroe*, desde esta perspectiva se halla milimétricamente calibrado tanto en lo que respecta a su estructura formal como a su significación global.

Obviamente, en esta lectura no podemos dejar de decir que el laberinto conduce también al interior de sí mismo, hacia una suerte de santuario interior y oculto donde reside lo más misterioso de la persona, y que asimismo resulta inescrutable. He ahí aquella mirada hacia adentro, aquella fuerza o matriz centrípeta que nos hacía replegarnos hacia adentro. ¿Podría ser la fuerza o matriz hacia adentro el amor (quizá la única noción que pueda plantearse como universal, con la consabida asunción del odio como su antítesis), ese amor que emerge desde las primeras páginas, en forma de acto amoroso, en forma de diálogo, en forma de invitación a Hortensia, y que desgraciadamente a veces posee esos repliegues ocultos por los cuales una mantis devora a su amante cuando le ha servido? ¿Una fuerza hacia adentro y en ese sentido narcisista que automáticamente se dispara hacia afuera, en forma de altruismo, resumen de lo que es el amor al fin y al cabo? La complejidad representada por el laberinto, los repliegues interpretativos que poseen y que se acumulan

como una capa encima de otra, una vez más nos abocan a la ambigüedad.<sup>311</sup> Y qué mejor muestra de esta ambigüedad que el siguiente poema:

#### AMBIGÜEDAD DEL GÉNERO

Estacionada en un recodo impávido  
de la penumbra, lo primero  
que hizo fue fruncir su boca  
violácea, de entreabiertos resquicios  
húmedos, y después sus ojos,  
y después  
sus ojos, un gran círculo  
de verde prenatal, un excitante  
fulgor de zarpa desguazando  
la negrura común.

Lenta o tal vez  
sumariamente inmóvil, con el falso recelo  
de quien fuera educada  
en la molicie glandular  
de los andróginos, sólo rompía  
el ritmo de su cuerpo algún fugaz  
movimiento retráctil del vientre,  
no defensivo sino irresoluto,  
y ya  
llegó a la altura de los porches  
y allí se desnudó con neutra  
inverecundia, exhibiendo por zonas  
la intrincada armonía  
de un cuerpo circunscrito en su contrario. (1977: 30; cfr. 2007: 281)

Ambigüedad, decíamos. Este poema no es sólo un atractivo texto sobre la androginia y sobre esta seductora *shemale*,<sup>312</sup> descrita con cierta lascivia, tal y como se puede ajustar la idea que de estos personajes nos hace el tópico, «educada en la molicie» y el placer (ya sabemos la predilección malévola de nuestro autor por este tipo de personajes en los que se mezcla cualquier tipo de sexualidad prohibida y la marginación y que son la cara opuesta de la moral establecida),<sup>313</sup> sino que en última instancia es un poema que trata sobre la

---

<sup>311</sup> Que la ambigüedad es una constante en la poesía bonaldiana –más patente en su poesía de madurez– lo pone de relieve Fúnez Valdivia en el análisis de algunos poemas (cfr. 1997: *passim* y en concreto pp. 31-32)

<sup>312</sup> Este poema además podría servirnos como patrón de la teoría *queer*. Las fronteras de género no se encuentran tan perfectamente delimitadas como tradicionalmente se nos ha hecho creer, y de hecho existe un territorio mucho más amplio que lo corrobora.

<sup>313</sup> Con la predilección por estos personajes y temas, el autor continua con su particular «subversión de la moral tradicional y el desmantelamiento de sus mitos – el heroísmo, la razón, la medida, etc.» (Payeras Grau 1997: 61)

ambigüedad misma, ya que su título hace alusión a la confusión del género: masculino / femenino, sin duda, pero a nadie se le escapa que también se trata en este laberinto, en esas pequeñas pistas que debemos desentrañar y en su más estricta lectura metapoética, de explicarnos que se está aludiendo a la ambigüedad entre prosa y poesía (que ya hemos desarrollado más atrás) y que es intrínseca a la noción de escritura barroca. La ambigüedad se ha tematizado.

El laberinto es, claro está, ambiguo por naturaleza, sus anfibologías son además señales adrede diseñadas para confundirnos. No es casual este continuo juego de despistes, estas luces que nos deslumbran, estas oscuridades repentinas en torno a nociones que hay que completar por nuestra cuenta, o a la necesidad de nuestra lectura, de nuestra intervención. Ya habíamos señalado en otro sitio (Abril 2004: 110-111) que la poesía de Caballero Bonald realiza ahora un giro epistemológico sobre sí misma, pues pasa en este momento de ser lectura a convertirse en lección, del mismo modo que el texto pasa, en su función mediadora entre el emisor y el receptor, a ser un vehículo autónomo —*obra abierta*— entre los focos de emisión y recepción. Sin duda alguna, a estos niveles de la poesía bonaldiana se puede afirmar que se han abolido las categorías de emisor y recepción, siendo sustituidas por aquéllas.

Por una parte indica pérdida de orientación inicial, pero, por otra, constituye un desafío para encontrar el centro y salirse de él. El laberinto se recorre sólo deduciendo ciertos movimientos a cada cruce o enredo. Es un auténtico reto para el lector, que debe sortear la lengua codificada<sup>314</sup> porque tal y como dijimos, el laberinto se presenta como reto lingüístico y será el lector quien deba desentrañar —o descodificar— aquello que no entiende o que no acierta a dilucidar de un lenguaje tan alejado del estilo cotidiano, coloquial o natural.<sup>315</sup>

---

<sup>314</sup> El estilo *natural*, la naturalidad renacentista del «escribo como hablo» no sirve para entender el tejido textual de lo barroco. Para un hombre barroco, la naturaleza debe ser perfeccionada y en el binomio *ars / natura* se opta por lo artificial como eje sobre el que descansa ese impulso perfeccionador. Y se piensa que la perfección se puede conseguir, buscando la esencialidad absoluta del teocentrismo, si bien se sabe inútil porque se es consciente del mundo en que se vive y de que no existe marcha atrás (aquellos valores están obsoletos, pero los valores actuales, no convencen): ahí se funda, por tanto, la ruptura de los equilibrios propios del clasicismo renacentista entre *res* y *verba*, *ars* e *ingenium* o *ars* y *natura*.

<sup>315</sup> Otro tema muy barroco, característico del hombre de *l'âge classique*, que le encantará a nuestro autor, será el del *naufragio*, por ejemplo *vid.* «A batallas de amor campo de plumas» (1977: 27-28; 2007: 284-285), que aparecerá en repetidas ocasiones en el ciclo de la poesía de madurez de nuestro autor, tanto en *Descrédito del héroe* como en *Laberinto de fortuna*. En general, todos aquellos temas que se relacionan con el hombre que se enfrenta al mar, en soledad («Navegante solitario», 1977: 51), son también originarios del

Para Caballero Bonald, ante todo, lo barroco es una categoría estética, decimos, un procedimiento, y así se puede constatar en estas declaraciones. Al preguntarle si la concepción poética del barroco no alude demasiado al hombre, nuestro autor responde:

En efecto, el barroco se desentiende por lo común del hombre histórico, apenas da razón de él, entre tantos lujosos adornos y orquestaciones verbales. No voy a negar su culto a lo aristocrático, su paraíso cerrado para muchos y todo lo demás que tanto denostó Machado. Pero todo eso pertenece a su romántica mala prensa. Lo que a mí me seduce del barroco es su asombrosa capacidad para las sustituciones entre el desengaño de la vida y la vivificación del arte. El barroco elude la realidad, es cierto, pero la suplanta por una nueva imagen del mundo, es una especie de ininterrumpida invención de equivalencias artísticas de la realidad. Y eso es lo decisivo. (Campbell 1971: 320)

En esta compleja red de relaciones, como vemos, aparece aquí un tema, el de la suplantación, el de las realidades virtuales, que también forma parte del repertorio que ha venido estudiándose como temas importantes de nuestro autor. Ya lo advertía Payeras Grau en el título de su libro: *Memorias y suplantaciones*, aunando en ese sintagma las dos partes quizá más características del jerezano, tan intensamente imbricadas. La realidad textual que se crea con los adornos barrocos será, sin duda, la realidad del poema bonaldiano, y resultaría vano decir a estas alturas que es este espacio de ficción lo que más nos interesa en lo que posee de estructura total,<sup>316</sup> de clara raigambre cambiante o proteica, ante la contingencia de las cosas y de la imposibilidad de asirlas.

En efecto, todo es cambio, todo inestabilidad, *perpetuum mobile* y pulsación efímera en la visión que la cultura del Barroco transmite de un mundo, él mismo turbulento y transformado por graves acontecimientos, que lo sacan de las guías y caminos por los que solía transcurrir en un pasado, el cual enseguida se vuelve fabulosamente lejano. Lejanía que constatan los escritores de este período, llenos de una nostalgia que les llevará a expresar mitopoéticamente la existencia de una pérdida «edad de oro» de la simplicidad y de las «lecturas» unívocas del mundo [llena de un escepticismo radical [y] la duda. (Rodríguez de la Flor 2005: 13)

Como vemos, este especialista en el Barroco, nos confirma en este párrafo, que él aplica a aquel período histórico concreto, lo que venimos desarrollando en torno a la obra de nuestro autor. Nos alegra enormemente que todos los temas que se desarrollan en este párrafo se encuentren en las páginas que venimos escribiendo, y que hallen correspondencia.

---

barroco, propios del humanismo (el hombre solo gobernando el barco, sinónimo del hombre solo frente a su destino, que es quien maneja su propio destino) aunque poseen muchas reminiscencias cristianas.

<sup>316</sup> En el capítulo anterior comentábamos, en palabras de García Montero (VV. AA. 200: 116-117), que los diferentes autores de la Generación del 50 había llegado a los idénticos lugares por diferentes sitios.

Y nos llama la atención la creación mitopoética de mundos virtuales, figurados, que intenten suplantar la realidad, puesto que también, como hemos apuntado en repetidas ocasiones hallará en nuestro autor su correspondiente forma expresiva. Este mundo paralelo creado en torno a la realidad más acuciante, en torno a la realidad más rabiosamente cotidiana, es ese mundo del adorno —que no está más enmascarado que el aparentemente «real», pues debajo de las máscaras y de la identidad contemporánea no hay nada, se halla el vacío más absoluto, como hemos explicado en capítulos anteriores— que pretende suplantar la propia identidad (pero que es a la vez una identidad)<sup>317</sup> y que no puede interpretarse sino es a través de todas esas metáforas barrocas que hemos venido enumerando, las cuales poseen en los abismos del yo su última lectura, o al menos su lectura más subjetiva. Así, el mito corrige a la historia (Payeras Grau 1997: 96-97) porque se están suplantando las coordenadas de un yo que intenta encontrarse, que busca una identidad estable y que sin embargo no puede encontrarla, porque ésta no sólo se mueve constantemente en su fluir proteico, sino que en el fondo no existe. Ese es el mito que desentraña lo barroco, saber que la historia es tan falsa como el mito (al menos desde las coordenadas de su cientificidad), que cualquier explicación razonable acaba siendo echada por tierra y abandonada como la más irrazonable.

Porque, cuando nos ciega el pesimismo, el cansancio de la soledad y las frustraciones del día nos doblegan con su amarga carga, el poeta, también amargo y cansado, podrá exclamar que toda la vida cabe entre la realidad y el sueño [...] inventándose, incluso, máscaras que puedan cubrir en cada momento el hastío irrazonable. (Rodón 1979: 17-18)

Realidad y sueño, historia y mito, fantasías que son tan válidas como la realidad, con tal de que nos ayuden a vivir. Es más, son las que de verdad nos ayudan a vivir. Es esta la verdadera lección de lo barroco que nos aboca a un tema sobre el que ya hemos pasado en varias ocasiones y que nos parece que se halla en el centro absoluto de *Descrédito del héroe*, si es que la noción de centralidad se puede argüir en un libro que evita a toda costa encasillarse en un sistema y que no pretende erigirse como norma frente a otras alternativas. Se trataría, más bien, de un polisistema donde existen sistemas que están en continua relación, pero esta afirmación necesitaría ser precisada, puesto que la noción de sistema es demasiado estática, y un laberinto se encuentra todo moviéndose, su naturaleza

---

<sup>317</sup> Así lo señala en un magnífico artículo José Andújar Almansa (2000 *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 173), pero de carácter verbal y proteico.

es de por sí cambiante o proteica. «“Todo es Proteo”, afirmaba [Baltasar] Gracián» (*apud* Rodríguez de la Flor 2005: 13). Y con esta afirmación nos referimos una vez más a la naturaleza del yo, un yo inestable y una identidad inestable asimismo, una subjetividad que ha perdido sus referencias seguras del teocentrismo, y que se encuentra perdida en un laberinto de estímulos y experiencias: en esa pérdida de referentes, la única realidad que desde lo barroco se erija como verdadera, será la que la ficción del yo sea capaz de crear, y he ahí ese mundo alternativo o irreal, ese mundo figurado o virtual que le es característico. Y cómo no podemos recordar ahora las relaciones de la huida mallarmeana, de *l'art pour l'art*, con todo lo que le es inherente al barroco, que es la recreación por la recreación, la voluta, el arabesco. Mallarmé representa la interiorización absoluta del arte, la vida dentro del arte en su búsqueda de realidades virtuales eternas...<sup>318</sup> Y obviamente no podemos dejar de relacionar el simbolismo y el barroco, como estructuras de fondo en nuestro autor. Aun así, la lectura bonaldiana del simbolismo ya vimos que no era simplista, sino que la ampliaba con otras nociones, y ahora con el barroco se producirá el mismo efecto puesto que no se reducirá a una versión simple de sus postulados, insertando las diferentes herramientas teórico-estéticas de la filosofía y de la literatura del siglo XX.

El poeta intuía desde tiempo atrás el desplazamiento entre el yo verbal y el yo ficticio que la palabra poética propicia [...] El sujeto poético, definitivamente asumido como personaje de ficción, aborda en *Descrédito del héroe* el consciente juego de desvelamiento y ocultación que tiene lugar en el poema. Véase, por ejemplo, «Defectuosa formación del plural»: «Cuántos días baldíos / haciéndome pasar por el que soy. // Número sin memoria, líbrame / de parecerme a aquel que me suplanta. // Uno sólo será mi semejante.» [...] La disgregación del sujeto se complica, en el caso del autor, con las derivaciones propias de la escritura: entre el sujeto de la enunciación y el sujeto enunciado no existe la plena identificación; no obstante, los continuos deslizamientos entre ambos, van afianzando una progresiva identificación entre el sujeto y su palabra, sobre la que se afirma la inestable convicción de que escribir es, en alguno de sus estratos, escribirse, es decir, construirse a sí mismo un modo precario y alternativo —aunque no falso— de identidad. La proyección utópica del «yo» hacia regiones imaginarias atrae, igualmente, un nuevo concepto de realidad, no limitado por la tiranía de lo comprobable. (Payeras Grau 2006: 224-225, citamos el poema por la primera edición)

Interesantes palabras de Payeras Grau, sin duda una de las mejores especialistas sobre la obra de nuestro autor. Así, la textualización del yo, fruto de su disolución, correspondería a una lectura muy personal que nuestro autor hace, y pensamos que ahí reside su grandeza

---

<sup>318</sup> No podemos dejar de recordar algunos versos de «Barranquilla la Nuit», donde se alude directamente a otros versos de Mallarmé (cfr. 1977: 73-74; 2007: 333-334), precisamente mezclando lo Hispanoamericano y lo mestizo con «un golpe de dados».



interpretativa, y cómo luego lo traslada en los poemas. Una vez más citamos el penetrante artículo de Andújar Almansa, posiblemente una de las aportaciones críticas más importantes que se han escrito sobre este libro:

*Descrédito del héroe* (1977), libro que nace con la vocación de situarse a mitad de camino entre las inmersiones en lo biográfico y los sondeos e interrogantes acerca de la subjetividad: de ésta y de las mixtificaciones que literariamente comporta [...] Pero lo que resulta distintivo en su caso es la radicalidad de esa inmersión, las inflexiones de dicha tentativa a propósito de una identidad que necesita ser restaurada cada vez que se nombra, que debe reconquistarse a cada paso en el terreno de su naturaleza esencialmente lingüística. Lo subjetivo como construcción y lo subjetivo como revisión, por tanto. (*Apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 174)

Tanto Andújar Almansa como nosotros nos referimos por supuesto a la disolución del sujeto y sus categorías clásicas (Bürger y Bürger), y su sustitución por nociones que nos parecen más actuales y menos percederas como intersubjetividad o transindividualidad. Así pasamos de la subjetividad a la intersubjetividad, de la individualidad a la transindividualidad, también como marcas propias de la modernidad (Lanz 2007b: 41) puesto que ambas estarían posibilitadas a través de la mediación que ejerce el texto entre el autor-lector. Quizá fuera interesante recordar algún poema, continuando con nuestro repaso por los textos que, como vemos, resulta de lo más estimulante. Y tras la introducción de aquellos primeros poemas erótico-amorosos que abrían el diálogo y el laberinto de palabras del libro, el texto que nos encontramos es el siguiente:

#### VÍSPERA DE LA DEPRESIÓN

Contra mí está la noche, están  
las hostiles sentencias  
de la noche, su cerrazón,  
su lamedal, sus extramuros  
de alcohol y de araña  
y de calambre.

Entré en la luz  
como en un túnel, recorrí  
las viscosas lucernas, el declive  
más lívido del sexo, la neblina  
tenaz de la obsidiana,  
  hasta caer,  
caer,  
  encima del gran vértigo  
tentacular donde nunca amanece.

Porque logré sobrevivir lo escribo. (1977: 18; 2007: 277)

Un texto que, en su último verso ha poseído una de las sentencias más célebres de este libro y en general de nuestro autor,<sup>319</sup> por toda la significación que encierra: frente a todos los signos que suelen acompañar al poeta, y que ahora le son adversos —se avecina el tiempo de la depresión, he ahí el título— como el alcohol o la noche, el poeta sobrevive: ese último verso forma parte de un estrato posterior, forma parte de un tiempo posterior al desarrollo del poema. El poeta ha recorrido los peores caminos (en el poema se alude a un túnel, o a la neblina, entre otras atmósferas o lugares), ha pasado las peores depresiones y, sin embargo, sobrevive.<sup>320</sup> Y es aquí donde podríamos relacionar aquellos aspectos neuróticos que apuntamos al principio del capítulo (esquizofrénicos en algún caso según afirmaba Luisa Castro), aspectos de un autor-arquitecto que debe devanarse los sesos no sólo para diseñar un laberinto, sino para luego salir de él.<sup>321</sup> Un diseñador que posee bastante de «Zauberlehrling» (1977: 65-66; 2007: 323-324) o «aprendiz de hechicero».<sup>322</sup> La palabra para un poeta conlleva sus peligros, y la vida también, para cualquiera que quiera leer lo que ese poeta ha escrito, en ese sentido: por eso hay que adentrarse en las palabras de manera radical, igual que hay que vivir a fondo la vida, si se quiere salir airoso de ambas: o al menos intentarlo. El poeta vive de una manera extrema la aventura de las palabras y la vida, y por eso se plantea el final del poema como una supervivencia, ya que la aventura ha sido total, una aventura donde se ha dejado la piel, las ganas, las ilusiones... todo. La depresión estaría motivada porque, tal y como veíamos en los poemas sociales

---

<sup>319</sup> Por ejemplo, José Carlos Rosales (1997: 107 y ss.) comenzará un interesante artículo sobre nuestro autor precisamente citando y comentando este verso.

<sup>320</sup> En efecto, ése es el poema que podrá «traducirse» luego en otra composición titulada «Supervivencia» (1977: 57; 2007: 311).

<sup>321</sup> «La depresión en primer lugar es un *síntoma*, que a veces se presenta con carácter exclusivo o casi exclusivo, a veces acompañando a otros que tienen o no relación directa con él. En segundo lugar, la depresión es *síndrome* en el que lo nuclear del mismo es la tristeza, pero que, como tal síndrome, se enlaza con los otros síntomas que lo constituyen, con la suficiente constancia en su presentación conjunta como para inferir, lícitamente, una relación con el conjunto. Ese conjunto de síntomas, el síndrome, puede ser objeto, por sí mismo, de un análisis particular. En tercer lugar, la depresión es una *enfermedad*, cuya manifestación habitual es el síndrome depresivo (y dentro de él el síntoma habitual: la tristeza) y sobre la cual puede indagarse con referencia a sus aspectos concretos (etiología, patogenia, forma de curso, final y tratamiento).» (Castilla del Pino 2002: 31) «La depresión se convierte en un estado, esto es se suele hablar de estados depresivos» (*Ibidem*: 44n), y como tal presentaría un cuadro depresivo que podríamos estudiar en cada caso, añadimos nosotros.

<sup>322</sup> Eso quiere decir en su traducción del alemán. Este poema estaba incluido, recordemos, en «Debates», la segunda parte de *Nuevas situaciones*. Conviene recordar que tomó su nombre del primer capítulo de una novela de terror policiaco de Jean Ray, *X-4*, publicada en la editorial Júcar y traducida por Caballero Bonald y su mujer Pepa Ramis. En aquellos años nuestro autor trabajaba en dicha editorial. En nuestro artículo del Apéndice damos pormenorizada cuenta de todas las traducciones del autor, entre ellas ésta de Ray, que se publicó a comienzos de los años 70 con el lanzamiento de la colección.

donde se habían depositado en el pueblo y en la revolución unas esperanzas colectivas, ahora, en el refugio de las palabras, el poeta echa toda la carne en el asador y vive esa experiencia como si fuera la última vez, con toda la confianza de superarlo. Hay que vivir como si estuviéramos a punto de morir, al borde del riesgo, con peligro de nuestra propia supervivencia. Ese podría ser el sedimento reflexivo del poema que le sigue de inmediato, «Resistencia pasiva» (1977: 19; 2007: 276), que dice así:

Esa señal sinóptica del semen  
que en absoluto ostentas  
en tu mano más hábil, me sitúa  
frente a un recuerdo que tampoco

tengo de ti, seguramente  
porque he perdido  
la facultad de ver que te desnudas  
antes de que lo hagas

y no me basta ya  
haber dejado de ser joven  
para entender que de algún modo  
la vida exige siempre empezar a vivirla.

Hemos transcrito estos dos poemas, que son el cuarto y quinto del libro, porque de una manera u otra forman una unidad, una suerte de pareja temática que en cualquier caso sirve de prolongación de la temática amorosa con la que comenzaba el volumen. Pero parece ser que la temática amorosa, tal y como apuntábamos, es aquí sólo la excusa para reflexionar sobre otras cuestiones igual o más preocupantes que atosigan al autor y a su interlocutor, pues en «Víspera de la depresión» aparece de manera innombrada esa acompañante, pero en «Resistencia pasiva» se le habla abiertamente, continuando ese diálogo que anunciábamos hace unas cuantas páginas, y que sirve de eje formal de todo el libro. El ambiente nocturno sigue siendo el ambiente del libro puesto que aparte de las descripciones explícitas de la noche, que no es muy favorable al poeta, hay una suerte de fuerza o «vértigo tentacular» que impide que amanezca.<sup>323</sup> Y para sumarle a este ambiente más matices, no sólo es nocturno sino que se presenta como un ambiente lleno de nocturnidad. Aún así, no queda más que vivir la noche y la vida al máximo, puesto que nuestra actitud

---

<sup>323</sup> «La noche ambigua y cómplice para los ritos y los delirios del sexo, la noche enemiga con sus marañas y tentáculos, por cuyas lindes fosforescentes transcurren buena parte de los poemas de este libro. La noche, en fin, que es también el lugar de esa falacia, de ese azar que es el poema.» (Cano 1984: 144)

suele caracterizarse por esa suerte de resistencia pasiva ante las cosas que no nos motivan, y que en términos de psicoanálisis suele estar bien tipificada: el neurótico no suele reconocer sus neurosis, se niega a reconocer que está enfermo. La conciencia de esa resistencia por un lado, y la necesidad de vivir la vida al máximo, son las dos claves de este poema «amoroso», a pesar de que la amada aparece sólo figuradamente, y sólo poseemos sus recuerdos o alguna perdida facultad (no se ha producido el acto amoroso, el semen es figurado, y el recuerdo también es una simulación, pues la pareja ha entrado en una suerte de costumbre: ella se desnuda muy rápido con lo que el ritual amoroso ha perdido su liturgia): y la lectura final en la que se reflexiona sobre la juventud, como decimos no exime al poema por ser un alegato de la vida, de que a pesar de que vivimos una suerte de simulación del sexo y de los afectos, hay que vivir a fondo la vida, no nos queda otra.

Podríamos analizar poema a poema este libro, hecho que nos exigiría casi dedicarle a este capítulo una dimensión que se escaparía de lo razonable. Pero al menos hemos realizado una cala en algunos de sus textos más emblemáticos. En fin, ya concluyendo, nos gustaría retomar esta idea de la supervivencia, que a través de la literatura se convierte en un hecho, y que será recurrente en el libro. Pero lejos de pensar que la literatura es una salvación donde todo vale y donde todo cabe, también se argüirá su cara contraria, reprobando ocultarse en la literatura que, aunque pueda servirnos de mundo paralelo, no sirve, en ningún caso, como mundo para ocultarnos, porque la literatura también es verdad, y lo que se crea con palabras también es verdadero, incluso más que lo que en principio pudiera parecer menos consistente, por estar hecho con materia verbal.

podríamos afirmar que el gran tema es el de la memoria del hombre, inscrito en un tiempo sin límites jerarquizados por la cronología convencional, una memoria que puede recrear lo que no ha sido una experiencia biográfica, haciéndonos dudar sobre qué es lo real, aquello sobre lo que no es preciso ejercitar la fe. Memoria que se construye con palabras y utilizando fragmentos de mitos y cercanas experiencias vividas, no importa si han sido singularmente experimentadas, leídas o soñadas. La realidad entregada en el poema sólo existe en él y desde él, pero existe verdaderamente, en cambio, la imagen sensorial, la experiencia a través de los sentidos, incluso la percepción por medio de la razón puede resultar insuficiente. (Valcárcel 1994: 24)

Y Luis Antonio de Villena, quien en una larga y profunda reseña aparecida en *Ínsula* en 1980 definía *Descrédito del héroe* como un libro «impecable» (1980: 14), lo diría así:

hay algo realmente excepcional en *Descrédito del héroe*, algo que atrapa y encandila en seguida al, en este caso, nada ingenuo lector: El lenguaje. La perfección, la deleitación, el esmero de buril con que el poeta ha trabajado sus textos para convertirlos —por el paladeo lingual que solicitan— en cuerpos vivos, cuerpos que a diferencia de los otros encierra en el tacto inteligencia. (Villena 1978: 25)

O sea, y nos acercamos al final del capítulo, queda claro que no por ser una experiencia lingüística es menos experiencia, y que más bien es todo lo contrario, pues la experiencia lingüística nos dejará el poema, mientras que la vital sólo nos dejará recuerdos y figuraciones, totalmente inconsistentes más allá de lo que nuestra subjetividad sea capaz de conformar al evocarlos. Y el siguiente poema así lo confirma:

#### APOSTILLAS A UN APÓLOGO MORAL

Los que aspiran al rango de sobrevivirse  
por sus obras y en tal oficio queman  
severamente sus esfuerzos, postergando  
la historia a sus equivalencias, ¿saben

que es posible morir, que decididamente  
no sería improbable morir en una esquina  
suburbial, ya avanzada la noche, poco después  
de haber abandonado con vergonzante traza

el fumadero clandestino o bien el tortuoso  
cubil (donde indistintamente admiten  
putos) y en las sombras reptantes se confunden  
adictos y neófitos? ¿Conocen esa abrupta

y sin embargo razonable contingencia aquellos  
candidatos que a una gloria malsana rinden  
culto, superponen los sucedáneos de la dignidad  
a la vida, la razón a sus obras? La miseria,

el terror, ¿con qué placer lo purgarán  
en la furtiva madrugada, cuando el turno  
de la cómplice muerte se altera de improviso  
y la sangre del prócer mana hacia el sumidero? (1977: 20; 2007: 286)

Y para el análisis de este poema habría que recordar estas interesantes palabras:

Pero *Descrédito [del héroe]* va más allá, pues supone [...] la superación de la poesía de la experiencia y de la poesía culturalista, sobre todo por su malevolismo, verdadero revulsivo moral que se mofa de los valores establecidos, propugnando una ética propia muy distinta del

moralismo al uso,<sup>324</sup> como muestran su defensa de un erotismo oscuro y libre, profundamente vitalista, que como un talismán habrá que defenderlo «contra la sordidez de la virtud»; sus ataques a las convenciones sociales fruto de «la elaboración burguesa / de una historia carente de sentido» («Dudas sobre una coartada»), pero también culturales y literarias, alzándose contra «Los que aspiran al rango de sobrevivirse / por sus obras y en tal oficio queman / severamente sus esfuerzos, postergando / la historia a sus equivalencias» («Apostillas a un apólogo moral»), y sobre todo, porque C [aballero] Bonald no cree en ningún modo en la «virtud del artificio poético», una de las más importantes claves estéticas de los novísimos [...] ni en ninguna de las trampas de la literatura, pues «Como falaz es el ingenio, así / también la confianza en los ardides / de la poesía» («Devotos en activo»), una de las más importantes claves estéticas (Flores 1999: 86)

Nos parece muy revelador reproducir estas palabras donde se hace explícito este sedimento moral —o inmoral— en el conjunto de la obra de nuestro autor que, por otra parte no es la primera vez que lo traemos a colación. De hecho, viene formando parte de un entramado ideológico que en las diferentes etapas del jerezano ha venido aflorando de una manera u otra. En este poema, «Apostillas a un apólogo moral», evidentemente no se puede dudar que el autor reprueba la moral establecida y, dando su opinión —sus apostillas, también morales— nos espolea a abandonar cualquier forma oficial o dócil. En los primeros cuartetos se nos advierte que a través de la literatura no hay certeza de sobrevivir —se entiende por extensión moralmente—, puesto que la literatura debe desenmascarar todas esas mentiras, porque se puede morir en cualquier esquina —el hecho de que la muerte nos espere en cualquier lugar es un tópico de todos los tiempos— y porque tras cualquier perorata moral en literatura (o añadimos nosotros, en la vida), aquéllos que se atreven a hacerlas van subrepticamente a los fumaderos y a los prostíbulos,<sup>325</sup> realizando los más inmorales de los actos y llevando una doble vida (no en el sentido bonaldiano de un mundo que se vive paralelo en las palabras) o, lo que es lo mismo, una doble moral. Visto desde la perspectiva cristiana antropocéntrica, suele citarse el ejemplo de aquéllos que se dan más golpes en el pecho entonando el *mea culpa*, luego son los que cometen más inmoralidades o son los menos cristianos. En el cuarto cuarteto se insiste en aquellos

---

<sup>324</sup> A propósito de este tema responderá C. [aballero] Bonald a la pregunta de L. [uis] Martínez de Mingo (1984: 269), «¿No crees que siempre hay una propuesta moral debajo de la estética?»: «Debajo de la estética puede haber de todo, incluso un montón de basura [...] Bueno, creo que yo he intentado hacer crítica moral, más bien crítica de la vida, en algunos casos. Pero precisamente cuando ha aparecido en mi obra algún matiz moralista es cuando me ha gusto menos [...] Lo que no me propuse nunca fue moralizar al lector, ni pensarlo, más bien aspiro a todo lo contrario [...] [Nota en el original *apud* Flores 1999: 86n].

<sup>325</sup> Una de las leves variantes de este poema en la versión de la obra poética completa es el cambio de «traza» por «apremio», con lo que se da un carácter mucho más novelesco y narrativo, abundando en esa vergüenza moral, en la nocturnidad y clandestinidad, como si los lector –nosotros– hubiésemos pillado al personaje *in fraganti*.

autores que se obcecan en la literatura como refugio moral y que intentan barnizarla, pero que no otorgan a la vida ni dignidad real ni razón. Y en el último cuarteto, tan interesante, se remata todo lo dicho, de modo un poco lapidario y al más sugestivo modo latino, reconduciéndonos nuestra mirada moral hacia la Historia, mostrándonos la sangre de una persona ilustre y digna —el prócer, aquí tomado como un personaje digno al que tenemos que imitar, pues marca con sus ejemplos la rectitud— que fluye por un reguero ignominioso hacia la alcantarilla: esa es la Historia con mayúsculas. Volvemos de nuevo a aquellos temas que se desarrollaban en el capítulo anterior, pero vistos desde otra perspectiva mucho más escéptica —el escepticismo propio de lo barroco— que mezcla cinismo y estoicismo a la vez. Curiosamente tanto en *Descrédito del héroe* como en el resto de libros de nuestro autor —en total, tres más, hasta la fecha— la repetición de la palabra «historia», en el sentido de esa Historia con mayúsculas, pero totalmente vilipendiada y defenestrada, será una constante (así, puebla muchos poemas, *vid.* Suñén 1978: 16), y serán muchos los versos en los que se aluda a ella como un sumidero, una escombrera, un atolladero, etc. Y no nos extraña.

Para poder leer a ciencia cierta el sibilino texto, nada más razonable que adoptar bucalmente la flexible postura del que ama. También así podrán documentarse los muchos excedentes de medida que obstruyen la ambigüedad innata de la historia. Las consecuencias, sin embargo, no siempre son del todo previsibles si el lector y el amante resultan ser el mismo.

(«Hermenéutica», 1984: 58)

La aparición en 1984 de *Laberinto de fortuna* causa no sólo una unánime admiración por parte de la crítica, a modo de bienvenida, como había sucedido con *Descrédito del héroe*, sino el más radical estupor ante una obra de un carácter extremadamente hermético. Es sin duda el libro más hermético de nuestro autor, donde se muestra al Caballero Bonald más culto, más sintético, y donde su voz alcanza un punto de inflexión estilística situándolo en la cumbre de la escuela arábigoandalusí.<sup>326</sup> Caballero Bonald no sólo se convertirá en el mejor recolector de una larga tradición secular, sino el que mejor la filtrará con brillante singularidad. En ese sentido, el jerezano se ha convertido en el regenerador de una poesía —la andaluza— que tenía en la segunda mitad del siglo XX la tarea difícilísima de superar todo el neopopularismo de los años veinte y treinta (si no tenemos en cuenta al Cernuda de Sansueña, que posee otras características) y que parecía impregnar cualquier propuesta, pues era un molde que pesaba mucho a todos los poetas que han intentado tocar el tema sin caer en los mismos tópicos... Ya abordamos este asunto de las particularidades del folklorismo y el tema de lo popular en el capítulo correspondiente a *Anteo*, conectándolo con las propias opiniones del autor y de la crítica de la época, pero la verdad es que desde la aparición de aquel opúsculo en 1956 hasta *Laberinto de fortuna* median casi tres decenios, y en ese ínterin han sucedido muchas cosas tanto en la poesía como en la crítica españolas.

Lamentablemente respecto a *Laberinto de fortuna*, tal y como venimos desarrollando en los anteriores capítulos, no poseemos opiniones del propio autor, pues la «Introducción» (1983a) a la antología *Selección natural*, la fuente de la que hemos ido transcribiendo los análisis críticos en los correspondientes capítulos a propósito de cada libro, fue realizada por el autor de manera retrospectiva en 1983, justo un año antes de que apareciera esta

---

<sup>326</sup> «La obra de Caballero Bonald marca un tránsito estilístico entre el realismo dominante en el medio siglo y la escuela poética andalusí, caracterizada por su formalismo lingüístico, la vinculación a formas populares, la apelación a un mundo culturalista de recia tradición clasicista y mediterránea o arábigo andaluza» (Lanz *apud* Rico 1999: 100).



entrega que ahora nos ocupa; y la otra fuente que nos nutría, el segundo volumen de memorias, *La costumbre de vivir* (2001), finaliza con la muerte de Franco en 1975 (suponemos que todavía quedará al menos un tercer volumen por aparecer). Algún que otro comentario crítico podremos, no obstante, rescatar para nuestros análisis de otros lugares de nuestro autor, a propósito del barroco o a propósito de sus teorías, que se han ido reproduciendo en conferencias, declaraciones y escritos varios, y lo iremos señalando cada vez que corresponda, pero lógicamente no poseeremos ningún texto específico del calibre de los que veníamos usando, y es una pena, porque la característica lucidez de nuestro autor nos solía poner en el punto de mira de los temas y coordenadas más interesantes de cada libro. No obstante todo esto, también hay que decir que hay una muy abundante crítica de *Laberinto de fortuna*, como iremos viendo.

Respecto a la temática andalusí y la superación que ello implicaba de la tradición neopopularista, la cual por otra parte tantos buenos frutos había dado en el primer tercio de siglo, también la mirada y la forma de encararlo habían evolucionado. Su consecuencia más visible es este libro —y su antecedente directo *Anteo*—, no sólo porque fue escrito en el momento de madurez de nuestro autor, sino porque también la distancia era la suficiente como para emprender esa empresa. Lo andalusí —en muchas ocasiones hermetizado— lo situará, al fin y al cabo, en un lugar distinto de las corrientes más coloquiales de la Generación del 50,<sup>327</sup> plantándose en el otro lado del amplio arco estético que podría abarcar esta Generación, y dando sus frutos más maduros en una época en la que algunos de sus mejores autores ya habían dejado sus frutos más sazonados. La caracterización andalusí, que se ligará directamente también a lo barroco y al arabesco, propiciará una forma de resistencia estética de la que saldrá airoso nuestro autor siempre de manera

---

<sup>327</sup> «[Caballero Bonald es] heredero de una poesía andaluza que arranca del canónigo cordobés y tal vez de antes y llega hasta la orfebrería del grupo —¡cordobés también!— de la revista *Cántico* [como antecedente más inmediato]» (Alfaya 1990)

«Caballero Bonald es fundamentalmente un poeta. Un lírico que sabe qué frontera tiene la cursilería y dónde está la cueva de la mezquindad de la literatura española contemporánea. Por eso huye de ella, hasta refugiarse en esa filosofía profunda del andaluz —nada profesional, desde luego— que encuentra en el diseño de su propio interior el destino que la vida le tenía reservada.» (Armas Marcelo 1990)

«[...] al poeta andaluz que llevaba y lleva en la sangre una cultura milenaria y clásica, un sustrato barroco y ornamental de primer orden, cambia sus dones, trucándolos con maestría y genio estilístico [...] Caballero Bonald es a la vez un creador del compromiso y un brujo del andalucismo narrativo.» (Martínez Ruiz 1990: 4)

individual: es su madurez estética. De este modo y a finales de los setenta, en la plenitud del «ciclo del laberinto» nuestro autor confesará que

En todo caso yo no soy muy occidental, me siento mucho más árabe, me siento dentro de la cultura árabe, a pesar de que mi madre es francesa y mi padre cubano. Esa mezcla de antecedentes quizá se haya vertido de alguna forma [...] haciendo que se entrecrucen diversas culturas [y] tal vez puedan encontrarse muy claras ramificaciones de una cultura árabe que para mí supone, sobre todo como andaluz, el ejemplo máximo de belleza dionisiaca y de capacidad filosófica para entender la vida. Yo me siento siempre como un árabe, igual que muchos andaluces, como un árabe que lucha, sigue luchando todavía, contra el depredador cristiano. Me parece que cuando fue conquistada Andalucía por los Reyes Católicos, toda esa pujanza cultura andaluza, toda esa maravilla de tolerancia cultural, religiosa, cuando trabajaban judíos, moros y cristianos en una misma tentativa, científicos judíos al lado de árabes o de cristianos respetándose mutuamente, todo eso se extinguió cuando llegaron los Reyes Católicos. (Alvarado Tenorio 1980c: 91-92)

Vemos que aquel tímido andaluz que se asomaba en los poemas de la primera época, y que la crítica señalaba también con elegancia, pero con demasiadas deudas o huellas, porque en realidad era sólo una característica accidental que acompañaba a otros aspectos más definitorios de aquellos libros, ahora no sólo ha tomado conciencia de lo que significa pertenecer a una tradición, sino que ha ahondado en ella y ha sabido interpretarla, dándole un nuevo valor y aportando una particular visión. Los temas andalusíes que aparecen en *Laberinto de fortuna* tendrán, por tanto, una identidad muy específica, renovada por completa de cualquier atisbo neopopularista o del cliché folklórico, lejos de cualquier reducción a tópicos como lo hiperbólico, los esencialismos que rayan con la caricatura, etc. Sí que conectarán, sin embargo, a través de otros cauces lingüísticos y expresivos con cierta idea de la formación de la identidad andaluza, que a finales de los setenta vuelve a vivirse —quizá como nunca antes se había vivido— desde el punto de vista político, y que aún hoy seguimos viviendo desde el punto de vista de un nacionalismo de baja intensidad, pero que quiere apuntalar ciertas nociones que nos parecen interesantes, empezando por la intención de borrar esa imagen de una Andalucía indolente... Obviamente los momentos políticos de España y de Andalucía de los años veinte y treinta del siglo XX poseen muchas diferencias con los de finales de los setenta y principios, y paralelamente a ese eje diferencial se halla también la distinción de sus propuestas literarias, coincidentes ocasionalmente porque se refieren a las mismas realidades, pero con estructuras muy diversas que responden a coyunturas históricas diversas.

Para completar este interesante asunto nos gustaría aportar otro punto de vista, pues lo andalusí —un tema tan candente y escurridizo— puede ser objeto de malentendidos. Nos referimos a la reseña crítica que escribió Fanny Rubio en *Diario 16*, donde no sólo encaja a nuestro autor en un lugar singular en el contexto de su generación, sino que además establece una interesante taxonomía dentro de su propia obra respecto a la tradición andalusí y barroco en la que se enmarca:

Frente a la clásica plantilla de la llamada «visión estructurante» de progreso, tan fácil de aplicar a muchos de sus compañeros de Parnaso, inmersos en su avanzar evolutivo por los caminos de la teoría poética contemporánea (pasan con general convencimiento de la propuesta «poesía es comunicación» al lema de «poesía es conocimiento»; interpretan la historia con su particular recuerdo de infancia —no olvidemos que son los niños de la Guerra Civil—, etc.), en la poesía de [...] Caballero Bonald puede seguirse lo que podíamos denominar «visión desestructurante del regreso», entendiendo por regreso poético el reconocimiento permanente de una raíz tradicional fuertemente anclada en los autores barrocos y culturalista andaluces. (Rubio 1990)

No sabemos bien a quién alude en la primera parte de la cita, aunque a lo mejor se refería al primer Valente...

Sea como sea, y volviendo a *Laberinto de fortuna*, hay que recordar que esta sorprendente entrega de poemas crea una suerte de revuelo en el sentido de admiración y extrañeza entre los poetas y la crítica puesto que se hallan ante el Caballero Bonald más hermético y ante el libro que más se ajusta a lo que Jenaro Talens ha calificado la «excentricidad» (Talens 2007: 14) de Caballero Bonald dentro del Grupo poético del 50. Lógicamente cuando hablamos de excéntrico estamos aludiendo a que existe un centro en la Generación del 50, una línea central o que se ha establecido como más canónica y una serie de autores que, encontrándose también en la primera línea de la Generación, como es nuestro autor, sin embargo no responden a esos parámetros centrales.<sup>328</sup> Hay por tanto un discurso «normal» o central y otro menos normal o periférico. Y dejamos entrecomillado el adjetivo normal porque ahí también se puede encontrar una problemática que podría arrastrarnos hacia problemas de filosofía del lenguaje de lo más actuales, recordando a Austin. Por tanto la individualidad y la singularidad poseen una dura soledad aparejada a

---

<sup>328</sup> No pretendemos ni mucho menos tener la última palabra en este asunto sino más bien sintetizarlo. Habría que tener también en cuenta la opinión de Prieto de Paula (1995: 35 y ss.) cuando califica a la Generación del 50 como una generación policéntrica, esto es con muchos centros, y a la vez con diversas vertientes y tramos. Sería otra forma de enfocar las diferentes tendencias o «escuelas» que la conforman, que podría resumirse en tres: la de Barcelona, la de Madrid, y la andalusí.

esta opción estética y vital, pero también una recompensa en tanto que reconocimiento crítico.<sup>329</sup> Otro autor que emprendió un camino de soledad extrema por estos años fue el José Ángel Valente de libros como *Tres lecciones de tinieblas* (1980), quien desde finales de los setenta fue alejándose cada vez más de aquellas coordenadas generacionales.<sup>330</sup> Pero ese no será el caso de nuestro autor, pues podríamos afirmar que en la dilatada trayectoria del jerezano existe un camino de ida y vuelta en torno a esta centralidad lingüística generacional: así, sus dos libros últimos, *Diario de Argónida* (1997) y *Manual de infractores* (2005) son ejemplos evidentes de esa vuelta, y *Laberinto de fortuna*, el libro que ahora nos ocupa, es ese camino de ida, que ya había comenzado en *Descrédito del héroe* y que, además, posee toda la complicación de un dédalo diseñado para nunca salir. Pero del «ciclo del laberinto» también nuestro autor sabrá salir, aunque no creemos que lo hiciera sin dificultades. Obviamente no podemos recordar que precisamente quien manda construir el laberinto es aquél que posee una bestia o un secreto que ocultar en él, tal y como sucediera al rey Minos para encerrar al Minotauro, fruto de las relaciones zoofílicas de su mujer Pasífae con un toro del que se había enamorado.<sup>331</sup>

Aunque ya hemos dejado algunas indicaciones en otros capítulos, y en particular en el capítulo anterior, hay que recalcar ahora que la unidad estructural de ambos libros es indudable, con la matización de que *Laberinto de fortuna* es la consecuencia directa del proceso de conocimiento poemático emprendido en *Descrédito del héroe*, como si dijéramos que tras acabar *Descrédito del héroe* el autor encuentra unas nuevas claves y posibilidades estéticas para desarrollar, y se lanza al vacío en la consecución de su libro más difícil. Y en relación a la estructura retórica de ambos libros, ya dijimos que el diálogo era la dovela que sostenía todo el entramado de este ciclo, un diálogo explícito en la primera entrega y plegado hacia sí mismo en la segunda, es decir, un diálogo que se ha

---

<sup>329</sup> No en vano en esta época Caballero Bonald ya había conseguido tres premios de la Crítica. Es el único autor en España que hasta la fecha ha conseguido tres veces este galardón.

<sup>330</sup> Luis Antonio de Villena así confirma esa divergencia que en los últimos años setenta venía detectándose tanto en la obra de Caballero Bonald como en la de Valente a propósito de la trayectoria generacional (cfr. Villena 1980: 3).

<sup>331</sup> Sin querer profundizar en el mito, como es bien sabido, Pasífae, la mujer del rey, locamente enamorada de aquel toro pidió en secreto al arquitecto real, llamado Dédalo (padre, por otra parte, de Ícaro), que construyera un miriñaque o mecanismo con forma de vaca para que ella se encerrara dentro y así poder seducir al toro para que la poseyera. Fruto de esta relación abominable la Antigüedad –tanto en el Mito como en la Historia– generó este mito con el que se condenaban las relaciones zoofílicas, por otra parte tan habituales a lo largo de la historia del hombre.

vuelto monólogo, pero un diálogo consigo mismo al fin al cabo.<sup>332</sup> Y es que no podemos excluir esta forma de hablar —por el mero hecho de que los interlocutores son los mismos— en el acto creativo, un acto que posee al mismo tiempo la capacidad de crear y reflexionar sobre lo que se ha creado. He ahí ese diálogo plegado sobre sí, ese monólogo. Y sin duda en el fondo de *Laberinto de fortuna* se encontrará esa reflexión acerca de la escritura, acerca de la realidad y sus formas, siempre compleja, una reflexión poliédrica inmanente que contagiará los temas que se despliegan a modo de matrices en los textos, dotándolos de una enigmática lucidez. A propósito de ese momento cumbre de este «ciclo del laberinto», podríamos recordar las palabras de Sabas Martín sobre ese diálogo abierto en sus dos vertientes, la que se establece hacia un interlocutor que es otro, y hacia el mismo interlocutor que también es otro,

[...] la poesía aparece como un acto lingüístico en esencia. A partir de él se hace posible el acto poético. Los resortes en los que Caballero Bonald sustenta ese acto variarán hasta un cálido erotismo y una refinada sátira, todo ello cobrando forma de un barroquismo expresivo —aunque no tanto— que delata esa preocupación por la palabra. (Martín 1979: 56)

Y en este extracto de García Jambrina se insiste en los temas de *Laberinto de fortuna*, que son

[...] los entresijos de la memoria y el conocimiento, y sus aspectos dialécticamente complementarios: el olvido y el desconocimiento, la reconstrucción lingüística de la experiencia y del pasado histórico, la indagación en el lenguaje y las constantes alusiones metapoéticas. (García Jambrina 2004: 49)

En efecto, tal y como señalamos en su día en nuestro artículo (cfr. Abril 2006b: 276-277), la modernidad ha configurado a un tipo de escritor y poeta —en suma: el que se ampara consciente o no bajo el sintagma *literatura de creación*— que conlleva en sí mismo a un crítico. La creación y la crítica se realizan simultáneas pero lógicamente suelen ser más significativas las aportaciones de un poeta en la poesía, o de un novelista con sus

---

<sup>332</sup> Por decirlo con otras palabras, en *Laberinto de fortuna* el autor se ha dado cuenta de que el diálogo que había emprendido en *Descrédito del héroe*, y que era el que sustentaba la estructura formal del libro, había dejado ya de valerle para avanzar en su proceso de escritura, teniendo en cuenta las dudas razonables sobre la comunicación humana, tanto por lo que hace referencia a la comunicación como a lo humano. Al final, acaba mandándose ese célebre recado a sí mismo (Martínez de Mingo 1983: 30) que la crítica ha señalado en tantas ocasiones, plegando el diálogo en un monólogo establecido a varias voces, esto es de forma polifónica, lo cual roza mucho más la neurosis, la aparición de yoes, la suplantación de personas. Es aquí donde se ve sin duda al Caballero Bonald más hermético, obviamente, el que logra su plenitud verbal. Y también desde este de punto de vista el poliedro del yo se torna mucho más complejo y esquivo para ser analizado o comprendido.

novelas, que sus incursiones críticas. Éstas tienden a considerarse accesorias o complementarias de esa labor creativa primaria y constitutiva. Fue Baudelaire quien inició la tradición del poeta-crítico en la modernidad, y poseemos, al margen de sus *flores*, esas enjundiosas reflexiones acerca del arte y la poesía en sus *salones*. La referencia al padre del malditismo y la modernidad literaria de occidente no es vana, puesto que como hemos venido señalando este ascendente simbolista se encuentra muy presente en nuestro autor. Y es que lo que se pone de manifiesto con la crítica es la calidad y el nivel de exigencia, un listón donde se miden las propias realizaciones prácticas frente a los conocimientos teóricos. Por tanto suele ser paralela, casi sin excepciones, la buena crítica en el caso de buenos poetas o novelistas, y no a la inversa: hay buenos críticos que como novelistas o poetas suelen dejar peores sensaciones, lo que confirma evidentemente que la creación exige algún tipo de reflexión, bien imbricada, urdida, argumentada, o no —eso ya depende de la capacidad del autor, o dicho con una expresión tomada de la lingüística, de su *competencia*—, mientras que la reflexión no acostumbra a estar necesitada de incursiones literarias que, las más de las veces, suelen ser pruritos y veleidades fatuas (hoy en día incluso más, con la ingente cantidad de obras que se editan e imprimen). Por acabar el argumento: mientras que los escritos teórico-críticos de los creadores suelen ser ricos e interesantes porque no sólo se reconocen de primera mano las herramientas con las que trabajan sino el universo conceptual que las rige, las creaciones de los críticos suelen adolecer de rigidices imaginativas y responden a esquemas apriorísticos. Y es que la reflexión, como la creación, son siempre lugares de llegada.

En un escritor exigente no suelen apreciarse fisuras porque de hecho transporta su rigor creativo al espacio de la reflexión. Es una manera de medirse a sí mismo, de volcar su pensamiento en la página en blanco, autorreconocerse, vaciar sus ideas, ponerlas en orden. Además hay que pensar, en estos casos, que la crítica no es complementaria sino basilar para determinar el pensamiento literario de un autor. Las reflexiones van acompañándolo a lo largo de su vida y trayectoria como resultado directo de su nivel creador, de su capacidad práctica. Sin olvidar que existe una práctica teórica, la praxis origina la teoría porque *theoría* significa ‘lo que se ve’, aquello que, de su experiencia con las cosas, refleja la mente (cfr. Lledó 2005: 19). Resultado: la teoría se configura como el eje que facilita la praxis del *lógos* y, por extensión, de cualquier método racional.

Según este criterio cardinal del que partimos, en la tradición española del siglo XX se observan sin esfuerzo, por ejemplo, las reflexiones sobre la temporalidad de la poesía y los sentimientos de Antonio Machado, las conferencias sobre el duende de Lorca, el *Historial de un libro* o tantas otras incursiones cernudianas de tipo ensayístico, ya sea para derramarlas sobre su realidad —su obra— o simplemente con el deseo de explorar ese territorio crítico. También la Segunda Generación de Posguerra se reconocerá pronto en estos modelos y arrojará sus debates y polémicas, aportando su singular manera de enfrentarse a la creación, proponiendo diferentes tradiciones —la de los románticos ingleses estuvo muy presente en nuestro autor a través de la vía cernudiana— o enriqueciendo las ya existentes.<sup>333</sup>

Pero existe una tercera vía a este esquema básico y racional que, como cualquier racionalismo, adolece de rigidez. Esa tercera vía es, también, característica de la modernidad y del siglo XX. Nos referimos a aquellos escritos prácticos o creativos que conllevan en sí las reflexiones metapoéticas y que, como venimos desarrollando a lo largo de los capítulos precedentes, son por supuesto una característica decisiva para comprender la poesía de nuestro autor, una poesía inserta en la escritura, un autor que habita su palabra. Y es ahora en *Laberinto de fortuna* donde la reflexión metapoética —es más, metadiscursiva— alcanzará su cénit. Mallarmé fue sólo el comienzo, puesto que ahora aquella huella se ha diluido y sólo se puede leer el libro desde las propias coordenadas de la singularidad literaria de nuestro autor, desde sus propias claves. Mallarmé está en el fondo, o mejor dicho, Mallarmé sigue estando en el fondo, es cierto, pero se ha suprimido cualquier concesión al lector (de ahí aquellos «esfuerzos del lector» señalados por Cruz 1984 *apud* VV. AA. 2007, pp. 20-21), volcándose la propia creación y el escritor sobre la obra a partir de la conciencia de sus propios atributos expresivos, a partir de sus propias armas teóricas.<sup>334</sup>

Se diría que Caballero Bonald ha pretendido introducir un elemento nuevo en la corte de don Juan II: la instantaneidad subjetiva. El resultado es una alegoría de la realidad intrínseca,

---

<sup>333</sup> En realidad la obra crítica y la reflexión, tal y como hemos señalado en otros lugares de este trabajo, van acompañando a Caballero Bonald paralelamente a su obra creativa, son la cara teórica de una puesta en práctica que, aunque discontinua, según confiesa el jerezano, no ha dejado de ir arrojando continuamente frutos en aquellos géneros que ha cultivado. La cronología de sus obras así lo explicita. Para más información *vid.* nuestro artículo citado (Abril 2006b).

<sup>334</sup> Una magnífica explicación de lo que significa la página en blanco mallarmeana desde la óptica metaliteraria en la poesía contemporánea se encuentra en Camarero (2004: 69-86).

de las pulsaciones anímicas personales, lleno de variedad y nervio. El método de escritura resulta similar al que utilizaría un gran modisto para la confección de un disfraz de arlequín: juntar retazos de sedas variadas en un desguace de multicolores posibilidades.

La calidad del tejido es lo que contribuye a esa fe unitaria que el autor ha vertido en el texto. Su policromía y su ascendente culterano rechazan, por igual, a los lectores fáciles. Y obligan, a los pocos que posean la virtud del acceso, a felicitarse ardientemente de esa condición de hombre culto que resulta imprescindible para disfrutar en completa plenitud de su palabra. (De la Peña 1985: 24)

En este extracto de una reseña aparecida en la revista *Ojuebuey* vemos cómo se nos está advirtiendo de la complejidad de este libro, una complejidad que para comenzar a asir debemos remontar a las nociones mallarmeanas que venimos desarrollando y a una natural evolución en el seno de la obra de nuestro autor, una maduración natural.

Huelga decir que la metapoesía se encuentra más o menos latente en cualquier discurso poético contemporáneo, sobre todo hoy en día, y no entramos en cuestiones de buena o mala poesía, pero cuando un poema se elabora desde estas coordenadas, con la conciencia y la madurez literaria como la que posee nuestro autor, el resultado es un raro producto literario («anormal» en palabras de Antonio Gamoneda, 2007:10). Cobra importancia aquí de nuevo, desde su singularidad semiótica más «seca», estricta o radicalmente teórica, lo que desarrollamos en capítulos anteriores a propósito del acto de lenguaje y que, según dijimos más arriba, había señalado Sabas Martín. En efecto, refiriéndonos en general al «ciclo del laberinto», mientras que en *Descrédito del héroe* se dice explícitamente desde la primera página que es un laberinto, en *Laberinto de fortuna* nos hallamos dentro de él con tan sólo abrir sus páginas. Un laberinto de palabras, o las palabras en su laberinto. El creador ante el laberinto de las palabras, un laberinto en el que las señales especificadas son tan importantes como las que no son explícitas, un entramado textual donde el signo importa tanto como el no-signo. Dificultad por un lado, obviamente, y complejidad, pero reto y desafío por otro, para salir de él. Será, en ese sentido, un libro mucho más codificado y de más difícil acceso, la lección más hermética de nuestro autor. Una de las codificaciones sobre las que debatirá esta «segunda entrega del ciclo» será precisamente la de la lectura metapoética, o de un modo más abarcador aún, la lectura metadiscursiva, que poseerá asimismo una mirada totalizadora sobre cualquier realidad, pero siempre desde la reflexión y el repliegue que supone pensar la palabra, o dicho con palabras de nuestro propio autor, habitar la palabra.



No estaría de más recordar algunas de las razones por las que ambos libros responden a una misma unidad estructural. En la segunda mitad de la década de los ochenta nuestro autor ya tiene claro que los quiere publicar juntos en un solo volumen, respondiendo a ese mismo criterio estructural. En una entrevista a Payeras Grau así lo confiesa (*apud* Flores 1999: 83, *vid.* Payeras Grau 1987: 242). Por supuesto que la publicación en un solo tomo de ambos volúmenes en 1993 confirmará también esta taxonomía sobre la cuestión de la unidad de este ciclo en nuestro autor, corroborando de algún modo también el gradual método compositivo del jerezano en fértiles etapas que van arrojando al menos dos libros, y que se continuarán hasta ahora. Otros críticos también han visto la unidad formal y estructural de este «ciclo del laberinto» en estos dos libros, como por ejemplo Eva Valcárcel (1994: 23) en la revista *Ínsula*. Payeras Grau considera asimismo con buen criterio que existe un ciclo en diferentes ocasiones: «Puede considerarse que *Laberinto de fortuna* es una continuación de *Descrédito del héroe*» (Payeras Grau 1987: 229), confirmándolo posteriormente al contemplar en un mismo capítulo «la madurez poética» de nuestro autor (1997: 61-107). El ciclo también es confirmado por Flores (1999: 82), y podríamos señalar otros casos, pero nos parece que éstos son los más destacados.

Respecto a las variantes, supresiones o cambios de títulos o versos que presenta *Laberinto de fortuna*, y por efectuar ese somero repaso que venimos realizando en cada capítulo a propósito de sus libros, hay que destacar, como característica de la madurez y de la conformidad que, andando el tiempo, sólo desaparecerá de la edición el poema «De un informe sobre la secta de los ornitodelfos» (1984: 56-57), el cual rescatamos convenientemente en nuestro Apéndice. Detalle curioso, sin embargo, es el título del libro, que en la segunda página (también lo señala Flores 1999: 90n) se cita con el artículo, esto es *El laberinto de fortuna*, y que parece una errata a todas luces, y no sabemos cómo se pudo colar. Pero en general, y cerrando este asunto (que como venimos apuntando sólo nos parece relevante en función de aquellos textos suprimidos o cambiados de ubicación respecto al libro original en el que aparecieron: ya habíamos visto que en *Descrédito del héroe* —sólo se eliminó un poema— los cambios efectuados habían sido mínimos). Ahora, podría afirmarse, las modificaciones son cada vez más escasas, sobre todo si comparamos con aquéllas de los primeros libros, profundamente sometidos a metódicas —y a veces para nuestro gusto arbitrarias— revisiones, reestructuraciones y diversas labores de

pulimentado.<sup>335</sup> No siempre hemos estado de acuerdo con el autor en los cambios realizados, y él tampoco con él mismo, y de ahí que también en más de una ocasión haya vuelto a las estructuras originales.

En esta época de plenitud barroca que hemos insertado en la lógica a veces esquizofrénica y caótica del laberinto, José Manuel Caballero Bonald logrará que su palabra se asiente en todo su esplendor. Esta plenitud tiene mucho que ver con cierta degustación o «placer del texto» (Logroño 1979) barthesiano que podría corresponderse con la particular forma de entender el ejercicio de la escritura —y la lectura— en nuestro autor. El texto ha dejado de ser una lectura y ha pasado a ser una lección, un mundo en el que sumergirse con todas sus consecuencias, para aprender y por el que transitar. No es ya una historia de la que salir indemne, ni una aventura que se recorre desde fuera: hay que adentrarse hasta el final en «vivir» lo que allí sucede, la experiencia lingüística que se narra: «La experiencia vital queda convertida en experiencia lingüística» (Villena 1980: 3). Porque lo que importa de esa experiencia del poeta, es precisamente ese mundo interior que va creándose, fraguándose y que luego se textualiza. Este mundo interior, aunque pertenece de verdad al poeta, nunca es ajeno a la relación constante con el exterior (cfr. Ortiz: 87). Esta etapa del laberinto es donde se observa «el logradísimo intento del autor de abrir cauces sin dejar ni un momento de ser él mismo [...] y eso ya es mucho» (Villena 1980: 15).

Uno de esos cauces, desde el punto de vista formal o retórico sería la completa disolución del verso en la prosa poética, pues no existirá en este caso alternancia como había sucedido en *Descrédito del héroe*. Ahora las prosas aparecen de forma plena, «sustituyendo» al verso, puesto que en realidad responderán ambos, verso y prosa, a un mismo fin estético y porque «la diversificación de los géneros no es más que una trampa para neófitos» (Hernández 1980: 116)<sup>336</sup> Así estas esclarecedoras palabras de Fanny Rubio

---

<sup>335</sup> Ya hemos dicho anteriormente que no nos parece pertinente ocuparnos del estudio de las variantes textuales, de títulos, etc., a no ser que incidan directamente sobre los poemas y que nos llamen poderosamente la atención, puesto que, como siempre, para esa labor remitimos al exhaustivo estudio de las variantes de los títulos, de los versos o de otros detalles de María José Flores (1999: 90 y ss.)

<sup>336</sup> De hecho, algunos poemas de *Laberinto de fortuna* aparecieron en verso avanzados en revistas, para luego ser prosificados posteriormente en la edición de 1984 (cfr. Flores 1999: 90). Nos consta, además, que el autor posee un proyecto (no sabemos si alguna vez fructificará) para poner en verso tanto *Descrédito del héroe* como *Laberinto de fortuna*.

podrían también aclararnos lo que nuestro autor pretendía con esta asunción del nuevo paradigma en prosa para un libro de poemas, esta traslación de nuestra noción de género.<sup>337</sup>

En uno de sus fragmentos sobre estética escribe Juan Ramón Jiménez que «el verso es menos nuestro que la prosa, viéndose, por lo tanto, en ella nuestro valor verdadero». Esta idea me acosa al comenzar a escribir sobre los poemas en prosa de *Laberinto de fortuna* de J. M. Caballero Bonald, que son precisamente la demostración de esa verdad; su autor acaba de asumir con este gesto un nuevo compromiso con una escritura de reconocida solvencia en dos géneros tradicionalmente separados —narrativa y poesía— no tendiendo un puente entre ambos, sino alterando precisamente los mecanismos de expresión, su modo. (Rubio 1985: 23)

Confusión consciente de géneros, por tanto, este laberinto textual es a su vez un reflejo o una consecuencia, un producto o, mejor dicho un segmento de la realidad misma, de la complejidad vital de su creador, teniendo en cuenta que nada de lo que nos ocurre *dentro* está desconectado con lo que ocurre *fuera*. Precisamente esta indistinta visión de lo que está fuera o dentro se halla en la base del pensamiento dialógico que veteará *Laberinto de fortuna*, y que abordaremos más adelante. Continuando con otra de las reflexiones que Fanny Rubio ha dedicado a nuestro autor en diferentes artículos o escritos,

Puente entre dos géneros (poesía en prosa y poesía en verso) tradicionalmente separados es el libro mayor de la última etapa, *Laberinto de fortuna*, provisto de una sintaxis de ritmo lento, creador de un mundo imaginario minuciosamente descrito, conceptista, capaz de articular la escritura penetrante del Barroco. En la poesía de Caballero Bonald hallamos la distribución emblemática de los objetos con la visualidad que facilitan distancia y perspectiva. He ahí la vida como acotación escenográfica, los símbolos del azar elevados a verbo, los cuerpos erguidos como lienzos, la historia transformada en una cortina tras la cual se prepara para actuar con brillo de actor maquillado la palabra poética: el texto. (Rubio 1996: 74)<sup>338</sup>

Opiniones que podríamos complementar con las de Luis García Jambrina:

En cuanto a su originalidad expresiva, destaca su peculiar ritmo, capaz de sugerir el lento y sinuoso discurrir de un pensamiento ambiguo y laberíntico, y el tono esencialmente narrativo del libro, unas veces sentencioso, otras irónico, que contrasta con una atmósfera surreal y onírica, fruto de una visión alucinada de la experiencia. (2004: 49)

---

<sup>337</sup> Recordemos que en el capítulo anterior, había un poema erótico que se titulaba «Ambigüedad del género» y del que dijimos que más allá de la descripción e historia que se narraba se aludía connotativamente a esa ruptura interna verso / prosa que en *Descrédito del héroe* se plasmaba alternamente.

<sup>338</sup> En la actual edición de la obra poética completa hay un poema que se titula «Teatro privado» (2007: 449), y que desarrollaremos más adelante, por su importancia, que está muy en relación con ese espacio creado, el texto, que es escenario de la representación, donde el creador se exhibe pero sin mostrarse, enseñando sólo la obra en sí, incluso con las herramientas con la que la ha compuesto, pero ocultándose con el fin de que sólo podamos contemplar la obra. Es éste sin duda un recurso vanguardista, que como bien sabemos primaba exponer el proceso de creación mismo antes que la creación en sí, la cual parecía que no estaba terminada o debía mostrar los elementos con los que había sido constituida.

Es un trasvase de Arquímedes, por tanto, en toda regla, a modo de vasos comunicantes: y esa simbiosis reflexiva a modo de viaje o recorrido por el que se deambula baudelerianamente —como un *flâneur*— entre la realidad exterior y la interior del poeta (Molina 1985), como ya vimos en su capítulo correspondiente, venía marcando las pautas de conocimiento experiencial de la poesía más madura de *Las horas muertas*. Se manifiesta así también el diálogo —del poeta con sus otros yoes— constante que hemos caracterizado anteriormente. El lenguaje ya venía espoleando el conocimiento de la realidad, existía un doble movimiento —que ahora se acentúa mucho más— hacia el conocimiento de la realidad exterior y la realidad interior. Lo que ahora ocurre y que no sucedía entonces, es que ha madurado aquella poética elevándose a una potencia más sintética. Oscuridad, dirían algunos, de manera algo simplista, que para nosotros significa indagación, conocimiento, pues si un laberinto siempre es una construcción racional donde en la que se debe buscar la luz —y donde se debe acentuar la conciencia para no desesperar y encontrar una salida— parece claro que las sombras son un requisito imprescindible para que destaque la luz. Lucidez extrema también, por tanto, podríamos resumir. «Sus experiencias suelen ser así recreaciones de experiencias: de experiencias pasadas por un filtro oscuro que otorga a esos poemas una atmósfera inquietante.» (Benítez Reyes 1985)

En la reseña citada, señalaba también Fanny Rubio el primer poema del libro como ejemplo de esa conciencia del juego emprendido con los géneros literarios, ese lúdico ejercicio de estilo entre la tradición y la vida —lecturas, vivir en los libros—, y esa obstinada intención por infringir la norma oficial o convencional (esta característica sería remarcada por Hernández Alonso 1985: 18 en una reseña aparecida en *Ínsula*) de la poesía de la época —de cualquier época, podríamos también nosotros decir— del jerezano:

#### EPÍSTOLA CENSORIA

Te escribo en una esquina de la mesa más árida y dudo mientras lo hago de que le escriba a nadie. Mano que apaciguaba los papeles, las pugnas, los cansancios, ¿de qué me sirve ya sino de impedimento? Evoco al que no he sido todavía: oigo a ese intruso registrando un desván donde no estuve nunca. Qué sonido más agrio, hecho de disonantes rimeros del desuso y tan de veras espantoso como la palabra familia pronunciada por el gran gerifalte protocáustico. No te escribo ya nunca: tendría que callarme para hacerlo. Soy aquel que comprende de pronto que en absoluto tiene tradición. (1984: 11)

El final del poema es muy dilucidador, puesto que el autor confiesa que está fuera de la tradición, porque tiene muchas. La asimilación de muchas lecturas y estilos, gustos superponiéndose, la ambición estética y la naturaleza misma del acto creativo, que se filtra en nuestra subjetividad, han llevado al autor a una tierra de nadie que a su vez es su propia tierra. Lógicamente el autor confiesa que se encuentra en un conflicto, porque por un lado se ha dado cuenta de que no posee identidad literaria —ni vital, pero eso ya es llevar la lectura del poema hacia otros lugares que ahora mismo no nos interesan, aunque lógicamente conectados— y por otro lado reivindica ese no-lugar porque se ha dado cuenta de que en realidad las identidades literarias —como las vitales— no existen. Todo esto ya lo sabía desde mucho tiempo atrás, y ya lo señalamos, pero es ahora cuando se plasma con un virtuosismo acendrado y con una complejidad sorprendente.<sup>339</sup>

Podemos apreciar otros aspectos interesantes del poema que nos confirmarían las argumentaciones que venimos realizando: el autor se autocensura en una carta que se envía a sí mismo. Y su mano —tan mallarmeana— ya no sirve: la lección de Mallarmé es una apuesta a veces muy cansada, un reto demasiado profundo para alguien que pretende vivir y no perderse en la literatura. Pero no existe otra salida, pues es una opción de vida, y el autor la había elegido hacía ya muchos años. «Evoco al que no he sido todavía»: la palabra tiene todavía capacidad para adentrarnos en mundos imaginarios, y nos lo dice ahora, en el primer poema, como pórtico de una estructura compleja donde atravesaremos un infierno dantesco, pero sin un Virgilio que nos acompañe. Vamos solos: «No te escribo ya nunca: tendría que callarme para hacerlo.» O lo que es lo mismo: no encuentro interlocutor, mi identidad ha desaparecido, mi voz ya no existe desde las coordenadas que pensé, ahora soy algo distinto en la conciencia de no ser nadie, de no poseer identidad estable. Otra vez Proteo: todo cambia, empezando por nuestra propia identidad.

Este es el primer poema, que adopta un tono grave —al modo latino con referencias evidentes a Quevedo, quien como sabemos nuestro autor ha venido estudiando

---

<sup>339</sup> «La pluralidad visible en *Laberinto de fortuna*, imbuido de una fuerte influencia oriental y caracterizado por su indagación en los substratos legendarios y mitológicos del momento histórico actual, no es sino otra manifestación de esa pluralidad afirmada por Caballero Bonald en un terreno individual. Su crítica de un sujeto cartesiano supuestamente unitario y omnipotente es desarrollada en varios poemas en los que se acusa la fragmentación del protagonista en distintos personajes. En “Epístola censoria”, por ejemplo, el sujeto poético se halla dividido entre un ser presente, futuro y pasado [...] Es evidente que su identidad no reside en una imagen aparentemente íntegra de sí, fabricada por el momento ideológico presente, sino en una constante exploración dialógica de la historia pasada y actual.» (Arkinstall 1993: 167)

detenidamente durante toda su vida—<sup>340</sup> de reconvención, pero la conciencia de lo que se es —o de lo que no se es— aboca al poeta a una tierra de nadie, a una palinodia de la fusión de los géneros y las tradiciones, a una asunción de esa confusión. Un extracto de la a su vez breve, pero enjundiosa reseña, aparecida en la revista *Olvidos de Granada* podría también aportarnos una chispeante luz de este libro que sólo posee oscuridad en función de la luz que aporta:

Hay libros que sólo pueden escribirse cuando los últimos héroes han sido definitivamente desacralizados y hasta los versos, descubiertos en su vanidad artificial, comprenden que deben diluirse, buscar un rincón silencioso y sometido en la atmósfera general de las palabras. Son libros que necesitan un autor maduro, asiduo en la literatura de la experiencia, volcado por su propia práctica hacia la necesidad de reflexionar sobre la poesía, sobre sus emisores y sus receptores, para seguir sintiéndose creyente del poema y heterodoxo de sus religiones [...] La evocación se convierte ahora en un riesgo literario, nutrición del lenguaje [...] (VV. AA. 1985a: 72)<sup>341</sup>

Esa desacralización apuntada coincide —y es la consecuencia directa de— con esa mirada retrospectiva y censoria que el propio autor se lanza a sí mismo. Es ése el primer recado anónimo que se auto-envía, no exento de ulteriores réplicas y contrarréplicas que se irán sucediendo y que irán salpicando todo el libro, en ese diálogo firme, o monólogo sostenido, entre los diferentes yoes que pueblan *Laberinto de fortuna*. Y desde el primer poema podrá apreciarse, presentándose bajo el tamiz de una constante moral, incidiendo de una forma u otra en el tono. Es un tono senequista que, como vimos, ya había aparecido en libros anteriores, pero con una particularidad: ahora también se puede volver anti-senequista, y de ahí que el penúltimo poema de *Laberinto de fortuna* se titule «Contra Séneca» —y su lugar en el libro tiene mucho que ver con una abjuración final de todo lo que se ha dicho, por si había alguna duda—, pues el hastío también habrá contagiado a aquel poso estoico con el que se intentaba soportar el mundo, en cada momento determinado con un particular análisis de la realidad. Creemos que merece la pena que lo transcribamos y analicemos:

#### CONTRA SÉNECA

Mis años, mi peligro de estar destituyéndome, mi torpe represalia contra mí, el arduo aprendizaje de carencias que no podrán ya nunca resarcirme del moho adicional de la memoria.

---

<sup>340</sup> Vid. el artículo de Caballero Bonald titulado «La libertad en la poesía de Quevedo» (2006: 161-181).

<sup>341</sup> Aunque apareció sin firma, su autor es Luis García Montero.

Con qué estupor me exhibo ante esos antagónicos espejos cada vez más poblados de imágenes caducas. El tiempo es la distancia que separa mi cuerpo de ese otro cuerpo inmarchitable, procedente a saber de qué huraña adición de la belleza. Son contagios acérrimos, testarudos expolios que embadurnan mi alma, la confinan a un tramo residual de esa red en que a veces se atrofian los recuerdos. Nunca incurri de grado en ninguna paciente sumisión al azar. El que más se resigna ¿no es también con frecuencia el menos digno? Me miran los ausentes: me envejecen mirándome. El pasado conserva todavía un acusado tono virulento, a trechos macerado en una ufana mezcla de semen y alcohol. Por su vidrioso fondo aún sigue propalándose esa estoica lección de la moral también denominada puta vida. (1984: 102)

Como sabemos, el tema de Séneca no es nuevo sino que ya había aparecido en otros libros, especialmente en *Las horas muertas* (tanto en la cita que abría allí el libro como luego en el poema «Carne mía errabunda», y en el tono de muchos poemas), pero ahora, en *Laberinto de fortuna*, se plantea como una abjuración, no sólo de toda su obra sino también del mismo libro, al estar emplazado en penúltimo lugar. Lógicamente el poeta se rebela frente a la mansedumbre propia de los estoicos, mansedumbre de la que por otra parte fueron históricamente acusados, por su acatamiento de la injusticia y su no intervencionismo público. Los estoicos eran *grosso modo* una suerte de liberales de la Antigüedad. El nuevo —ya maduro— infractor y escéptico Caballero Bonald finaliza su libro autocríticamente infringiendo o cuestionando sus propias leyes morales y certezas, renegando de su anterior etapa estoica.<sup>342</sup> todo esto cuajarán más y más conforme nuestro autor vaya cumpliendo años y vaya hartándose del mundo y sobre todo hartándose de los mecanismos de control que establece el poder sobre las conciencias, tanto individuales como colectivas.<sup>343</sup>

Este antisenequismo explícito y un poco violento viene motivado como reacción ante las continuas afrentas que la vida de los hombres le ha propiciado, aquella *conditio humanae* de la que hemos hablado en otros momentos y que cada vez más decepcionaba a

---

<sup>342</sup> Tal y como hemos expuesto en los anteriores capítulos, la conciencia crítica de nuestro autor, que nunca le ha abandonado, va evolucionando y pasando por diferentes etapas hasta la última, la infractora, que ya se puede observar en este ciclo del laberinto. En cualquier caso todo el tema de infracción de la norma, de la reivindicación del derecho individual a infringirla, ya se encuentra en *Laberinto de fortuna*, según subraya Arkinstall (1993: 166).

<sup>343</sup> Por otra parte es interesante recordar estas etapas de nuestro autor, como capas que se van superponiendo, las cuales pudieron nacer incipientemente en composiciones como en el poema señalado de *Las horas muertas*, donde concurrían diferentes espacios-tiempo, para establecer una conexión con su propia estratificación cultural o mestizaje, donde se mezclan experiencias propias, inventadas, imaginadas, leídas o mitológicas, etc., pues en un mismo sujeto se van depositando a modo de sedimento lecturas y escrituras que a su vez son otros tantos simulacros de vida, simulacros que el poeta tiene que gestionar (Mainer 1995). Decir que es importante el fondo senequista de la obra madura de Caballero Bonald, o en este caso antisenequista, tiene más que ver con una casi inacabable serie de explicaciones sobre su obra y sobre su visión del mundo, que con una definición o taxonomía filosófica de su poesía.

nuestro autor. No sin vitalismo, pero con la conciencia de que no existe condición buena o rousseauniana del hombre: no al menos desde un punto de partida o por naturaleza, pues éste se puede convertir —y de hecho lo hace frecuentemente— sin explicaciones en un lobo para el hombre cada vez que lo necesita. Pero es más, se mezclan cuestiones personales en el poema cuando durante todo el texto se alude al tiempo, al pasado y sus lecciones.

Me miran los ausentes: me envejecen mirándome. El pasado conserva todavía un acusado tono virulento, a trechos macerado en una ufana mezcla de semen y alcohol. Por su vidrioso fondo aún sigue propalándose esa estoica lección de la moral también denominada puta vida.

Cansado de haber aceptado tantas cosas que ya no acepta, ese personaje del poema que mira su pasado y que ve que se han «destituido» los diferentes yoes que se han ido sucediendo en él, las diferentes identidades que ha encarnado, elabora el poema con una autocrítica salvaje —también moral— hacia todo lo que ha sido, esas «imágenes caducas» que repite el espejo, el cual siempre refleja lo que no deseáramos ver cuando nos miramos. Y poner en tela de juicio significará anular el presente, aplazar los juicios actuales, mientras no se diriman los quedan pendientes. Por un lado se está harto de verse, pero por otro el autor entona esta abjuración para poder seguir mirándose en el espejo. Y aunque parezca cínica, la prueba del espejo —de la autocrítica— no dejará dudas sobre su fondo estoico, sobre la naturaleza de su moral.

Hemos hablado de hastío que contagiaba hasta el último resorte vital y literario de nuestro autor, y que sin duda es signo de los tiempos y una característica inexcusable de la modernidad, tan baudelaireana.<sup>344</sup> El hastío es una de las formas modernas de la melancolía, también expresado en la Antigüedad como *taedium vitae*, acidia o más modernamente tristeza o *spleen*. Recordando a Giorgio Agamben en *Estancias*, la melancolía estaba en la Edad Media considerada como un trastorno que podía generar la locura. O también: recordando al Foucault de la *Historia de la locura en la época clásica*, la melancolía podía ser considerada como una de las formas de la locura, en tanto que generaba trastornos. El poema «Tema de Durero» nos parece interesante porque podríamos conectar con algunas ramificaciones de un personaje que se encuentra desquiciado o casi, y que va directo hacia su propia locura:

---

<sup>344</sup> Al final del poema «Agenda» (1984: 38) se podrá leer: «¡Una emoción distinta a cambio de mi vida!»



## TEMA DE DURERO

La imprecación del hierro irrumpe, se amotina en un paisaje de agrietadas cárcavas y un relumbre de filos belicosos atenúa el malsano sopor de la moheda. No el signo de la muerte al caballero escolta ni el diablo dicta su arbitrio a nadie que en la codicia de su fe milite, venda su alma a cambio de un galardón efímero. Sólo un deseo amorfo se estaciona, converge entre el lujoso ornato de los yelmos y el esplendor de las gualdrapas, mientras va señalando la locura su único rumbo a la clarividencia. (1984: 79)<sup>345</sup>

Hay muchas referencias desperdigadas en *Laberinto de fortuna* a la melancolía y no podemos detenernos en todas ellas, baste no obstante estos apuntes que quieren señalar que el autor es muy consciente en sus reflexiones de un tema tan literario y vital. Aquí, ese «deseo amorfo» es el propio del melancólico, que va derivando en una locura que posee su contrapunto o punto de inflexión en su antítesis, la lucidez, la clarividencia. Al caballero no le preocupa la muerte —recordemos a Tristán o Lanzarote enloquecidos— ni posiblemente sepa qué le preocupa, porque está contagiado por la melancolía. Por otra parte, habría que recordar el interesante texto de 1997 —y casi desconocido— que Caballero Bonald dedica al análisis del cuadro de Vittore Carpaccio «Joven caballero en un paisaje» (por cierto, este cuadro fue atribuido durante mucho tiempo a Durero, como asegura el propio Caballero Bonald en este texto, 1997c: 12). Un fragmento interesante de este texto nos pondrá delante del tema de la melancolía y de esos estados propios de una identidad que se busca intensamente, que se encuentra extraviada:

En el fondo da la impresión de que existe una cierta ambigüedad, un contraste deliberado y muy sutil entre el atuendo y la apariencia del guerrero. Es muy difícil imaginar que este doncel de manos finas y como temblorosas, de rostro no exento de dulzura y de cuidada melena, sea capaz de desenvainar ni su lujosa espada ni ninguna otra. Su postura es más bien la de quien ha accedido a ponerse una armadura sólo para ser retratado de esa guisa, pero que, en realidad, ni comparte ninguna clase de violencia ni desea ser alabado por su arrojo, sino por su hidalguía y su honra. Y eso no precisa de ningún esfuerzo por parte del caballero. Su mirada un poco melancólica, distante, algo fría, concuerda con la del que es consciente de su nobleza, pero en modo alguno alardea de ningún presunto heroísmo guerrero. Hasta es posible que alguien pueda imaginar que una cierta egolatría, un cierto narcisismo, levanta como una tácita barrera entre el joven aristócrata y quien pretende conocerlo de cerca, saber quién es. (1997c: 14-15)

---

<sup>345</sup> Sin querer abundar en este apasionante tema, que como ya advertimos en otros capítulos posee una bibliografía abrumadora, sí nos gustaría recordar esta cita que ya usamos en el capítulo correspondiente a *Anteo*, por lo que de análisis antropológico posee de una enfermedad a lo largo de la historia: «La melancolía fue considerada por la Iglesia un mal que podía atacar en especial a los monjes [y a los caballeros] asociada a la sequedad del alma» [y a la soledad, y] «fue combatida con las armas de la oración y la confesión frecuentes. Sus efectos debieron ser muy similares a los de la terapia psicoanalítica de hoy día.» (González Alcantud 2006: 8)

La melancolía engendra también aquel malevolismo por el que se exploraban las zonas prohibidas de la experiencia, aquellas zonas siniestras —en términos freudianos— que comentamos en el capítulo anterior, se halla en conexión obviamente con el malditismo moderno propio del autor rebelde que no está de acuerdo con la sociedad (y de una sociedad que tampoco le acepta). Lo siniestro, queremos recordar, era aquel inconsciente de lo cotidiano, lo desconocido, lo misterioso. En Caballero Bonald cobra particular importancia pues nos presenta quizá la lectura más drástica de la realidad, la cual no se escapa a los análisis más concienzudos, al menos hasta donde llega la competencia del que analiza. El malevolismo, además, no será ajeno a la conciencia crítica de una realidad que se ha examinado rigurosamente, tanto en sus zonas más visibles como en las más ocultas. Es cierto que este sedimento o poso moderno siempre se había encontrado en nuestro autor, a partir de sus lecturas simbolistas y su asimilación, pero tras el paréntesis de resignación que suponía aceptar una determinada realidad y una forma de encararla artísticamente, con el realismo crítico, acrecentado por su madurez creativa, todos estos ingredientes nos presentarán a un Caballero Bonald más hastiado que nunca, más baudelaireano que nunca.<sup>346</sup>

Podría en este sentido afirmarse que en la poesía de madurez de Caballero Bonald, paralelo a aquel poso estoico que le acompañará siempre, se superpone a veces un tamizado cinismo —motivado por lo absurdo de los tiempos— que en muchos casos aflora con particular ironía. Son estos los tres ejes (lo absurdo, el cinismo filtrado por el estoicismo, la ironía) sobre los que descansa la poesía de nuestro autor en este «ciclo del laberinto», según Vicente Gallego en una reseña aparecida 1986.

Hemos citado no obstante el narcisismo de ese caballero que no quiere que quien lo observa lo reconozca, o incluso pretende evitar el reconocimiento de uno mismo, del auto-análisis, y nos parece un buen momento para transcribir un poema que se titula precisamente «Narciso de aguas turbias», un texto que habla de quien se quiere mirar todo el rato buscando el conocimiento de sí, pero no lo encuentra, pues está velado ese conocimiento por su propia vanidad. La interpretación antropológica del mito, obviamente, hablaba de esto, ya que Narciso posee ese preciado don de la belleza, pero no puede

---

<sup>346</sup> Esto se venía viendo ya en *Descrédito del héroe*, en el poema «Técnica de la imaginación» (1977: 68; 2007: 326-327), que es en prosa, y donde la última línea acaba aludiendo directamente a Baudelaire.

conocerse a sí mismo, y al mismo tiempo nos invita a auto-analizarnos, una constante a la que se somete —seguramente no muy gustoso— el autor con relativa frecuencia. Los textos, en ese sentido, son una forma de realizar ese análisis, una forma de indagación en la propia conciencia.

#### NARCISO DE AGUAS TURBIAS

La oscuridad incuba siempre un gusto prenatal a sangre. Sumidero tenaz de la memoria, ¿quién lo evita sin riesgo de no saber después reconocerse? El cuerpo se abre paso por un túnel concéntrico anterior a la vulva, tantea los tabiques placentarios del sueño. ¿Era por fin aquella la angostura, era aquel el retorno, prevención y deseo juntamente anudados a un sombrío registro del placer? Nadie se ama más a sí mismo que el que penetra en otro amparado en lo oscuro.

Por una parte nos interesa señalar los resortes que el conocimiento —también el autoconocimiento— posee a través del psicoanálisis y de esas zonas oscuras de la experiencia, con las diferentes retroyecciones hacia el pasado más remoto, hacia el vientre de la madre, y por otro lado queremos señalar desde ya la importancia del otro, la otredad, en la poesía bonaldiana de esta época, ya que cuando hemos caracterizado *Laberinto de fortuna* como un monólogo pudiera dar la sensación de que es una estructura cerrada. Nada más lejos de la verdad, no debemos confundir lo que comúnmente entendemos por monólogo, una pieza teatral en la que un personaje habla solo, con el monologismo, igual que queremos diferenciar un diálogo del dialogismo. La clave que aquí sostenemos es, aplicado a la poesía bonaldiana y en concreto a *Laberinto de fortuna*, la de un monólogo dialógico, puesto que la escritura bonaldiana, tal y como hemos planteado en otros capítulos, y lo refrenda en éste, se ciñe a ese *diálogo inconcluso* que caracteriza el género dialógico, y que puede estar plegado en una conversación interna —esto es en un monólogo— sostenida entre los diferentes yoes que habitan al sujeto. Entroncaría así —tal y como plantea Bajtín— con los diálogos socrático-platónicos, que no tenían final y que además eran conscientes de que las partes no eran conciliables. Pero no queremos anticiparnos demasiado porque el dialogismo será posiblemente una de las claves más interesantes de este capítulo, y lo abordaremos en su extensión aplicándolo a la poesía bonaldiana, aunque convenía que señalásemos sus aspectos basilares. En el caso de este poema, este Narciso se encuentra abocado al callejón sin salida del conocimiento, ya que está mirándose en unas aguas turbias que no le dejan verse y además, en sus regresiones en

busca de su propia identidad, sólo encuentra al otro. Deja por tanto de tener importancia él para proyectarse en el otro. Pero como decimos todo esto lo vamos a desarrollar mejor en breve.

La gravedad de la poesía de Caballero Bonald entronca con la *gravitas* greco-latina, pero no confundamos gravedad con seriedad: es un género que puede resultar lúdico en muchas ocasiones, y cuando hablamos de gravedad no hablamos de solemnidad, si bien ese es su propio límite retórico. Ya dijimos, además, que los planos satírico, sarcástico, irónico y humorístico —hasta insolente a veces— se habían acentuado en *Descrédito del héroe* y ahora, en su continuación filial, *Laberinto de fortuna*, se seguían extendiendo: en suma, si lo barroco obstaculiza por momentos el decurso narrativo de las anécdotas, adelgazando su diégesis en virtud de un adorno elaborado conscientemente como adorno, como algo artificial y hasta cierto punto superfluo o frívolo (el arte por el arte), será precisamente ese adorno en forma de juego —el ludismo propio de esas recreaciones— el que propiciará esas facetas que habían irrumpido en la poesía última de nuestro autor, desde sus *Nuevas situaciones* hasta *Laberinto de fortuna*, y en ese sentido (en el del ludismo) la tradición vanguardista del siglo XX es muy amplia,<sup>347</sup> una tradición a la que el jerezano —cada vez que lo necesita— le gusta adscribirse, erigiéndose como su natural continuador (Hernández Alonso 1985: 18).

Volvemos al tema del barroco, un concepto que ya desarrollamos en el capítulo anterior y que es trascendental también en este libro, pues si lo barroco encierra con sus adornos las realidades más denudas, también en *Laberinto de fortuna* se halla, envuelta entre los textos e inmersa en un complejo tejido de palabras, la realidad, ese concepto no menos escurridizo pero que se va asediando con los diferentes poemas y temas elaborados. El barroco es ya un cuestionamiento de ese monologismo antropocéntrico —cartesiano—<sup>348</sup> que había surgido en el humanismo animista, es la certeza de que toda aquella parafernalia con la que se había cubierto el sujeto era simplemente ropaje, era simplemente construcción con la que enmascararlo. Pero la modernidad es una vuelta de tuerca sobre todos estos

---

<sup>347</sup> Vid. Morelli (2000).

<sup>348</sup> «Tanto en *Descrédito del héroe* como en *Laberinto de fortuna*, el poeta, con mente y “mano metódica”, se aplica no a servir a un orden lógico y racionalista de *mathesis* universal cartesiana, sino a doblegar el azar de la existencia en beneficio de su esclarecimiento; no partiendo de una certeza clara y distinta de asentamiento comunal, sino de la intrínseca ambigüedad de la memoria y de la noche, en “pérfido rastro de sustituciones”.» (Tello 1995: 12)

planteamientos, y aunque la ideología de lo barroco perviva —y se regenere pendularmente en el Romanticismo—, el sujeto contemporáneo se recubre aún más de trascendentalidad.<sup>349</sup> Heredero de estas nociones románticas, o quizá deberíamos decir posrománticas, el yo de la poesía bonaldiana es consciente de que no puede cargarse de ningún contenido, puesto que es reducir al sujeto a un esencialismo falso, es consciente de que cualquier contenido es ficticio y además construido para tal fin. Es un yo que se enfrenta a sí mismo, a sus pretensiones para configurarse como una categoría histórica, y es consciente también de que una vez y otra vez —la sacralización, la máscara del sujeto trascendente, siempre como una fantasmagoría, allá al fondo— ese yo no es más que una marca gramatical, una máscara que ocupa el lugar del sujeto (Vattimo 2003: 488-489). Al descubrir el vacío de su identidad, más aun, su abismo absoluto, el poeta debe volver al mundo exterior y establecer vínculos con él para sobrevivir, debe volver a esa dialéctica dialógica —el diálogo con el otro— que marca sin duda alguna las pautas interpretativas de *Laberinto de fortuna*. La conciencia poética será la única salida entre esa identidad destrozada o escindida y esos vínculos nunca satisfactorios con el mundo, un mundo que siempre nos está decepcionando por falso y mezquino, y que no es sino una extensión de una condición humana también falsa y mezquina (García Montero 2006). Y es evidente, continuando con ese razonamiento y con su evolución natural, que en este libro obviamente nos encontramos frente al «atolladero de la imaginación trascendental» (Žižek 2005: 17 y ss.), con lo que habríamos llegado al lugar donde, desde un punto de vista cognoscitivo, la resolución de los conflictos del sujeto ha pasado de autoconcebirse (ser) o percibirse (saber), para afrontar toda su intencionalidad (llegar a ser) al proyectarse en el futuro. El futuro no existe, es cierto, pero está en continuo movimiento porque depende directamente de lo que hagamos en nuestro presente, y una cosa sí que es cierta, el hombre puede manejar su ahora, tanto para despreciarlo y malgastarlo como para sublimarlo y proyectarlo hacia otros espacios-tiempos. Y en esa proyección se mueve ese conflicto con caminos de ida y vuelta en el que se pueden resumir el emprendido entre el yo perceptivo y el auto concepto, entre el yo intencional y el perceptivo, y entre el auto concepto y el yo intencional.

---

<sup>349</sup> Desde otra perspectiva que añadiría un plus de complejidad, el Romanticismo no es sino una reaparición de la constante barroca (cfr. Montale 2000a: 61).

Para rebajar un poco la lectura del análisis sesudo de este libro, podríamos también acudir a la retórica clásica y a las relaciones con la tradición que están presentes en este libro. El contrapunto irónico, además, es ampliamente señalado por la crítica no sólo en este libro sino en la obra madura de nuestro autor, que como hemos apuntado en otras ocasiones se convierte en sarcasmo, y a veces incluso en insolencia. El tono jocoso, burlón a veces en el caso de que sepamos cuál o qué es el destinatario, por otra parte, no son lejanos a ese ludismo que late en las herramientas que maneja nuestro autor a la hora de operar. Conectado a la idea de laberinto y completando un poco más las lecturas globales del libro, podríamos recordar que es el azar, ese otro eje estructurador, el que late en los resortes de sus goznes, en las bisagras que unen unos sentidos con otros. Esta breve estrofa de unas «Letrillas» (1581) de Luis de Góngora, podría resumir esa segunda parte del sintagma que da título al libro que nos ocupa.

Da bienes Fortuna  
que no están escritos:  
cuando pitos flautas,  
cuando flautas pitos.<sup>350</sup>

Pero hablábamos del modelo cognitivo clásico, el que funciona entre individuos que deben moverse en un entorno social no porque se sientan obligados sino porque lo social es parte axiomática del individuo, en tanto que somos seres sociales. Un modelo que nos va a servir en esta ocasión más que como un frío esquema como ese hilo que al mismo tiempo que nos dejará desnudos nos ayudará a salir de este laberinto a veces ontológico y de las aporías a las que estamos abocados una y otra vez durante la lectura del libro, en un recorrido a veces sinuoso pero no por ello exento de atractivos. El lector, que al mismo tiempo se convierte en un hermeneuta (*vid.* el poema que nos sirve de cita a este capítulo titulado precisamente «Hermenéutica», 1984: 58)<sup>351</sup> va desarrollando un aprendizaje estratégico y va poniendo en marcha una táctica —para la supervivencia, obviamente, y no en vano también este será otro de los temas latentes en el libro— con el fin de adaptarse a un entorno hostil, a la realidad de un sujeto espinoso (Žižek), que no hay quien pueda

---

<sup>350</sup> Por supuesto partimos de la base de que el vínculo intertextual más evidente es el de *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena.

<sup>351</sup> De la necesidad de una hermenéutica para leer a Caballero Bonald, y de que es la misma poesía bonaldiana la que exige este procedimiento interpretativo, da cuenta, entre otros, Jaime Siles (1997: 22).

agarrar, pero que también podría caracterizarse como un sujeto diluido (Bürger y Bürger), vacío (Lipovetsky), diseminado (Derrida), o escindido (García Montero).<sup>352</sup>

O sea, que una vez que nos hemos quedado casi abocados al fracaso más absoluto, no desde el punto de vista literario sino más bien desde la propia formulación del acto lingüístico, sería muy importante en este momento rescatar el concepto de inmanencia, el cual nos aseguraría, al menos desde el punto de vista de las formas, el poder aferrarnos a alguna realidad fónica —o gráfica— de las palabras. Tanto en lo que dicen como en lo que no dicen, las palabras ocupan el lugar de lo que antes se entendía como acto comunicativo, pues en muchas ocasiones, como veremos, no presuponen intercambio, sino simplemente responden a un estímulo de emisión por el que se manifiestan sus contenidos panlógicos.<sup>353</sup> Y no vamos a cometer el error o caer en la ingenuidad de reducir este controvertido asunto a una cuestión de «lo que quiere decir» o del «espíritu del texto». No. Para poder afrontar su recorrido inmanente, de palabras que van unas detrás de otras, unidas, creando una semiosis determinada (incluso podríamos afirmar que es infinita), el modelo cognitivo nos servirá como referencia frente a la confusión de señales. Una vez más el sentido común, no exento de formación (en sentido gadameriano, claro). Así, en la compleja trama textual de *Laberinto de fortuna* podemos afirmar que predomina el «efecto de sentido» (muy en relación con lo que denominamos el acto de lenguaje, y que es una noción tan cara al propio autor).<sup>354</sup> Y es que la creación de sentido es precisamente uno de los fines de un libro concebido para abrir vías de interpretación de la realidad. Y es que el barroco es una forma de indagación de la realidad distinta, pues con su continuo fluir de estímulos, en su

---

<sup>352</sup> Para comprender en toda su magnitud las repercusiones filosófico-literarias que posee ese sujeto escindido, *vid.* García Montero 1993: 17 y ss., cuando afirma: «¿Quién es el protagonista de la poesía contemporánea? Para no entrar en un debate de fechas y nombres, necesariamente elástico, creo conveniente trazar los límites de la poesía contemporánea desde un terreno más sólido: el de la caracterización de su protagonista. Y paso en seguida a dar una respuesta concreta, porque me parece que se puede afirmar con cierta exactitud que la poesía contemporánea está protagonizada por un *sujeto escindido*.»

<sup>353</sup> Más allá de que estemos tratando el tema de la comunicabilidad o no de la poesía nos interesa señalar lo que ésta es capaz de canalizar. Ya lo señalamos en el capítulo anterior, aunque sólo como apunte y ahora, haciendo esta pequeña cita extensible a los poemas al ciclo del laberinto de nuestro autor, nos gustaría recordar que una característica inherente a su modernidad y la modernidad del siglo XX, que en cierto modo inaugura Eliot, es que «todos los poemas de Eliot tienen su origen en una corriente emocional. Esta corriente debe ser transformada (*transmute* es el verbo habitual en los artículos críticos eliotianos) para adquirir el valor objetivo que esperamos [...] de la poesía; pero es, no obstante, el punto de partida.» (Pujals Gesalí 1990: 30-31)

<sup>354</sup> «El efecto de sentido es la impresión de “realidad” producida por nuestros sentidos al entrar en contacto con el sentido, esto es, con una semiótica subyacente. Se puede decir, por ejemplo, que el mundo del sentido común es el efecto de sentido producido por el encuentro del sujeto-humano y el objeto-mundo.» (Greimas y Courtés 1990: 135)

concepción proteica, no pretende asir un sólo concepto monológico, sino comprender su composición dialógica. Y ya que hablamos de lenguaje y de signos, y de sus ramificaciones barrocas, sería la sustancia semiótica que envuelve a la realidad lo que más nos interesa, lo que la define por todo lo que no es, por todo lo que precisamente se escapa a ese acto de lenguaje.<sup>355</sup> El ser humano es un ser sígnico, un ser narrativo, que necesita contar historias para existir, pero al mismo tiempo no podemos olvidar que son esas historias las que nos conforman, las que nos configuran. Y el sujeto que recorre las páginas de *Laberinto de fortuna* tiene que amoldarse a una nueva situación en la que, por supuesto, el sujeto se erige como sistema: si la intersubjetividad había sustituido a la tradicional subjetividad —esto lo vimos en el capítulo anterior—, la transindividualidad hacía otro tanto con la individualidad. El sujeto actúa así, generando yoes (incontrolables e incontrolados),<sup>356</sup> pero con una particularidad, es un sujeto disuelto (diseminado, espinoso, al fin y al cabo roto o vacío) que sólo posee vida en el texto, que sólo posee representación en tanto que signo verbal. La particularidad, por tanto, es que el texto se presenta como sujeto y que el texto es el generador de los yoes: el sujeto se re-presenta como un sistema que literariamente se desdobra en yoes. Pero ya no es el autor, con su yo unitario, sino el texto: ya no es la persona, con su capacidad por controlar sus atributos, y con sus neurosis, sino los yoes, y todos sus conflictos y psicopatologías de la vida cotidiana (cfr. Rubio 1996: 73) que se han trasvasado al texto. El paso de la visión unitaria del mundo a una concepción fragmentaria es fundamental para comprender lo que significa la modernidad (Lanz 2007b: 19 y ss.) El

---

<sup>355</sup> Estos dos extractos que reproducimos a continuación de dos reseñas aparecidas a propósito de *Doble vida*, la recopilación inmediatamente posterior a *Laberinto de fortuna*, recogen sin duda alguna lo esencial de la antología de 1989, haciendo una lectura muy especial de esos resquicios entre vida y literatura que constituyen los respiraderos de nuestro autor, haciendo una lectura de *Doble vida* en tanto que consecuencia directa de *Laberinto de fortuna*: la vida en la literatura y la vida en la vida, y que podrían expresar con otras palabras lo que venimos exponiendo: «Hay algo fuera de la palabra, no dicho, no contado, que es justamente lo que fundamenta cada verso. Y esa inefabilidad de la poesía tampoco es suficiente coartada como para detenerse en la palabra, en el poder absoluto del lenguaje como único testimonio.» (Castro 1989)

«Busca el envés del habla, la hora propicia de su dialecto personal: esa huella dactilar que hace reconocible el poso de la poesía.

Los poemas no carecen de temática, sin embargo. Pero sólo de manera oblicua, de refilón, como esas ventanas entreabiertas donde las siluetas de los habitantes son veladas por unos visillos.

Desvaídas, difuminadas, las experiencias que se relatan adquieren un misterio sonoro, un lirismo impreciso, una indefinible emoción. Pero el lenguaje, por contraste, es de una rotundidad sin fisuras, de una plena expresión rotunda, aseverativa, casi dogmática. El contraste entre lo uno y lo otro hace más atrayente su resultado estético.» (De la Peña 1989)

<sup>356</sup> Ya hemos tratado extensamente el asunto en una nota a pie de página, apoyándonos en Castilla del Pino (1999) en el capítulo dedicado a *Memorias de poco tiempo*, donde no obstante se estaba formando incipientemente todos estos procesos que ahora ya son plenos.



paso del «yo soy otro» al «yo es otro» no es un matiz cualquiera, sino que estamos ante uno de los más peliagudos temas de la modernidad, un tema de alta tensión que nos pone además, en el caso de Caballero Bonald, delante de un proceso de textualización del yo en el que observamos su absoluta modernidad literaria. Una modernidad con la que nos plasma sus preocupaciones por la dificultad que supone comprender el poliedro de la realidad.

Retomando de nuevo ciertas ideas fundamentales de *Laberinto de fortuna*, lo «barroco es ante todo una imagen del mundo y del hombre» (Maravall 2002: 309) que nos ayuda a concebir esa realidad con tantas caras, según afirmó nuestro propio autor en una magnífica conferencia titulada «Persistencia del barroco», «el barroco no es, en líneas generales, sino una manera de ser o, mejor dicho, la equivalencia artística de esa manera de ser» (1999: 411).<sup>357</sup> Manera de ser o imagen que podrían resumirse también en esa realidad textual en la que nos hemos enredado y en la que debemos ir descifrando señales siempre encriptadas. Una maraña textual en clave rizomática que no posee principio ni fin, ni se atiene a una estructura racionalmente presentada, sino que hay que comprenderla por sus relaciones: no por lo que dice una señal u otra individualmente, sino por lo que aportan las dos al juntarse. Una maraña verbal que posee el objetivo de recorrer las pasiones frías (Rodríguez de la Flor) hacia una exacta geometría de las pasiones (Bodei), sin objetivo de describirlas pero mostrándonoslas a través de

[...] una tensión —una tensión dramática— pero sobre todo una espesura, una temperatura verbal. Bajo las condiciones de esa temperatura se produce la génesis de los poemas estimulados desde su arranque: un nudo de hojas, un cuerpo vegetal que contuviera otro, y otro: una provocación, y otra, una mecha encendida recorriendo un fortín.

De ahí la extraña solidez de los poemas de Caballero Bonald. Una solidez que no parece basarse en la concepción estructurada del poema, ni en el desarrollo del discurso reflexivo, ni en el relato progresivo de los hechos, sino en el propio juego de espejos de las palabras, en el diálogo íntimo que mantiene con sus modulaciones sensoriales. (Muñoz 1993: 21)

Una visión estética no exenta de dificultades pero apasionante al mismo tiempo, fastuosa en su concepción, quizá con todas las pretensiones compositivas que pueda poseer una obra de estas características, pero ¿es que existe otro modo para crear un laberinto que no sea con la mayor ambición del mundo? Sólo un poeta en plenas condiciones retóricas y

---

<sup>357</sup> No vamos a reproducir más pasajes de la citada conferencia puesto que desde aquí recomendamos su lectura. Eso sí, nos gustaría destacar que ahí se puede apreciar –aunque no es de extrañar teniendo en cuenta el amplísimo bagaje intelectual de nuestro autor– que los conocimientos teóricos de Caballero Bonald de lo barroco –como categoría estética– son sobresalientes, sobre todo aplicados a la literatura y al arte.

creativas podría atreverse a realizar semejante diseño, que posee tanto de estilo como de arquitectura, tanto de argucia elocutiva como de reflexión sostenida en la búsqueda de un tono, ahora sí, que se plantea unitario en todo el libro.<sup>358</sup>

[...] *el esteticismo de Caballero Bonald es un resorte para soportar una crisis, aun más angustiada que las anteriores: la de la razón racionalista.*

El lector del libro se sentirá igualmente atraído por una laberíntica sintaxis, por una semántica de luces y sombras, cuya forma apenas si le muestra el camino para llegar a la preocupación existencial, soterrada bajo una brillante y hermética expresión. El laberinto por el que deambula el poeta y al que es invitado también el lector.

El interés por el laberinto se pierde en los albores de nuestra cultura, su imagen pertenece a uno de los pilares de nuestro imaginario colectivo; ejerciendo una fascinación universal en el ser humano, desde tiempos remotísimos, como el abismo, o el remolino de agua; posee diferentes interpretaciones, desde ser diseñado como cárcel para demonios, hasta ser interpretado como diagrama del cielo.<sup>359</sup>

E insistimos: en ese desciframiento de las señales, en ese devenir o transitar por un recorrido creado artificiosamente sin más finalidad que ser el vivo reflejo de la realidad (aunque también por un exquisito gusto artístico, o estético), es cuando nosotros nos vamos convirtiendo al mismo tiempo en Ariadnas y Teseos, en personajes que deben desentrañar esos misterios para conocerse a sí mismos.<sup>360</sup> Podría argumentarse que el objetivo del

---

<sup>358</sup> La creación de un laberinto con todas sus consecuencias, y con un tono sostenido y unitario podría ser uno de los desafíos que empujó a nuestro autor a construirlo ya que, como recordamos en el capítulo anterior, era consciente de que en *Descrédito del héroe*, que efectivamente era también un laberinto, existía al menos dos tonos, debido a la adecuación y al gran paso que se había efectuado en su poesía desde *Las horas muertas*, pasando por el paréntesis social de *Pliegos de cordel*.

<sup>359</sup> J. E. Cirlot (1988: 266) añade que según M. Eliade «la misión esencial del laberinto era defender el centro, es decir el acceso iniciático a la sacralidad, la inmortalidad y la realidad absoluta, siendo un equivalente de otras pruebas, como la lucha contra el dragón. De otro lado, cabe interpretar el conocimiento del laberinto como aprendizaje del neófito respecto a la manera de entrar en los territorios de la muerte». [Nota en el original]

Ya vimos nosotros en el anterior capítulo otras interesantes y sugerentes simbologías del laberinto, que obviamente están en la base de este libro, si bien nos interesaría ante todo destacar la del laberinto de palabras, la del laberinto textual, como la que más se ajustaría a una particular visión bonaldiana. La visión sagrada del laberinto no es la que más nos interese, pero no obstante es interesante que la señalemos y demos constancia de ella.

<sup>360</sup> Tanto desde el punto de vista de Ariadna, esto es la heroína que ayuda al héroe a salir del laberinto, con su astucia, al dejar que el hilo de su vestido vaya marcando el camino andado, como desde el punto de vista del héroe, que se ha visto encerrado porque quiere liberar a la sociedad cretense –entiéndase la sociedad, el mundo, el hombre– del horror y del monstruo que representa el Minotauro, *Laberinto de fortuna*, en tanto que camino de palabras, posee un estímulo o hábito que lo impulsa a ser recorrido hasta el final para lograr su meta, como desafío. Por último, la referencia explícita al Mito, poseerá un contrapunto frente a la Historia, la confluencia de «culturas diagonales» en un mismo vértice o la convergencia a modo de diversos elementos que se van sedimentando de diversas mitologías (personales o no) e historias que nos encargaremos de señalar en las siguientes páginas, y que ya venía dándose de manera plena tanto en *Nuevas situaciones* como en *Descrédito del héroe*. (Vid. el poema «Fábula», 1984: 17, el cual luego se convertirá en «Fábula milesia», 2007: 370, acentuando la estratificación de historias, pues tal y como recordamos las fábulas milesias de la

laberinto es llegar a su centro, pero también ante esta compleja cuestión el autor tiene su opinión, y elabora sus razonamientos, pues sabe que no existe ningún centro, sino muchos centros. Podría afirmarse que *Laberinto de fortuna* es una estructura policéntrica. Es igual que el tema de la verdad. No existe una verdad como tal, pues entonces volveríamos a referirnos al término desde un punto de vista sagrado, sino muchas verdades y, además, tal y como reza en el título del libro de Guattari y Negri, son nómadas.<sup>361</sup> Dividido en cinco partes tanto en la primera edición como en la actual de la poesía completa, la parte central debería ser obviamente la tercera, flanqueada por dos partes a cada lado. Pero tras un minucioso análisis de todos los poemas podemos asegurar que no existe centro motor, sino que existe una estructura que lo plantea así para después recrearse en cualquier parte del laberinto, un entramado total donde perderse hasta el infinito sin poder regresar.

Por tanto, nosotros (el sujeto) nos enfrentamos a un laberinto vital (mundo exterior, o mundo interior-proyectado) que recorreremos con palabras. Pero también debemos leerlo desde otra perspectiva: conocer entonces las palabras será tan necesario como descifrar un laberinto a la hora de salir de él, puesto que será a través de ellas como lo lograremos: estamos conformados por palabras, sin palabras no somos nada, tal y como plantea el Círculo de Bajtín, formulando unas ideas que vamos a desarrollar a continuación.

Llegamos por tanto a otro aspecto interesante de estas realidades virtuales que se han creado a través de las palabras, desde el punto de vista de su constitución semántico-estructural y gnoseológica de nuestra relación con el mundo (tanto externo como interno, ahí se encuentra la escisión del sujeto que produce que otros yoos producidos por él mismo pertenezcan a mundos que no tienen conexión, que pueden ser antitéticos y que en la mayoría de los casos ni si quiera tienen conciencia de sí), para hablar de aquel «lenguaje proyectado» al que aludíamos en otra ocasión (cfr. Abril 2004: 113 y ss.) que nos situaría justo enfrente de un *novum* —de la índole que sea, pero fundamentalmente lingüístico— que a través del denominado «proceso de producción de enunciados culturales» de la teoría

---

Antigüedad consistían en historias que se enmarcan dentro de otras historias, un narrador que comienza una historia donde un narrador cuenta otra historia, y así sucesivamente, lo que luego tendrá su apogeo en las *Mil y una noches*).

<sup>361</sup> En una reseña de Miguel García-Posada que luego reelaborará y usará de modo ampliado en otros escritos sobre nuestro autor, y que ya hemos citado en alguna otra ocasión, dirá que la fuerza o *dictum* oracular de la poesía de Caballero Bonald insta la verdad o la ausencia de verdad (cfr. García-Posada 1997).

cognitiva, nos ayudaría a asimilar lo que acabamos de descubrir y que antes de la lectura — antes de adentrarnos en el laberinto— no existía.<sup>362</sup>

Sólo citamos de pasada aquí esa gramática universal, que opera desde el lenguaje, según Chomsky (pero también Habermas), que nos pondría con facilidad delante de nuestro objeto de estudio, con la que podríamos describir líneas claras, pero sabemos que es un camino con trampas. No es este el lugar de discutir o refutar estas teorías que, además, se nos escapan de las manos debido a su complejidad y nuestra impericia. Pero sí nos atrevemos a hablar de una *gramática aleatoria*, pues el sentido de la *tijé* —tan barroco— aplicado a las palabras nos ayudaría a contraponer un orden establecido, como un destino flotante, del mundo y sus representaciones. A través de la memoria, que es individual y azarosa, el lenguaje se convierte en objeto de sí mismo, esto es, en algo interno.<sup>363</sup> Y así llegamos a ese *lenguaje proyectado* (que se correspondería a su vez con nuestras líneas

---

<sup>362</sup> La interacción verbal sería la realidad fundamental del lenguaje y el enunciado la unidad básica de análisis del mismo. El lenguaje no es un sistema cerrado y definido por las relaciones abstractas o asépticas entre unos elementos igualmente abstractos (Saussure), ni tampoco un mero medio expresivo de la subjetividad individual (Croce), sino más bien un flujo ilimitado de *enunciados* producidos en la interacción verbal entre hablantes concretos, en un contexto social e histórico concreto. Esto es, por tanto, el discurso, la realización efectiva de ese sistema abstracto de lengua en las condiciones concretas del intercambio comunicativo, según las reglas de los géneros discursivos. Con esto, además de redefinir el signo lingüístico se desecha la frase —el sintagma— como objeto de estudio, sustituyéndola por el enunciado, la palabra en el nivel discursivo. El enunciado, de este modo, es el eslabón de la cadena semiótica y viene a ser el *escenario* en el que tienen lugar las relaciones dialógicas. La materialización lingüística en el enunciado permite que la palabra, considerada en su devenir histórico y existencial, pueda adquirir un sentido determinado (irónico, de adhesión o rechazo, crítico o laudatorio, paródico...). Obviamente la palabra es el territorio común compartido por el hablante y su interlocutor, qué duda cabe. Así pues, si por un lado el enunciado se define por su carácter individual e irrepitible, por otro, algunos de sus aspectos formales responden a unos criterios relativamente fijos que funcionan en relación a las convenciones sociales. Los géneros discursivos están en correlación con las distintas esferas de la praxis social y con la misma *jerarquía* que funciona en aquéllas. Actúan como si fueran una especie de *correos de transmisión* entre la realidad social y los enunciados verbales.

Para finalizar esta larga nota, Bajtín comparte con el marxismo la premisa de que los procesos culturales están íntimamente conectados a las relaciones sociales de poder, lo cual estará también muy presente en la ideología bonaldiana crítica, que también hemos llamado del infractor. Pero para Bajtín todo signo ideológico no es tan solo un reflejo de la realidad, eliminando el idealismo que lastraba el marxismo de la época, sino más bien un segmento mismo de la realidad como *parte material* de la misma. Es así, a través de una definición semiótica de lo ideológico —todo lo ideológico posee una significación sgnica— como el Círculo contribuye a la solución de uno de los problemas fundamentales para los enfoques sociales de la literatura: el de la *mediación* entre las estructuras sociales y las artísticas. Un enfoque en el que ahora no podemos seguir profundizando porque este no es el lugar. Pero al menos hemos aclarado que a pesar de todas las dudas comunicativas y a pesar de la aparente desconexión de *l'art pour l'art* con la realidad, de las que se hace cargo nuestro Caballero Bonald tan *bajtinianamente*, la poesía sigue naciendo de un fuerte flujo vital y está en continua interacción con el mundo, al que hace referencia. No hay poesía, por rara que sea, desconectada de la realidad (distinto es que sepamos explicarla). De hecho el Círculo de Bajtín respondió con todos estos planteamientos a estas peliagudas cuestiones frente a la frialdad de los análisis formalistas de principios de siglo XX.

<sup>363</sup> El azar mallarmeano vuelve a aparecer. Recordemos que es un tema recurrente en la obra bonaldiana.

proyectivas yóicas). Es la imagen que actúa dentro y que por medio de las palabras se duplica: la imagen de la imagen, al igual que es el yo o yoes que actúan dentro del sujeto (*vid.* Heidegger 2003: 75-109). Pero también podríamos recordar que hasta el siglo XVIII aproximadamente, la literatura universal se interpreta como expresión de una acción externa al sujeto. Por cierto, Castilla del Pino apunta brillantemente la siguiente afirmación en *La culpa*, y que ya señalamos en su momento pero que nos sirve para reafirmarnos:

La creación de un mundo fantástico, las más bizarras formas de comportamiento, no han sido inteligidas cada vez que el análisis de las mismas se pretendía llevar a cabo por fuera del contexto de la realidad del sujeto en que tenían lugar. (1968: 25):

Y entroncando con esta suerte de lenguaje proyectado, un lenguaje que en realidad reproduce las ideas, podríamos recordar ahora la primera cita que abre el libro, de Robert Musil, «Siempre supe que, de algún modo, lo que se piensa es falso».<sup>364</sup> Parece que el jerezano quiere recordarnos que el autor de *El hombre sin atributos* nos sometía con esta frase a una suerte de adivinanza con un intrínquilis poco satisfactorio, pero lógicamente debemos detenernos y analizar su complejidad al margen de que su contenido nos lleve hacia terrenos poco sólidos y rilkeanos en tanto que desconfianza de la palabra como hecho comunicativo y, más allá aún, como hecho que refleja una realidad concreta, una *cosa*: cuando pensamos, lo que en realidad estamos realizando es una suerte de reflexión sobre las ideas, de ahí que lo que pensamos al fin y al cabo sea una doblez de lo que ya hemos elaborado mentalmente. Históricamente este proceso tuvo también su reflejo en el saber y en la ideología, con la ruptura de la unidad monológica teocéntrica de la Edad Media y la apertura al antropocentrismo, creando una nueva «sintaxis» (Foucault 1997a: 26-52) para entender el mundo que había aparecido (que se había desplegado), y de ahí sus repliegues epistemológicos, que cuajan definitivamente —una vez más aquí aparece— en el Barroco. Pero lo que sucede ahora, basándose en ese proceso histórico, es que se ajusta más a lo que podríamos definir como dialogía y que de algún modo hemos venido desarrollando y exponiendo hasta ahora.

---

<sup>364</sup> La segunda cita del libro, de Francisco Brines, dice así «...agradece a la vida esos errores», con la que el poeta nos advierte de que se halla ante una suerte de repaso crítico a toda su vida y trayectoria, pero que en cualquier caso se asume el pasado como confirmación del presente, desde una postura moral, también respecto a la literatura, claro.

El concepto de dialogía es muy amplio y podemos hallarlo en muchas páginas de la extensa obra de Mijaíl Bajtín,<sup>365</sup> pero nosotros vamos a usarlo en dos sentidos fundamentalmente. En primer lugar en el sentido ya apuntado de diferentes voces que concurren en un mismo sujeto, y dando lugar desde un punto de vista psíquico a un sujeto polifónico.<sup>366</sup> En segundo lugar en el sentido de diferentes tradiciones que se intercalan en el mismo texto, creando así una red de intertextos rica y envolvente que es a su vez matriz cultural para interpretar y entender el texto creado, una red de voces, ecos y estilos que interactúan (cfr. Zamora Pérez 1997: 142). Obviamente esta forma de interpretar la dialogía se reduce sólo a cuestiones culturales o literarias, sólo a productos artísticos, y a nosotros nos gustaría enriquecerla a partir de las ideas de Genette en *Palimpsestos*, pues nos parece que *Laberinto de fortuna* es un palimpsesto continuo, una superposición de lecturas una encima de otra en la que cada estrato es tan importante como otro para sobrevivir, pero que ante todo, para que se realice el palimpsesto como tal, necesita de esas diferentes capas. Más allá de los mecanismos de intertextualidad, contaminación, etc., lo que se pone de manifiesto aquí es el concepto de *transtextualidad* en toda su amplitud. Esas capas configuran al palimpsesto como tal, es decir sólo se puede ser palimpsesto si se asume esa mezcla de influencias, textos, mecanismos intertextuales, contaminantes, plagios, citas, alusiones y préstamos, transformaciones veladas o explícitas, etc.<sup>367</sup>

Así, en otro interesante artículo donde se dan cita, a modo de aglutinante información, las referencias tanto directas como indirectas que aparecen en el libro, y que nos pueden servir de ayuda a la hora de elaborar una *hermeneusis* del mismo, se dice que

---

<sup>365</sup> De entre la cantidad de referencias que podríamos citar, tanto de Bajtín como de sus discípulos (lo que se conoce como el Círculo de Bajtín), o de artículos bajtinianos, sólo nos queda recomendar un resumen breve en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, eds. (2005: 250-258). Nosotros vamos a desarrollar sólo unas breves nociones, adaptándolas a nuestro autor, aunque no seremos los primeros (*vid.* Zamora Pérez 1997: 141-150).

<sup>366</sup> La psique no es un fenómeno interno sino de frontera, un hecho socio-ideológico. Tal y como adelantamos unas páginas más arriba a propósito de la indistinción de lo que hay fuera y lo que hay dentro de la realidad vital del creador respecto a su obra, para Voloshinov no existe una diferencia tajante entre el *habla interna* y la *externa*, al ser la conciencia una entidad social en sí penetrada por signos ideológicos que adquieren en ella una entonación individual. Realmente nosotros no *caemos* en el orden simbólico del lenguaje, sino que nos vemos enriquecidos y completados por él.

<sup>367</sup> «La complicación ornamental, las volutas barrocas de sus poemas no son, sin embargo, los elementos en los que descansa, en los que se refleja la estructura. Como en las construcciones barrocas genuinas, los poemas de Caballero Bonald se detienen en los ornamentos, afilan su configuración, los tensa como a cables de una estructura, les salva de su condición de pesos pesados: les regala una ilusión de movilidad.

Caballero rescata coloraciones, engastes de los sótanos olvidados de la retórica, rebusca en textos latinos, en los Siglos de Oro: obtiene un botín léxico apabullante, una peripecia de lenguaje en la que el poeta ha cifrado las más recurrente conducta de toda su poesía.» (Muñoz 1993: 21)

Los títulos son sugestivos, paródicos, irónicos, exóticos, enigmáticos, simbólicos, mágicos y sorprendentes, pero todos coinciden en ser un alarde de erudición. El *Laberinto de fortuna* es obra de hondas resonancias, como la prolongación de la voz de otros poetas.

Las voces prestadas, como un eco, comunican un timbre particular. En el *Laberinto [de fortuna]* se dan cita personajes del mundo de la cultura, antiguos y actuales, históricos o mitológicos; se asocian hechos históricos o sociales con leyendas o mitos: las Cruzadas, la Inquisición o Santo Oficio, el estoicismo, el epicureísmo, el nihilismo, Cipriani, la Guerra Civil, junto al país de los Lotófagos, el paraíso de los hiperbóreos, el legendario rey Tartessos, etc. [...]

Las parodias son suficientemente significativas como para evidenciar el interés del poeta por otros estilos y demuestra su facilidad en la imitación de las más heterogéneas manifestaciones lingüísticas; indican un dominio total de la forma, son una prueba más de flexibilidad y mimetismo, y contribuyen al enriquecimiento de su léxico y de su estilo, ya de por sí ricos y jugosos. (Caimari Frau 1993: 126-127)

En este artículo que la crítica hasta ahora no ha tenido en cuenta pero que nos parece muy minucioso e interesante, comparecen a modo de repertorio todas las capas culturales, lecturas o influencias literarias o no de nuestro autor y muy concretamente en este libro.<sup>368</sup> Aunque hay una influencia que Caimari Frau no tiene en cuenta y que a nosotros nos parece, a esta altura de la obra del jerezano, altamente significativa: la de su propia tradición y, por tanto, las referencias a su propia obra a modo de intratextos.

Ambas formas de dialogismo aparecerán trabadas en multitud de textos, creando a su vez diferentes estratos de percepción —en el horizonte de la recepción— de lo que se dice, y adentrándonos a su vez en un laberinto de estructuras en busca del sentido, como apuntamos antes. Porque el sentido, y eso es evidente, existe, pero hay que averiguarlo. No viene dado externamente sino a partir de una reflexión en el desarrollo cognoscitivo empleado o, en términos semióticos, en el recorrido generativo usado. El sentido se encontrará en la distancia que media entre lo que hemos pensado y lo que originariamente

---

<sup>368</sup> A pesar de la interesante disección de temas y explicaciones que podemos encontrar en este artículo, hay algunas imprecisiones que demuestran una falta de conocimiento del conjunto de la obra de Caballero Bonald. Cuando interpreta que el poema «Manuela Cipriani y tú» (1984: 92), que como bien sabemos hace alusión al personaje femenino principal de *Ágata ojo de gato*, afirma que es una referencia a «Amilcare Cipriani, un político italiano, desterrado por sus actividades, que contribuyó con Karl Marx a la fundación de la Internacional [...]» (Caimari Frau 1993: 133) Que un poema se titule «Manuela Cipriani y tú», trayendo a la poesía al personaje central de una novela, tiene mucho que ver con esos vasos comunicantes entre la prosa y la poesía que hemos venido señalando desde *Nuevas situaciones*, que tomaba cuerpo en *Descrédito del héroe* y que ahora en *Laberinto de fortuna* se había configurado como una única realidad textual. Comprender esa indistinta relación de géneros es fundamental.

Y aunque haya algunas otras imprecisiones o referencias que se ponen en relación con los textos de manera demasiado forzada, en general insistimos que el citado artículo merece mucho la pena ya que proporciona un exhaustivo y detallado repertorio de los temas más interesantes y a menudo indescifrables o inaccesibles, a modo de hermeneusis.

se formuló como idea en nuestra mente, entre el tiempo del presente y del futuro, con sus galerías de la memoria de por medio o entre —por reducir a dos— nuestros particulares Dr. Jekyll y Mr. Hyde, los que cada uno de nosotros llevamos dentro.<sup>369</sup>

La segunda composición del libro poseerá unos ingredientes muy interesantes para desarrollar en torno a estas nociones, a la vez que nos espolearán hacia otras:

#### LUZ GENITAL

Refractario, limoso recipiente del que rezuma el almidón del alba, aún embadurnado de las mucosidades furtivas de la noche. Allí se deposita el rastro vergonzante que dejan en lo oscuro los cuerpos después de haberse amado. No lo toques: aguarda un poco más, vigila esa incipiente comarca de la luz hasta que el impudor compute la intensidad de tu deseo. Recuerda mientras tanto la historia que no has vivido todavía. (1984: 12)

La belleza de la imagen del amanecer —ese día que nace, genital— acompaña al amante en su idea del acto amoroso que, sin embargo, es más una idea que un hecho, y que pretende disfrutarse así, sólo con el recuerdo de lo que será o puede ser, de lo que pudo haber sido si se hubiera hecho, pues en ese caso se habría realizado con la mayor intensidad, como sólo imaginarse se puede. No hay error posible cuando en el fondo se nos insta a pensar el acto amoroso —aún no realizado— como perfección formal, e idílica, y por tanto feliz en la imaginación, frente al hecho en sí que podría encontrarse con las imperfecciones propias de dos cuerpos mortales. Ese es el «rastro vergonzante» al fin y al cabo que dejan, su propia condición de seres humanos y, por tanto, mortales, imperfectos. Pero sin duda alguna la luz del amanecer viene a alumbrar esos cuerpos, y éstos vienen a rellenar desde la oscuridad de su unión material el hueco de luz que les falta (para sentirse plenos), ese hueco del alba que les aportará la sensación de felicidad que les falta.<sup>370</sup> Por un lado se nos invita a pensar en lo que no ha existido bajo la advocación del recuerdo o la

---

<sup>369</sup> Ya abordamos este tema de una manera u otra en el anterior capítulo, pero nos parece que nunca está de más explicar que dialogismo o diferentes voces o estratos que establecen un diálogo no implica que exista consenso entre esos diferentes voques, culturas o estratos de la índole que sea, y que es más, se parte de la idea de que las posturas suelen ser irreconciliables e incluso antagónicas. De ahí la irreversibilidad de la esquizofrenia, por ejemplo, en la que dos voces antitéticas se enfrentan en la inteligencia de un mismo ser que desde su propia etimología se encuentra *escindido* (de nuevo nos acercamos a aquel sujeto escindido del que hablábamos más arriba).

<sup>370</sup> En este sentido otro poema, titulado «Baraka» (1984: 31) significa en árabe buena suerte o también cierta sensación de plenitud, un tema que será recurrente: no sólo nos encontramos en la madurez vital de nuestro autor, sino también en la literaria. La conciencia de estar enfrentado ante un desafío en su madurez, un desafío más si contemplamos su trayectoria, será un aliciente para disfrutar el imposible y desasosegante oficio de escribir.



imaginación —siempre perfecta—, con la confianza en ese espacio-tiempo paralelo o virtual que podemos inventar,<sup>371</sup> condenando de algún modo un presente que aunque es lo único que tenemos, siempre podría ser mejor; y por otro lado se nos advierte de que la luz del alba, a pesar de todo, traerá la felicidad con su luz a esos cuerpos que se aman y sobreviven a sus propios deseos, a esos cuerpos que se funden con la luz del amanecer en un éxtasis con el mundo, y que soportan el presente intentando vivirlo de la mejor manera posible, pues es lo único que tenemos. Presente imposible, y feliz desde la proyección de la literatura (y la memoria con sus resortes), y presente posible, quizá menos feliz en principio, pero al fin y al cabo el único que tenemos y que debemos saber apreciar.

Vivir en el presente será una constatación de la poesía de la modernidad, no vamos a descubrir ahora nada nuevo, lo importante será descubrir en la poesía de nuestro autor cuántas caras posee ese presente y cómo éste se irá convirtiendo cada vez más en un presente continuo o histórico.<sup>372</sup> Y en cualquier caso un tiempo en el que debe ser posible la búsqueda del otro, una búsqueda emprendida en *Descrédito del héroe*, en el diálogo abierto y explícito que supone todo el libro, y que ahora en *Laberinto de fortuna* es una búsqueda del otro yo.<sup>373</sup> O mejor dicho: de los otros yoes.

Porque sin el otro no existe nada, o al menos sin su búsqueda. La alteridad, que es lo que nos completa tanto por su ausencia como por su presencia, es la clave fundamental de la antropología, y obviamente, como no podía ser menos, de la poesía de nuestro autor. Y repetimos, ya sea explícito o implícito, el otro, es una de las claves axiales de la poesía bonaldiana. Es evidente también que ninguna de estas cuestiones es nueva en la poesía de nuestro autor, y que ya lo habíamos visto en los anteriores capítulos.

---

<sup>371</sup> En otras palabras, la confianza en el futuro o «El futuro como lugar de procedencia» (vid. García Montero 1993: 151-154).

<sup>372</sup> Con ese título, «Presente histórico» existen actualmente dos poemas de nuestro autor, uno en *Descrédito del héroe* (1977: 82; 2007: 342) y otro en *Diario de Argónida* (1997: 15; 2007: 480), donde curiosamente en la *editio princeps* era ésta la composición que abría el libro. En ambos poemas, con dos décadas de diferencia, se plantea el problema juanramoniano del espacio pero esta vez aplicado al tiempo, en una suerte de «conciencia sucesiva» de éste que servirá para que una vez que muera el poeta sobreviva su conciencia y ese tiempo, el cual siempre se mantendrá presente —tanto el del pasado como el del futuro— en el poema, para que una vez que muera el poeta al menos viva la obra.

<sup>373</sup> Ya hemos planteado el problema de fondo de la compleja creación de yoes del sujeto, de un sujeto como sistema que, además, en *Laberinto de fortuna* se puede aplicar al texto, que lo suplanta creando un doblez aún más complejo. Ya hemos planteado, además, más arriba, que la modernidad literaria estaba totalmente ligada a ese «yo es otro» rimbaudiano y hemos explicado por qué. Pues bien, precisamente el último poema de la *editio princeps* de *Laberinto de fortuna* se titulará «Je est un autre» (1984: 103).

A este «otro», aún por venir, pero ya presentido, alude José Manuel Caballero Bonald en *Memorias de poco tiempo* (1954), en el poema que, significativamente, titula: «No sé de dónde vienes». En el libro de *Las adivinaciones* (1952), la figura plural, en el poema del mismo título («Soy muchedumbre...») (ver p. 16), lo asocian con la ubicación múltiple de Yeats («I am crowd»), y con la ascensión profética (como en Whitman, como en Neruda) del nuevo visionario. (Carreño 1982: 43 *apud* Flores 1999: 89n.)

El tema del otro como clave de la modernidad y en concreto de la obra bonaldiana es confirmado también por Miguel Ángel Ordovás (1995: 9-10). Y ahora se pone de manifestó en las implicaciones dialógicas que esto conlleva en *Laberinto de fortuna*, tal y como lo señaló en su día Elisa Constanza Zamora Pérez, en completa conexión con el poema que acabamos de ver:

[...] el sexo es un acto de comunión, de realización en la carne, en el encuentro con el otro. Lo corporal aparece como la gran revelación de nuestro interior, convertido en un lenguaje corporal para una unión sin fisuras. El sexo es el único medio para la realización y el encuentro con la felicidad, en el que no hallamos una visión negativa, ni subyace el adagio de los antiguos *omne animal post coitum triste*, no surge la tristeza tras el acto amoroso. (1997: 148)

No surge la tristeza sino todo lo contrario, pues hablábamos de cómo la felicidad del alba sorprende la oscuridad de los amantes, les rellena y les completa de la misma forma que ellos se proyectan en la perfección del amanecer y en la proyección de un amor ideal. Es en el otro donde nos completamos, y también respecto al lenguaje, por tanto, debemos adoptar otras posturas que comprendan su carácter relacional. Las palabras una a una no valen nada, lo que de verdad tiene sentido es cuando se unen. En este sentido, el concepto de *pluralidad discursiva* marca un nuevo paso en esa *migración interna* de la dialogía, en ese paso que va del uno al otro y que no se queda en ninguno de los dos, sino que los comprende en sus relaciones. La dialogía, al igual que lo barroco, posee un carácter proteico. El lenguaje se encuentra *saturado* de intenciones, de valoraciones previas que han ido acumulándose en la *vida* de las palabras.

Para ilustrar todos estos asuntos de inusitada complejidad, vamos a transcribir el poema al que venimos aludiendo reiteradas veces, esto es «Je est un autre» que en la edición de la poesía completa viene a titularse «Teatro privado» (2007: 449) y que combina, a la luz del análisis comparatístico de las variantes, la escenificación del texto que señalaba Fanny Rubio más arriba con la conciencia de una identidad fragmentaria, rota y en última instancia vacía, que venimos también recordando en repetidas ocasiones. Queremos insistir además en la idea de que en la editio princeps éste será el último poema de

*Laberinto de fortuna*, precedido por el anteriormente analizado «Contra Séneca», y que el orden inicial, al margen de las posibles interpretaciones que nos sugieren los cambios posteriores, nos parece muy pertinente, ya que tras la abjuración del tiempo pasado y del cuestionamiento de la propia moral, viene esta afirmación de que en realidad somos diversos, los seres humanos no somos seres monológicos, hechos de una sola pieza, sino que poseemos diferentes caras. Otra vez Proteo, otra vez lo cambiante y la máxima heraclitiana como razón de la existencia, una razón que nosotros tenemos la obligación de comprender y asimilar en la medida que pasamos cada página.<sup>374</sup> Porque lo que está claro es que sin la ayuda del lector —un lector también iniciático— no podría ser recorrido este camino. Pero también es verdad que eso no le preocupa demasiado al autor, que no pretende interceder entre el texto y el lector y que no le da concesiones: obviamente no es ése el objetivo de un libro extremadamente culto y hermético.

#### JE EST UN AUTRE

Vengo de muchos libros y de muchos apremios que la imaginación dejó inconclusos. Vengo también de un viaje absolutamente maravilloso que no hice nunca a Samarcanda. Y de un temor consecutivo vengo igual que de una madre. Soy esos hombres juntos que mutuamente se enemistan y ando a tientas buscando el rastro de una historia donde no comparezco todavía. ¿Seré por fin ese protagonista que desde siempre ronda entre mis libros y que también está aquí ahora sustituyendo a quien no sé? Sólo el presente puede modificar el curso del pasado. (1984: 103)<sup>375</sup>

El yo es un personaje como otro cualquiera, totalmente extraño, incluso, al autor o creador (Ricoeur 1999: 215 y ss.). María Payeras Grau, que a lo largo de varias décadas se ha ocupado de la obra poética de nuestro autor, lo confirma en un artículo reciente a propósito de este significativo poema:

---

<sup>374</sup> De hecho, ahondando un poquito más en esta idea, es muy importante comprender el orden y la disposición de los poemas en el libro, ya que nos hallamos frente a un laberinto, esto es una estructura diseñada para no salir o para complicar al máximo posible la salida. Así, quien abra el libro por cualquiera de sus páginas se va a encontrar perdido, sin señales hacia adelante o hacia atrás. Por tanto contemplar y analizar los primeros y los últimos poemas de *Laberinto de fortuna*, tal y como realizamos en el capítulo anterior en *Descrédito del héroe*, nos puede facilitar pistas e informaciones importantes sobre el espacio que vamos a atravesar.

<sup>375</sup> «Si *Descrédito del héroe* supone una investigación sobre la imposibilidad de la reconstrucción de una identidad fragmentaria a través de un discurso disolutivo, los poemas en prosa de *Laberinto de fortuna* (1984) ahondan justamente en la naturaleza laberíntica de ese discurso y formulan un nuevo modelo lingüístico abierto, sin voluntad de imposición, y por lo tanto sin voluntad de poder; un discurso que se desdice a cada momento y que se engendra en una decidida voluntad paradójica: “¿Seré por fin ese protagonista que desde siempre ronda entre mis libros y que también está aquí ahora sustituyendo a quien no sé?”» (Lanz 2008: 88)

Precisamente en *Laberinto de fortuna* se incluye un poema donde Caballero Bonald reconoce simultáneamente la multiplicidad íntima del sujeto poético a la vez que eleva la imaginación a la categoría de experiencia constructora de la personalidad. Como en un escenario particular, el autor escenifica su drama íntimo a través de los personajes que crea. En alguna medida, todos le contienen, aunque en ninguno de ellos se reconozca por completo (Payeras Grau 2006: 226)

De un modo a otro, desde este yo que se desdobra no sólo volvemos a la capacidad por crear personajes sino a la de adentrarnos por un pasado ficticio a través de un presente que podemos manejar. Todos los personajes están circunscritos en un tiempo y un espacio, aunque estos sean ucrónicos o utópicos.<sup>376</sup> Es este trasvase de tiempos el que hace tan sugestivo e inesperado este libro, una técnica —la de la imaginación— que nuestro autor había explorado en *Las horas muertas*, había descubierto en *Nuevas situaciones*, desarrollándola en *Descrédito del héroe* y afinándola al máximo ahora en *Laberinto de fortuna*. Este otro poema podría confirmarnos lo que, por otra parte, es ya un planteamiento sólidamente desarrollado. Es el poema titulado «Paréntesis», con el que comienza la parte tercera y aparentemente la parte central (ocupa el mismo lugar en la obra poética completa). Como hemos dicho más arriba, no es la parte axial del libro, o sólo numéricamente —otro aspecto importante sería analizar la simbología del cinco como número primo, su corazón en el tres, etc.— se corresponde con una estructura central, aunque en el libro opera una organización policéntrica. En este poema se insiste en la otredad del yo, en la alteridad que existe en uno mismo, y al mismo tiempo en la relación con los otros.

#### PARÉNTESIS

Algunas veces lucha tu contrario contigo. Nada más impensable que confundir la abdicación con la cobardía. No serás nunca el mismo después de haberlo hecho: serás probablemente una copia imperfecta del peor de tus otros valedores. ¿Sabes tú por ventura qué voz se contradice con la voz adversario? La hostilidad persiste en razón de sus treguas. O de esa provisoria vindicta del pasado que arrasa filialmente tu sigilosa historia personal. Acúsate tan sólo de haberlo deseado: son los lastres, las rémoras que arrastras desde que miras, oyes, examinas a esos desconocidos con los que convives. (1984: 51; cfr. 2007: 401)

El sentido de este paréntesis cuando se va a entrar precisamente en el corazón del libro es más que una advertencia, advertencia que, por otra parte, parece que se ha convertido en

---

<sup>376</sup> En el poema «Utopía comparada» (1984: 87) se concluye de la siguiente manera: «Abolida la historia, sólo el fomento de las equivalencias indemostrables nos convierte en restauradores de la mitología», con lo que nos encontramos delante de ese personal territorio ficticio y mitológico del autor, que abordaremos en breve y con el que concluiremos este capítulo.

la constante a lo largo de todo el libro, para tener precaución. Paréntesis también quiere expresar lo que no se puede expresar directamente y sólo puede ser dicho a través de la acotación, de la conversación lateral o paralela. En los paréntesis se nos suele relatar la información contigua a la información más importante o decisiva, pero ciertamente en muchas ocasiones los paréntesis son tan importantes como lo que no va entre paréntesis, dependiendo de cómo se lea el texto en toda su integridad, y sobre todo también porque la parte que no va entre paréntesis va determinada por lo que va entre paréntesis. Una relación de dependencia de las palabras, y más aún del sentido de las frases, confirmaría la poética dialógica de nuestro autor, que quiere plantear en el propio texto las marcas discursivas como explicación de esa misma discursividad. Y para elaborar ese recorrido semántico a través de los propios signos gramaticales, que sirven de apoyos explícitos de lo que se quiere decir y de cómo se dice, el autor plantea el bucle de la historia personal como indagación. Por eso se habla del pasado y por eso se adentra en la personalidad escindida de un sujeto que lucha consigo mismo, como si el Dr. Jekyll se diera cuenta de que cuando toma ese bebedizo se convierte en un vulgar asesino, en Mr. Hyde, y comenzara a plantearse por qué hace lo que hace por las noches y construyese un cargo de conciencia que no le dejara vivir. Es cierto que estamos reduciendo el conflicto del yo a una bipolarización muy esquemática, pero lógicamente éste es un problema que posee muchas más vertientes, aunque para entendernos, desde un punto de vista freudiano clásico, estamos hablando de sólo dos caras. Al final, parece ser que la explicación de muchas de las cosas que le suceden a Mr. Hyde, la elucidación de por qué comete asesinatos o realiza fechorías, se atribuye a una sociedad corrupta que ha corrompido al hombre hasta la médula. Ya lo advertimos —ya leímos esta advertencia muchas páginas más arriba, no sólo en este libro, sino que sigue siendo la constante filosófica de nuestro autor— cuando hablamos de esa condición humana inexistente de bondad que se vuelve un lobo a las primeras de cambio. Por eso la última línea nos dice que toda aquella gente con la que convivimos cotidianamente —las que en teoría deberían ser las personas que mejor conocemos— son en realidad unos desconocidos y, lo peor, apuntamos nosotros, siempre lo serán. Cualquier momento es bueno para que el hombre saque su parte más furiosa, su parte más inhumana, para demostrarnos todo lo contrario a lo que en teoría debiera parecer. El cordero se convierte en lobo con extrema agilidad. El poema, ya para acabar su lectura, nos

plantea por consiguiente un paso interesante que en cierto modo viene a confirmar la dialogía que maneja en sentido amplio nuestro autor, una mezcla de muchos conceptos y nociones ricos en planteamientos novedosos y no excluyentes, pasando de la alteridad del yo a la alteridad de los otros.

Igual que existe la disgregación de los yoes, exportable hacia los demás, también ahora podríamos hablar lo mismo de los tiempos, en el sentido de futuribles, por ejemplo, si atendemos al futuro, y de galerías de la memoria cuando hablamos del pasado. El recuerdo, las memorias, pueden llevarnos a un futuro que todavía no hemos explorado.

Pero no todas las relaciones con la otredad se dan cita en el seno del mismo sujeto, y también la aparición de personajes nos remite a una evocación no exenta de lirismo y sugerencias. En relación a todo esto nos gustaría hablar un poco de la creación de ese mundo mítico que es Argónida y que en *Descrédito del héroe* había aparecido ya vigorosamente, un mundo que tiene su espacio paralelo en *Ágata ojo de gato*, y que será la constante —la referencia— más visible en el Caballero Bonald maduro. En *Laberinto de fortuna* es donde Argónida toma cuerpo en toda su extensión como territorio imaginario, pues podríamos asegurar sin duda alguna que ese territorio laberíntico de la imaginación se corresponde con el del texto. Argónida se ha convertido a estas alturas en la recreación explícita de ese cruce entre realidad y ficción, entre Historia y Mito, y ya podíamos observarlo en *Descrédito del héroe* en poemas como el homónimo «Descrédito del héroe» (1977: 60; 2007: 319), donde se citaba a un «falso obispo de Argónida», o «Argónida, 13 de agosto» (1977: 80; 2007: 335), por citar un par de ejemplos.

El mito, según Gilbert Durand, es un relato en el que los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas, la narración de lo acaecido en un mundo anterior o distinto al orden del presente.

Si miramos entonces este lugar con esa conciencia podemos decir que a aquella orilla le corresponde la geología, y a este donde nos encontramos, la geografía. Es decir, a un lado se encuentra la Tierra, la *Tierra Mater*, el espacio duro, innominado y primitivo; y al otro, la tierra colonizada, roturada, ya marcada con la identidad de los nombres. Es la confrontación del *lógos* con el *grafos*, la palabra primitiva con la escritura, el territorio fabuloso con el territorio social. (Mata 1997: 46-47)

Nuestro autor no renuncia a citar o usar personajes de otras obras, tanto suyas como prestadas, con tal de conseguir el efecto literario buscado, en ese continuo palimpsesto continuo que es *Laberinto de fortuna*. Porque en muchas ocasiones se encuentra el mito —o «mitema», utilizando la nomenclatura de Durand a la que aludía Juan Mata con

penetrante lucidez y claridad crítica— latente, y somos nosotros quienes debemos indagar en ese territorio para descubrir a un personaje o una referencia más o menos velada. Si más arriba dijimos que el poema «Manuela Cipriani y tú» hablaba de la relación del autor con aquel personaje —con trasfondo real, por cierto— femenino que conoció en su juventud y que algunos años después también trató, en otros poemas volverá a acudir a aquel personaje, aunque no necesariamente de forma explícita. Vamos a poner como ejemplo el poema «Super flumina Babylonis» y para introducirlo retomamos unas palabras de nuestro autor concedidas en una entrevista en la que nos relata algunos interesantes detalles del personaje y de su particular relación con él:

[...] la protagonista, Manuela, era una pescadora morisca que vivía en Doñana y no sabía ni de dónde había venido. La tenía recogida en su chozo una familia que se dedicaba a la pesca del camarón por la boca del Guadalquivir.

—¿Era joven o ya madura?

—Cuando yo la conocía no debía tener más de veinte años. Era una muchacha bellísima, desconcertante, era como el símbolo de esa tierra salvaje y maravillosa. Tenía miedo de todo y sentía curiosidad por todo. Algo demasiado libresco, no lo puedo negar. La perdí de vista durante algunos años y luego me enteré que se había metido en un prostíbulo de Sanlúcar. Me fui a verla una noche y me encontré con una mujer envejecida y medio lunática que le devolvía el dinero a los que la hacían gozar en la cama. (Martínez de Mingo 1983: 30)

Sería muy recomendable ahora que tuviéramos presente algunas de las brillantes páginas de *Ágata ojo de gato*, o de otras novelas de nuestro autor,<sup>377</sup> aunque vamos a evitar cualquier incursión crítica en la narrativa, ya que nuestro trabajo entonces se nos escaparía de las manos (*vid.* sin embargo para ampliar este tema Yborra Aznar 1998). Pero, tras esta especie de introducción al tema, podríamos transcribir uno de los poemas más bellos de esta serie de textos en lo que convergen Mito e Historia, en esa mitología y territorio imaginario personal que tantos y tan buenos éxitos ha dado al jerezano, en prosa o en poesía, y que sin duda alguna ninguno de sus compañeros de la Generación del 50 puso en práctica, quizá porque ninguno de ellos practicó la novela con tanto tino, pero quizá también porque ninguno poseía el ascendente mestizo que pudo propiciar, en el caso de nuestro autor, su creación y su escritura. Este poema alude a aquel personaje de forma velada. Ciertamente podría ser un fragmento narrativo que se quedó suelto de la redacción de un retrato de este enigmático y atractivo personaje:

---

<sup>377</sup> Para algunos críticos, de manera exagerada, *Ágata ojo de gato* es «la novela que viene a ser la reconocible cantera estilística de éstos [en referencia a *Descrédito del héroe* y *Laberinto de fortuna*]». (Benítez Ariza 1993: 24)

## SUPER FLUMINA BABYLONIS

Aquella impávida, bellísima harapienta que merodeaba por el mercado de Zapalejos,<sup>378</sup> tenía que ser sin duda la última portadora aborigen del talismán. Pues nunca podría ser aherrojada quien tan humildemente iba ofreciendo la irreductible magnificencia de su vida. Fermentaban despacio los zumos tórridos de las frutas y un dulce amago de miseria envolvía los ambulantes puestos de la plaza. Pero ella atravesaba incólume la densidad de los desperdicios: nada la hacía tan sobreviviente como el contacto con lo percedero. Junto a la edénica antigüedad del gran río, era la más joven desterrada del mundo. Tenía la piel como superpuesta a las acongojantes marcas de la manumisa y llevaba en la boca el surco predatorio de quien naciera extramuros de la justicia. Mas nunca fue privada de su rango de ilesa. Parecía escapar hacia ninguna parte, como buscando esa otra forma de extravío que la conduciría al punto de partida. También junto al gran río, lloraba la harapienta por un perdido reino. (1984: 40; cfr. 2007: 387)

Desde un punto de vista literario estamos analizando al Caballero Bonald que mejor ha hilvanado una historia detrás de otra, al Caballero Bonald de las historias y fábulas milesias que comentábamos más arriba, un autor que va abriendo ventanas en su obra para que dialoguen los diferentes fragmentos y establezcan relaciones de cualquier tipo, un narrador que va contando una historia en la que dentro existe otro narrador que cuenta otra historia, y así sucesivamente creando un efecto también mágico y misterioso. Repetimos: «La creación de un mundo fantástico, las más bizarras formas de comportamiento» (Castilla del Pino 1968: 25) Y al fin y al cabo, ¿no es ésa una de las funciones de la literatura y en especial de la poesía, quizá la función más importante, deleitarnos y embelesarnos con la palabra? Nuestro autor ubica ese territorio, como es bien sabido, en la Baja Andalucía, en concreto en la extensa zona alrededor del Coto de Doñana. Ya hemos señalado antes un fragmento de uno de los mejores artículos escritos sobre este tema, que es el de Juan Mata,<sup>379</sup> y vamos a seguir apoyándonos en él. Sus palabras nos sirven para explicar qué pretende Caballero Bonald con la creación de este territorio fabuloso.

La civilización tartésica, que aparece como una sólida unidad política dominadora de las fuentes del metal, tan demandado por los pueblos de la cuenca mediterránea, explotadora de unas tierras agraces para la agricultura y la ganadería, y beneficiada por un clima extremadamente bonancible, fue desde muy antiguo un territorio muy fértil para la fábula. Su situación en el extremo del mundo conocido, fronterizo con el mar inexplorado y salvaje, ha sido dominio de héroes y escenario de conflictos mitológicos: Hércules, el Jardín de las

---

<sup>378</sup> En la edición de la obra poética completa se sustituye este topónimo por el de Sanlúcar y se suprime la frase «Mas nunca fue privada de su rango de ilesa». Otras opiniones que reconocen a esta bellísima harapienta como Manuela Cipriani son Payeras Grau y Flores (Payeras Grau 1997: 93 *apud* Flores 1999: 100n).

<sup>379</sup> Al comienzo de este artículo equipara este territorio imaginario y mítico al de autores como Onetti, García Márquez o Faulkner.



Hespérides, Gerión...<sup>380</sup> son nombres asociados a este concreto territorio entre mares. Esa fabulosa tradición ha excitado, y sigue excitando, la curiosidad de los investigadores y la sensibilidad de los escritores.

Es decir, cuando pensamos en la protohistoria de Andalucía admitimos, como sucede en todas las culturas, un pasado mítico, un territorio primigenio, que en el caso al que nos referimos viene a coincidir con una de las márgenes de la desembocadura del río Guadalquivir [...] Esa división territorial impone una división perceptiva, intelectual, moral y permite distintas maneras de aproximarse a esta tierra: una mitológica y otra histórica, una mágica y otra social [...] Y, en efecto, el pasado puede ser encarado de una manera arqueológica y analítica, o de una manera restauradora y simbólica. Es una manera dual de indagar el tiempo anterior, una concreta y otra figurada, una racional y otra imaginaria, es el fundamento del mito, uno de los cuales, el de la creación original y la ulterior degradación, avala la conjetura de los dos mundos, uno incontaminado y primitivo, y otro desordenado y corrupto. (Mata 1997: 45-46)

Podríamos continuar extractando fragmentos de igual interés en este artículo, pero creemos que con estas ideas puede quedar suficientemente explicada la complejidad y profundidad de lo que significa el mito en Caballero Bonald. Existen además muchas otras referencias donde el propio autor ha explicado su visión, y no vamos ahora a insistir en algo que nos parece que está muy bien tratado en otros lugares por otros autores.

El siguiente texto, el cual no podíamos dejar de transcribir, es «Héroe epónimo de Argónida», un poema altamente significativo. Si algún significado posee la estructura numérica de este laberinto, si alguna simbología nos puede hablar de partes más o menos significativas en una estructura policéntrica, la clave se encuentra en este poema, pues ocupa el corazón de la parte central del libro.<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> En efecto, el uso de la mitología clásica greco-latina, que si efectuáramos un recuento podría ser la más abundante en toda la poesía de Caballero Bonald (es también la que mejor conoce, la que mejor ha estudiado), sin embargo está mezclado con otras mitologías de otros lugares y tradiciones, teniendo además muy en cuenta y muy a mano las mitologías personales, la imaginación del autor, los sueños e historias de lo más variado, contadas u oídas. Un poema interesante es el titulado «Un brumoso día de levante» (1984: 45; cfr. 2007: 396), que puede ser consecutivo o extensivo de otro poema de *Descrédito del héroe*, «La otra cólera de Aquiles» (1977: 70). El conocimiento del mito de Aquiles es muy exhaustivo, como podemos comprobar en un análisis comparado de las dos versiones del primer poema que hemos citado, pues en el cotejo de las variantes observamos que se ha suprimido en la obra poética completa la frase «(ese hermoso y colérico guerrero travestido en secreto de muchacha)». No podemos olvidar que el famoso héroe griego había vivido toda su infancia y adolescencia como una muchacha (Gomá Lanzón) y que esa particular educación sentimental y sexual de Aquiles, como es obvio, atrajo siempre a Caballero Bonald, quien en otros poemas siempre ha mostrado particular fijación por estos temas, temas apartados de las normas y las convenciones morales y sociales. Ya hablamos de este asunto a propósito del poema «Ambigüedad del género» en el capítulo anterior. El interés de nuestro autor por esas zonas oscuras de la sexualidad es corroborado también por García Jambriña (2004: 45).

<sup>381</sup> En la edición de la obra poética completa el lugar central será ocupado por el poema que usamos como cita de este capítulo, «Hermenéutica», con lo que podríamos entender que en la ordenación ulterior que el autor realizó sobre este libro quiso que primara en su hipotético centro una explicación a modo de hermeneusis más que la matriz del mito individual. En cualquier caso «Héroe epónimo de Argónida» ocuparía

## HÉROE EPÓNIMO DE ARGÓNIDA

No adivinó su porvenir después de haber muñado la entraña de las aves ni en augurios creyó de la ceniza. Tampoco intentó nunca descifrar los tupidos enigmas del oráculo. Oyó la voz que clama en el desierto y se dispuso a desandar el tramo de cultura que mediaba entre él y el predominio de un pasado execrable. Siguió en secreto un rastro hecho de fósiles y escorias, de expolios que el rencor dejó insepultos. Y así llegó a las puertas condenadas de Nínive, al muro funeral de Babilonia, al usurpado trono de Tartessos. ¿Tentó el destino entonces con su prueba de fuego al heroico, al invicto, al sobrehumano poder del errabundo? Abatido en el légamo, se volvió inquebrantable como el hijo de Gea. Sus hechos no figuran en ningún manual de semidioses, pero dio nombre al sitio que elegí siempre como mío. (1984: 59; 2007: 408)

Como bien sabemos, el «Héroe epónimo de Argónida» o en general los héroes epónimos, son aquellos que ponen nombre al lugar donde realizaron sus hazañas o donde se considera que poseen su vínculo más fuerte, y al que quiere pertenecer. Es un estigma individual pero también es utilizado como reconocimiento social. En nuestro caso la mirada retrospectiva es además especialmente sugerente, ya que el hijo de Gea, como bien sabemos, es Anteo, y ese héroe se volvió como Anteo, inquebrantable mientras tocase tierra, aunque sea una tierra llena de légamo a modo de arenas movedizas. El autor es el propio Anteo, claro está, y a su vez es el propio héroe que puebla, de manera omnisciente y muchas veces como convidado de piedra, sus propias historias en las que deambulan otros personajes ficticios o reales, otros escenarios mitad miméticos y mitad inventados. El poeta se remonta a aquella dicción oracular que le viene acompañando en toda su trayectoria como creador, y nos asegura en la primera línea que ni siquiera a través de aquellas mañas de adivino pudo lograr vaticinar su futuro. Quizá en el fondo sabía que no lo iba a conocer nunca.

---

el lugar octavo aunque, insistimos, todas estas elucubraciones numéricas y simbólicas no nos parece que sean parte sustancial del propósito del libro, sino que puede hablarnos de la estructura premeditada en tanto que construcción artificiosa. La complejidad simbólica del laberinto y de las palabras superará en *Laberinto de fortuna* a cualquier formulación numérica.



Tal vez desde que tuve  
certeza minuciosa de que ese gusto epistolar  
me convertía en un terco suplente  
de escritor, adquirí también el hábito  
de atribuirme la paternidad  
de esos papeles de tan ambigua procedencia.

Al menos entendí lo más palmario:  
que la literatura se parece a una carta  
que el escritor se manda sin cesar a sí mismo.

(De «Literatura o autoservicio epistolar», 1997: 131)

*Diario de Argónida* salió de la imprenta, según consta en el colofón del libro, en diciembre de 1997, y rápidamente obtuvo una excelente acogida por parte de la crítica, que había estado esperando un libro nuevo de poemas de Caballero Bonald trece años, casi catorce, desde la aparición de *Laberinto de fortuna* en 1984, aunque en el caso de nuestro autor habría que recordar que puede ser una constante, entre libro y libro y de poemas, un lapso más o menos prolongado de tiempo, pues ya entre *Pliegos de cordel* y *Descrédito del héroe* habían mediado otros catorce años, casi quince teniendo en cuenta que el primero se publicó en la primavera de 1963 y el otro en noviembre de 1977. Pero es más: tanto espacio de tiempo posee una explicación estilística, y es que ha operado en la poesía de nuestro autor un profundo cambio, una renovación. Al igual que se produjo aquella enorme falla — en términos positivos— retórica entre *Pliegos de cordel* y *Descrédito del héroe*, ahora sucede entre *Laberinto de fortuna* y *Diario de Argónida*. Así las diferencias son espectaculares, el cambio profundísimo y la consecución brillante de un «nuevo» —entiéndase otro— estilo, su aclimatación y su maduración, puede constatarse en esta nueva entrega. No hay tanteos en la poesía bonaldiana, cada libro se convierte en una sólida muestra de una evolución jalonada por lúcidas etapas. El jerezano, tras una larga temporada de crecimiento interior, ha vuelto a la poesía concediéndonos una nueva colección de poemas de exquisita factura.

Pero habría que señalar que en este largo paréntesis que abarca ambos libros de poemas, nuestro autor escribió, entre otras cosas que no nos daría tiempo a señalar (pero que anotamos en la bibliografía), dos magníficas novelas, *En la casa del padre* (1988) y *Campo de Agramante* (1992), y un no menos espléndido libro de memorias, *Tiempo de*

*guerras perdidas* (1995), el cual resultaría a la postre el primer volumen de *La novela de la memoria*, esa imprescindible inmersión no sólo en la vida y la obra de nuestro autor, sino en la historia y la sociedad española de posguerra hasta la muerte del dictador, y que es sin duda una de las crónicas noveladas más importantes de las aparecidas en el siglo XX. *Tiempo de guerras perdidas*, como decimos, primer volumen, luego fue completado con otro, *La costumbre de vivir* (2001), a la espera de que aparezca, ojalá, el tercero.

Pero el cambio que se ha producido en el interior de la poesía de nuestro autor sólo es estilístico, en tanto que depuración o, por expresarlo de otro modo, en tanto que hay un proceso de naturalidad (que no naturalismo) que lo rige. Y los temas, sin embargo, siguen siendo más o menos los mismos.<sup>382</sup> La particularidad de estos temas estaría relacionada con una natural evolución, propia de la edad y de la lucidez del autor, evolución inscrita, en esta ya larga etapa de su madurez, y que van perfilándose en cada poema, añadiendo detalles, pero que giran alrededor de sus grandes obsesiones de siempre y que hemos venido desgranando en los capítulos precedentes,<sup>383</sup> aunque sin duda existe un tema —como punto de partida— que predomina, y que ya viene dado desde el título: recordemos que hemos acabado el capítulo anterior analizando y explicando, transcribiendo las opiniones más logradas, sobre ese mundo ficticio, imaginario y mítico que es Argónida, y que poco a poco va, como una mancha de aceite, aglutinando los sentidos más palmarios de la obra poética de nuestro autor. Si el neologismo de invención bonaldiana, ‘Argónida’, significa desde su etimología, la tierra o el territorio del Principio, principio tanto en sentido antropológico como histórico, y en esa confluencia de *mito / lógos* (o por decirlo con otras palabras mito /

---

<sup>382</sup> Una curiosidad sin duda es la que se deriva de esta depuración, pues el paso hacia la naturalidad, aplicado a lo que se conoce como poesía de la experiencia y en general con la Generación del 50, lo situará más o menos cerca en algunas ocasiones de cierto coloquialismo, pero por otro lado también es verdad que después del recorrido barroco llevado a cabo, y de la particular dicción de nuestro autor, «es muy difícil adscribir su poesía a los presupuestos estéticos de esta “escuela”». (Valverde 1998: 66)

<sup>383</sup> Muchos de estos temas habrían sido teorizados o desarrollados de una forma u otra en otras publicaciones, incluso en poemas. El texto que incluimos en la cita de este capítulo, «Literatura o autoservicio epistolar» (1997: 131; cfr. 2007): puede ser un magnífico ejemplo, pues trata de un asunto que nuestro autor venía explicando durante muchos años en entrevistas o en otro tipo de escritos o declaraciones, sobre todo en lo referente a los tres últimos versos: «Al menos entendí lo más palmario: / que la literatura se parece a una carta / que el escritor se manda sin cesar a sí mismo.» La literatura, y Caballero Bonald lo comprende más que nunca, es un ejercicio que ante todo sirve para que el propio autor se explique o se hable a sí mismo, es una vía de conocimiento de la realidad.

Historia)<sup>384</sup> es donde se cruza su sentido más amplio, también en Argónida va confluyendo todo, también ahora se erige como el territorio de llegada. El autor ya vive en Argónida, y su espacio-tiempo (el cronotopo bajtiniano) de creación ha llegado a extremos de mezcla tales con la realidad que no se puede separar a ciencia cierta qué es *mito* y qué es *lógos*.

Si todo comenzó a fraguarse a finales de los sesenta, una vez superada la ruptura de nuestro autor con el realismo social, y había brillantemente irrumpido con la novela *Ágata ojo de gato*, en 1974, apareciendo cada vez con más frecuencia entre las páginas tanto de *Descrédito del héroe* como de *Laberinto de fortuna*, ahora, en 1997, el libro se escribe desde allí, desde ese territorio ficticio, y de ahí el título, *Diario de Argónida*. Nuestro interés páginas atrás por la descripción del mito y por su carácter, por la profundidad que había tomado en la trayectoria del autor, no era casual, sino que estábamos apuntando un elemento axial en la poesía más última y madura del jerezano. Así, tanto *Diario de Argónida* como en *Manual de infractores* (2005), los poemas se escriben desde Argónida, ese «topónimo ficticio» con el que nuestro autor se suele referir al Coto de Doñana.<sup>385</sup>

Con una «Nota del autor» a modo de epílogo se concluye el libro en 1997, dejándonos algunas ideas que merece la pena que señalemos y que la analicemos detenidamente, ya que no disponemos de ninguna otra reflexión del autor sobre su obra:

Argónida es un topónimo ficticio con el que suelo referirme literariamente al Coto de Doñana, frente al que ahora vivo buena parte del año. El hecho de que ese supuesto nombre geográfico quede asociado al título del presente libro, quizá no resulte del todo razonable, ya que en esta ocasión antes que a un espacio imaginario remite a una concreta localización territorial. Quiero decir que los personajes que comparecen en estos poemas se movilizan en un escenario preferentemente real, así que sus vínculos con Argónida deben entenderse como meras licencias poéticas. (1997d: 155)

---

<sup>384</sup> Así también lo cree Yborra Aznar (1998b): «Argónida, trasunto artístico de Doñana, se convierte de nuevo en el vehículo con el que el mito sustituye a la historia, con que la experiencia real se conforma en creación artística, gracias a una palabra que adquiere esa capacidad poética.»

<sup>385</sup> «Cuando Caballero Bonald transforma el paraíso mítico de Doñana en Argónida, no lo hace con los resortes de la Arcadia perdida sino con la vigencia de la Arcadia presente, de la constatación de la realidad espacial que se percibe a través de todos los sentidos. El entorno de Doñana no está en la memoria sino en la retina. De ahí el prestigio de la interpretación de elementos míticos. La naturaleza no es una neblina en el recuerdo, más bien es un espacio vivificante, sorprendente, mutable con el paso de las horas y los días, e irrepetible siendo el mismo. El tiempo y los seres componen el segundo nivel del mito. La asociación entre el espacio de Argónida, el tiempo alternativo entre el pasado, el presente y el futuro y los seres que poblaron, pueblan y han de poblarlo se estrechan en estratos poéticos que amplían el ámbito del propio mito. Seres queridos, repudiados, ausentes y presentes, adivinados como fantasmas y entrevistados como amenaza.» (Jurado 1998)

Llama poderosamente la atención que nuestro autor comience esta nota aludiendo a la indistinción entre mundo ficticio y mundo real, mundo imaginado y mundo geográfico, advirtiéndonos de que aunque se alude de un modo ficticio se está hablando de un mundo real. ¿Se puede ser más sencillo y complejo a un mismo tiempo, decir más cosas simplificando más? Posiblemente no: Caballero Bonald ha llegado a un punto de su trayectoria en el que ya no le interesa diferenciar ambos territorios, ya da igual que el espacio creado sea inventado o sea real, los trasvases entre ambos son canales incontrolables y en cierto sentido también deliberadamente incontrolados, y por eso se permite que exista un continuo diálogo entre ambos mundos. Argónida o Doñana, qué más da, las experiencias narradas, contadas o evocadas, suceden allí, pero es a través de la literatura donde se funden, es a través de la poesía donde se acrisolan en un mundo personal que, cuanto más queramos circunscribirlo al espacio geográfico más poseerá la marca de la imaginación individual del autor, un mundo en el que por mucho que queramos reducirlo al espacio ficticio siempre exhibirá la marca de la realidad, del reflejo literario que produce y en el que se inspira el jerezano. Son «meras licencias poéticas», dice, explicándonos con una sencilla frase que su poesía ya ha colonizado un territorio el cual, además, fue fundado precisamente para eso, para desarrollarlo literariamente. ¿La consecuencia? Una sola «verdad» poética, que es lo que importa, lejana de la verdad sagrada y cercana a las verdades nómadas (Guattari y Negri), o por decirlo con otras palabras, habitante de ese territorio que entendemos como *veracidad* (Williams), de inspiración aristotélica. Y la veracidad (frente a la verdad) es, una vez más, lo que importa. Es el «efecto de verdad» lo que tiene valor en literatura, no si ha sucedido realmente o no. Este poema puede despejarnos cualquier duda sobre este peliagudo asunto.<sup>386</sup>

#### VERDAD POÉTICA

Adolescente de livianos lazos,  
lienzo de luna, pétalo impoluto  
que cruza el arenal, cruza el exiguo  
lindero de los acebuches,  
llega al vidrioso estanque,

---

<sup>386</sup> Nunca está de más que insistamos sobre este asunto. Si tradicionalmente la épica relataba las aventuras de la tercera persona, él, y el drama se atenía a la segunda, tú, el territorio de la lírica era ocupado por el yo. Lógicamente se ha establecido, sobre todo a partir del Romanticismo una identificación del yo del poeta con el del yo que aparece en el poema, con la particular problemática de que de este modo se soslayaba cualquier atisbo de ficción, de creación de personajes, etc., en la lírica.

y allí precisamente,  
cuando se inclina para verse a solas,  
hace su aparición el asesino.

Sangre junto al tupido seto  
de arizónicas, sangre  
por los rezumaderos de los caños  
y en la huraña ruina  
del fortín y en la playa acosada  
de pájaros y larvas y alacranes.

¿De quién la transitoria furia,  
qué se hicieron  
aquellos vengadores? ¿Soy yo acaso  
el que oyó las aladas palabras de Tiresias?

—El asesino que buscas eres tú.

Empieza a ser verdad mientras lo escribo. (1997: 19-20)

Los diferentes planos de este magnífico poema nos llevarían hacia lugares distintos. Prevalece, sin embargo, el tema principal, esbozado en el título, en torno al concepto de verdad poética o verdad poemática. Ésta responde, en el poema, a una concepción alejada de aquellos ribetes sagrados que poseyó en su origen, y sólo se realiza en tanto que una construcción o artificio, de ahí el verso final, por el que el autor se da cuenta de que cuanto más se acerca a la escritura de esa verdad, más verdad acaba siendo. El mito de Edipo, sin embargo, viene a reforzar esa capa primera, esa lectura axial que funciona como correlato objetivo de la composición. Recordemos que Edipo quiere saber quién había sido el asesino de su padre para salir de la duda obsesiva de quién era él mismo, y cuando lo descubre, obligando a Tiresias a decírselo, se arranca los ojos para no ver más. El asesino que todos llevamos dentro<sup>387</sup> es descubierto por el poeta en el proceso de la escritura misma a través del poema, igual que Edipo lo descubrió atosigando al adivino y ciego Tiresias. El poeta es un asesino, ¿pero de quién? Obviamente en sentido figurado, el autor hace referencia a la respuesta que todo individuo realiza ante una amenaza vital, íntimamente ligada al ser humano, que es la de descubrir que queremos acabar con nuestro padre y suplantarle, un padre que aquí podría simbolizar todo aquello que se encuentra por encima de nosotros y

---

<sup>387</sup> A propósito de un campo semántico desarrollado y recurrente en el conjunto de *Diario de Argónida*: «Un semiólogo no dejaría de notar la continua utilización de un léxico perteneciente al campo semántico de la judicatura (tribunal, jurisdicción, indulgente, infracciones, requisitoria, delictiva, presuntos, culpa, veredicto, pernicioso, falacia municipal, indicios transitorios, conductas bochornosas, el cuerpo de la víctima...), ya que el poeta, desdoblado, es un asesino asesinado.» (Virallonga 1998)



que aunque hemos amado pasionalmente debemos destruirlo para erigirnos en su puesto. Comienza en ese sentido el poema nombrando a un personaje adolescente que tenemos que relacionar con la adolescencia del poeta en un plano temporal distinto al que se refiere el último verso, ya fruto de una reflexión en la que se han sucedido muchas décadas. Aquel adolescente inmerso en el complejo de Edipo que quiso destruir todo aquello que era superior a él para suplantarle, era el mismo poeta de joven, con sus ambiciones desmedidas y sin límite.<sup>388</sup> Se nos presenta así el poema como una experiencia de conocimiento *a posteriori* dinámicamente enmarcada en un mito universal y que posee una lección poética, la de que la poesía se construye a fuerza de matar a tu propio padre, esto es tus propias tradiciones, tus propias verdades sagradas. Una evolución sólo se puede concebir desde la ruptura, y así podríamos vislumbrar ciertos recuerdos de la ruptura que realizó el poeta de joven, cuando tuvo que abandonar aquellos resabios metafísicos para decantarse por una experiencia vital de clara estirpe materialista, con lo que eso conllevaba moral y estéticamente. Verdad y veracidad, por tanto, se desarrollarán en este poemario de forma deliberadamente separada, puesto que cualquier confusión debería ser entendida en tanto que la veracidad suplanta a la verdad.

Ya que estamos adentrándonos en algunos de los temas de *Diario de Argónida*, podríamos recordar el siguiente poema que entronca directamente con el que acabamos de ver, una breve composición que vamos a relacionar con las opiniones y posturas morales, y que ofrecemos ahora a modo de adelanto, aunque las desarrollaremos en toda su extensión en la última parte de este capítulo.

#### SUCESOR DE HOMICIDA

Como quien rasga, como  
quien deja un gran rastro de andrajos  
sobre el martirizado cuerpo  
de la víctima, como quien solicita  
un nuevo plazo punitivo,  
así se perpetúa  
en los anales de la sinrazón

---

<sup>388</sup> Más allá de una experiencia de lectura sobre sus gustos clásicos, de su exégesis personal del mito de Edipo a través de este poema, trasladándolo a su propia vida, lo que se pretende resaltar es por un lado la arrogancia del joven Edipo, que no duda en matar a quien se le cruza en su camino por una cuestión de orgullo, y por otro lado su inocencia, pues no sabía que era su padre quien se le había cruzado. Con lo que parece decirnos el poeta que él, como Edipo, era un ingenuo cuando era joven, arrogante y falto de conocimiento.

la ominosa progeñie  
de aquel que fue llamado el execrable  
y aun hoy actúa entre nosotros  
con saña vitalicia y una misma  
dinástica jactancia de asesino. (1997: 101)<sup>389</sup>

Aludíamos antes al asesino que todos llevamos dentro pero a la luz de este poema es evidente que debemos redireccionar este asunto hacia cuestiones morales: el héroe que en el fondo es un villano, o el escritor que habla de grandezas pero en realidad posee una vida mísera, ya no son comparables. Ahora el asesino de este poema representa lo más deplorable de la raza humana, que sigue siendo un lobo para el hombre.<sup>390</sup> En este nuevo análisis de la condición humana, que por lo demás es una constante temática que hemos ido desarrollando a lo largo de todo nuestro trabajo, se halla las claves de la postura moral del poeta frente al mundo. Pero no nos adelantemos. Sólo queríamos conectar ambos «asesinos» y diferenciarlos: el asesino simbólico que sirve para ilustrar la realidad ficticia del poeta como escritor, que busca su verdad, y el asesino real, del que hablan todos los días los medios de comunicación.

Pero nos hemos quedado hablando de una depuración estilística y vamos a intentar explicarla. Después de haber llegado a los extremos de *Laberinto de fortuna*, que es sin duda la cala más hermética de toda su poesía, el poeta busca nuevos caminos y aprovecha algunas de las vías abiertas en *Descrédito del héroe*. Aludimos al conjunto de su obra, al sedimento de la madurez que se puede apreciar en estas dos entregas, que vamos a denominar, sin ambages, como el «ciclo de Argónida»<sup>391</sup> A partir de *Diario de Argónida*, y también en *Manual de infractores*,<sup>392</sup> que repite e indaga aún más en esta feliz fórmula compositiva, se depura el estilo bonaldiano profundamente. El giro es radical para crear nuevas posibilidades expresivas al margen de la radicalización. (Repetimos que *Laberinto de fortuna* habrá quedado, entonces, como un punto y aparte en toda la larga obra del

---

<sup>389</sup> En la edición de la obra poética completa lleva un cambio en el título mucho más explícito, «Sucesor de asesino» (cfr. 2007: 501).

<sup>390</sup> Un bello verso en esta línea del poema «Pronóstico reservado» dirá: «Lo inminente es ya un lobo agazapado.» (cfr. 1997: 31).

<sup>391</sup> No obstante sabemos que en 2009 aparecerá una tercera entrega que completará este ciclo titulada *La noche no tiene paredes*.

<sup>392</sup> Como en todos los ciclos que hasta ahora hemos señalado, creemos que existe una unidad estructural y argumental sobre la cual, claro está, se podrán matizar muchos aspectos y detalles. En concreto, el carácter crítico con la sociedad e infractor, que puede estar conectado y derivará en muchas ocasiones de la tendencia irónica de la poesía bonaldiana, estará mucho más acentuado en la segunda entrega, aunque desconocemos en qué se basará la próxima colección de poemas, si bien su estructura se acogerá al ciclo.

jerezano, o incluso se podría entender como un punto de inflexión, una exploración singular y extrema de una determinada forma de escribir, de filiación barroca y hermética.) Y se retornará al estilo sintético de *Las horas muertas* y *Descrédito del héroe*, mejorándolo ostensiblemente, si cabe, presentándonos muestras más maduras incluso. Para reafirmar la unidad de este ciclo, ampliamente aceptada por la crítica que se ha ocupado de esta parte de la obra del jerezano, queremos traer a colación las palabras de José Carlos Rosales:

En buena medida estos dos últimos libros de Caballero Bonald (*Diario de Argónida* y *Manual de infractores*) forman un conjunto muy bien trabado: sus conexiones (temáticas, conceptuales, estéticas, lingüísticas...) son tan complejas y múltiples que más bien podría hablarse de dos entregas de un mismo libro. (Rosales 2006: 186)

Decíamos que este ciclo de Argónida se define por una depuración que anteriormente no habíamos observado en la obra de Caballero Bonald, y que cronológicamente establecía una diferencia abismal con el libro que le precedía. ¿En qué consiste esa depuración? Dicho con breves palabras: al realizar un ejercicio de síntesis, de decantación temática, en tanto que el poeta posee menos objetivos que cumplir en el poema, al quitarle —aparentemente, entiéndase si se quiere pretenciosidad— ambición al poema, sin embargo, gana en profundidad. Las composiciones, aunque parezca que tienen que cumplir menos objetivos, pueden alcanzar más. El poeta sabe mejor decir. El poeta se ha instalado en la sabiduría, en el control absoluto de lo que quiere decir.<sup>393</sup> Al querer abarcar menos campos, el eje central del poema gana en densidad, en complejidad. Con pocos elementos, pero bien urdidos, el poeta compone un poema certero, que no tiende a la especulación, que da en el blanco. Es una técnica que, obviamente, se ha conseguido con una sabiduría de la retórica y de la reflexión en la propia palabra poética, con una madurez que convierte en intensidad poética cualquier tema, y que sin demasiados excesos consigue extraer de cada asunto tratado una sentencia. De ahí que el tono sentencioso, que por otro lado entronca directamente con la herencia greco-latina tan del gusto del autor, sea cada vez más ostensible, a modo de un

---

<sup>393</sup> «Esa desencantada manera de mirar, distanciada de las cosas aunque nunca desatenta, es una de las posibilidades que otorga la edad (hablo por supuesto de esa edad en la que el pensamiento se ha transformado en sabiduría, en clara mirada sobre los hombres y los hechos). La lucidez no es una consecuencia inexorable del paso del tiempo, el privilegio de los más viejos. El paso de los años favorece la sabiduría, pero no la garantiza. Para lograrla es preciso haber vivido comprometidamente, pero también despojarse de lo superfluo, ejercer tenazmente la reflexión, prescindir de la vanidad.» (Mata 1998: 144)

tono emblemático que va sirviendo de broche a los poemas.<sup>394</sup> Éstos se convierten en dardos certeros. Porque lo sentencioso —también en ese sentido veremos el recorte irónico, a modo de sarcasmo o estupefacción, que era también ya una constante de todo el ciclo del laberinto— tendrá un espacio estilístico recurrente en estos dos libros a través de la brevedad de muchos poemas. La brevedad, el cauce, sin circunloquios. El apotegma, el pensamiento a modo de máxima y sus correspondientes —y austeros— aderezos líricos, emotivos o descriptivos servirán para elaborar una estructura de alta tensión y contenido poéticos enmarcada dinámicamente lo que entendemos como «el contorno del poema» (Ballart), el cual nunca es superado más allá de los referentes implícitos en el texto. No nos referimos a que el autor posee una conciencia sobre el límite del decir, que es una reflexión que le viene acompañando durante toda su obra, sino que ha llegado hasta un estrato donde domina el límite de las palabras y sus asociaciones, que es bien distinto. Saber hacer, que ya apuntábamos en los capítulos anteriores, complementado por un saber decir: más aún — y por utilizar una expresión del filósofo Austin—, lo que ahora operaría en Caballero Bonald sería un saber mirar (en tanto que decir y mirar de una manera son también una forma de *hacer*). La poesía del jerezano será más que nunca un acto de lenguaje sabiamente dirigido por una mirada que, a modo de cámara, dirige el foco de atención sobre lo que más importa resaltar. Una vez determinado el objeto u objetos, una vez localizada la asociación o las ideas a destacar, el foco allí se concentra, acentuándolo y mostrándonoslo en su esplendor semántico. Y conectando con esta capacidad resumidora —y subrayadora— de la mirada, continuamos reproduciendo las palabras de Rosales en las que alude a *Diario de Argónida*, también extensibles en cierto modo al libro posterior:

Los modos y matices de este libro fueron los acostumbrados en una obra poética tan coherente y afanosa, donde la densidad de la expresión y una conciencia apasionada del paso del tiempo han ocupado —y ocupan— los lugares más estratégicos. Los matices serían el resultado lógico de una madurez vital y estética que, consciente de su capacidad, ha decidido aplicarse a resumir con precisión un conocimiento dilatado del mundo y de las cosas. Así, las visiones conclusivas son bastante frecuentes y los juicios certeros sobre la vida y la experiencia sirven de sustento eficaz a muchas de sus páginas. (Rosales 2006: 186)

---

<sup>394</sup> Respecto a *Diario de Argónida* nos gustaría destacar esta frase: «Podría aducirse [...] la imagen de un laberinto desfocalizado, un conjunto de arcos defectuosos y gravitaciones mudas, pero no para describir una geometría cerrada, más o menos gnómica, sino un muelle aplastado e hiriente, un bucle sin fin.» (García López 1999: 61) Con esta opinión se estaría aludiendo a una suerte de desfocalización que podríamos decir que es una suerte de deshuesamiento de la propia noción de laberinto, o una ‘deslaberintización’. Iremos desarrollando estas nociones porque tendrían correlatos respecto a otras matrices temáticas de nuestro autor.

Ahora el poeta no sólo sabe hacer sino que sabe mirar, o si supo siempre mirar, ahora sabe mirar mejor que nunca; de ahí que también los poemas busquen cierta sencillez; y busquen en general *menos*, encontrando como contrapartida *más*. La búsqueda se habrá invertido para ceñirse al hallazgo. El poeta encuentra. Y como podemos imaginar, nada hay más feliz que lo que hallamos sin haberlo buscado. Pero todos estos procedimientos no son opuestos, sino complementarios, se van superponiendo en una evolución natural de un poeta que nunca baja la guardia<sup>395</sup> y que va aportando dialéctica y humildemente granitos a su arena poética.<sup>396</sup> Por eso Caballero Bonald seguirá transitando por aquellas zonas prohibidas de la experiencia (obviamente su poesía no va a ser distinta, eso es imposible, sino que simplemente va a evolucionar), pero con una salvedad: ahora esas zonas prohibidas no estarán ocultas ni se descubrirán tras haber realizado una indagación lingüística y reflexiva profunda sino que estarán más claramente explicadas en el intento — y su consecución— de llegar más directamente al asunto y, por consiguiente, al lector. Serán experiencias prohibidas que se van a encarar sin ningún pudor, pues obviamente un autor ya con esa maestría y con esa edad no posee miedo alguno a expresarse libremente ni va a andarse con rodeos. Austin de nuevo, podríamos decir, resumiendo, en la intención de solucionar con las palabras las cosas, más complejas o menos, no a la hora de decir cosas superficiales sino de tratar las cosas, por complejas que sean, de una manera lo más sencilla posible (dependiendo del tema y de la perspectiva que se adopte, claro está). Intentar decir las cosas para evitar que se enreden aún más de lo que ya están, intentar desenredarlas.

A toda esta problemática que genera en nuestro análisis la evolución hacia la claridad expositiva y elocutiva del autor, él mismo se referirá en una entrevista de la que se hace eco María José Flores en su estudio que hemos citado tantas veces, y que viene siendo de tanta utilidad para nosotros. Veamos en concreto esas declaraciones:

—Dicen los críticos que su poesía deja de ser hermética.

—Es cierto, aunque no buscado. Mi poesía era antes más oscura porque quizá las experiencias están [sic] también más oscuras. Este poemario es explícito, directo y sin zonas oscuras, aunque hay grandes poemas herméticos en la literatura universal. El hermetismo no es un defecto, sino una necesidad de cierta expresión poética. Todo poema es una suerte de última

---

<sup>395</sup> Vid. Martínez de Mingo (1998: 134)

<sup>396</sup> «Lo mejor de *Diario de Argónida* está en lo que su tono general tiene de novedoso, y en que esa novedad sea resultado de la sabia evolución de un estilo que parecía haber dado ya lo mejor de sí.» (Benítez Ariza 1998: 67)

voluntad, ahí está lo último que quieres conocer del mundo, no porque vayas a morirte. (Lorenci 1998 *apud* Flores 1999: 105)

Caballero Bonald es un poeta de su tiempo y siempre se ha encontrado a la vanguardia de la poesía española, creándola y marcando pautas. No nos referimos a que ha ido escribiendo y evolucionando según iban moviéndose los gustos pendulares de la poesía, sino que él ha decantado con sus libros y propuestas esos gustos, explorando al máximo en cada época y proyectando sus capacidades estilísticas, creando precedente y dejando abierta la última palabra. Nuestro poeta no es ajeno a la palabra que busca la claridad o que evita el hermetismo, puesto que el acto de lenguaje no está reñido en ese sentido con esa propuesta, sino que cuenta en su larga trayectoria de una nutrida serie de variantes estilísticas a partir de la concepción unitaria de su escritura. Ya lo hemos visto: el realismo nunca se definía *a priori* sino siempre *a posteriori*, el realismo era un lugar de llegada y no de partida, el realismo era la consecución de una serie de procedimientos que iban asediando a la realidad y que al plasmarse de una manera u otra poseían más o menos ingredientes de tipo figurativo o narrativo. Y sin duda alguna el hermetismo tocó techo o fondo, según se vea, en *Laberinto de fortuna* (como hemos apuntado más arriba es un punto de inflexión, con su natural reflexión sobre el camino hasta ese momento recorrido). Y la única salida de aquel laberinto, el único sentido posible, se encontraba en un radical giro estilístico, otro giro más —en la singular trayectoria de nuestro autor— con el que poder acceder a otras zonas poemáticas. *Diario de Argónida* y, más aún, el ciclo de Argónida, es la respuesta a ese giro.

Es evidente que Caballero Bonald siempre ha escrito guiado fundamentalmente por sus necesidades expresivas. Unas necesidades que ideológica, social o históricamente, y sólo tangencialmente, pueden encontrar lectores ideales, que se identifiquen con la obra, en un momento determinado. Tal y como afirma Eliot en su ensayo «La función social de la poesía», «Importa poco si un poeta tiene o no un público vasto en su época. Lo que importa es que siempre tenga al menos un público reducido en cada generación.» (Eliot 1992: 18) Seguramente eso le sucedió al Caballero Bonald más hermético, un público que, ahora en *Diario de Argónida* se ve acrecentado dentro de los límites de lo que significa que existan lectores de poesía. Aunque, insistimos, las concesiones al lector, incluso en *Diario de Argónida*, siempre se van a encontrar cuestionadas, puesto que ese no es ni el objetivo general de la poesía, ni tampoco el objetivo de la poesía de nuestro autor, refractario de

igual manera a cualquier concesión que no sea concedida al poema mismo, a la escritura y al proceso de creación. No porque ahora se «aclaren» los temas se cambia la finalidad de la expresión, sino que en un momento determinado ese gusto del público puede ser más afín a un estilo concreto del autor. Nunca Caballero Bonald ha escrito poesía guiado por el qué dirán o, peor, por el qué entenderán. Obviamente nunca fue esa su preocupación, y su evolución está ligada a un proceso de madurez enlazado directamente a su propia trayectoria, dilatada y lo suficientemente cohesionada como para tener conciencia de un saber hacer, un saber decir y un saber mirar.

Como hemos adelantado, la crítica saludó rápidamente la aparición de este libro con muchas reseñas y críticas en la prensa y en revistas especializadas. Una de las primeras — quizá la primera— fue la que escribió Víctor García de la Concha, aparecida el 19 de diciembre de 1997 en *ABC*, en la que relataba los grandes temas que comparecían en el libro, los explicaba verso a verso o poema a poema, y ofrecía un detallado resumen, que intentaremos nosotros ir desgranando. Finalmente concluía de la siguiente manera, corroborando lo que venimos diciendo:

Desde *Descrédito del héroe* (1977), y aun antes, al tiempo que intensificaba la presencia de elementos culturales y mágicos en sus poemas, venía Caballero Bonald sometiéndolos a una depuración expresiva, que aquí se traduce en una forma clásica, por debajo de la cual circulan esos haces de tensiones mencionados. Se acredita así la maestría literaria y se logra en la estética la verdad moral que el poeta persigue. (García de la Concha 1997: 11)

El análisis de *Diario de Argónida* vendría en principio articulado según la trayectoria de la poesía de nuestro autor, según la marca o mordedura de lo clásico. Ahí se encuentra esa particular síntesis aludida. Como hemos visto y comprobado sobradamente, las referencias a la cultura clásica greco-latina son muy abundantes durante toda la obra de madurez (y también en la anterior, aunque quizá de manera algo más sesgada) de nuestro autor, desde *Las horas muertas* hasta *Laberinto de fortuna*. Estas referencias se intercalaban de diversas formas, más allá del sentido intertextual, de la creación de diversos espacios-tiempo en el poema, de una manera pantextual o transtextual, como apuntaba Genette y dijimos nosotros que se podía observar en *Laberinto de fortuna*: las referencias clásicas son claves para entender la visión literaria y vital de la literatura y la vida como un palimpsesto continuo donde se van acumulando capas de lecturas o ficciones, experiencias reales o contadas, y que son necesarias para comprender el conjunto de lo que entendemos

como palimpsesto: para poder leer la última capa, sin embargo, deben hallarse —deben haberse sedimentado— dentro otras que no podemos leer a simple vista. Al margen de la complejidad ostensible de *Laberinto de fortuna* en *Diario de Argónida* se opta por una visión menos tensa de esas relaciones intertextuales, apostando por lo explícito, sin renunciar, no obstante, a ulteriores lecturas que puedan desprenderse del texto. Un poema significativo —íbamos a decir paradigmático— es el titulado «Un paradigma», con el que concluye *Diario de Argónida* no en vano. Lo reproducimos y después lo comentamos.

#### UN PARADIGMA

Dejó escrito Virgilio, ofuscado quizá  
por los pronósticos adversos del cielo de Brindisi,  
que los doce libros de la *Eneida*, a cuya gestación  
dedicó los últimos once años de su vida,  
debían ser quemados tras su muerte.

No consintió Augusto, sin embargo,  
que semejante designio se cumpliera, y así  
se perpetuó en la historia la historia portentosa  
del príncipe troyano, que aún incumbe al periplo  
de nuestras más honrosas usanzas culturales.

Mediante las palabras ascendió Virgilio  
al círculo glorioso  
de los inextinguibles conductores de hombres  
y el hecho de que un día quisiera destruir  
el cardinal linaje de su palabra escrita  
nos llega hasta ahora mismo  
como un supremo ejemplo de horror a la impotencia. (1997: 153)

El poema nos presenta desde su título el ejemplo de los ejemplos, esto es Virgilio y su decisión de quemar la *Eneida* porque debía pulirla antes de darla como obra acabada, antes de difundirla. No pudo realizar esa *labor limae* a una obra que, sin embargo, ha perdurado por los siglos de los siglos como una de las más importantes de todos los tiempos de la humanidad, por su alto valor literario y humano. Es el vivo ejemplo de una historia que posee toda la fuerza de los hombres del pasado que viven a través de una obra en el presente. Como es bien sabido, fue el emperador Augusto, quien le había además encargado la obra, quien no permitió que la obra desapareciera, puesto que una de las funciones principales de la *Eneida* era la de ensalzar propagandísticamente su figura y en general la de la dinastía Julia, entroncándola con la de Eneas y Venus, su madre. En la tercera estrofa



se cuenta que Virgilio ascendió al círculo —referencia a la *Commedia* de Dante— de los *condottieri* de hombres, «los conductores de hombres», un título reservado sólo para pocos generales y caudillos alabados por las masas y que se encuentra muy relacionado con la capacidad de ser guía, pero hay que señalar que para ser conductor de hombres antes hay que demostrar que se poseen cualidades suficientes como nobleza de espíritu, justicia, clemencia, fuerza, astucia, etc., cualidades todas ellas características de los héroes. Virgilio se presenta, de este modo, como un héroe que, sin embargo, en el último verso del poema, está abocado al «horror a la impotencia» de no haber podido limar en once años una obra que posiblemente nunca habría podido limar del todo, y que le iba a dejar enormemente insatisfecho siempre pues jamás iba a dar por concluida: tales eran las ambiciones de un autor como él, que quiso abarcar tanto en una obra tan grande y tan valiosa, y que siempre pensó que no lo había conseguido. Este es, a primera vista, la lectura del poema, con las referencias intertextuales aludidas, Virgilio, Dante, etc., pero hay más, un último detalle no exento de comentario, pues nos parece una muestra más de cómo Caballero Bonald cuida la forma de *Diario de Argónida*, presentándonos una obra acabada, revisada y debidamente pulida, aun a sabiendas de que podría ser reordenada y corregida infinitamente, tal y como le sucedía al propio Virgilio. El detalle en cuestión hace alusión a ese personaje o héroe que siente horror a la impotencia, y que no es ni más ni menos un correlato de aquel otro poema con que finalizaba *Descrédito del héroe*: «Temor a la impotencia» (1977: 102). Si el poeta era un héroe, tal y como era Espronceda y tal y como Caballero Bonald quiso ser en su adolescencia, la propia escritura nos devuelve su descrédito, su otra cara, la menos agradable: el escritor frente a sí mismo, la imposibilidad de decir en cada palabra que se ha redactado, asomando en sus bordes.

Otro poema con un tono diverso, pero que podría servir de contrapunto del que acabamos de transcribir, podría ser el siguiente:

#### GUSTO POMPEYANO

En herméticos pomos  
que la materna lava guareció  
durante veinte siglos, encontraron un día  
un residuo azulenco recamado  
de líquenes, mejor tela  
de araña que depósito sacro,  
oriundo al parecer

de alguna interferencia sexual de la cultura.

Semen fosilizado o polvo  
de cosmético, ceremoniosamente  
obtenido en burdeles  
y ergástulas, qué esposa de patricio  
lo usaría a manera de tónico facial  
antes de que el azufre empedrara su piel.

Dicen quienes lo saben  
que el derecho romano  
reguló desde entonces los consultorios de belleza. (1997: 63)

Contrapunto irónico que no queremos dejar de señalar, pues en este poema, como su propio título indica, se encuentran los gustos del autor. Por un lado el poema se sitúa directamente en temas rayanos a lo escabroso y la escatología, nos referimos al hábito poco frecuente que puede suponer embadurnarse la cara con semen —utilizado como cosmético o como rito o liturgia sexual— haciendo de los hábitos sexuales de la Antigüedad un divertido relato evocador y un punto erótico-festivo. Por otro el poema circula indirectamente por ese paisaje de Pompeya y por esa visión atónita del viajero estupefacto ante un mundo que se quedó fosilizado, petrificado, y que todavía conserva, por ejemplo, los grafitis en las paredes, los dibujitos obscenos en los portales, los más mínimos detalles de la época, tales como un cesto de frutas o, en este caso, un pequeño recipiente donde se guardaba, de modo sagrado, el semen del amante. A ese hábito de guardar el semen en un pomo —y de paso al hecho de que veinte siglos después nosotros lo descubramos— lo denomina nuestro autor una «interferencia sexual de la cultura».

Tal y como hemos visto en ambos poemas, uno por una razón y otro por otra bien diversa, debemos «escarbar» y «excavar» para encontrar esas referencias intertextuales (esas interferencias), pero también las intratextuales —que hacen alusión o guiños a su propia obra—, esas capas superpuestas que configuran el palimpsesto de la escritura: y para que perviva la primera capa deben existir las que hay debajo. Como sabemos, ante la imposibilidad de vivir la vida y la poesía hasta el final, con todas sus consecuencias, porque no existe nada más allá de lo que normalmente existe en su rutina, y sólo son excepciones las que nos deslumbran, ambas se replegarán y consistirán en una suerte de buceo en sus recovecos vitales y en sus búsquedas expresivas, en una indagación total, con lo que nos topamos de nuevo con la poética bonaldiana, esto es volvemos a aludir a las obsesiones y

los temas bonaldianos de siempre. Y es de notar que nada de esto es nuevo sino en el modo en encararlo:

Después de un «muy prolongado alejamiento de la poesía», publica Caballero Bonald, por fin, *Diario de Argónida* (1997), en el que se recogen poemas escritos entre 1995 y 1997. Sin duda, lo más relevante es que reaparecen aquí, tratados desde una nueva perspectiva, algunos de sus principales temas obsesivos: las trampas de la memoria, la capacidad fabuladora del recuerdo y la reinención del pasado personal e histórico a través de la escritura. (García Jambriña 2000a: 132)

Y esos temas de siempre son, como ya sabemos, el paso del tiempo y su consecuencia lógica, el recuerdo y su extensión a través de la memoria —las galerías que diría Antonio Machado—, con su capacidad de acumulación y, claro está, la vida y la literatura, que siempre están interconectadas y en permanente simbiosis. Un poema cualquiera a mitad del libro puede ilustrarnos cómo nuestro autor representa la cuestión del paso del tiempo y del recuerdo:

#### ELOGIO DE LA INACCIÓN

El paso de los años suele hacer un ruido  
desapacible, bronco, de colisión  
de herrumbres, de trasiegos fabriles  
y como de asamblea  
de pedregosos contertulios.

Ya

sin disfraces, va amontonando el tiempo  
sus muchos desperdicios  
en un fértil reducto de la imaginación  
rebotante de fiebres, apegos clandestinos,  
conspiraciones, curas de reposo,  
nocturnidades: esa historia común  
que empecinadamente arrastra  
un ensordecedor rimero de fetiches.

Hoy ya todo sosiega: apenas se oye  
el rumor marginal de la desidia.  
Y es como si de pronto el tiempo se internara  
por un renuente atajo del recuerdo:  
llega tarde a la cita que tenía conmigo. (1997: 109)

Llama la atención ante todo de que se esté hablando de inacción desde el título y de que el tema fundamental del poema sea el paso del tiempo. Es evidente que del tiempo del que se habla es de un tiempo que sucede sólo en la imaginación del poema, un tiempo que abre galerías en el recuerdo y que excava en la memoria tiempos alternativos, tiempos

virtuales que, por eso, parece que no responden al término que particularmente denominamos «acción». ¿El pensamiento no es acción?<sup>397</sup> Obviamente el autor nos respondería que sí, pero se obstina en la recreación de ese mundo que quiere establecer una elegía a modo de *tempus fugit* infinito. El tiempo que huye ya no posee disfraces, nos dice, porque es evidente su fuga, y en ese rastro que va dejando crece cada vez más el recuerdo, que arrastra todo tipo de imágenes, ilusiones perdidas, éxitos, memoraciones, emociones... Se van amontonando y sobre todo prevalecen aquellos recuerdos que por su carácter más positivo —fetiches— nos ayudan a continuar adelante. Pero aunque el tiempo ya no duela es evidente que sigue pasando, y que es el propio autor el que no se encuentra a sí mismo —de nuevo las problemáticas de la identidad— puesto que él se ha configurado a través de todos esos recuerdos, él es también un recuerdo, y todo su tiempo presente consiste en un tiempo que se está proyectando, tanto pasado como futuro (que fluyen pero que no poseen consistencia, casi se diría que no existen), ante la imposibilidad de fijar un presente estable (que sin embargo es el único tiempo que de verdad existe como tal), y ante la imposibilidad de conocer la verdadera identidad, su estable identidad que, como bien sabemos, tampoco existe.

El lenguaje como proyección de la memoria y del tiempo, a través de un personaje que intenta comprenderse en su lenguaje, teniendo en cuenta que la memoria ya es una proyección del recuerdo y que el recuerdo es a su vez una proyección del pensamiento. Es una suerte de retroalimentación en la que ha ido basándose siempre nuestro autor, y que ahora cobra particular consistencia a través de sus nuevos moldes expresivos.

[...] J. M. Caballero Bonald vuelve al verso de sus orígenes, a ese verso sabiamente construido que responde a una concepción métrica esencialmente antimelódica, por lo que evita la rima y fragmenta el discurso mediante encabalgamientos y sangrados, a los que se suma la utilización de una sintaxis, con frecuencia de tono oral, que soporta en gran medida el humor y la ironía, pero creando al mismo tiempo todo un sistema de relaciones de carácter fonemático basado en las asonancias, rimas internas, correlaciones, etc., que confieren a su poesía una elegante musicalidad, al mismo tiempo clásica y moderna, y un ritmo tenso y preciso. El lenguaje de este *Diario [de Argónida]* desvela en su sobriedad esa pasión por la palabra y ese riquísimo

---

<sup>397</sup> Podríamos recordar algunas frases de Hannah Arendt (1998) por las que desarrolla interesantísimas teorías acerca del trabajo intelectual, y sobre todo reflexiona sobre el *status* del pensamiento. Pero dejamos sólo la referencia porque éste no es el lugar para explayarnos, pero es evidente que el pensamiento, aunque no posee una materialidad explícita si no es a través de su reflexión, al ser elaborado como lenguaje, o más aún al ser puesto por escrito, es material. O podríamos decir de otra manera, que si no es material, posee una materialidad interna en el hombre, al ser energía y poder reducirse al fin y al cabo a física y química, al proceder de un organismo vivo.

sustrato fónico que caracteriza toda su obra, una obra en la que el proceso de construcción verbal revela la identidad profunda de nuestro autor con su propia escritura, que en este poemario muestra una tensión y contención estilísticas que, pese a todo, no temen concederse a momentos de abandono lírico y emocional, pues si es cierto que a veces, como acertadamente señala el propio autor, se tiende a otorgar al estilo mayor poder argumental que al propio contenido, en este *Diario de Argónida* ambas realidades se equilibran [...] (Flores 1999: 104-105)

Aunque la vuelta al verso señalada por María José Flores no sea realmente importante, puesto que hay fragmentos de su prosa parangonables a lo que entendemos tradicionalmente como poesía (ya hemos visto en otros capítulos que en nuestro autor, particularmente, poesía en prosa o en verso son dos cara de una misma moneda), y porque en cualquier caso en los textos de nuestro autor se concita una singular tendencia rítmica que, sea verso o prosa tiende hacia una acentuación de las figuras retóricas, esas sí, señaladas por Flores, como por ejemplo los encabalgamientos. Podríamos no obstante, a la luz de este párrafo, hablar nosotros también de sobriedad expresiva para calibrar ese proceso de depuración, esa evolución que venimos que se ha producido en este libro. Caballero Bonald ha optado, en su madurez, por una «pragmática del discurso lírico» (Luján Atienza) donde se encuentre cada vez más cómodo: cualquier laberinto es concebido como lugar de salida, ya no es ese lugar donde se introducía cada vez que comenzaba un libro o un poema. Y en depuración y en esa sobriedad los ritmos elegidos, melódicos o antimelódicos no tienen otra función que la de acentuar la función expresiva del poema, la cual, dicho sea de paso, viene siendo una constante retórica del particular fraseo de nuestro autor.

[...] pero, ¿qué debemos entender por ello? No sólo mero barroquismo en su acepción fenomenológica, sino vocación hacia *la palabra sensitiva*, es decir hacia el lenguaje utilizado con conciencia carnal, con los cinco sentidos. Porque la fonética, como el temblor de una cuerda instrumental, no es sólo un fenómeno acústico, sino una experiencia física del espíritu. Igual que la sintaxis lograda representa algo más que una manifestación del orden: es un tratado de armonía terrestre, un rastro de migas que atraviesa el bosque para que podamos salir de la espesura. (Marzal 2004: 11)

No hablamos de que se haya escrito *Diario de Argónida* con una conciencia sobria, sino que las concepciones poéticas se han ‘desbarroquizado’, si es que existe ese término, con el objetivo evidente de otros logros lingüísticos, siempre teniendo en cuenta que el camino de vuelta es mucho más rico para aquel que optó por la dificultad en la ida, y que dejó la sencillez para el final. Sobriedad por tanto renovada que, atendiendo a las leyes más

básicas de la historia del arte, evita los artificios barrocos, las volutas y los sentidos retorcidos, predominando las líneas y los trazos clásicos sin adornos. O mejor dicho: que sólo elige esos artificios, esas volutas o esos sentidos algo más retorcidos cuando le interesa, y que por tanto posee un conocimiento del lenguaje sorprendente por su puntería y por su enorme y penetrante capacidad de pensamiento, por su densidad, pero no ya basada en una intrincada sintaxis, en la que las anfibologías además se potenciaban, sino en otras relaciones más básicas entre las palabras, y en una connotación más que evidente en la mayoría de los casos. En este sentido esa renovación, entendida como evolución, de la poética bonaldiana, debe ser analizada o concebida como un importante repliegue apolíneo dentro de su ya tradicional y proverbial estética dionisiaca. Un repliegue efectuado no en beneficio del sentido —pues el sentido también estaba asegurado en la etapa barroca— sino en beneficio de una estructura expresiva determinada, la que el autor necesita. La unidad conceptual que rige el sentido del poema, que en la anterior etapa podría definirse como un espacio fundamentalmente enfocado hacia diferentes campos semánticos (entroncando de algún modo con la teoría de los polisistemas desde la acepción semántica del término), ahora se ha desplazado hacia un sistema de sentido principal que funciona casi como el único eje vertebrador del poema. En el mosaico del poema, por continuar con un símil querido a esta teorías, destacaría sobre todo una figura gramática, mientras que las otras piezas (que por supuesto tenemos que entender como fundamentales para comprender el sentido total del texto), resultan accesorias en tanto que pueden hacer referencia sólo a un marco o a un detalle que nunca es el motivo central. El resultado, encontrar una combinación que equilibre mesuradamente en una misma estructura el fondo y la forma, por decirlo con palabras de la retórica convencional, en un intento también de búsqueda del equilibrio personal al retomar el pulso de una poesía que se aleja del culteranismo y que intenta ceñirse al texto desde lo que se sugiere más que desde lo que está implícito: una poesía, en suma, que a través de una estructura sólidamente articulada se dirige hacia donde quiere sin rodeos. Y es que por el camino del culteranismo que tan brillantemente se había explorado en *Laberinto de fortuna*, no se podía seguir, era un callejón sin salida, una aporía de la lógica, un agujero negro: un bucle.<sup>398</sup>

---

<sup>398</sup> Obviamente en este análisis de *Diario de Argónida* acudimos frecuentemente a la comparación de la etapa anterior, no sólo porque nuestro trabajo responde a una coherencia metodológicamente estructurada y basada en muchos casos en la comparatística o porque el autor presenta diferentes etapas de escritura, sino

Podríamos insistir, además, de manera genérica, en que las reflexiones teóricas con las que se adornaba todo lo exterior, ese contorno ante aludido, al poema y que antes (en toda su obra pero por antonomasia en el ciclo del laberinto) se conseguían a través de la densidad y la ambigüedad conceptual de los textos, ahora quedan como mero detalle accesorio, puesto que lo que interesa es ante todo destacar la noción central, ya sea desde su parcela lírica, emotiva, reflexiva, sentenciosa o también teórica, o como mucho las nociones centrales, existiendo por tanto menos dispersión, menos campos semánticos en el conjunto de los poemas.

Ya hemos comentado más arriba la segunda parte del sintagma explícito del título del libro, *Diario de Argónida*, a propósito de ese lugar o topónimo ficticio que a partir del propio título cobra un lugar deíctico principal en la obra de nuestro autor, y ahora vamos a ver la otra parte, la primera, que también merecería algún interesante comentario, partiendo de las propias acotaciones que establece el autor en la nota al final del volumen.<sup>399</sup> El término «diario» podría estar muy relacionado con aquellas *Memorias de poco tiempo* que, por su mismo título, implicaba que eran apuntes que se habían anotado en lapsos breves (ya que por entonces nuestro autor era todavía joven). Tanto *Diario de Argónida* como aquel lejano *Memorias de poco tiempo* fueron obras certificadas y refrendadas después por el primer volumen de sus memorias, cuando el autor era más que un hombre adulto, corroboradas en la afición y el gusto bonaldiano por la escritura de dietario, por el apunte y el esbozo, por la anotación a pie de página de ese tipo de estructura vigilante en que consiste un diario donde se van anotando con singular disciplina los estímulos recibidos. Podemos adivinar sin demasiadas dificultades que el jerezano ha mantenido a lo largo de su vida una relación personal con la literatura y con la escritura que poco o nada tiene que ver con lo que públicamente conocemos. Hablamos de una relación personal y vivencial que le ha servido, ya sea como terapia individual, a modo de canalización de sus inquietudes formales, o ya sea cuando se ha propuesto publicar lo que va escribiendo, o cuando ha publicado por encargo libros o textos para ganarse la vida. Porque el escritor no es aquel

---

sobre todo por la particular estructura de *Laberinto de fortuna*, que es sin duda la cumbre de las letras barrocas del siglo XX español.

Por otra parte, habría que añadir que esas diferentes etapas no representan escalones que van anulando o solapando los anteriores conforme se van recorriendo, sino que cada uno es independiente, configurándose singularmente como obra acabada y como el resultado y la realización efectiva de cada etapa específica.

<sup>399</sup> Aunque desde *Laberinto de fortuna* poseemos muy pocas incursiones teóricas o reflexivas del autor sobre su propia obra, todo el material del que disponemos, aunque escaso, es muy estimulante.

que está publicando constantemente libros sino aquel que los escribe (da igual que publique muchos o pocos, o que sus escritos circulen clandestinamente), con lo que queremos primar el acto de escritura frente al acto de publicación. En buena lógica, publicar una obra como libro es su salida natural, pero no la única. Es mucho más importante escribirlo, queremos destacar. Las cuestiones sociológicas y de mercado quedarían obviamente aparte, ya que la lección principal que se oculta tras el *modus operandi* bonaldiano nos ofrece una visión algo más compleja que la de un simple poeta más o menos reconocido por las estructuras oficiales de la cultura, y que publica periódicamente sus libros, sino que impelido por unas necesidades expresivas que le han ido atosigando durante toda su vida se decide a publicar un libro tras casi catorce años de silencio. Como es evidente la cuestión económica queda al margen en la obra de Caballero Bonald y en la de cualquier otro poeta, y se trata más que nunca de una cuestión de capital simbólico (Bourdieu).

Lo que prima en el diario, por tanto, es su carácter fragmentario y de apunte, su aspecto de proyección del escritor en su escritura, de su cuidado constante y de lo que eso conlleva de desvelo. Y parece ser que, a la luz de este diario, podríamos extraer estas ideas al contrastarlas en el conjunto de su obra.

Uso el término «diario» con una deliberada imprecisión. Supongo que si me he decidido a emplearlo no es sin alguna malicia teórica, en el sentido de considerar que el diario puede avecindarse impunemente en el campo de la ficción. Siempre me ha parecido que, a efectos literarios, nadie es capaz de evocar lo que ha vivido sin incurrir en alguna desviación engañosa o consecuentemente equívoca. Incluso se tiende a otorgarle al estilo mayor poder argumental que al testimonio. Y como estoy bastante convencido de que la poesía no tiene por qué coincidir con la verdad autobiográfica sino con esa otra verdad generada en el texto, el concepto de «diario» también puede disponer aquí de su propia ambivalencia. (1997d: 155)

El propio autor nos confirma lo que acabamos de explicar, ya que si en el párrafo precedente quería premeditadamente establecer un territorio ficticio y real al mismo tiempo en Argónida / Doñana, que sólo posee cabida en la literatura y que es fruto de la creación y de la imaginación, que mezcla esos territorios sin poder establecer compartimentos estancos entre ambos, ahora con el término «diario» se está reafirmando en la idea de que son la literatura y la poesía las que posibilitan este juego al fin y al cabo. Juego didáctico, en términos horacianos, pues enseña deleitando o deleita enseñando, tanto monta. Y si citamos a Horacio no es casual, como veremos. Pero juego vital, en el que se va la vida, no sólo por lo que tenga de autobiográfico sino por lo que posee de una parte de la energía y la



dedicación del poeta a cuidar sus escritos con inusitada vigilancia. El texto es sin duda de una maestría incalculable, pues nos presenta con breves pinceladas y de manera lo más sencilla posible el aparato teórico desde el que se ha escrito este libro, esto es desde la asunción explícita de la indistinción entre «verdad y veracidad» (Williams) en literatura, donde todo es veracidad y donde la verdad no importa, donde da igual que el apunte responda a algo vivido durante ese día, sea inventado, o provenga, por ejemplo, de un cuaderno con más de treinta años: lo importante es que funcione en el texto, que encaje en el patrón del diario.<sup>400</sup> En las solapas de la primera edición se realiza un escueto pero muy interesante análisis sobre el libro que nos ocupa, que entronca directamente con lo que estamos desarrollando:

Más que apuntes autobiográficos del propio autor, el diario es su cuaderno privado, su libro íntimo de anotaciones al modo juanramoniano. En él asistimos a la secreta crónica (que el propio autor delimita entre febrero de 1995 y mayo de 1997) del reencuentro, físico y moral, con un paisaje que el poeta reconoce como suyo, un reencuentro en el que surge inevitable el enfrentamiento con el paso del tiempo, así como las lecciones ocultas de una naturaleza omnipresente: desde la exaltación del mar y su proximidad, los barcos y las dunas, la aventura y el naufragio, las aves y las alimañas, pasamos subrepticamente a la reflexión sobre los libros y la memoria, a la introspección y el balance. En conjunto, una revisitación de imágenes y espacio que despierta la nostalgia ontológica de cualidades y sensaciones, de «esos días inconstantes, híbridos, juntos ya en el presente como un ascua».

El fragmento y la concepción fragmentaria de la escritura inserta en un tiempo que se escapa cobran así una relevancia decisiva estructural en la obra bonaldiana, algo que había estado apenas vislumbrado o quizá nunca planteado con tanta rotundidad en libros anteriores, apareciendo más como una consecuencia que como un método debidamente estructurado. Quizá las visiones totalizadoras podían intentar abarcar más en otras etapas de la poesía de nuestro autor, y no se apostaba decididamente, como ahora, por atrapar y solidificar ese pequeño fragmento que nos puede ofrecer el poema. Los poemas de *Diario de Argónida* no aspiran a ninguna concepción sublime, sino a situarnos con los pies en la tierra.

Cobra también en ese sentido una dimensión distinta la concepción de lo cotidiano, en marcado en el método del diario, y que será sometida a una revisión y a una valoración después de un conveniente alejamiento de la escritura. Los temas, la realidad, siguen

---

<sup>400</sup> «El libro [*Diario de Argónida*] parece un diario leído al azar, a los avatares que dejan los trabajos y los días. Dice el propio autor en una nota que semeja una suerte de epílogo que la poesía posee una verdad generada por el texto mismo. No cabría otorgar toda una estética con palabras más precisas.» (Juristo 1998)

estando ahí, y el poeta tras un espacio de tiempo suficiente vuelve a mirarlos con renovados ojos, estableciendo sus nueva mirada a todo ese mundo que en otro momento de la vida podría parecer demasiado gastado, por demasiado observado. Es por esto por lo que es tan importante el silencio en la literatura, no por lo que no se dice en un poema o por cuestiones místicas intrínsecas a la palabra sino por el desgaste lingüístico que supone para el poeta afrontar la realidad desde perspectivas parecidas sin haberse concedido suficiente respiro como para renovar esa perspectiva y ese lenguaje (lo que se suele denominar en las etapas de silencio como «crecimiento interior»). El diario es, sin duda, el método más vital y más pasional de cuantos existen en literatura, puesto que implica un constante cuidado por la escritura. Y nos llama la atención además que

Siempre me ha parecido que, a efectos literarios, nadie es capaz de evocar lo que ha vivido sin incurrir en alguna desviación engañosa o consecuentemente equívoca. Incluso se tiende a otorgarle al estilo mayor poder argumental que al testimonio.

Nos parece que aquí se condensa especialmente la teoría bonaldiana de la escritura, en unas frases que nos recuerdan inevitablemente otra del personaje principal de *El hombre sin atributos* (Robert Musil es un autor muy leído por Caballero Bonald, y sin ir más lejos, lo introducía como cita en *Laberinto de fortuna*) en la que Ulrich, quien también poseía un diario, aseguraba que era imposible anotar todas las cosas que le sucedían en un solo día porque le sucedían tantas y eran de tanta profundidad y de tanta complejidad que jamás tendría tiempo para plasmar la eternidad y la infinitud que sentía en una lapso de tiempo determinado y en unas páginas que, al fin y al cabo, eran un resumen del resumen de lo que sentía. También decía que sería imposible escribir mínimamente lo que le ocurría en un periodo de tiempo y que le faltaría espacio, y sobre todo esfuerzo y memoria, para poder realizarlo, puesto que no habría lugar para acumular tanto papel escrito en caso de que se dedicara a esa ímproba tarea.

Por lo demás, el modelo diarístico posee en la literatura un amplio seguimiento como modelo creativo y espacio de ficción, a modo de cuaderno de trabajo muy en relación a las tesis juanramonianas de la obra en marcha, de la obra que se va concibiendo y reestructurando a diario y que se va reescribiendo, reestructurándose constantemente; pero es evidente una intencionalidad de creación y ficción en nuestro autor por debajo de cualquier apariencia autobiográfica, y que al presentarnos este cuaderno como un diario, se

refuerza esa idea de creación respondiendo así a esos fines y a ese mundo de elaboración retórica, de mezcla entre los planos de lo real y lo imaginado. Con esta nota, convenientemente colocada al final del libro para que nos sirva como remate teórico de lo que acabamos de leer, el autor nos arrastra hacia su espacio de ficción desde el punto de vista conceptual, enlazando con ese otro punto de vista pragmático —la certera semántica de un interlocutor que nos habla sin rodeos— en el que ya hemos sido tras la lectura de los poemas. Luis Muñoz relacionaba la evolución poética de nuestro autor con la elección premeditada del término «diario»:

*Diario de Argónida* no está [...] menos sujeto a las preocupaciones del lenguaje que sus libros anteriores, pero presenta diferencias evolutivas. En un equilibrio sorprendente escuchamos la voz propia de Caballero Bonald siendo ya, sin embargo, otra. Si repasásemos lo que han sido las características centrales de su poesía, podríamos afirmar que *Diario de Argónida* nos ofrece, sobre todo, la sorpresa de la depuración, del desnudamiento verbal.

Sí encontramos en estos poemas, sin embargo, el resto de matices de su timbre poético, el gusto, aunque atenuado, por el vocablo poco usado, las frases sentenciosas, las referencias a la literatura clásica, la fuerza de la plasticidad y el protagonismo medular de los conceptos. Pero, sin embargo, el barroquismo que en sus libros anteriores le hacía seguir los vericuetos de la brillantez expresiva, internarse en enjambres verbales, propagar una suerte de pulsación eufónica, de análisis de sensaciones, en *Diario de Argónida* se ha convertido en economía verbal, en deshuesamiento, en síntesis.

De ahí que el soporte diarístico le convenga tanto a este conjunto generoso de poemas impecables. Se trata de elaborados apuntes en los que el autor parece ponerse a sí mismo en observación. Y de esta observación, siempre intensiva, aun en la observación, por ejemplo, de la desidia, surgen almendras paradójicas: la soledad, que salva de estar solo, el riesgo de no escapar de algún peligro, la evocación de lo vivido como una forma de invención, las disputas del presente zanjadas en el pasado, el apego y el desapego por la vida, o el miedo a la impotencia verbal [...] (Muñoz 1997 *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 184)

Sin duda que existe una relación entre la elección de la forma y el contenido de los poemas, como hemos venido defendiendo durante todos los capítulos, pues no se puede desde nuestros planteamientos entender una cosa sin la otra en el engranaje que nosotros concebimos como estructura, y que tomamos directamente del modelo bajtiniano. Además, Luis Muñoz se hace eco del proceso de depuración al que ya hemos aludido, que es a la inversa, esto es, un método expresivo por el que se ‘desbarroquizan’ los conceptos. O con palabras de la lingüística: economía verbal, brevedad con la que se consigue decir más con menos en un formato que aparentemente dice poco pero que es el epítome de todo lo que nos sucede en un día. El diario es la puesta en marcha una literatura que quiere atrapar el presente. El diario es el presente hecho literatura. Ya hemos hablado más arriba de las

intersecciones temporales que conlleva el diario, y es que esta confluencia de tiempos en un presente continuo se puede observar desde la primera página del libro como una advertencia. El título del primer poema es muy significativo, y vamos a reproducirlo íntegro.

#### PRESENTE HISTÓRICO

Vuelven  
los días cada vez más raudos  
a su casa nativa.  
Ya no saldrán nunca de allí.

Traen  
su osamenta, su escoria, su doblez,  
su equipaje superfluo  
y una mancha de sangre alrededor.

Vienen  
de lugares remotos, con frecuencia  
improbables, de tiempos  
con boquetes  
equivocados de fugacidad.

Días veloces, inconstantes, híbridos,  
juntos ya en el presente como un ascua.

Vigencias del recuerdo: olvidos aplazados. (1997: 15)<sup>401</sup>

El tema fundamental del tiempo que se va aquí es presentado como tiempo que vuelve. Pero es curioso, es un tiempo que vuelve a donde partió, es decir, que regresa. Así deja de pertenecernos. Lo que alguna vez tuvimos, ahora deja de ser nuestro. El poeta sabe que una vez que se escape, es decir una vez que regrese definitivamente a la casa que les vio partir, no volverá nunca. En la segunda estrofa nos ofrece una pequeña descripción de cómo son esos días, marcados por la sangre y por la escoria, llevan la miseria y el esplendor de la vida, la luz y la oscuridad. Son días buenos y malos, hay de todo (aunque

---

<sup>401</sup> Con este título, «Presente histórico», existen actualmente dos poemas de nuestro autor, uno ubicado en *Descrédito del héroe* (1977: 82; 2007: 342) y otro en *Diario de Argónida* (1997: 15; 2007: 480). En este último, en su primera edición, era ésta la composición que abría el libro, colocado en otro lugar hacia la mitad del conjunto de poemas después. Es evidente que en la primera edición nuestro autor consideraba este poema fundamental, pues quería presentar una preocupación por el tiempo como estructura predominante, y que luego será sustituida por la preocupación de las galerías del lenguaje y los libros al ocupar ese lugar de pórtico el poema «Biblioteca particular» (2007: 457). Respecto a ambos poemas titulados «Presente histórico», con dos décadas de diferencia, se plantea el problema juanramoniano del espacio aplicado al tiempo, o lo que es lo mismo, de las intersecciones de la utopía con la ucronía.

fundamentalmente nos puncen los malos).<sup>402</sup> En la tercera estrofa se nos introduce en una visión del tiempo virtual, pues se nos advierte de que esos días pertenecen a muy diferentes lapsos de tiempo, que pueden ser recortes de otros días, evocaciones, galerías por las que el recuerdo va construyendo otros tiempos alternativos. Antes del verso lapidario final un dístico nos ofrece una definición del presente y de su inconsistencia, el doble filo de los días, enlazando con el título y haciendo un guiño hacia una concepción total de su obra. Recordemos que el presente histórico, utilizado sobre todo en las traducciones latinas, aludía a un tiempo presente que se traducía siempre presente pero enmarcado en una narración en pasado: ¿podría ser ese el resumen de este poema? Un presente que siempre está forcejeando con el pasado que lo domina. El último verso ofrece una cara doble de la memoria, que es a la vez persistencia del recuerdo y olvido postergado definitivamente, suponemos, al día de nuestra muerte. Este presente histórico, que es también un presente continuo diario y una advertencia para no bajar la guardia y mantener siempre la vigilancia sobre nuestra cotidianidad, posee en su estructura de dietario y en la mirada de los días como retazos fugaces, su lectura más fiel, pues se corresponde la mirada que intenta apresar esos pequeños detalles de la realidad con los chispazos que surgen de vez en cuando en medio de la rutina.

Ya sabemos que Juan Ramón Jiménez es en la literatura española el primer gran referente que mezcla y traslada la autobiografía del diario con la ficción, llámese creación o imaginación. Pero nos olvidamos de la elaboración posterior que cualquier escritura posee al darse a la publicación. El diario (da igual si es considerado como género o subgénero), hipotéticamente debe ser sólo autobiográfico puesto que se refiere a los sucesos que le ocurren a un sujeto determinado cada día. Si se opta por ser más imaginativo o por contar una historia totalmente ficticia, podría elegirse el término ‘novela’ para definir tal obra, y ahí ya, dentro de una novela realizar las variantes necesarias para que parezca que es un yo, un personaje con su yo, el que cuenta una historia, la de su vida.<sup>403</sup> Pero en la literatura española, como decimos, el referente ineludible es el brillante *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez. La huella juanramoniana que emerge guadianesamente de

---

<sup>402</sup> Cfr. en ese sentido el poema «Día crítico» (1997: 39) donde hace mella en la inconstancia y el desequilibrio de esos días el hastío vital que ya había aparecido en otros libros como *Descrédito del héroe* o *Laberinto de fortuna*.

<sup>403</sup> Por ejemplo, podríamos recordar *Historia de mi vida*, de Chéjov.

las profundidades de aquellas lecciones juveniles que tan bien asimiló, ahora puede ser contemplada de nuevo.<sup>404</sup> Así lo asegura Francisco Gutiérrez Carbajo en un estupendo artículo donde analiza el concepto de autobiografía a lo largo de toda la obra del jerezano. Vamos a rescatar un par de párrafos que además nos pueden confirmar otros asuntos que vienen siendo claves y que venimos tratando:

El poeta parece aludir a [la] «intersubjetividad postmoderna», y que se caracteriza a grandes rasgos por la potenciación en cada persona de sus «distintas facetas», de la multiplicidad que la habita o del conjunto multiforme o polimorfo de sus máscaras. La intersubjetividad depende de una porosidad gracias a la cual el individuo explota sus propias potencialidades, evitando la *reductio ad unum* y manteniéndose en continua y permanente movilidad [...]

El componente autobiográfico, con el aludido recurso de la intersubjetividad, así como la concepción en cierto sentido intemporal de la historia, están igualmente presentes en *Diario de Argónida*. Nos resultan también familiares el lenguaje y el espacio mítico designado por el topónimo, entorno inconfundible del que surgen los estímulos, reflexiones y recuerdos expresados en los poemas. Los apuntes autobiográficos asumen aquí el género de *diario* al estilo juanramoniano, en el que —como un cuadernos privado— el autor escribe sus anotaciones. Los poemas aparecen ordenados, de acuerdo con la cronología de su escritura, en un espacio de tiempo que comprende desde febrero de 1995 hasta mayo de 1997. Se asiste en ellos a la crónica del reencuentro físico y moral con un paisaje que el poeta reconoce como suyo, un reencuentro en el que surge inevitable el enfrentamiento con el paso del tiempo, con el fluir histórico, y con el propio yo que, de nuevo, es dinámico y poliédrico. (Gutiérrez Carbajo 2000: 324-325)

Por un lado nos interesa de este espléndido párrafo repetir la idea de la multiplicidad del sujeto, que genera diferentes yoes, o si lo queremos decir de otro modo, un yo poliédrico, tal y como venimos señalando y profundizando a lo largo de todas los capítulos y obras, especialmente en los ciclos de madurez. Así, ya señalamos en su día que la intersubjetividad o la transindividualidad son conceptos más idóneos para definir a este sujeto puesto que separan del tradicional estatismo o rigidez de términos como subjetividad o individualidad, compartimentos estancos en aséptica separación. Además, sabemos que no existen los compartimentos estancos más allá de las gélidas teorías, estrictamente teóricas, racionales, abstractas, y que el sujeto no se puede encerrar en ninguno de esos

---

<sup>404</sup> Como bien sabemos, y tal y como hemos venido señalando capítulo a capítulo, la lectura y la lección juanramoniana están muy presentes en Caballero Bonald, comenzando por la constante y obsesiva reescritura de los poemas en las sucesivas ediciones donde los publica, continuando con la versificación o prosificación, según en cada caso, de los mismos poemas, pero también, como en esta ocasión, de la influencia de soportes concretos, de referencias más directas, sobre los géneros o la modernidad literaria acogida. Es de notar aquí que para nosotros las alusiones esporádicas a Dios suelen estar conectadas en el fondo y la forma a aquel *Dios deseado y deseante* juanramoniano, y de hecho las alusiones directas a *Animal de fondo* podrán detectarse en *Manual de infractores* en poemas como «La transparencia» (2005: 36; 2007: 561).

compartimentos. El sujeto genera diferentes yoes que a su vez van cambiando, fluyendo de modo proteico, yoes inestables a su vez que van evolucionando con el devenir de sus circunstancias. Podría ser ésta sin duda la lección del barroco que ha quedado sedimentada, y que todavía permanece, en esta poesía última de nuestro autor. Yoes opuestos en muchos casos, contrapuestos, antitéticos, que no poseen diálogo entre sí, que se relacionan quizá dialógicamente dentro del ser humano, pero que tienen el estigma de ser irreconciliables, de no poder congeniarse nunca, de mantener un diálogo inconcluso en ese sentido apuntado en el anterior capítulo de un diálogo que no acaba nunca y que no expondrá un acuerdo entre ambas partes.

Por otro lado hay que centrarse en lo que aparentemente nos dice el poeta, y que el crítico reproduce, que es la cronología de los poemas. Pero nosotros no tenemos por qué seguir fielmente los comentarios del poeta y, por tanto, dudamos también del crítico que reproduce sus palabras: nos vamos a tomar las palabras del poeta siempre con mucha precaución, acostumbrados como estamos a que se deslicen imprecisiones y borrado de huellas que para el análisis de nuestra investigación son realmente suculentas y sugestivas. Nos referimos —respecto a la cronología de los textos de este diario, e incluso a su orden de presentación—, a que los poemas de verdad estén así dispuestos, tal y como fueron escritos.<sup>405</sup> Eso es a lo que alude Gutiérrez Carbajo, haciéndose eco del último párrafo de la citada y significativa «Nota de autor» con la que el jerezano concluye *Diario de Argónida*:

Los poemas aparecen ordenados, salvo en alguna ocasional coyuntura operativa, de acuerdo con la cronología de su escritura. El primero data de febrero de 1995 y el último de mayo de 1997. Es muy probable que, debido a la índole fragmentaria —y, en cierto modo, acumulativa— del libro, se haya deslizado alguna que otra reiteración. Sobre todo en lo que se refiere al aprovechamiento de los estímulos lingüísticos que me fueron animando a entenderme, después de un muy prolongado alejamiento de la poesía, con estos textos. (1997d: 156)<sup>406</sup>

---

<sup>405</sup> La prueba de que nos encontramos una vez más ante un artificio literario sencillo pero efectivo es que la edición de la obra poética completa presenta un orden diverso al de la primera edición, y sigue manteniendo la nota en la que se dice que aparecen dispuestos en orden cronológico.

<sup>406</sup> Respecto a la última frase, hay que tener en cuenta que Caballero Bonald ha mantenido durante toda su trayectoria, a excepción de la actividad de los años cincuenta, ritmos lo suficientemente espaciados entre obra y obra. Cada poemario, además, suponía un punto de inflexión respecto al que le precedía, con lo que podía considerarse que el reto de una nueva obra podía haber abocado al escritor a una suerte de bloqueo (Nelson) que, tras un silencio muy largo (hay dos momentos en que prácticamente existen casi tres lustros entre obra y obra), nos sorprendía renovadamente con una excepcional entrega.

Como decimos, nosotros no vamos a incurrir en la ingenuidad de creernos a pie juntillas todo lo que dice el autor sobre su obra, teniendo en cuenta todos los precedentes de despiste y de borrado de huellas que él mismo interpone entre su obra y sus modos de concebirla, porque al fin y al cabo no importa para el conjunto de ésta.<sup>407</sup> Lo que interesa, y eso sí que es importante, es que el autor, al haber presentado el conjunto como diario haya querido además reforzar la idea de este subgénero con estas anotaciones sobre los poemas que presenta, advirtiéndonos de su cronología y de que están ordenados según ésta. Para una obra de ficción, sin embargo, lo importante no será que los poemas que reproduce ese diario efectivamente hayan sido escritos en ese lapso de tiempo, sino que lo parezca. Volvemos a la idea de veracidad, que es lo que importa en literatura, frente a la verdad. Un poema puede hablar de Argónida, describir unos pájaros que sobrevuelan las marismas, recrearse en unas dunas y a lo mejor haber sido escrito en Madrid o en un viaje en tren, mirando otro paisaje diferente. Sin embargo, al lector lo que le interesará en cualquier caso es que el yo que habla en el poema de esos pájaros parezca que está ahí enfrente del Coto de Doñana, contemplándolos y reflexionando sobre ellos. Es un tema en el que no vamos a insistir demasiado, pero que sí conviene dejar lo suficientemente claro. Sabemos que es un *topoi* moderno —posmoderno, claro— y que en cierto modo los vasos comunicantes que hace que sea indistinguible la ficción de la realidad es la clave de la literatura, de los caminos del recuerdo y la memoria, de cualquier tipo de evocación: la literatura proyecta el lenguaje, y éste a su vez ya es una proyección de la memoria. El juego de repliegues puede convertirse en un alucinante rollo de recovecos, sinuosidades y senderos que se bifurcan...

Pero Gutiérrez Carbajo subraya con acierto el gran tema de este libro, que es el paso del tiempo. No en vano la cita horaciana —volvemos a Horacio, como antes advertíamos— que lo introduce nos pone sobre aviso:

*Dum loquimur, fugerit invida aetas*

---

<sup>407</sup> Otro detalle interesante para añadir a esta trama deliberadamente urdida para dar apariencia de diario es que en la «Nota del autor» de la edición de la obra poética completa (1997: 156; cfr. 2007:530) sólo se sustituye una frase: «Es muy probable que, debido a la índole fragmentaria —y, en cierto modo, acumulativa— del libro, se haya deslizado alguna que otra reiteración.» Por esta otra: «Es muy probable que, debido al carácter fragmentario —y nada orgánico— del libro, se haya deslizado alguna que otra reiteración.» Al sustituir acumulativo por orgánico se está acentuando el aspecto disperso y fragmentario de los poemas, los cuales responden a destellos y pedazos más que a una concepción única y totalizadora de la realidad.



Más allá de los problemas de la traducción,<sup>409</sup> el tema clave que aquí se plantea, obviamente, es el del *tempus fugit*, tema recurrente en la obra del jerezano, como hemos explicado en otros capítulos (particularmente visible ahora), y tema recurrente de la poesía universal de todos los tiempos. Tampoco nos extraña que una cita de un autor clásico nos introduzca el libro, recurso también que Caballero Bonald ha usado en otras ocasiones, como en *Las horas muertas* o *Descrédito del héroe*. Su particular gusto por las lecturas o expresiones grecolatinas, entroncando de ese modo con el barroco más enmarañado, y el conocimiento exhaustivo y apasionado de esa cartografía de los mitos también le avalan.

De todas las vivencias, la del paso del tiempo es la que está más presente en los poemas de esta colección, y a menudo se manifiesta cerrándolos en forma de paradoja en la que a la afirmación le sucede inmediatamente la negociación o la carencia [...] En otras ocasiones la vivencia temporal aparece relacionada con el hecho literario [...] Junto a la reflexión intimista, a la contemplación del paisaje natural y a algunas discretas invocaciones a la cultura clásica de las que nos avisa el título del libro, lleno de resonancias mitológicas, aparecen otros poemas [...] en los que el tono y el contenido insidiosos sugieren particulares y crípticos ajustes de cuentas. (Ezkerra 1997)

En efecto, el tema del paso del tiempo es el clave, el que sobresale entre los otros temas. El poeta se encuentra en una edad ya avanzada —cuando publica este libro acababa de cumplir setenta y un años— y obviamente ya ha entrado en la vejez (una vejez, por otro lado, no exenta de vitalidad). El paso del tiempo, el cual se escapa cada vez más aprisa, se convierte en una recurrencia que sin embargo no posee un carácter obsesivo, y es

---

<sup>408</sup> Hay muchas formas de traducir esta frase, y se puede consultar cualquier edición medianamente fiable. Nosotros optamos por «Mientras hablamos habrá huido el tiempo hostil». No nos parece demasiado correcta la traducción de Flores, «Mientras hablamos huye nuestra edad más hermosa» (1999: 102n) aunque sí coincidimos en que el contenido de la oración alude a la fugacidad del tiempo.

El texto horaciano en cuestión se enmarca en la famosa oda en la que se exhorta y se plantea el tópico del *carpe diem*.

<sup>409</sup> Podríamos considerar, más allá de los problemas de traducción o interpretación que nos pueda sugerir el texto, que existe otro aspecto muy interesante, y que analizamos fundamentalmente desde dos perspectivas, esto es el «error» al citar la ubicación del texto horaciano: la cita en cuestión es *Odas*, I, 12 (esta misma errata se repite en la obra poética completa, *vid.* 2007: 455). ¿Responde este gazapo a una «errata», o es un procedimiento o negligencia consciente? Si así es, sin duda nos enfrentaríamos a una nueva marca realizada para despistar, con lo que el autor pretendería subrayar que lo importante es el texto y no su adscripción, pues al lector poco le interesa si la referencia es exacta o no con tal de que haya desentrañado el contenido de la cita (en cuyo caso debería saber latín, lo cual tampoco es demasiado común). En esta dirección deberíamos comprender la omisión bonaldiana, enmarcada siempre en un conjunto más amplio de pistas e indicios en torno a su particular forma de componer y a sus concepciones sobre la noción de transtextualidad de la obra.

Ya para terminar esta cita aclaratoria, habría que recordar que la frase pertenece al célebre fragmento 12 del «Libro primero» de las *Odas* de Horacio donde aparece en su esplendor el *carpe diem*. Es uno de los fragmentos más famosos de la literatura universal.

contemplado con la distancia y la sabiduría de los años. Ni las obsesiones son lo que eran: Por un lado, años para envejecer y convertirse en un sabio; por otro, sabiduría para saber mirar esos años que se van. Así lo señala también Antonio Gómez Yebra en una breve pero punzante reseña:

Todo habla a quien sabe escuchar lo que ocurre en su entorno, a quien tiene oídos para oír y ojos para ver las maravillas que la naturaleza presenta cada día [...] El tiempo se hace recurrente: insinúa, obliga; de modo que el poeta decide no intentar nada en contra. Será el tiempo, precisamente, el introductor de otro tema fundamental del poemario, la creación poética [...] Asimismo, se convertirá en el motivo de la desaparición del poeta [...] Y el causante directo de la pérdida de los poemas creados pero no pasados al papel [...] (Gómez Yebra 1997)

Ante la inexorabilidad del tiempo el poeta no toma ninguna contrapartida excepto, quizá, usar la poesía como salvoconducto, como *ramus aureus* que le permita atravesar esos terrenos inhóspitos del tiempo que se va y que al menos su palabra sobreviva. La palabra poética con la conciencia del poeta, que sobrevive al propio poeta y a su propia conciencia se encontrará también en esta receta de la supervivencia frente al tiempo hostil.<sup>410</sup> Pero a nosotros, más allá de la obvia cuestión del paso del tiempo, que viene dada por el verbo *fugerit*, nos interesa señalar la primera frase, *Dum loquimur*, pues nos parece que ahí se halla la clave dialógica de este libro y buena parte de las intenciones de nuestro autor, en ese diálogo continuo que establece con el lector, con la literatura y consigo mismo. Hay un interlocutor abierto en *Diario de Argónida*, que no es sólo el lector o el otro en cualquiera de sus acepciones, sino que se parte de una concepción en la que el diálogo es la base de las relaciones interpersonales. Una vez más, el diálogo es en la poética de Caballero Bonald la base de todo el sistema. Y obviamente existe un lector *a posteriori*, es decir al publicar el libro, pero no es el objetivo principal. Más bien existe una intención esencial a la hora de establecer una relación dialogal con lo otro (entiéndase, ahora sí, lector, literatura o uno mismo) desde el primer momento en que se decide escribir cualquier apunte, cualquier reflexión o cualquier idea que pasa por la cabeza. Sobre todo esa relación dialogal se proyecta en los diferentes yoés del sujeto que aparece en los poemas y que

---

<sup>410</sup> «Dibujar así las letras, entre el paréntesis vacío de un lenguaje derrotado y sin embargo necesario: para inventar un mundo que no es éste, los desahucios de siempre que los de siempre vivieron con más inmovilidad que desconsuelo, sosegados incluso hasta el punto que, sólo cuando el final era ya un pacto con la muerte misma de lo que más fueron y quería, se atrevieron a gritar los signos últimos de la supervivencia contra los de la muerte.» (Cervera 1998)

establecen una conversación de carácter inconcluso. Repetimos que cada vez queda más clara la división entre escritura y publicación de un libro en nuestro autor, como si lo que da para publicar fuera sólo una parte de lo que escribe, igual que se establece el paralelismo entre lo que se escribe y lo que previamente se ha pensado, que nunca mantiene una obediencia estricta en la escritura. De igual modo, en estos poemas más que nunca, incluso poseyendo ese rasgo de aparente sencillez que hemos remarcado, hay una taxativa distancia entre el público como lector y el otro como interlocutor. La necesidad de comunicarse con lo otro es el germen del conocimiento interior, vemos así cómo se funden las teorías de la poesía entendida como conocimiento junto a la exploración dialógica de la comunicación. Una comunicación que, por otra parte, aunque siempre esté abierta a cuestionamientos — incluso los más radicales— sobre su efectividad, siempre debe ofrecernos una esperanza humana, no como entendimiento, que eso no siempre es posible, sino como posibilidad.

Se funden por tanto en *Diario de Argónida*, según apuntaba Gómez Yebra y nosotros ahora lo suscribimos, sus dos temas axiales, el paso del tiempo y la creación poética en sí. Pero esta vez, en la voz del Caballero Bonald más maduro, no se van a articular complejos mecanismos metapoéticos que expliquen este proceso sino que asumirá todas estas problemáticas desde parámetros que, aunque son conscientes de su profundidad, buscarán la sencillez. He ahí la razón por la que la búsqueda de un interlocutor —del otro, de la otredad— será la clave para entender la creación poética, en un intento de colmar las aspiraciones lingüísticas totales del poeta, de comprender el poema sin tener por ello que desarrollar en él temas difíciles. Puesto que en nosotros mismos sólo hemos hallado el vacío y todas las categorías esenciales con las que lo ha rellenado la ideología dominante,<sup>411</sup> será en lo desconocido —en esa otredad— donde se encontrará lo que buscamos, para volcarlo en nuestra propia poesía, ese territorio que debemos explorar. Y repetimos que cuando hablamos de relaciones dialógicas no nos ceñimos a un diálogo, sino que aludimos a algo bastante más complejo.<sup>412</sup> Este poema, ya casi al final del libro, puede

---

<sup>411</sup> El vacío, consecuencia del monologismo antropológico sólo puede ser contrarrestado a través de una concepción dialógica del ser humano. Más allá de una sola palabra, una sola voz o un solo acento, que sería lo habitual al considerar un análisis monológico de la poética bonaldiana, lo que aquí se pone en juego nuestro análisis dialógico es la unidad supravocal, supravocal y supraacentual de su obra, en el sentido polifónico bajtiniano, que permanece oculta (cfr. Bajtín 2004: 72).

<sup>412</sup> Este pequeño fragmento podría ser ilustrador: «[...] las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un diálogo estructuralmente expresado,

ser indicativo de esa relación de unión —que no mezcla— a la que está destinado el ser humano, en tanto que necesita las relaciones con el otro y en tanto que esas relaciones son el resumen de nuestra existencia:

#### ATRACCIÓN DE CONTRARIOS

Se me quedó la vida en muchos sitios  
donde no estuve nunca.

Vuelvo así  
consecutivamente de esas ávidas  
lontananzas de la imaginación  
hasta el lugar fortuito en que ahora estoy.

No se ve a nadie desde tantas  
fabulaciones de la geografía,  
sólo un crespón de bruma matinal,  
la trama ondisonante del otoño,  
el dardo gris del frío.

Los fulgores viajeros son ya mustias  
supercherías de la luz  
y es como si de pronto se fuera insinuando  
un último vestigio de alcohol y de abulia  
por los abigarrados vericuetos  
del tiempo:  
esa impura manera  
de ir dejando al vida  
en lugares donde no estuve nunca. (1997: 151-152)

Lógicamente esa atracción de contrarios está aquí enfocada enfáticamente hacia nuestras propias proyecciones, hacia los diferentes yoes que poseemos. Esos diferentes yoes viven en lugares donde no hemos estado nunca, puesto que ninguno de esos yoes es auténtico, son proyecciones. A la vez, es la única salida que nos queda para comprendernos, a sabiendas de que no existe una identidad esencial, que cualquier intento de comprensión esencial del sujeto es falso. Mejor, por tanto, ceñirse en la virtualidad de nuestra identidad, conformarse con eso, que no es poco, y observar cómo esos yoes a veces nos van suplantando, presentándose de un modo u otro, elaborando su propio mundo. Pero desde la

---

son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general, todo aquello que posee sentido y significado.» (Bajtín 2004: 67)

Y retomando las ideas bajtinianas: «El pensamiento de Bajtín ha sido descrito a menudo como un proceso en marcha en el que es difícil encontrar definiciones que finalicen o agoten la carga semántica de los conceptos forjados o reacentuados en sus textos. Son de sobra conocidas algunas citas extraídas de los textos finales en las que Bajtín deja constancia de una clara conciencia de ese carácter abierto de sus ideas.» (Sánchez-Mesa 1999: 53)



«Evocar lo vivido equivale a inventarlo.» También el poema aquí se concibe como proyección de sí mismo, como lenguaje proyectado, aunque la primera lectura del texto está enfocada en ese sujeto que dialoga consigo mismo y que está manejando todas esas posibilidades de enunciación. Llama sin embargo poderosamente la atención el desarrollo del poema, de un sujeto que va caminando con paso incierto, estableciendo un correlato objetivo con el atardecer, con el día que se va, igual él, que ya está en la senectud. Todo se mezcla y todo se establece sin orden, la identidad del personaje es un cúmulo de estímulos y sensaciones, he ahí las «interferencias» a las que alude: todo llega al mismo tiempo porque el poeta todavía conserva sus sentidos intactos, porque él, igual que el día, vive ese momento crepuscular en que los rescoldos todavía poseen fuerza. Cada vez menos, sin embargo, el día va muriendo y se establece un paralelismo con nuestra muerte. Pero la conciencia del poema permanecerá, la certeza juanramoniana de la palabra poética que posee su propia conciencia, seguirá estando viva. Eso no lo podrá anular nunca la muerte puesto que la imaginación, aunque es fugaz, posee en la poesía y en su escritura un camino de materialidad y de permanencia que es inextinguible. Y ese mundo poético con una conciencia propia sólo ha sido posible puesto que el yo del poeta se ha proyectado en el poema, ha creado un mundo paralelo donde la alteridad ha cobrado una entidad sólidamente construida. El proceso dialógico por el que ha llegado hasta ahí es su mejor aval. Hablar con uno mismo equivale a poseer nuestra propia proyección.

Posiblemente en el otro (sea otro yo nuestro proyectado o sea verdaderamente una alteridad de la índole que sea), es decir en lo otro, no hallemos la solución definitiva ni la verdad última de nada, puesto que las soluciones o las verdades como tales no existen, pero sí al menos nos reconoceremos de otro modo y nos servirá, como poesía, para disfrutarlo. Porque la poesía sigue siendo una forma lúdica de conocernos a nosotros mismos y al mundo.

El siguiente poema que reproducimos también parte del paisaje estableciendo un correlato objetivo con el sujeto que lo contempla, pero asumiendo por un lado, desde el propio texto, la conciencia de permanencia, y por otro estableciendo una retrospectiva a lo que el paisaje ha supuesto en la trayectoria del poeta:

## APUNTE DEL NATURAL

Ese óleo locuaz de las colinas  
colgado de la luz, al fondo  
de la inestable prórroga del río,  
apenas un reclamo evanescente  
retenido en los bordes  
majestuosos del paisaje, ilustra  
la pasión y el desdén con que has juzgado  
los quebrantos del tiempo, esa voluble  
jurisdicción de lo vivido  
donde se albergan siempre las mentiras.

Paisaje ameno, medido, manso,  
benigna imagen que remeda  
tu cobijo primero, tu última morada. (1997: 25)

Recordemos que la naturaleza, a modo panteísta, era el refugio del primer Caballero Bonald y que ahora, con esa conciencia de la palabra poética superviviente y con la madurez de su poesía, se ha efectuado una mutación a la hora de concebir esa naturaleza que sigue no obstante contemplando y sirviéndole como fuente de inspiración, como lugar donde proyectar su subjetividad. Y en esa larga trayectoria de medio siglo el poeta ha pasado de formar parte de la naturaleza a crearla, a asumir un diálogo con su propio mundo de ficción.

Pero retomemos la cita horaciana. Decíamos que lo que más nos interesa es «Mientras hablamos», que podría convertirse en el lema de este libro, ya que ahí se encierra la paradoja de la otredad y de la existencia humana. En esa frase están todos los anhelos del autor por encontrar una explicación a la existencia de la humanidad más allá del horror y la ilogicidad. A ese *continuum* de nuestra existencia, a ese fragmento, se reducen algunas de las preguntas más complejas que atraviesa *Diario de Argónida*. No hablamos de esa *reducción a uno* aludida anteriormente, sino de la *reducción a dos*, y más aún, de la relación que se instituye entre ambos, primando esa relación frente a las partes que la establecen, primando la lectura intersubjetiva frente a la lectura subjetiva. Ese «mientras hablamos» es un procedimiento que está potenciando la relación dialógica de dos que establecen una conversación, y estamos comprobando por tanto que la dialogía se ha convertido en la piedra angular al menos de los tres últimos libros de Caballero Bonald, con bastantes referencias explícitas.

La creación poética como paradoja del otro y de la humanidad, en una conciencia que, tras tantas idas y venidas, ha dejado de ser humanista. ¿O estamos ante los últimos días del humanismo? Tras esta postura, ¿no nos encontramos ante una poesía de carácter ético-cognoscitivo, que pretende conocer el propio yo a través del conocimiento del otro? En cualquier caso el autor no cree ya en nada más allá de un puñado de certezas inciertas a las que se reduce la vida y la literatura, ha visto demasiado y ya no se plantea la utopía como frontera, sino como un espacio inaccesible o accesible sólo para aquellos que no hayan perdido confianza en ella. La creación poética —y las reflexiones metapoéticas, por tanto— como clave, como vía de escape, pero no para explicarse a sí mismas, sino para explicar el mundo: el autor confiesa que ciertos estímulos lingüísticos —los que derivaban de los textos mismos, esto es la poesía como generadora de poesía— le han animado en el trato con la poesía, en un eterno retorno a la poesía que apunta desde afuera hacia dentro y desde adentro hacia fuera, como un corazón periférico (Chicharro). Esos estímulos son los que proporcionan la tensión al libro, los que le confieren el aliento propio del ritmo, los que tensionan los versos. Ahora bien este sesgo dialógico posee un componente ético que, por otro lado, entronca directamente con otras posturas morales que hemos observado en otras etapas de la vida de nuestro autor. La crítica del poder (recordemos el estoicismo de *Las horas muertas*) será una clave de esa responsabilidad de la palabra, la cual irá acrecentándose en el siguiente poemario publicado (y con mucha probabilidad seguirá esa tendencia también, un libro que, como hemos adelantado, se encuentra inédito).

El pensamiento dialógico que atraviesa la madurez poética bonaldiana, y muy en concreto *Diario de Argónida*, es un pensamiento de naturaleza extremadamente crítica y alerta, que no renuncia a expresar lo que piensa a pesar de que en muchos casos eso que se piensa puede escandalizar a los biempensantes. Caballero Bonald, siguiendo la lógica machadiana, ya ha pensado lo que dice y ahora invierte los términos para decir lo que piensa. Obviamente nos estamos adelantando a la lectura de *Manual de infractores*, pero también es verdad que no se puede entender *Diario de Argónida* sin esa «cultura de la responsabilidad» (Sánchez-Mesa) o moral antes aludida. El vínculo moral, más que ningún otro, atará a este ciclo en unos objetivos comunes. Y esa lectura moral de *Diario de Argónida* será otro de los bastiones en los que se refugiará la crítica más destacada (recordemos García de la Concha, que hemos reproducido), cuando se acerque al libro. Uno



de los más penetrantes artículos que se han escrito en este sentido sobre *Diario de Argónida* es el de Luis García Montero, titulado «La dignidad poética», aparecido en el suplemento cultural *Babelia* del diario *El País* el 10 de enero de 1998, del cual vamos a entresacar lo siguiente, aunque recomendaríamos su lectura íntegra:

*Diario de Argónida* consigue ofrecer, gracias a la pericia y al esplendor de un maestro, el testimonio moral de un personaje que vuelve, después de haber vivido mucho, al territorio de la niñez. Un territorio del que nunca se ha ido, porque sus formas son el compendio simbólico del mundo, y al que nunca podrá volver del todo, porque el pasado es una ilusión óptica, una materia flexible manipulada por las cicatrices del tiempo. El personaje se encierra con sus libros, con sus recuerdos, con el saldo de sus experiencias, con la dignidad azul de los amaneceres marinos, con los desperdicios de unos veraneantes que maltratan las orillas igual que la Historia maltrata a los sueños. Bajo la rigurosa elaboración literaria de este ajuste de cuentas, penetra un presente de banderas desgastadas, de patéticos sermones puros, de figurones despreciables, de voces agresivas y biempensantes [...] (García Montero 1998: 13)

Partiendo por tanto del paso del tiempo como tema clave de esta obra, habrá una lectura moral del autor frente a la realidad que le rodea, respecto a las costumbres humanas. En *Diario de Argónida* aparece por tanto la melancolía<sup>413</sup> de la visión retrospectiva porque se alude al tiempo y a las mellas que deja en nuestra vida cuando se escapa, pero también aparece la conciencia última —que se resuelve en la moral— del inconformista que no quiere convertirse en un vegetal que ya no tiene capacidad de intervenir en la realidad, porque todavía está vivo: viejo pero vitalmente activo, *Diario de Argónida* es por tanto el germen de esa visión crítica ante la realidad de un modo mucho más violento, que pondrá en solfa en *Manual de infractores*. He ahí la correa de transmisión entre ambas entregas poéticas.

Para terminar este capítulo e ir cerrando esos temas importantes descritos y desarrollados, habría que explicar e ilustrar la clave de la temporalidad a la que alude constantemente *Diario de Argónida*, realizando las conclusiones sobre ese aspecto moral que se halla en el fondo latiendo en todo el libro, estructurándolo de un modo decisivo. Y para eso queremos transcribir el poema titulado «Acercas de un derribo», un poema donde se unen ambos aspectos, lamentándose de la fugacidad del tiempo, de la edad perdida y de

---

<sup>413</sup> «Se trata —especialmente en *Diario de Argónida*— de una poesía que conjuga la claridad y la frescura expresiva con las enseñanzas de la edad. Una poesía que, a veces se vuelve apotegma, otras crítica de la vida, otras se resuelve en lúcidos aforismos o en parodias morales, y en la que la ironía brilla con luz a veces hiriente. Pero en este libro hay también piedad, nostalgia, melancolía...» (Ortiz 1999)

la cercanía de la muerte, y entonando un canto de protesta ante la situación actual de ese tema concreto. Recordemos el poema y pasemos después a su análisis:

#### ACERCA DE UN DERRIBO

Aquella casa en que mi corazón  
tuvo su sitio, tramitó  
sus dispendios, sus fiebres, sus cansancios,

aquella casa donde todo estaba  
temperado, juntado, disponible,  
donde de pronto un día descubrí  
el mundo y ya fue ése para siempre  
el compendio simbólico del mundo,

aquella casa  
de inconmensurable pasado,  
es ya una innoble máquina de hormigón  
y aluminio, una cruenta falacia municipal  
que contra mi decoro  
ha tramitado un sustituto del dios de los ejércitos.

Las mellas de los años serán mi represalia. (1997: 51)

La casa a la que alude el poeta es su casa natal, una casa solar del centro de Jerez de la Frontera que se vio reconvertida en la sucursal de un banco y que también, al parecer, sirvió como lugar para diferentes labores del Ayuntamiento, una vez que el banco vendió la casa y fue adquirida por el Consistorio Municipal. Una casa que fue derribada para levantar en su lugar otro edificio destinado más tarde a albergar la Fundación que hoy lleva el nombre del propio autor.<sup>414</sup> La distancia que hay entre la casa original y la Fundación es la misma que puede haber entre la vida original de la infancia sus recuerdos en el simulacro de un poema. La Fundación, dicho sea de paso, es uno de los motores culturales del Jerez de hoy en día. En cualquier caso, para quien evoca la verdad original es una certeza que los años pasarán también su factura en la realidad que ahora la sustituye. El corazón se duele de que desapareciera también la casa natal, de que la vida la pusiera en venta. Toda reconstrucción, por más generosa que sea, es una falacia, ya se haga desde la literatura o desde los proyectos municipales.

La forma que posee Caballero Bonald de enfocar su crítica, de reconocer lúcidamente las mellas del tiempo, es sin duda lo que más nos llama la atención. Es una manera que se

---

<sup>414</sup> Así también lo confirma Yborra Aznar (1998).

puede observar en muchos otros poemas, como si la base de esta moral se encontrase en la conciencia frente al poder y frente a las precariedades de la vida. Es una moral que se engasta en la conciencia y que resiste a los empujes más irresistibles, porque sin duda la conciencia del poeta se encontrará siempre a salvo, a pesar de los peligros que le acechan.

La lectura de los problemas se suele enfocar al modo inverso de cómo ha sucedido, siempre *a posteriori*, realizando una visión retrospectiva de la coyuntura que ha generado el conflicto. Y esa lectura sólo la puede ofrecer el tiempo que pasa, junto a la paciencia de quien está mirando cómo pasa precisamente ese tiempo. Es así cómo se funden el tiempo que va pasando y la lectura moral que lo observa. Y de este modo se va elaborando una suerte de deconstrucción de la moral establecida que le sirve al poeta para reafirmarse en sus convicciones.<sup>415</sup> Y esas convicciones no poseen finalidad moralizadora, sino que están escritas desde una moral, que es distinto. La moral que otorga la sabiduría y la lucidez de los años. Las experiencias son siempre criticadas u observadas *a posteriori*.

La edad es la única manera de acumular experiencia [...], pero es al mismo tiempo la causa de la decepción. Esa es la desdicha del hombre: vivir simultáneamente con el recuerdo feliz y el desencanto. La escritura se presenta entonces como una forma de venganza contra las ofensas de la propia vida, un acto de defensa propia. (Mata 1998: 145)

O por decirlo con otras palabras: «Sólo la exigencia de una moral más ingenua y noble, más delicada y orgullosa, puede surgir de tan deslumbrantes palabras.» (García López 1999: 62) No es la primera vez que Caballero Bonald nos ofrece en sus poemas una lectura moral. Esa moral, siempre crítica y atípica, fuera del cliché y en muchos casos extravagante, nos ofrece el otro lado de la realidad, que antes no habíamos visto y que podemos contemplar a través de esa reflexión a la que el poeta somete a la realidad. Y no deberíamos olvidar que, también desde la perspectiva lingüística que tanto ha preocupado a nuestro poeta en sus mejores libros, se puede hacer una lectura de ese manejo de la moral, en tanto que moral del lenguaje. Por eso, y para concluir, nos gustaría transcribir las palabras de ese artículo citado de García Montero, quien explica la particular forma de enfrentarse al lenguaje de nuestro autor:

Afirmar que *Diario de Argónida* es el mejor libro de poemas de Bonald no es simplemente un halago fácil al calor de la noticia. Sus lectores de siempre reconocerán en el

---

<sup>415</sup> Esta deconstrucción de la moral establecida tiene su correlato en la ‘desbarroquización’ –en la depuración– estilística de la que hablamos algo más arriba.

tono de estas páginas el cumplimiento de un itinerario que se extiende en el tiempo y en la meditación poética. Caballero Bonald ha representado en su generación [...] la búsqueda extrema del lenguaje como actitud moral. Escoger un determinado adjetivo, una palabra precisa, supone el rasgo ético de quien opina que los poemas no son el relato superficial de la vida, sino la construcción viva de una verdad literaria. Los poemas de este *Diario [de Argónida]* suelen cerrarse con frases lapidarias, sentencias, certidumbres de un conocimiento depurado con los años. Pero estas certidumbres no quieren funcionar como aforismos solitarios, dependen de las palabras anteriores, de los, de los versos que abren el camino de los matices y convierten en realidad lingüística las insinuaciones de la experiencia [...] las palabras matizan, establecen perspectivas, buscan la complicidad del distanciamiento, evitan que las certidumbres de disuelvan en los desmanes impúdicos del dogmatismos. Son los trucos de un superviviente, de alguien que no renuncia, que quiere resistir sin que su actitud moral se confunda con la ingenuidad [...] Esta distancia sigue siendo la necesidad de un implicado. (García Montero 1998: 13)

«Un implicado» quiere decir alguien que se implica, que se desvive por una determinada realidad, que no la mira desde lejos sin mancharse sino que se enfanga y asume una responsabilidad, en este caso lingüística, sobre la realidad. Como poeta, por consiguiente, posee un mundo que representar con palabras, pero obviamente ninguna intervención sobre la realidad, sea con palabras o no, es gratuita, deja las cosas tal como estaban, para bien o para mal. No aludimos ya a que ese fin se consiga, que eso es más que dudoso, sino que la conciencia del que se implica se vea lo suficientemente satisfecha como para devolverle el esfuerzo empleado. El propio García Montero, en otro acercamiento crítico a nuestro poeta, destaca lo siguiente:

[...] estamos ante las inmediaciones, en el borde del lenguaje o de la experiencia moral. La ambigüedad y la voluntad de estilo son un equipaje imprescindible para alguien que vive la literatura con instinto de resistencia, buscando la alianza de la lucidez negadora como perpetuo cuartel de invierno. Este proceso ideológico es, en mi opinión, el eje o la raíz de *Diario de Argónida* (1997), el último libro de Caballero Bonald, en el que se vuelve a un pasado que nunca existió para dialogar con un futuro con el cual la voz poética consigue regresar al futuro y avanzar hacia el pasado, único modo posible de seguir reivindicando la autoridad imperfecta del ser humano sobre la Historia, la posibilidad de inventarse un paisaje, de barajar los recuerdos, de asumir una reflexión moral que impone siempre su geografía de distancias. La lejanía, la íntima lejanía, es el tono de voz que ha adoptado alguien que no está dispuesto a apurar los últimos abismos de la renuncia. La derrota activa flota como leño de salvación, como manera de seguir existiendo. (García Montero 2001: 22-23)

A la luz de este interesante párrafo, sólo nos queda añadir que para quien se implica en la realidad, no sólo desde un punto de vista estético, lo importante es al menos sobrevivir a la aventura de esforzarse o esperanzarse por algo que no te va a devolver nada o prácticamente nada, como en los tiempos de la lucha por la libertad o contra el franquismo. El poeta posee entonces una actitud moral vital, una forma de encarar la vida y el mundo,

una forma de desarrollar el lenguaje, y eso será lo que podamos apreciar en todo su esplendor en los poemas.<sup>416</sup> O por decirlo con otras palabras, el poeta —sea del signo político que sea— siempre velará por la justicia,<sup>417</sup> y si no no será poeta.<sup>418</sup> Unas palabras escritas por estos años, y que bien podrían convertirse en un resumen de las ideas morales-estéticas de nuestro autor, podrían condensar este asunto poliédrico:

No sé si pecho de ingenuidad, pero pienso que, a pesar de ser un juicio algo trasnochado, lo único que puede hacer el escritor para corregir las erratas de la vida, es intervenir en la realidad con los medios a su alcance, esto es enriquecer con su escritura la sensibilidad ajena. Ya es suficiente que logre esa meta, sin necesidad de obedecer de antemano a ningún otro propósito directamente acusador. Incluso podría aventurar en este sentido una conclusión nada perspicaz: la de que el escritor traspasará siempre a su obra, aun sin proponérselo, su propia ideología, pero en ningún caso debe tramitar su obra bajo la apriorística coacción de esa ideología. Una independencia —digamos— que en ningún caso significa ni despego ni neutralidad. (2003: 37-38)

No se puede cuestionar que *Diario de Argónida* es un libro independiente moralmente, que deconstruye la moral establecida y que plantea sus alternativas, obviamente basadas en razonamientos también tradicionales, como la mordacidad, la ironía,<sup>419</sup> o el radical inconformismo. La serie titulada «Retrato»<sup>420</sup> que va jalonando todo el libro a lo largo de sus cuatro poemas, es sin duda paradigmática de esa crítica sintomáticamente moral a la

---

<sup>416</sup> «Leer a José Manuel Caballero Bonald es ahondar en el placer que llaga y atraviesa cualquier vía pacífica a cualquier parte: sentirnos cerca de donde él está y escribe obliga a seguir sus pistas falsas y las mismas travesías del desierto que él ha ido construyendo en los poemas y en sus libros para que no nos extraviemos lejos del mar, lejos de la libertad, cerca de los infiernos donde cunde el pavor que causan los ultramontanos de correa y sacristía.» (Cervera 1998)

<sup>417</sup> Justicia no sólo desde la lección que el tiempo nos ofrece con los años, en sentido ético, sino también poético o estético (cfr. Flores 1999: 103).

<sup>418</sup> «En [*Diario de Argónida*] se ha querido celebrar, más que interpretar, una travesía poética singular, una voz ética y rara en la suficiencia de sus recursos, en su valor de introspección e instrumentalidad ponzoñosa y terapéutica. La palabra escurridiza y certera, tan revulsivamente inventora, de tan original autor agota por igual convenciones y virtudes.» (García López 1999: 62)

<sup>419</sup> La ironía era un recurso que no se encontraba en las primeras obras de nuestro autor pero que aparece con fuerza y por vez primera en *Nuevas situaciones*. Cada vez con más fuerza, será una de las características retóricas del Caballero Bonald más maduro.

<sup>420</sup> Esta serie está compuesta por los poemas «Retrato» (1997: 47; 2007: 473), «Retrato, 2» (1997: 73; 2007: 486), «Retrato, 3» (1997: 97; 2007: 499), y «Retrato, 4» (1997: 137; 2007: 520).

Otra serie más difuminada que la anterior es la que incluye los poemas «Relectura» (1997: 37; 2007: 468), y «Relectura, 2» (1997: 115; 2007: 509). Pero esta serie estaría complementada por los poemas «Pronóstico reservado» (1997: 31; 2007: 465), «Interior noche» (1997: 55; 2007: 477), «Biblioteca particular» (1997: 61; 2007: 457), «Didáctica» (1997: 83; 2007: 491), «Verbo irregular» (1997: 123; 2007: 513), junto con el ya citado «Un paradigma» (1997: 153; 2007: 504), el poema final del libro, que configuran una serie explícita de intertextos muy presentes, elegidos con precisión. Habría otros en que se adivinan más referencias, pero basten éstos para que apreciemos cómo se van urdiendo a través de todo el libro todos estos textos que dialogan con otros textos, todas estas tradiciones que hablan con otras tradiciones.

que aludimos.<sup>421</sup> Por ejemplo la crítica a los poetas malos, o estultos, o necios, o imbéciles o memos (todos estos calificativos desfilan la serie aludida), o gerifaltes locales de las letras que han creado en su provincia una compleja red de relaciones, y a toda esa saga de poetas y escritores nefandos que existe en cualquier lugar.<sup>422</sup> El último de esta serie, que aquí reproducimos, es sin duda el más blando o suave de todos, pero igual de incisivo, irónico y, por qué no, divertido. Con él concluimos:

#### RETRATO, 4

Ese tenaz grafómano, causante minucioso  
de obras de prescindibles oquedades,  
tuvo un día la sensación de caer  
en un pozo sin fondo.

Mas la suerte  
no abandona a los necio: cuando al fin  
logró recuperarse estaba en las antípodas.

Allí sigue ejerciendo de escritor al revés. (1997: 137; 2007: 520)

---

<sup>421</sup> «No olvida Caballero Bonald, dentro de un aspecto de ética social perdurable en toda su poesía, su actitud crítica. El sentimiento se filtra con enriquecedoras variantes (desolación, crítica, denuncia, ternura e ironía) a través de un hilo temporal que recorre una contrabiografía. Con estos componentes el ámbito de Argónida no queda sólo en un referente paisajístico de belleza asilvestrada. El poeta irrumpe en él no para modificarlo con la intención de hacerlo inhabitable, sino para convertirlo en coexistente reflejo íntimo. La palabra poética es utilizada con la intención de envolver los excesos autobiográficos para que los datos pertinentes de la cronología se transformen en señales sugerentes universalizadoras y lo personal se convierta en plural.

Junto a estos componentes, el resultado final de la lectura de *Diario de Argónida* es el de la constatación de un libro de meditaciones, anotaciones reflexivas y apuntes morales sobre la muerte, el suicidio, la impotencia del hombre no sólo física sino social, el sentimiento de pérdida, los inevitables avisos que envía la vida misma a través de los quebrantos de la edad, los juegos malévolos de las denuncias y las conjuras y la convocatoria de fantasmas que han de presidir el deterioro del hombre, no del ámbito mitificado de la Arcadia-Argónida-Doñana.» (Jurado 1998)

<sup>422</sup> «El libro está escrito desde la arisca actitud ética del perdedor que, a todas luces, se sabe con más fuerza moral que los impostores y los mequetrefes.» (Martínez de Mingo 1998: 134)



Huyo a veces de mí sin darme cuenta,  
huyo de mí a deshora  
y a escondidas,  
y a veces huyo sin saber adónde. [...]

Llego a un pulcro paraje de apocados,  
de inocentes obtusos y seguros  
culpables, llego también ufanamente  
al territorio de los transgresores.

Allí vuelvo a escapar del que se escapa.  
Mejor esa infidencia que ejercer de obediente.

(De «Huyo a veces de mí», 2005: 129-130)

La publicación en 2005 de *Manual de infractores* viene a refrendar una trayectoria poética de más de medio siglo —la poesía es la única actividad que el jerezano seguirá cultivando junto a alguna que otra reseña periodística, artículos de sesgo cultural o explícitamente literarios, una vez abandonada definitivamente la novela— y que culmina, junto a la anterior entrega, *Diario de Argónida* (1997), una etapa o ciclo en el que el autor se ha vuelto más diáfano en los versos, dominados por el apunte descriptivo, la soltura y la claridad expositiva.

*Manual de infractores* (2005) supone el regreso a la poesía, tras varios años de silencio o pérdida de fe en la palabra poética, de una de las voces imprescindibles de la última mitad del siglo. Se trata de una apología de la disidencia y la insumisión, pero también de una emocionada reflexión sobre el paso del tiempo, la memoria, la identidad y el sentido de la existencia. Lúcida y sabia poesía de senectud; afirmación y celebración de la vida frente a la amenaza de la muerte. Una obra propia de un maestro en toda su plenitud. (García Jambrina 2006: 209)

Porque después de leer *Manual de infractores*, la sensación es que nos encontramos ante la culminación de una obra que lleva fraguándose durante muchas décadas y que, más si cabe, todavía seguirá arrojando nuevos frutos, a la espera de esa última entrega que aparecerá en 2009, y que se titulará *La noche no tiene paredes*. De este último libro aún inédito se han ido ofreciendo algunas muestras en revistas.<sup>423</sup>

---

<sup>423</sup> Recientemente aparecidas cuatro composiciones: «No tengo nada que perder», «Fruta prohibida», «Frente al espejo, la afanosa máscara», y «Nadie», en *Campo de Agramante*, n. 10, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, otoño-invierno, 2008, pp. 47-52. Podríamos adelantar que según esta muestra ofrecida el tono y la dicción continúan la labor emprendida tanto en *Diario de Argónida* como en *Manual de infractores*.



Llama la atención sobre todo la extensión de *Manual de infractores*, un libro que presenta noventa y siete composiciones y que es el más extenso de todos los hasta ahora publicados en la trayectoria de nuestro autor. Y en esa extensión, ¿cuáles son los temas que no se tocan aquí? ¿Queda algún fleco sin recortar? Y más aún: ¿por dónde podríamos empezar nuestro análisis? La elección de los temas y de los argumentos de los poemas nos choca, sobre todo por la *gravitas* que los circunda al más clásico estilo grecolatino. Eso conlleva una tensión poemática presente en todo el libro y que, en conjunto, los realza, pues esa voz sostenida crea un clima de enunciación y reflexión próxima a cierta atmósfera socrática no en cuanto a la dialéctica con la que emprender los razonamientos, o sintetizarlos, sino como un resumen moral. Reflexiones siempre canalizadas a través de las dudas hacia un lenguaje puesto en la dirección de ese conocimiento que se adquiere sólo en la aventura poemática:

La poesía de Caballero Bonald, que es siempre poesía del presagio, de la inminencia, del asedio al sentido —y nunca de la inmediatez, del camino más corto— ha manifestado desde siempre la máxima fe en la sustancia verbal. A menudo el lector tiene la impresión de que el poema se alumbra a sí mismo en la búsqueda de su lenguaje, siente que su significado nace de un fondo legamoso que se aclara en su mismo discurso, que se centra en su misma evolución, porque el poema representa su natural modo de conocimiento, o, aún mejor, su método de descubrimiento innato. (Marzal 2004: 11)

Como bien sabemos, estas reflexiones lingüísticas, ahora mucho más tamizadas pero sabiamente sedimentadas, no son nuevas. De hecho existe desde siempre una suerte de tamiz lingüístico que se va decantando desde la biografía (cfr. Prieto de Paula 2007: 101). A la hora de leer *Diario de Argónida* deberemos tener en cuenta la influencia diálogo socrático, la huella profunda del pensamiento estoico y la búsqueda de un lenguaje más depurado que supone en realidad un camino de vuelta después de los experimentos radicales y herméticos asumidos *Laberinto de fortuna*. La moral no es un conjunto de ideas *a priori* que normativizan, ni sirve como prescripción para la vida cotidiana, sino que es siempre el resultado de la observación de la conducta en sus rutinas, un resumen crítico *a posteriori* que plantea las costumbres, tras la reflexión, como una contradicción. Los ideales de comportamiento chocan con la realidad de los hombres. La hipocresía hace que se planteen una serie de valores que nadie respeta. Después nadie se molesta en denunciar los incumplimientos y el acomodo a unas actitudes degradadas. Esa contradicción se encuentra en la base del infractor, que no se muerde la lengua para denunciar directamente

las situaciones más insospechadas, sobre todo para denunciar la tibieza del pensamiento débil, la mansedumbre de la conciencia colectiva e individual. Y en consecuencia, lo que se halla es necesidad:

#### NECIOS CONTIGUOS

Abstemios y locuaces viven juntos  
en la casa de la infelicidad.  
Allí reciben con asiduo encono  
a gentes ambidextras, adiestradas  
en los arduos oficios  
de la majadería, ya en los siempre viscosos  
reductos de los biempensantes.

A chorros

vociferan, declaman,  
abominan del rango de infractores, gustan  
del sonsonete atroz de las tertulias,  
consisten en ser sólo lo que son:  
el eco triste de otro tristes ecos.

Escrito está en los márgenes  
de libros y botellas:  
los necios se asesoran de otros necios contiguos. (2005: 24; 2007: 549)

En el capítulo anterior pudimos apreciar la crítica moral engastada en el eje temático de la fugacidad del tiempo. Era una consecuencia directa, pues la inminencia de la muerte espoleaba al autor a rebelarse contra el mundo, que también en ese sentido era injusto. Con esta crítica finalizábamos el capítulo, entonces también focalizada en los escritores necios, imbéciles o memos, etc., y vemos ahora en este libro que es esta misma crítica la que se plantea como el motivo —motivo en el sentido de motor— o eje principal del libro. Tanto para poner en solfa a los poetas necios como a todo aquel que vaya disfrazado de individuo biempensante. Se criticará la sociedad burguesa, al modo baudelaireano, las costumbres pequeño-burguesas, la sociedad consumista, el pensamiento homologado de las sociedades occidentales del capitalismo tardío. En concreto, en el poema se duda de los autores que viven al margen de los ambientes prohibidos, que llevan una existencia domesticada y que se dedican a sermonear en nombre de la virtud. Caballero Bonald suele caricaturizar a este tipo de personajes en la imagen de un individuo que habla mucho y bebe poco. Esta suerte de elogio de la bebida al revés, es decir, la crítica a los que no beben, está muy en relación con la lucidez, puesto que a través del alcohol se pueden infringir muchas de las normas, y

se puede también llegar a poseer una conciencia crítica de la realidad y del límite de esas normas. Estos necios poetas suelen reunirse frecuentemente en tertulias donde no dicen nada pero en las que no paran de hablar, y suelen criticar a todos aquellos que no encajan en sus prescripciones hipócritas, todo aquel que se salga un poco de la norma social que ellos siguen y que, además, es la norma generalizada. Porque no debemos olvidar que este infractor es la excepción que confirma la regla: la sociedad actual está plagada de necios, que a su vez poseen apoyo en otros necios contiguos, tal y como reza en el poema, y el infractor es una suerte de especie en vías de extinción, un ejemplar raro que sobrevive a pesar de todas las adversidades. En cierto modo este infractor revive la polémica del artista excluido de la sociedad del siglo XIX, un artista que se erige en faro de la sociedad y que denuncia las injusticias y las necesidades en las que vivimos. Un artista que no está conforme con una sociedad que había prometido la felicidad y la justicia social y no sólo nos ha traído la infelicidad sino que es más injusta cada día. A finales del siglo XVIII el contrato social establecía un acuerdo entre los diferentes poderes para lograr la felicidad del ciudadano, pero durante todo el siglo XIX y el XX se ha ido acrecentando más y más la fractura entre las aspiraciones y las realidades conseguidas. Los poetas simbolistas buscaban otros mundos —oriente, sociedades exóticas, viajes interminables— en los que evadirse, con tal de no tener que vivir en el que les había tocado, pues no soportaban las contradicciones de esta sociedad.<sup>424</sup> Y como el lector de nuestro trabajo bien sabe, no es la primera vez que los simbolistas sirven como referencia al jerezano para elaborar su poesía, con influencias de todo tipo.

Es por tanto una crítica feroz —pero racionalmente estructurada— contra la hipocresía de la sociedad actual, que es al mismo tiempo la hipocresía de todos los tiempos de cualquier sociedad: nos referimos a la distancia que siempre ha existido entre el ser y el deber ser. Y es que esta sociedad de necios, disfrazada de individuos biempensantes, también podría ser denominada como de ciudadanos «honorables» en otra magnífica composición que merece la pena que transcribamos:

---

<sup>424</sup> No podemos olvidar que el germen crítico de nuestro autor, y en general de toda su generación posee un precedente que no se encontraba en otras generaciones de poetas ni en otras tradiciones, y es el ser niños de la guerra y de haber vivido la represión franquista, de haber luchado contra la dictadura y a favor de la libertad durante muchas décadas. Una vez que se consiguió la democracia y que las sociedades de consumo triunfan en los años noventa, es cuando nuestro autor, lejos de conformarse o regodearse con lo alcanzado, enarbola una crítica hacia la mansedumbre y la tibieza de las costumbres y que es una especie de narcosis ideológica generalizada.

## BIENAVENTURADOS LOS INSUMISOS

Ni la justicia con sus manos ciegas,  
ni la bondad de ojos efimeros,  
ni la obediencia entre algodones sucios,  
ni el rencor que atenúa  
la desesperación de los cautivos,  
ni las armas que arrecian por doquier,  
podrán ya mitigar esas lerdas proclamas  
con que pretenden seducirnos  
aquellos que blasonan de honorables.

Quienquiera que merezca el rango de insumiso  
descree de esa historia y esas leyes.  
El poder de los otros  
nada sino desdén suscita en él.  
Ha aprendido a vivir al borde de la vida. (2005: 82; 2007: 603)

Desde el título se apela a las bienaventuranzas, el cual es sin duda uno de los sermones más humanos de Jesucristo. Los insumisos entrarán en el reino de los cielos, podríamos decir, concluyendo, porque su rebeldía les abrirá las puertas del mismo modo que estarán cerradas para los sumisos. Este breve poema plantea una enumeración de algunos de los modelos de insumisión clásicos, a manera romántica, planeando ante todo el fantasma de la injusticia que se cierne sobre los insumisos inexorablemente. El mito romántico del perseguido injustamente, como Espronceda, podría servir de mecanismo temático de fondo para este poema. Y es que ya advertíamos en el capítulo anterior que el poeta es un abanderado de la justicia, sea del signo que sea, de todos los tiempos. Una justicia muchas veces incomprendida, es cierto, pero confirmada con los años sin duda alguna. Las luchas románticas, por quiméricas que fueran, aportaron a la humanidad la utopía necesaria para proyectarse hacia el futuro. La enumeración de una serie de valores desarrollados en antítesis, siempre minimizados o empobrecidos (justicia de manos ciegas, bondad de ojos efimeros, obediencia entre algodones sucios), está presentándonos las contradicciones de la justicia en diferentes versiones. Una contradicción que emerge a pesar de los sermones de los biempensantes (los honorables), puesto que no se puede seguir ocultando. La elección del término blasonar para refrendar el pensamiento de los honorables tiene además una referencia al Antiguo Régimen que bien podría establecer un paralelismo con la situación actual. También el escritor ilustrado crítico o el poeta romántico revolucionario se vieron obligados a denunciar las costumbres del régimen feudal, proclamando la separación de

poderes y las nuevas reglas que establecía del contrato social. Esta referencia no será aislada, sino que podría leerse como un sustrato apreciable en otros poemas, como si la mirada de Caballero Bonald poseyera una reflexión histórica, una vez que se ha alcanzado la sabiduría y la lucidez que le otorga la vejez (Armas Marcelo 2004: 2), que no sólo no se halla en otros poemas de otras obras suyas, sino que no se haya en otros compañeros de promoción poética a excepción de sólo algunos autores que alcanzaron esa etapa de oro de su vida, y que continuaron cultivando la poesía, como el último Ángel González o el último José Ángel Valente.

Hay un sustrato común e todos los tipos de insumisión que florecen en nuestra sociedad, un sustrato de inconformismo y de rebeldía. El profundo humanismo que transita por estos versos podría ser la raíz de esta particular forma de ver el mundo, de esta *incorregible* forma de enfrentarse a él. Es curioso que a veces esa insumisión pueda aflorar en aquellas personas que se muestran comúnmente muy sumisas, pero que en determinadas situaciones, cuando les atañe personalmente el problema, explotan y protestan. Hacia estos circunstanciales insumisos también está escrita esta poesía, que intenta captar la atención, en un ejercicio de deconstrucción de la moral establecida, de todos aquellos individuos descontentos que genera esta sociedad. Lo malo de estos individuos es que no lo saben, o que se conforman con otros dulcificadores y se callan. *Manual de infractores* es, en ese sentido, un duro ataque a esos dulcificadores, a esas medidas provisionales que tratan de paliar la situación (pero que en el fondo no quieren cambiar la situación), un libro dispuesto para armarnos de conciencia con la que poder criticar el mundo en el que vivimos. El infractor que adquiere esa conciencia —digamos esa condición— no puede conformarse ya con cualquier chuchería que el poder le ofrece para acallarle, sino que, muy al contrario, se encuentra a menudo solo en un camino «al borde de la vida» donde a veces puede ser incomprendido. Es una suerte de sermón en el desierto, continuando con la alegoría cristiana, lo cual no impedirá que se siga desarrollando ese discurso le guste a quien le guste y le pese a quien le pese. Por eso, más allá de la lectura concreta de este poema, el libro en general es un manual que sirve de guía para todos los tipos de rebeldía posible, para todos aquellos que en algún momento de su vida han necesitado sentirse rebeldes,<sup>425</sup>

---

<sup>425</sup> Para todos aquellos que en un momento determinado se ven impelidos a ser rebeldes, incluso sin haberlo querido (sólo por necesidad), el proceso de extrañamiento de la conciencia de algunos de estos poemas es especialmente impulsor de ese aspecto crítico (Díaz de Castro en Jiménez Millán, ed. 2006: 190).

también para los que habitualmente no lo son pero en alguna circunstancia se oponen a la injusticia, ya sea porque la sufren o porque ven que la sufren los demás. También, claro está, es un libro dirigido a todos aquellos infractores que luchan por otro mundo posible, que luchan por cambiar las cosas y que se plantean, al margen de cualquier circunstancia que les haga adquirir conciencia crítica, una actitud infractora constante y cotidiana.

Es más, al infractor el poder no le interesa, pues la fuerza de su propia conciencia es mucho más importante que cualquier halago que el poder le ofrezca. La conciencia, en sentido romántico, será algo que no se podrá doblegar. Y si recordamos la dialéctica hegeliana amo / esclavo, la única vía de escape del esclavo para no sentirse como tal es sólo a través de su conciencia, a través de los mecanismos que pone en funcionamiento para criticar su situación injusta, y esa conciencia nunca puede ser doblegada ni acallada. Aunque sea silenciosa, la conciencia no se calla.<sup>426</sup> El poder del amo no puede alcanzar hasta ahí. A través de aquella voluntad de no ser o no sentirse esclavo puede sobrevivir, poseer su rebeldía, a pesar de ser esclavo formalmente. En el interior, sin embargo, la rabia bulle, arde, y le proporciona las fuerzas necesarias para seguir adelante.

Otro poema en esta línea podría ser el siguiente:

#### DEPRECACIÓN

Ulula en lontananza el animal famélico  
de la incredulidad, llegan sus estertores  
desde la calle y entran hasta aquí  
con un irreverente paso de contrito.

Aunque la incertidumbre acabe siendo  
semejante a la noche, aunque  
perduren sus preguntas, siempre quedan  
residuos de verdades,  
páginas leves donde atenuar  
los dudosos gravámenes del tiempo.

Materia oscura, líbrame  
de lo indudable y lo clarividente,  
sálvame del irreprochable y sus acólitos. (2005: 92; 2007: 613)

La elección del sustantivo «Deprecación» para el título es algo que no nos extraña en el habitual y esmerado uso de lenguaje de nuestro autor, quien como venimos advirtiendo, sin

---

<sup>426</sup> Este tema se podría resumir según la frase latina, *conscientia mille testes*, esto es la conciencia vale por mil testigos.

embargo, se ha desbarroquizado en sus últimos libros y ahora no plantea el poema como un enredado tejido donde la sintaxis es el elemento axial que lo articula, sino que el contenido de la frase prevalece sobre la estructura formal. En cierto modo el poeta se desmitifica a sí mismo, buscando nuevos caminos de expresión, rompe el tópico de su poesía más inmediata, o del cliché, e intenta nuevas formas. Deprecar, que significa rogar, pedir o suplicar, entronca directamente con el gusto por el vocablo sabiamente elegido de corte clásico. Las referencias en *Manual de infractores*, tal y como sucedía en *Diario de Argónida*, a la cultura greco-latina, son muy abundantes, pero esas referencias no son sólo explícitas sino también implícitas, como en este caso, que indirectamente alude a una palabra latina con toda su herencia o carga semántica.

Y aquí vamos a relacionar ahora una característica que viene desarrollándose en todo este ciclo de Argónida, que sigue manteniéndose en los nuevos poemas publicados y adelantados de la nueva entrega, y esa característica es la de las referencias, sobre todo explícitas, a otras lecturas o autores, comenzando por las aludidas grecolatinas pero también abierto a otras tradiciones o fuentes. Caballero Bonald asimila el intertexto como un recurso más, sin que prime ese recurso e insertándolo de manera natural en el discurso narrativo, amoldándolo en cada momento a las necesidades del poema.<sup>427</sup> Porque *Manual de infractores* es, al igual que *Diario de Argónida*, una rica red de intertextos desplegada en una sabia asimilación y puesta en escena de una voz lírica en activo. Pero hay dos diferencias que sí podríamos establecer en este ciclo, confirmándolo de este modo a través de una suerte de contrapunto frente a toda la serie de aspectos que comparten ambos libros. En primer lugar, destaca la casi total ausencia de ironía en esta última entrega, como asegura Prieto de Paula:

*Manual de infractores* (2005) es un tratado de insurgencia que le ha sido dictado al poeta por su conciencia enfrentada a las actuales catástrofes de la historia. La ironía se recluye en el título, dado que la transgresión y la negación de la mansurronearía aparecen paradójicamente codificadas como lo harían sus contrarios en un *manual* o prontuario de buena conducta. Pero, más allá del título, no hay ironía en el libro: sin concesiones a la cautela ni al doble sentido, el poeta saca de la valija el látigo que aplica contra los mercaderes, los profetas del mercantilismo, los generadores de la guerra, los depredadores, los soberbios. Y todo ello sin rebajar un ápice la tensión lingüística. (Prieto de Paula 2007: 103)

---

<sup>427</sup> Hay muchos ejemplos y vamos ir desgranando los más importantes. Uno significativo sería «Venid a la luz del alba» (2005: 19; 2007: 545), título escogido del *Cancionero musical de Palacio* (cfr. Frenk, ed. 1992: 94).

En segundo lugar, la ausencia del tono elegíaco en un discurso que recrea constantemente el presente y que se plantea el pasado como una reconstrucción ficticia:

En consecuencia, no cabe la elegía en *Manual de infractores* porque no cabe la posibilidad del recuerdo; porque la memoria se teje con la desmemoria y el recuerdo con el olvido. No hay nostalgia de un tiempo pasado, no hay evocación del *ubi sunt*, porque la escritura celebra el presente en que acontece; las experiencias evocadas son experiencias lingüísticas que nacen en el propio proceso de escritura y ahí adquieren la dimensión simbólica, alegórica que el texto les otorga, en esa tensión que nace de su propio irse haciendo el proceso de escritura. (Lanz 2007: 107)

Recordemos que en la versión definitiva de su obra poética completa, y en la nueva reordenación de *Diario de Argónida*, coloca en primer lugar, con las significaciones que ello conlleva, un poema muy curioso titulado «Biblioteca particular». Y nos parece muy elocuente la nueva ubicación de esta composición al reordenar toda la obra y publicar el ciclo de Argónida en un mismo volumen, ya que nos está indicando una forma de leer. Aunque no pertenece a *Manual de infractores*, sin embargo conviene que recordemos lo que decía aquel poema, que no citamos en el anterior capítulo porque lo reservamos para esta lectura, ya que en la reordenación de 2007 adquiere un plus polisémico:

#### BIBLIOTECA PARTICULAR

Comparecen los libros en lugares  
anómalos, se juntan  
con indolente asimetría:  
un tropel  
de vestigios locuaces,  
pendencieros, irresolutos, lerdos.

He pugnado con ellos  
durante muchos años: los he visto nacer,  
durar, languidecer. Han resistido  
intemperies, saqueos, turbamultas.

Algunos llevan dentro  
la ponderada prueba de mi envidia,  
los más el distintivo  
incorregible de la decepción.

Mi error fue abrir un día un libro.

(Jack London, *The Sea-Wolf*) (1997: 61; 2007: 457)



Si hacemos una lectura paralela de *Manual de infractores* relacionándolo con la nueva ubicación de la obra poética completa, no podemos dejar de entender esta clave intertextual, de referencias dispersas aquí y allá, casi todas explícitas pero otras implícitas, en el ciclo de Argónida. Y recordemos que explicitar todas estas relaciones no es sino la inversión de aquella maraña de referencias implícitas que salpicaban al lector en *Descrédito del héroe* y *Laberinto de fortuna*, donde casi nunca no se sabía qué pertenecía al creador como invención o qué eran préstamos, y éstos eran numerosísimos. El intertexto, ya lo implicamos en otros capítulos, va creciendo y desarrollándose como una red que da profundidad a cualquier verso o poema. Una vez más, por tanto, las variantes nos ofrecen algunas claves que nos parece necesario apuntar aquí. En el poema en cuestión, «Biblioteca particular», nuestro autor nos habla de esa larga relación que posee con los libros, tanto los buenos como los malos. Además, utiliza una cita, el último verso, entresacado de *El lobo de mar*, la novela de Jack London. Es una novela de aventuras que combina la intriga con la marinería, temas que como sabemos han apasionado a nuestro autor durante toda su vida y que ahora han aflorado explícitamente en los temas. Sí, la perspectiva temporal de quien ve su vida con más camino recorrido que el que le queda por recorrer está muy presente en todo lo que venimos exponiendo, pues si el autor asegura que «mi error fue abrir un día un libro», es que está realizando una lectura *a posteriori* de toda su vida, una revisión. Error, suponemos, en el sentido de opción de vida, pues posiblemente si no hubiera descubierto la literatura habría vivido sin tener que crear espacios virtuales en los poemas. No habría habido ningún subterfugio alrededor de las palabras sino que la vida se habría desarrollado en toda su plenitud o su miseria, sin galerías o proyecciones del lenguaje y la memoria, sin ningún doble que le suplante en los poemas. Y decimos que es error en tanto que puede convertirse también en acierto, en el acierto de su vida, en la opción más certera que jamás se tomó: lógicamente el autor no va a celebrar esta elección, pero a nosotros no nos queda otra forma de enfocarlo que no sea así, porque si nuestro autor es quien es será gracias a los libros, y si escribe un *Manual de infractores* es porque ha adquirido durante toda su vida una conciencia crítica a través de la lectura. Sólo con la lectura se puede ser crítico. Sólo con la lectura se puede ser infractor. Si no se lee, se acaba siendo sumiso, manso, biempensante, gregario, etc. Si se lee, uno se convierte indefectiblemente en infractor. Y de ahí esa clave, esa matriz de la lectura en el fondo de esta obra del jerezano, que ha hecho de

una reflexión sobre su propia opción de vida la materia de los poemas. Ya no hacen falta, por consiguiente, explicaciones discursivas o sintácticas complejas que pongan en relación la multitud de detalles dialógicos que el lenguaje crea en su relación con el otro, con los otros que somos también nosotros, sino que es la reflexión —que significa lo que se refleja— del yo la que, al proyectarse, nos ofrece una mirada, en este caso, crítica. La reflexión es aquí, más que nunca, un espacio donde encontramos la alteridad en nosotros mismos. Pero esa reflexión sólo se puede lograr a través de la lectura y la capacidad crítica que hay que cultivar en nosotros mismos, puesto que ese es el motor que hace que nos rebelemos cuando vemos la iniquidad en los demás, cuando veamos la muerte de los valores tradicionales, diluidos en la sociedad de consumo y en mercado, convertidos en un objeto, cosificados igual que las personas. Al mundo no le quedan resquicios para tener conciencia de sí, pues posee un pensamiento único e inhumano que aniquila cualquier diversidad: el infractor será un resistente que luche por su conciencia no homologada, alternativa, independiente. Esta independencia sería el prototipo de la libertad, igual libertad que la que adquirimos cuando leemos un libro y vivimos dentro de ese libro, cuando pasan las horas y las horas y disfrutamos de su lectura. El infractor no sólo luchará por sí mismo, por mantener esa independencia y esa libertad, sino que pasará a la lucha activa al no morderse la lengua a la hora de criticar los procesos de aculturación en los que vive inmersa esta sociedad estandarizada, una sociedad y una época que vivimos también llamada «era del gris conformismo» (Featherstone 2000: 142). Así, en este poema se insiste en esta última idea:

#### CAMPO DE SOLEDAD

La soledad que a veces, todavía,  
te seduce a deshora, te somete  
a un trato vejatorio, ¿no es la misma  
que antaño te solía visitar  
sin previo aviso, a horas intempestivas  
o anunciándose de repente  
con suavísimo trato de ramera?

La soledad de ahora se acrecienta  
en su propia renuncia selectiva,  
expande sus tentáculos  
por las circunvecinas cavidades del ocio.

Pero ya tú no eres el mismo que solías  
contribuir de grado a su caducidad,  
ya eres otro inquilino  
de esa dudosa deshabitación  
que aún te otorga un consecuente  
atisbo justiciero, una vaga  
decencia inculpatoria, el desdén por lo obvio,  
un repudio pugnaz por todo lo sectario  
y esa humilde, obstinada convicción  
de que todos aquellos que abominan  
de los transgresores  
padecerán un día ese otro suplicio  
que otorga a los gregarios su propia soledad. (2005: 93-94; 2007: 614)<sup>428</sup>

El poeta ha adquirido conciencia crítica de su situación a través de la literatura y la poesía, y ahora entona, además, un canto alegrándose de su situación. No hay triunfalismos, pero sí una meditación lo más ecuánime posible, y una contraposición frente a todos aquellos que no poseen esa conciencia. En este poema la soledad es una aliada para todo aquel que sabe gestionarla.<sup>429</sup> Tradicionalmente la soledad suele presentarse de dos formas, la elegida, siempre acogedora, y que es la que salva de estar solo, y la que no es elegida, y que es profundamente dolorosa. El poeta-infractor ha ido cultivando durante toda su existencia una vida de soledad y está acostumbrado por tanto a esa soledad, no le causa dolor. Es curioso que el lugar de la soledad es un campo, como reza en el título, y que luego en la última estrofa se aluda al interior de la casa, a la habitación como un lugar deshabitado, con la consiguiente deuda del vacío con su otredad, y ese continuo diálogo que se establece entre el que fue y el que ahora se es, o mejor dicho, entre los inquilinos que fuimos y el que ahora somos, en una concepción de la identidad proteica.

Sin embargo, aquellos que son gregarios, esto es aquellos que siempre van en grupo, cuando se encuentran solos es porque no han elegido la soledad, y por tanto les causa extremo dolor. La conciencia de todo esto obviamente se halla en relación no sólo con el ejercicio de la escritura, sino más bien con la del infractor, con la de aquella persona que medita, que estudia, que se cultiva (y esas actividades como mejor se realizan es mediante la lectura y el estudio), y ese infractor es una consecuencia de todo ese proceso de

---

<sup>428</sup> Intertexto del título con un verso del poema «Canción a las ruinas de Itálica», de Rodrigo Caro (señalado por Díez de Revenga, 2005: 95).

<sup>429</sup> Recordemos que el poema de *Diario de Argónida*, «Nada de preguntas» (1997: 23; 2007: 461) concluía de la siguiente manera: «La soledad me salva de estar solo». Es por tanto un verso y una reflexión matriz que irá expandiéndose también en *Manual de infractores*, esto es en todo el ciclo de Argónida.

aprendizaje. Da igual en este sentido escribir o no. Lo que no es lo mismo es adquirir esa conciencia, vivir en la lectura, vivir los libros. Esta invitación a los libros es realmente estimulante, una invitación que podría estar complementada con esta magnífica prosa de nuestro autor en la que explicaría algunas de estas ideas que venimos explicando.

#### ELOGIO DEL LECTOR<sup>430</sup>

Quizá sea verdad que siempre se escriben aquellos libros que a uno le gustaría leer. La aseveración también sirve alterando los términos: siempre se leen los libros que a uno le gustaría escribir. En cualquier caso, el escritor lleva siempre consigo a un lector que lo estimula a escribir y que incluso lo corrige. Leer también nos «enmienda» de algún modo, rectifica por así decirlo nuestra propia experiencia. El libro es un acompañante fiel y disponible, un confidente que estará siempre dispuesto no ya a mostrarnos una y otra vez su intimidad, sino a escucharnos. Incluso puede ser un buen antídoto contra cualquier tentación dogmática. La opción a asentir o disentir ocupa de hecho más espacio que el propio libro. Su diversidad de sugerencias críticas, se contradice por definición con el pensamiento único.

La afición a leer se genera por lo común a través de una serie de espontáneos estímulos educativos. Parece una afirmación demasiado simple, pero no lo es del todo. Un día, de repente, uno se siente tentado a establecer cierta complicidad con un libro, descubre en él una desconocida parcela de la realidad, pacta con su autor una alianza secreta. ¿Por qué ocurre así? El mencionado hecho de que ciertas pautas educativas favorecen la convivencia con un libro, puede ser obviamente una explicación, pero hay otras más complejas. Si la afición a leer se origina a partir del gusto por compartir o rechazar una determinada historia, parece evidente que ese gusto está condicionado por el clima familiar o social que rodea al incipiente lector. El libro se convierte entonces en un vehículo de aprendizaje de la vida, en una especie de terapia contra la rutina, el aburrimiento, la soledad. Por ahí van al menos mis recuerdos.

En el aislamiento hostil de la provincia, cuando aún resonaban los estruendos de la guerra y se expandía por el país otra opresiva clase de desolación, la compañía de un libro suponía el acercamiento a un mundo cuya sola capacidad de inventiva te remuneraba de muchas privaciones. Frente a la sinrazón y el oscurantismo de la historia, aún era posible recurrir a esa razonable alianza con la lectura. Se trataba, en cierto modo, de una especie de elección intuitiva de la libertad. Con un libro en las manos, uno tenía en su poder un precioso fragmento de vida, disponía a su antojo de esa vida, pertenecía de veras al mundo, aprendía a ser libre. Y al revés, el que no buscaba la ayuda generosa de un libro, ése limitaba sañudamente un espacio de regocijo y aventura, se empobrecía sin remedio, se negaba a sí mismo una hermosa opción a ser más plenamente humano.

Es cierto que en un libro comparecen tantas lecturas como lectores, y que ninguna de ellas tiene necesariamente que coincidir con cualquiera de las otras. Ya se sabe, de todos modos, que sin la gestión del lector, el oficio del escritor quedaría trunco. Digamos que el escritor propone y el lector dispone. El escritor —en términos etimológicos— es un pontífice, es decir un constructor de puentes, en este caso de un puente entre lo que él crea y lo que el lector recrea. Sin esa complicidad ningún libro alcanzaría su más propio destino: el de servir de fértil alianza entre quien escribe y quien lee. Si fuese así, el oficio de escritor carecería de sentido: el lector justifica la literatura.

---

<sup>430</sup> Hemos querido recordar y rescatar aquí este texto más reciente del jerezano —que se corresponde con la etapa de escritura de *Manuel de infractores*— de un folleto publicado por la Universidad de Cádiz, la Fundación Caballero Bonald, la Fundación Luis Goytisolo y la Fundación Fernando Quiñones con motivo del Día Mundial del Libro de 2003, el 23 de abril.

Paralelo a este «elogio del lector» se encuentra el elogio de la lectura, una invitación «frente a la sinrazón y el oscurantismo» (de cualquier época, añadiríamos nosotros) y «una especie de elección intuitiva de la libertad». Pero sobre todo es el final del primer párrafo el que entronca con todo lo que venimos exponiendo, pues a través de la lectura y de la motivación de la conciencia crítica se puede luchar —o al menos intentarlo— contra la apisonadora del pensamiento único. Más allá de lo que el libro mismo nos diga explícitamente, es lo que nos sugiere implícitamente, los mecanismos que espolea y que pone en funcionamiento, el engranaje de la crítica: una maquinaria que no tiene marcha atrás y que va perfeccionándose con la edad, aunque bien es cierto que también hay grados de sabiduría, igual que hay grados de estulticia (pero eso obviamente ahora no es la preocupación de nuestro análisis).

Todas estas ideas acerca de la conciencia crítica nos las va desvelando la lectura de este libro que, no olvidemos, está concebido desde su título como un «manual»: ¿qué quiere decir esto? Hay un segundo paso en esta concepción que es el que más nos interesa, y que ya hemos apuntado sucintamente antes,<sup>431</sup> y ahora vamos a intentar desarrollar mejor, es decir el paso que existe entre la resistencia pasiva y la resistencia activa, entre la no intervención (aunque se posea conciencia de lo que sucede en el mundo), y la intervención. El poeta toma partido y comienza a nombrar lo que está prohibido, lo que nadie se atreve a nombrar por miedo a que el poder lo castigue o aísle. Y el método que emprende es una suerte de duda metódica que tiene que ver con esas sospechas fundadas acerca de la infabilidad de un lenguaje que remite sólo en parte a lo que pensamos, aunque va más allá desde el punto de vista del contenido del discurso y los referentes aludidos. Una duda que lleva en sí la subversión («revulsivo», diría García López, 2006: 156), no sólo en su sentido social, sino en su sentido cognoscitivo, en tanto que hay que subvertir los valores que esta sociedad capitalista y consumista difunde.

Lo que el poemario muestra, en su proceso constante de desvelamiento, no es el hallazgo de una verdad que esté más allá de las palabras que la enuncian, sino, más bien al contrario, la incertidumbre del camino emprendido, el equívoco absoluto [...] El libro se convierte entonces en un tratado de búsqueda de la verdad a través del anti-dogmatismo absoluto (contra las convicciones absolutas), y lo hace potenciando un estado de alerta que no ofrece soluciones

---

<sup>431</sup> Esto es, un manual que se plantea como la antítesis de un libro de buenas maneras, es decir un libro concebido como revulsivo, desde la conciencia y la certeza de saber que se está planteando una moral distinta y subversiva. Un tratado de la incorrección.

finales, sino un camino que se establece como continua búsqueda, como constante «renuncia» y continuo proceso de desvelamiento. Así, el libro proclama constantemente una incitación a la disidencia, a la insumisión, a la insurrección. (Lanz 2007: 105)

De hecho, la elaboración —la conciencia de la elaboración— de un manual nos está presentando un radical proyecto de insumisión frente a lo que Foucault llamó las *sociedades disciplinarias*, y que actualizó Deleuze (cfr. 1996: 277-286) denominándolas *sociedades de control*, una postura que puede resultar a simple vista arisca, pero que encierra toda la ternura humana que todavía el hombre puede atesorar. Según Juan Cruz, tras este aspecto humano es indudable que a Caballero Bonald «los años le han hecho más radical, más libre» (Cruz 2006: 50). Y también nos gustaría recordar otro comentario interesante de Francesco Luti, en la introducción a una reciente antología publicada en Italia, respecto a lo que significa *Manual de infractores*: «Concepito —ed il titolo ce ne offre una indicazione— come rottura con la tradizione più comune, il libro s'impone come un verdetto contro gli attachi del convenzionalismo e delle banalità.» (Luti 2005: 15) Y así lo confirma Juan José Lanz, profundizando en estas ideas el artículo antes referido, sin duda uno de los acercamientos más interesantes que se han realizado a *Manual de infractores*:

El discurso poético adquiere así, una dimensión actuativa, performativa, podría decirse con términos austinianos, por la que su propia enunciación supone ya una actuación en el mundo y la consecuente creación de un efecto de sentido, de que deriva su dimensión comprometida, que no se establece ya en la previa intencionalidad programática, sino en la propia realización lingüística, en el modo de manifestar su insumisión frente a los discursos de poder y el modo en que éstos circulan en el mundo. (Lanz 2007: 104)<sup>432</sup>

La crítica del poder, por supuesto, podría ser el eje que articularía este discurso contra una sociedad que es el resultado de una imposición planificada por los ricos y poderosos, que a manera de clases sociales sólo buscan perpetuarse en el poder. Podríamos recordar también ciertos pasajes de la novela *1984* o *Un mundo feliz*, en las que dos personas intentan vivir de una manera que ya es imposible, sin la vigilancia de las cámaras en la primera y fuera de un mundo fabricado en serie en la segunda, eludiendo las normas preceptivas e impositivas de una sociedad que casi nos ha convertido en robots, sin margen de pensamiento individual, sin resquicios para pensar. Estas declaraciones de nuestro autor

---

<sup>432</sup> Recordemos que ese giro intervencionista austiniano ya se había producido en el libro anterior —y ya lo señalamos en el anterior capítulo— que precisamente es el hilo conductor que une, desde la recreación del mito bonaldiano hasta la conciencia del infractor, este ciclo.

son muy oportunas para relacionarlas con esta conciencia infractora, con la rebeldía que le ha impulsado a organizar los poemas en torno a estas ideas:

Recuérdese que todos aquellos que han programado (desde los tiempos de los terrores inquisitoriales a los de cualquier censura dictatorial) el mantenimiento de sus poderes y privilegios, han coartado siempre la libre circulación de las ideas. Los abyectos enemigos históricos de los derechos del hombre han recurrido sin tregua a una suprema barbarie: la hoguera. O quemaban herejes o quemaban libros. En las imágenes futuristas de un mundo despersonalizado, la quema de libros representa algo más que un mandamiento atroz: es una nueva metáfora de la esclavitud. Todos sabemos que destruir, prohibir ciertas lecturas ha supuesto siempre prohibir, destruir ciertas libertades. Quien no leía, tampoco almacenaba conocimientos. Y quien no almacenaba conocimientos era apto para la sumisión. De lo que fácilmente se deduce que toda democracia será tanto más efectiva cuanto más propicie el ascenso cultural de los ciudadanos. (2003: 40-41)

Es un párrafo que ciertamente no posee desperdicio alguno, y que podría servirnos para afianzar la extrema conciencia crítica que posee nuestro autor sobre la realidad que vivimos. De la última frase podemos entresacar la idea de que en el fondo las democracias occidentales se están esforzando todo lo posible en que haya menos cultura entre los ciudadanos, en que se lea menos y en que, por tanto, haya menos conciencia crítica. Una sociedad acrítica es una sociedad sumisa. Pero el infractor resiste, y lo hace para denunciarlo. Vemos además cómo toda aquella lucha frente a la dictadura, a la que se alude en el párrafo, no fue ningún paso definitivo, sino que cada época posee sus mecanismos de aniquilar las libertades, y que no se puede bajar la guardia. Precisamente frente a aquellos que pensaban que tras la dictadura se iba a vivir un periodo dorado, y que se han acomodado en el poder, precisamente a ellos va dirigida la mirada del infractor, que no cesa en su empeño en querer quiméricamente de ordenar el mundo.

Aquel Caballero Bonald que sufrió en varias ocasiones la cárcel y la injusticia del régimen, y que fue uno de los abanderados de la poesía comprometida durante los últimos años cincuenta y principios de los sesenta, vira —igual que si fuera un barco— hacia la rebeldía más allá de una visión acomodaticia, adoptando una postura incómoda, sí, pero que al menos le da tranquilidad. Es por eso por lo que en un verso del último poema transcrito se dice que se posee «una vaga / decencia inculpatória», puesto que todavía posee la suficiente vergüenza y autocrítica como para saber cuándo se deja engatusar por el poder o cuándo no. Él, un poeta reconocido y que ha ganado multitud de premios, pero que no va a suavizar su discurso para ser un esbirro del poder. Jenaro Talens ha analizado ese aspecto

del compromiso ético de nuestro autor en el conjunto de una larga trayectoria vital y literaria.

[...] el *compromiso* del poeta Caballero Bonald se ha identificado en demasía con el carácter aparentemente *comprensible* de su discurso. Se trataría de ver en su obra un sujeto central que habla desde su propio ámbito *personal*, con un discurso vehicular y *legible*. Él mismo ha hablado, por supuesto, en numerosas ocasiones, del uso del desván de su memoria personal a la hora de elaborar sus poemas. Esa circunstancia parecería situarlo, de entrada, entre los que utilizan para su trabajo elementos reales (por cuanto *vivid*) y no supuestas abstracciones discursivas. Puesto que la memoria es asimismo la suya, ello parece presuponer que habla de él, es decir que cierta confesionalidad, todo lo filtrada o enmascarada que se quiera, está en la base de lo que se dice. (Talens 2007: 23)

Lo que Talens nos está explicando es que a lo largo de la historia personal de nuestro autor no sólo ha ido evolucionado su discurso respecto a la noción de compromiso, sino que éste posee muchos matices y se encuentra en relación con el aspecto central de su obra, o al menos el que más se ha celebrado, es decir la memoria, el lenguaje, etc. Y siguiendo con este razonamiento no podemos olvidar que el compromiso se puede concebir también como una formalidad —en tanto que ética— que va aplicándose en cualquier momento estético del autor, a un carácter determinado.

La insolencia de Caballero Bonald es también un estilo literario, un modo de gobernar el lenguaje. La ética de un escritor es inseparable de su música, de su vocabulario, de su sintaxis. El compromiso literario con el mundo exige sobre todo un compromiso con el rigor de la literatura [...] Esa misma lección ha dado Caballero Bonald al llevar la insolencia de su valor cívico al lenguaje poético y al defender la escritura como un proceso de búsqueda, de indagación esforzada, hasta convertir los matices del lenguaje en un ámbito de conocimiento. Los merodeos lingüísticos tienen poco que ver con la ornamentación encubridora en una poesía que [...] ha buscado en el despojamiento un golpe de fuerza expresiva, de lucidez vital y de valentía ética. Experiencia de vida y experiencia de lenguaje se funden en un testimonio de rebeldía. (García Montero 2006b: 32)

La estética es la dimensión artística del *éthos* humano. El compromiso es una forma de estar en el mundo, no puede separarse de una forma de mirar.<sup>433</sup> Queremos decir que el compromiso no es una cuestión de modas y que posiblemente el Caballero Bonald de *Manual de infractores* sea el mismo de *Las adivinaciones*, y no deberíamos complicar más

---

<sup>433</sup> «Podríamos decir que lo fundamental de su poética, que ha variado poco a lo largo de de estos años, radica justamente en la proyección de un elemento en otro: es decir la búsqueda del conocimiento como una forma de resistencia, manifiesta en la desconfianza ante las verdades establecidas. Aparece, así, en su poesía, una clara dimensión ética vinculada a una dimensión epistemológica, que se relaciona pronto con un poder terapéutico [...] derivado de la concepción catártica aristotélica, pero que no lleva a la inmovilidad, consecuente de la mera purificación de las pasiones, sino que impele a la acción mediante su desvelamiento.» (Lanz 2007: 104)



el análisis en este sentido. Pero sabemos que estamos reduciendo toda la complejidad a un simple juego fácil de palabras solipsista y nos gustaría explicarnos.

Para ello nos vamos a remontar a un concepto y unas nociones que podríamos resumir como una ética estética que en la literatura española posee su referente principal en Juan Ramón Jiménez.<sup>434</sup> Como bien sabemos, la relación de nuestro autor con Juan Ramón responde a una lectura interiorizada desde su juventud que posee varios aspectos. Quizá el más visible exteriormente, por encima de otros, aunque no el único, sea el del creador inconformista que posee un compromiso vital con su escritura y por tanto consigo mismo. Es un compromiso que se convierte en una obsesión y que no sólo elabora nuevas obras sino que está en continua reelaboración de lo que ya ha escrito, como le sucedía al Juan Ramón que prosificaba constantemente versos o que versificaba sus prosas. Caballero Bonald es un continuo y obsesivo —en tanto que perfeccionista— reelaborador de su obra, como bien hemos ido observando libro tras libros y como se puede observar en el cotejo de sus primeras ediciones con la ordenación definitiva de *Somos el tiempo que nos queda* (2007), que sería su Obra con mayúsculas, en el sentido juanramoniano.<sup>435</sup> Una Obra que posee conciencia de sí misma y que sobrevivirá a nuestro autor cuando se muera, en última instancia. La libertad y la soledad del creador formarán parte entonces de un sintagma inseparable, de una conciencia de la individualidad que llevará consigo la conciencia crítica. Esta premisa se encuentra por supuesto en los orígenes de la poética bonaldiana, y esa ética estética va transformándose a lo largo de todas las obras que hemos ido analizando en cada capítulo, tomando diferentes formas externas y aflorando de muy diversas maneras.<sup>436</sup> Si hablamos del Caballero Bonald, en ese sentido, podríamos extender el concepto algo reduccionista del *engagement* sartriano hacia algo más que una moda filosófico-literaria o necesidad histórica, y así desde el existencialismo metafísico de los primeros libros hasta la conciencia infractora de los últimos, la ética estética del jerezano

---

<sup>434</sup> Más aún, podríamos afirmar que el ascendente juanramoniano que se inició levemente en el anterior libro, con la búsqueda de la síntesis expresiva (desde el punto de vista formal), toma aquí cuerpo definitivamente y se sublima. Se cierra el círculo —teniendo en cuenta el libro que está a punto de aparecer, *La noche no tiene paredes*— quizá, también, una vida, pero nunca una Obra escrita con mayúsculas que aspira a poseer conciencia de sí y sobrevivir a su autor.

<sup>435</sup> Prieto de Paula desarrolla brevemente pero de manera espléndida este tema de la influencia juanramoniana en nuestro autor (2007: 101). También ha sido puesto de relieve por Morelli recientemente (2008: 21): «Il poeta è animato da una visione di perfezionismo che lo avvicina alla stessa idea juanramoniana dell'opera assoluta, risultato di un processo di elaborazione mai terminato».

<sup>436</sup> Esta dimensión ética también ha sido señalada por Lanz en el artículo citado (2007: 106).

poseería una marca indefectible.<sup>437</sup> Y una marca juanramoniana de superación. Estamos por tanto entendiendo ese compromiso no sólo desde la escritura para las necesidades del autor sino desde la lectura y las necesidades del lector, no sólo desde la individualidad sino hacia los demás. Ese paso de calidad emprendido, bien es cierto, es un paso que sin embargo no todos logran realizar. Y Juan Ramón Jiménez, como bien sabemos, acompañó a Caballero Bonald en sus aprendizajes literarios allá a finales de los cuarenta, y ahora vuelve a aparecer en este último *Manual de infractores*. La intertextualidad —no sólo de textos, sino de voces y ecos ajenos, como quería Kristeva— explícita así nos lo muestra, pues lejos de ocultarnos las deudas el jerezano emprende un camino de exhibición de sus gustos en tanto que asimilaciones literarias que le han ido acompañando durante toda su vida. En muchos poemas, por tanto, es como si asistiéramos a una desnudez verbal y temática que pone de relieve las influencias más directas de nuestro autor, quien se ha convertido en una voz que no posee ningún miedo no sólo a criticar el mundo, como hemos explicado, sino a expresarse en su vertiente más literaria e individual. Así, estos poemas son exploraciones por la intrahistoria de la trayectoria del jerezano.

Esta reducción de la poética bonaldiana a la conciencia crítica y a la conciencia creadora, que bien podría resumirse en el binomio estético kantiano idea / forma, resplandece especialmente en este libro en muchos poemas. Y las ocasiones en que podemos detectarlo son muchas también. Hay poemas muy claros, que no ocultan en ningún momento su ascendencia, puesto que su voluntad es mostrarla, y que funcionan en el libro como una suerte de liberación de esa conciencia que pugna por ser más libre y más solitaria, que es la conciencia última del poeta que vive en sus poemas, y que se encuentra en constante solidaridad con el mundo, haciendo también gala de otra dialéctica sartriana, la del solitario solidario y que traspasa multitud de composiciones. «La transparencia» podría ser una muy evidente muestra de ellas:

---

<sup>437</sup> Así lo entiende también uno de los críticos más solventes de la actual crítica literaria española: «Desde planteamientos estéticos distintos a los de su libro de 1963, *Pliegos de cordel*, pero con claridad meridiana, el poeta ha acogido aquí algunas de sus disidencias políticas frente a un tiempo de historia que se anuncia peligroso. Encarado a su propia indignación, el poeta se obliga a encontrar las palabras exactas, ese es el valor ético de su creación [...] La incitación a la disidencia recorre el libro por caminos muy diversos, porque el tono dominante no es tanto el de la denuncia como el del enfrentamiento a la norma, el de la invitación al recelo ante las grandes palabras» (Díaz de Castro en Jiménez Millán, ed. 2006: 189-190)

## LA TRANSPARENCIA

Como el que escucha desde su celda el paso de los trenes,  
como quien busca cada noche empecinadamente algún rastro  
perdido que no conduce a ningún sitio,  
como el que se pasa media vida intentando atravesar la frontera  
entre dos zonas igualmente prohibidas,  
como el acróbata que piensa en sus últimos descabros mientras  
se esfuerza por mantener el equilibrio,  
como el navegante que altera deliberadamente el rumbo  
para poder naufragar sin temor a equivocarse,  
así pretendo ahora ordenar los olvidos, elegir únicamente aquellos  
que no afecten apenas a los turbios litigios del pasado.

La transparencia, Dios, la transparencia. (2005: 36; 2007: 561)

Salta a la vista la mirada retrospectiva del autor que ha atesorado en su propia voz un cúmulo de tradiciones y estímulos, y que se resume en ese sedimento juanramoniano, en ese afán de vitalidad último del creador que se sublima en su Obra. En este caso el poeta quiere ordenar no sólo su vida y su pasado, sino seleccionar los recuerdos que le evoquen —y le provoquen— aquellas situaciones emocionantes, o poéticamente emocionantes. No podemos olvidar que aquí se vuelve a hablar de la poesía, pero que existiría una identificación de la vida y la poesía que haría de este poema no un juego metaliterario o intertextual, sino una búsqueda. La poesía como el hábito sustentador de la vida, como *élan vital*. Esta estética impulsaría por tanto hacia el mundo, y de ahí nacería la conciencia crítica, que aunque pudiera parecer que pertenece a otro estrato muy diferenciado de lo que tradicionalmente podemos entender como una poesía de valores altamente estéticos, vemos cómo Caballero Bonald logra unir con particular maestría. Y es que nunca vamos a hablar de un Caballero Bonald alejado de la realidad, puesto que cualquier obra posee una ligazón con el mundo, sea ésta de la índole que sea, incluso de lo más variopinto o aparentemente apartado de la realidad.<sup>438</sup>

---

<sup>438</sup> «Dicho de otro modo, el análisis de la literatura como significante y significándose a sí misma no se despliega en la sola dimensión del lenguaje. Se hunde en un dominio de signos que aún no son signos verbales, y, por otro lado, se estira, se eleva, se alarga hacia otros signos que son mucho más complejos que los signos verbales. Eso hace que la literatura sea lo que es en la medida en que no está sencillamente limitada al uso de una sola superficie semántica, de la superficie única de los signos verbales. En realidad, la literatura se mantiene en pie a través de varios espesores de signos. Es, si ustedes quieren, profundamente polisemántica, pero de un modo singular, no como se dice que un mensaje puede tener varias significaciones y que es ambiguo, sino que la literatura es realmente polisemántica; esto implica que para decir una sola cosa, o acaso para no decir nada en absoluto, porque nada prueba que la literatura deba decir algo, sea como sea, para decir algo o no decir nada, la literatura está siempre obligada a recorrer cierto número de sedimentos

No es el caso de este libro, visto que estamos analizando poemas que poseen un sustrato de conexión —en tanto que expresión de la referencialidad— con el mundo mucho más explícito que en otras obras como *Laberinto de fortuna*. Pero en cualquier caso las claves bonaldianas pasan forzosamente por una lectura extrema de la modernidad y la contemporaneidad, y a partir de ahí podríamos entender estas claves basadas en la concepción de la *opera aperta*, que señalara Eco y que Foucault calificara como polisemántica.

Y son muchos los poemas donde se persigue esta finalidad juanramoniana. Un texto muy importante que se encuentra en las primeras páginas del libro se titula significativamente «Blanco»:

#### BLANCO

El color blanco ocupa el centro  
de la vida, refrenda  
su vacío,  
                    su plenitud,  
participa de todo lo naciente,  
de todo lo extinguido,  
de su certeza, de su negación.

Pauta consecutiva,  
                    el blanco  
conciérne al aire libre, al vuelo  
de las aves, al trazo inaugural  
de la imaginación, al semen.

Es el prelude de lo incomenzado,  
la cifra terminal de lo perpetuo.

Tiempo en blanco y aviso  
                                    del vacío:  
mi palabra y mi alma. (2005: 14; 2007: 540)

Después de haber ido recorriendo libro a libro toda la obra de nuestro autor, y de haber insistido tantas veces en todo lo que significaba el blanco mallarmeano<sup>439</sup> en su obra (el color que es la fusión de todos los colores y, por consiguiente, el color que aporta toda la

---

semiológicos [...] y en estos [...] sedimentos entresaca con qué constituir una figura, una figura que tiene la propiedad de significarse a sí misma. Es decir, la literatura no es otra cosa que la re-configuración, en una forma vertical, de signos que están dados en la sociedad, en la cultura, en sedimentos separados; es decir, la literatura no se constituye a partir del silencio, la literatura no es lo inefable de un silencio, la literatura no es la efusión de lo que no puede decirse y nunca se dirá.» (Foucault 1996: 94)

<sup>439</sup> Así lo asegura también Andújar Almansa (2007: 135)

variedad cromática del mundo), en tanto que página vacía que había que rellenar, en tanto que vida del creador que vive en el poema, no podemos dejar de señalar esta continuidad — pero también superación— de este tema en la obra de nuestro autor y particularmente revivida en este último *Manual de infractores*. Es especialmente curiosa la conjugación de ambas conciencias, la crítica y la creadora, la ética y la estética, que aunque pudiera parecer que anduvieron separadas no obstante podemos asegurar que nunca se habían alejado lo más mínimo. Y que en cualquier caso ahora se presentan como el feliz resultado de una sola voluntad. Porque el poeta posee una conciencia del límite y de la finitud extrema, una conciencia radial en la que confluyen ética y estética, vida y poesía de una manera imposible de deslindar. Por eso el último verso habla de «mi palabra y mi alma», esto es la poesía y la vida del poeta. A través de la transparencia que en el color blanco se presiente, desde esa perspectiva cromática total, la cifra de lo eterno se hace posible en la poesía. Posee ese sesgo de lo absoluto que el poema siempre busca, y que es tan de herencia juanramoniana, una suerte de clave a través de la cual se puede interpretar o descifrar el entramado de signos en el que vivimos. Y a este poema le sigue justo después este otro, en esta primera parte del libro, que puede aclararnos un poco más esta particular veta estético-temática de *Manual de infractores*, y que sin duda constituye su contrapunto.

Hay que recalcar que en este sentido el jerezano está comenzando su manual adentrándonos en un universo estético, del cual irá desgajando su particular visión ética, tal y como hemos explicado.

#### LA CLAVE VENTUROSA DE LA VIDA

Recuerdo paso a paso aquel camino  
de tierra oscurecida por la lluvia, con charcos  
despiadados, alambradas hirsutas  
en las lindes y unos chopos sin hojas  
afligiendo al paisaje.

Un lugar anodino,  
difuso, apenas predecible, y sin embargo  
dotado de una nítida hermosura,  
no por ningún expreso ornato natural  
sino porque precisamente allí, hace ya tiempo,  
percibí de improviso una presencia  
parecida a la plenitud, ese raudo bosquejo  
que irrumpe en la memoria y se incorpora  
ya para siempre a los indubitables  
rudimentos de la felicidad.

Sólo eso:  
unos ojos pendientes de los míos,  
y en ellos, descifrándose,  
la clave venturosa de la vida. (2005: 15; 2007: 541)

El amor será esa clave en la que confluirán las verdades más importantes de la vida, las únicas verdades que merece la pena recordar. Por eso el poema comienza evocando en el recuerdo un paisaje sombrío y melancólico, algo romántico, que podría traernos a la memoria a aquellos meses en los que el joven Caballero Bonald estuvo en el campo recuperándose de su tuberculosis y cómo en aquel tiempo fue a visitar a una puta vieja que vendía a su hija en un chozo (1995: 194-196).<sup>440</sup> Este poema podría formar parte de aquellos recuerdos jóvenes tristes y grisáceos, de salud enfermiza, y de ahí esa primera estrofa. El contraste entre el estado de ánimo de ese paisaje, y su propio estado,<sup>441</sup> frente a esos ojos de la jovencita, llenos de vitalidad, serán la causa del poema, la vida dentro de la miseria, la luz dentro de la opacidad de una existencia oscura.<sup>442</sup> Pero podría este poema ser una vivencia virtual y responder de este modo también a cualquier otro suceso de vida prostibularia u amor ocasional, casos estos bastante frecuentes en la trayectoria del jerezano. Sea como fuere, lo importante es cifrar en el amor esa clave motor de una forma de ver el mundo, una mirada ingenua y rebelde que ni se conforma con lo que ve ni mira con sospechas. Es sin duda una clave que se halla en la matriz de la modernidad. Y los poetas de herencia mallarmeana, simbolista o que buscan la pureza para contrarrestar una sociedad denigrante y sucia, lo sabrán bien. Precisamente aludiendo a la matriz vital de la poesía —en tanto que fuga, en tanto que elección estética vital— podríamos recordar otro

---

<sup>440</sup> Un par de páginas después se hallará el poema «Sombras le avisaron» (2005: 17; 2007: 543), de particular importancia y que analizamos al final, en el que se alude directamente a aquel periodo de su enfermedad juvenil, y nos parece que también están relacionados.

<sup>441</sup> Estas reflexiones sobre la recreación en pintura de un paisaje de Caballero Bonald pueden ser muy ilustrativas, pues son totalmente transportables a la recreación de un paisaje en literatura, y de hecho así lo confirma al final del párrafo: «No parece discutible que la sensibilidad ante el paisaje es una de las grandes pruebas de fuego del pintor. Lo ha sido a lo largo de la historia del arte y lo sigue siendo hoy, a pesar de todas las posibles incursiones por el territorio de la abstracción. Interpretar la naturaleza, recrearla, tramitar la correspondencia plástica de un determinado espacio exterior, supone a fin de cuentas una manifestación sensible de la propia personalidad. Algo que resulta aún más indudable si se admite que una manera de ser equivale esencialmente a un modo de concebir un proyecto artístico, cualquier que sea» (1996: 3).

<sup>442</sup> Los poemas remitirán, por inexplicables circunstancias, a momentos distintos de la vida del poeta. No todos esos momentos recordados aludirán a circunstancias delicadas, también habrá espacio para la evocación de la infancia en todo su esplendor, como en el poema «Azotea» (2005: 102; 2007: 622). Cfr. este poema con las primeras páginas de *Tiempo de guerras perdidas* en las que se describe jugando en la azotea de su casa, en aquella ciudad solar de su infancia.

poema, que es uno de los paradigmas del libro. Su colocación en el orden global, justo después del que acabamos de comentar, es también muy elocuente:

#### ATAJO DEL TIEMPO

Sedienta luz calcárea  
que repta entre Damasco y Namaniyya,  
la miel solar vertiéndose  
por las juntas del adobe  
y el brusco ardor del aire  
arrastrando rastros entre ruinas,  
mientras llegas,  
no llegas  
a un chamizo  
de polvorientos anaqueles, restos  
de guarnicionerías y divanes  
de ajada piel de cabra, dulces  
andrajos de un linaje de príncipes,  
y oyes de pronto el torrencial acorde  
del arameo, único aduar del mundo  
(te dijeron)  
donde gentes de venerables rostros  
y túnicas hendidas como llagas  
hablan aún la lengua que habló Cristo,  
en tanto que la trama del aire predecía  
ese atajo del tiempo en que se aloja  
la palabra matriz de las palabras. (2005: 16; 2007: 542)

Es significativo este poema porque paralelo a una incursión en las nuevas y totalmente liberadas mitologías del autor y de su obra en general, se halla su más característica poética en una madura composición que rescata al mismo tiempo la pureza del lenguaje en una suerte de lengua prebabélica (no exactamente prebabélica pero sí perteneciente a la época de Jesucristo) y la universalidad del lenguaje poético. Una lengua pura inexistente, claro, a la que nos gustaría acercarnos al máximo, igual que intentamos acercarnos y buscamos nuestra propia voz, a la que sin embargo nunca llegamos pero siempre estamos dirigiéndonos hacia ella.

Y es ahí, y en el sentido paradójico que ello implica, donde ha de verse la dimensión netamente lingüística, que socava todo el proceso de enunciación del discurso de *Manual de infractores* sembrando la incertidumbre sobre su propio discurso: las palabras no dicen, sino que ocultan cuando aparentan decir. El lenguaje no es sino un código ineficiente que desordena «la significación de las palabras» (Lanz 2007: 108)

Es más, en una lectura sesgada pero oportuno, obviamente el poema alude al propio idiolecto del poeta (ya que éste se encuentra buscando esa lengua, es un sediento), una voz que se ha alcanzado tras un éxodo que ha durado toda la vida: el poeta por tanto se encuentra muy cómodo con la nueva forma de ver el mundo, lejos de las ataduras de la soledad o del peligro, lejos del sufrimiento o de la necesidad, puesto que ha encontrado su voz en su versión más sazónada. Si bien, también habría que decir que esa «palabra matriz de las palabras» es un límite al que nunca podemos acercarnos, pero al que siempre nos estamos dirigiendo. El poeta es consciente de esto, y así se encarga de señalarlo Andújar Almansa (2007: 137).

Un poeta que no desdeña cualquier aliteración como «arrastrando rastros entre ruinas», y en general con una proliferación —y puede rastrearse— del fonema lateral vibrante /r/ en todo el poema que pretende mostrarnos ese camino de tensión lingüística emprendido.

Es una voz, además, que es multitud de voces, haciéndose eco de esa mirada polifónica que le venía caracterizando pero que ya no le preocupa como método formal sino que responde a una síntesis sabiamente interiorizada y que va aflorando con naturalidad en los poemas. De una manera distinta pero complementaria ha declarado recientemente Gaetano Chiappini, con la lucidez crítica que aporta una mirada extraída del embudo de la tradicional crítica española, que:

Il fatto è che Caballero Bonald conosce i morsi del vivere, il mendicare la luce ad ogni costo nell'assedio opaco delle occasioni, le distruzioni che il cuore, anche suo malgrado, produce o subisce; e noi con lui ci portiamo dentro questa sofferenza alla quale vorremmo dare un nome, prestare dei connotati. E nei suoi versi coglie bene il *timore* che tutto sia vano e imm modificabile, e ne viene rabbia di denuncia, appunto, la fatica necessaria di stare sempre sul chi vive, per sapere e per non lasciar nulla d'intentato. E scrivere tutto, per dimostrare che la parola è vigile, pronta ad essere libera e fedele nel suo compito arduo di purificare sè stessa ma anche il tempo, le cose, i fatti sulla base dello stupore che generano (e subito una reazione morale, forse, anche politica, ancora, delle scelte). In questo stupore di attesa per farsi attiva opera la poesia di Caballero Bonald, cosciente delle tenebre, dei silenzi e degli abbandoni. (Chiappini 2005: 8)

Ética y estética unidas, por tanto, de las preocupaciones de la palabra como vehículo del poeta para expresar su mundo interior, a las de la palabra que necesita nombrar el mundo exterior, en una suerte de «estética como ideología» al modo de Eagleton. En la confluencia de ambos mundos que en principio parecen opuestos, como venimos



señalando, se encuentra el recuerdo, y su morada la memoria, sirviendo de bisagra, pues son potencialidad de un universo paralelo que sirve como única vía de escape. A través de esta potencialidad y estos universos paralelos (pero ficticios, contruidos y reconstruidos en el recuerdo y proyectados con la palabra, como resultado de un efecto de sentido) la imaginación de los hombres construye realidades virtuales.<sup>443</sup> Y traemos a colación de nuevo aquellas galerías machadianas del recuerdo en un poema muy sugerente, unas galerías que eran la prueba irrefutable de que el recuerdo sólo podía realizarse —se funda en— a través del olvido (Lanz 2007: 108):

#### VASTAS SON LAS VARIANTES DEL OLVIDO

Vastas son las variantes del olvido:  
el óxido, la sangre coagulada,  
los cementerios de automóviles, el musgo  
suturando las llagas de las piedras,  
el resplandor de las farolas  
en los charcos, las botellas vacías.

Pero ninguna tan veraz como esa página  
escrita por error en la amenazadora  
coyunda del vacío de la noche,  
justo cuando desploma la impotencia  
su pesadumbre sobre la escritura.

Allí el olvido sella su pacto con los libros. (2005: 73; 2007: 595)

Poema machadiano que acoge en su seno los grandes temas mallarmeanos de la modernidad, y que se van repitiendo como el *horror vacui* de la página en blanco y por extensión de nuestra propia vida y de nuestra identidad: pero nuestra interpretación también arranca de veladas menciones a la poética modernista del sevillano que vamos a confirmar con otros textos, como vamos a ver inmediatamente. Se correspondería así, por otra parte, con el gusto explícito de otros intertextos, en este caso concebidos como alusiones intratextuales durante todo el poema que nos llevarían a otros versos, poemas o libros de nuestro propio autor. Pero también en referencias que están remitiendo a la propia tradición del poeta y a las vinculaciones explícitas del libro, pues en este punto habría que advertir que otro poema significativo se titula «Donde habite el olvido».

---

<sup>443</sup> «Una poesia che si allontana dalle secche limitative del messaggio esplicito per meglio esplorare e comprendere, attraverso il fitro della memoria, la realtà che ci circonda.» (Morelli 2008: 21)

## DONDE HABITE EL OLVIDO

Horas de desamor,  
                                  hojas caducas  
aventándose al borde  
del recuerdo, ¿qué has perdido además  
de aquella decorosa condición  
de disponible?

                                  Tantas  
frutas prohibidas ¿a qué dioses  
remiten? ¿En qué desarbolad  
tierra de nadie han ido propalándose  
sus hechizos y tretas, sus letargos?

Vida, delincuencia presunta,  
pretexto inconfesable de la edad,  
Donde habite el olvido  
también se habrá zanjado  
la pugna del ayer con el mañana.

Ya sólo duras por lo que recuerdas. (2005: 50; 2007: 575)

Las galerías del recuerdo y del olvido son inextricables. Es más, es a través del recuerdo por donde vamos recreando nuestra propia vida, pues sin recuerdos no existiríamos, no tendríamos pasado. El pasado es un activo de nuestra vida y sólo a través de la poética bonaldiana lo descubrimos. El pasado no como un lastre negativo que debemos arrastrar y que es sinónimo de nostalgias y elegías, sino como el único camino por el que nos conduce la imaginación y la memoria unidas, por sus infinitas galerías. «La memoria es un modo de falsificación del recuerdo» (Lanz 2007: 107). Y en cierto modo la aparición de lo machadiano —que constata históricamente la palabra poética— es también muy significativa de esa desmitificación de la voz unitaria y excluyente juanramoniana, que en Caballero Bonald, entendiéndolo siempre como riqueza intertextual, cobra especial vida a través de su lectura cernudiana. A través de este intertexto cernudiano que al mismo tiempo remite a Bécquer, se produce «la constatación de que el tiempo de la escritura es el presente» (Lanz 2007: 107), y sin duda que ese tiempo presente e histórico es el único que nos interesa, en la encrucijada del hoy.

Caballero Bonald une la reflexión crítica machadiana,<sup>444</sup> que se desdobra por los vericuetos del recuerdo y la memoria, y que indaga en las sendas de la imaginación, con la

---

<sup>444</sup> Recordemos que excepto la aparición de Machado en el poema «La palabra más tuya» en un libro como *Pliegos de cordel*, Caballero Bonald siempre algo más refractario a la asimilación de la poética del

meditación juanramoniana sobre la palabra pura del presente y la esencialidad de la poesía. Se trata de buscar una significación universal, pero histórica, en la que el hombre pueda plantearse su existencia una vez que haya desmitificado todos los universales, incluido el del propio poeta y su palabra. Es un paso extraño, sin duda, que forma parte de ese intento de ruptura continua que se desdice de lo anteriormente expresado, armónicamente estructurado dentro de una trayectoria singular, como es la de Caballero Bonald. Un paso que también pretende mostrarnos que Caballero Bonald tiene anclada su trayectoria poética en los dos autores españoles que más han marcado la historia de la literatura reciente.

#### CAMPOS DE CASTILLA

Se deslustran los verdes al borde  
de la bruma y un vapor errabundo  
traspasa la arboleda y deja un rastro  
de figuras inciertas, discontinuas,  
en el declive cereal del frío.

Por las lindes fluviales se atenúa  
el religioso rojo de los álamos,  
y las piedras de legendarias pátinas  
emergen de los secarrales  
por donde hay sombras que se hacinan  
al filo del crepúsculo  
y un sedicente tránsito de aves  
inocula al viajero sus antiguas  
contradicciones y melancolías.

Ninguna tradición me asocia a este paisaje,  
pero he roto sus sellos, lo he vivido  
como si mutuamente nos reconociéramos,  
como si al fin me hubiese reencontrado  
no a la vida, al amor, cerca del Duero. (2005: 35; 2007: 560)<sup>445</sup>

Más explícito que con este título (y con su lugar en el orden de los poemas) no se puede ser, y por tanto no nos queda ninguna duda de que el autor, igual que está aludiendo a Juan Ramón veladamente en muchos poemas, también lo hace en otros en los que

---

sevillano que, por ejemplo, otros compañeros de generación. Esto no quiere decir que Machado no se haya encontrado siempre entre sus lecturas, y que precisamente su lección profunda —en sentido lato— sobre la historicidad de los sentimientos no esté interiorizada y asimilada.

<sup>445</sup> Este poema, situado en la penúltima posición de la primera parte de *Manual de infractores*, va justo antes de «La transparencia»: se funden así, uno tras otro, los temas que estamos citando, Machado y Juan Ramón, consecutivamente, y es evidente que el poeta nos está indicando algo sobre sus gustos, preferencias o influencias.

podemos interpretar la influencia o huella machadiana, una huella entendida en sentido amplio. De hecho asegurará claramente en el primer verso de la última estrofa que «Ninguna tradición me asocia a este paisaje», estableciendo una relación inversamente proporcional a sus gustos, desmitificándose a sí mismo, rompiendo con sus habituales maneras expresivas. El autor «ha roto sus sellos», es decir ha roto sus propias tradiciones y sus propias deudas, adentrándose en una voz que también puede ser suya simplemente por el hecho de intentarlo, de proponérselo o de asimilar esa nueva tradición. Y nos viene a la mente el proceso poemático por el que poetas periféricos como Unamuno o Machado identificaban a Castilla como España, y cómo el tema de sus composiciones respondía sin ambages a los que conocemos como un artefacto literario, un artificio (re-construcciones artísticas ficticias). Del mismo modo nuestro autor también puede interiorizar una tradición en el sentido de aprenderla, de construirla, sin que por eso tenga que responder a una expresión natural de la tierra. Ya vimos que el andalucismo y el barroquismo de Caballero Bonald había sido construido poco a poco —que respondía a un determinado proceso de enunciados culturales— y era la consecuencia de un estudio premeditado de una tradición a la que, en sus primeros libros, no se adscribía. Lo andaluz era un residuo testimonial, y no un aspecto basilar de una poética que viraba sobre un tema de manera consciente. El cambio emprendido en este nuevo ciclo, y especialmente en este *Manual de infractores*, así lo confirma. Los nuevos temas y las nuevas alusiones, veladas o no, a otros intertextos, remiten sin duda a un proceso consciente de creación de un artificio literario distinto, que supera los anteriormente emprendidos, y que es sin duda un reto del autor consigo mismo. No nos deja de sorprender Caballero Bonald libro tras libro. Curioso en ese sentido la mezcla crítica que proponía Ferrer Solá en un interesante párrafo donde se aúna la palabra en el tiempo machadiana con la inteligencia creativa juanramoniana:

Lejos de complicadas entelequias psicologistas, sentimentaloides percepciones de lo amoroso o himnicas concepciones de lo social reivindicativo, la poesía de Caballero Bonald se caracteriza por la austeridad expresiva, el tono tajante de suave barroquismo, una densidad ideológica de signo intimista y coloquial, una opción ética de marchamo progresista, el acendrado gusto por lo popular y tradicional, el incesante magisterio de la machadiana «palabra en el tiempo», la apuesta por una ternura susurrante y una acertada sobrevaloración del silencio como integrante esencial del poema; una poética, en fin, marcada por la experiencia, peor teñida de los suficientes —acaso imprescindibles— idealismos, utopías y quimeras, como para entenderla y plenamente humanizada, sugestiva y moderna [...] El Caballero Bonald poeta nos introduce en la mejor lírica de la memoria y en la insuperable aventura de la inteligencia creativa. (Ferrer Solá 2004: 31)

La huella machadiana que venimos describiendo se halla muy presente en relación a un tema que anteriormente citamos, la *gravitas* de herencia grecolatina y que es una crítica explícita a la sociedad y al poder. Nos referimos a la característica reflexión machadiana no sólo sobre la historia sino sobre la historicidad de los sentimientos y sobre la poesía, el único instrumento que el hombre puede utilizar como universal sin caer en un esencialismo vacío. Y como sabemos Caballero Bonald había aprovechado esta lección machadiana *sui generis* en diversas ocasiones, y de manera laxa, pues muchas veces los poemas han combinado una particular «teoría de los sentimientos» (Castilla del Pino) en relación no sólo con la historia personal del propio autor, sino con la historia colectiva.

Tal y como hemos explicado esa *gravitas* —entroncada directamente con el pensamiento estoico, pero veteada de cinismo y escepticismo— que espolea el pensamiento crítico, posee un punto de inflexión donde todo da igual y en la que el personaje se convierte en desobediente o infractor, insumiso, etc., en un arrebató de lucidez:

La misma lucidez que en la poesía de Caballero Bonald nos habla del descrédito de la propia mitología personal y que ha sabido traducir en orgullosa afirmación el quebrantamiento de leyes vitales y lingüísticas; esa lucidez que ha convertido en animal doméstico a la incredulidad y que nos muestra su presencia de huésped incómodo en un verso como: «¿Sólo podrá alcanzar a conocerse / quien descrea de todas las verdades?», es también la perspicacia de quien entiende asimismo que las palabras pueden precipitarse en el vacío, y que es necesario entonces, con la misma naturalidad, construir por medio de las palabras espacios de plenitud. (Andújar Almansa 2007: 135-136)

Porque se tiene conciencia del vacío y de la plenitud de la palabra, de igual modo se sabe por dónde camina la sociedad actual y dónde se están sometiendo las conciencias a un proceso de homologación y de injusticia. De ahí la alternancia de los dos temas, que se van superponiendo o entreverando sin que muchas veces se puedan desligar. Así, esa conciencia será explícita, tal y como vimos en aquella suerte de sermón en el desierto que suponían las bienaventuranzas que comentamos antes, cuando se aludía a las manos ciegas de la justicia, pero en general a otras muchas iniquidades que van desfilando por las páginas de este manual.

El infractor, por tanto, como modelo que desde el título impone una forma de ver el mundo, con diversos matices, ya que incluso se convierte en «desganado», una variante del hastiado: alguien que mira con estupor y opta por un mínimo de verdades frente a la indecisión general, frente al lavamiento colectivo de manos.

## TURNO DE LA DESGANA

La vida a veces vira  
con invariable virulencia y busca  
la indefensión del desganao.

Ocurre de repente:

Irrumpe

en las perplejidades cotidianas  
y allí se enfrenta al insurrecto  
con su rauda aspereza y con la obscena  
condición de la sed  
del que huye del agua, esa morosa  
forma de prevenir la siempre indeseada  
proximidad de los antídotos.

Oh vida más voraz que sus venenos. (2005: 90; 2007: 611)

Por un lado tenemos que tener en cuenta que el autor pretende luchar contra los demás con su conciencia crítica, pero por otro lado también tenemos que contemplar la lucha interna, la que el autor posee consigo mismo, que aunque ya no tiene la virulencia de la época de *Las adivinaciones* o *Memorias de poco tiempo*, sí que posee un riesgo, la desgana, el ocio huero, el hastío, de herencia baudelaireana y que como sabemos ha aparecido en la poesía de nuestro autor en otras ocasiones. Y efectivamente, tal y como él mismo ha declarado en numerosas ocasiones, «Yo escribo en legítima defensa, para defenderme de las cosas con las que no estoy de acuerdo. Yo ya soy mayor y por eso estoy en desacuerdo con casi todo» (Díaz Pérez 2000). O recordando también otras declaraciones (Ferrer Solá 2004: 32): «Decía Pavese que la literatura es una forma de defensa contra las ofensas de la vida. Así lo creo yo también. Sigue habiendo por ahí cosas que me ofenden y sigo autodefendiéndome lo mejor que puedo.», tesis éstas que ya habían servido para escribir, por ejemplo, *Descrédito del héroe*, recordemos. Por lo tanto la conciencia infractora no es sino una evolución más de una poética proteica que va ofreciéndonos diferentes frutos y también podríamos decir que esto se debe a que Caballero Bonald sólo entiende la poesía de esta manera, como un constante fluido, en sentido heraclitiano.

Esa es la impresión que entresacamos de un personaje que se podría calificar, utilizando un galicismo, como *manfutista*, que en español significa, haciendo una

traducción poco ajustada, algo así como indiferente. También podríamos hablar de un personaje descreído que, aunque no cesa en su lucha, ha dejado de sostener las ideas del progresismo. Y por eso algunas críticas que se pueden leer en este libro, de extremos y radicalidades, algunas afirmaciones de nuestro autor, pueden parecer a veces contradictorias, por excesivamente inyectivas. El progresismo es ahora unas coordenadas de pensamiento que hay que desestructurar, que hay que deconstruir, pues en muchas ocasiones bajo la apariencia de los remedios o los paños calientes se intenta mantener el sistema, cuando lo que de verdad se necesita y se precisa es una inversión de la marcha, un cambio completo de ciento sesenta grados. ¿Resultado? Un personaje que no se fía y que cuando se harta, por rachas, se convierte en un cínico también algo escéptico y, sobre todo, indiferente.

Obviamente llega un momento en que ese infractor debe replegarse sobre sí mismo porque está harto de preocuparse por los demás, y es un carácter que aparece a veces en los poemas. En este personaje que deambula también al modo baudelaireano, en ese sentido también a veces se dan cita las fantasmagorías de nuestro inconsciente colectivo que se pregunta sobre sus propias obsesiones o ansiedades, materializadas por ejemplo en una estatua yacente a la que nos vamos pareciendo analógicamente por nuestro estatismo cada vez más galopante y la pérdida de flexibilidad y movilidad. Recordemos que este libro está escrito por un autor de casi ochenta años, y a esa edad, cualquier contemplación estática es una palanca que acciona la memoria de una plenitud intensamente vivida, pero ya sólo en el recuerdo:

Su condición de estatua  
la hace insensible al roce de los cuerpos,  
mas su lustre de diosa, la irisación carnal  
de su desnudo, el ascua de los ojos,  
la acercan al deleite  
de una alcoba prohibida a tientas transitada.

Aún comparto con ella la ansiedad que he perdido. (2005: 108-109; 2007: 627).

Hemos pasado por tanto de hablar de los temas del libro a desarrollar el carácter de ese personaje. Lógicamente los temas que aparecían eran los —son— los habituales de un personaje rebelde y un poco ingenuo que quiere mirar la realidad con los ojos de un niño viejo. Ahí está «el ascua de los ojos» de la estatua que es al mismo tiempo el ascua de los

ojos del poeta. Y en este sentido, el poeta, como la estatua, contempla el mundo impasiblemente, pues también es verdad que no puede hacer nada, una vez articulado un discurso infractor que, para más desesperación, no incide en la sociedad ni hace que nada cambie. El mundo seguirá igual (es decir incluso peor, pues en muchas ocasiones no tenemos constancia de exista un linealidad en su evolución hacia fines positivos), con conciencia infractora o no, y eso a veces hará que ese infractor —que no podrá dejar de serlo porque su condición es irreversible— pierda ocasionalmente la esperanza de intentar ese cambio. Un cambio utópico, como sabemos, pero al que en el fondo nunca se puede renunciar, pues sería renunciar a los mismos valores.

También se convocan en este personaje la insensibilidad por el resto de las cosas que no le atañen directamente, es decir el resto de inquietudes sociales —quizá la palabra ecología abarcaría todas estas nociones, pero en el sentido de una ecología de la vida que abarcaría muchas preocupaciones— que nos recorren, aunque más bien parece una postura estética, porque quien parte de estas premisas no puede ocultar su fondo solidario. La ambivalencia ética estética del libro es, por tanto, la gran aportación a una poesía que no renuncia a sí misma sin que por ello tenga que negar el mundo. O es que quien airea sus inquietudes sociales, ¿ya no tiene derecho a preocuparse por sí mismo? ¿Todo se debe reducir al nosotros y a su pluralidad dispéptica? Es evidente que un modelo de este tipo que no concitara una personalidad compleja carecería de sensaciones básicas y no sería capaz de emocionarnos o interesarnos. La identidad de este personaje alcanza su sentido a través de la fragmentación y la deconstrucción de los valores subvertidos de esta sociedad de consumo y huera. Hasta para llevarse la contraria este libro nos sirve, porque nuestro autor es un desobediente irredento que escribe con una fuerza inusitada, sabiendo que se equivoca muchas veces y con la lucidez de quien ha visto muchas cosas, nunca demasiadas.

En suma, no existe un carácter estable —sólo realizaciones fragmentarias de ese carácter— sino rabias (estados de ánimo) que debemos aplacar para sobrevivir, pasiones que se apagan y rescoldos, felicidad intermitente que va alumbrándonos. No existe la felicidad como valor absoluto sino momentos de felicidad. Además, y siempre en primera instancia, no hay que olvidar que esa actitud del indiferente —podríamos hablar aquí de desapego— no puede ser sino el resultado de una preocupación ética que deriva de una situación concreta y que tiene como punto de referencia la historia en todas sus facetas,



sobre todo las morales, el fondo solidario antes aludido. Y las referencias a la Historia no son escasas, igual que otros libros y capítulos hemos señalado. Una Historia mísera a modo de escombrera, que sólo nos ofrece devaneos incontrolables, retazos genocidas y podredumbre; una Historia que circula a su aire donde ya no existen límites de ningún tipo, ni conciencia humanista, y que cada vez se parece más a una historieta donde todo lo que se lee nos suena a lo mismo, ya sabido: escombros, cloacas, venenos, etc., eso que no queremos para nosotros porque «El ayer / pertenece, como la historia, a los demás.» (2005: 55; 2007: 578).

Para ir concluyendo quisiéramos señalar algunos aspectos también interesantes de este manual. Llama la atención la extensión del libro, que consta de casi cien composiciones. Según su vastedad, queremos comentar un aspecto textual que podría erigirse en una de esas claves con las que interpretar *Manual de infractores* y, también a modo de matriz, de la que se irían desplegando sucesivas interpretaciones, se irían desplegando las lecturas del libro. Y sería una clave intertextual, no más evidente ni más importante que otras, pero sí una que nos ha agradado especialmente, por afinidad estética, y porque se halla al principio del poemario. Nos referimos a la presencia en las primeras páginas de las sombras: las sombras pueden aparecer no sólo en los claroscuros de la noche sino durante una mañana o una tarde, en los amaneceres<sup>446</sup> y en los crepúsculos,<sup>447</sup> transfigurándose asimismo en reverberaciones. Las sombras son figuraciones, muy próximas a lo que nosotros, como lectores, nos metamorfoseamos en los poemas: siluetas sin relleno. Desde un punto de vista platónico también podrían servirnos para interpretar que lo que vemos, las sombras, son una proyección de la realidad. Ellas nos están avisando.

#### SOMBRAS LE AVISARON<sup>448</sup>

Trémula sombra diurna, agreste  
sombra servil saliendo

---

<sup>446</sup> Sobre el amanecer hay muchas muestras en la poesía de nuestro autor, también en este libro. Pero en *Manual de infractores* hay una cita intertextualmente significativa, que entronca por su gusto por la tradición grecolatina. Nos referimos a «La aurora de rosados dedos» (2005: 78; 2007: 599), un lugar común de la *Iliada*.

<sup>447</sup> Recordemos que en la tradición tardo-romántica y simbolista francesa el crepúsculo se entendía para el día y para la noche.

<sup>448</sup> Con este título ya existe otro poema de *Laberinto de fortuna* (1984: 73; 2007: 422). Las alusiones intratextuales son evidentes. Como decimos, el tema de la sombra es particularmente importante en todo el libro. Este título hace alusión a la obra de Lope de Vega *El caballero de Olmedo* (Lanz 2007: 106; y Díez de Revenga 2005: 94).

del fondo del desdén, entre tus piernas  
procelosas, debajo  
de los lívidos lienzos del otoño,  
amparándose dentro de otra sombra.

Sombra que identifico con el tacto  
como si fuera un ciego, sobra  
que intento desplazar  
hacia las periferias del pasado  
y vuelve  
y vuelve

y vuelve  
como la enfermedad que padecí  
cuando era joven y aún se anuncia  
con un sabor de sangre en la saliva.

Sombra que acosa al tiempo y lo trastorna:  
equidistancia entre mañana y nunca. (2005: 17; 2007: 543)<sup>449</sup>

Más allá de las continuas alusiones transtextuales, y del significado de una sombra que aparece en pleno día a modo de reverberación,<sup>450</sup> nos hacemos eco del aviso que el poeta nos quiere trasladar desde las primeras páginas del libro: no sólo de la hostilidad de un tiempo futuro que está llegando, que no es tan halagüeño como nos imaginamos, y que en última instancia significa muerte y acabamiento, y la resistencia y la conciencia de esa resistencia a que se acabe,<sup>451</sup> esas sombras nos están avisando de que en las páginas que siguen y que vamos a recorrer no vamos a encontrar autocomplacencias porque el autor es el primero que se cuestiona a sí mismo y procura e intenta evitar los autoengaños. No se somete a esta disciplina, por supuesto, para aparentar su valía o su autenticidad, sino como método de conocimiento. Un método crítico frente a la impunidad de los simulacros culturales, los convencionalismos sociales y, en general, contra la sociedad del capitalismo tardío de los *mass media* y del consumo atroz que nos invade. Una forma, si se quiere, de censura (moralista o inmoralista) porque, tal y como el mismo autor nos advierte con la cita

---

<sup>449</sup> Las sombras son el resultado del objeto que se interpone en la luz, pero recordemos que aquí las sombras son diurnas. Podríamos recordar aquí también otro intertexto, un fragmento del poema machadiano titulado «El poeta»: «Y dijo: Las galerías / del alma que espera están / desiertas, mudas, vacías: / las blancas sombras se van.» (Machado 1990: 101)

<sup>450</sup> La simbología sexual es clara, en un continuo juego de ambivalencias al que ya estamos acostumbrados en la poesía bonaldiana. La dialéctica eros / thánatos casaría perfectamente con este poema, entre la erótica de los cuerpos en el presente y el recuerdo de una enfermedad juvenil en el pasado.

<sup>451</sup> Cfr. Díaz de Castro en Jiménez Millán, ed. 2006: 191.

que antecede al conjunto de la obra, *parcere subjectis et debellare superbos*,<sup>452</sup> hay que «perdonar a los sometidos y derrotar a los soberbios»,<sup>453</sup> (y soberbios alude etimológicamente a todos aquellos que se creen más de lo que son). Terminamos nuestro análisis con el principio del libro: y del mismo modo intercambiable la lectura de esta obra sin duda que no posee un recorrido determinado más allá del que obliga la disposición de las páginas, puesto que cualquier poema nos va llevar hacia esa conciencia crítica que es tan necesaria hoy día. Nuestro autor no tiene miedo a caminar por terrenos pantanosos o impracticables, a recorrerlos, a pesar de la comodidad que supondría elegir otro camino mucho más fácil y accesible, el de los sumisos y los mansos, y por eso se lanza siempre a explorar los lugares más insospechados, los menos seguros, los más peligrosos. Y es que el jerezano se ha acostumbrado a toda clase de dificultades pues, ya para concluir, y no corresponderle con otra cita de la *Eneida*, *sic iuvat ire sub umbras*, «le complace andar bajo las sombras.»<sup>454</sup>

---

<sup>452</sup> La ubicación exacta de la cita es Virgilio, *Eneida*, VI, 853. Con esta cita al inicio del libro se están uniendo *Diario de Argónida* y *Manual de infractores* desde sus nexos intertextuales (recordemos que el último poema de aquél era «Un paradigma», en el que hablaba de Virgilio, tal y como analizamos en el capítulo anterior. La cita virgiliana, por tanto, cobra especial relevancia y no es nada casual.

<sup>453</sup> Caballero Bonald, quien como sabemos es un profundo conocedor de la cultura grecolatina, usa esta cita con toda su significación. Recordemos que Virgilio escribió la *Eneida* para poner voz literaria a la importancia histórica y las necesidades de propaganda del Emperador Augusto. Esta frase en concreto se inserta en lo que conocemos como *pax augusta*, una era caracterizada por la *clementia* y por la vuelta a las tradiciones, la recuperación de las costumbres con la esperanza de alcanzar de nuevo una *aetas aureas*.

<sup>454</sup> *Eneida*, IV, 660.

## CONCLUSIONES

En los recuerdos siempre hay un sustituto del que uno fue que trata de engañarlo.  
No sé si a mí me engaña por sistema, pero tengo mis dudas a la hora de  
identificarme con ese sujeto que anda estacionado o dando bandazos en mi  
memoria y que no se parece sino a ratos perdidos al que ahora creo que fui.

*(Tiempo de guerras perdidas, 1995: 291)*

José Manuel Caballero Bonald nació en la luminosa ciudad de Jerez de la Frontera, Cádiz, el 11 de noviembre de 1926, hijo de un cubano de madre criolla y padre montañés, y de una descendiente de la familia del vizconde de Bonald —el filósofo tradicionalista francés— radicada en Andalucía desde mediados del siglo XIX. Aunque nuestro joven autor cambiará a partir de 1952 su residencia a Madrid, para mantenerse en la capital de España intermitentemente más o menos durante toda su vida, la ciudad gaditana y en general el territorio y los paisajes de la Baja Andalucía han sido el territorio referente más constante en el conjunto de su obra, un espacio del que se ha venido alimentando página a página. De hecho, uno de sus núcleos temáticos fundamentales será el recuerdo y ese ejercicio de indagación que supone la rememoración de lo vivido, la reconstrucción en la memoria de lo vivido, que posee un ingrediente de ficción que nosotros mismos añadimos, proyectando un personaje de nuestra persona y un pasado que puede ser tan ficticio como el que fue *de facto*, pues el que sucedió realmente nunca podrá rememorarse tal y como se desarrolló, ni siquiera pretendiéndolo. También la escritura como proyección del pensamiento, del lenguaje como síntesis de lo que pensamos, será importante para comprender las concepciones lingüísticas bonaldianas.

Así, la infancia ocupa un lugar preeminente en la rememoración de nuestro pasado, por su carácter de paraíso perdido, para Caballero Bonald no lo será menos, que vivió su infancia y adolescencia en el sur de una España sumida en la guerra civil primero, y en la inmediata y cruel posguerra después. La infancia será el motor de muchos poemas de nuestro autor, y la crítica se ha ocupado también suficientemente de demostrarlo y analizarlo. En general, nuestro análisis ha consistido en la exposición y selección, por primera vez, de las ideas más brillantes e importantes de una abundantísima bibliografía que a lo largo de más de medio siglo ha ido escribiendo sobre nuestro autor, y nuestra aportación ha consistido en estudiar libro a libro y poema a poema —sólo los más interesantes, o los que nos han llamado especialmente la atención— los aspectos que no se

habían contemplado hasta ahora, por ejemplo desde la semiótica, que nos ha servido como herramienta durante todo nuestro trabajo. También nuestra labor de ordenación, clasificación y ajuste de esa bibliografía crítica —que como hemos dicho es muy abundante— que se ha escrito sobre nuestro autor nos ha ocupado gran parte de nuestras investigaciones e indagaciones, como podrá comprobarse tanto en la bibliografía como en la bibliografía comentada.

De finales de los años cuarenta datan sus primeros escauceos literarios, tanto en Jerez, donde se había formado un pequeño e íntimo grupo de amigos intelectuales locales; como en Cádiz, donde realizó estudios de Náutica y Astronomía, alrededor del grupo —y revista— *Platero*; o Sevilla, cursando Filosofía y Letras, aunque no acabará ninguna de las carreras emprendidas para dedicarse finalmente a tareas literarias de lo más variado: profesor universitario en su estancia en Colombia, director editorial, en el Seminario de Lexicografía de la Real Academia Española, o conferenciante, subrayando también su labor paralela de filólogo, folclorista y etnólogo, enólogo, traductor y escritor de diversos volúmenes de divulgación cultural, que no pocas satisfacciones han proporcionado a los lectores, aparte de esporádicas colaboraciones en prensa y revistas, destacando siempre por su penetrante capacidad incisiva. Cabe recordar, entre otros, el volumen recopilatorio de artículos y ensayos *Copias del natural* (1999). En este sentido su labor como crítico es importantísima. Las recientes ediciones de los libros de artículos recopilatorios *Copias rescatas del natural*, y *Prosas reunidas (1956-2005)*, han demostrado y puesto de relieve las opiniones de nuestro autor en los temas más candentes que han sacudido la poesía y la cultura española en los últimos cincuenta años. Nuestra labor, por tanto, ha consistido en rescatar textos dispersos y ocultos que en muchos casos sirven como reflexiones paralelas de su poesía, aplicada a los libros que analizaba, y que son el reflejo de su propia obra.

Pero hablábamos de sus inicios. De esta primera época le quedará sin duda el gusto por los simbolistas franceses, que le acompañará durante toda su vida y que tanta influencia proyectará su obra, como hemos demostrado a lo largo de todos los capítulos y todos sus libros analizados. Y de esta protohistoria del escritor también habría que resaltar su más que notable afición por la cultura y la traducción de textos grecolatinos, sobre todo del latín, que será, más que un gusto por la gramática, una de las características más importantes de toda su obra, el sesgo clasicista. En este sentido, su evolución literaria estará

muy relacionada con estas aficiones juveniles. Sus lecturas más influyentes de esta primera etapa son, además, los simbolistas franceses, y poetas como Luis Rosales o Vicente Aleixandre, que aciertan a fundir la cotidianidad existencial con ciertos procedimientos de elevación metafísica, y con recursos tradicionales de la vanguardia.

1952, fecha en que se traslada a Madrid, coincide con la publicación de su primer poemario, *Las adivinaciones*. El libro tuvo muy buena acogida porque representaba un cambio frente al garcilasismo o la metafísica plana de la década anterior, una poesía oficial encorsetada entre impetuosos desahogos del corazón, existencialismo, religiosidad y exaltación heroica del imperio. Desde la perspectiva idealista que estas coordenadas ideológicas postulaban, y sin grandes pretensiones ni solemnidades, Caballero Bonald supo encauzar en su primer libro todas las inquietudes trascendentales del hombre no hacia una realidad intangible o trascendente sino hacia la magia y el misterio de la creación de la propia palabra poética. Las deudas de Rosales o Aleixandre son evidentes, pero no empequeñecen el libro sino más bien al contrario, lo sitúan en su tiempo para refrendar aún más la voz del jerezano. Se produjo en ese sentido un paso visible desde la metafísica hacia la metapoésía, afianzándose con los años y las diferentes entregas. Surgen entonces libros como *Memorias de poco tiempo* (1954), *Anteo* (1956), o *Las horas muertas* (1959), con los que se va consolidando su voz y va consiguiendo al mismo tiempo el reconocimiento de la crítica. La influencia que se une a su particular visión lingüística de la poesía, que va evolucionando en esta decisiva década del cincuenta, es el surrealismo, un surrealismo muy personal, eso sí. Esa particular visión lingüística de la poesía estará relacionada con lo que conocemos como «acto de lenguaje» y que en Caballero Bonald se traducirá en una asimilación de las maneras barrocas andaluzas, no tanto como ornamento vacuo sino como canalización de las experiencias vitales en experiencias lingüísticas. De esta época y de estas influencias también nace su concepción de la poesía como conocimiento, inserta en los debates más calientes del momento, y también como lenguaje autónomo, entroncando con la tradición vanguardista y con Juan Ramón Jiménez, otra de sus lecturas juveniles, de quien aprenderá las concepciones de la «obra en marcha» o que nunca se acaba, aplicadas a su propia obra. Una poesía, de estirpe juanramoniana, que aspira a sobrevivir a su autor a través de la conciencia que posee ella misma de sí, de ser obra viva. Su poesía, desde entonces, se alejará de la tradición realista, a excepción de su libro coyuntural y social,

inserto en el realismo crítico con el franquismo, *Pliegos de cordel* (1963). Estas concepciones de la obra en marcha han ido madurando con los años, y en ese sentido nuestro autor nos ha ido ofreciendo diferentes etapas de los poemas, en constante reelaboración y reestructuración hasta la obra poética completa definitiva que poseemos, *Somos el tiempo que nos queda* (2007).

En los años cincuenta conoció y frecuentó a Camilo José Cela, con quien trabajó y dirigió oficiosamente la revista *Papeles de Son Armadans*, radicada a mitad de camino entre Madrid y Palma de Mallorca. De esta primera etapa de relaciones hacia el fin de la posguerra madrileña surgieron las amistades y el trato con los que se habían quedado de la Generación del 27, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso *et alii*, y otros supervivientes en el exilio, como Luis Cernuda. A finales de este decenio participa en el homenaje a Antonio Machado en Colliure (1959), junto a los poetas más representativos de la Primera y Segunda Generación de Posguerra, generación esta última a la que a partir de entonces se le adscribirá. A esta Generación se le ha denominado de diferentes modos, todos ellos más o menos válidos, aunque con matizaciones, siendo Grupo del 50 —acuñado por Juan García Hortelano— quizás una de las que más éxito ha tenido (en muchos casos se intentará evitar la palabra ‘generación’, demasiado biologicista, ya que nombra por sinécdoque *pars pro toto* a toda una generación de hombres, aludiendo en realidad sólo a un sistema o grupo literario específico). Los autores nucleares de su Grupo, sin tener en cuenta otros posibles repertorios, son Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Ángel González, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, y Francisco Brines; y a partir de aquí se podría discutir que otros poetas formen o no parte de este canon, pero estos ocho, contando al jerezano, son los indiscutibles hoy día. Las evoluciones de las trayectorias individuales de cada uno —contando con su propia voz nítida, reconocible y singular desde sus inicios—, que en algunos momentos establecieron fértiles puntos de contacto entre ellas, con los años y las décadas se fueron separando y enriqueciendo, adensando y profundizando. El único poeta andaluz de este Grupo es precisamente Caballero Bonald, lo cual podría considerarse como un dato inusual, acostumbrados como estamos a que en los catálogos de poetas españoles impere la poesía andaluza o del sur, y lo que ello significa. Y eso le distinguirá también frente a otras teorías andalucistas hoy en boga puesto que, en efecto, el jerezano no ejercerá de andaluz, con sus tópicos, sino que elaborará una poesía

sumida cada vez más en *lo barroco* (recordando al libro homónimo de Eugenio d'Ors) y en la duplicidad de las identidades —los simulacros— a partir de la palabra escrita. En los poemarios citados su labor poética consistirá en desposeer a la palabra de sus reverberaciones trascendentales, acercándola al territorio de una memoria que cada vez es menos nuestra y más literaria, construible, que vamos creando nosotros mismos. El opúsculo *Anteo* supuso, además, un acercamiento lírico a las raíces étnico-culturales del flamenco, una intelectualización de ese folclore andaluz citado. Con *Las horas muertas* se cierra brillantemente una etapa, la del recuerdo y la memoria como ejes activos desde los que se espolea al resto de temas poéticos y la creación misma para dar paso a la propia palabra erigida en eslabón de una rica red semiótica —recordemos que en Caballero Bonald la valencia sígnica de la palabra es fundamental— de significados, y en sus posibilidades creativas. Libro a libro nuestro autor fue recalcando las características señaladas de la poesía entendida como conocimiento y lenguaje autónomo, una poesía que fue derivando desde lo metafísico a un simbolismo materialista, que no alude a esencias externas al texto, u ocultas en el interior del sujeto, sino que apuesta por la carnalidad de la palabra, por sus valores fónicos y por la inversión de cualquier metafísica hacia territorios materialistas.

Pero hay que pasar por un libro de transición que posee también mucho de este último momento descrito, aunque más apegado a la poesía social —tan necesaria en aquellos años— como es *Pliegos de cordel* (1963) y que a pesar de las reiteradas renuencias de nuestro autor hacia esa entrega, sin duda hoy en día se configura como uno de los pocos poemarios salvables de la poesía social de entonces, pues como era de suponer, el también denominado realismo crítico se convirtió pronto en propaganda, volviéndose en un cliché de consignas y doctrinas repetidas.

De esta época data también su primera novela, *Dos días de setiembre* (1962), que participa intensamente del realismo social y de un clima de denuncia de la situación del universo rural del Jerez, de aquel mundo de los señoritos y la explotación de los jornaleros, hábilmente enredada en las ebrias mitologías del vino, con tantas reminiscencias dionisiacas. Autor de cinco novelas, Caballero Bonald ha medido hasta la precisión sus entregas literarias, siendo un autor total que ha venido dosificando puntualmente sus necesidades expresivas en cada momento, haciendo de su vocación una profesión y viceversa, de tal modo que se ha autocalificado como un «escritor discontinuo, o a rachas»,



pero afinando en cualquier caso estilísticamente cada obra hasta el punto de haberse convertido en una figura clave de la segunda mitad del siglo XX, referencia ineludible de su generación. Así, aunque cada una de las posteriores novelas poseerá una fuerza narrativa destacable, mereciendo varios premios y el reconocimiento de la crítica y del público, será sin duda *Ágata ojo de gato* (1974) su novela más conseguida, y también la más densa desde el punto de vista léxico y sintáctico, siendo un ejemplo de perfección formal. Participe de las sagas, esas entregas novelísticas al estilo de lo que supuso el *boom* hispanoamericano, *Ágata ojo de gato* cuenta la historia una familia desde su fundación y asentamiento en una tierra muy fértil y productiva, a partir del hallazgo de un tesoro tartesio, hasta su desaparición. En ese arco temporal habrá espacio para aventuras y desventuras, muchas veces con el sesgo de la fatalidad, a las diferentes generaciones que van deambulando por la novela, para acabar finalmente subsumidos por la corrosión de una tierra que no perdona que se la desposeyera de su tesoro y de sus materias primas, volviéndose por tanto vengadora de tal usurpación. Ese territorio, mitad imaginario y mitad ficticio, se llamará desde aquellos años setenta Argónida, el topónimo con el que Caballero Bonald denominará al Coto de Doñana y que servirá de marco desde entonces para otras entregas, poéticas o no, creando un complejo y poliédrico entramado discursivo y narrativo alrededor de este lugar. Y es que no en vano en Doñana se emplaza la residencia estival del jerezano. Argónida no será sólo un lugar para las novelas, sino que será el marco donde se desarrollará con plenitud la labor creativa de nuestro autor.

En ese sentido, la redacción de *Ágata ojo de gato* tendrá un correlato poético paralelo titulado *Descrédito del héroe* (1977), un poemario donde comenzará la voz más madura de Caballero Bonald y que poseerá como referente textual sobre todo la propia escritura en su compleja red de signos, en los eslabones que crea con las trampas de la memoria, en las galerías y recodos de la imaginación de la experiencia no vivida, en la tensión creada entre las palabras que se proyectan más allá de su exclusivo significante. Este poema puede ser un ejemplo:

#### ARGÓNIDA, 13 DE AGOSTO

Luciente espejismo que vi  
en los idus de agosto por la linde  
crepuscular de la marisma, cerca  
del arenal de Argónida,

mientras las monocordes  
dependencias del sueño disputaban  
su parte de ficción al predominio  
de la brumosa realidad,

¿cómo podría yo olvidarme  
no de lo incierto de esa historia  
por nadie atestiguada,  
sino de la razón que me ha asistido  
desde entonces, habitante  
de otro espejismo donde sólo  
sigue siendo verdad lo que aún no conozco? (1977: 80; 2007: 335)

Las frases comenzarán a tensarse desde el punto de vista retórico hasta tal punto que conformarán a nuestro autor como uno de los escritores más particulares de la segunda mitad del siglo XX, dada su peculiar manera de incrustar palabras, de elegir las y contrastarlas con otras, como si de una taracea se tratara. Así la frase adquirirá una característica torsión que mostrará todo su esplendor en el siguiente libro, *Laberinto de fortuna* (1984), sin duda su poemario más hermético y ambicioso donde lo barroco se erigirá en una categoría literaria y donde el jerezano echó toda la carne asador, creando un verdadero mundo o entramado de significaciones, y decantándose por lo que Pere Gimferrer llamó una poesía donde impera un lenguaje autogenerativo:

Extrema en densidad, en rigor, en poderío sonoro, llama la atención en esta poesía, por encima quizá de cualquier otro rasgo estilístico, la capacidad autogenésica que en ella posee el lenguaje. Se suscita a sí mismo, se nutre a sí mismo, se propaga a sí mismo, se destruye a sí mismo, se redescubre a sí mismo: la palabra, aquí, vive de la palabra, aunque jamás del palabreo o de la palabrería. También algo de eso dejó dicho André Breton: *Les mots font l'amour*. (Gimferrer 1989: 10)

Otras tres novelas irán apareciendo, *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981), *En la casa del padre* (1988), y *Campo de Agramante*, todas ellas celebradas por la crítica y de un valor indudable, tanto por la pulcritud léxico-sintáctica de su prosa como por la agilidad narrativa, la introspección psicológica de los personajes o su proyección simbólica, hasta que aparecen sus memorias, *Tiempo de guerras perdidas* (1995), complementadas por *La costumbre de vivir* (2001), donde su dicción adquiere mayor flexibilidad y se puede leer al Caballero Bonald que mejor ha recorrido el camino de los libros y la experiencia de las letras como elección vital, alguien en suma que ha vivido en las palabras toda su vida. A la espera de una tercera entrega —el segundo volumen llega hasta la muerte del dictador en

1975—, las evocaciones bonaldianas son un ejercicio de rememoración que muchas veces parecen una simple excusa o un artefacto, una argucia literaria para elaborar ficticiamente un hecho, puesto que como hemos explicado con anterioridad lo que ya es pretérito es imposible de copiar con exactitud, y cualquier acercamiento se convertirá en una simulación, en una ficción más. Pero más allá de la técnica empleada o de la autobiografía, estas memorias se han convertido en uno de los libros fundamentales de toda una época, y sus páginas son ese testigo ineludible para todo aquel que quiera conocer de primera mano no sólo la vida de un autor —y es aquí donde entrarán esos juguetones bucles con la imaginación— sino la historia de un país en su malla cultural, en sus interrelaciones, pues el jerezano sin duda representa un ejemplo muy concreto de escritor a lo largo de las diferentes etapas del régimen franquista: el escritor que intenta sobrevivir entre los trasiegos de la tecnocracia capitalina de la época en los cincuenta, el disidente protestatario y encarcelado en más de una ocasión en los sesenta, el que va encontrando una voz cada vez más comprometida con su propia palabra poética a partir del debilitamiento de la dictadura y a la vez que va abriéndose paso la democracia y la libertad.

Paralelo a este proceso de puesta al día de anécdotas entre el polvo de la memoria, los espejismos de los recuerdos y la conciencia del tiempo ido, surgirán también sus dos últimas entregas de poemas hasta el momento, *Diario de Argónida* (1997) y *Manual de infractores* (2005), libros que conllevan una simplificación del lenguaje, más depurado y sintetizado (también a veces en los temas, aunque sólo de forma aparente), y un objetivo claro de indagación semántica que está más acorde con una palabra que no renuncia a erigirse tan sólo como signo y símbolo, sino también con las pretensiones del lenguaje de ir más allá de su propio círculo referencial. En ambos poemarios, que han sido aplaudidos suficientemente por la crítica, la palabra se basta por sí sola junto a un poso de inconformismo y de crítica feroz y tenaz de quien no va a comulgar con el *establishment* del capitalismo tardío ni con los sectores más conservadores de una sociedad consumista que homologa conciencias y hace *tabula rasa* de las individualidades. Si nunca se mordió la lengua, ahora menos. Además, dentro de pocos meses asistiremos a una nueva entrega que se titulará *La noche no tiene paredes*, en la misma línea de los dos últimos, tal y como se desprende de la lectura de nuevas publicaciones ya en revistas.

En fin, también fruto de esta puesta a punto de las obsesiones de siempre y de las necesidades expresivas de quien se encuentra en su última etapa y que ya sólo escribe porque vive «el imposible oficio de escribir» con absoluta libertad, publicará también la edición de su poesía completa (actualmente hay numerosas e interesantes antologías disponibles), reflejando una obra en el conjunto de su trayectoria, *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2005*. Una obra poética completa de coherencia y rebeldía. Y todavía no definitiva.



## BIBLIOGRAFÍA



## ÍNDICE DE LA BIBLIOGRAFÍA

NOTA PREVIA	471
1. REFERENCIAS DE JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD	475
1.1. Poesía	475
1.2. Memorias	477
1.3. Novelas	478
1.4. Artículos	479
1.5. Poemas	483
1.6. Traducciones	485
1.7. Otras referencias	487
2. LIBROS, ANTOLOGÍAS (SELECCIÓN) Y MONOGRÁFICOS	489
3. ARTÍCULOS, NOTAS Y RESEÑAS CRÍTICAS	497
4. ENTREVISTAS	515
5. OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE CABALLERO BONALD	519
6. CRONOLOGÍAS Y REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS SOBRE NUESTRO AUTOR	523
7. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	525





## NOTA PREVIA

La bibliografía que presentamos a continuación ha sido uno de los aspectos que, desde el punto de vista de la investigación, recopilación, corrección y actualización de datos, más esfuerzo nos ha costado. Podemos asegurar que es la primera vez que se ha desarrollado una bibliografía sistemática y de hondo calado, contrastada y lo más completa posible, de la obra de nuestro autor, porque esta labor estaba sin realizar, a pesar de disponer de algunas tesis doctorales que nos han precedido. Hasta ahora, en la mayoría de los numerosos acercamientos críticos realizados a la obra de nuestro autor, se reprodujeron las bibliografías de manera incompleta y con cuantiosos errores de clasificación y datación.

Así, cuando comenzamos a trabajar sobre estos repertorios había un elemento que aparentemente se encontraba de nuestra parte, nos referimos al hecho de disponer ya de un elenco bibliográfico disponible y accesible al público en la Fundación Caballero Bonald. Pero lejos de ser un hecho afortunado, se reveló como uno de los peores inconvenientes, puesto que, como decimos, las referencias se hallaban en un pésimo estado desde el punto de vista científico. La labor de reestructuración, complementación y corrección, fue en ese sentido nuestra labor, más la adición de otras tantas referencias que hemos debido ir contrastando, hasta el punto de que el total que hoy aquí ofrecemos responde al doble de lo que nos encontramos primeramente, o incluso más. Quede este apunte ahí, por tanto. En lo referente al segundo apartado, hemos seleccionado las antologías, dejando sólo las más importantes, algunas introducciones significativas, y todas las monografías o números especiales de revistas, puesto que la ingente cantidad de pequeñas antologías y de menciones, en ese sentido, es prácticamente inabarcable y en muchos casos no nos parecía destacable o relevante, como en el caso de algunas antologías de carácter localista o de escaso rigor científico, separatas, pequeños pliegos, etc.. En el tercer apartado hemos intentado incluir todos los artículos de los que tenemos noticia, de la manera más completa posible (incluso los de periódico). En el apartado cuarto, dedicado a las entrevistas, hemos seleccionado también, de entre las numerosísimas —varios cientos: la lista también se encuentra disponible *on line* en la página web de la Fundación— que existen, sólo aquellas que nos han parecido con algún valor. E igual podríamos justificar respecto al resto de referencias, sobre todo a las que conciernen a los autores del 50, de las que hemos anotado sólo aquellas que nos ha sido útiles a la hora de elaborar nuestro trabajo, sin querer profundizar en un aspecto que nos quedaba ya algo lejano, sobre todo teniendo en cuenta la cantidad de material que había por utilizar sobre nuestro propio autor.

Nos hemos tenido que emplear a fondo, en el apartado exclusivamente crítico sobre nuestro

autor, en la reestructuración de la disposición de las referencias, basándonos en un criterio claro y ampliamente seguido en los estudios teórico-críticos: dando constancia primero de la ciudad de la publicación y luego de la editorial, por ejemplo. También nos hemos empleado a fondo en la complementación de tantas referencias que habían sido usadas —con errores continuados, que se iban repitiendo publicación tras publicación— durante décadas sin contrastar, revistas de las que no aparecía el número que se citaba, artículos de los que no aparecían las páginas que se citaban, referencias equivocadas que habían sido copiadas consuetudinariamente por los diferentes estudiosos —que ciertamente no son pocos— que se habían ido acercando a la obra de José Manuel Caballero Bonald, y la corrección, en último caso, de cursivas y referencias equivocadas que en muchos —demasiados— casos proporcionaron un laberinto de dificultades. También es verdad que esa labor de investigación nos ha supuesto un estímulo adicional: años equivocados, meses equivocados, números equivocados, páginas equivocadas, etc., un auténtico dédalo de palimpsestos y falsificaciones bibliográficas, seguramente inconscientes, que en muchos casos tuvieron la marca y la mano del propio autor, al dejar los recortes sueltos en la Fundación, o anotados a mano y de memoria, con lo que ello conlleva de posible error u omisión. Todo eso pasando en un archivo año tras año, reproduciéndose... Además, en nuestro caso también es verdad que nunca hemos exigido al propio ese rigor bibliográfico, ni conocimiento de las reglas específicas de la MLA, por lo que bastante tenemos con agradecerle la deferencia de haber reunido aquellas críticas, recortes o noticias que sobre él y su obra se han ido acumulando durante más de cincuenta años, que no es poco. Precisamente nosotros hemos sido quienes hemos ordenado y clasificado, por fin, la obra crítica sobre la poesía de Caballero Bonald. A partir de ahora, por tanto, podemos asegurar que los estudios bibliográficos de Caballero Bonald se encuentran normalizados a partir de criterios bibliográficos rigurosos y actualizados.

La organización de las referencias, en el conjunto de esta amplia bibliografía en el conjunto de la tesis, ha sido elaborada en ese sentido meticulosamente para no repetir los años en caso de que un mismo autor posea diferentes entradas en los diferentes apartados que hemos clasificado, sobre todo en las entradas de Varios Autores —VV. AA.—, algo que se repite con frecuencia debido a la cantidad de publicaciones colectivas que hemos manejado.

Cada vez que aparece una entrada con una letra y no aparece inmediatamente antes la obra a la que pertenece, es porque se encuentra ese autor o esa obra en otro lugar donde ha sido ubicada, ya sea como monografía, publicación colectiva antológica, o porque no haga referencia directamente a Caballero Bonald. En cada caso, por consiguiente, las referencias han sido ubicadas según el esquema propuesto en el Índice de la bibliografía, remitiendo a su lugar de origen en cada caso. Así, en alguno de los otros apartados se podrá encontrar la obra a la que hace referencia, puesto que

queríamos destacar no sólo las obras por sus fechas, sino también por su relevancia o intención bibliográfica, y por eso hemos articulado un sistema con diferentes apartados.

Para finalizar, habría que destacar que las entradas que hacen referencia a Caballero Bonald se han ordenado de manera que pueda observarse el trabajo de investigación y de rescate ejecutado, sobre todo de los artículos, reproducidos todos en el Apéndice de este trabajo. También hemos elaborado un elenco de los poemas que el propio autor fue desechando en las sucesivas reediciones de sus libros, o hemos rescatado algunos poemas de juventud que no se conocían y que también han formado parte de nuestras investigaciones, conveniente recogidos en Apéndice.

En general, presentamos una bibliografía amplísima como resultado de más de cuatro años de trabajo, una obra ingente y palpitante que esperamos que sea útil para el lector avisado e interesado en la obra poética de Caballero Bonald.



## 1. REFERENCIAS DE JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

### 1. 1. Poesía

- , (1952): *Las adivinaciones*, Madrid, Rialp, Accésit del Premio Adonáis 1951.
- , (1954): *Memorias de poco tiempo*, Ilustraciones de José Caballero, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica.
- , (1956): *Anteo*, Palma de Mallorca, Ed. Papeles de Son Armadans.
- , (1959): *Las horas muertas*, Barcelona, Col. premios Boscán, Premio Boscán 1959, Premio Nacional de la Crítica 1959.
- , (1961): *El papel del coro*, Bogotá, Ed. Mito.
- , (1963): *Pliegos de cordel*, Barcelona, Colliure.
- , (1969): *Vivir para contarlo*, Barcelona, Seix Barral
- , (1977): *Descrédito del héroe*, Nota introductoria de Martín Vilumara, Barcelona, Lumen, colección El Bardo, Premio Nacional de la Crítica 1977.
- , (1979): *Poesía, 1951-1977*, Prólogo de Francesc Rodón, Barcelona, Plaza & Janés.
- , (1983): *Selección natural*, Edición e introducción del autor, Madrid, Cátedra.
- , (1984): *Laberinto de fortuna*, Barcelona, Laia.
- , (1989): *Doble vida*, Prólogo de Pere Gimferrer, Madrid, Alianza.
- , (1991): *Doce poemas*, Málaga, Tediría.
- , (1993): *Descrédito del héroe y Laberinto de fortuna*, Madrid, Visor, Nueva edición revisada.
- , (1997): *Diario de Argónida*, Barcelona, Tusquets.
- , (1997a): *El imposible oficio de escribir (antología)*, Edición de María Payeras Grau, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
- , (1999a): *Poesía amatoria*, Sevilla, Renacimiento.
- , (2002c): *Antología personal*, Madrid, Visor.
- , (2004): *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa*, Barcelona, Seix Barral.
- , (2004a): *Años y libros*, Edición e introducción de Luis García Jambrina, Selección de J. Ramis Cabot y J. M. Caballero Bonald, Salamanca, Universidad, XIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.
- , (2005): *Manual de infractores*, Barcelona, Seix Barral, Premio Internacional Terenci Moix 2005, Premio Nacional de Poesía 2006.

- , (2006b): *Poesie scelte (1952-2005)*, A cura di Francesco Luti, Con una nota di Gaetano Chiappini, Firenze, Pagliai Polistampa.
- , (2007): *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2005*, Barcelona, Seix Barral.
- , (2007b): *Summa vitae. Antología poética (1952-2005)*, Selección y prólogo de Jenaro Talens, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- , (2007c): *Poesía amatoria (Nueva edición aumentada, 1952-2005)*, Madrid, Visor.
- , (2007e): *Descrédito del héroe*, con Lectura de Joaquín Pérez Azaústre, Madrid, Bartleby.

## 1.2. Memorias de JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

- , (1995): *Tiempo de guerras perdidas. La novela de la memoria, I*, Barcelona, Anagrama.
- , (2001): *La costumbre de vivir. La novela de la memoria, II*, Madrid, Alfaguara.



### 1.3. Novelas de JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

- , (1962): *Dos días de setiembre*, Barcelona, Seix Barral, Premio Biblioteca Breve 1961.
- , (1974): *Ágata ojo de gato*, Barcelona, Barral editores, Premio Nacional de la Crítica 1975.
- , (1981): *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, Barcelona, Planeta, Premio Ateneo de Sevilla 1981.
- , (1988): *En la casa del padre*, Barcelona, Plaza & Janés, IV Premio Internacional de Novela Plaza & Janés.
- , (1992): *Campo de Agramante*, Barcelona, Anagrama.

#### 1. 4. Artículos de JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

- , (1950): «Nota preliminar a “y III. Cara a un viento interior”», *apud* Ardoy, *Hombre contra su destino*, Prólogo de José María Pemán, Cádiz, José L. González Rubiales impresor, pp. 53-56.
- , (1951c): «*Una lengua emerge*, de Ángel Crespo» *Platero*, n. 3, Cádiz, marzo, s. p.
- , (1951d): «*Huésped de mi viña*, de Vicente F. de Bobadilla», *Platero*, n. 4, Cádiz, abril, s. p.
- , (1951e): «*Los horizontes*, de Leopoldo de Luis», *Platero*, n. 6, Cádiz, junio, s. p.
- , (1951f): «*Magnificat*, de Francisco Garfias», *Platero*, n. 6, Cádiz, junio, s. p.
- , (1952a): «Diez poetas hispanoamericanos en Madrid: Miguel Arteche, Manuel del Cabral, Mario Cajina», *Correo Literario*, n. 53, año III, Madrid, 1 de agosto, p. 10.
- , (1952b): «Diez poetas hispanoamericanos en Madrid (II): Eduardo Carranza, Eduardo Cote, Antonio Fernández Spencer», *Correo Literario*, n. 55, año III, Madrid, 1 de septiembre, p. 3.
- , (1952c): «Diez poetas hispanoamericanos en Madrid: Luis Hernández Aquino, Alonso Laredo, Ernesto Mejía y Alejandro Romualdo», *Correo Literario*, n. 56, año III, Madrid, 15 de septiembre, p. 3.
- , (1953a): «El geógrafo. Camilo José Cela», *Revista*, n. 48, Barcelona, 12 de marzo-18 de marzo, p. 11.
- , (1953c): «Cinco poetas hispanoamericanos», *Revista*, n. 62, Barcelona, 18 de junio-24 de junio, p. 10.
- , (1953d): «Meditaciones en torno al *Canto personal*», *Revista*, n. 72, Barcelona, 27 de agosto-2 de septiembre, p. 11.
- , (1961a): «*Veinte años de poesía española. Antología (1939-1959)*», *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, n. 46, París, enero-febrero, pp. 123-125.
- , (1963a): «Escritores españoles en el exilio», *La Gaceta. Publicación periódica del Fondo de Cultura Económica*, n. 104, año X, México D. F., abril, p. 4.
- , (1956a) «Vigencia de la poesía de Blas de Otero», *Papeles de Son Armadans*, n. 1, I, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 118-122.
- , (1956b): «Un español estrena en Inglaterra», *Papeles de Son Armadans*, n. 2, I, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 238-239.
- , (1956c): «Las “páginas mejores” de Julio Camba», *Papeles de Son Armadans*, n. 3, I, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 379-381.
- , (1956d): «La poesía de Eduardo Cote [Lamus]», *Papeles de Son Armadans*, n. 4, II, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 113-115.

- , (1956e): «Función de la poesía y función de la crítica», *Papeles de Son Armadans*, n. 6, II, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 339+342.
- , (1956f): «Noticia de una crítica ejemplar», *Papeles de Son Armadans*, n. 8, III, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 221-224.
- , (1956g): «Zenobia Camprubí», *Papeles de Son Armadans*, n. 8, III, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 230-231.
- , (1957b): «Pedro Laín [Entralgo] y la antropología de la esperanza», *Papeles de Son Armadans*, n. 12, IV, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 342-347.
- , (1957c): «Una novela inactual», *Papeles de Son Armadans*, n. 13, V, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 93-96.
- , (1957d): «Nenias por el español Roy Campbell», *Papeles de Son Armadans*, n. 14, V, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 221-224.
- , (1957e): «El Premio de la Crítica», *Papeles de Son Armadans*, n. 14, V, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 237-240.
- , (1957f): «A propósito del último libro de Aranguren», *Papeles de Son Armadans*, n. 15, V, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 335-339.
- , (1957g): «En torno a las relaciones entre autor y lector», *Papeles de Son Armadans*, n. 16, VI, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 103-107.
- , (1957h): «La integridad narrativa de Miguel Delibes», *Papeles de Son Armadans*, n. 17, VI, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 209-211.
- , (1957i): «Un nuevo adelanto de *Clamor*», *Papeles de Son Armadans*, n. 18, VI, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 329-333.
- , (1957j): «Los libros de poesía castellana», *Papeles de Son Armadans. Almanaque para 1958*, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 308-313.
- , (1958): «Crónica de poesía», *Poesía española*, n. 66, enero, Madrid, pp. 29-32.
- , (1958a): «Crónica de poesía», *Poesía española*, n. 67, febrero, Madrid, pp. 30-32.
- , (1958b): «El “conocimiento poético” de Carlos Barral», *Papeles de Son Armadans*, n. 24, VIII, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 326-331.
- , (1958c): «Un comentario ejemplar», *Papeles de Son Armadans*, n. 28, X, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 97-100.
- , (1958d): «Las “páginas preferidas” de Pedro Laín [Entralgo]», *Papeles de Son Armadans*, n. 29, X, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 220-222.
- , (1958e): «La edición crítica de la *Filosofía vulgar*», *Papeles de Son Armadans*, n. 30, X, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 316-318.

- , (1958f): «Un riguroso panorama de la literatura universal», *Papeles de Son Armadans*, n. 30, X, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 319-321.
- , (1958g): « Los dos últimos libros de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso», *Papeles de Son Armadans*, n. 32-33, XI, Madrid-Palma de Mallorca, 1958, pp. 433-438.
- , (1961a): «*Obras completas*: La solidaridad humana en la poesía de Vicente Aleixandre», *Mito*, n. 34, enero-febrero, Bogotá, pp. 215-224.
- , (1962a): «La libertad en la poesía de Quevedo», *Eco*, n. 4, IV, febrero, Bogotá, pp. 127-150.
- , (1962b): «Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*», *Ínsula*, n. 186, mayo, Madrid, p. 6.
- , (1962c): «Carlos Sahagún, *Como si hubiera muerto un niño*», *Ínsula*, n. 186, mayo, Madrid, p. 6.
- , (1962d): «Ángela Figuera, *Toco la tierra*», *Ínsula*, n. 187, junio, Madrid, p. 5.
- , (1962e): «Luis Feria, *Conciencia*», *Ínsula*, n. 187, junio, Madrid, p. 5.
- , (1962f): «Gabriel Celaya, *Poesía (1934-1961)*», *Ínsula*, n. 190, septiembre, Madrid, p. 5.
- , (1963a): «Ramón de Garciasol, *Poemas de andar España*», *Ínsula*, n. 194, enero, Madrid, p. 4.
- , (1963b): «Salvador Novo, *Poesía*», *Ínsula*, n. 194, enero, Madrid, p. 4.
- , (1963c): «Ángel González, *Grado elemental*», *Ínsula*, n. 195, febrero, Madrid, p. 4.
- , (1963d): «Ángel Crespo, *Suma y sigue*», *Ínsula*, n. 197, abril, Madrid, p. 4.
- , (1963e): «Gloria Fuertes, *Que estás en la tierra*», *Ínsula*, n. 203, octubre, Madrid, p. 5.
- , (1963f): «Juan Ruiz Peña, *Andaluz solo*», *Ínsula*, n. 203, octubre, Madrid, p. 5.
- , (1963g): «María Beneyto, *Vida anterior*», *Ínsula*, n. 205, diciembre, Madrid, p. 7.
- , (1963h): «Manuel Padorno, *A la sombra del mar*», *Ínsula*, n. 205, diciembre, Madrid, p. 7.
- , (1964): «Eduardo Cote Lamus, *Estoraques*», *Ínsula*, n. 208, marzo, Madrid, p. 4.
- , (1965b): «Pablo Antonio Cuadra, *Poesía*», *Ínsula*, n. 218, enero, Madrid, p. 4.
- , (1965c): «Fernando Quiñones, *En vida*», *Ínsula*, n. 218, enero, Madrid, p. 4.
- , (1965d): «Apostillas a la generación poética del 36», *Ínsula*, n. 224-225, julio-agosto, Madrid, p. 5.
- , (1965e): «El realismo como crítica de la vida española (Notas sobre Historia y Novela)», *Norte*, n. 6, octubre, Ámsterdam, pp. 101-105.
- , (1973): «Anthony Kerrigan», *Revista de Occidente*, n. 118, Tomo XL (Segunda época), Madrid, enero-marzo, pp. 66-69.
- , (1992): «Justicia de la memoria», *La Torre. Homenaje a Aurora de Albornoz*, n. 21, año VI, Puerto Rico, Universidad, enero-marzo, pp. 5-8.
- , (1992a): «Leer a Picasso», *Barcarola*, n. 39, Albacete, abril, pp. 57-65; reimpr. en Caballero Bonald 2006a, pp. 187-198.

- , (1995a): «Sobre el grupo poético del 50», en Pinto e Calabrò, eds. 1995, pp. 27-32.
- , (2002a): «El grupo de *Mito*», *Campo de Agramante*, n. 2, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, verano, pp. 15-16.
- , (2003b): «Elogio del lector» (folleto), Universidad de Cádiz, Fundación Caballero Bonald, Fundación Luis Goytisolo y Fundación Fernando Quiñones, 23 de abril.

## 1. 5. Poemas de JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

- , (1948): «Cádiz», y «A un poeta muerto», *Acanto*, n. 15-16, Madrid, s. p.
- , (1949): «Alabanza y memoria de Jerez», Primer Premio de los II Juegos Florales de la Vendimia Jerez.
- , (1950a): «Río», *Platero*, n. 31, Cádiz, marzo, s. p.
- , (1950b): «Torre», *Platero*, n. 32, Cádiz, abril, s. p.
- , (1951): «El mendigo», *Correo Literario*, n. 16, año II, 15 de enero, p. 4, Accésit del concurso de poesía Correo Literario 1951.
- , (1951a): «Las adivinaciones», *Platero*, n. 8, Cádiz, agosto, pp. 2-3, Premio Platero 1951.
- , (1951b): «Domingo», *Aula. Estudio y acción. Revista de los estudiantes del Distrito Universitario de Madrid*, n. 2, año I, Madrid, 30 de noviembre, p. 7.
- , (1952d): «Carnal fuego armonioso», en *Las adivinaciones*, Madrid, Rialp, pp. 16-18.
- , (1952e): «Más triste todavía», en *Las adivinaciones*, Madrid, Rialp, pp. 21-22.
- , (1952f): «Los hombres sucesivos», en *Las adivinaciones*, Madrid, Rialp, pp. 29-30.
- , (1952g): «Muchacha pensante», en *Las adivinaciones*, Madrid, Rialp, pp. 31-32.
- , (1952h): «Donde mi voz acaba», en *Las adivinaciones*, Madrid, Rialp, pp. 33-34.
- , (1952i): «Destino», en *Las adivinaciones*, Madrid, Rialp, pp. 35-36.
- , (1952j): «Belleza», en *Las adivinaciones*, Madrid, Rialp, pp. 37-38.
- , (1952k): «Salmo del hijo», en *Las adivinaciones*, Madrid, Rialp, pp. 49-51.
- , (1953f): «Natividad», *Alcaraván*, n. 24, Arcos de la Frontera, p. 19.
- , (1953g): «La necesidad del milagro», *Ínsula*, n. 86, febrero, Madrid, p. 5
- , (1954a): «La herrumbre de los días», en *Memorias de poco tiempo*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, pp. 39-40.
- , (1954b): «Algo se acerca», en *Memorias de poco tiempo*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, pp. 73-74.
- , (1954c): «La palabra siempre», en *Memorias de poco tiempo*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, pp. 77-78.
- , (1954d): «La mentira», en *Memorias de poco tiempo*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, pp. 79-80.
- , (1954e): «La necesidad del milagro», en *Memorias de poco tiempo*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, pp. 83-85.
- , (1959a): «El patio», *Acento cultural*, Madrid, febrero, pp. 15-16.

- , (1959b): «Una palabra para la tumba de Antonio Machado», *Acento cultural*, Madrid, marzo, p. 30.
- , (1961b): «Con las manos de un pueblo», en *El papel del coro*, Bogotá, Ed. Mito, pp. 87-88.
- , (1961c): «Pliego de cordel», en *El papel del coro*, Bogotá, Ed. Mito, pp. 105-108.
- , (1961d): «Como la bocanada del relente», en *El papel del coro*, Bogotá, Ed. Mito, pp. 109-110.
- , (1961e): «Con tan furioso amor», en *El papel del coro*, Bogotá, Ed. Mito, pp. 111-113.
- , (1961f): «Accidente del verbo», en *El papel del coro*, Bogotá, Ed. Mito, pp. 118-119.
- , (1962): «Entro a saco en mi vida», «Ya no tarda la hora», *Poesía de España*, n. 8, Madrid, pp. 60-61.
- , (1963i): «A contratiempo», en *Pliegos de cordel*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, pp. 54-56.
- , (1963j): «Recado para un viajero», en *Pliegos de cordel*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, pp. 72-74.
- , (1963k): «Oye cantar los gallos de la aurora», en *Pliegos de cordel*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, pp. 85-86.
- , (1977a): «Rimado de Palacio», en *Descrédito del héroe*, Barcelona, Lumen, pp. 89-90.
- , (1984a): «De un informe sobre la secta de los ornitodelfos», en *Laberinto de fortuna*, Barcelona, Laia, pp. 56-57.

## 1. 6. Traducciones de JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

- CASSOU, Jean (1957): «Miró en la playa» («Miró sur la plage»), Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Papeles de Son Armadans*, n. 21, VII, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 243-244.
- DESAISE, Roger (1967): «Cantata de las siete puertas. El cántico de la luz», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, pp. 51-52.
- ÉLUARD, Paul (1962): «Buena justicia», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Poesía de España*, n. 9 (suplemento Poesía del mundo), Madrid, p. 16.
- , (1962a): «La poesía es contagiosa», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Poesía de España*, n. 9 (suplemento Poesía del mundo), Madrid, p. 17.
- GUIETTE, Robert (1967): «Plenitud», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, p. 53.
- , (1967): «Falsas lágrimas», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, pp. 54-55.
- , (1967): «Aire libre», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, pp. 55-56.
- JANS, Adrien (1967): «Nocturno (Fragmento)», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, p. 125.
- , (1967): «Mar», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, pp. 126-127.
- JONES, Philippe (1967): «Derecho», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, pp. 189-190.
- , (1967): «El pulpo», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, p. 190.
- , (1967): «La alondra», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, p. 190.
- KERRIGAN, Anthony (1973): «Poemas: “Aguas de melis”, “Frente del Ebro”, “Plegaria por las reliquias”, “Fluida mujer”, “Yohimbé”», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Revista de Occidente*, n. 118, XL (Segunda época), Madrid, enero-, pp. 69-72.
- MALLARMÉ, Stéphane (1951): «Las ventanas», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Platero*, n. 4, Cádiz, abril, p. 11.
- MANDELSTAM, Osip (1974): «Un decembrista», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Makarov, selec. 1974, pp. 63-64.



- , (1974a): «Toma de mis manos...», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Makarov, selec. 1974, p. 64.
- , (1974b): «Como tantos otros...», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Makarov, selec. 1974, pp. 64-65.
- MÉNARD, René (1956): «Conducta natural», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Papeles de Son Armadans*, n. 4, II, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 41-46.
- MUNIER, Roger (1956): «Carta de Francia», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Papeles de Son Armadans*, n. 6, II, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 67-80.
- NOVĂCEANU, Darie, ed. (1970): *Poesía rumana contemporánea. Antología bilingüe*, Traducción de Darie Novăceanu, Revisión de J. M. Caballero Bonald, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- PERUCHO, Joan (1956): «La balada del Sena», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Papeles de Son Armadans*, n. 5, II, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 178-181.
- RAY, Jean (1972): *El canto del vampiro*, Traducción de J. M. Caballero Bonald, Madrid, Júcar.
- , (1972a): *La calle de la cabeza perdida*, Traducción de J. M. Caballero Bonald, Madrid, Júcar.
- , (1972b): *El sabio invisible*, Traducción de J. M. Caballero Bonald y María Josefa Ramis Cabot, Madrid, Júcar.
- , (1972c): *X-4*, Traducción de J. M. Caballero Bonald y María Josefa Ramis Cabot, Madrid, Júcar.
- ROMEU, Josep (1958): «Bautismo», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Papeles de Son Armadans*, n. 29, X, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 187-188.

## 1. 7. Otras referencias de JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

- , (1953): *El cante andaluz*, Madrid, Publicaciones Españolas.
- , (1953b): «El espejo», *Correo Literario*, n. 74, año IV, Madrid, 15 de junio, p. 15.
- , (1953e): «Yo no sé si mi poesía me libera o me esclaviza», *Ateneo*, n. 40, Madrid, 15 de agosto, p. 14.
- , (1957): *El baile andaluz*, Barcelona, Editorial Noguer.
- , (1957a): «Carta a Dionisio Ridruejo», en Gracia, ed. 2007, pp. 350-351.
- , (1963b): *Cádiz, Jerez y los Puertos*, Barcelona, Editorial Noguer.
- , (1965): «Poética», en Vela 1965, pp. 29-30.
- , (1965a): *Diccionario del Cante Jondo*, Málaga, Coca-Cola.
- , (1967): *Los vinos de Jerez*, Madrid, Gregorio del Toro.
- , (1967a): *Lo que sabemos del vino*, Madrid, Gregorio del Toro.
- , prólogo., selec. y notas (1968): *Narrativa cubana de la revolución*, Madrid, Alianza.
- , (1969a): *Archivo del cante flamenco*, Barcelona, Ariola-Vergara. Álbum de seis discos de vinilo acompañados de un estudio preliminar del autor; reeditado en bajo el título *Medio siglo de cante flamenco*, Barcelona, Ariola-Vergara, cuatro cedés, 1988, Premio Nacional del Ministerio de Cultura 1987.
- , (1975): *Luces y sombras del flamenco*, Fotos de Colita, Barcelona, Lumen.
- , (1977a): *Cuixart*, Madrid, Editorial Rayuela.
- , (1979a): «Prólogo» a Félix Grande 1979, pp. 11-20.
- , (1980): *Breviario del vino*, Madrid, Mondadori, 1988.
- , ed. (1981): Luis de Góngora, *Poesía. Soledades, Fábula de Polifemo y Galatea, Panegírico al Duque de Lerma, Otros poemas*, Madrid, Taurus.
- , (1981a): «Introducción» en Caballero Bonald, ed. 1981, pp. 7-49.
- , (1981b): «Jorge Guillén, una lectura, un conocimiento», *La Pluma. Revista Cultural*, n. 7, Madrid, pp. 84-89.
- , (1983a): «Introducción», en Caballero Bonald 1983, pp. 13-30.
- , (1983b): «Manuel Gerena, voz del pueblo (Prólogo)» en Gerena 1983, pp. 5-11.
- , (1983c): *Pregón de la Romería de la Virgen de la Cabeza pronunciado el día 18 de abril de 1982*, Andújar, Ayuntamiento.
- , (1988): *Luces y sombras del flamenco*, Sevilla, Algaida, Nueva edición revisada.
- , (1991a): *Sevilla en tiempos de Cervantes*, Barcelona, Planeta.

- , (1996): «Antonio Escobar: entresijos de la realidad», en Escobar 1996, pp. 3-4.
- , (1997b): *España*, Madrid-Barcelona, Lunwerg Editores.
- , (1997c): *Vittore Carpaccio: Joven caballero en un paisaje*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- , (1997d): «Nota del autor», en Caballero Bonald 1997, pp. 155-156.
- , (1999): *Copias del natural*, Madrid, Alfaguara.
- , (1999b): «Nota del autor», en Caballero Bonald 1999a, pp. 7-8.
- , (2002): *José de Espronceda*, Barcelona, Omega.
- , (2002b): *Mar adentro*, Madrid, Temas de hoy.
- , (2003): «Acerca del compromiso», *apud* Mariscal y Pardo 2003, pp. 35-41.
- , (2003a): *Sevilla en tiempos de Cervantes*, Edición corregida, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- , (2004b): «Nota del autor (Prólogo)», en Caballero Bonald 2004, pp. 9-11.
- , selec. e introducción (2005a): Miguel de Cervantes, *Poesía*, Barcelona, Seix Barral.
- , (2005b): «Cervantes, poeta (Introducción)», en Caballero Bonald, selec. e introducción 2005a, pp. 7-32.
- , (2006): *Copias rescatadas del natural*, Edición de Juan Carlos Abril, Granada, Atrio.
- , (2006a): *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, Edición de Jesús Fernández Palacios, Cádiz, Diputación.
- , (2006c): *De lo vivo a lo contado*, Coordinador Felipe Benítez Reyes, Cronología Antonio Jiménez Millán, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald / Ayuntamiento de Jerez – Instituto de Cultura / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- , (2006d): *Guía didáctica: textos y propuestas*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald.
- , (2007a): «Nota del autor (Prólogo)», en Caballero Bonald 2007, pp. 11-13.
- , (2007d): «Nota a la presente edición», en Caballero Bonald 2007c, pp. 7-9.

## 2. LIBROS, ANTOLOGÍAS (SELECCIÓN) Y MONOGRÁFICOS

- ALVARADO TENORIO, Harold (1980): *Cinco poetas de la generación del 50: González, Caballero Bonald, Barral, Gil de Biedma, Brines*, Bogotá, Ed. Oveja Negra.
- ARKINSTALL, Christine (1993): *El sujeto en el exilio. Estudio de la obra poética de Brines, Valente y Caballero Bonald*, Amsterdam, Editions Rodopi.
- ASÍS, María Dolores de, ed. (1977): *Antología de poetas españoles contemporáneos, 1936-1970*, vol. 2, Madrid, Narcea, 2ª ed., 1978.
- AUB, Max, ed. (1963): *Antología de los nuevos poetas españoles*, México D. F., Cuadernos Americanos.
- , (1969): *Poesía española contemporánea*, México D. F., Ediciones Era.
- AYUSO, José Paulino, ed. (1998): *Antología de la poesía española del siglo XX*, vol. II, Madrid, Clásicos Castalia.
- BARROSO, Elena (1991): *Poesía andaluza de hoy (1950-1990). Aproximación a su estudio y selección*, Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza.
- BATLLÓ, José, ed. (1968): *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, El Bardo; reed. en Barcelona, Lumen, 3ª, 1977.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis y PUEO, Juan Carlos, coords. (1996): *Compañeros de viaje*, vol. II, en Blesa, ed. 1996.
- BENTO, José (1985): *Antología da poesia espanhola contemporânea*, Lisboa, Assirio e Alvim.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio y ZAVALA, Iris M. (1978): *Historia social de la literatura española*, 3 vols., Madrid, Castalia; reimpr. en 2 vols., Madrid, Akal, 2000.
- BLESA, Túa, ed. (1996): *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética»*, 2 vols., Alfredo Saldaña y María Pilar Celma, coords., *En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, vol. I; y Luis Beltrán Almería y Juan Carlos Pueo, coords., *Compañeros de viaje*, vol. II, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura.
- BUENDÍA, José Luis (1978): *Análisis de la obra literaria de J. M. Caballero Bonald* (tesis doctoral), Granada, Universidad, 2 vols.
- CANO, José Luis (1952): *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica.
- , (1958): *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos.
- , (1964): *El tema de España en la poesía española contemporánea*, Madrid, Ed. Revista de Occidente.

- , (1968): *Antología de la lírica española actual*, Madrid, Biblioteca Anaya.
- , (1974): *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama.
- , (1984): *Poesía española en tres tiempos*, Granada, Ed. don Quijote.
- CANO BALLESTA, Juan (1972): *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Gredos.
- CARREÑO, A. (1982): *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos.
- CASADO, Miguel (1990): «Para un cambio en las formas de atención», en VV. AA. 1990, pp. 28-37.
- , (1993): «Poesía. J. M. Caballero Bonald», *El Urogallo*, n. 88-89, Madrid, septiembre-octubre, pp. 80-81.
- CASTELLET, José María (1955): «Panorama de los jóvenes: La poesía», *Correo Literario*, n. 10, año VI, segunda época, Madrid, febrero-marzo, s. p.
- , ed. (1960): *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral.
- , ed. (1962): *Spagna, poesia oggi*, Milano, Feltrinelli.
- , ed. (1966): *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral.
- CLOTAS, Salvador y GIMFERRER, Pere (1971): *30 años de literatura en España*, Barcelona, Kairós.
- CORRALES EGEA, José y DARMANGEAT, Pierre (1966): *Poesía española. Siglo XX*, Paris, Librería Española.
- CORREAS, G. (1980): *Antología de la poesía española (1900-1980)*, t. 2, Madrid, Gredos.
- COUFFON, Claude (1961): *Poètes de l'Espagne*, Paris, Les lettres françaises.
- DEBICKI, Andrew P. (1982): *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar, 1987; versión española de *Poetry of Discovery: The Spanish Generation of 1956-1971*, Lexington, Kentucky, The University Press of Kentucky.
- ECHEVARRÍA, Ana María (1992): *Grupo poético del 50*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- ESPADA SÁNCHEZ, José (1989): *Poetas del Sur*, Madrid, Espasa-Calpe.
- FLORES, María José (1997): *La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*, Tesis de doctorado, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- , (1999): *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*, Mérida, Extremadura, Editora Regional-Universidad.
- FRÖHLICHER, Peter, GÜNTERT, Georges, IMBODEN, Rita Catrina y LÓPEZ GUIL, Itziar (2001): *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX. Estructuras poéticas y pautas críticas*, Berna, Peter Lang.
- GABRIEL Y GALÁN, José Antonio (1990): «Una revisión imprescindible», en VV. AA. 1990, pp. 26-27.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1973): *La poesía española de posguerra*, Madrid, Prensa Española.

- GARCÍA HORTELANO, Juan (1978): *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2000): *La promoción poética de los 50*, Madrid, Colección Austral.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1986): *La segunda generación de posguerra*, Badajoz, Ed. Diputación.
- , (2007): *Gabinete de lectura*, Granada, La Veleta.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1993): *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación, Maillot Amarillo.
- , (2008): *Inquietudes bárbaras*, Barcelona, Anagrama.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, ed. (1979): *40 años de poesía española. Antología (1939-1979)*, Madrid, Cincel.
- GARCÍA TEJERA, M<sup>a</sup> del Carmen y HERNÁNDEZ GUERRERO, Antonio, eds. (2003): *Poetas andaluces de los años cincuenta: Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- GIMFERRER, Pere (1971): «Notas parciales sobre poesía española de posguerra», en Clotas y Gimferrer 1971, pp. 87-108; reimpr. corregida y aumentada, como apéndice, en Gimferrer 2000, 2<sup>a</sup>, pp. 197-210.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar (1964): *Cinco poetas españoles*, Buenos Aires, Zona.
- , (1997): «Introducción a *Poesía de España*», Ciudad Real, Archeles, pp. 1-8.
- GONÇALVES, Egito (1962): *Poesía espanhola do após-guerra*, Lisboa, Ed. Portugália.
- GRANDE, Félix (1970): *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.
- GUEREÑA, Jacinto Luis, ed. (1977): *Poésie espagnole contemporaine (Anthologie 1945-1975)*, Paris, Seghers.
- GUILLÉN ACOSTA, Carmelo, ed. (2001): *Poesía Española 1935-2000*, Barcelona, Magisterio-Casals.
- HERNÁNDEZ, Antonio (1978): *Una promoción desheredada: La poética del 50*, Madrid, Zero-Zyx; reed. en Madrid, Endymion, 2<sup>a</sup> ed., 1991.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1972): *Diez años de poesía española, 1960-1970*, Madrid, Ed. Ínsula; reed. bajo el título *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Madrid, Rialp, 1998.
- JAWAD THANOON, Akram (1990): *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea (I: Luis Cernuda y la segunda generación de posguerra)* (tesis doctoral), Granada, Universidad.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis, ed. (1961): *Nuevos poetas españoles*, Madrid, Ágora.
- , ed. (1969): *Antología general de Adonáis (1943-1968)*, Madrid, Rialp.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, ed. (2006): *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario*, en *Litoral*, n. 242, Málaga, noviembre.

- LANZ, Juan José (1999): «La poesía», *apud* Sanz Villanueva 1999, pp. 70-156, en especial para Caballero Bonald pp. 99-100.
- LECHNER, J. (1975): *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte Segunda: de 1939 a 1974*, Leiden, Universitaire Pers Leiden.
- LEDESMA PEDRAZ, Manuela, ed. (1999): *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad.
- LEY, Charles David (1962): *Spanish Poetry since 1939*, Washington, The Catholic University of America Press.
- LORDA ALAIZ, F. M. (1962): *Dichters Buiten Zichzelf*, Amsterdam, De Bezige Bij.
- LUIS, Leopoldo de, ed. (1965): *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía social*, Madrid, Alfaguara, 1965; 2ª ed. revisada y aumentada en 1969; reimpr. bajo el título de *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Madrid, Júcar, 1982; reedición con el mismo título a cargo de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- LY, Nadine, dir. (1995): *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- MARCO, Joaquín (1981): *Historia crítica de la literatura española*, t. 8, Barcelona, Ed. Crítica.
- MARISCAL, José Manuel y PARDO, Carlos, eds. (2003): *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*, Madrid, Visor.
- MARRAST, Robert y LÓPEZ, François (1966): *La poésie ibérique de combat*, Honfleur, Editions Pierre Jean Oswald.
- MARTÍNEZ, José Enrique (1989): *Antología de la poesía española*, Madrid, Castalia.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, ed. (1971): *La nueva poesía española: antología crítica. Segunda generación de posguerra (1955-1970)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARTORELL, Françoise (1966): *Chants pour l'Espagne, 1907-1965*, Paris, Messidor.
- MILÁN, Eduardo, SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, VALENTE, José Ángel y VARELA, Blanca (2002): *Las insulas extrañas: Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, Barcelona, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg.
- MORELLI, Gabriele (1995): «La generazione poetica spagnola del 50», en Pinto e Calabrò, eds. 1995, pp. 9-25.
- , (2008): *Poesia spagnola del Novecento. La Generazione del '50*, con la collaborazione di Annelisa Addolorato, Firenze, Le Lettere.
- MUNÁRRIZ, Miguel, coord. (1987): *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*, Actas del Encuentro en el Teatro Campoamor, 27, 28 y 29 de mayo, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura.

- NAVAL, María Ángeles, dir. (1995): *José Manuel Caballero Bonald. Poesía en el campus*, n. 30, Zaragoza, Universidad.
- PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar (1988): *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus.
- PAYERAS GRAU, María (1990): *La colección Colliure y los poetas del medio siglo*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Anexos/Caligrama.
- , (1997): *Memorias y suplantaciones. La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Prensa Universitaria.
- PERSIN, Margaret H. (1987): *Poesía como proceso: Poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1986; versión española de *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader*, Lewisburg, Bucknell University Press/London [Ontario] y Toronto, Associated University Presses.
- PINTO, Mario di, e CALABRÒ, G. eds., (1995): *La poesia spagnola oggi. Una generazione dopo l'altra. Atti del colloquio su La poesia spagnola oggi*, 12-14 dicembre 1991, Napoli, Vittorio Pironti Editore.
- POLO, Milagros (1990): «En torno a una promoción», en VV. AA. 1990, pp. 50-55.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., ed. (1993): *1939-1975: Antología de poesía española*, Alicante, Ed. Aguaclara.
- , ed. (1995): *Poetas españoles de los 50. Estudio y antología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, en especial para J. M. Caballero Bonald *vid.* pp. 287-288; 2<sup>a</sup> ed. revisada, Salamanca, Almar, 2002, pp. 161-177.
- PROVENCIO, Pedro, ed. (1988): *Poéticas españolas contemporáneas: La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1996, en especial para J. M. Caballero Bonald *vid.* pp. 43-59.
- RAMOS ORTEGA, M. J. y PÉREZ BUSTAMANTE, A. (1995): *La literatura española alrededor de 1950. Panorama de una diversidad*, Cádiz, Universidad.
- RIERA, Carme (1988): *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, XVI Premio Anagrama de Ensayo.
- RICO, Francisco (1991): *Poesía española*, t. III, Barcelona, Círculo de Lectores.
- , dir. (1980): *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 8, Barcelona, Crítica.
- , dir. (1999): *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 8/1, Barcelona, Crítica.
- RIQUER, Martín de, y VALVERDE, José María (2003): *Historia de la Literatura Universal*, vol. X. *De las vanguardias a nuestros días (II)*, Barcelona, Planeta.
- RÓDENAS, Domingo, coord. (2008): *Cien escritores del siglo XX. Ámbito hispánico*, Barcelona, Ariel.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Antonio (1997): *Salada claridad*, Córdoba, Los Cuadernos de Sandua.



- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1993): *El sueño proliferante y otros ensayos*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad.
- , (1990): «Otra lectura quince años después», en VV. AA. 1990, pp. 38-49.
- ROMERA CASTILLO, José y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2000): *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975-1999): Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y de nuevas tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor.
- RUBIO, Fanny y FALCÓ, José Luis, eds. (1981): *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, en especial para J. M. Caballero Bonald *vid.* pp. 67-71.
- RUIZ-COPETE, Juan de Dios, ed. (1973): *Nueva poesía gaditana*, Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz.
- SALDAÑA, Alfredo y CELMA, María Pilar, coords. (1996): *En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, vol. I, en Blesa, ed. 1996.
- SÁNCHEZ ALONSO, Fernando (2000): *La memoria que ellos me dejaron: semblanzas de 50 poetas del siglo XX*, Madrid, Calambur.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1984): *Historia de la literatura española*, 6/2, Barcelona, Ariel.
- , coord. (1999): *Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*, apud Rico, dir. 1999.
- SIEBENMANN, Gustav (1973): *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos.
- SÖDERBERG, Lasse (1972): *9 Sapanska Poeter*, Malmö, Suecia, C. I. S. E.
- SUÑÉN, Juan Carlos (1990): «La voz de los otros», en VV. AA. 1990, pp. 56-59.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1961): *Panorama de la literatura española*, Madrid, Guadarrama.
- USANO CRESPO, F. (1972): *Parnaso. Diccionario Sopena de Literatura*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1983): *Historia de la literatura española*, Edición revisada por M<sup>a</sup> del Pilar Palomo, Barcelona, Gustavo Gili.
- VELA, Rubén, ed. (1965): *Ocho poetas españoles. Generación del realismo social*, Buenos Aires, Ed. Dead Weight.
- VILUMARA, Martín (1981): «Notas para un estudio sobre la poesía española de posguerra», *Camp de l'Arpa*, n. 86, Barcelona, abril, pp. 13-27.
- VILLANUEVA, Tino (1988): *Tres poetas de posguerra: Celaya, González, Caballero Bonald*, London, Tamesis Books Limited (Versión de la tesis doctoral, Boston University).
- VLICNY, Miloslav (1992): *Tisíc Let Spanelske Poezie*, Praga, Ed. Práce.
- VV. AA. (1952): «Crónica», *La Tertulia hispano-americana*, n. 1, Madrid, diciembre, Asociación Cultural Iberoamericana de Madrid, pp. 35-37.
- , (1953): «Crónica», *La Tertulia hispano-americana*, n. 3, Madrid, abril-junio, Asociación

- Cultural Iberoamericana de Madrid, pp. 61-62.
- , (1963): *Los premios de poesía «Boscán», 1949-1961*, Barcelona, Plaza & Janés.
- , (1977): *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- , (1985): *Homenaje a José Manuel Caballero Bonald*, Cuadernos de Sanlúcar.
- , (1986): *Olvidos de Granada*, n. 13 (extraordinario): *Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50*, Granada, Diputación.
- , (1988): «Encuentros con el 50. La voz poética de una generación», *Ínsula*, n. 494, Madrid.
- , (1989): *Andalucía: Diez años de cultura*, Sevilla, Consejería de Cultura.
- , (1990): *Poetas del 50. Una revisión*, *El Urogallo*, n. 49, Madrid, junio, pp. 26-73.
- , (1990a): *Jaime Gil de Biedma / Carlos Barral. Memoria de una generación*, *Prólogo*, n. 6, Madrid, enero-febrero.
- , (1990b): «La escuela de Barcelona», *Ínsula*, n. 523-524, Madrid.
- , (1997): *Homenaje a José Manuel Caballero Bonald*, monográfico de *Trivium. Anuario de Estudios Humanísticos*, n. 9, Jerez de la Frontera, noviembre.
- , (2000): *El grupo poético del 50: 50 años después. Actas del congreso 99*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald.
- , (2000a): *El libro andaluz. Especial José Manuel Caballero Bonald*, n. 35, Málaga, Asociación de Editores de Andalucía.
- , (2000b): *Documentos J. M. Caballero Bonald*, en *Revista Atlántica de Poesía*, n. 22, Cádiz, Diputación.
- , (2006): *Memoria del futuro, 1936-2006*, Madrid, Visor.
- , (2007): *Zurgai. Con José Manuel Caballero Bonald*, Bilbao, diciembre.
- , (2008): *José Manuel Caballero Bonald: ochenta años. Actas del congreso-homenaje 06*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald.
- YBORRA AZNAR, Juan José (1998): *El universo narrativo de Caballero Bonald*, Cádiz, Diputación.
- YNDURÁIN, Domingo, coord. (1980): *Época contemporánea: 1939-1980*, apud Rico, dir. 1980.
- ZIMMERMANN, Marie-Claire (1970): *Poesía española contemporánea*, Paris, Masson et Cie.



### 3. ARTÍCULOS, NOTAS Y RESEÑAS CRÍTICAS

- ABRIL, Juan Carlos (2004): «Somos el tiempo que nos queda, de J. M. Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n. 4, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, otoño, pp. 105-117.
- , (2006): «Manual de infractores, de José Manuel Caballero Bonald», *El Maquinista de la Generación*, n. 11, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27 / Diputación, junio, pp. 180-181.
- , (2006a): «Fondo ético, conciencia histórica (Introducción)», *apud* Caballero Bonald 2006, pp. 9-48.
- , (2006b): «Reflexiones al filo de la crítica», en Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 276-281.
- , (2008): «José Manuel Caballero Bonald», en Ródenas, coord. 2008, pp. 475-581.
- ACQUARONI, José Luis (1954): «Memorias de poco tiempo», *Poesía española*, n. 32, Madrid, agosto, pp. 20-22.
- , (1955): «Caballero Bonald, un poeta al margen», *Ateneo*, n. 81, Madrid, 15 de abril, p. 25.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1955): «Memorias de poco tiempo», *Pliego crítico*, separata de *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, n. 5, Oviedo, pp. 37-38.
- ALBERTI, Rafael (2000): «Cartas a J. M. Caballero Bonald», en VV. AA. 2000b, pp. 41-44; la última de ellas reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, p. 39.
- ALBORNOZ, Aurora de (1970): «La vida contada de Caballero Bonald», *Revista de Occidente*, n. 87, Madrid, junio, pp. 328-335; reimpr. bajo el título «José Manuel Caballero Bonald: La palabra como alucinógeno», en *Hacia la realidad creada*, Barcelona, Península, 1979, pp. 129-151.
- , (1975): «Caballero Bonald o la palabra justa», *Cuadernos para el Diálogo*, n. 145, Madrid, octubre, pp. 45-48.
- ALEIXANDRE, Vicente (2000): «Dos cartas a J. M. Caballero Bonald», en VV. AA. 2000b, pp. 47-50; la segunda de ellas reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, p. 41.
- , (2006): «Cartas a J. M. Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n. 6, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, otoño, pp. 30-47.
- , (2006a): «Carta a J. M. Caballero Bonald», *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, p. 42.
- ALFAYA, Javier (1977): «El misterio de la realidad: *Descrédito del héroe*», *Triunfo*, n. 777, Madrid, 17 de diciembre, p. 57.
- , (1990): «El doble oficio de Caballero Bonald», *El Independiente*, Madrid, 7 de enero.
- ALONSO, Salvador (1989): «El doble juego de escribir y vivir», *Suplemento Artes y Letras de Ideal*, Granada, 22 de diciembre.

- ALVARADO TENORIO, Harold (1980a): «José Manuel Caballero Bonald», en Alvarado Tenorio 1980, pp. 37-46.
- , (1980b): «Caballero Bonald, entre la vida y las palabras», Suplemento de *El Espectador*, Bogotá, 13 de abril.
- , (1985): «La poesía de Caballero Bonald y Gil de Biedma», *Poesía & Prosa*, Bogotá, Centro Colombo-Americano.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2000): «Memoria, mito y laberinto en *Descrédito del héroe*», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, n. 18, Madrid, Universidad Complutense, pp. 51-60; revisado bajo el título «Los asedios del yo (sobre *Descrédito del héroe*)», *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 173-182.
- , (2004): «Unas cartas de Barral», *Campo de Agramante*, n. 4, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, otoño, pp. 37-69.
- , (2007): «*Manual de infractores*», *Paraíso*, n. 2, Jaén, Diputación-Universidad, pp. 134-137.
- ANSÓN, Luis María (2004): «Caballero Bonald: Ya todo terminó, ya somos tiempo», *La Razón*, Madrid, 12 de febrero.
- ARAGONÉS, Juan Emilio (1955): «Un escritor: José Manuel Caballero Bonald», *Ateneo*, n. 81, Madrid, 15 de abril, p. 40.
- ARCO, Antonio (2000): «Tiempo de Caballero Bonald», *Ababol*, suplemento de cultura de *La verdad*, Murcia, 15 de diciembre.
- ARKINSTALL, Christine (1993a): «José Manuel Caballero Bonald: el exilio de la historia», en Arkinstall 1993, pp. 124-182.
- ARMAS MARCELO, J. J. (1990): «Caballero Bonald», *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de marzo.
- , (2004): «El sabio de Argónida», *Blanco y Negro cultural*, n. 627, Madrid, 31 de enero, p. 2; reimpr. *apud* Jiménez Millán 2006, pp. 100-101; reimpr. *apud* VV. AA. 2007, p. 17.
- ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo (1952): «*Las adivinaciones*», *Alcalá*, Madrid, 10 mayo.
- , (1953): «José Manuel Caballero Bonald», *La Tertulia hispano-americana*, n. 3, Madrid, abril-junio, Asociación Cultural Iberoamericana de Madrid, pp. 10-12.
- , (1955): «Un libro de un poeta joven», *Alcalá*, Madrid, 25 de enero.
- AUB, Max (2000): «Dos cartas a J. M. Caballero Bonald», en VV. AA. 2000b, pp. 45-46.
- AYUSO, César Augusto (1990): «La poesía de José Manuel Caballero Bonald. Todo, nada está escrito», *Letras*, suplemento de *El Norte de Castilla*, Valladolid, 2 de junio, pp. 4-5.
- BAQUERO PECINO, Álvaro (2000): «*Poesía amoriosa*», *Letra clara*, n. 9, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, mayo, pp. 57-58.

- BARCELÓ, Pedro (1952): «*Las adivinaciones*», *Signo*, Madrid, 11 de octubre, sin paginar.
- , (1959): «*Las horas muertas*», *El Alcázar*, Madrid, 6 de junio; publicado con ligeras variantes en *El Espectador dominical*, Bogotá, 15 de enero de 1961, p. 1.
- BARDÓN, S. L. (1985): «Caballero Bonald no distingue entre el poeta y el novelista», *Tiempo*, n. 140, Madrid, 14-20 de enero, p. 101.
- BARRAL, Carlos (2000): «Tres cartas a J. M. Caballero Bonald», en VV. AA. 2000b, pp. 64-67; la última de ellas reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, p. 79.
- BARRERA, José María (2000): «Los límites del texto», *ABC cultural*, n. 461, Madrid, 25 de noviembre, p. 16.
- BEJARANO, FRANCISCO (2000): «Gestos», en VV. AA. 2000a, pp. 32-33.
- BENÍTEZ ARIZA, J. M. (1993): «Mitos y experiencias», *Fin de siglo*, n. 5, Segunda época, Jerez de la Frontera, mayo-junio, pp. 23-24; reimpr. en *Diario de Cádiz*, Cádiz, 19 de junio de 1993.
- , (1998): «La dignidad de la mañana», *Clarín*, n. 14, año III, Oviedo, Ediciones Nobel, marzo-abril, pp. 66-67.
- , (2000): «Un retrato de madurez», en VV. AA. 2000a, pp. 40-41.
- BENÍTEZ REYES, Felipe (1985): «Dos libros: dos propuestas (sobre *Laberinto de fortuna*)», *Andana*, n. 1, Cádiz, junio, s. p.; reimpr. *apud* VV. AA. 2007, p. 25.
- , (2000): «El emperador Bonald», en VV. AA. 2000a, p. 31; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 94-95.
- BLAJOT, Jorge (1952): «*Las adivinaciones*», *Razón y Fe*, Madrid, noviembre.
- BUENDÍA, José Luis (1982): «La poesía de inspiración flamenca: *Anteo*, de Caballero Bonald», *Candil*, n. 19, Jaén, enero-febrero, pp. 27-29.
- , (2004): «Caballero Bonald», *Ideal*, Jaén, 7 de febrero.
- CAIMARI FRAU, Francisca (1993): «El *Laberinto de fortuna* de J. M. Caballero Bonald. Problemas de lengua y estilo», *Caligrama*, n. 5, Palma de Mallorca, Facultad de Filosofía y Letras, Universitat de les Illes Balears, pp. 123-143.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo (1964): «*Pliegos de cordel*», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, n. 2, vol. VII, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, pp. 278-279.
- CANO, José Luis (1959): «*Las horas muertas*», *Ínsula*, n. 156, Madrid, noviembre, p. 7.
- , (1963): «*Pliegos de cordel*», *Ínsula*, n. 203, Madrid, octubre, pp. 8-9.
- , (1974a): «La poesía exigente de Caballero Bonald», en Cano 1974, pp. 135-140; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 158-160.
- , (1978): «*Descrédito del héroe*, de J. M. Caballero Bonald», *Ínsula*, n. 377, Madrid, abril, pp. 8-9; reimpr. bajo el título «La realidad hostil en la poesía de J. M. Caballero Bonald: *Descrédito*

- del héroe*», *apud* Cano 1984, pp. 141-147.
- CARANDE, Bernardo Víctor (1983): «Considerandos de un poeta», *Nuevo Alor*, n. 3, Badajoz, septiembre, pp. 106-107.
- CARNERO, Guillermo (2007): «Palabra de Caballero», en VV. AA. 2007, pp. 6-7.
- CASADO, Miguel (1993): «Poesía. J. M. Caballero Bonald», *El Urogallo*, n. 88-89, Madrid, septiembre-octubre, pp. 80-81.
- CASTAÑÓN, Luciano (1969): «*Vivir para contarlo*», *Región*, Oviedo, 13 de julio.
- CASTRO, Luisa (1989): «La música de la resistencia: *Doble vida*», *El País*, Madrid, 17 de diciembre.
- CASTROVIEJO, Concha (1970): «Noticia de la vida», *Hoja del Lunes*, Madrid, 9 de marzo, p. 12.
- CELA, Camilo José (1952): «*Las adivinaciones*», *Clavileño*, n. 15, Madrid, mayo-junio, p. 71.
- CELAYA, Gabriel (2000): «Dos cartas a J. M. Caballero Bonald», en VV. AA. 2000b, pp. 58-60; ambas reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 62-63.
- CERNUDA, Luis (2000): «Tres cartas a J. M. Caballero Bonald», en VV. AA. 2000b, pp. 55-57; dos de ellas reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 45-46.
- , (2008): «Tres cartas y dos postales a J. M. Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n. 9, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, primavera-verano, pp. 67-71.
- CERVERA, Alfons (1998): «Contra el olvido», *Levante*, Valencia, 6 de febrero.
- CHARRY LARA, Fernando (2002): «Cartas a J. M. Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n. 2, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, verano, pp. 39-40.
- CHIAPPINI, Gaetano (2006): «La poesia di J. M. Caballero Bonald: i rintocchi dell'essere e dell'esserci integrale nel mondo», en Caballero Bonald 2006b, pp. 7-9.
- CIFO GONZÁLEZ, Manuel (2004): «Retratos con mar de fondo», *La Verdad*, Murcia, 14 de mayo.
- CIPLJAUSKAITÉ, Biruté (1970): «*Vivir para contarlo*», *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, october.
- COLLANTES DE TERÁN, J. (1985): «Por el laberinto de un escritor», *ABC*, Sevilla, 18 de mayo.
- CONESA, Salvador (1952): «El mundo poético de Caballero Bonald», *Deucalión*, n. 8, Ciudad Real, diciembre, sin paginar.
- , (1954): «Caballero Bonald, poeta español», *La Voz del Sur*, Cádiz, noviembre.
- CORBALÁN, Pablo (1959): «Contra mí mismo peleo», *Informaciones de las artes y las letras*, Madrid, 31 de julio.
- COTE LAMUS, Eduardo (1952): «*Las adivinaciones*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 32, Madrid, agosto, pp. 302-304; publicado con ligeras variaciones en *El espectador dominical*, Bogotá, 15 de enero de 1961, p. 1.

- , (1953): «Poesía de Caballero Bonald», *El Siglo*, Bogotá, 11 de enero.
- , (1960): «J. M. Caballero Bonald», *La República*, Bogotá, 29 de febrero.
- , (2002): «Cartas a J. M. Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n. 2, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, verano, pp. 23-35.
- CRESPO, Ángel (1959): «De *Las adivinaciones* a *Las horas muertas*», *Diálogo*, Lisboa, 5 de septiembre.
- , (2008): «9 cartas de Ángel Crespo a José Manuel Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n. 10, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, otoño-invierno, pp. 144-161.
- CRUZ, Juan (1984): «Esfuerzos del lector», *El País*, Madrid, 12 de junio; reimpr. *apud* VV. AA. 2007, pp. 20-21.
- , (1988): «Un caballero», *El País*, Madrid, 11 de marzo.
- , (1989): «Caballero de Jerez», *El País*, Madrid, 26 de febrero, p. 21.
- , (2004): «El hombre que se quiere acostar», *El País*, Madrid, 1 de marzo.
- DELGADO, Agustín (2004): «El recurso de la memoria», *Leer*, n. 150, año XX, Madrid, marzo, pp. 52-53.
- DELGADO, Fernando G. (2006): «Perfil de un mestizo», *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 264-265.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2005): «*Manual de infractores*», *El Cultural*, Madrid, 17 de noviembre, p. 15; ampliado bajo el título «El *Manual de infractores* de José Manuel Caballero Bonald», en Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 188-193.
- DÍAZ PÉREZ, Eva (2000): «Un poeta busca su memoria», *El Mundo*, Sevilla, 13 de abril.
- , (2005): «Bonald y su manual de disidencias», *El Mundo*, Sevilla, 25 de noviembre, p. 58.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1969): «*Vivir para contarlo*», *ABC*, Madrid, 16 de octubre, p. 124; reimpr. *apud Cien libros españoles*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 141-145.
- DIEGO, Gerardo (1952): «*Las adivinaciones*», *Correo Literario*, n. 54, año III, Madrid, 15 de agosto, p. 4; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 54-55.
- , (2006): «Carta a J. M. Caballero Bonald», en Jiménez Millán, ed. 2006, p. 53.
- DÍEZ DE REVENGA, Javier (2005): «*Manual de infractores*, de J. M. Caballero Bonald», *La Opinión de Murcia*, Murcia, 25 de noviembre, p. 94.
- DOMÉNECH, Ricardo (1963): «*Pliegos de cordel*», *Triunfo*, n. 59, año XVIII, Madrid, 20 de julio, p. 62.
- DOMÍNGUEZ, Elisa (1983): «Caballero Bonald, José Manuel: *Selección natural*», *Castilla*, n. 5, Valladolid, Universidad, p. 159.
- DOMÍNGUEZ, Gustavo (1984): «De emblemas y laberintos (sobre *Laberinto de fortuna*)», *Los*



- Cuadernos del Norte*, n. 28, año V, Oviedo, noviembre-diciembre, Caja de Asturias, pp. 94-95.
- DORESTE, Ventura (1952): «*Las adivinaciones*», *Ínsula*, n. 80, Madrid, agosto, p. 7.
- DUQUE AMUSCO, Alejandro, ed. (2006): «La otra Memoria: Cartas de Vicente Aleixandre a J. M. Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n. 6, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, otoño, pp. 19-47.
- ECHEVERRI MEJÍA, Óscar (1960): «Caballero Bonald», *El Espectador*, Bogotá, 20 de mayo.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1954): «Poesía de Caballero Bonald», en «El año literario. Invierno 1954 (separata)» de *Revista de Literatura*, Madrid, enero-junio, pp. 356-358 (pp. de la separata 12-14).
- ESTEBAN, José (2000): «Somos el tiempo que nos queda», en VV. AA. 2000b, pp. 38-39.
- EZKERRA, Iñaki (1997): «Caballero Bonald o la experiencia de la poesía», *El Correo Español*, Bilbao, 24 de diciembre.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1952): «*Las adivinaciones*», *ABC*, Madrid, 26 de marzo, p. 5.
- , (1954): «*Memorias de poco tiempo*», *ABC*, Madrid, 22 de diciembre, p. 59.
- , (1959): «José Manuel Caballero Bonald, poeta», *La Vanguardia*, Barcelona, 20 de mayo; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 161-164.
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel (1969): «Caballero Bonald: El realismo de la buena conciencia estética», *Pueblo*, 16 de julio; reimpr. en *De escritor a escritor*, Barcelona, Taber, 1970, pp. 327-334.
- FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús (2004): «*Somos el tiempo que nos queda*», *Diario de Cádiz*, Cádiz, 30 de enero.
- , (2006): «Relecturas de Caballero Bonald (Prólogo)» en Caballero Bonald 2006a, pp. 11-18; reimpr. bajo el mismo título *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 182-289.
- , (2007): «Las prosas de José Manuel Caballero Bonald (Nuevas acotaciones)», en VV. AA. 2007, pp. 116-117.
- FERRER SOLÁ, Jesús (2004): «En autorreconocimiento», *La Razón*, Madrid, 23 de enero, p. 31.
- FLORES, María José (1995): «José Manuel Caballero Bonald: *Pliegos de cordel* (1963) y *Descrédito del héroe* (1977). Dos momentos de un autor, dos momentos de la poesía española», en *Scrittori 'contro' modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del Convengno di Roma*, 15-16 marzo, Roma, Associazione Ispanisti Italiani, Bulzoni Editore, pp. 169-181.
- FRABETTI, Carlo (1979): «*Descrédito del héroe*», *Hora de poesía*, n. 1, Barcelona, enero-febrero, pp. 20-21.
- , (1979): «Contención y coherencia», *Diario 16*, Madrid, 24 de diciembre.
- FÚNEZ VALDIVIA, Miguel Ángel (1997): «*Vivir para contarlo* en diez poemas», en VV. AA. 1997,

- pp. 27-38.
- FRÖHLICHER, Peter (2001): «José Manuel Caballero Bonald. “Contorno de la historia”», en Fröhlicher, Güntert, Imboden, y López Guil 2001, pp. 505-514.
- GAITÁN DURÁN, Jorge (2002): «Cartas a J. M. Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n. 2, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, verano, pp. 17-22.
- GALLEGO, Vicente (1986): «Caballero Bonald y *Descrédito del héroe*», *Las Provincias*, Valencia, 8 de junio.
- GAMONEDA, Antonio (2007): «El “Ágata” de Caballero Bonald», en VV. AA. 2007, pp. 10-12.
- GARCÍA BAENA, Pablo (2006): «Carta a J. M. Caballero Bonald», *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, p. 69.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1997): «*Diario de Argónida*», *ABC*, Madrid, 19 de diciembre, p. 11; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 180-183; reimpr. *apud* VV. AA. 2007, pp. 32-33.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2000a): «José Manuel Caballero Bonald», en García Jambrina 2000, pp. 127-134; revisado y ampliado bajo el título «El laberinto poético de Caballero Bonald», *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 207-209.
- , (2004): «Los años y los libros de José Manuel Caballero Bonald (Una introducción a su laberinto poético y vital)», en Caballero Bonald 2004a, pp. 7-56.
- GARCÍA LÓPEZ, José María (1999): «La poesía cíclica de Caballero Bonald», *Claves de la Razón Práctica*, n. 91, Madrid, abril, pp. 56-62.
- , (2000): «Versos de amor y deseo: Clasicismo vivo», *Diario de Cádiz*, Cádiz, 6 de enero.
- , (2006): «*Manual de infractores*», *Campo de Agramante*, n. 6, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, otoño, pp. 155-159.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1986a): «José M. Caballero Bonald», en García Martín 1986, en especial para J. M. Caballero Bonald *vid.* pp. 131-135, y 252-260.
- , (1999): «*Poesía amatoria*», *El Cultural*, Madrid, 28 de noviembre, p. 11.
- , (1999a): «Caballero Bonald, señero en su generación», *La Nueva España*, Oviedo, 30 de diciembre.
- , (2005): «Caballero Bonald contra las obviedades de la memoria», *La Nueva España*, Oviedo, 20 de octubre, p. 95; después reproducido y ampliado bajo el título «Caballero Bonald», en García Martín 2007, pp. 97-103.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1990): «Impresión de Caballero Bonald», *La Fábrica del Sur*, n. 3, Granada, octubre, pp. 106-107; reimpr. *apud* García Montero 1993, pp. 127-130.
- , (1998): «La dignidad poética», *Babelia*, suplemento de cultura de *El País*, Madrid, 10 de enero,

- p. 13; reimpr. *apud* VV. AA. 2000a, pp. 38-39.
- , (2001): «La lucidez y el óxido (Sobre la poesía de Caballero Bonald)», *Campo de Agramante*, n. 1, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, otoño, pp. 17-23; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 198-203.
- , (2005): «Años y libros», *Campo de Agramante*, n. 5, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, otoño, pp. 127-130.
- , (2006b): «El infractor», *El País*, Sevilla, 11 de noviembre, p. 32.
- , (2008a): «La historia leída», en García Montero 2008, pp. 131-157.
- GARCÍA ORTEGA, Adolfo (1984): «*Laberinto de fortuna* de Caballero Bonald», *Liberación*, Madrid, 16 de diciembre.
- GARCÍA OSUNA, Carlos (1979): «Poesía, de Caballero Bonald», *El Imparcial*, Madrid, 10 de noviembre.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1970): «La palabra justiciera de José Manuel Caballero Bonald», *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 12 de abril.
- , (1997): «La palabra de Caballero Bonald», *El País*, Madrid, 4 de octubre.
- , (1998): «Las luces de un poeta», *El País*, Madrid, 31 de enero.
- , (2000): «Caballero Bonald: *Poesía amatoria*», *El País*, Madrid, 8 de enero.
- , (2000a): «Caballero Bonald, la palabra suficiente», en VV. AA. 2000, pp. 87-94.
- , (2000b): «La palabra suficiente», en VV. AA. 2000a, pp. 34-37.
- , (2004): «La palabra suficiente», *Blanco y Negro cultural*, n. 626, Madrid, 24 de enero, p. 13.
- GARCÍA ROBLES, Víctor (1965): «*Pliegos de cordel*», *El escarabajo de oro*, n. 19, V, Buenos Aires, julio, p. 16.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2000): «Carta a J. M. Caballero Bonald», en VV. AA. 2000b, pp. 68-69.
- , (2005): «Cartas a J. M. Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n. 5, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, otoño, pp. 35-54.
- , (2006): «Carta a J. M. Caballero Bonald», *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, p. 81.
- , (2006b): «Carta a J. M. Caballero Bonald», *apud* Caballero Bonald 2006c, p. 64.
- GIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis (1978): «Caballero Bonald, maldito», *Tele-Exprés*, Barcelona, 22 de febrero.
- GIMFERRER, Pere (1989): «Con Caballero Bonald», *apud* Caballero Bonald 1989, pp. 7-11; reimpr. bajo el mismo título en *ABC*, Madrid, 12 de marzo, p. 3; reimpr. *apud* VV. AA. 2007, pp. 14-16.
- GÓMEZ VALDERRAMA, Pedro (2002): «Cartas a J. M. Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n. 2, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, verano, pp. 41-42.

- GÓMEZ YEBRA, Antonio (1997): «Argonauta poético», *Sur*, Málaga, 27 de diciembre.
- GONZÁLEZ, Ángel (2000): «Notas para una etopeya de J. M. C. B.», en VV. AA. 2000b, pp. 5-7; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 76-77; reimpr. *apud*. VV. AA. 2007, pp. 8-9.
- GONZÁLEZ-SANTIAGO, Lalia (1992): «Caballero Bonald revisa el social-realismo», *Diario de Cádiz*, Cádiz, 21 de marzo, p. 36.
- GOYTISOLO, José Agustín (2000): «Carta a J. M. Caballero Bonald», en VV. AA. 2000b, p. 71.
- , (2006): «Carta a J. M. Caballero Bonald», en Caballero Bonald 2006c, p. 67.
- GOYTISOLO, Juan (2000): «Carta a J. M. Caballero Bonald», en VV. AA. 2000b, p. 70.
- GRANDE, Félix (1978): «El lenguaje turbador de Caballero Bonald», *El País*, Madrid, 26 de marzo.
- , (1978a): «Muge la noche por la habitación», *Últimas noticias*, Caracas, 27 de mayo.
- GUILLÉN, Jorge (1986): «Carta a J. M. Caballero Bonald», en VV. AA. 1986, p. 112.
- , (2000): «Tres cartas a J. M. Caballero Bonald», en VV. AA. 2000b, pp. 51-54.
- , (2006): «Carta a J. M. Caballero Bonald», *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 50-51.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2000): «Autobiografía e historia en la poesía de Caballero Bonald», en Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, eds. 2000, pp. 313-330.
- , y BARANDA, Nieves (1999): «El grupo poético del 50: Caballero Bonald» (Video con folleto), Madrid, UNED.
- HERNÁNDEZ, Antonio (1978a): «Aproximación a la poética de J. M. Caballero Bonald» en Hernández 1978, pp. 107-110.
- , (1980): «José Manuel Caballero Bonald o la consagración de la palabra», *Nueva Estafeta*, n. 24, Madrid, noviembre, pp. 114-117.
- HERNÁNDEZ ALONSO, Salvador (1985): «*Laberinto de fortuna*», *Ínsula*, n. 469, Madrid, diciembre, p. 18.
- HERNANZ, Beatriz (2004): «Caballero Bonald», *Tribuna complutense*, Madrid, 2 de febrero.
- HORNO LIRIA, Luis (1969): «*Vivir para contarlo*», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 13 de septiembre.
- IRIARTE, Helena (1964): «La función poética de Caballero Bonald», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 179, Madrid, noviembre, pp. 275-291.
- JAÉN, Juan María (1969): «Poesías completas de Caballero Bonald», *Informaciones de las artes y las letras*, Madrid, 18 de septiembre, pp. 1-2.
- JAWAD THANOON, Akram (1990a): «José Manuel Caballero Bonald» en Jawad Thanoon 1990, pp. 397-404.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1972a): «Hacia la poética de José M. Caballero Bonald, según sus *Nuevas situaciones (1964-1968)*», en Jiménez 1972, pp. 387-393; reed. en 1998, pp. 220-226; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 166-170.

- JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1959): «*Las horas muertas*», *Estafeta Literaria*, n. 176, Madrid, 1 de septiembre, p. 11.
- , (1969): «La conciencia y la poesía de la ciencia», *Estafeta Literaria*, n. 431, Madrid, 1 de noviembre, p. 214.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, ed. (2005): «Quince cartas de Gil de Biedma a Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n. 5, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, otoño, pp. 17-54.
- , (2006a): «Presentación con gris», en Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 8-23.
- , (2007): «Entre dos luces (Una imagen de José Manuel Caballero Bonald)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 680, Madrid, febrero, pp. 109-113.
- JURADO, Manuel (1998): «La lucidez del mito», *Diario de Córdoba*, Córdoba, 5 de febrero.
- JURISTO, Juan Ángel (1998): «Yo, como Ulises...», *El Mundo*, Madrid, 17 de enero.
- , (2004): «Somos el tiempo que nos queda», *La Estrella*, Valladolid, 15 de febrero.
- KERRIGAN, Anthony (1978): «*Descrédito del héroe*», *World Literature Today*, New York, july, p. 600.
- LAFFÓN, Rafael (1955): «*Memorias de poco tiempo*», *ABC*, Sevilla, 14 de marzo.
- LANZ, Juan José (2007): «Sobre los modos de la insumisión: *Manual de infractores*, de José Manuel Caballero Bonald», en VV. AA. 2007, pp. 104-108.
- , (2007a): «*Summa vitae*», en VV. AA. 2007, p. 120.
- , (2008): «José Manuel Caballero Bonald o la poesía como experiencia del lenguaje», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 693, Madrid, marzo, pp. 83-90.
- LAVERDE, Cecilia (1960): «La poesía de Caballero Bonald», *El Tiempo*, Bogotá, 15 de julio.
- LEÓN, Rafael (1959): «*Las horas muertas*», *Caracola*, n. 81, año VII, Málaga, julio, pp. 12-14.
- LOGROÑO, Miguel (1979): «Caballero Bonald y el placer del texto», *Diario 16*, Madrid, 24 de diciembre.
- LÓPEZ ANDRADA, Alejandro (2004): «En el corazón de Argónida», *Diario de Córdoba*, Córdoba, 18 de marzo.
- LÓPEZ BARRIOS, Francisco (1978): «Los héroes esperan quince años», *Qué*, Madrid, 9 de enero, p. 59.
- LUIS, Leopoldo de (1956): «*Anteo*, de José Manuel Caballero Bonald», *Poesía española*, n. 59, Madrid, noviembre, p. 27; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, p. 157.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2004): «Tiempo y leyenda», *Reseña*, n. 360, Madrid, mayo, pp. 23-24.
- LUQUE, Alejandro (2004): «Un ejercicio de legítima defensa», *El País*, Sevilla, 21 de enero.

- LUQUE, Aurora (2005): «Caballero Bonald, nota de lectura», *El Maquinista de la Generación*, n. 10, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27 / Diputación, octubre, pp. 92-93; reimpr. bajo el título de «Consisto en mi deseo», *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 210-211.
- LUTI, Francesco (2006): «Introduzione», en Caballero Bonald 2006b, pp. 11-15.
- MAINER, José-Carlos (1995): «Gestión de simulacros», en Naval, dir. 1995, pp. 4-8; reimpr. *apud* VV. AA. 1997, pp. 39-42; reimpr. *apud* Sanz Villanueva 1999, pp. 246-249; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 194-197; reimpr. *apud* VV. AA., pp. 22-24.
- MARFIL, Jorge A. (1978): «La tradición barroca», *Informaciones de las artes y las letras*, Madrid, 19 de enero, pp. 1-2.
- MARINA CASTILLO, Alberto (2004): «La flor imposible», *Mercurio*, n. 57, Sevilla, febrero, p. 14.
- MARTÍN, Sabas (1979): «Caballero Bonald: la lucidez de la memoria», *Triunfo*, Madrid, 24 de noviembre, pp. 55-56.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1978): «El fraudulento rastro de la verdad», *Diario 16*, Madrid, 9 de enero; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 171-172.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Evelyne (1993): «Recuerdos de niñez y de guerra en la obra de Caballero Bonald y Gil de Biedma», *Hispanística XX*, n. 10, Bourgne, Université, octubre.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (1983): «El pasado en claro de Caballero Bonald», *El País*, Madrid, 1 de mayo.
- , (1998): «*Diario de Argónida*», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, tomo IX, vol. 2, Madrid, Arco Libros Editorial, pp. 133-134.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio (1971a): «J. M. Caballero Bonald», en Martínez Ruiz 1971, pp. 47-48.
- , (1977): «*Descrédito del héroe*», *ABC*, Madrid, 22 de diciembre, p. 25.
- , (1990): «*Doble vida*», *ABC*, Madrid, 15 de abril, p. 4.
- MARZAL, Carlos (2004): «Fidelidad de las palabras», *La Estafeta del Viento*, n. 5, Madrid, Casa de América, primavera-verano, pp. 9-12; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 204-206.
- MASOLIVER, Juan Ramón (1954): «*Memorias de poco tiempo*», *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de noviembre.
- MATA, Juan (1997): «Las dos orillas del mito», en VV. AA. 1997, pp. 43-53.
- , (1998): «*Diario de Argónida*», *Extramuros*, n. 9-10, año III, Granada, abril, pp. 144-145.
- MELERO, Santiago (1959): «*Las horas muertas*», *El Norte de Castilla*, Valladolid, 22 de octubre.
- MESA TORÉ, José Antonio (2004): «*Somos el tiempo que nos queda*», *El Maquinista de la Generación*, n. 8, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27 / Diputación, pp. 134-135; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 212-214.
- MILLA RUIZ, Antonio (1952): «*Las adivinaciones de Caballero Bonald*», *Ayer*, Jerez de la Frontera,

- 12 de abril.
- MIRÓ, Emilio (1970): «La obra de tres poetas: Celaya, Otero y Caballero Bonald», *Ínsula*, n. 282, Madrid, mayo, pp. 6-7.
- MOLINA, César Antonio (1985): «El mapa oscuro de nuestra vida», *Diario 16*, Madrid, 3 de marzo.
- MOLINA CAMPOS, Enrique (1985): «*Laberinto de fortuna*», *Sur cultural*, Málaga, 9 de noviembre.
- MONGE LORENZO, Manuel (2001): «Caballero en su Argónida», *Crónica*, Chipiona, 7-22 de agosto.
- MONTEMAR, Antonio (1965): «Con Caballero Bonald», *Granma*, La Habana, diciembre.
- MORA, Miguel (2004): «Caballero Bonald reúne su obra poética», *El País*, Madrid, 24 de enero.
- MOSTAZA, Bartolomé (1953): «Poesía hacia adentro», *Ya*, Madrid, 19 de agosto, p. 6.
- , (1955): «Un jalón en la lírica actual de España», *Ya*, Madrid, 2 de enero; reimpr. en *Ya*, Madrid, 3 de enero.
- , (1963): «*Pliegos de cordel*», *Ya*, Madrid, mayo.
- MUÑOZ, Luis (1993): «Poesía en pie», *Campus*, n. 78, Granada, Universidad, diciembre, pp. 20-21.
- , (1998): «Presente histórico (Sobre *Diario de Argónida*)», *Hélice*, n. 10, Granada, Diputación, pp. 46-47; revisado en Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 183-184.
- , (2006): «Una sabiduría serena y alerta», *El País*, Madrid, 4 de octubre, p. 50.
- NORIEGA, Juan Vicente (1998): «El diario de un gran poeta», *La Nación*, Buenos Aires, octubre.
- OLIVÁN, Lorenzo (2000): «La ambigüedad de lo real», *ABC cultural*, n. 422, Madrid, 26 de febrero, p. 13.
- ORDOVÁS, Miguel Ángel (1995): «*Descrédito del héroe* y elogio de Caballero», en Naval, dir. 1995, pp. 9-11.
- ORTIZ, Fernando (1980): «Palabra justa para contar lo vivido», *Nueva Estafeta*, n. 15, Madrid, febrero, pp. 86-87.
- , (1999): «*Diario de Argónida*», *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 11 de noviembre.
- ORY, Carlos Edmundo de (1952): «*Las adivinaciones*», *Poesía española*, n. 4, Madrid, abril, pp. 23-24; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 154-156.
- , (2006): «Romance para un caballero andaluz», *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 71-73.
- PANERO, Leopoldo (1959): «Rimas andaluzas (sobre *Las horas muertas*)», *Blanco y Negro*, n. 2464, Madrid, 25 de julio, s. p.
- PARDO, Jesús (1989): «La doble vida de Caballero Bonald», *Diario de Cádiz*, Cádiz, 5 de noviembre.
- PASTOR, Miguel Ángel (1963): «*Pliegos de cordel*», *El Norte de Castilla*, Valladolid, 17 de mayo.
- PAYERAS GRAU, María (1985): «*Anteo* de Caballero Bonald», *Annals*, n. 1 (separata), Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, pp. 1-6.

- , (1987): «J. M. Caballero Bonald, una poética del malevolismo», *Caligrama*, vol. 2, t. 2, Palma de Mallorca, Facultad de Filosofía y Letras, Universitat de les Illes Balears, pp. 223-234.
- , (2000): «Una trayectoria intensiva», en VV. AA. 2000a, pp. 24-29.
- , (2000a): «Recado a Caballero Bonald», en VV. AA. 2000b, pp. 31-37.
- , (2001): «El ojo que ves: algunas perspectivas de la poesía crítica», en Montesa, ed., *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 129-161.
- , (2006): «La memoria y otros apremios de la imaginación en la poesía de Caballero Bonald», en Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 215-231.
- , (2007): «*Diario de Argónida* y la linde ilusoria en la poética de Caballero Bonald», en VV. AA. 2007, pp. 109-111.
- PEÑA, Fernando J. (1954): «Saludo y bienvenida a un poeta jerezano», *Ayer*, Jerez de la Frontera, 17 de diciembre.
- PEÑA, Pedro J. de la (1985): «Un caballero en la corte de Juan II», *Ojuebuey*, n. 5, Valencia, enero-marzo, pp. 23-24.
- , (1989): «La doble vida de Caballero Bonald», *Las Provincias*, Valencia, 3 de noviembre; revisado en «*Doble vida*, de J. M. Caballero Bonald», *Hora de Poesía*, n. 67-68, Barcelona, 1990, pp. 178-179.
- PÉREZ AZAÚSTRE, Joaquín (2007): «After-Hour (sobre *Descrédito del héroe*)», en Caballero Bonald 2007e, pp. 87-119; reimpr. resumido *apud* VV. AA. 2007, pp. 112-115.
- PÉREZ LEAL, Agustín (2008): «La poesía mítica de Caballero Bonald», *Turia*, n. 85-86, Teruel, Diputación, marzo-mayo, pp. 495-498.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1963): «*Pliegos de cordel*», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de junio.
- PINEDA NOVO, Daniel (1999): «Amor, deseo y erotismo en Caballero Bonald», *El Pedroso*, Sevilla, 4 de diciembre.
- POMAR, Jaume (1969): «La poesía de Caballero Bonald», *Tele-Exprés*, Barcelona, 23 de octubre, p. 18.
- PONS, Miquel (1959): «*Las horas muertas*», *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 2 de agosto.
- POSADA, Germán (1961): «Caballero Bonald», *El Tiempo*, Bogotá, 15 de enero.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1995a): «Notas a los poemas: José Manuel Caballero Bonald», en Prieto de Paula, ed. 1995, pp. 287-288.
- , (2004): «Los sumideros de la historia», *Babelia*, Suplemento de cultura de *El País*, Madrid, 21 de febrero.



- , (2005): «Modos de insurgencia», *Babelia*, Suplemento de cultura de *El País*, Madrid, 22 de octubre.
- , (2007): «De la vida al poema, del poema a la vida: la materia biográfica de Caballero Bonald», en VV. AA. 2007, pp. 101-103.
- PUIG DE MORALES, Carlos (1954): «*Memorias de poco tiempo*», *Correo Literario*, n. 8, año V, segunda época, Madrid, diciembre, s. p.
- QUIÑONES, Fernando (1951): «Carta a J. M. Caballero Bonald», *apud* Caballero Bonald 2006c, pp. 40-42.
- , (1952): «*Las adivinaciones*», *Platero*, n. 14, Cádiz, febrero, p. 17.
- , (1952a): «La Andalucía de Pepe Caballero (sobre *Las adivinaciones*)», *La información*, Cádiz, 13 de octubre.
- , (1954): «*Memorias de poco tiempo*», *La información*, Cádiz, 5 de julio.
- , (1957): «*Anteo*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 87, Madrid, marzo, pp. 410-411.
- , (1959): «*Las horas muertas*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 118, Madrid, octubre, pp. 363-365.
- , (1963): «*Pliegos de cordel*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 168, Madrid, diciembre, pp. 649-652.
- RABASSA, Gregory (1964): «*Pliegos de cordel*», *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, autumn.
- REYZÁBAL, María Victoria (1998): «*Diario de Argónida*», *Reseña*, n. 291, Madrid, p. 37.
- RICO, Eduardo G. (1970): «*Vivir para contarlo*», *Triunfo*, Madrid, 21 de febrero, p. 43.
- RÍOS RUIZ, Manuel (1969): «Tres poetas, tres mundos (sobre *Vivir para contarlo*)», *Cosmópolis*, n. 8, Madrid, julio-agosto, pp. 96-97.
- RIPOLL, José Ramón (2000): «Unas páginas para José Manuel Caballero Bonald», en VV. AA. 2000b, pp. 3-4.
- , (2006): «La voz de Caballero Bonald», en Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 96-98.
- RODÓN, Francesc (1978): «Caballero Bonald y sus letras letales», *El correo catalán*, Barcelona, 18 de mayo, p. 29.
- , (1979): «La poesía de José Manuel Caballero Bonald (Prólogo)», *apud* Caballero Bonald 1979, pp. 7-26.
- RODRÍGUEZ, Claudio (2006): «Carta a J. M. Caballero Bonald», *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, p. 82.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2000): «Las periferias desoladas del amor», *El País*, Sevilla, 11 de abril.
- ROSALES, José Carlos (1997): «Algunas notas sobre la poesía de Caballero Bonald», en VV. AA.

- 1997, pp. 107-118.
- , (2006): «Infractores de Argónida», en Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 185-187.
- RUBIO, Fanny (1985): «Regreso a la oscuridad interior», *La Gaceta del Libro*, n. 16, Madrid, 1-15 de febrero, p. 23.
- , (1990): «En la frontera: *Doble vida*», *Diario 16*, Madrid, 19 de abril.
- , (1996): «Claudio Rodríguez, José Agustín Goytisolo y José Manuel Caballero Bonald en la ciudad», en Blesa, ed., 1996, en Beltrán Almería y Pueo, coords. 1996, pp. 69-80.
- RUIZ PEÑA, Juan (1961): «Los poetas de Jerez», *Ayer*, Jerez de la Frontera, 25 de octubre.
- , (1970): «*Vivir para contarlo*», *Álamo*, n. 23-24, Salamanca, enero-febrero, p. 36.
- , (2002): «Cartas a J. M. Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n. 3, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, otoño, pp. 51-59.
- RUIZ VILLAGORDO, Guillermo (2005): «Añada de libros (sobre *Años y libros*)», *Mercurio*, n. 68, Sevilla, febrero, p. 17.
- , (2005): «Barricadas de la vejez (sobre *Manual de infractores*)», *Mercurio*, n. 77, Sevilla, diciembre, p. 12.
- RULL, Carlos (2000): «El lenguaje de la memoria», *Lateral*, n. 65, Barcelona, mayo, pp. 10-11.
- SALVADOR, Álvaro (2006): «Cónsul de la nueva poesía en ultramar», en Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 257-260.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1959): «*Las horas muertas*», *Madrid*, Madrid, 16 de septiembre.
- SÁNCHEZ-MARÍN, Venancio (1953): «*Las adivinaciones*», *Arbor*, n. 86, Madrid, febrero, pp. 277-278.
- SANTOS, Dámaso (1969): «La poesía que no cesa», *Pueblo*, Madrid, 8 de junio.
- SEGUÍ, José Luis (1978): «De los versos del navegante», *Guadalimar*, n. 30, año III, Madrid, marzo, p. 82.
- SILES, Jaime (1997): «La obra poética de José Manuel Caballero Bonald», *ABC cultural*, Madrid, 23 de agosto, p. 22.
- SOLER, Antonio (2004): «Caballero Bonald», *El Mundo*, Sevilla, 7 de febrero.
- SORDO, Enrique (1955): «*Memorias de poco tiempo*», *Revista*, Barcelona, 27 de enero.
- SOTO VERGÉS, Rafael (1960): «Notas sobre el malevolismo (A propósito de un libro de poesía)», *Poesía española*, n. 88, Madrid, abril, pp. 12-14.
- , (1992): «Ascensión del barroco. La obra lírica de Caballero Bonald», *El Urogallo*, n. 71, Madrid, abril, pp. 26-29.
- SUÑÉN, Luis (1978): «Presencia de un gran poeta», *Reseña*, n. 112, Madrid, febrero, pp. 15-16.

- TALENS, Jenaro (2007): «Anotaciones de un viajero de paso (Prólogo)», en Caballero Bonald 2007b, pp. 5-35, reimpr. resumido *apud* VV. AA. 2007, pp. 96-100.
- TAPIA REINHOLD, Daniel (1978): «Caballero Bonald desacredita a los héroes», *El Mercurio*, Santiago de Chile, octubre.
- TÉLLEZ RUBIO, Juan José (2000): «El señor de La Argónida», *Cuaderno de Literatura*, n. 78, Madrid, abril, s. p.
- TELLO, Rosendo (1995): «Entre los hilos de Ariadna o la fatalidad del laberinto», en Naval, dir. 1995, pp. 12-15.
- TIJERAS, Eduardo (1959): «Caballero Bonald y *Las horas muertas*», *La Información*, Cádiz, 20 de julio.
- TORTAJADA, Vicente (1998): «*Diario de Argónida*», *Renacimiento*, n. 19-20, Sevilla, Ed. Renacimiento, p. 67.
- UMBRAL, Francisco (2004): «Caballero Bonald», *El Mundo*, Madrid, 26 de enero.
- USANO CRESPO, F. (1972): «*Vivir para contarlo*», en *Parnaso. Diccionario Sopena de Literatura*, Barcelona, Ramón Sopena.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1952): «Carta a Caballero Bonald sobre *Las adivinaciones*», *Índice*, n. 52 (XXXII), año VII, Madrid, 15 de junio, p. 16.
- VALCÁRCCEL, Eva (1994): «El poeta en su laberinto», *Ínsula*, n. 566, Madrid, febrero, pp. 23-24.
- VALENCIA GOELKEL, Hernando (1955): «*Memorias de poco tiempo*», *Mito*, n. 1, año I, Bogotá, abril-mayo, pp. 54-56; publicado con ligeras variantes bajo el título «El fluir existencial en *Memorias de poco tiempo*», *El Espectador dominical*, Bogotá, 15 de enero de 1961, p. 2.
- , (2002): «Cartas a J. M. Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n. 2, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, verano, pp. 36-38.
- VALENTE, José Ángel (1955): «Carta abierta a J. M. Caballero Bonald», *Índice*, Madrid, junio, p. 11; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 88-89.
- , (2000): «Dos cartas a J. M. Caballero Bonald», en VV. AA. 2000b, pp. 61-63; la última de ellas reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, p. 87.
- VALENZUELA JIMÉNEZ, Rafaela (1989): «El tratamiento de la adjetivación en la versión de un poema de Mallarmé realizada por José Manuel Caballero Bonald», *Investigación franco-española*, n. 2, Córdoba, Universidad, pp. 175-188.
- VALVERDE, Álvaro (1998): «Rara avis», *ABC*, Madrid, 17 de abril, p. 66.
- VÁZQUEZ-ZAMORA, Rafael (1953): «La poesía de Caballero Bonald», *Destino*, n. 815, Barcelona, 21 de marzo, p. 21.
- , (1954): «Caballero Bonald, un jerezano profundo», *España*, Tánger, 12 de diciembre, p. 10.

- , (1959): «Poético examen de conciencia de Caballero Bonald», *España*, Tánger, 12 de junio.
- , (1959a): «*Las horas muertas*», *Destino*, n. 1145, Barcelona, 18 de julio, 37.
- VELLIDO, Juan (2004): «*Somos el tiempo que nos queda*», *Extramuros*, n. 33-34, año IX, Granada, mayo, pp. 32-33.
- VILA PASTUR, José (1959): «*Las horas muertas*», *Pliego crítico*, separata de *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, n. 9, Oviedo, Universidad, pp. 17-18.
- VILANOVA, Antonio (1954): «La poesía de José Manuel Caballero Bonald», *Destino*, n. 892, Barcelona, 11 de septiembre, p. 24.
- , (1958): «José Manuel Caballero Bonald, Premio Boscán 1958», *Destino*, n. 1089, Barcelona, 21 de junio, pp. 40-41; reimpr. bajo el título de «De *Las adivinaciones* a *Las horas muertas*», *apud* Naval, dir. 1995, pp. 16-18.
- VILUMARA, Martín (1977): «*Descrédito del héroe* (Nota introductoria)», en Caballero Bonald 1977, pp. 5-6; reimpr. bajo el título «*Descrédito del héroe*», *Camp de l'Arpa*, n. 48, Barcelona, febrero, 1978, pp. 47-48.
- VILLANUEVA, Tino (1981): *Poesía de oposición entre 1955-1963 en Gabriel Celaya, Ángel González y José Manuel Caballero Bonald*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan (Tesina).
- , (1982): «*Pliegos de cordel: La intención moral de J. M. Caballero Bonald en la poesía de la infancia*», *Bulletin Hispanique*, n. 1-2 (separata), Tome LXXXIV, Bordeaux, Université, janvier-juin, pp. 95-144.
- , (1985): «José Manuel Caballero Bonald», *Los Cuadernos del Norte*, n. 30, año VI, Oviedo, marzo-abril, Caja de Asturias, pp. 47-57.
- VILLENA, Luis Antonio de (1978): «Caballero Bonald, premio de la Crítica», *Personas*, Madrid, 3 de junio, p. 25.
- , (1980): «Caballero Bonald: Una vital experiencia en el lenguaje», *Ínsula*, n. 403, Madrid, junio, pp. 3 y 14-15.
- , (1997): «*Diario de Argónida*», *El Mundo*, Madrid, 20 de diciembre.
- , (2004): «*Somos el tiempo que nos queda*», *El Cultural*, Madrid, 19 de febrero.
- , (2005): «Venturosos los insumisos», *El Periódico de Catalunya*, Barcelona, 24 de noviembre, p. 8.
- VIRALLONGA, Jordi (1998): «Cuando el tiempo acecha», *Diario de Córdoba*, Córdoba, 5 de febrero.
- VIVAS, Ángel (1988): «Caballero Bonald, la actitud del poeta», *Época*, Madrid, 9 de mayo.
- VV. AA. (1962): «José M. Caballero Bonald», *Poesía de España*, n. 8, Madrid, p. 60.

- , (1985a): «*Laberinto de fortuna*», *Olvidos de Granada*, n. 9, Granada, Diputación, verano, p. 72.
- WOOD, Guy H. (1990): «Reseña de libros: creación», *Anales de literatura española contemporánea*, n. 15, issues 1-3, Colorado, University, Publications of the Society of Spanish and Spanish-American studies, pp. 304-305.
- YBORRA AZNAR, José Juan (1997): «La ficción en José Manuel Caballero Bonald: de la rememoración de la infancia a la potenciación de la escritura como constituyentes narrativos», en VV. AA. 1997, pp. 119-139.
- , (1998a): «La trayectoria literaria de José Manuel Caballero Bonald», en Yborra Aznar 1998, pp. 14-35.
- , (1998b): «*Diario de Argónida*», *Europa Sur*, Campo de Gibraltar, 7 de febrero.
- ZAMORA PÉREZ, Elisa Constanza (1997): «Caballero Bonald y la tradición literaria: *Laberinto de fortuna* y dialogismo», en VV. AA. 1997, pp. 141-150.
- ZAYA, Antonio (1978): «*Descrédito del héroe*», *Pueblo*, Madrid, febrero.

#### 4. ENTREVISTAS<sup>455</sup>

- ALVARADO TENORIO, Harold (1978): «Conversando con J. M. Caballero Bonald», Suplemento de *Caribe*, n. 229, Barranquilla, Colombia, 16 de abril, pp. 1-5.
- , (1980c): «Con J. M. Caballero Bonald», en Alvarado Tenorio 1980, pp. 90-95.
- BARRERA, L. (1997): «Entrevista a J. M. Caballero Bonald», *El periódico de Extremadura*, 4 de noviembre, p. 55.
- BATLLÓ, José (1968a): «Respuestas a un cuestionario», en Batlló 1968, pp. 331-333.
- BENEYTO, Antonio (1975): «J. M. Caballero Bonald: “Cuando el futuro es suprimido, el origen ocupa su lugar”», en *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Ed. Euros, pp. 237-239.
- BUSTAMANTE, Juby (1969): «Caballero Bonald, o la experiencia narrada: *Vivir para contarlo*», *Madrid*, Madrid, 12 de noviembre, p. 19.
- CABALLÉ, Anna (2006): «Entrevista a José Manuel Caballero Bonald: Entre la acción y la melancolía», *Campo de Agramante*, n. 6, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, otoño, pp. 65-87.
- CANO, José Luis (1962): «Charlando con José Manuel Caballero Bonald», *Ínsula*, n. 185, Madrid, abril, p. 5.
- CAMPBELL, Federico (1971): «José Manuel Caballero Bonald o la penetración del satanismo», en *Infame turba*, Barcelona, Lumen, pp. 313-330; 2ª ed. bajo el título ampliado de *Infame Turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*, Barcelona, Lumen, 1994, pp. 270-284.
- CRUZ, Juan (2006): «Entrevista a José Manuel Caballero Bonald», *El País*, Madrid, p. 47.
- DOMÍNGUEZ, Gustavo, y GABRIEL Y GALÁN, José Antonio (1990): «Entrevista a J. M. Caballero Bonald», en VV. AA. 1990, pp. 16-17 y p. 63.
- ESPADA SÁNCHEZ, José (1989a): «José Manuel Caballero Bonald», en Espada Sánchez 1989, pp. 195-214.
- FERNÁNDEZ, J. Domingo (1997): «Entrevista a Caballero Bonald», *Hoy*, Cáceres, 4 de noviembre, p. 12.
- FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús (1985): «Con los ojos de ahora», *Fin de siglo*, n. 9-10, Primera época, Jerez de la Frontera, pp. 53-57.

---

Señalamos sólo algunas de las entrevistas que nos han parecido más interesantes y que la crítica ha venido usando como referencias importantes. Hay que decir que la lista puede ascender a más de mil entrevistas y que se encuentra disponible en la página web de la Fundación Caballero Bonald, [www.fcbonald.es](http://www.fcbonald.es).

- FIDALGO, F. (1996): «Entrevista a J. M. Caballero Bonald», *El País*, Madrid, 3 de marzo, p. 60.
- FOSSEY, Jean Michel M. (1967): «Conversación con Caballero Bonald», *Margen*, n. 2, Paris, enero, pp. 26-32.
- GARCÍA LÓPEZ, José María (2000a): «El poeta Caballero Bonald o la palabra invocadora», en VV. AA. 2000b, pp. 9-23.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2006a): «Preguntas / respuestas», en Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 24-30.
- GATO, M. (1981): «Un marinero en tierra. Entrevista a J. M. Caballero Bonald», *El Socialista*, n. 201, Madrid, 15 de abril, pp. 44-45.
- LORENCI, Miguel (1998): «“Los escritores apocalípticos me producen alergia.” Ha roto trece años de silencio poético con este insólito *Diario de Argónida*. Entrevista a J. M. Caballero Bonald», *Ideal*, Granada, 24 de enero.
- MARTÍN CALPENA, Rafael (2001): «José Manuel Caballero Bonald. El escritor desdoblado», *El fingidor*, n. 13-14, Granada, Universidad, julio-diciembre, pp. 3-5.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (1983): «Fabular nuestras carencias. Entrevista con Caballero Bonald», *Quimera*, n. 28, Barcelona, febrero, pp. 26-30; reimpr. bajo el título «Caballero Bonald: fabulador de nuestras carencias», en VV. AA., *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 265-272.
- MESA TORÉ, José Antonio (2007): «José Manuel Caballero Bonald», *Mercurio*, n. 91, Sevilla, junio, pp. 18-20.
- MOLINA, César Antonio (1982): «Encuentro con Caballero Bonald», *Camp de l'Arpa*, n. 103-104, Barcelona, pp. 45-50.
- MORA, Rosa (1998): «José Manuel Caballero Bonald, entrevista», *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, 10 de enero, pp. 12-13.
- PAYERAS GRAU, María (1987a): «Entrevista con J. M. Caballero Bonald», *Caligrama*, vol. 2, t. 2, Palma de Mallorca, Facultad de Filosofía y Letras, Universitat de les Illes Balears, pp. 237-246.
- RIPOLL, José Ramón (1986): «La nave va. Una charla con José Manuel Caballero Bonald», en VV. AA. 1986, pp. 108-112.
- RIVERA DE LA CRUZ, Marta (1996): «Todo, nada está escrito», *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, n. 3, junio, sin paginar, edición electrónica: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero3/cbonald.htm>.
- SÁNCHEZ SALAS, Gaspar (2002): «La objetividad nada tiene que ver con la literatura. Entrevista con José Manuel Caballero Bonald», *Luvina*, n. 28, Guadalajara, Universidad, México, junio, pp. 5-12.

- SOLANES, Ana (2007): «Entrevista con José Manuel Caballero Bonald», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 684, Madrid, junio, pp. 131-140.
- VELA, Rubén, ed. (1965a): «Entrevista», en Vela 1965, pp. 28-30.
- VÁZQUEZ MARÍN, J. (1995): «Por el laberinto de la memoria», *Oeste Gallardo*, n. 14, Badajoz, 30 de noviembre, p. 3.
- VILLANUEVA, Tino (1988a): «Entrevista a J. M. Caballero Bonald», Villanueva 1988, pp. 348-364.
- VV. AA. (1990c): «Ya no hay patios, ya no hay fiesta. Una conversación sobre el flamenco entre José Manuel Caballero Bonald y Enrique Morente», *La Fábrica del Sur*, n. 3, Granada, octubre, pp. 73-80.
- WOOD, Guy H. (1989): «Una conversación con José Manuel Caballero Bonald», *Anales de literatura española contemporánea*, n. 14, issues 1-3, Colorado, University, Publications of the Society of Spanish and Spanish-American studies, pp. 249-258.





## 5. OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE CABALLERO BONALD

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1997): «Retrato de Caballero», en VV. AA. 1997, pp. 13-14; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 261-263.
- ALSINA, Jean (1998): «Caballero Bonald: memorias y escritura», en García-Posada, coord. 1998a, pp. 113-130.
- BAQUERO PECINO, Álvaro (1999): «Copias del natural», *Letra clara*, n. 7, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, mayo, p. 44.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1997): «Campo de Agramante, novela de la temporalidad», en VV. AA. 1997, pp. 17-21, reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 253-256.
- DONAIRE, Ginés (2006): «La obra crítica de Caballero Bonald», *El País*, Sevilla, 6 de octubre, p. 42.
- (2006a): «El “conocimiento poético” de Carlos Barral», *El País*, Sevilla, 6 de octubre, p. 42.
- ESCOBAR, Antonio (1996): *Retrospectiva 1971 / 1996*, Prólogo de J. M. Caballero Bonald, Jaén, Diputación.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (2006): «Pusilánime», *ABCD*, suplemento de las Artes y las Letras de *ABC*, n. 766, Madrid, 7 de octubre, p. 18.
- Edición digital <http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=5199&sec=38&num=766>
- GARCÍA-POSADA, Miguel, coord. (1998a): *La literatura de la memoria entre dos fines de siglo: de Baroja a Francisco Umbral (1898-1998). Coloquio Internacional*, Comunidad de Madrid.
- GERENA, Manuel (1983): *Ese amor sin fronteras*, Barcelona, Laia.
- GONZÁLEZ, Á., GARCÍA HORTELANO, J., MARSÉ, J., LÓPEZ SALINAS, A., CABALLERO BONALD, J. M., QUIÑONES, F., y MONTERO, I. (1986): «Coloquio sobre novela», en VV. AA. 1986, pp. 163-172.
- GONZÁLEZ, Á., RODRÍGUEZ, C., GOYTISOLO, J. A., BRINES, F., CABALLERO BONALD, J. M., SAHAGÚN, C., y QUIÑONES, F. (1986): «Coloquio sobre poesía», en VV. AA. 1986, pp. 129-145.
- GRACIA, Jordi (2006): «La formación de un escritor», *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, 23 de diciembre, p. 11. Edición digital [http://www.elpais.com/articulo/ensayo/formacion/escritor/elpepuculbab/20061223elpbabens\\_8/Tes](http://www.elpais.com/articulo/ensayo/formacion/escritor/elpepuculbab/20061223elpbabens_8/Tes)
- GRANDE, Félix (1979): *Memoria del flamenco*, Prólogo de José Manuel Caballero Bonald, Madrid, Espasa-Calpe.

- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (1984): *Platero (1948-1954), Historia, antología e índices de una revista literaria gaditana*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura.
- LUCAS, Antonio (2005): «Premio a la desobediencia de Caballero Bonald», *El Mundo*, Madrid, 25 de noviembre, p. 59.
- MAKAROV, Alexander, selec. (1974): *Antología de la poesía soviética*, Traducción de César Arconada *et alii*, Gijón, Júcar.
- MORA, Vicente Luis (2006): «Trabajos del reconstructor (Caballero Bonald y la memoria)» en *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*, Madrid, Bartleby, pp. 247-258.
- MORELLI, Gabriele (2008a): «Copias rescatadas del natural», *Campo de Agramante*, n. 9, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, primavera-verano, pp. 121-123.
- NOGUERAS, Enrique (2006): «Arqueología literaria», *El fingidor*, n. 29-30, Granada, Universidad, julio-diciembre, pp. 94-95.
- PERUCHO, Joan (1956): «La balada del Sena», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Papeles de Son Armadans*, n. 5, II, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 178-181.
- POZUELO YVANCOS, José María (2001): «Cuando el yo es un personaje», ABC cultural, Madrid, 15 de septiembre; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 273-275; reimpr. *apud* VV. AA. 2007, pp. 30-31.
- PRADO, Benjamín (2006): «Pepe Caballero me debe una copa», en Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 104-105.
- RAMOS ORTEGA, Manuel José (1994): *La poesía del 50: Platero, una revista gaditana del medio siglo (1951-1954)*, Cádiz, Universidad.
- RUIZ AMEZCUA, Manuel (1999): «J. M. Caballero Bonald y su escritura de puertas abiertas», en Ledesma Pedraz, ed. 1999, pp. 119-121.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2005): «Ética y estética», *El Mundo*, Madrid, 25 de noviembre, p. 59.
- SIERRA, Juan Carlos (2006): «Tras la pista del poeta», *La Voz de Cádiz*, Cádiz, 3 de diciembre, pp. 72-73.
- UMBRAL, Francisco (2005): «Caballero Bonald», *El Mundo*, Madrid, 28 de noviembre.
- VANDERCAMMEN, Edmond, y JONCKHEERE, Karen, selec. (1965): *Poesía belga contemporánea. Francesa y neerlandesa*, Traducción de Álvarez Ortega, J. M. Caballero Bonald, José Luis Cano, Francisco Carrasquer, Gerardo Diego, Francisco José Figuerola y Sofía Noël, Madrid, Aguilar, 1967.
- VV. AA. (1997b): *Poesía de España*, Edición facsimilar a cargo de Pilar Gómez Bedate, Ciudad Real, Archeles.

- , (1998): «Coloquio entre José Manuel Caballero Bonald, Antonio Martínez Sarrión y Luis García Montero», en García-Posada, coord. 1998a, pp. 203-223.
- , (2000a): *Platero, verso y prosa*, Edición facsimilar a cargo de Manuel José Ramos Ortega, Sevilla, Fundación El Monte.
- , (2006b): *La isla de los ratones (hojas de poesía)*, 1948-1955, Ed. facsimilar a cargo de Manuel Arce, Madrid, Visor.



## 6. CRONOLOGÍAS Y REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS SOBRE NUESTRO AUTOR<sup>456</sup>

BUENDÍA, José Luis (1978a): «Cronología», en Buendía 1978; reimpr. en Caballero Bonald 1983, pp. 31-36.

—, (1978b): «Bibliografía», en Buendía 1978; reimpr. en Caballero Bonald 1983, pp. 37-43.

FLORES, María José (1999): «Bibliografía», en *La obra poética de Caballero y sus variantes*, Mérida, Extremadura, Editora Regional-Universidad, pp. 321-328.

GARCÍA JAMBRINA, Luis (2004b): «Bibliografía», en Caballero Bonald 2004a, pp. 57-76.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2006b): «Cronología», en Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 296-303.

—, (2006c): «Cronología», en Caballero Bonald 2006c, *passim*.

RAMIS CABOT, Josefa (1995): «Bibliografía», en Naval, dir. 1995, pp. 34-44.

SANTOS SANZ, Margarita (1976): «Cronología», en *La novelística de Caballero Bonald* (memoria de licenciatura), Santiago de Compostela, Universidad; reimpr. en Caballero Bonald 1983, pp. 31-36.

VV. AA. (2000a): «Resumen biográfico», en VV. AA. 2000b, pp. 25-27.

---

<sup>456</sup> Destacamos aquí sólo las cronologías más completas o interesantes que existen sobre nuestro autor, aunque pequeños esbozos se pueden siempre encontrar en muchos documentos, pequeños artículos, o en las solapas de sus propios libros, a veces muy confusos, por ejemplo a la hora de datar su fecha de nacimiento, situándolo hacia 1928 o cambiando el día o el mes. También se puede consultar la página web de la Fundación Caballero Bonald.



## 7. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABELLÁN, Manuel (1980): *Censura y creación literaria en España (1939)-1976*, Barcelona, Península.
- ADORNO, Theodor W. (2005): *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad, Obra completa, 6*, Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Bech-Morss y Klaus Schultz, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal.
- AGAMBEN, Giorgio (1995): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Traducción de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 1ª reimpr., 2001.
- ALEIXANDRE, Vicente (1950): «Poesía, Moral, Público», *Ínsula*, n. 59, noviembre, Madrid, pp. 1-2; reimpr. en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 1.570-1.580.
- , (1950a): «Poesía: Comunicación. (Nuevos apuntes)», *España*, n. 48, León, diciembre, pp. 3-4.
- , (1960): *Poesías completas*, Prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar.
- ALTHUSSER, Louis (1982): *Para un materialismo aleatorio*, Edición y con un ensayo de Pedro Fernández Liria, Traducción de Pedro Fernández Liria y Luis Alegre Zahonero y Guadalupe González Diéguez, Madrid, Arena Libros, 2002.
- ANCESCHI, Luciano (1991): *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Traducción de Rosalía Torrent, Madrid, Tecnos.
- ARDOY, Pedro (1950): *Hombre contra su destino*, Prólogo de José María Pemán, Nota preliminar a «y III. Cara a un viento interior», de José Manuel Caballero Bonald, Cádiz, José L. González Rubiales impresor.
- ARENDT, Hannah (1993): *La condición humana*, Introducción de Manuel Cruz, Traducción de Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós, 2002.
- , (1995): *De la historia a la acción*, Introducción de Manuel Cruz, Traducción de Fina Birulés, Barcelona, Paidós, 1ª reimpr., 1998.
- AUSTIN, John L. (1971): *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Compilado por J. O. Urmson, Traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, Barcelona, Paidós, 2004.
- BACHELARD, Gaston (1994): *La tierra y los ensueños de la voluntad*, Traducción Beatriz Murillo Rosas, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2ª reimpr., 1996.
- BADOSA, Enrique (1958): «Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento», *Papeles de Son Armadans*, n. 28, X, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 32-46, y n. 29, X, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 135-158.



- BAJTÍN, Mijail (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*, Traducción de Tatiana Bubnova, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpr., 2004.
- BALLART, Pere (2005): *El contorno del poema (claves para la lectura de la poesía)*, Barcelona, El Acantilado.
- BARRAL, Carlos (1953): «Poesía no es comunicación», *Laye*, n. 23, abril-junio, Barcelona, pp. 143-146; reimpr. *apud* Provencio 1988, pp. 64-68; reed. *apud* Barral 1989 y 1997, pp. 277-282.
- , (1977): *Los años sin excusa*, Madrid, Alianza Tres, 1982.
- , (1989): *Diario de «Metropolitano»*, Edición de Luis García Montero, Granada, Maillot Amarillo; y reed. en Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1997.
- BARTHES, Roland (2005): *El grado cero de la escritura*, Seguido de *Nueve ensayos críticos*, Traducción de Nicolás Rosa, Madrid, Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, Jean (1978): *Cultura y Simulacro*, Traducción Antonio Vicens y Pedro Rovira, Barcelona, Kairós.
- BAYO, Emili (1994): *La poesía española en sus antologías*, Lleida, Universitat.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2001): *Rimas*, *apud* García Montero 2001, pp. 127-219.
- BÉNICHOU, Paul (1981): *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, Traducción de Aurelio Garzón del Camino, México, FCE.
- BODEI, Remo (1995): *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*, Traducción de Isidro Rosas, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Traducción de Thomas Kauf Barcelona, Anagrama.
- BOUSOÑO, Carlos (1952): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- , (1960): «Sentido de la poesía de Vicente Aleixandre», *apud* Aleixandre 1960, pp. 11-44.
- , (1977): *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos.
- BRETON, André (2002): *Manifiestos del surrealismo*, Traducción de Andrés Bosch, Madrid, Visor.
- BÜRGER, Peter (1996): *Crítica de la estética idealista*, Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, La balsa de la Medusa.
- BÜRGER, Christa y BÜRGER, Peter (2001): *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Traducción de Agustín González Ruiz, Madrid, Akal.
- CAMARERO, Jesús (2004): *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*, Barcelona, Anthropos.
- CASADESÚS BORDOY, Francesc (2002): «Introducción general», en VV. AA. 2002, pp. 7-28.
- CASTELLET, José María, ed. (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1966): *Un estudio sobre la depresión*, Barcelona, Península, 2002.

- , (1968): *La culpa*, Madrid, Alianza.
- , (1970): *La incomunicación*, Barcelona, Península, 2001.
- , (1999): «El sujeto como sistema», en Hermsilla Álvarez y Pulgarín Cuadrado 2001, pp. 383-407.
- , (2000): *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Tusquets, 6ª ed, 2001.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1957): *Obras, II*, Prólogo, edición y notas de J. Domínguez Cardona, Madrid, Clásicos castellanos.
- CATULO (2006): *Poesías*, Edición bilingüe y traducción de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra.
- CELAYA, Gabriel (1962): *Poesía (1934-1961)*, Madrid, Editorial Giner.
- CERNUDA, Luis (1993): *Poesía completa*. Vol. I, Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 3ª ed., 1999.
- , (2003): *Epistolario (1924-1963)*, Edición de James Valender, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- CHICHARRO, Antonio (1997): *De una poética fieramente humana*, Granada, Maillot Amarillo.
- , (2005): *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*, Granada, Universidad.
- CIORAN, E. M. (1972): *Breviario de podredumbre*, Traducción y ensayo introductorio de Fernando Savater, Madrid, Taurus, 5ª reimpr., 1986.
- , (1981): *Del inconveniente de haber nacido*, Versión española de Esther Seligson, revisada por la editorial para la 2ª ed., Madrid, Taurus, 1988.
- CIRLOT, J. E. (1988): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor; reed. en Madrid, Siruela, 1997, 7ª ed., 2003.
- CUESTA ABAD, José Manuel y JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, eds. (2005): *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, Madrid, Akal.
- DELEUZE, Gilles (1995): *Conversaciones 1972-1990*, Traducción de José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2ª ed., 1996.
- , (1997): *Filosofía crítica de Kant*, Traducción de Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Cátedra.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1977): *Rizoma (introducción)*, Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraleceta, Valencia, Pre-Textos, 2003.
- DERRIDA, Jaques (1975): *La diseminación*, Traducción de José María Arancibia, Madrid, Editorial Fundamentos, 3ª ed., 2007.
- DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Introducción, traducción y notas de Alain Verjat, Barcelona-Iztapalapa, Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana.

- EAGLETON, Terry (2006): *La estética como ideología*, Presentación de Ramón del Castillo y Germán Cano, Traducción de Germán Cano y Jorge Cano, Madrid, Trotta.
- EGIDO, Aurora (1990): *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.
- ELIOT, T. S. (1949): *Notas para la definición de la cultura*, Traducción de Jerónimo Alberto Arancibia, Buenos Aires, Emecé Editores, 2ª ed., 1952. Hay edición en España, Traducción de Félix de Azúa, Barcelona, Bruguera, 1984.
- , (1955): *Función de la poesía y función de la crítica*, Traducción de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- , (1990): *Cuatro cuartetos*, Edición bilingüe, Introducción y traducción de Esteban Pujals Gesalí, Madrid, Cátedra, 2ª ed.
- , (1992): *Sobre poesía y poetas*, Traducción de Marcelo Cohen, Barcelona, Icaria.
- ÉLUARD, Paul (1972): *Poemas*, Versión de Jorge Urrutia, Barcelona, Plaza & Janés.
- , (1972a): «Buena justicia», en Éluard 1972, pp. 266-267.
- FEATHERSTONE, Mike (2000): *Cultura de consumo y posmodernismo*, Traducción de Eduardo Sinnott, Buenos Aires, Amorrortu.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Cecilia (1994): «La verdad de la autobiografía», *Revista de Occidente*, n. 154, Madrid, pp. 116-130.
- FERRATER MORA, José (2005): *Diccionario de filosofía*, Barcelona, RBA.
- FLOR, Fernando R. de la (2002): *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.
- , (2005): *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons.
- FOUCAULT, Michel (1976): *Historia de la locura en la época clásica, I*, Madrid, Traducción de Juan José Utrilla, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 4ª reimpr., 1997.
- , (1996): *De lenguaje y literatura*, Introducción de Ángel Gabilondo, Traducción de Isidro Herrera Baquero, Barcelona, Paidós.
- , (1997a): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Traducción de Elsa Cecilia Frost, Madrid, Siglo XXI.
- , (2002): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Traducción de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, 3ª reimpr., 2004.
- FRAZER, James George (1944): *La rama dorada. Magia y religión*, Versión española de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México, Fondo de Cultura Económica, 4ª reimpr., 1969.
- FRENK, Margit, ed. (1992): *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 9ª ed.

- FREUD, Sigmund (2001): *Obras completas, VII (1916-1924)*, Traducción directa del alemán de Luis López-Ballesteros y de Torres, Ordenación y revisión de los textos e índices de Jacobo Numhauser Tognola, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GADAMER, Hans-Georg (1975): *Verdad y método. I*, Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 11ª ed., 2005.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1992): *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 2 vols., 2ª ed.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994): *Obras, VI. Prosa, I*, Edición de Miguel García-Posada, Madrid, Akal.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1993a): *El realismo singular*, Bilbao, Los libros de Hermes.
- , (1997): «La edificación de una verdad (Introducción)», *apud* Barral 1997, pp. 11-61.
- , (2001): *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Tusquets.
- , (2006): *Los dueños del vacío. La conciencia poética entre la identidad y los vínculos*, Barcelona, Tusquets.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- GERGEN, Kenneth J. (2006): *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Traducción de Leandro Wolfson, Barcelona, Paidós.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1955): «Prólogo», *apud* Eliot 1967, pp. 5-24; reimpr. *apud* versión corregida y aumentada en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980; 2ª ed., 1994, pp. 17-31; y *apud* Provencio, ed. 1988, pp. 120-125.
- , (1955a) «Poesía y comunicación», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 67, Madrid, julio, pp. 96-101.
- , (1982): *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 9ª ed., 1997.
- GIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis (1978a): *Conocer el surrealismo*, Madrid, Dopesa.
- (1982): *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*, Madrid, Montesinos, 2ª ed., 1988.
- GIMFERRER, Pere (2000): *Radicalidades*, Barcelona, Península,
- GOMÁ LANZÓN, José Antonio (2007): *Aquiles en el gineceo*, Valencia, Pre-Textos.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2006): «Las obras de la melancolía», *El fingidor*, n. 27-28, Granada, enero-junio, Universidad, pp. 8-10.
- GRACIA, Jordi (1994): *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960) (Antología)*, Barcelona, PPU.
- , (1996): *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*,

- Barcelona, Anagrama, 2006.
- , (2004): *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama. XXXII Premio Anagrama de Ensayo. Premio Internacional de Ensayo Caballero Bonald 2005.
- , ed. (2007): *El valor de la disidencia. Epistolario inédito de Dionisio Ridruejo. 1933-1975*, Barcelona, Planeta.
- GRAMSCI, Antonio (1967): *Cultura y literatura*, Traducción de Jordi Solé-Tura, Barcelona, Península, 1977.
- GRIMAL, Pierre (1951): *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Préface de Charles Picard, Paris, Presses Universitaires de France, 14e édition, 1999.
- GREIMAS, A. J. (1971): *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Versión española de Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos, 3ª reimpr., 1987.
- , (1989): *Del sentido II. Ensayos semióticos*, Versión española de Esther Diamante, Madrid, Gredos.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1990.
- GREIMAS, A. J. et alii (1976): *Ensayos de semiótica poética*, Traducción del francés por Carmen de Fez y Asunción Rallo, Barcelona, Planeta.
- GUATTARI, Félix y NEGRI, Antonio (1999): *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente y comunismo*, Traducción de Carlos Prieto del Campo y Mario Domínguez Sánchez, Madrid, Akal.
- HABERMAS, Jürgen (1982): *Conocimiento e interés*, Versión castellana de Manuel Jiménez, José F. Ivars y Luis Martín Santos, revisada por José Vidal Beneyto, Madrid, Taurus, 1ª reimpr., 1986.
- HEIDEGGER, Martin (1976): *Carta sobre el Humanismo*, Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1ª reimpr., 2001.
- , (1995): *Caminos de bosque*, Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 3ª reimpr., 2003.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, Mª Ángeles y PULGARÍN CUADRADO, Amalia, eds. (2001): *Identidades culturales. Actas del Congreso Internacional Identidades Culturales (Córdoba, octubre 1999)*, Córdoba, Universidad.
- HORACIO (1985): *Épodos y odas*, Traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza, 2ª reimpr., 1996.
- , (1987): *Odas*, Introducción, cronología, bibliografía, notas y traducción de Jaume Juan, Barcelona, Bosch.

- IGLESIAS SANTOS, Montserrat, ed. (1999): *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco/Libros.
- IRAVEDRA, Araceli, coord. (2002): «Los compromisos de la poesía», monográfico de *Ínsula*, n. 671-672, noviembre-diciembre, Madrid.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1983): *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- , (1998): *Poetas contemporáneos de España y América (Ensayos críticos)*, Madrid, Verbum.
- KANT, Emmanuel: *Antropología en sentido pragmático*, José Gaos, Madrid, Alianza.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin y SAXL, Fritz (1989): *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Versión española de María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza, 2004.
- LANGBAUM, Robert (1957): *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London, Chatto & Windus; versión española: *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Introducción y traducción de Julián Jiménez Heffernan, Prólogo de Álvaro Salvador, Granada, Comares, 1996.
- LANZ, Juan José (2000): «La presencia de Vicente Aleixandre en la poesía española», *Letras de Deusto*, n. 88, Deusto, Universidad, julio-septiembre, pp. 39-79.
- , (2007b): *La poesía de la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir.
- LEFEVERE, André (1997): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Traducción de M<sup>a</sup> Carmen África Vidal y Román Álvarez, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- , (1991): «El pacto autobiográfico», Traducción de Ángel G. Loureiro, *apud* Loureiro 1991, pp. 47-61.
- , (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Traducción de Ana Torrent, Traducción de la introducción de Ángel G. Loureiro, Madrid, Endymion.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1990); *Laocoonte*, Introducción y traducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Tecnos.
- LIPOVETSKY, Gilles (2003): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, Barcelona, Anagrama.
- LOUREIRO, Ángel G, coord. (1991): *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos.
- LLEDÓ, Emilio (1984): *El epicureísmo, una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*, Barcelona, Montesinos.
- , (1998): *Imágenes y palabras. Ensayos de humanidades*, Madrid, Taurus.

- LLERA, José Antonio y CANELO, Pureza, coords. (2003): *60 años de Adonáis: una colección de poesía en España (1943-2003)*, Madrid, Devenir.
- LUIS, Leopoldo de (1986): *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX*, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2005): *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco/Libros.
- MACHADO, Antonio (1975): *Poesías completas*, Edición de Manuel Alvar, Madrid, Austral, 15ª ed., 1990.
- MAIAKOVSKI, Vladimir (1971): *Poesía y revolución*, Traducción de Jaume Fuster y María Antònia Oliver, Barcelona, Península.
- MAINER, José-Carlos (1994): *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.
- MALLARMÉ, Stéphane (1976): *Antología*, Traducción de Alfonso Reyes *et alii*, Prólogo de José Lezama Lima, Epílogo de Rubén Darío, Madrid, Visor.
- , (1976a): «Las ventanas», Traducción de Eduardo Marquina, en Mallarmé 1976, pp. 30-31.
- MARAVALL, José Antonio (1975): *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 9ª ed., 2002.
- MARISCAL, Julio (2007): *La mano abierta*, Selección de José Mateos, Prólogo de Pedro Sevilla, Renacimiento, Sevilla.
- MARX, Karl (1962): *La génesis del capital*, Moscú, Editorial Progreso, 1986.
- MOLINA DAMIANI, Juan Manuel (1991): *Aljaba y Advinge (1951-1955) en la España poética del medio siglo*, Prólogo de Fanny Rubio, Jaén, Ayuntamiento.
- MONTALE, Eugenio (2000): *Sobre la poesía*, Selección, traducción y notas e Guillermo Fernández, México D. F., Universidad Autónoma de México.
- , (2000a): «Idea del barroco», en Montale 2000, pp. 59-65.
- MONTESINOS, Rafael, CALVO, Marisa y MONTESINOS, Rafael César (2007): *55 años de la Tertulia Literaria Hispanoamericana «Rafael Montesinos», 1952-2007*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, Ediciones Mar Futura.
- MORELLI, Gabriele, ed. (2000): *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura de vanguardia española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos.
- NELSON, Victoria (1997): *Sobre el bloqueo del escritor*, Traducción de José Luis Gil Aristu, Barcelona, Península.
- NIETZSCHE, Friedrich (1973): *El nacimiento de la tragedia*, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 3ª reimpr., 2001.
- NOUGIER, Louis-René (1968): *El arte prehistórico*, Traducción de J. Ferrer Aleu, Barcelona, Plaza & Janés.

- OROZCO DÍAZ, Emilio (1988): *Introducción al Barroco*, Edición al cuidado de José Lara Garrido, Granada, Universidad, 2 vols.
- ORTIZ, Fernando (1981): *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*, Sevilla, Calle del aire.
- , (1985): *La estirpe de Bécquer. Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea*, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- ORS, Eugenio d' (2002): *Lo barroco*, Prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez, Edición preparada por Ángel d'Ors y Alicia García Navarro de d'Ors, Madrid, Tecnos / Alianza.
- PAGNINI, Marcello (1982): *Estructura literaria y método crítico*, Traducción de Carlos Mazo del Castillo, Madrid, Cátedra, 3ª ed.
- PAZ, Octavio (1999): *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- , (1999a): *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, apud Paz 1999, pp. 37-361.
- , (1999b): «Los signos en rotación», apud Paz 1999a, pp. 307-344.
- , (1999c): *Los hijos del limo*, apud Paz 1999, pp. 399-594.
- POL, Lotte van de (2005): *La puta y el ciudadano. La prostitución en Ámsterdam en los siglos XVII y XVIII*, Traducción de Cathy Ginard Féron, Madrid, Siglo XXI.
- PULIDO TIRADO, Genara (1992): *La teoría poética de Carlos Bousoño: un estudio de la Teoría de la expresión poética (1952)*, Granada, Universidad.
- PUJALS GESALÍ, Esteban (1990): «Introducción», en Eliot 1990, pp. 9-73.
- RIBES, Francisco (1963): *Poesía última*, Madrid, Taurus.
- RICŒUR, Paul (1999): *Historia y narratividad*, Introducción de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, Traducción de Gabriel Aranzueque Sahuquillo, Barcelona, Paidós.
- , (2000): *La memoria, la historia, el olvido*, Traducción de Agustín Neira, Madrid, Trotta, 2003.
- RIERA, Carme, ed. (2000): *Partidarios de la felicidad. Antología poética del grupo catalán de los 50*, Edición al cuidado de Pilar Beltrán, Barcelona, Círculo de Lectores.
- RIMBAUD, Arthur (1996): *Poesías completas*, Edición bilingüe de Javier del Prado, Traducción de Javier del Prado, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1975): *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1990.
- , (1984): *La norma literaria*, Granada, Diputación, 1994.
- , (2002): *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares.
- , (2002a): *Blow up (Las líneas maestras de un pensamiento distinto)*, Granada, Asociación de Investigación & Crítica de la Ideología literaria en España.



- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2002): *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.
- , (2005): *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispánico*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- RUBIO, Fanny (1976): *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Ediciones Turner; 2ª ed. en Alicante, Universidad, 2004.
- SALAS, Eduardo A. (2003): *El pensamiento literario de J. M. Castellet*, Granada, Universidad.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (1999): *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*, Granada, Comares.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1999): «Aproximación a la génesis histórica de la noción de sujeto literario», en José Enrique Martínez Fernández, coord., *Trilcedumbre (Homenaje al profesor Francisco Martínez García)* (separata), León, Universidad, pp. 465-480.
- , (2003): *Algunas consideraciones sobre la consolidación crítica del concepto idealista de literatura*, Granada, Academia de Buenas Letras.
- SAUSSURE, Ferdinand (2006): *Curso de lingüística general*, Traducción castellana y notas de Mauro Armiño, Madrid, Akal.
- SCHILLER, Friedrich (1954): *Poesía ingenua y poesía sentimental, y De la gracia y de la dignidad*, Buenos Aires, Hachette.
- SEBOLD, Russell P. (1983): *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica.
- SILES, Jaime (2006): *El barroco en la poesía española. Conscienciación lingüística y tensión histórica*, Navarra, Universidad.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1969): *Manual de la Bibliografía de la Literatura Española*, Madrid, Ed. Gustavo Gili; reimpr. en Madrid, Gredos, 3ª ed., 1980.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1983): *La crítica literaria de las vanguardias en España (1910-1930). (Para un análisis del contexto teórico del vanguardismo)* (Resumen de tesis doctoral), Granada, Universidad.
- , (1988): *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo.
- TAYLOR, Charles (2006): *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Traducción de Ana Lizón, Revisión técnica de Ramón Alfonso Díez, Barcelona, Paidós.
- TOMAN, Rolf (2004): *El Barroco. Arquitectura, escultura, pintura*, Traducción del alemán Ambrosio Berasain Villanueva, Ángela Cots Egert y Beatriz Gómez Medina, Fotografías de Achim Bednorz, Barcelona, Köneman.
- TSE, Lie (2003): *Tratado del vacío perfecto*, Traducción de León Wieger, Versión castellana de Esteve Serra, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor.

- VALLEJO, César (1999): *Obra poética completa*, Introducción de Américo Ferrari, Madrid, Alianza, 2ª reimpr., 2002.
- VATTIMO, Gianni (2003): *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Traducción de Jorge Binaghi (con la colaboración de Edit Binaghi y Gabriel Almirante), Barcelona, Península.
- VIGARELLO, Georges (1991): *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*, Versión española de Rosendo Ferrán, Madrid, Alianza.
- VILLENA, Luis Antonio de, ed. (2007): *El fervor y la melancolía. Los poetas de «Cántico» y su trayectoria*, Sevilla, Vandalia.
- VIRGILIO (2000): *Eneida*, Traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos.
- , (2003): *Obras completas*, Traducción de *Bucólicas, Geórgicas y Eneida* de Aurelio Espinosa Pólit, Traducción de *Apéndice virgiliano* de Arturo Soler Ruiz, Edición bilingüe, introducción, apéndices y traducción de la *Vida de Virgilio* de Pollux Hernández, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 2006.
- VV. AA. (1996): *Los estoicos antiguos*, Introducción, traducción y notas de Ángel J. Cappelletti, Revisión de Paloma Ortiz García, Madrid, Gredos.
- , (2002): *Los estoicos antiguos. Fragmentos*, Traducción y notas de Ángel J. Cappelletti, Introducción general de Francesc Casadesús Bordoy, Madrid, Biblioteca Básica Gredos.
- WEINTRAUB, Karl Joachim (1993): *La formación de la individualidad. Autobiografía e historia*, Traducción de Miguel Martínez-Lague, Madrid, Megazul-Endymion.
- WILLIAMS, Bernard (2006): *Verdad y veracidad. Una aproximación genealógica*, Traducción de Alberto Enrique Álvarez y Rocío Orsi, Barcelona, Tusquets.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1992): *Observaciones a La Rama Dorada de Frazer*, Introducción y traducción de Javier Sábada, Edición y notas de José Luis Vázquez, Madrid, Tecnos, 2ª ed. 1996, reimpr. 2001.
- ZARONE, Giuseppe (1993): *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*, Versión española de José L. Villacañas (Revisada por el autor), Valencia, Pre-Textos.
- ŽIŽEK, Slavoj (2001): *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Traducción de Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Paidós, 1ª reimpr., 2005.





Universidad de Granada  
Departamento de Literatura Española

*Poesía en la escritura.*

*J. M. Caballero Bonald, habitante de su palabra*

*Apéndice*

Juan Carlos Abril Palacios

2008



*Poesía en la escritura. J. M. Caballero Bonald, habitante de su palabra*

Apéndice

Doctorando Juan Carlos Abril Palacios

Director Luis García Montero

Universidad de Granada

Diciembre 2008



*Poesía en la escritura. J. M. Caballero Bonald, habitante de su palabra*

Apéndice

Juan Carlos Abril Palacios





## ÍNDICE

Nota preliminar	543
<i>Somos el tiempo que nos queda</i>	545
<i>Copias rescatadas del natural</i>	557
Reflexiones al filo de la crítica	749
Un lector selectivo. Las traducciones de J. M. Caballero Bonald	759
El tema amoroso en la poesía de Caballero Bonald	787
Textos rescatados	803
Poemas rescatados	855



## Nota preliminar

Se recogen en este segundo volumen de la tesis, como apéndice, los textos más importantes que hemos publicado o recopilado —algunos son también fruto de conferencias, o se encuentran en prensa— a lo largo de estos años, y que hemos creído oportuno reproducir en este repertorio, para apoyo del lector y complemento al trabajo de investigación. Podríamos haber aportado más materiales pero hemos creído que éstos que aquí presentamos son los más importantes. El lugar de procedencia y, en su caso, el lugar de publicación de cada artículo o de apartado viene bien anotado, al inicio y en nota a pie de página.



*Somos el tiempo que nos queda*<sup>457</sup>

*Somos nombres que nada significan*  
J. M. CABALLERO BONALD

La singularidad de la trayectoria literaria de José Manuel Caballero Bonald en el panorama poético español de los últimos cincuenta años, resulta clara a la vista de *Somos el tiempo que nos queda*,<sup>458</sup> poesías completas que desde *Vivir para contarlo* (1969), y el volumen inencontrable *Poesía, 1951-1978* (1979), no salían a la venta, si bien antologías o reediciones han venido supliendo esta carencia editorial, una especie de silencio autoimpuesto, y algo paradójico en el marasmo mercantil de publicaciones de los últimos lustros. Ejemplos significativos de las antologías son *Selección natural* (1983), *Doble vida* (1989), u otras más recientes como *Poesía amatoria* (Sevilla, Renacimiento, 1999); entre las reediciones debemos contar *Descrédito del héroe y Laberinto de fortuna* (1993). Pues bien, estas obras, que delimitan y nos ofrecen un epítome de su actividad poética, han suplantado *de facto* una presencia, pero, a la luz de la obra completa, podemos asegurar que son sólo breves nociones de la riqueza y extensión que ocupa. Parece que durante todas estas décadas el propio autor se haya empeñado en ir dejándonos escasas trazas de su obra, que ahora se desvela en su complejidad; y es que, en realidad, la poesía subsiste gracias a ese ámbito de estricta privacidad del individuo, y en este sentido es evidente que existe un lazo invisible de unión con sus lectores, lazo que se mantiene a través de intermitencias necesarias y que hace saludable esa misma relación.

De otro modo sería imposible. Por tanto, acogemos con entusiasmo un libro que se ha hecho esperar —tres ediciones se han agotado en tres meses— y que, más que nada, resultaba ineludible para detallar con cierta perspectiva el cuadro de las letras españolas en la segunda mitad del siglo XX,<sup>459</sup> si bien no se encuentra esta trayectoria poética cerrada por completo —el jerezano ha renunciado expresamente en público a seguir cultivando todos los géneros, excepto la poesía— y se han dejado ver por diversas revistas literarias algunos poemas nuevos, los cuales extienden el tono meditativo de *Diario de Argónida*

---

<sup>457</sup> Artículo publicado en la revista *Campo de Agramante*, n. 4, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, otoño, 2004, pp. 105-117.

<sup>458</sup> Todas las citas de poemas y versos seguirán esta edición.

<sup>459</sup> Esta edición (no exenta, a su vez, de revisión y correcciones) era necesaria además para la propia fijación de los textos, que a lo largo de los años habían ido modificándose, y de algún modo dispersándose en correcciones, sin referencia definitiva.

(1997), y que a buen seguro acabarán formando un libro: «[...] En cualquier caso, los textos que aparecen en este volumen son, hoy por hoy, los que yo deseo que constituyan mi obra poética completa» (2004a: 11), lógicamente podemos augurar que Caballero Bonald se desdecirá de esta afirmación y será fiel a sus contradicciones interiores, pues también sabe que: «Las ediciones de poesías completas nunca lo son del todo, quizá no pasen de ser una pretensión meramente nominal» (*Ibid.*: 9), aunque algo mucho más improbable sería escrutar los mecanismos —la aprehensión metódica del *raptus*— de una labor creativa que explícitamente se define como escurridiza y pausada, esto es «con las debidas lagunas» (*Ibid.*: 10), debiendo volver sobre sus pasos en multitud de ocasiones y retomando el camino emprendido para conocer, de esta manera, la propia dirección descrita y el destino de la ruta.

La crítica ha ido realizando diferentes y felices incursiones en esta obra, particularmente a partir de los años setenta, y el itinerario desarrollado en *Somos el tiempo que nos queda* no sólo viene a confirmar los postulados más canónicos, como los de Aurora de Albornoz (1979) o José Luis Cano (1974),<sup>460</sup> sin olvidarnos de otros como Tino Villanueva (1988) o María Payeras Grau (1997), por citar sólo algunos; sino que también viene a descubrir otros aspectos no reconocidos con anterioridad, superando el marco referencial de lo ya expuesto. Se nos ofrece un tejido abierto para la investigación que aquí nosotros sólo vamos a esbozar esquemáticamente, a partir de la raíz unitaria de ciertos temas, aunque requerirá nuevas escalas.

Nada hay gratuito. El poeta efectuó en 1969 —con la publicación de *Vivir para contarlo*— una división interna en su propia trayectoria, marcando así un antes y un después no sólo productivo-editorial, que venía gestándose desde *Pliegos de cordel* (1963): en esa primera etapa la infancia y el compromiso social marcaban la nota dominante (Villanueva; corroborando a Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala 2000: 500),<sup>461</sup> aunque no nos eximirá de poder dibujar otros planteamientos. Parece, pues, como si él mismo se hubiera dado cuenta de algún asunto, más o menos trascendente para el decurso de su propia escritura, previamente no contemplado, y esas oportunas suspensiones en la

---

<sup>460</sup> Este conocido estudioso y crítico se ha ocupado en diferentes ocasiones de la poesía de Caballero Bonald, sobre todo desde la revista *Ínsula*, ver n. 156, n. 185 y n. 377.

<sup>461</sup> «J. M. Caballero Bonald, de verso culto y clásico, lleno sin embargo de misteriosas resonancias y con cierta tendencia a fundir lo subjetivo y el compromiso social» (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala 2000: 500).

composición global de lo que hoy ha resultado ser *Somos el tiempo que nos queda*, dejan constancia también de ricas significaciones: habría que considerarlas casi tanto como las fases fértiles. Lo que sucede realmente es que en esa otra mitad cronológica —*Descrédito del héroe* está datado en 1977— del cómputo global de una obra que venía desarrollándose desde bastante antes a los años sesenta y que ha venido generándose tan lentamente, existen otras vicisitudes que han merecido la atención de Caballero Bonald hacia otro sitio, por no citar obviamente esos ciclos de crecimiento interior o silencio. De cualquier modo —y aunque aquí nos ocupemos sólo de la poesía— hace falta recalcar que nos encontramos frente a un escritor íntegro, que gestiona hábilmente sus propias necesidades expresivas, consiguiendo óptimos resultados. Pero tal y como se puede apreciar en los tres libros posteriores a 1969, la evolución de Caballero Bonald tenderá hacia la búsqueda de la intimidad, hacia la indagación en la realidad personal, y poco a poco irá abandonando aquel primer compromiso social al que obligaba la coyuntura histórica, dándose paso a una recreación meditativa y reflexiva del tiempo, con los privilegios del pasado, infantil o no, y a una crítica de las costumbres que, en cualquier modo, sustituirá su proverbial capacidad incisiva por inquirir en esa realidad que se halla más en la superficie, con las palabras más cotidianas. Y en este recorrido no se inhibe de desplazamientos en el foco de atención, tal y como han señalado muchos, desde Gimferrer (1989) a García Montero (2001): la capacidad que posee el lenguaje por renovarse y recrearse a sí mismo será una de las características fundamentales. Para nosotros, esta capacidad de indagación palabra a palabra, en las construcciones sintácticas y en las apreciaciones de cualquier circunstancia o pensamiento, son muestra de un trasfondo más amplio que abarca todos los engranajes de la labor creativa. No hablamos del sistema abstracto de la *langue*, sino de la fricción semántica de la *parole*. Esta premisa podría rastrearse con precisión en algunas composiciones de *Las adivinaciones* (1952), como son «Copia de la naturaleza» o «Poema en la escritura», que prefiguran posteriores preocupaciones en la línea apuntada.

Es a partir de *Memorias de poco tiempo* (1954), cuajando definitivamente en *Las horas muertas* (1959) y en *Pliegos de cordel* (1963), donde esta indagación en el lenguaje adquiere un carácter estructural más amplio, que superará al mismo lenguaje o incluso los simples detalles de cualquier verso, convirtiéndose en signo vital (en el sentido bergsonian) de una labor: trascendiendo taxativamente la propia anécdota de la que se



parte, observamos cómo se van diseminando las referencias a la propia escritura, cómo esa escritura gira sobre su eje, obteniendo una ambigüedad buscada y trabajada, cómo la tensión de una palabra con otra configura una cadena de signos concernientes a un discurso semiótico donde no podrán separarse los factores que lo determinan: un eslabón que engancha al siguiente.

El autor mismo se alejará del emisor —al que sólo nominalmente pertenece, como si ‘de otro’ se tratara, ostenta la conciencia de que su lenguaje es discurso— y de igual forma se distanciará de los receptores, o lectores, poniendo las bases de la emisión, en sentido lato, y desplazando sólo aparentemente la atención del foco discursivo hacia otro lugar, situándonos *a posteriori* en un lugar antes no visitado, es decir su propia experiencia; y la capacidad de hacer de ella una experiencia fundamentalmente lingüística en el poema, irá pareja a la capacidad por recrear el pasado a través de la memoria. Se produce una pérdida de las nociones cotidianas de comunicación para adquirir otra nueva, que es, por supuesto, mucho más ética, en el sentido dialógico del término (Sánchez-Mesa Martínez). En principio, la coyuntura histórica va a reafirmar esta actitud, pero con el paso de las décadas y con la transformación de la sociedad española, podemos reconocer que esta ética personal forma parte de un compromiso responsable más amplio, el del hombre frente al mundo, algo que supera en mucho un determinado momento socio-político. Es curioso que el entorno colombiano y, por extensión, americano, no cambiara su *forma* de escribir (y se relacionó intensamente con el grupo Mito y con los intelectuales de allá), aunque sí influyó, lógicamente, en su forma de pensar y en sus ideas, como el propio poeta ha reconocido en alguna entrevista concedida en un medio de comunicación. El acercamiento a la realidad americana proporcionó un contacto con lo barroco y con la cultura del mestizaje que se agradece a la hora de elaborar cualquier explicación textual en nuestro autor.<sup>462</sup> De hecho, ¿qué otra significación puede adquirir esa nueva —mejor dicho: *otra*— capacidad por expresar que adquiere su característica torsión de las palabras?

---

<sup>462</sup>Aunque existe en España una teorización de lo barroco (*vid.* Eugenio d’Ors), no podemos olvidar que en Hispanoamérica existe una autóctona tradición del barroco, muy viva a través del mestizaje. Esa tradición cultural arranca desde el siglo XVII y tiene una personalidad propia, con manifestaciones muy importantes en México o Centroamérica. La mezcla de iconografías, por ejemplo, la indígena y la sacra. Lo barroco no es ya un movimiento histórico sino una categoría estética, y expresa la exuberancia de la naturaleza americana. La raíz del mito, en este sentido, para Caballero Bonald, está indisolublemente ligada a lo barroco. Curiosamente, en contraste con lo barroco, antes señalado, se halla la sobriedad estilística, la pulcritud del poema.

Pero planteábamos que existen ciertas correlaciones que debemos tener en cuenta, también a modo de extensión, en tanto que la noción de texto se correspondería con la noción de discurso. La noción de emisor con la noción de emisión. La noción de receptor con la de recepción. Desde este distanciamiento formal y a través de la argumentación de este paquete teórico, que escarba en una concepción estética y vital, se nos plantea, en suma, un producto literario extrañamente acabado, en el que cualquier referencia supera su propia enunciación nominal: he ahí el tiempo que nos queda no sólo por vivir, sino sobre todo por pensar. El tiempo que nos queda por imaginar. El poema «Diario reencuentro», (p. 163) explicaría esta paradójica relación del autor/ emisor consigo mismo y con cada lector/ receptor, lógicamente extensible a cualquier individuo: «Lavada está mi vida / en virtud de su asombro. Ayer, mañana, / viven juntos y fértiles, conforman / mi memoria conmigo. // Únicamente soy / mi libertad y mis palabras.», aunque con más claridad podría observarse en este fragmento de «Documental» (p. 260): «[...] Puede / ser que las cosas no sucedan / así, que las veamos ajenas a su propio / poder de persuasión desde el precario / ardid que como espectadores / nos exigen y que no sea / más que un espejo deformante / quien realza hasta el asco la copia / [...]». Son sólo dos ejemplos, casi escogidos al azar.

Lo que se busca conscientemente es revivir, con la memoria, la doble vertiente que la bordea: desde la propia realidad que se vive de nuevo, a fondo, de la que surge la fantasía, y desde la recreación de esa realidad a través de la escritura, que se erige al fin y al cabo como otra realidad y que puede estar más imbricada con cuestiones de imaginación que con lenguajes al uso. De ahí la celebrada capacidad de fricción de unas palabras con otras y la insistencia de la crítica en este aspecto, puesto que las palabras provienen de ese ámbito imaginativo —podríamos decir ideológico, nunca «hecho», casi falso— que se ha emancipado de la realidad vivida o recordada. Lo cual pondría de manifiesto tesis tan actuales como las que plantean que el lenguaje no es un hecho autónomo, tal como subrayaban los formalistas (los cuales conceden al lenguaje *status* de categoría universal inmanente, esencia recibida de una manera u otra por el ser humano, *causa sui* que iguala a todos los seres para que no puedan diferir entre sí, ni ser desiguales, ni entrar en contradicción los unos con los otros...),<sup>463</sup> y en general toda esa suerte de crítica estática y

---

<sup>463</sup> Sólo citamos de pasada aquí esa gramática universal, que opera desde el lenguaje, según Chomsky (pero también Habermas), que nos pondría con facilidad delante de nuestro objeto de estudio, con la que podríamos describir líneas claras, pero sabemos que es un camino con trampas. Es más bien una *gramática*

oficialista, que pule y da esplendor; sino que el lenguaje es un *hacer* (en el sentido greimasiano). El lenguaje es un hacer-creer, un hacer-saber y un hacer-hacer.

Nada más encarar estos temas, que traspasan de parte a parte la concepción teórico-literaria de J. M. Caballero Bonald, que subyacen a cualquier apreciación y que van madurándose en cada libro en el proceso de decantación de cada poema, surgen serias dudas sobre los objetivos autoriales; me refiero a ese paso que va desde la habitual lección —que nos remite directamente a la *lectio* retórica de cualquier texto, y que a través de una serie de mecanismos hermenéuticos («Hermenéutica», p. 407) debemos desentrañar— a la lectura. La lectura nos enmarcaría en un horizonte de expectativas totalmente nuevo y desconocido, porque, ante todo, estaríamos dispuestos a encontrarnos un *novum*, de la índole que sea, para asimilar, en el denominado «proceso de producción de enunciados culturales» de la teoría cognitiva. Nos enfrentaríamos a la polisemia del lenguaje, a la incapacidad por aferrar una identidad que caracterizará el Simbolismo y las Vanguardias (las cuales no son sino otra vuelta de tuerca más a ese simbolismo), teniendo en cuenta, además, que lo que se pone en evidencia tras esta afirmación es la dicotomía moderna entre «Yo soy otro»/ «Yo es otro» y toda su herencia y repercusiones históricas que luchan también para lograr una identidad.

Quizá de ahí nazca una matriz, porque, de hecho, esta dialéctica atraviesa en multitud de ocasiones los primeros libros, pero sin duda a partir de *Las horas muertas* (1959) podrá apreciarse todo este complejo entramado de signos, toda esta base que estructura y sujeta la composición poética. Las herencias simbolistas de nuestro escritor, que es un vigía que se encuentra a la vanguardia en una sociedad muerta o dormida, presentan para la segunda generación de posguerra, y en concreto para ese sector de poetas más visionarios, rasgos ineludibles; algo que ya ha demostrado copiosamente la crítica. Y se pueden rastrear desde los primeros libros —por ejemplo, el poema «Signos favorables» (p. 87), de *Memorias de poco tiempo* (1954)— versos tan esclarecedores como éstos: “Desde las nubes migratorias

---

*aleatoria* de lo que hablamos, sin embargo: a través de la memoria el lenguaje se convierte en objeto de sí mismo, esto es, en algo interno. Podríamos hablar ahora de *lenguaje proyectado*. Es la imagen que actúa dentro y que por medio de las palabras se duplica: la imagen de la imagen. Martin Heidegger explica esto en *Caminos de bosque* (1995: 75-109). Pero hay que recordar que hasta el siglo XVIII aproximadamente, la literatura universal se interpreta como expresión de una acción externa al sujeto. Por cierto, Carlos Castilla del Pino apunta brillantemente la siguiente afirmación (1968: 25): «La creación de un mundo fantástico, las más bizarras formas de comportamiento, no han sido inteligidas cada vez que el análisis de las mismas se pretendía llevar a cabo *por fuera del contexto de la realidad del sujeto en que tenían lugar*».

viene / fraguándose la costra del verano, / la rezumante oferta de la tierra [...] De pronto hallo en mí mismo el instrumento / que irá remunerándome de todo lo perdido:» Todo lo que se asocia a lo exterior encuentra un correlato en lo interior, o más aún, lo interior se apropia del mundo de la naturaleza aun a sabiendas de que se corre el riesgo de permanecer en la superficie, en la cáscara y en la imagen vacía, en el simulacro. No puede ser casualidad o algo gratuito que el título de la obra poética completa que aquí analizamos ya se encuentre latente, desde entonces, en unos versos de este libro, justamente en el homónimo poema del mismo libro. «¿Cómo evitar el simulacro? [...] Somos el tiempo que nos queda.» (p. 104).

Curiosamente en «La botella vacía se parece a mi alma» (p. 372), podemos observar algunos trasvases —paralelismos— intertextuales que el autor realiza sobre su propia obra, lo que se convertirá en deliciosas marcas que se repiten a lo largo del libro. Otras son el «Presente histórico» de la p. 340, con el de la p. 478; «Tema cero» (p. 323) y «Sumario cero» (p. 400); y podríamos enumerar otras recurrencias y citas *intratextuales* que vienen a urdir con más fuerza toda una serie de asuntos, extendiéndolos y haciéndolos más atractivos.

Retomando lo anteriormente mencionado, ¿a qué se debe esta forma de denominar el mundo?, ¿a qué necesidad? Lógicamente el poeta se rebela ante la realidad, porque no le gusta, porque no la comparte, y por muchas cosas más. Y la palabra será el refugio donde buscará liberarse, elevando —y renovando, desde el vasto conocimiento y el dominio de la tradición grecolatina— el concepto de retórica, aunque en alguna ocasión se convierta en su propia cárcel, en su propio laberinto, casi en un desafío; y así «El habitante de su palabra» (p. 119) declara: «Desnudo estoy igual que este papel» (p. 153).

Llegado a este punto, resultaría muy esclarecedor una revisión textual y una particular atención a esas palabras clave que, en definitiva, son signos inequívocos: La nueva (entiéndase: *otra*) denominación de nociones como el tiempo y el espacio, la libertad, la paz o la historia,<sup>464</sup> a fuerza de recurrentes —en unión con otros semas, en contacto con otras estructuras sintácticas, sin desdeñar sugestivas particularidades métrico-musicales— irán

---

<sup>464</sup> Respecto a la palabra 'historia', ver en «Crónica de Indias» (p. 341): «[...] los sumideros de la historia»; «Supremum vale» (p. 342): «[...] las iracundas cuencas de la historia»; y las diversas referencias desperdigadas en *Laberinto de fortuna* (1984), en las pp. 407, 412, 422, 438 y 445, por citar algunos ejemplos significativos. Otro tanto respecto al término 'paz' («paz impuesta», p. 142; «despreciable paz», p. 175; etc.), y de igual modo con la palabra 'libertad'.

aglutinando diversas significaciones y referencias, se redefinirán, se lavarán de un determinado lastre social y se pondrán en *otra* dirección semántica.

Veamos quizás el paradigma más característico, breve y sentencioso, donde el tiempo y el espacio, en concreto, se someten a estas duras pruebas —en sentido lingüístico— de resistencia, aguantando el desgaste, para encontrar una nueva definición. No en vano este poema sirvió para resumir una de las antologías al principio apuntadas: «Doble vida» (p. 292): «Entre dos luces, entre dos / historias, entre / dos fillos permanezco, / también entre dos únicas / equivalencias con la vida. // Mi memoria equidista de un espacio / donde no estuve nunca: / ya no me queda sitio sino tiempo.» La dicotomía abierta en la memoria pone de manifiesto no sólo a un ser fragmentado, o doble, sino que nos muestra un abismo insondable que no podemos conocer.

Y siguiendo la misma razón por la que nuestro autor se enfrenta al «Cráter del tiempo» (p. 189), en «Hasta que el tiempo fue reconstruido» (p. 247) abjura de su pasado abiertamente: «Hasta que el tiempo fue reconstruido / bajo tu propia vigilancia, cuántas/ residuales versiones de los hechos / fueron depositando su carroña/ en papeles, en bocas, en conciencias», porque está decidido a abolirlo y a desechar esas “residuales versiones” que ya no puede seguir consintiendo, creando un nuevo tiempo que decididamente pretende diluir en el espacio de la creación antes señalado y que, no obstante, a partir de 1969 no podrá sustraerse de otro carácter espacial, ese *otro* orden de las cosas. Y he ahí que en «Sobre el imposible oficio de escribir» (p. 313), cuando dice: «[...] Lo que aquí/ no está escrito es ya la única / prueba de que dispongo / para reconocirme, interrumpir / mi turno de erosión entre recuerdos/ apremiantes», se nos esté haciendo referencia a ese otro espacio, nuevo o diverso, fundamental para comprender la poética que aquí nos ocupa. También el poema «Ayer o nunca» (p. 367) necesitaría de cierta exégesis a propósito de todos estos temas. En suma, ¿la sociedad española ha cambiado?, ¿o es el propio poeta que ha crecido y que ha madurado, *que ha comprendido*? Son todas estas —y más— cuestiones a la vez, desde luego, las que se pueden rastrear. Casi veinte años después de *Pliegos de cordel* (1963) aparece *Laberinto de fortuna* (1984). Las casi dos décadas que median son el tiempo de la libertad que ha desplazado todas aquellas inquietudes... *Descrédito del héroe* (1977) se nos presenta como escala natural entre ese gran paso, dando testimonio de

realidades totalmente distintas:<sup>465</sup> no nos referimos sólo a las motivaciones y a la vida u obra del poeta sino también a la sociedad española, puesto que, como es bien evidente, nosotros entendemos la obra —el resultado— como la marca única y exclusiva de un individuo determinado que se inserta en una colectividad cultural dada.

Cualquier reflexión posterior sobre el tiempo, como «Serias dificultades para mirar de lejos» (p. 375), irá provista de diferentes preocupaciones: ya no se abjura del pasado sino que se cuestiona con la suficiente distancia, despertando así la propia voluntad de vivir el presente. Dicho con otras palabras: aparece literariamente lo que nuestro escritor ha denominado recientemente en su libro de memorias, *la costumbre de vivir*, ya «lejos de la edad de la envidia», como reza la cita horaciana con la que abre *Diario de Argónida* (1997), en la que se dan paso a los recuerdos y a las recreaciones míticas que con tanta eficacia se habían venido realizando desde *Descrédito del héroe* (1977). Llega un momento en que se atiende más a la «Justicia del tiempo» (p. 461) que a otra cosa, aunque nos encontremos expuestos a hablar solos, a conformarnos de algún modo, como en «Soliloquio» (p. 472): «Con paso incierto y no segura / voluntad de vivir, / se acerca el día opaco, macilento, / insustancial, ridículo, / en que todo se acalla, / el rescoldo mejor / que ya dejó ese día / precipitadamente/ entre un raudal de interferencias / cada vez más presuntas. / Ninguna / palabra será ya la palabra / que desmienta al silencio, / ninguna certidumbre / anulará el valor de lo ficticio. // Evocar lo vivido equivale a inventarlo.»

Sin duda que mención especial y capítulo aparte se merece el tratamiento del mito, de un calibre inigualable, quizás una de las características que más disfrutamos en el conjunto de la obra, no sólo por la capacidad de recrear mitologías, ya sean conocidas o no, sino por la de inventar un espacio donde el tiempo queda suspendido, donde los personajes más variados y seductores se dan cita, efectuando sobre el receptor una feroz atracción, casi

---

<sup>465</sup> Entresacamos de José Andújar Almansa (2000: 59-60), este fragmento esclarecedor: «Como ocurre con otros libros de Caballero Bonald, en *Descrédito del héroe* (1977) la textura de los poemas sigue dependiendo directamente del ejercicio literario de la memoria, de ésta y de la escenificación de lo biográfico como tentativa y asedio desde donde construir una identidad poética reconocible. Pronto observamos, sin embargo, que en *Descrédito del héroe* este mecanismo deja de constituir un simple elemento evocador para convertirse en ámbito donde lo biográfico cobra una interpretación y un significado hasta ese momento inéditos. El interés del autor es sólo tangencialmente el de contarnos lo vivido [...], sus verdaderas intenciones pasan por hacer de la poesía un instrumento de análisis y de reflexión sobre lo íntimo, por eso y por la aceptación de que lo biográfico poético es siempre, en mayor o menor medida, una construcción literaria, atenta por igual a lo singularizado de las subjetividades como a las servidumbres asumibles del género. Bajo la luz de los focos, el yo irá así representando sus convicciones más íntimas, definiendo su espacio moral y mítico [...].»

atávica. Se conjugan entonces, con los restos de la imaginación y de la realidad más apreciados, los poemas más lujosos, envueltos en atmósferas inolvidables, y quizá sea ésta su característica más emblemática.

## REFERENCIAS CITADAS

- ALBORNOZ, Aurora de (1970): «La vida contada de Caballero Bonald», *Revista de Occidente*, n. 87, Madrid, junio, pp. 328-335; reimpr. bajo el título «José Manuel Caballero Bonald: La palabra como alucinógeno», en *Hacia la realidad creada*, Barcelona, Península, 1979, pp. 129-151.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2000): «Memoria, mito y laberinto en *Descrédito del héroe*, de J. M. Caballero Bonald», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, n. 18, Madrid, Universidad Complutense, pp. 51-60.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio y ZAVALA, Iris M. (1978): *Historia social de la literatura española*, 3 vols., Madrid, Castalia; reimpr. en 2 vols., Madrid, Akal, 2000.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1952): *Las adivinaciones*, Madrid, Rialp, Accésit del Premio Adonáis 1951.
- , (1954): *Memorias de poco tiempo*, Ilustraciones de José Caballero, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica.
- , (1959): *Las horas muertas*, Barcelona, Col. premios Boscán, Premio Boscán 1959, Premio Nacional de la Crítica 1959.
- , (1963): *Pliegos de cordel*, Barcelona, Colliure.
- , (1969): *Vivir para contarlo*, Barcelona, Seix Barral
- , (1977): *Descrédito del héroe*, Nota introductoria de Martín Vilumara, Barcelona, Lumen, colección El Bardo, Premio Nacional de la Crítica 1977.
- , (1979): *Poesía, 1951-1977*, Prólogo de Francesc Rodón, Barcelona, Plaza & Janés.
- , (1983): *Selección natural*, Edición e Introducción del autor, Madrid, Cátedra.
- , (1984): *Laberinto de fortuna*, Barcelona, Laia.
- , (1989): *Doble vida*, Prólogo de Pere Gimferrer, Madrid, Alianza.
- , (1993): *Descrédito del héroe y Laberinto de fortuna*, Madrid, Visor, Nueva edición revisada.
- , (1997): *Diario de Argónida*, Barcelona, Tusquets.
- , (1999): *Poesía amatoria*, Sevilla, Renacimiento.
- , (2001): *La costumbre de vivir*, Madrid, Alfaguara.
- , (2004): *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa*, Barcelona, Seix Barral.
- , (2004a): «Nota del autor» a Caballero Bonald 2004, pp. 9-11.
- CANO, José Luis (1974): *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama.



- , (1974a): «La poesía exigente de Caballero Bonald», en Cano 1974, pp. 135-140.
- , (1978): «*Descrédito del héroe*, de J. M. Caballero Bonald», *Ínsula*, n. 377, Madrid, abril, pp. 8-9; reimpr. bajo el título «La realidad hostil en la poesía de J. M. Caballero Bonald: *Descrédito del héroe*», *apud* Cano 1984, pp. 141-147.
- , (1984): *Poesía española en tres tiempos*, Granada, Ed. don Quijote.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1968): *La culpa*, Madrid, Alianza.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2001): «La lucidez y el óxido (Sobre la poesía de Caballero Bonald)», en *Campo de Agramante*, n. 1, Fundación Caballero Bonald, Jerez de la Frontera, pp. 17-23.
- GIMFERRER, Pere (1989): «Con Caballero Bonald», *apud* Caballero Bonald 1989, pp. 7-11; reimpr. bajo el mismo título en *ABC*, Madrid, 12 de marzo, p. 3.
- HEIDEGGER, Martin (1995): *Caminos de bosque*, Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 3ª reimpr., 2003.
- ORS, Eugenio d' (2002): *Lo barroco*, Prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez, Edición preparada por Ángel d'Ors y Alicia García Navarro de d'Ors, Madrid, Tecnos / Alianza.
- PAYERAS GRAU, María (1997): *Memorias y suplantaciones: La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo (1999): *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*, Granada, Comares.
- VILLANUEVA, Tino (1988): *Tres poetas de posguerra: Celaya, González, Caballero Bonald*, London, Tamesis Books Limited (Versión de la tesis doctoral, Boston University).

José Manuel Caballero Bonald

*Copias rescatadas del natural*

Edición de Juan Carlos Abril



José Manuel Caballero Bonald

*Copias rescatadas del natural*  
(años 50-60)

Edición de Juan Carlos Abril



## *Introducción*

### FONDO ÉTICO, CONCIENCIA HISTÓRICA

#### **La sombra de Aleixandre es alargada**

Las primeras incursiones —pero podríamos decir también excursiones— de un autor en el mundo de la literatura suelen evocarse, tras el paso de los años o las décadas, con retintín sentimental parejo a cierto desdén. De hecho el conjunto de estas *Copias rescatadas del natural* podría englobarse desde ese punto de vista, como lo demuestra el escaso interés de nuestro autor por darlas a la luz; pero, afortunadamente, comprobar que una de sus primeras publicaciones fue la traducción de un poema de Mallarmé, «Las ventanas», en la revista gaditana *Platero*, demuestra su carácter de lector inquieto y avisado en aquel panorama cultural de la España de entonces, digamos, de encefalograma plano. No dejamos de recordar que la España de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta se encontraba empecinada en el garcilasismo y en todavía no pocos resabios y soflamas patrióticas. La lectura o traducción de los simbolistas franceses, en aquellos años, se puede considerar hoy como un lujo para unos pocos afortunados. Y sin duda que por entonces lo era.

En efecto; la sombra de Aleixandre es alargada. Como se sabe, *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, e *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, ambos de 1944; y la edición de *Cántico*, de Jorge Guillén, en 1945, marcan el inicio —sosegadamente blando, que acabaría ratificándose en 1949 con *La casa encendida*, de Luis Rosales— o lento resurgir de la poesía, el cual se verá plasmado sobre todo en la Colección Adonáis, fundada por Juan Guerrero Ruiz («cónsul general de la poesía», según le calificó Federico García Lorca, y amigo personal de Juan Ramón Jiménez), y por José Luis Cano, premiando a casi toda la

pléyade de poetas del momento y que con el paso de las décadas se convertirá en referente de la poesía española.<sup>466</sup> Los vencedores avasallaron todo lo que pudieron mientras pudieron, y cuando la situación ya no se podía sostener más, comenzaron a crearse algunas incipientes estructuras, en su propio seno, que posibilitaron la difusión de nuevos textos y autores. Pero el objetivo de la Colección Adonáis no será otro que el de reaccionar frente a esa poesía oficialista del régimen que por entonces se agrupaba fundamentalmente en torno a la revista *Garcilaso* (fundada por José García Nieto, et alii),<sup>467</sup> aunque podrían citarse otras como *Escorial*, de la que fueron fundadores Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo y Antonio Tovar, revista que tuvo la sana intención de normalizar la poesía española recuperando el clima cultural de preguerra, sin que se pudiera evitar que se impregnara de cierto «tufillo nacionalista».<sup>468</sup> También Rosales, en colaboración con Ridruejo, Luis Felipe Vivanco o García Nieto, entre otros, había publicado la *Antología poética del Alzamiento. 1936-1939*; sin olvidar los dos volúmenes titulados *Poesía heroica del Imperio*. De hecho ellos pertenecieron al núcleo duro de *Garcilaso*, donde se aglutinó toda la poesía formal e *ideológicamente correcta* de aquella época sumida en el abyecto pozo del cainismo. En cualquier caso estas revistas aportaron bastante poco y supusieron más bien un freno para otras expresiones más vanguardistas, como el postismo (de Ory sobre todo, la primera Fuertes, el primer Crespo), y sólo a finales de los cuarenta se puede constatar realmente que la lírica española haya adquirido, al menos, cierto pulso.

Esa poesía oficial de corte tradicional y clasicista había desterrado cualquier atisbo de aquellas ricas y veloces etapas anteriores a 1936, aunque, de facto, la Guerra Civil supusiera el fin de la cohesión estética generacional: así la dispersión que se manifiesta en el exilio no pone de relieve sino un cambio estilístico que se había iniciado ya en los años treinta. La poesía y el pensamiento literario que comienza a escribirse en los años cuarenta no se erigen como ruptura regresiva ni con la generación del 27 ni con la literatura de la

---

<sup>466</sup> Tanto el premio como el accésit se convertirán en un preciado galardón al que se irán sumando, desde la fundación del Premio Adonáis en 1943 autores como José Hierro, Ricardo Molina, Juan Ruiz Peña, Ramón de Garciasol, J. M. Caballero Bonald, Jesús López Pacheco, Claudio Rodríguez, Pilar Paz Pasamar, José Ángel Valente, José Agustín Goytisolo, María Beneyto, Ángel González, Fernando Quiñones, Carlos Sahagún, Francisco Brines, Luis Fera, Julia Uceda, Manuel Padorno, Félix Grande, Diego Jesús Jiménez y Antonio Hernández. Estos son algunos de los autores premiados hasta 1965 inclusive.

<sup>467</sup> Un breve pero enjundioso estudio acerca de las revistas de la época se encuentra en la introducción de Fanny Rubio y José Luis Falcó (1985). Pero sobre todo el completísimo volumen, también de Fanny Rubio (1976).

<sup>468</sup> Vid. Martín de Riquer y José María Valverde (2003: 186).

modernidad. Si puede hablarse de cambio estético, éste se inicia en los años anteriores a la contienda civil, en un proceso de rehumanización que, aunque no es por completo general, tiene como clave la reacción contra la poesía pura dominante en los años veinte, contra la máquina orteguiana. Muchos opinan así, incluso J. M. Caballero Bonald lo expresa de la siguiente manera, a propósito de la llamada generación del 36:

[...] casi todos ellos dieron el paso en falso de no ser fieles a su tiempo. Gabriel Celaya y Blas de Otero que, por su edad, pertenecen a esa generación anterior a la nuestra, están desligados de ella por su actitud y su obra, correspondiéndose más con nosotros que con los poetas inmediatamente posteriores a la Guerra Civil. La guerra hizo las veces de un hachazo sangriento que desvió la línea de desarrollo de la poesía —y de la novela— española hacia un indecoroso abismo del que ahora ha logrado salir. Todos nosotros enlazamos más con algunos poetas de la generación de 1927: Cernuda, Guillén, Aleixandre y Alberti. La postura actual de estos poetas tiene muchos puntos de contacto con nuestra mentalidad, aunque los sistemas expresivos sean distintos. (1965: 30)

Esa generación del 36, por tanto, apenas pudo hacer de puente —en sentido estilístico, pero sí en sentido vital y vivencial— con la del 50. Los Vivanco, Panero, Rosales, en poesía (obviamente aquí Miguel Hernández no puede entrar, ni Celaya ni Otero); los Cela, Torrente Ballester y, en fin, *tutti quanti*, detentaron durante varias décadas el poder y el sistema literario. En el ínterin de esos lustros la poesía de corte metafísico o trascendental, los excesos del desahogo personal, la palabra desgarrada y los impulsos comunicativos del corazón.<sup>469</sup> Sólo la conocida como Segunda Generación de Posguerra, esto es el grupo del 50, vino a remediar la situación. Y recordamos que entre la primera generación de posguerra y la segunda se establecieron muchos lazos, de igual modo que Celaya y Otero —si exceptuamos sus primeras publicaciones— conectaron también más con los jóvenes del 50. Sin duda que este grupo, que hoy conocemos así, del 50, nos ofrece la prueba eficiente de que alrededor de ellos se concitó el más riguroso resurgir de la poesía, pudiéndose acrisolar otras voces sobresalientes de las diferentes generaciones coetáneas que se hallaban desperdigadas o desmembradas. No hay que olvidar que la crítica necesitaba reivindicar por todos los medios posibles que la poesía había renacido.

No exageramos: la España de la época no sólo es oscura por haber dejado atrás un pasado ignominioso, sino que los onerosos años de represión en los que se encontraba inmersa la sumían más aún en su propio fango ideológico. La Iglesia Católica y el miedo

---

<sup>469</sup> Vid. García Montero (1997: 11).



campaban a sus anchas. Es la época de los latrocinios consentidos y de los abusos que hoy todavía no se han destapado. Los señoritos. La tragedia de la Segunda Guerra Mundial había acentuado, si cabe, la estoica existencia de un pueblo vapuleado, y hasta 1953, con el reconocimiento de España en las Naciones Unidas y la visita del presidente de los Estados Unidos, el general Eisenhower, ese pueblo no comienza a distinguir alguna luz al final del túnel en el que se había él mismo adentrado tras aquel fatídico 18 de julio de 1936. José Manuel Caballero Bonald lo expresaría así en un poema titulado «La llave», de *Pliegos de cordel* (1963), una hábil evocación que plantea nuestro autor con verisimilitud lírica a partir de su experiencia de la guerra, cuando era simplemente un niño que jugaba a los experimentos, imbuido en el sueño de la química:

Mi posesión de tanta vida,  
mi heredad de probetas, ¿dónde  
se fueron cuando el dieciocho  
de julio de aquel año  
tuvimos que volver a la ciudad?<sup>470</sup>

José Manuel Caballero Bonald ha realizado algunas declaraciones personales, públicas y privadas,<sup>471</sup> en las que confiesa haber sentido pasión y una fuerte atracción<sup>472</sup> por el Aleixandre de *La destrucción o el amor* y el de *Sombra del paraíso*, si bien los dos libros —según señalara Carlos Bousoño (1960)— aunque pertenecen a un mismo ciclo mantienen ciertas distancias de forma. Digamos con terminología bajtiniana que ambas obras presentan la misma *estructura* de base, un poso ideológico común, pero que la *forma* se debe a diversos matices. Una idéntica actitud de lucha, pero una pose distinta para cada época, a saber, el desarrollo personal de su etapa surrealista —*La destrucción o el amor*, 1935—, que no es sino una vuelta de tuerca más de la dicción romántica de que tanto gustaba,<sup>473</sup> y el culmen de una voz construida tras el horror de la Guerra Civil —*Sombra del paraíso*, 1944— que, además, desembocará en su segunda etapa (avalada

---

<sup>470</sup> Del poema «La llave» (2007: 218).

<sup>471</sup> En este sentido ambos volúmenes (1995 y 2001) memorialísticos —subtitulados con tino *La novela de la memoria, I y II*— son muy significativos.

<sup>472</sup> Respecto a las influencias de Vicente Aleixandre en la poesía española —no hay que olvidar que es el poeta más laureado en España en los últimos cincuenta años— se ha escrito muy poco, destacando el artículo de Juan José Lanz (2000). Caballero Bonald abandonó en pocos años esas predilecciones aleixandrinas; pero también habría que destacar que en aquellos primeros tanteos se encontraron muy cerca del jerezano el Neruda de *Residencia en la tierra* y cierto Luis Cernuda.

<sup>473</sup> En 1930 se había celebrado el centenario de Bécquer.

fundamentalmente por su libro quizá más celebrado, *Historia del corazón*, de 1954), como también se encarga de analizar el propio Bousño en el citado artículo. Según éste, esa misma actitud se condensaría en dos momentos diferenciados,

[...] pero estos dos mandos a que obedece el par de sectores poéticos de Aleixandre se hallan, a su vez, radicados en una base común, que es el centro general de la poesía toda de nuestro autor. No se trata ya de una idea, sino de un sentimiento, una impresión metafísica, un impulso de carácter primario frente al cosmos: *la solidaridad amorosa del poeta, del hombre, con todo lo creado*; [...] *Solidaridad*: tal es, en efecto, la palabra que hemos de leer debajo de cualquier expresión aleixandrina; tal la fuerza primigenia que ha dado origen a toda la obra de nuestro autor. (1960: 21)<sup>474</sup>

### **Cela o Celaya. El compromiso**

Traigo a colación el mundo de Aleixandre, en relación con el autor de *Las adivinaciones* — no sólo por algunas evidentes similitudes que van más allá de las cuestiones sintácticas o prosódicas— porque se podría asimismo documentar la relación e influencia del malagueño afincado en la calle Velintonia con la inmensa mayoría de los poetas españoles de esa segunda mitad de siglo XX. Relaciones en sentido lato, teniendo en cuenta las arbitrarias ambigüedades de la palabra ‘relación’. Incluso para suscitar controversias y generar enfrentamientos, como el que llevaron a cabo Barral (1953) y el propio Aleixandre, situando respectivamente a la poesía en la esfera del conocimiento y de la comunicación. Esta ya famosa polémica partió de un artículo publicado por Vicente Aleixandre (1950: 1-2), titulado «Poesía, Moral, Público», y otros textos en diversas revistas o conferencias que él hizo públicas por aquellos primeros años medievales, refrendados obviamente por el libro de Bousño, *Teoría de la expresión poética*, de 1952. Tuvo varias réplicas y contrarréplicas en revistas (*Laye*, *Papeles de Son Armadans*, verbi gratia) y publicaciones a lo largo de casi dos décadas, sobre todo desde la denominada en su libro homónimo por Carme Riera (1988), ‘Escuela de Barcelona’, esto es el grupo del 50 catalán: Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater, José Agustín Goytisolo, et alii. Bajo la órbita ideológica de Manuel Sacristán —y el soporte de la revista *Laye*, publicada entre 1950 y 1954 por la Delegación de Cultura de Barcelona— negaban cualquier atisbo de

---

<sup>474</sup> Las cursivas son del propio Bousño.

comunicación en la poesía. Una idea intermedia se abrirá paso con el tiempo en el maduro Aleixandre. Pero también entre algunos de sus contendientes, en concreto Jaime Gil de Biedma (1955: 15-23), se observa, desde comienzos de toda esta poliédrica problemática que —recogiendo la herencia del conocimiento— se dejan todas las puertas abiertas a la concepción comunicativa. En suma, un problema que hoy en día bien se podría denominar como un debate histórico donde, objetivamente, entre conocimiento y comunicación no se pueden hacer diferencias, pues no existe la una sin el otro y viceversa. Entre estos dos momentos y maneras de entender la literatura, lo que se ponía en juego en el primero era una verdad trascendente anterior al texto, y en el segundo, sin embargo, se potenciaba el proceso de conocimiento que se da en el propio texto. En el fondo se trataba de una diferencia de estrategia generacional. Como recuerda Carlos Barral, esta polémica se había desatado porque

[...] me había desmesuradamente enfurecido la lectura de *Teoría de la expresión poética*, de Carlos Bousoño, lectura que dio lugar a una declaración programática que publiqué en *Laye*, más o menos por entonces, con el título «Poesía no es comunicación». El libro de Bousoño me parecía un híbrido compuesto de una mitad de excelentes observaciones sobre procedimientos poéticos expresadas en un lenguaje preestructuralista, tributario de una buena lectura de Saussure, y de una primera parte sumamente ingenua, una infantil teoría romántica del conocimiento poético, que lo ignoraba todo menos Ortega [...] (1977: 61)<sup>475</sup>

La fisura intelectual y generacional y la densidad de los razonamientos en aquella coyuntura histórica ponen de manifiesto el resto de la polémica.

Nuestro autor consigue un trabajo en 1952 a través de Leopoldo Panero en Madrid, y se traslada rápidamente, ávido de vida literaria. En los años siguientes podemos afirmar que sorteó la mediocridad de un Madrid de tonos grises donde el arte se confundía con el folklore de la bohemia de otrora, y fue abriéndose paso y haciéndose un hueco con nombre propio, viviendo a salto de mata. Ampliamente destacado por la crítica es el encuentro que se dio lugar en el Colegio Mayor Guadalupe —una especie de remedo de la Residencia de Estudiantes de aquellos felices años 20—, concentrando en sus muros a un sinnúmero de escritores, pintores, etc. —que luego formaron lo más nutrido del grupo del 50: Valente,

---

<sup>475</sup> Como se sabe, Carlos Bousoño, discípulo de Vicente Aleixandre, realizó su tesis doctoral sobre el Premio Nobel malagueño. Fue la primera tesis doctoral que se realizó en España sobre un autor vivo, y de hecho se suele contar la anécdota siguiente: que cuando Bousoño refería a algunos amigos o conocidos que hacía su tesis sobre Aleixandre, éstos pensaban que la estaba realizando sobre el medieval *Libro de Alexandre*.

José Agustín y Juan Goytisolo, por citar sólo algunos— españoles, el filósofo Emilio Lledó; pero también hispanoamericanos: el peruano Julio Ramón Ribeyro, el chileno Miguel Arteche, el mexicano Edmundo Meouchi, los nicaragüenses Carlos Martínez Rivas, Ernesto Cardenal, José Coronel Urtecho y Mario Cajina... Especialmente Caballero Bonald entablaría amistad con los escritores colombianos Eduardo Cote Lamus, Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel, los que a medio plazo le proporcionarían una plaza como profesor de Literatura Española en la Universidad Nacional de Colombia.

El otro mentor que se erigió en referente de la literatura y la intelectualidad española de la época fue Camilo José Cela, con quien nuestro autor comenzó a colaborar desde sus inicios en la revista *Papeles de Son Armadans* —fundada en marzo de 1956, con una abultada trayectoria hasta 1979— primero como secretario y luego como subdirector, hasta 1958 ó 1959, pues aunque declare Caballero Bonald (2001: 238) que se despidió hacia 1959, su última colaboración es de finales del 58. Las razones por las que se rompió aquel lazo son muchas y varias, y además no vienen al caso, pero habría que hacer hincapié en que *Papeles de Son Armadans* fue un referente —durante aquellos años— que intentó abrirse a todos los espectros literarios e ideológicos de la península, canalizando y rescatando muy meritoriamente las voces exiliadas en Europa y en América, y que hoy —ya a las claras— se pueden observar los resultados de la astucia y el trabajo de zapa realizado por nuestro autor.

Y como labor filológica preparó oficiosamente la edición de *Mis mejores páginas* de las mejores novelas de Camilo José Cela, una selección que publicó en la célebre colección de la Editorial Gredos, donde se reunió lo que a juicio del jerezano parecía lo más destacable hasta entonces del que fuera, andando el tiempo, Premio Nobel 1989 (2001: 68). Labor a la que iría sumando las pequeñas ediciones por él ideadas de poemas y antologías editadas por *Papeles de Son Armadans*, todas ellas elaboradas artesanalmente y de escasa tirada, pero que muestran —a cincuenta años vistas— no sólo el gusto por el cuidado de las ediciones sino la calidad de los textos elegidos para publicar como separatas. En 1956, y en esas mismas separatas, Caballero Bonald publica *Anteo*, un opúsculo formado por cuatro poemas sobre el cante jondo que nos presentan una óptica —menos folklórica, menos populista— distinta a la que con tanto éxito cultivó Federico García Lorca:

Supongo que en principio lo que de veras pretendía era actuar un poco a contrapelo de la a trechos edulcorada poesía de García Lorca, enmarcada en el mundo de los gitanos y del cante jondo, toda esa faramalla expresiva que también contagió a rachas la propia vida del poeta. Era ésa una vertiente temática que me había seducido en parte durante mi noviciado poético y de la que cada vez me sentía más desentendido. En realidad, el conjunto de la poesía neopopularista, tan, tan consabidamente representada por Lorca y Alberti, se me acabó disecando en un soniquete unánime, constreñido por un modelo que ya sólo me atañía en cuanto ejercicio de actualización de los cancioneros tradicionales. [...] Yo mismo cuidé la edición del librito con esmero, vigilando su composición a mano [...] Se hizo una edición no venal de doscientos ejemplares y los fui repartiendo entre amigos [...]. (2001: 129)

Siendo director Cela, sin embargo, Caballero Bonald gestionó no pocas y relevantes colaboraciones de prestigio. Uno de los libros más importantes de ese final de década, sin duda fue *Metropolitano*, que por diferentes razones<sup>476</sup> acabó imprimiéndose en Torrelavega (Cantabria), en Ediciones Cantalapiedra.

El *Epistolario (1924-1963)*<sup>477</sup> de Luis Cernuda (2003: 630-672) así lo demuestra, donde alude a Caballero Bonald seis veces: Al poeta sevillano exiliado por entonces en México le preocupaba en más de una ocasión el destino de sus cartas, pues la incierta residencia de Caballero Bonald imposibilitaba que la relación epistolar fuera más frecuente y sólida, y son curiosas las reiteradas manifestaciones que realiza a sus interlocutores, preguntando por él y por el itinerario de sus paraderos. Aquellos años movidos entre Madrid y Palma de Mallorca resultan altamente dificultosos para datar con precisión, más si cabe cuando no nos podemos fiar cien por cien de los datos reflejados en sus memorias, en las que no se sabe bien cuáles o cuántas son las dosis de invención o transfiguración inyectadas. De hecho, el refrendo de ese caos vital del jerezano por entonces sería la constatación de que tras infructuosas búsquedas no encuentre las cartas que se cruzó con el autor de *La realidad y el deseo*, tal y como declara en sus citadas memorias. Pero, como decimos, en estos últimos meses se han podido localizar algunas de esas epístolas extraviadas en la Fundación Caballero Bonald. Baste esta anotación de Cernuda, entre las diferentes que se podrían entresacar, en una carta a Vicente Núñez, acerca de unos poemas que había publicado:

---

<sup>476</sup> Vid. José Andújar Almansa (2004: 37-69).

<sup>477</sup> Estas referencias a propósito de José Manuel Caballero Bonald se intercalan en medio de cartas a Camilo José Cela, José Luis Cano, et alii. Recientemente han aparecido al menos tres cartas de Luis Cernuda a nuestro autor en la Fundación Caballero Bonald, dispersas entre viejos archivos y papeles. La edición de James Valender del *Epistolario (1924-1963)* de Luis Cernuda lógicamente no contempla este reciente descubrimiento.

En la redacción de los *Papeles de Son Armadans* sólo trato a José Manuel Caballero [Bonald], pero éste, al marcharse de Mallorca, no me indicó su rumbo, y no puedo pedirle dé orden de que le envíen la separata. Si usted le conoce, y sabe su dirección presente, ¿por qué no se la pide de mi parte, y le indica que quisiera saber adónde escribirle? Yo no he visto todavía el número en cuestión de la revista. (2003: 652)

La actividad como crítico literario de nuestro autor comienza, pues, alrededor de la mitad de los años cincuenta, apoyándose fundamentalmente en *Papeles de Son Armadans*. Pero Caballero Bonald ya había publicado, aparte de *Las adivinaciones*, en 1952; *Memorias de poco tiempo*, en 1954. Este último libro supone una inflexión que el mismo José Manuel Caballero Bonald asume de la siguiente manera:

[...] me hizo cambiar de rumbo moral la aparición de mi segundo libro de poesía, *Memorias de poco tiempo*, que di por terminado justo en febrero de 1954 y que se publicó de inmediato en las ediciones del Instituto de Cultura Hispánica [...] Creo que ése es el libro mío, al menos en sus dos primeras partes, más hermético y más propenso a las impregnaciones reseca de la aflicción. Ahí se prolongan prácticamente ilesos todos los ingredientes de mi primer libro, *Las adivinaciones*, salvo en el envaramiento psicológico, que es aquí menos intenso porque se interfiere con las insinuaciones abstractas del «acto de lenguaje». Nadie lo vio, o nunca leí que lo hubiera visto nadie, pero a mí me parece, con la debida discreción, que *Memorias de poco tiempo* debe más al surrealismo que a cualquiera de las otras opciones poéticas más divulgadas en esos años invariablemente lastrados de pereza indagatoria y vacuidad ornamental. De ese contagio retórico, al menos, me fui librando. Entiendo que hay en el libro, o en la mayoría de sus pasajes, un deje nerudiano en la adjetivación que ahora me agrada poco, y, en cuanto a los modales sintácticos, algunas construcciones funcionan como réplicas nada disimuladas de ciertos hábitos discursivos de Cernuda. En todo caso, lo que continúa distanciándome de ese libro es el comúnmente farragoso despliegue de la elocución, una cierta tendencia a la solemnidad expositiva que me cuesta trabajo conciliar con mis gustos de ahora. Pero tampoco dejo de identificarme con ciertas experiencias lingüísticas que aún me parecen válidas y que incluso a veces puedo calificar de muy aprovechables. Lo de la voz propia es algo más que un estribillo pueril de la crítica. (2001: 15-16)

En este sentido hay que señalar que su trayectoria poética no podría deslindarse con precisión de sus incursiones en la crítica, y algunos de los textos que aquí hoy presentamos explican ciertos matices de su poética de entonces. El carácter marcadamente realista —lo cual no quiere decir simple— de sus obras, hasta *Pliegos de cordel* (1963) y con esa especie de punto y aparte que supondría *Vivir para contarlo* (1969), explicarían así, esquemáticamente, esas dos décadas de labor, aunque deberíamos matizar que ese punto y aparte se convierte en una recapitulación desde la cual se intensificarán los mecanismos expresivos ya frecuentados y aquellas maneras que desde la primera obra se pueden observar y que se habían ido depurando al máximo, esto es, cierta preocupación por el

estado del lenguaje y una suerte de reflexión incipiente que acabará dando sus frutos más maduros a partir de los años setenta. Es a partir de *Memorias de poco tiempo* (1954), cuajando definitivamente en *Las horas muertas* (1959) y en *Pliegos de cordel* (1963), donde esta indagación en el lenguaje adquiere un carácter estructural más amplio, que superará al mismo lenguaje o incluso los simples detalles de cualquier verso, convirtiéndose en signo vital —en el sentido bergsoniano— de una labor: trascendiendo taxativamente la propia anécdota de la que se parte, observamos cómo se van diseminando las referencias a la propia escritura, cómo esa escritura gira sobre su eje, obteniendo una ambigüedad buscada y trabajada, cómo la tensión de una palabra con otra configura una cadena de signos concernientes a un discurso semiótico más amplio donde no podrán separarse los factores que lo determinan: un eslabón que engancha al siguiente.

Suele citarse el archifamoso homenaje en Colliure a Antonio Machado, en febrero de 1959, como el lanzamiento de las consignas estético-realistas. Son ya dudas sobre el existencialismo a secas para llegar al concepto sartreano de *engagement*, más rico y completo, que espoleó las asfixias del régimen, una noción con un fondo ético y una firme conciencia histórica. Así, las fechas no engañan, y a partir de las huelgas y agitaciones estudiantiles de 1956 —a raíz de las cuales se destituyó al equipo director del Ministerio de Educación y la Universidad entre los que se encontraba Pedro Laín Entralgo— ya se habían formalizado muchos de los grupúsculos y formaciones políticas clandestinas que en aquellos años y con más énfasis en la década siguiente iban a poner en práctica cientos de protestas. Sin embargo, aquel encuentro ha cobrado, con el paso natural del tiempo y la estabilidad política, un rico cariz simbólico, una especie de constatación o manifiesto colectivo con el que pocos homenajes o actos podrán competir, incluyendo el célebre a Góngora en 1927. La intensidad emotiva de una figura tan cercana como Machado, el peligro ante las posibles represiones, y el valor moral de ese acto, al que acudieron poetas destacados de toda Europa, y los jóvenes del 50, supera con creces cualquier misa, o cualquier sonora meada ante la Academia. Su trascendencia es sin duda única, el despertar de la conciencia y de la historia de la *otra* España.

Una figura clave en la politización de la España de entonces fue Dionisio Ridruejo, ex-falangista —había llegado a ser jefe de Prensa y Propaganda durante los años de la Guerra Civil, aparte de otros importantes cargos políticos en la década de los cuarenta— y

disidente del régimen a partir de 1952, año en que dimite de todos sus cargos. Caballero Bonald confiesa que conoció a Ridruejo precisamente hacia 1952, en un congreso de poesía celebrado en Segovia:

A uno de los figurones que más traté durante aquellos vaivenes segovianos fue precisamente a Dionisio, orador puntiagudo y muy seductora persona, que andando el tiempo habría de erigirse en mi primer preceptor político y con quien viví muchas y muy variadas peripecias, desde las conspirativas a las carcelarias. Por supuesto que nada de eso se encauzó en Segovia durante aquella primavera de 1952, época en que Dionisio aún no se había distanciado de los viejos y duros fervores de su *Poesía en armas*, pero que tampoco andaba ya muy lejos de la creación del Partido Social de Acción Democrática, una incipiente coalición en la que empecé a compartir la lucha antifranquista con Fernando Baeza, José María Moreno Galván, Juan Benet, Vivanco, Pepín Vidal, Pablo Ortega y algunos otros adeptos a la asociación ilegal [...]. (1995: 326-327)

La reciente historia de la lucha española antifranquista ha ido colocando a Ridruejo en un lugar señalado de la resistencia; no en vano fue un falangista heterodoxo; y, cuando entró en la recién tomada Barcelona, el 26 de enero de 1939, ordenó que se repartieran pasquines y folletos —a favor del ejército franquista, claro— en castellano y en catalán, lo cual dice mucho de este controvertido personaje en aquellos años de ‘unidad, libertad, y grandeza’ del idioma del imperio. Gloria Ros, su mujer, tuvo bastante que ver en todo esto y en que, en los turbulentos años setenta, tradujeran al alimón *El cuaderno gris* de Josep Pla.

Es conocido que el piso de J. M. Caballero Bonald fue durante aquellos años un lugar de refugio y tránsito de poetas, pintores (respecto a la pintura, Caballero Bonald ha sido durante décadas un finísimo crítico, destacando diversas publicaciones y catálogos como el de Cuixart, en 1977, entre otros, y una cantidad difícil de enumerar y recopilar de artículos sobre pintura y pintores en la influyente revista de arte *Cuadernos Guadalimar*) y personajes varios, sin olvidar las reuniones políticas específicas. Dionisio Ridruejo primero, y Gabriel Celaya después, como destacados —señalados— intelectuales del panorama español de la época, fueron grandes animadores de la lucha antifranquista. Refiriéndose a esa etapa a mediados de 1956, aproximadamente, Caballero Bonald dice:

[...] con el que más me amigué por aquellos días fue con Gabriel Celaya. Acababa de llegar de San Sebastián en compañía de Amparo Gastón [...] A partir de aquellos primeros encuentros, continuamos viéndonos con relativa frecuencia, en su casa o en la mía o en expediciones nocturnas de mucho ajeteo, a las que también se unían a menudo Juan García Hortelano, Ángel González [...] (2001: 74-75)



En la revista *Ínsula*<sup>478</sup> le dedica a Gabriel Celaya algo más de cinco páginas de análisis certero y penetrante a una amplia antología sobre su obra, *Poesía (1934-1961)* (1962).<sup>479</sup> Lógicamente el conocimiento de su obra fue el precedente de una amistad literaria, enriquecido por las complicidades políticas. Los catalanes sobre todo, desde *Laye*, aunque también éstos hicieron amistad con algunos poetas residentes en Madrid, entre los que se encontraba, por supuesto, Caballero Bonald, y otros autores que giraban en torno a la revista *Alcalá*, habían protagonizado aquella disensión inicial —no muy tomada en cuenta, como si fuera una frívola rebeldía juvenil— de la última hornada de los más jóvenes frente a los poetas ‘vencedores’ del 27 —y frente a la primera generación de posguerra, con las honrosas excepciones de Celaya y Otero—; disensión que se había convertido a lo largo de la década del 50 en confrontación abierta. Las consignas del realismo y de la poesía de urgencia ya estaban puestas en marcha, así como la motivación social y la conciencia de coyuntura histórica que tenían que atravesar todos los creadores comprometidos con la causa de las libertades. Una especie de sacrificio estético en beneficio de los más grandes fines éticos. Pero para 1962 el realismo social ya se encontraba agonizando. Tal y como matiza nuestro propio autor, a propósito del momento cenit de la estética del compromiso, que se suele datar hacia 1959 con motivo del vigésimo aniversario de la muerte de Machado, y toda la programación colectiva que eso significó:

Como bien se sabe, el realismo social apenas permaneció en activo cinco o seis años y murió de muerte natural. Fue languideciendo como languidece cada cierto tiempo cualquier tendencia literaria, que se extingue para dejar paso a otra, lógicamente promovida por la propia dinámica de la historia. Claro que también influyó el cansancio, la decepción, la frustración política, el excesivo triunfalismo, la evidencia de una crisis colectiva que vino a ser como la suma de una serie de crisis personales. En realidad, esa hermosa idea de querer cambiar la sociedad —la vida, la historia— por medio de una poesía de combate fue bastante peregrina, entre otras razones porque resultaba sumamente cándido hablar de la eficacia social de una poesía cuyos libros rara vez sobrepasaban una tirada de mil ejemplares. (2001: 246)

---

<sup>478</sup> Sin duda que la revista que cumple la función más importante como niveladora de la cultura del exilio —junto a esa ya citada y precisa primera etapa de *Papeles de Son Armadans*— aunando todos los esfuerzos, es *Ínsula*, fundada en 1946 —*Insulsa*, cuentan que decía bromeando Jaime Gil de Biedma— por Enrique Canito y José Luis Cano.

<sup>479</sup> Vid. J. M. Caballero Bonald en *Ínsula*, n. 190, septiembre, Madrid, 1962, p. 5, que en este volumen compilamos.

Fruto de toda esta etapa de compromiso, en Caballero Bonald queda al menos la certeza moral del deber cumplido, un deber que, en todo caso, era individual y que de ahí podía partir hacia lo colectivo, pero nunca al revés.

### **La etapa colombiana**

Para Caballero Bonald el final de la etapa de *Papeles de Son Armadans*, como se podrá constatar con las fechas, coincide también con el encuentro de Colliure, su matrimonio con Josefa Ramis Cabot y los preparativos para el viaje a Colombia, que se prolongaría casi tres años, desde febrero de 1960 hasta diciembre de 1962, teniendo en cuenta que en 1958 recibe el Premio Boscán por *Las horas muertas*, y publicándose en la primavera del año siguiente. Hay que señalar aquí que la predilección de nuestro autor por lo hispanoamericano y lo mestizo es heredado primero por línea paterna, su padre era cubano, pero luego por propia inclinación personal, recordemos el Colegio Guadalupe; ahora su estancia colombiana y después los variados viajes a diferentes puntos de la geografía hispanoamericana...

En *Las horas muertas* podrá apreciarse sin ambages todo un complejo entramado de signos y significaciones que habían ido fraguándose en los libros anteriores, toda una base que estructura y sujeta la composición poemática, como una red que sirve de receptáculo del sentido. Los rescoldos simbolistas de nuestro escritor de entonces, que es un vigía que se encuentra a la vanguardia en una sociedad muerta o dormida, presentan para la Segunda Generación de Posguerra, y en concreto para ese sector de poetas más visionarios, rasgos ineludibles; algo que ya ha demostrado copiosamente la crítica. Él mismo lo reconocerá:

A través de una tenaz vigilancia rítmica de la frase, de una sintaxis bastante airosa y de un léxico entreverado de préstamos barrocos —qué despilfarro—, *Las horas muertas* puede significar la decantación de toda mi obra anterior [...] Las materias de este libro, pasadas muchas de ellas por el entonces frecuente tamiz del existencialismo, tal vez desarrollen en profundidad las mismas sensaciones de mi poesía precedente. Pero ahora, junto a esos contenidos globales (las confabulaciones amorosas, la fragilidad horaciana del tiempo, las nocturnidades más o menos malévolas, los injertos del absurdo, la libertad), se acentúa el sondeo en el paisaje moral y físico de la infancia y, acaso por idénticas razones, en esa cantera educativa de la que iba surgiendo cierta apremiante tendencia a la crítica de la sociedad. El ascendente irracionalista sigue actuando, desde luego, en los tramos más vistosos del libro, allí

donde apuntan una serie de corrosivas intuiciones que no sé muy bien si procedían de algún impúdico rincón del subconsciente. (1983a: 24)

*Las horas muertas* supondrá, por tanto, un punto y seguido, como ya hemos expuesto, que iba a dar con el paso de una década en el punto y aparte de *Vivir para contarlo*. Este libro tiene la agradable mezcla del realismo —en breves trazos o anotaciones, atmósferas sugeridas a través de dos o tres esquemáticas situaciones— y esos nuevos elementos constitutivos del lenguaje y la sintaxis que, para entendernos, eliminan la noción del texto en beneficio de la noción de discurso, extendiéndose la noción de emisor a la noción de emisión, y la noción de receptor a la de recepción. Desde este distanciamiento formal y a través de la argumentación de este paquete teórico, heredero de la semiótica discursiva, que escarba en una concepción estética y vital, se nos plantea, en suma, un producto literario extrañamente acabado, en el que cualquier referencia supera su propia enunciación nominal: he ahí el tiempo que nos queda no sólo por vivir, sino sobre todo por pensar. El tiempo que nos queda por imaginar. El poema «Diario reencuentro» (2007: 165), explicaría esta paradójica relación del autor / emisor consigo mismo y con cada lector / receptor, lógicamente extensible a cualquier individuo:

Lavada está mi vida  
en virtud de su asombro. Ayer, mañana,  
viven juntos y fértiles, conforman  
mi memoria conmigo.

Únicamente soy  
mi libertad y mis palabras.

La poética de nuestro autor adquiere a partir de estos poemas la profundidad y la complejidad que le otorgarán un puesto privilegiado en el grupo del 50. Si bien hasta ese momento le había distinguido un dictum inusual que fomentaba el choque de las palabras y creaba tensiones en el seno de las significaciones, a partir de entonces, en el Caballero Bonald más maduro, todo eso se intensificará. Resultado: sus mejores libros de poemas, empezando por *Pliegos de cordel* (1963), que siendo una intensificación de los recursos aprendidos y al mismo tiempo una depuración, hoy no parece que sea el libro que más satisfaga a su autor, quizá porque se observe que se está efectuando un cambio, quizá porque le pese demasiado el lastre de determinada realidad preestablecida y las consignas de determinada poesía: «*Pliegos de cordel*, sin duda el libro mío del que me considero más

distante y al que he acabado aplicando definitivamente el expediente del inconformista.» (2001: 385)

*Descrédito del héroe* (1977), *Laberinto de fortuna* (1984), *Diario de Argónida* (1997), y el recientemente publicado, *Manual de infractores* (2005) serán, andando el tiempo, sus libros más complejos —los más interesantes, de los se sentirá más orgulloso—, en los que el autor se despreocupa del qué dirán y crea una poesía exenta cada vez más de cargas y referentes sociológicos. Lo que se buscará conscientemente a partir de ese cambio es revivir, con la memoria, la doble vertiente que la bordea: desde la propia realidad que se vive de nuevo, a fondo, de la que surge la fantasía, y desde la recreación de esa realidad a través de la escritura, que se erige al fin y al cabo como otra realidad y que puede estar más imbricada con cuestiones de imaginación que con lenguajes al uso. De ahí la celebrada capacidad de fricción de unas palabras con otras en nuestro autor y la insistencia de la crítica en este aspecto, puesto que las palabras provienen de ese ámbito imaginativo —podríamos decir ideológico, nunca «hecho», casi falso— que se ha emancipado de la realidad vivida o recordada.

Enlazando con *Pliegos de cordel* y con esa determinada forma de ver la realidad que se imponía como una plantilla sobre la escurridiza *realidad*, se halla también *Dos días de setiembre* (1962), la única novela que publicó en estas dos décadas que comprende nuestro estudio. *Dos días de setiembre* es un texto de compromiso que ha resistido mucho mejor a la corrosión del tiempo y las mercaderías de las modas que otras novelas de la época. Y quizá lo que le sucede a las novelas sea insoportable para una poesía, pregunto. La complejidad de las líneas argumentales que se ponen en marcha en un relato novelístico —siempre que su elección sea afortunada— deja mucho más espacio para la riqueza de los personajes y de las situaciones. En este sentido, la labor narrativa del jerezano, capítulo aparte en su trayectoria, comenzó brillantemente con *Dos días de setiembre*, un relato que participa de ciertas consignas estético-realistas pero con particularidades propias, sobre la cultura del vino y, en general, un rico universo rural que plasma los contrastes de aquella España tan machadiana que pasó y no ha sido, una España que estaba a punto de desaparecer.

Hay que recordar que aunque en 1956 se lleva a cabo el archifamoso XX Congreso del PCUS en el que se denuncia la era de Stalin, el idealismo estaba —y lamentablemente

podemos decir que incluso hoy en día lo está— muy arraigado en la cultura marxista, sobre todo las ideas estéticas de Lukács. En general, el idealismo es la gran tenaza de la crítica literaria, sea de índole marxista o lo rechace más o menos abiertamente. Pero, recordando la lección de Octavio Paz, un agudo teórico no está exento de ramalazos idealistas, estos debates y problemáticas no pertenecían sólo al ámbito de la Península Ibérica:

[...] el marxismo ha penetrado tan profundamente en la historia que todos, de una manera u otra, a veces sin saberlo, somos marxistas. Nuestros juicios y categorías morales, nuestra idea del porvenir, nuestras opiniones sobre el presente o sobre la justicia, la paz o la guerra, todo, sin excluir nuestras negaciones del marxismo, está impregnado de marxismo. Este pensamiento es ya parte de nuestra sangre intelectual y de nuestra sensibilidad moral. (1991: 313)

El gran problema, claro está, será en darle aspecto materialista a ese marxismo, y cómo la literatura comprometida hunde sus raíces en el idealismo de corte romántico. La literatura comprometida utilizó sus códigos idealistas. Sin embargo, todos estos planteamientos teóricos de fondo apenas se notaban en las clandestinas reuniones de la actividad antifranquista. Manifiestos, escritos, comentarios, discursos —como escribió Rafael Alberti—, Caballero Bonald sufrió varios arrestos y cárcel en varias ocasiones entre las que destaca —por lo tremendamente injusto que puede suponer a un individuo privarle de su libertad— un periodo de un mes<sup>480</sup> a finales del verano de 1966, junto a otros tantos intelectuales represaliados, en aquella etapa de más aguda represión callejera, huelgas estudiantiles, grises y esbirros, que había comenzado el verano anterior con la expulsión de sus cátedras de Enrique Tierno Galván, José Luis Aranguren, Agustín García Calvo, et alii, a quienes acompañó por propia iniciativa José María Valverde; una etapa que había sido impulsada tras aquella vuelta de tuerca que el propio régimen franquista había impuesto a través de aquella famosa Ley de Prensa, auspiciada por Fraga Iribarne y sus secuaces.

A Europa llegaban las consignas de la izquierda soviética ya tarde, y algo más tarde incluso arribaban a España, siempre por vía catalana, donde se introducirán algunos planteamientos más flexibles y dinámicos que los de la URSS, como los de Antonio Gramsci —sus *Quaderni dal carcere*, que se habían publicado póstumamente en Italia entre 1948 y 1951, se tradujeron al español por Jordi Solé-Tura con el título de *Cultura y literatura* en 1967, una fecha verdaderamente tardía— que le darán otros aires al

---

<sup>480</sup> Vid. J. M. Caballero Bonald (2001: 411-416).

pensamiento teórico-crítico de la época,<sup>481</sup> pero siempre con un matiz ‘corregido’: la coyuntura histórica que atravesaba España forzaba todos los demás planteamientos, y desde ese punto de vista lo único que se entendía era la palabra sacrificio. Así lo ha señalado recientemente María Payeras Grau, que ha estudiado durante décadas la obra de nuestro autor, a propósito de algunas derivaciones temáticas que genera este clima de frustración individual y represión colectiva, en el grupo del 50: «La falta de libertades civiles y, entre ellas, las limitaciones a la libertad de expresión decantan la sensibilidad de los escritores hacia un sentimiento de clandestinidad que cada uno sorte a tenor de la propia personalidad.» (2001: 134)

Caballero Bonald lo matizaría claramente hacia 1968, respondiendo a la pregunta de cuál tenía que ser la función de la poesía en aquella «actual hora española»:

Entiendo que esa función, en teoría, debe contribuir de algún modo a la construcción del hombre nuevo. Y eso, palmariamente, sólo se ha llevado a la práctica de un modo indirecto y fragmentario, sacudiendo a pusilánimes e irritando a mediocres. La verdad es que tampoco resultaba viable intentar ninguna otra revolución con la siempre vigilada —y reducida— estrategia de la literatura. Era presumible que no se alcanzaran en estos años conquistas satisfactorias, pero —al menos— se han removido algunos recalcitrantes cimientos. También ha habido contradicciones en este sentido, no cabe duda, derivadas de la urgencia y la situación, si bien plenamente justificadas desde la perspectiva histórica [...] Entre nosotros, y como obligada consecuencia de una acuciante responsabilidad moral, se produjo el consabido error de definir el realismo antes que las obras y no a partir de ellas. (1968a: 332)

Nuestro autor, por cierto, aseveraba aquí lúcidamente que no existía ninguna nueva poesía española, y que no podía hablarse de ella «a no ser que la consideremos desde un ángulo más bien convencional.» (1968a: 331)

Sería sólo a partir de esta década de los sesenta cuando surgirían en los intelectuales españoles los primeros —organizados y formales— conatos de lucha y disidencias frente a los dogmas y las consignas del partido, y ya de una manera más consolidada y formal en los años setenta, sacudiéndose, de sus planteamientos artísticos, doctrinas estéticas o estrecheces políticas. Pero el compromiso en la literatura de creación es —en la poesía— algo mucho más profundo que todo eso, una cuestión de discursividad, de enunciación ideológica que no podemos eludir. El propio Caballero Bonald lo explicaría así en una entrevista a José Ramón Ripoll:

---

<sup>481</sup> Para comprobar el apego de las teorías de J. M. Castellet al idealismo lukácsiano, vid. Eduardo A. Salas (2003: 227-267).

Hace tiempo dije que ya no podría escribir si no me sentía en la inminente necesidad de defenderme de algo con lo que estaba en radical desacuerdo. El acto de escribir [...] supone para mí un trabajo de aproximación crítica al conocimiento de la realidad y también una forma de resistencia frente al medio que me condiciona. Esto lo podría seguir diciendo ahora mismo, y lo único que variaría sería su interpretación socio-política. La literatura en sí misma es un compromiso del escritor con su mundo y con el escrito. Lo que ocurre es que a ese compromiso se puede llegar por muchos caminos. (1986: 110)

Nuestro autor, a pesar de su dilatado compromiso político, nunca militó en ningún partido, tampoco en el comunista. Pero es evidente —o al menos eso nos ha enseñado la historia, con sus sucesivas lecciones— que la planificación de unos objetivos en literatura, unos objetivos de índole colectiva, por muy moralmente aceptables y plausibles que sean sólo puede llevar a la represión o al fracaso de ese mismo colectivo. Heterodoxia o asfixia. El arte no puede obedecer a ese tipo de estímulos; son antinaturales. Octavio Paz, tanto en *El arco y la lira* (1956) —un texto capital del que hemos extraído un párrafo anteriormente, que no se conoció bien en España hasta bastante después de su publicación; y con mucha más contundencia en *Los hijos del limo* (1974), libro que sí gozó ya en su momento de amplia difusión— deja claro cuáles son los parámetros no por los que debe circular el arte, sino por los que circula (1991: 512 y ss.). Aunque el problema del compromiso siempre ejerza cierta presión en el creador, éste puede interpretar sus necesidades expresivas de muy distintos modos y con todos ellos se podría plantear no sólo una crítica de la realidad sino una decidida protesta.<sup>482</sup> Y olvidamos en este peliagudo asunto que la problemática más obtusa se nos presenta ante la misma definición de la palabra ‘realidad’.

## Los textos

Los textos que a continuación recogemos nos ofrecen un excelente mapa literario de la situación de la época, de los debates que preocupaban a los intelectuales y a los poetas, y son un importante testimonio que aclaran precisamente el estado de ánimo de esa época, de esos debates y de las diferentes posturas de casi toda la generación del 50, además de algunos miembros destacados de la generación del 27, la del 36, y otros textos periféricos y

---

<sup>482</sup> Versiones actualizadas de este problema se encuentran en Araceli Iravedra (2002); y en Mariscal y Pardo (2003), donde también Caballero Bonald participa.

otras referencias de otros autores no escasos de interés, que muestran al albor del siglo XXI la labor incisiva del lector avisado que era José Manuel Caballero Bonald, quien participaba activamente en todas las controversias y polémicas del momento con escritos, reseñas y críticas literarias que suelen ser desconocidas, o que no son todo lo conocidas que se merecen. Estos textos presentan un enorme interés, aportan un campo distinto en el conjunto de los textos críticos de toda la obra de Caballero Bonald, y hasta ahora no habían tenido la atención merecida, no sólo por la desatención de la crítica sino también por la del propio autor.

Pero antes de continuar, y haciendo un inciso, no podemos olvidar la significativa labor que desarrolló, fruto de una actitud vital frente a la literatura y la poesía, publicando en 1956 en la *Revista de Occidente* algunas traducciones del norteamericano afincado en Palma de Mallorca Anthony Kerrigan;<sup>483</sup> y la novela *El empleo del tiempo*, de Michel Butor (1958), sin olvidar asimismo las diferentes irrupciones como traductor —suponemos que a sueldo— en *Papeles de Son Armadans* y que no vamos a detallar, pero que son numerosas, siempre desde el francés al español, que es el idioma que mejor había cultivado (exceptuando las de Kerrigan, que suponemos fueron desde el inglés con la ayuda del propio autor). A propósito del idioma francés, hay que recordar aquí las suculentas páginas (2001: 34-54) en las que se rememora el viaje de cinco meses de nuestro autor a París, allá por 1955, una verdadera aventura —no sólo de iniciación— y una válvula de escape, aparte de un lujo, en el sano ejercicio de las culturas comparadas. En fin, no hemos creído oportuno incluir en este volumen todas esas traducciones, ni cotejarlas en ediciones bilingües, ni era ése nuestro objetivo, puesto que aunque para nosotros la traducción goce de las más altas consideraciones crítico-literarias, tanto en el plano de la creación como en el de la re-creación, también creemos que excede el contenido estricto de la crítica de creación; pero sí era absolutamente necesario citarlas, dejar constancia de ellas y del extraordinario esfuerzo que suponen. Hasta no hace tanto en muchas de las traducciones publicadas en España no constaba ni siquiera el nombre del traductor, o aparecía en un rincón de los títulos de crédito. Creemos que en este tipo de trabajos de traslación o versión de un idioma al otro, el nombre del traductor siempre tiene que ir al lado del autor.

---

<sup>483</sup> Vid. la cariñosa descripción de J. M. Caballero Bonald: «Fue entonces cuando aparecieron por Palma los Kerrigan, Elaine y Tony, que venían directamente de Nueva York a pasar un par de semanas en la isla y se quedaron para siempre» (2001: 116; y a propósito de las traducciones, p. 117).



En los años sesenta también se podrían citar sus traducciones del francés de poetas belgas, aparecidas en el volumen colectivo *Poesía belga contemporánea* (1967), y en los años setenta las que aparecen de la mano de la Editorial Júcar, que a la sazón él dirigió a principios de los setenta, en el volumen titulado la *Antología de la poesía soviética*, aquella famosa antología seleccionada por Alexander Makarov (1974) en la que participaron tantos autores españoles de primera línea. Caballero Bonald tradujo ahí tres poemas de Osip Mandelstam.

Otras labores literarias podría citarse, como codirector de la revista *Poesía de España*, con Alejandro Carriedo y Ángel Crespo, a finales de los años cincuenta, donde hacían crónicas conjuntas, sin firmar, por lo que no hemos rescatado en este volumen ninguna de ellas. Destaca en este sentido, y como anexo a todo este cúmulo e intensidad de trabajos, los libros de etnología *El baile andaluz* (1957), y *Cádiz, Jerez y los Puertos* (1963), publicados ambos simultáneamente en francés: su función principal era la divulgación, como guías de tipo popular. Además, la novela *Dos días de setiembre*, los dos libros de enología, *Los vinos de Jerez* (1967) y *Lo que sabemos del vino* (1967), completados ya en los años ochenta con el *Breviario del vino*, dejan sin lugar a dudas otro hueco para el conocimiento profundo de los mitos báquicos, y de la sociedad rural y andaluza del momento. A finales de la década de los sesenta (1969) la edición de su *Archivo del cante flamenco*, álbum de seis —hoy ya antiguos— discos de vinilo acompañados de una monografía, que hoy en día se han refundido en la edición de cuatro compact disc titulada *Medio siglo de cante flamenco* (2001: 416-422).

El más que notable tesón filológico de Caballero Bonald en estas dos décadas le empujó a compilar la edición del volumen *Narrativa cubana de la revolución* (1968),<sup>484</sup> del que podríamos entresacar interesantes juicios, no sólo de índole crítico-literaria sino también de introspección socio-histórica de la realidad cubana y, en general, de aquellos afanes revolucionarios que supo ver con lucidez asombrosa cómo se venían al traste ya por entonces.

Hemos dejado aparte su estancia en Colombia (2001: 252-354), quizá porque se pueda precisar en un solo párrafo que estando allí como profesor simultaneó un trabajo en la radio

---

<sup>484</sup> La relación con el gobierno cubano en aquella época no se encontraba precisamente en un buen momento, o al menos así lo confiesa, tras haber constatado el fracaso de la revolución (2001: 435 y ss.).

sobre literatura, adaptó algunas tragedias griegas y colaboró en diversas ocasiones en prensa, en el diario *El Espectador* de Bogotá, aparte de dos artículos —al menos tenemos constancia de esos dos— propiamente de crítica literaria, en la revista *Eco*, codirigida por Charry Lara entre otros; y en la revista *Mito*, fundada y dirigida por Jorge Gaitán Durán.<sup>485</sup> Desde Colombia también enviaba las colaboraciones a la revista *Ínsula*, lo cual nos permite observar una labor crítica sobresaliente que nos ofrece de primera mano conocer la capacidad lectora y las inquietudes literarias de Caballero Bonald en estos años, y conviene prestarles especial atención; incluso desde la distancia.

Los textos aquí recogidos forman parte fundamentalmente de dos revistas, *Papeles de Son Armadans*, e *Ínsula*. En esta última, la elección de los textos era libre, porque la personalidad pusilánime de José Luis Cano daba pie a que el autor le propusiera libros. Existía una relación libre.

En fin. Entre medias, y simultáneamente a esas dos grandes etapas con las que podríamos caracterizar este volumen, se alternan otras colaboraciones en *Poesía española*, *Mito*, *Eco*, y *Norte*. Todos los textos están presentados de una manera cronológica ordenada, desde marzo de 1956 a octubre de 1965. Hay que citar que en el intervalo comprendido desde finales del 58 hasta mayo de 1962, se interrumpe la periodicidad de estas publicaciones; y que las dos únicas entregas —que, como confiesa el autor, tenían vocación duradera— de principios de 1958 en *Poesía española*, dirigida por José García Nieto, muestran que la actividad de nuestro autor es muy alta por esas fechas, porque por entonces se ven intensificadas también las colaboraciones en *Papeles de Son Armadans*.

Los artículos destacan por la naturalidad narrativa en la que se desenvuelven, atendiendo la mayoría de ellos al carácter de crónicas. No en vano, tanto en *Poesía española* como en *Ínsula*, los artículos se denominaban «Crónicas de poesía»; y aunque no tuvieran ese título explícito en *Papeles de Son Armadans*, fungían como tales dentro de la revista.

Las reseñas, en muchos casos, ostentan el carácter de noticias, y presentan un aspecto altamente divulgativo, muy cercano a un registro que encontramos similar al de la prensa escrita, tal y como podríamos leer en un suplemento literario especializado y riguroso, sin

---

<sup>485</sup> Tanto el artículo de *Eco* como el de *Mito* forman parte de este volumen. Sobre Jorge Gaitán también recopilamos aquí un artículo, véase infra.

miedo a las críticas negativas, porque nuestro autor a veces no se muerde la lengua para denostar una novela o un aspecto de un libro de poemas. Rescatar reseñas como las que aquí publicamos, autores semi-olvidados o que no se encuentran en la primera línea de los manuales, tipo Luis Feria o Carlos Sahagún, merece la pena porque los comentarios de Caballero Bonald nos traen de primera mano —una vez más, nuestra operación de rescate— el mundo literario de la época, las obras y las ideas sobre los propios libros que circulaban, las teorías que se esgrimían. Incluso en ese carácter de noticias, en las primeras colaboraciones de *Papeles de Son Armadans*, se incluyen necrológicas —de Zenobia Camprubí y de Roy Campbell— que atestiguan este carácter periodístico. El influjo de la estilística se puede apreciar en esta primera etapa de *Papeles*. Aún así hay que resaltar que desde el primer artículo al último —de todos los aquí recogidos— se completa un largo periodo de iniciación y aprendizaje en nuestro autor, y la evolución no deja lugar a dudas. Este proceso, al final de la etapa de *Papeles de Son Armadans*, podríamos decir que ya se había cumplido. Por tanto, todas las crónicas que aquí detallamos de *Ínsula* son muestras muy maduras de crítica literaria. En la etapa de *Papeles de Son Armadans*, la red del periodismo, la destreza y la agilidad de la pluma de Caballero Bonald, hacían el resto, ofreciendo comentarios frescos y amenos, pinceladas con intuiciones teóricas.

El desarrollo, por tanto, descrito en esta fase de aprendizaje, que culmina a finales del 58, hace precisamente que cobren más valor estos artículos en los que, como nota muy significativa, nuestro autor no suele tener reparos para incluir alguna crítica, tal y como hemos dicho, incluso cuando alaba al libro, lo que le sitúa como un estudioso serio, que sopesa ambos platillos de la balanza.

De entre todos los artículos y materiales que aquí presentamos, no podíamos dejar de destacar la importancia que Caballero Bonald le da a la aparición de *Metropolitano*, pues lo reseña tanto en *Poesía española*, n. 66, enero, Madrid, 1958, pp. 29-32, como en *Papeles de Son Armadans*, n. 24, VIII, Madrid-Palma de Mallorca, 1958, pp. 326-331. Y todavía en el año 2001, curiosamente, le dedicaría otro párrafo en sus memorias, del que entresacamos lo siguiente:

A mí me sigue pareciendo *Metropolitano* una de las más ambiciosas —y también hermética y quizá desconcertantes— aventuras poéticas llevadas a cabo en nuestras fronteras generacionales. En un artículo que publiqué a poco de aparecer el libro [...] hablaba yo de la materia cultural que, un poco a contrapelo de la tradición nuestra más regularizada, comparecía

en *Metropolitano*. Algún desajuste persevera, sin embargo —a remolque de la sociología literaria—, en la aceptación crítica de ese libro. Su difusión, muy precaria en un principio y apenas remediada a lo largo de sus reediciones, ha adolecido de un vicio poco menos que endémico entre nosotros: el de la prevención, cuando no el desdén, ante la desobediencia a unas normas literarias canonizadas por la escolástica de turno. Barral fue en este sentido un consumado infractor [...]. (2001: 199)

Lo que se bosqueja, tanto en el fondo como en la superficie de estos razonamientos, es que este libro se sitúa en los límites de las reglas de la poesía, porque está basado en un fuerte planteamiento metapoético que tiene resultados expresivos novedosos y no vistos hasta entonces. Quizás, años después, con la publicación del *Diario de «Metropolitano»* se pueda apreciar en su justa medida hasta qué punto el poeta sopesa cada nombre o adjetivo, cada punto o coma. *Metropolitano* está transido de una urdimbre narrativa ignota y ajena a los procedimientos textuales de aquellos años, de una chispa enunciativa que cada día con más brillantez lo va colocando en un lugar singular de las letras medievales, tal y como acertara a ver Caballero Bonald.

La nómina de autores reseñados y de artículos es interesante, a poco que se hojeen estas páginas, y no vamos a parafrasear los artículos ni a describirlos gratuitamente en estas líneas. Léanse, por el contrario, los artículos sobre Vicente Aleixandre, sobre Francisco de Quevedo y el último aquí recogido y publicado en 1965 titulado «El realismo como crítica de la vida española. (Notas sobre Historia y Novela)».

Para terminar, habría que convenir en que durante aquellos años se usaba mucho —y se abusaba— el adjetivo ‘histórico’, así como su adverbio. Son detalles significativos de esta literatura que, para sobrevivir a la propia opacidad de la realidad, tuvo que refugiarse en ardidés y estéticas no siempre felices. También, en esta línea, se observa la utilización del adjetivo luminoso, precisamente por contraste, en aquella España oscura. Otro tanto podríamos decir de palabras como ‘solidaridad’, ‘humano’ o la dura expresión ‘el mundo que nos tocó vivir’. Todos estos subrayados nos ofrecen hoy una interpretación y una lectura determinadas.

Las «crónicas de poesía» de *Ínsula* —una revista con un formato que no se puede decir precisamente que sea manejable— solían presentarse redactadas en una misma página, reseñándose dos libros, separadas internamente por unos asteriscos, y por esa razón ahora nosotros las hemos individualizado, aunque colocándolas siempre una seguida de la otra en el orden general y cronológico del libro. En nota al pie puntualizamos su procedencia. El

resto de textos se presentaron y publicaron individualmente, tal y como también dejamos constancia en pie de página.

## ESTA EDICIÓN

Este volumen no pretende complementar al anteriormente publicado por J. M. Caballero Bonald titulado *Copias del natural* (1999), sino que tal y como hemos querido indicar se trata de *rescatar* aquellos textos que no han llamado demasiado la atención a la crítica de nuestro país, y que incluso nuestro autor ha ido dejando olvidados la mayoría de las veces de una manera deliberada y consciente, considerándolos de nulo o escaso valor teórico, una suerte de intrusión en el mundillo de la crítica literaria. Pero nada más lejos de la verdad. El mismo rigor que nos brinda en sus poemas y novelas, hoy podemos afirmar con rotundidad que se extiende de igual modo a su obra crítica, no sólo a la «reconocida», sino también a estas muestras que aquí presentamos, por las que el jerezano siente menos afecto. Estos textos han sido rescatados del olvido y del polvo de las bibliotecas. A través de sus reflexiones hoy de nuevo puede observarse la actualidad y el fino carácter crítico, didáctico y divulgativo de las obras reseñadas.

Respecto a algunos detalles y criterios de edición hay que constatar que siempre que se ha citado en el original alguna referencia bibliográfica o del que tipo que fuere, la hemos respetado escrupulosamente señalando en cada caso que la nota proviene del original, pero nos hemos permitido actualizar la forma de citar artículos y libros, siguiendo el criterio más extendido y unificado de la MLA, la Modern Linguistic Association. Completar las notas del original también ha formado parte de un proceso de investigación no exento de ciertas dificultades. Todas las cursivas son originales, excepto donde se indica. Hemos, de este modo, aportado los datos de los que carecía cada nota a pie de página siempre que ésta hubiera proporcionado informaciones insuficientes o incompletas, sobre cualquier apunte bibliográfico o referencia del tipo que fuere. También hemos introducido notas explicativas sobre autores, fechas o informaciones complementarias. Respecto a la forma de citar, hay que recordar que aún hoy no existe uniformidad a la hora de citar bibliografías y repertorios. El hecho de decantarnos por este criterio no responde sino a simples necesidades operativas.

## AGRADECIMIENTOS

Esta obra ha servido como trabajo de investigación en el marco de los estudios de doctorado, una primera escala de la tesis sobre Caballero Bonald que estoy realizando y que está siendo dirigida por el catedrático y poeta Luis García Montero. Él fue quien me informó de la existencia de estos textos y artículos dispersos en revistas, me puso en la pista de esta etapa descuidada por la crítica en la obra del jerezano, y me animó a unirlos todos y a estudiarlos. Luego convenció hábilmente a J. M. Caballero Bonald para que los editáramos en forma de libro.

Tengo que dar vivamente las gracias desde aquí a Darío Jaramillo Agudelo, que desde Colombia hizo todo lo posible por facilitarme el artículo sobre Quevedo de la revista *Eco*, inencontrable en España. De igual modo tengo que agradecer a los catedráticos Andrés Soria Olmedo y a Antonio Chicharro —miembros impasibles del tribunal— su apoyo y su amistad para que este trabajo saliera adelante en la obtención del DEA. Y a todos los integrantes y trabajadores de la Fundación José Manuel Caballero Bonald, en Jerez, por su amabilidad y diligencia ante cualquier pedido, fotocopia o consulta.

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS CITADAS DE JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

- , (1952): *Las adivinaciones*, Madrid, Rialp.
- , (1957): *El baile andaluz*, Barcelona, Editorial Noguer.
- , (1963): *Cádiz, Jerez y los Puertos*, Barcelona, Editorial Noguer.
- , (1965): «Poética», *apud* Vela 1965, pp. 29-30.
- , (1967): *Los vinos de Jerez*, Madrid, Gregorio del Toro.
- , (1967a): *Lo que sabemos del vino*, Madrid, Gregorio del Toro.
- , (1968) (prólogo, selección y notas): *Narrativa cubana de la revolución*, Madrid, Alianza.
- , (1968a): «Respuestas a un cuestionario», *apud* Batlló 1968, pp. 331-333.
- , (1969): *Archivo del cante flamenco*, Barcelona, Ariola-Vergara. Álbum de seis discos acompañados de un estudio preliminar del autor.
- , (1977): *Cuixart*, Madrid, Editorial Rayuela.
- , (1980): *Breviario del vino*, Madrid, Mondadori, 1988.
- , (1983): *Selección natural*, Edición e introducción del autor, Madrid, Cátedra.
- , (1983a): «Introducción», *apud* Caballero Bonald 1983, pp. 13-30.
- , (1995): *Tiempo de guerras perdidas*, Barcelona, Anagrama.
- , (1999): *Copias del natural*, Madrid, Alfaguara.
- , (2001): *La costumbre de vivir*, Madrid, Alfaguara.
- , (2003): «Acerca del compromiso», *apud* Mariscal y Pardo 2003, pp. 35-41.
- , (2004): *Somos el tiempo que nos queda*, Barcelona, Seix Barral.
- , (2005): *Manual de infractores*, Barcelona, Seix Barral.
- , (2007): *Somos el tiempo que nos queda, 1952-2005*, Barcelona, Seix Barral.



## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALEXANDRE, Vicente (1950): «Poesía, Moral, Público», *Ínsula*, n. 59, noviembre, Madrid, pp. 1-2.  
—, (1960): *Poesías completas*, Prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2004): «Unas cartas de Barral», *Campo de Agramante*, n. 4, otoño, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, pp. 37-69.
- BARRAL, Carlos (1953): «Poesía no es comunicación», *Laye*, n. 23, abril-junio, Barcelona, pp. 143-146.  
—, (1977): *Los años sin excusa*, Madrid, Alianza Tres, 1982.  
—, (1989): *Diario de «Metropolitano»*, Edición de Luis García Montero, Madrid, Cátedra, 1997.
- BATLLÓ, José, ed. (1968): *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, El Bardo.
- BAYO, Emili (1994): *La poesía española en sus antologías*, Lleida, Universitat.
- BOUSOÑO, Carlos (1960): «Sentido de la poesía de Vicente Aleixandre», *apud* Aleixandre 1960, pp. 11-44.
- BUTOR, Michel (1956): *El empleo del tiempo*, Traducción de J. M. Caballero Bonald, Barcelona, Seix Barral, 1958.
- CASTELLET, J. M., ed. (1960): *Veinte años de poesía española*, Barcelona, Seix Barral.  
—, ed. (1966): *Un cuarto de siglo de poesía española*, Barcelona, Seix Barral.
- CELAYA, Gabriel (1962): *Poesía (1934-1961)*, Madrid, Editorial Giner.
- CERNUDA, Luis (2003): *Epistolario (1924-1963)*, Edición de James Valender, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- CHICHARRO, Antonio (1997): *De una poética fieramente humana*, Granada, Maillot Amarillo.
- ELIOT, T. S. (1955): *Función de la poesía y función de la crítica*, Traducción de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- GARCÍA HORTELANO, Juan, ed. (1978): *El grupo poético de los años 50. (Una antología)*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1994): *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Diputación Provincial.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1997): «La edificación de una verdad (Introducción)», *apud* Barral 1997, pp. 11-61.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1955): «Prólogo», *apud* Eliot 1967, pp. 5-24.
- GRAMSCI, Antonio (1967): *Cultura y literatura*, Traducción de Jordi Solé-Tura, Barcelona, Península, 1977.

- IRAVEDRA, Araceli, coord. (2002): «*Los compromisos de la poesía*», en *Ínsula*, n. 671-672, noviembre-diciembre, Madrid.
- LANZ, Juan José (2000): «La presencia de Vicente Aleixandre en la poesía española», *Letras de Deusto*, n. 88, Deusto, julio-septiembre, Universidad, pp. 39-79.
- MAKAROV, Alexander, selec. (1974): *Antología de la poesía soviética*, Traducción de César Arconada et alii, Gijón, Júcar.
- MARISCAL, José Manuel y PARDO, Carlos (eds.) (2003): *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*, Madrid, Visor.
- PAYERAS GRAU, María (2001): «El ojo que ves: algunas perspectivas de la poesía crítica», en Salvador Montesa, ed., *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 129-161.
- PAZ, Octavio (1991): «Los signos en rotación», *apud La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 1999, pp. 307-344.
- PROVENCIO, Pedro (1988): *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1996.
- RIBES, Francisco (1963): *Poesía última*, Madrid, Taurus.
- RIERA, Carme (1988): *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama.
- RIPOLL, José Ramón (1986): «La nave va. Una charla con José Manuel Caballero Bonald», *Olvidos de Granada*, n. 13 (extraordinario): *Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50*, Granada, Diputación, pp. 108-112.
- RIQUER, Martín de y VALVERDE, José María (2003): *Historia de la Literatura Universal*, vol. X. *De las vanguardias a nuestros días (II)*, Planeta, Barcelona.
- RUBIO, Fanny (1976): *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Ediciones Turner. Reeditado en Alicante, Universidad, 2004.
- RUBIO, Fanny, y FALCÓ, José Luis (1985): *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra.
- SALAS, Eduardo A. (2003): *El pensamiento literario de J. M. Castellet*, Granada, Universidad.
- VANDERCAMMEN, Edmond, y JONCKHEERE, Karen (selec.) (1965): *Poesía belga contemporánea. Francesa y neerlandesa*, Traducción de Álvarez Ortega, J. M. Caballero Bonald, José Luis Cano, Francisco Carrasquer, Gerardo Diego, Francisco José Figuerola y Sofía Noël, Madrid, Aguilar, 1967.
- VELA, Rubén, ed. (1965): *Ocho poetas españoles*, Buenos Aires, Ediciones Dead Weight.
- VV. AA. (1986): *Olvidos de Granada*, n. 13 (extraordinario): *Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50*, Granada, Diputación.

—, (2000): *El grupo poético del 50: 50 años después. Actas del congreso 99*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald.

*Copias rescatadas del natural*



Quizás convenga señalar, antes que cosa alguna y a título de simple recordatorio, dos de las más acusadas —y estudiadas— características que, cada vez con mayor vigor y con una más aleccionadora integridad, nos ha venido enseñando la poesía de Blas de Otero. Me refiero, claro es, a esas dos líneas esenciales que parecen coincidir en determinados y mantenidos momentos a través de toda su obra; esto es: a la estremecida búsqueda de Dios y al doloroso y transido sentimiento de la patria. Pues bien, lo que en *Ángel fieramente humano* y en *Redoble de conciencia* pudiera significar el planteamiento más o menos minucioso de estas dos vertientes de la poesía de Otero, en *Pido la paz y la palabra*<sup>487</sup> se establece ya con una categoría totalizadora y casi excluyente. Para mí, este último libro del poeta viene a ser como una desbordante y angustiosamente desnuda manifestación de su más íntima e intransigente verdad creadora. Bajo el mismo signo con que ya venía marcada su poesía anterior, Blas de Otero confirma —o reivindica— ahora en su desgarrador y patética *Pido la paz y la palabra* el valor de una expresión —o de un lugar común, si se quiere— cuyo sentido, a fuerza de malgastarlo, ha llegado a perder su inevitable y lógico entendimiento; la vinculación del poeta con el tiempo en que vive.

Premeditadamente, quiero rehuir ahora todo prurito de bucear en el estilo de Otero. Sin embargo, sé que este propósito no ha de cerrarme el camino de algunas aisladas y poco menos que indispensables generalidades en torno a la conformación de esta poesía. Es necesario partir de algunas de las confesiones que el poeta nos hace, con tan profusa y puntual intención, en su último libro para apoyar más sólidamente el esquema de este comentario. Veamos.

¿Qué es, o qué quiere ser, en primer lugar, para Blas de Otero, la palabra? He aquí un tema que ya por sí solo exigiría una especialísima atención. Blas de Otero ama las palabras, aún reducidas a su más sacrificada unidad, injertándolas en su poesía con una eficacísima capacidad de síntesis. De esta forma, su expresión se aligera de inútiles gangas, funciona como una luz, se hace desnuda y habitable, se produce libre de trabas, resumiendo en una

---

<sup>486</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 1, I, Madrid-Palma de Mallorca, 1956, pp. 118-122.

<sup>487</sup> Otero, Blas de (1955): *Pido la paz y la palabra*, Torrelavega, Ediciones Cantalapiedra. [Nota en el original.]

especie de sencilla y candente fórmula todo su infinito cargamento de sugerencias. La contención verbal vale aquí tanto como el más rico dominio de las palabras. Blas de Otero —su misma pasión podría decirlo— prefiere encauzar su poesía dentro de unos muros de estrechamiento donde todo se repliega paradójicamente —o, mejor, fatalmente— con una fuerza de expansión emotiva casi agobiadora. El vehículo de la expresividad no vive aquí sino en función de su mismo resultado sobrio y enfebrecido, de su misma rigurosa entrega a la verdad.

Vizcaíno es el hierro —el mar cantábrico—,  
corto en palabras. Ley de los poemas  
míos.

[...]

Ni una palabra  
brotará de mis labios  
que no sea  
verdad.  
Ni una sílaba  
que no sea  
necesaria.

Esta necesidad, esta amorosa y opresora labor de cernir las palabras, evitando su lastre y su tiranía, acaso hubiera derivado hacia otras más amenazantes prisiones si Blas de Otero no poseyera, como posee, un sabio y vigoroso sentido del lenguaje en sus más sugeridoras consecuencias. Tal preocupación de sobriedad no ha sido, pues, obstáculo para que el poeta lograra tan cristalinamente hacer fecundas sus palabras dentro de una musicalidad que muy bien pudiera calificarse de artificiosa, aunque en el fondo no sea más que una premeditada forma de seducción. A veces —como en «León de noche»—, la cadencia se hace obsesiva, deviene en una armonía de matices onomatopéyicos, en una clave ungida de mágica y reveladora maravilla rítmica.

Otro aspecto meramente estilístico de la poesía de Otero estriba en algo que, para entendernos, se podría llamar dialectalismo. Evidentemente, toda la obra del poeta vasco está llena de giros y de figuras retóricas de uso vulgar, de frases proverbiales que la tonifican, por así decirlo, ganándola para esa consoladora y luminosamente pura intención que parece regir, y de hecho rige, toda la comunicativa fuerza de su obra, ya acogida unitariamente bajo el significativo lema «A la inmensa mayoría». Este empleo de giros

proverbiales tiene aquí un alcance intransigentemente poético. Blas de Otero no utiliza una frase hecha sino después de transfigurarla, de dotarla de una delicada y arrasadora capacidad de poesía, trocando su sentido en beneficio del poderío original de la expresión.

Junto a tales esbozadas características, y dejando sin comentar otras posibles apreciaciones de estilo —tal, la reiteración, el encadenamiento de los versos, la transposición de las imágenes, etc.—, conviene hacer un nuevo hincapié en esa específica atracción que calibra el mundo poético de Blas de Otero. Al margen de su aparente condición didáctica, Otero es el poeta español más independientemente *actual* y también más tradicionalmente pretérito. En sus mismos temas, hay un trasfondo de clasicismo, patente también ese dominio formal que caracteriza sus rotundos y ejemplares sonetos. Pero esta tutela clásica está equilibrada por una voz que quizás vaya más allá de su tiempo, que ya se está haciendo profecía. Y aquí radica sobre todo su más honda jerarquía poética.

Apunté antes que Blas de Otero era, entre otras muchas cosas, el poeta español más independientemente actual. Cierto. Blas de Otero —de la mano de ese otro vasco tan ibéricamente autónomo: Unamuno— ama a España con la rara ley de sus mejores amadores y busca a Dios con su más bronco y desesperado corazón. En este plano de valores, Otero es un peregrino de España, que la ha caminado trocha a trocha, buscándole su entraña. Su poesía está llena de alusiones, de concretas citas geográficas que cobra, dentro del peculiar tono expresivo del poeta, una dimensión de elegíaco rendimiento:

Si abrí los labios para ver el rostro  
puro y terrible de mi patria,  
si abrí los labios hasta desgarrármelos,  
me queda la palabra.

Verdaderamente, siempre quedará la palabra de Blas de Otero; su diáfana vigencia. Y también su hombría de *español de arriba de los ríos*.



## Un español estrena en Inglaterra<sup>488</sup>

Por vez primera en la historia literaria, un español ha estrenado en Inglaterra. Es curiosa e, incluso, paradójicamente significativa esta aventura de un autor poco menos que desconocido en España, si nos referimos, claro es, a esta concreta actividad literaria. Se trata de José García Lora, lector de español en la Universidad de Birmingham, cuyo drama *Whirlwind* ha sido puesto en escena el pasado mes de marzo por el Highbury Little Theatre.

A través de sus ya prolongados años universitarios en Inglaterra, García Lora nos ha venido ofreciendo muy rara vez noticias de su labor literaria. Exceptuando algunas frecuentes crónicas culturales y algún que otro esporádico ensayo en nuestras revistas, no teníamos muchos elementos de juicio para poder conocer con más o menos propiedad estas actividades teatrales de García Lora, totalmente inéditas para nosotros. A pesar de todo ello, nos llega ahora la noticia del estreno de su drama *Whirlwind*, presentado con todos los honores y cuyo éxito se repartió al alimón con *The Beautiful People*, de Saroyan, que también fue ofrecido en la misma sección.

La obra de García Lora, escrita en 1951 y concebida —con anterioridad— en España, ha sido traducida expresamente al inglés por su mismo autor. Su acción se desarrolla en una casa campesina de las montañas de nuestra región nórdica. Con la ayuda de un lenguaje sencillo y directo, a veces lírico, a veces inteligentemente teñido de un sutil humor, en *Whirlwind* se narra la estremecida historia de una familia que espera la vuelta de sus hijos, diezmados y barridos por el torbellino (whirlwind) de la guerra. El drama transcurre en una atmósfera de expectativa y bronca realidad, sabiamente sujeta a unos resortes teatrales, donde a veces se deja sentir una poética y casi escondida línea simbólica, acrecentada aún más por la desgarradora fuerza de la trama.

El drama de García Lora, al que algunos críticos ingleses quisieron situar dentro del mundo teatral de Lorca, ha tenido una entusiástica acogida. Y así nos interesa consignarlo, no sólo por el éxito en sí del drama, que ya es más que suficiente, sino también por su histórica circunstancia de ser la primera obra estrenada por un autor español en Inglaterra.

---

<sup>488</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 2, I, Madrid-Palma de Mallorca, 1956, pp. 238-239.

## Las «páginas mejores» de Julio Camba<sup>489</sup>

La Biblioteca Románica Hispánica, que con tan sabia mano conduce Dámaso Alonso, ha iniciado en estos días una nueva e interesantísima colección, la Antología Hispánica, cuyo solo anuncio no puede augurarnos más garantizadas y eficaces consecuencias. Bajo el prestigioso signo que ha venido marcando tantos importantes títulos de filología y estudios literarios, la Editorial Gredos se propone lanzar, mensualmente, una serie de antologías, seleccionadas por los propios autores, que, sin duda alguna, han de constituir unos textos de insustituible servicio, no sólo por su solvente calidad de consulta, sino también por sus mismas peculiaridades selectivas. Y así debe ser, ya que al lado del rigor y de los íntimos puntos de vista con que los escritores y poetas escogerán sus propias páginas, la orientación que Dámaso Alonso ha querido dar a dichas antologías tiene forzosamente que producir un tipo de libro dirigido a la vez al estudioso de la literatura y al simple y *actual* lector. No sería, pues, nada temerario vaticinar a esta recién estrenada colección de la Biblioteca Románica Hispánica unos oficios tan necesarios como provechosos, y más aún si consideramos, en lo que a los escritores contemporáneos se refiere, ningún precedente editorial de esta categoría.

Dentro de la serie anunciada —donde irán apareciendo los más representativos nombres de la literatura española actual—, queremos hoy comentar aquí la selección que Julio Camba<sup>490</sup> titula *Mis páginas mejores*,<sup>491</sup> que acaso represente un conseguido modelo de lo que debe ser una antología certeramente espigada y también sagazmente concebida en su propia e interna ordenación.

Julio Camba nos da, efectivamente, en estas páginas que él considera las mejores suyas, un panorama suficientemente amplio y detallado de su obra, desde los primeros artículos publicados por él, allá por los años de 1907, hasta los últimos escritos salidos de su pluma, fechados ya a principios de este año. Julio Camba, que ha sido, y sigue siendo, nuestro más fino y *cultivado* humorista, con ese esotérico y elegante y acaso agriamente melancólico humor tantas veces sacado a colación al referirse a los escritores gallegos, ha tenido el buen

---

<sup>489</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 3, I, Madrid-Palma de Mallorca, 1956, pp. 379-381.

<sup>490</sup> Julio Camba (1884-1962), articulista y periodista gallego.

<sup>491</sup> Camba, Julio (1956): *Mis páginas mejores*, Madrid, Gredos. [Nota en el original.]

acuerdo de dividir su antología en diversos apartados, agrupados cronológicamente —al margen de los títulos a que corresponden los respectivos artículos— en ocho partes, a manera de capitulillos, entre los que puede seguirse con sobrada amplitud y minuciosa claridad, todos los pormenores de su obra. Así, desde los escritos acogidos bajo la denominación «En el pueblo natal» hasta los que integran la serie de «Pequeños ensayos», el lector puede fácilmente conocer, y aún estudiar, la línea por la que ha venido desarrollándose la producción literaria de Julio Camba, con cada uno de sus matices temáticos y estilísticos debidamente representados.

*Mis páginas mejores*, por otra parte, y al margen de estos valores de conjunto que hemos apuntado, nos viene a resultar también algo así como un ejemplo de lo que debe ser la llamada literatura humorística, esa parcela que ya teníamos un poco olvidada. Bien vale la pena recordar ahora, a este respecto, unas palabras de Antonio Machado: «La prosa —decía Juan de Mairena a sus alumnos— no debe escribirse demasiado en serio. Cuando en ella se olvida el humor se da en el ridículo de una oratoria extemporánea». Pero a fuerza de sacarle punta al tema, esa literatura humorística se nos había ido quedando en España un poco confundida o, al menos, un poco desvirtuada en su entrañable realidad. El recuerdo de las páginas de Julio Camba debe servirnos ahora para algo más que para volver a leer las primicias de una determinada obra. En Julio Camba, el humor forma parte, claro es, del estilo, de un estilo científicamente elaborado, elegantemente tejido. Y ésa es, a fin de cuentas, la razón por la que hayamos arbitrado recordar tales características del autor de *La casa de Lúculo*.<sup>492</sup> Julio Camba llega al humor después de haber pasado por ese necesario aprendizaje de la más directa y heridora *seriedad*, de su más educado y sólido carácter de pensador. Dentro de una primorosa y delicada prosa narrativa, Camba nos ofrece la rica profundidad de su mundo humorístico, haciendo pasar toda su refinada gracia por el normativo tamiz de su talento de escritor. La vigencia de este ejemplar sentido del humor queda suficientemente demostrada en estas páginas que Julio Camba ha sabido reunir ahora tan puntualmente.

Quizás en la antología comentada se note la ausencia de una bibliografía completa de su autor, cosa que, en un libro como éste, no debiera haber faltado.

---

<sup>492</sup> Se refiere a *La casa de Lúculo o el arte de comer: la nueva fisiología del gusto*, célebre libro de cocina de Julio Camba.

## La poesía de Eduardo Cote [Lamus]<sup>493</sup>

Eduardo Cote [Lamus]<sup>494</sup> ha dado ahora un viraje poco menos que sorprendente dentro de sus más acostumbrados itinerarios poéticos. Me refiero, claro es, a una posible mudanza externa, a una cierta apariencia de variación meramente circunstancial o, si se quiere, estilística. Bien es cierto que la poesía de Eduardo Cote, ese originario y sustancial zumo que se le ha ido revertiendo más allá de su palabra, y con independencia de ella, no ha sufrido —no ha podido sufrir— trastoque alguno. Desde su *Salvación del recuerdo* hasta sus últimos poemas, existe, evidentemente, una continuidad igualatoria, una inmutable y mantenida conciencia lírica. Sin embargo, algo ha venido, sutil y responsablemente, a transformar la expresión más entrañada del poeta colombiano. Su reciente libro *Los sueños*<sup>495</sup> es una innegable prueba de lo que ahora pretendo señalar.

En *Los sueños*, Eduardo Cote ha matado lo que más amaba quizás: un mundo inscrito en unas muy lisonjeras y fértiles palabras, donde el insistente tema del amor, con toda su agobiante naturaleza de éxtasis y de caudalosas experiencias, se le iba volcando en una especie de esclavizadora retórica. *Salvación del recuerdo* fue un libro puro y fragante —salomónico, iba a decir—, enfebrecido acaso, es posible que sin esa contención que parece establecer los límites de una necesaria sobriedad lírica. Desde luego, *Salvación del recuerdo* resulta ahora, en sus últimas consecuencias y relacionándolo con la alucinante entidad de *Los sueños*, algo así como un vaso donde se pretendió verter una excesiva dosis de apasionados materiales empíricos. Lo que en aquel primer libro rebasó los márgenes de esa palabra poética que no puede ser *aumentada*, que no puede ser *trasladada*, en *Los sueños* encontró plenariamente su más cabal e inamovible cifra expresiva, su más intocable nivel creador.

Eduardo Cote ha reflexionado —estoy seguro de ello— con una sagaz penetración y una desvivida seriedad, en sus propios y más excluyentemente verdaderos designios

---

<sup>493</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 4, II, Madrid-Palma de Mallorca, 1956, pp. 113-115.

<sup>494</sup> Eduardo Cote Lamus (1928-1964), poeta y diplomático colombiano, muerto en accidente de coche e íntimo amigo de J. M. Caballero Bonald. Se habían conocido en Madrid en los años 50, alrededor del Colegio Mayor Guadalupe. Él es el destinatario del poema «Se llamaba Eduardo aquella compañía», de *Memorias de poco tiempo* (1954), un homenaje —no una elegía— cuando éste todavía estaba vivo. Cf. J. M. Caballero Bonald, *Somos el tiempo que nos queda*, op. cit., pp. 117-118.

<sup>495</sup> Cote Lamus, Eduardo (1956): *Los sueños*, Madrid, Colección Ínsula. [Nota en el original.]

poéticos. Con una consecuente y rigurosa responsabilidad (por esta palabra que yo escribo / seré después juzgado), el poeta ha roto las amarras de toda tentación verbal, de todo posible desbordamiento narrativo, prefiriendo sacrificar el impetuoso fluir de su palabra en beneficio de su más noble y sufriente contención poética. Esta actitud ha tenido unas consecuencias mucho más decisivas de lo que a primera vista pudiera parecer. Eduardo Cote ha renunciado a su *facilidad*, a su lujoso y dominador encadenamiento imaginativo, ciñéndose al difícil reducto de la expresión escueta y totalizadora. Su palabra ha permutado, pues, sus dimensiones. Empleando un trasnochado lugar común, pudiera decirse que lo que perdió de extensión, lo ganó de profundidad. El mundo expresivo del poeta, alimentado a través de unas hirientes zonas casi oníricas, adviene libre de lastres, cuajado en formas de mágica y esotérica comunicación. Lo importante es buscarle salida a los sueños, medirles su oscuro calado, poseer lo que tan tumultuariamente se rehúsa. Así surge una poesía *ineludiblemente* hermética en su ropaje, pero también deslumbradoramente diáfana en la manifestación de su propia entraña. El evidente esfuerzo reflexivo de Cote, la plena conciencia que el poeta ha conseguido tener de su misma voluntad de definirse, ha producido el prodigioso clima de esta poesía, tan reaciamente sumergida en la órbita de un lenguaje sabio e idóneo, de una científica e irremplazable estructura formal, de unos mágicos y reveladores logros sintácticos. En la mayor parte de los poemas que integran *Los sueños* no hay una sola palabra, creo yo, que no esté *funcionando* dentro de una fecunda e insustituible contingencia poética. Y lo que pudiera parecer superfluo, también está cumpliendo un cometido de unitaria y precisa ambientación.

Quiero hacer hincapié, por otra parte, en la posible importancia «generacional» que puede tener este libro de Eduardo Cote. Dentro de ese recinto donde también debe situarse la poesía del nicaragüense Ernesto Mejía, del colombiano Jorge Gaitán y de los españoles Alfonso Costafreda, Carlos Barral, Blas de Otero y José Ángel Valente, por ejemplo, *Los sueños* representa una sintomática aportación a esa actual y privilegiada parcela lírica que, acaso históricamente, lleve consigo las más definidoras y desgarradamente necesarias determinantes de la poesía de nuestro tiempo. Y esto es precisamente, al margen de sus indudables valores cualitativos, lo que hace que el último libro de Eduardo Cote se nos presente como un ejemplar y estremecido testimonio poético.

## Función de la poesía y función de la crítica<sup>496</sup>

Aquel memorable ciclo de conferencias sobre poesía y crítica que pronunciara T. S. Eliot en la Cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard, durante el curso 1932-1933, ha sido ofrecido recientemente al público español en una versión realmente ejemplar de Jaime Gil de Biedma. Precedidas de un eficiente e interesantísimo prólogo, dichas conferencias, agrupadas bajo el título *Función de la poesía y función de la crítica*,<sup>497</sup> descubren al lector español un fundamental aspecto de la personalidad eliotiana, que apenas si ha venido siendo considerado con una esporádica atención en nuestro país. Debido a esta circunstancia, el libro que comentamos tiene para nosotros un valor que aun rebasa las lindes de su mero e importante conocimiento y llega a cumplir con una mayor y más provechosamente necesaria enseñanza.

La labor crítica de Eliot no ha tenido, efectivamente, en España, que nosotros sepamos y salvo muy aislados comentarios relacionados siempre con la propia obra del gran poeta inglés, esa precisa difusión que parecía poco menos que ineludible llegara a alcanzar, al menos en unos concretos círculos preocupados por el fenómeno poético<sup>498</sup> de nuestro tiempo. La edición española de estas conferencias ha venido, pues, puntualmente —y a pesar de su retraso de más de veinte años—, a recordarnos las trascendentales consecuencias que, especialmente en el ejercicio de la crítica poética, han tenido estos ensayos de Eliot. En este sentido, *Función de la poesía y función de la crítica* ha ido más allá de su mera fijación temática y, al desbordar su propia localización en el espacio y en el tiempo, también logró servirnos como un incuestionable testimonio de los más universales problemas poéticos del momento. Precisamente por ello, este libro no sólo tiene un interés esencial para el conocedor de la historia de la poesía anglosajona, sino que también alcanza al simple gustador de la lírica de otras distintas geografías, considerando que la naturaleza

---

<sup>496</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 6, II, Madrid-Palma de Mallorca, 1956, pp. 339-342.

<sup>497</sup> Eliot, T. S. (1956): *Función de la poesía y función de la crítica*, Traducción de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral. [Nota en el original.]

<sup>498</sup> Cf. nuestra introducción a propósito de este asunto. En el prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica*, Jaime Gil de Biedma apostará también, enlazando con la polémica Barral-Aleixandre, por la esfera del conocimiento de la poesía frente a la de la comunicación, pero sin rechazar las posibles contingencias y concomitancias. El conocimiento es un elemento que pertenece a la poesía, pero ni mucho menos el definitorio.

de estos ensayos muy bien puede quedar referida a cualquier manifestación poética contemporánea.

La obra crítica de Eliot representa, sin duda, un intachable ejemplo orientador, o, mejor aún, todo un cabal sistema de clarividencia y de equilibrio analíticos. Sus sagaces ideas sobre las más nobles determinantes de esa compleja función investigadora en torno a la poesía, entrañan siempre un supuesto de valores cuya mayor fuerza arranca de la sencillez y de la más honesta claridad o, como Eliot mismo nos señala, de «la ignorancia acerca de cuál cosa sea la poesía, qué es lo que hace o debería hacer, para qué sirve». Este eficaz punto de partida, bien mirado, hace que Eliot se acerque al poema como un participante más en el posible milagro, sin pretender mayores discriminaciones que las que el propio poema ya descubre y comunica por sí solo, utilizando siempre un sereno recuento de sus varias circunstancias y renunciando de antemano a todo lo que no sea más inmediata y excluyente naturaleza artística. En tal supuesto, estas conferencias de Eliot —revisadas y corregidas posteriormente por él en el libro que nos ocupa— son un precioso instrumento que acaso pueda servir para marcar un más saludable planteamiento a la orientación de nuestra crítica poética actual, generalmente abocada hacia una muy variada suerte de callejones sin salida.

Dentro de esta incansable preocupación por la claridad, Eliot ha ido estableciendo siempre, a través de su ya copiosa labor de ensayista, la necesaria relación que debe existir entre poesía y crítica y la más directa función de cada una de ellas. A estos fines, Eliot recurre a una apoyatura tan simple y, al mismo tiempo, tan eficaz, como es la revisión. Eliot se vuelve hacia el pretérito, hacia sus más relevantes dependencias entre crítica y poesía, dándole una nueva apreciación actual a cada uno de los matices ya establecidos tradicionalmente como intocables. Algunos de los más preclaros hitos de la historia de la poesía anglosajona —Shelley, Keats, Wordsworth, Coleridge, Dryden, Arnold—, relacionados siempre con sus mejores críticos, se ofrecen en este libro revestidos de una nueva luz y restaurados dentro de una interpretación de fortalecida actualidad. Cada juicio de Eliot resulta entonces algo así como un descubrimiento y, a través de su diáfana palabra, vamos interpretando con mayor y más sólida transparencia la poesía y los periodos estudiados. Bajo todo ello, siempre alienta lo que más arriba hemos señalado como el principal sostén del pensamiento de Eliot: la revisión, que no sólo se contenta con incidir

sobre una determinada obra poética, sino que considera con una especialísima atención los más certeros testimonios críticos formulados sobre ella.

Eliot ama la tradición, ya es cosa sabida. Y, precisamente por esto, gusta de sumergirse en el pasado con ordenadora y equitativa mirada. La revisión vale, pues, aquí, tanto como la recuperación. Eliot quiere hallar en los demás lo que tantas veces ha pretendido descubrir en su propia creación: el germen que independiza toda obra del tiempo, lo que ella tiene de inamovible a despecho de todos sus demás tributos. Como muy bien recuerda Gil de Biedma en su lúcido prólogo, Eliot se ha afanado siempre por aprehender «el punto de intercesión de lo intemporal con el tiempo». Y al servicio de esta preocupación, realmente arriesgada y difícil, ha puesto el poeta sus mejores armas de ensayista, de las que este libro es una prueba más de su insustituible magisterio.



## Noticia de una crítica ejemplar<sup>499</sup>

Nos llega ahora, no sin cierto retraso, un libro del que ya teníamos unas muy concretas y entusiásticas referencias, y cuya lectura ha superado con creces todos nuestros pronósticos. Se trata del discurso inaugural del año académico 1955-1956 que, sobre el tema de la poesía de Blas de Otero, pronunciara el profesor Alarcos Llorach en la Universidad de Oviedo, el pasado otoño.<sup>500</sup> Son varias las razones que nos tientan a comentar con la debida atención, y a pesar de lo tardío de la noticia, que en ningún caso mengua su actualidad, este libro cuya intención y alcance críticos, por infrecuentes, nos parecen aún más necesarios y eficaces.

No sabemos muy bien si debido a unas consecuencias de lógica delimitación profesional, la actual crítica literaria en España,<sup>501</sup> tantas veces vituperada y no sin razón, ha venido salvándose con un mínimo y puntual prestigio gracias a la honesta y consecuente labor de unos pocos profesores universitarios. La regla no es general, claro es, pero sí es sintomática o, cuando menos, suficientemente esperanzadora. Se nos antoja obvio, por otra parte, recordar los nombres de estos críticos aludidos, entre los que Emilio Alarcos Llorach<sup>502</sup> ocupa un puesto eminentemente prestigioso.

*La poesía de Blas de Otero* es un libro denso y ecuánime, sabiamente diáfano, sutilmente concebido bajo el doble punto de vista del hombre y de la obra. Dividido en dos capítulos esenciales, Emilio Alarcos Llorach analiza, a través de un detenido y sagaz estudio, todos y cada uno de los diferentes aspectos lingüísticos y temáticos y de la poesía de Otero. En la primera parte —«El hombre y su obra»—, el crítico va extrayendo de los versos del poeta que le parecen más humanamente definidores, toda esa concepción de la vida y del inmediato y entrañable mundo que parece presidir y alentar la palabra de Otero. Dentro de ese reducto de la «poesía desarraigada», cuyas puertas abriera Dámaso Alonso

---

<sup>499</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 8, III, Madrid-Palma de Mallorca, 1956, pp. 221-224.

<sup>500</sup> Alarcos Llorach, Emilio (1955): *La poesía de Blas de Otero*, Oviedo, Universidad. [Nota en el original.]

<sup>501</sup> A partir de este comentario vamos a encontrarnos una serie de pullas hacia la dormida filología hispánica del momento. Sólo un escaso puñado de estudiosos, que más o menos aparecen citados o reseñados a lo largo de estas páginas, se salvaban del páramo crítico en que se encontraban los estudios de crítica literaria en España.

<sup>502</sup> J. M. Caballero Bonald dedica a Emilio Alarcos Llorach (1922-1998) algunas páginas en *La costumbre de vivir*, op. cit., pp. 500-503.

con el sincerísimo estremecimiento de *Hijos de la ira*, Alarcos Llorach hace radicar en Blas de Otero una de las más sugestivas y patéticas voces surgidas en nuestro país después de la guerra. Apoyándose en esa sangrante verdad que se junta en la unánime obra de Otero, el crítico acierta a rescatar de ella, con sabio y delicado quehacer, ese preciso documento humano que, en última instancia —y tan rigurosamente, en el concreto caso que nos ocupa—, constituye algo así como la primaria y más reveladora apoyatura anímica de toda creación. Desde *Cántico espiritual*, con su enclaustrada lamentación mística, hasta *Ángel fieramente humano*, *Redoble de conciencia* y *Pido la paz y la palabra*, con su ideario de hermandad y su «áspero» llamamiento a la «inmensa mayoría», Alarcos Llorach traza y puntualiza el camino recorrido por Otero en busca de una poesía «de acuerdo con el mundo» y abocada desgarradoramente a cantar los más turbulentos problemas del hombre. Con tanta clarividencia como comprensión, el crítico hace hincapié en los préstamos y las fuentes donde bebiera esta poesía y en las más primordiales curvas de evolución de su temática: Dios y la patria, la descarnada y agobiadora preocupación religiosa y el «dolorido sentir» de España. Nos gustaría extendernos ahora en la consideración de ciertos juicios formulados a este respecto por quienes han querido ir más allá de la pura intención humana y poética de Otero al tratar estos temas —que Alarcos sitúa, por otra parte, con tan admirable entendimiento—. Pero los escuetos límites de este comentario y la misma arbitrariedad de tales opiniones, nos obligan a señalar, sólo de pasada, y también como síntoma, la existencia de unas interpretaciones que, a todas luces, no tienen más débil justificación que la de su propio e intransigente partidismo.

El segundo capítulo de *La poesía de Blas de Otero* recoge, bajo el título de «La obra y la lengua», y pasando de la concepción de la vida del poeta a su reflejo creador, todos los diversos procedimientos expresivos que sirvieran de vehículo de unión entre el fondo semántico de esta poesía y su forma lingüística. Alarcos Llorach utiliza aquí un material realmente exhaustivo, desentrañando los más representativos matices gramaticales de la obra estudiada. Partiendo de la selección léxica y de las preferencias del poeta por un escogido e idóneo vocabulario, el crítico analiza todas las configuraciones imaginativas de esta poesía, el proceso de su construcción hasta dar forma a la idea. De esta manera, son consideradas con luminosa precisión cada una de las determinantes lingüísticas de la obra de Otero: el empleo de verbos y adverbios, la utilización adjetival de los gerundios, las

transposiciones y reiteraciones, los encadenamientos y paralelismos, la vivificación de los elementos en las frases hechas, para terminar con el estudio de la sintaxis y sus más lúcidos valores fónicos y rítmicos.

*La poesía de Blas de Otero* nos parece, en definitiva, un libro ejemplar, no sólo en cuanto a la honesta y eficiente naturaleza crítica que supone, sino también por la propia y servicial capacidad de comprensión que sus páginas nos regalan, cualidad ambas que rara vez se dan juntas con tan clara penetración.

Zenobia Camprubí<sup>503</sup>

A veces los contrastes se empeñan en producirse con una crueldad desoladora, por cuanto sus mismas circunstancias son tan amargamente dispares. Junto a la alta y honrosa alegría del Premio Nobel de Juan Ramón, ese doloroso e irrestañable desconsuelo de la muerte de Zenobia. Zenobia y Juan Ramón eran como un pensamiento junto y unánime. El poeta y su esposa vivieron siempre trascendiendo la misma voluntad de vivir, el mismo unívoco y cotidiano quehacer: las grandes y diminutas preocupaciones, los trabajos y los ocios, las memorias y los sueños, el trance dichoso o triste a cada hora. La identidad fue para ellos el cultivado y maravilloso signo que reunió el tiempo de sus vidas. Cuando Zenobia, poco antes de morir, esclareció un punto y pareció entender la nueva de que Juan Ramón era Premio Nobel, cantó el último brote de su voz un villancico, mientras el poeta lloraba. La muerte no quiso esperar. La muerte no espera nunca. Y lo que pudo haber representado una profunda y mutua participación de la felicidad, tuvo que ser fatalmente como una mutilación, como un patético rompimiento de algo que no podía recuperarse jamás: la vida de quien también merecía compartir la bien ganada honra del Premio Nobel. Juan Ramón «no podía creer» que Zenobia hubiera muerto. Para él, no tenía sentido perder y ganar, en plazo tan breve, esas dos bazas inseparables.

Zenobia fue para Juan Ramón una tierna y necesaria colaboradora, una maestra de vida, una mano ejemplar. Zenobia conocía la última veta inesperadamente manada del alma del poeta, su más enclaustrado alumbramiento espiritual. Cuando se habla de ella, se la asocia generalmente a las traducciones en castellano de la obra de Rabindranath Tagore, pero acaso su más importante tarea fuera la de su sacerdocio poético, la de su constante y luminosa ayuda al lado de Juan Ramón. Zenobia no sólo ordenó y preparó buena parte del trabajo del poeta, sino que supo rodearlo de todo el familiar y religioso universo que necesitaban su vida y su creación, esas dos cantidades que en él se hicieron homogéneas. Durante cuarenta años, desde 1916 a 1956, Zenobia laboró y amó todo lo que Juan Ramón amara y laborara. Y en esta sola y permanente realidad se trasluce el mejor, el más cabal y claro símbolo de lo que fue y significó esta mujer extraordinaria, cuya muerte ha venido también a dejar trancas las más entrañables raíces del Premio Nobel.

---

<sup>503</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 8, III, Madrid-Palma de Mallorca, 1956, pp. 230-231.

Pedro Laín [Entralgo] y la antropología de la esperanza<sup>504</sup>

Hacia ya algún tiempo que esperábamos, con una fervorosa impaciencia, este último libro de Pedro Laín [Entralgo],<sup>505</sup> que viene, por así decirlo, a reunir toda la abarcadora y permanente preocupación de su autor por el problema antropológico de la esperanza. *La espera y la esperanza* es, sin duda alguna, un libro fundamental en la ya caudalosa y siempre orientadora obra de Laín y una aportación de excepcionales calas a esa sustancial condición del esperar del hombre. En sus prietas y nítidas seiscientas páginas, Laín ha sometido a norma a la vez sistemática e histórica todo el integrador conocimiento de la esperanza a través de sus más hondas y esclarecedoras cuestiones. Para ello, el autor ha ordenado su amoroso y poco menos que exhaustivo trabajo bajo la guía de cinco epígrafes claves y magistralmente concebidos: la formación histórica de la teoría cristiana de la esperanza, los variables modos de esperar del hombre moderno, el fenómeno de la esperanza en la crisis de nuestra época, su sentido en la España contemporánea y, finalmente, el desarrollo de una antropología de la esperanza según las personales y entrañables especulaciones del autor. El programa ya muestra por sí mismo una amplitud y unas derivaciones que bastan para señalar el alcance y la esencialidad del empeño. Laín injerta de esta forma el problema de la esperanza dentro del doble sistema reflexivo de la antropología y la historiografía. Esto es, Laín establece de antemano que cualquier situación vital del hombre sólo podrá ser íntegramente explicada si conseguimos discernir en ella lo que constituye su más honda intimidad y lo que representa su más inmediata expresión. De esta manera, y considerando que la esperanza es una inexorable y congénita actividad de la naturaleza humana, Laín estudia y calibra todo su radical entendimiento basándose en la indagación de unas interrogantes previas y resumidoras: ¿qué esperó la humanidad a través de su historia?, ¿cómo ha esperado?, ¿qué entendieron por esperanza los hombres de ayer y los de hoy?, ¿qué es en sí mismo el esperar humano?

---

<sup>504</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 12, IV, Madrid-Palma de Mallorca, 1957, pp. 342-347.

*Vid.* también Jordi Gracia, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 208.

<sup>505</sup> Laín Entralgo, Pedro (1957): *La espera y la esperanza*, Madrid, Revista de Occidente. [Nota en el original.]

En la «Constitución de la teoría cristiana de la esperanza», primer capítulo del libro, se aborda la sucesiva y mudable evolución del fundamento de la esperanza de acuerdo con los textos y las revelaciones del Evangelio. La esperanza, pues, es aquí entendida en todo su infuso significado como una virtud teologal, y la consideración de su diverso enraizamiento en la conciencia del cristiano es estudiada a través de cuatro de los más preclaros paradigmas del espíritu evangélico: san Pablo, san Agustín, santo Tomás de Aquino y san Juan de la Cruz.<sup>506</sup> Reconociendo que el cristianismo es histórica y fontalmente la sucesión de una inagotable sed de esperanza, de una continua y salvadora elaboración de su más promisorio realidad, Laín establece sobre este cauce central de la teología cristiana todo un sabio y suavoso sistema analítico en torno a esa esperanzada necesidad religiosa del hombre.

«La esperanza en el mundo moderno», título de la segunda parte, afronta la investigación del tema afincándolo terminantemente en los cuatro distintos modos de esperar que Laín asigna a los tradicionales, los reformados, los secularizados y los desengañados. Desde fray Luis de León y Quevedo hasta Leopardi y Baudelaire, va abriéndose paso, con alerta y equitativa precisión, todo el agudo conocimiento de que hace gala Laín para hacernos entender este inigualable esquema ideológico del arraigo de la esperanza en el humano alentar de toda una época.

La tercera parte del libro que nos ocupa, acogida bajo el epígrafe de «La esperanza de la crisis de nuestro tiempo», desarrolla, primeramente, frente al angustioso e inseguro signo de la realidad histórica actual, una pormenorizada discriminación acerca del vario sentimiento de la esperanza en los hombres de nuestro siglo. En este trance, Laín ha puesto sagaz e inevitablemente sus miras en tres de los nombres más representativos de la mente actual: Heidegger, Marcel<sup>507</sup> y Sartre. A través de ellos va organizándose, con diáfana y

---

<sup>506</sup> Los capítulos que Laín [Entralgo] dedica en este libro al estudio de la esperanza en san Agustín, san Juan de la Cruz, Antonio Machado y Miguel de Unamuno, integraron, con muy ligeras variantes, el texto que, bajo el título general de *La memoria y la esperanza*, leyó su autor como discurso de ingreso en la Real Academia Española, en 1954, y que fue publicado ese mismo año. Con anterioridad, ya nos había ofrecido Laín otras terminantes muestras de su permanente dedicación a la antropología de la esperanza. Recordemos, principalmente, y omitiendo algunas otras referencias de menor monta, sus cursos en la Universidad Menéndez Pelayo, de Santander, en 1950, y en el Colegio Mayor Ximénez de Cisneros, en 1953. [Nota en el original.]

<sup>507</sup> Se refiere a Gabriel Marcel (1889-1973), filósofo católico, dramaturgo y crítico francés que mantenía que los individuos tan sólo pueden ser comprendidos en las situaciones específicas en que se ven implicados y comprometidos. Defensor de los sublevados durante la Guerra Civil española, Albert Camus polemizó con él en varias cartas públicas donde denunció las contradicciones éticas de su reflexión filosófica humanista.

ordenadora visión, la urdimbre de la esperanza sometida a los imperativos de la crisis de nuestro tiempo. Este análisis de las motivaciones y las estructuras del esperar humano en el mundo de hoy, tan certeramente concebido, se cierra con la glosa de las diversas teorías de la esperanza expuestas por sus más conocidos analistas actuales.

«La esperanza en la España contemporánea», que da nombre al capítulo cuarto, recoge, basándose en la apoyatura literaria de algunos pensadores y poetas de nuestros tres últimos cuartos de siglo, un material realmente decisivo sobre el temple esperanzado del español y sus proteicos modos de esperar. Unamuno, Antonio Machado y Ortega, esos tres magnos ejemplos de *hombreidad* y de integración de España, han venido a ser los más fortalecidos apoyos sobre los que Laín logra construir todo el definidor edificio del esperar o el desesperar humano en el tiempo que nos toca vivir. Como colofón, el autor dedica unas últimas pesquisas al sentido de la esperanza en la poesía española actual. Sin embargo, y a pesar del feliz enfoque y de las óptimas enseñanzas que contiene esta parte del libro, quizás notemos aquí la falta de una cierta y específica atención en un determinado aspecto del tema que el mismo epígrafe parecía prometer. Nos referimos al análisis de las concretas maneras de esperar del hombre español a partir de 1936, considerando este perfil del problema en todo su preciso e histórico complejo de factores. Recordemos que fue el propio Aranguren<sup>508</sup> quien, refiriéndose, antes de su aparición, a *La espera y la esperanza*, quiso pedir a Laín un suficiente comentario sobre esta incuestionable realidad humana de la España de hoy.

La parte final del libro —«Antropología de la esperanza»— es acaso la más sugestiva y particularmente deslumbradora de las cinco enumeradas, con ser todas ellas tan relevantes. En este capítulo, se entrega Laín, con una convivenciadora y enamorada dedicación, a la búsqueda interpretativa del talante esperanzado del hombre visto «desde dentro» y «desde fuera», al descubrimiento de las raíces que relacionan la espera y la esperanza humanas con el saber y con la propia experiencia del autor. Es aquí, precisamente, donde Laín nos regala con más notoriedad que nunca una lección realmente insólita de claridad y de mesura, de entendimiento y de equilibrio. La exposición de los diversos y fundamentales resortes que definen antropológicamente la esperanza, han sido desentrañados y sistematizados con una

---

<sup>508</sup> López Aranguren, José Luis (1956): «Pedro Laín, el problema de España y la esperanza española», en *Papeles de Son Armadans*, n. VI, septiembre, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 325-335. [Nota en el original.]

nobilísima y sorprendente voluntad de acercamiento. Los juicios de Laín, enriquecidos, como tantas otras veces, por un estilo claro y persuasor, sostienen aquí toda esa reveladora teoría en torno al carácter constitutivo del esperar humano, que representa, sin duda alguna, el más completo y trascendental estudio sobre el tema abordado hasta ahora entre nosotros.

*La espera y la esperanza* es, pues, un libro en cuya radical importancia nos interesa muy especialmente insistir. Tanto en un sentido histórico y filosófico cuanto en un aspecto de humanidad y de comprensión, Laín nos ha abierto el camino —tan entrañadamente esperado— de una metódica y esencial interpretación de la esperanza humana. A partir de ahora, ya podemos contar en España con una insuperable y ejemplar respuesta —o incorporación— a la filosofía de la angustia y, gracias a ella, adquiere su justa equivalencia en el mundo buena parte de nuestro mejor pensamiento.



Una novela inactual<sup>509</sup>

Antes de iniciar este comentario sobre *La frontera de Dios*,<sup>510</sup> de José Luis Martín Descalzo, nos interesa hacer una aclaración previa que, en cierto sentido, también pudiera resultar un paladino medio de curarnos en salud. Se trata de algo que, aunque sólo sea atendiendo a la norma que hemos pretendido trazarnos en esta sección de los *Papeles de Son Armadans*, ya exigiría por nuestra parte una cierta justificación. No cabe duda que todo ese caudaloso y, a veces, deformante aparato publicitario en el que ha venido envolviéndose la aparición de los premios Nadal, nos obliga ahora a hablar de una novela que, sin esos antecedentes de expectación pública o de promisoriosa y anticipada fama, tal vez nos hubiera inducido a exponer en otros términos nuestros juicios o, cuando menos, a una muy diferente atención. Quede, pues, bien claro que el hecho de hablar aquí de *La frontera de Dios* se debe, en principio, a dos razones que tocan muy tangencialmente a la propia calidad de la novela y que incluso pudiera parecer, por otra parte, malintencionadas. Nos referimos, a la circunstancia de que *La frontera de Dios* haya alcanzado el último Premio Nadal y a la consideración que nos merece el padre Martín Descalzo, sacerdote de muy valiosa e inteligente labor, hombre atento y de fina preocupación por los problemas del catolicismo español y poeta de primoroso y delicado acento. Ambos motivos enumerados nos fuerzan a no abundar en el confusionismo que esta novela pudiera suscitar, a remolque de su premio.

*La frontera de Dios* es una novela desenfocada, trasnochada, espectral. Nada en ella responde a lo que Martín Descalzo parecía prometernos y, de hecho, esperábamos de él. Tras su lectura, el mundo de *La frontera de Dios* se nos presenta como desdibujado, ingenuamente vestido de enfática y desconcertada realidad. No pretendemos, claro es, adentrarnos en la posible vinculación teológica de la novela, ni en ese determinado cariz de edificante espiritualidad que la informa. Sólo intentamos referirnos a su más concreto enfoque literario. ¿Qué es, en definitiva, lo que esta novela quiso ser? Su autor, en unas

---

<sup>509</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 13, V, Madrid-Palma de Mallorca, 1957, pp. 93-96.

Vid. también Jordi Gracia, *op. cit.*, 2006: 178-179.

<sup>510</sup> Martín Descalzo, José Luis (1957): *La frontera de Dios*, Barcelona, Ediciones Destino. [Nota en el original.]

declaraciones preliminares, da cuenta al posible lector precavido de que «no busque tesis donde ha querido retratarse vida, ni se agazape esperando locuciones teológicas donde los personajes son gente que habla como se habla». Si tomamos al pie de la letra esta advertencia, nos vemos asaltados, en primer lugar, por unas inevitables preguntas: ¿Qué entiende aquí el novelista por «retratar vida»? ¿Hasta qué punto era novelable, en este caso y a estas alturas, ese reflejo *no común* de la vida? ¿En qué sentido son estos personajes «gente que habla como se habla»? Las respuestas a estos interrogantes nos hacen creer, honestamente —y casi a nuestro pesar—, que *La frontera de Dios* es una novela trunca, y no tanto por arcaica cuanto por literariamente ineficaz. Desde su ideación hasta su misma técnica, desde su trama hasta su lenguaje, la novela nos llena de un perplejo desencanto. Martín Descalzo, y ése es su más preconizable mérito, intentó ofrecernos, a través de su más noble y profunda conciencia de católico —aún más, de sacerdote—, una crónica suficientemente valerosa y descarnada de un pueblo zarandeado por una serie de acontecimientos que culminan en el milagro. Renato, el guardavías, protagonista de la novela, es aquí el vehículo de la intervención divina y su drama es el drama del hombre sencillo y candoroso que se siente, fatal e impensadamente, medianero entre la voluntad de Dios y los destinos de Torre, ese imaginario y parabólico pueblo de Castilla. La trama argumental, supeditada en todo momento a una especie de vacilante conmoción bíblica, se entreteje en la narración de un elemental complejo de melodrama y de fábula. A veces, las situaciones se nos presentan con unos visos de conmovedora y casi infantil irrealidad. Repetimos que estamos refiriéndonos al puro acontecer narrativo de esta novela, no a ninguna otra derivación que pudiera colegirse del tema tratado.

La técnica empleada en *La frontera de Dios* es de un desarrollo casi cinematográfico. En ocasiones, tenemos la sospecha de que fue pensada con tales fines. La superposición de imágenes (los factores tiempo y espacio) queda de esta forma inmersa en una especie de proyección ordenadamente tediosa de sucesos y actitudes. Los personajes saltan de uno a otro plano de la acción como forzadas marionetas. Ninguno de ellos —acaso con la excepción de don Macario, el cura viejo— tiene vida propia, ninguno está definido sino sobre ascuas, en un apresurado esbozo. Los diálogos se desfiguran, se enmarañan dentro de una lógica convencional y la limpia y bien trazada fluencia del lenguaje termina por someterse a una precaria servidumbre narrativa.

Nos produce un innegable desconsuelo tener que afirmar lo que llevamos dicho más arriba, donde poco menos que todo es negativo, precisamente porque Martín Descalzo nos ha defraudado al ofrecernos una novela inactual, casi extemporánea, sin ningún interés específico como tal novela, y era otra cosa muy distinta lo que habíamos permitido esperar de él. Cuando la llamada «novela católica» o «neocatólica» va enseñándonos por el mundo adelante que existe toda una larga y aun intocable serie de problemas religiosos de auténtico interés social y literario, *La frontera de Dios* viene a mostrarnos unas páginas que, escritas hace cincuenta años, aún hubieran parecido, temática y técnicamente hablando, una especie de retablo de artificioso simbolismo. Bajo el doble y actual ángulo de la creación novelística y del valor de los resultados que esa creación pudiera añadir al propio mundo estético de la novela, *La frontera de Dios* es —hay que reconocerlo— un intento fallido. Pero Martín Descalzo tiene capacidad y nervio suficientes para hacernos variar de opinión.

Nenias por el español Roy Campbell<sup>511</sup>

Están sonando sus palabras mientras escribo.<sup>512</sup> Las oigo caer atropelladamente en mi memoria, con la misma beatífica desolación con que cae en las manos una lágrima. Están sonando desde el manantial del tiempo, con aquel trémulo y balbuceante acorde que tenían. Y vuelvo a ver una vez más el enamorado gesto de rendido y fiero paladín con que llenaba su vaso, bebiendo «cristianamente» el vino de la concordia y de la bienaventuranza, el vino de los limpios de corazón. Y lo siento acercarse fontanalmente, con su enternecedora cojera de trotamundos, de niño que ha crecido demasiado, con su orgullosa humildad, apoyándose en su bastón de palo igual que en el hombro de la tierra. Y veo sus líquidos, sus purificadores ojos franciscanos, la misericordia que le crecía desde el mirar cuando contemplaba las cosas como si las lavara, con aquellas luciérnagas de terrible mansedumbre que le rebullían en los entresijos de las pupilas.

Recuerdo el dolor de su pierna y el ademán de su apacible mano luchadora y el profundo, exuberante borboteo de vida que se le iba derramando hacia fuera del pecho. Recuerdo aquella emanación de delicada reciedumbre con que lloraba, cantando o hablando, con que se recogía en una especie de silencio de pedernal que se adensaba y chispeaba en nuestra carne igual que se desangra y se ilumina el sueño en la memoria.

Recuerdo los días de Segovia y de Salamanca, de Turégano y de Ciudad Rodrigo, cuando nos contaba las cuentas de sus andanzas y de sus oficios de chalán y era de una conmovedora hermosura mirar para su maltrecho vestido y para sus acariciadores brazos titánicos, mientras se le iba formando alrededor de su cuerpo como un relumbre de legendaria aventura. Y aquel soldado, aquel vagabundo, aquel evangélico patriarca de la poesía, se nos iba haciendo transitable, por así decirlo, se nos bruñía dentro de nosotros para poder mirarnos en él, para podernos mirarnos en las limpias aguas del humano espejo de su corazón.

---

<sup>511</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 14, V, Madrid-Palma de Mallorca, 1957, pp. 221-224.

<sup>512</sup> Sobre Roy Campbell (1901-1957), impecable traductor al inglés del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, y enemigo de T. S. Eliot y Stephen Spender, vid. J. M. Caballero Bonald, *Tiempo de guerras perdidas*, op. cit., pp. 274-275; en la p. 326 lo califica como un personaje «deplorable».

Recuerdo aquellas noches de Madrid, con Charles y con Camilo José, cuando ya Roy era un gigante cansado de cabalgar por el sueño y se quedaba hablando durante horas y horas desde detrás de su vida, y todo sucedía como si de pronto ya no hubiese más palabras que decir. Pero Roy seguía leyéndose y recordándose hacia el hondón de su cuerpo, porque ninguna criatura había nacido con más inagotable fundación de alegría.

Escribo pensando en su vida porque comprendo que ya se va a quedar con nosotros para siempre, que vamos a seguir viéndolo llegar cualquier día, de cualquier parte, con el tronco de su cuerpo como herido del rayo, con sus entrecortados pasos de haber andado mucho y para adentro y su fluyente sonrisa de varón justo encristalada en los húmedos ojos.

La lección de Roy Campbell es una permanente, una descarnada y casi cegadora lección de humanidad. Su vida fue siempre un poco como una tempestuosa y delicadísima infancia del mundo, como un inviolable paradigma de honestidad y de hombría de bien. Ningún poeta tan ajeno a las conveniencias y a los imperativos categóricos del tiempo que le tocó vivir. Pensando en él ahora, no sé por qué misteriosa razón, también me acuerdo de Pío Baroja y de Ernest Hemingway, esos españoles. Acaso no hayan tenido estos tres hombres, bien mirado, demasiadas cosas en común, pero hay algo que los junta y les marca la ibérica frente con la misma inequívoca y suasoria señal: la identidad de sus actos con sus pensamientos.

En Roy Campbell, la independencia era el más inmediato producto de su apasionada ambición de ser siempre lo que, en el fondo de su conciencia, quería únicamente ser: un hombre de tan idéntica hechura por dentro como por fuera. Amó al prójimo con una suerte de convivenciadora y entregada capacidad de esperanza, cuando el prójimo era honesto y verdadero y, en ese derramado amor, cabían juntos y correspondidos el amo y el vasallo, el caballero y el trajinante de caballerías. Y luchó a brazo partido contra la impostura y las marcadas cartas de la vida.

Roy anduvo por ancho mundo con una más ancha verdad a cuestas, con una inmensa y sencilla verdad con regusto a vino y con olor a campo, como si la llevara metida en su zurrón de andarríos, incluso con cierta elemental y doméstica costumbre. Fue al mismo tiempo un insociable y un tierno y fraternal amator de las gentes. Su aparente incivilidad era también una manera de desnudarse el corazón y mostrársenos tal cual era: un ángel con espada de fuego. Aquella violenta y casi infantil intransigencia de Roy, aquella satírica y

noble pujanza de luchador, se nos apareció siempre con algo de española flamenquería, de ibérica y heroica lealtad consigo mismo, como con una especie de torera burla del peligro. Lo que tenía de chalán, de picador, de feriante, también lo tenía de trovador, de cruzado, de hidalgo caballero. Su raro y peregrino temple de sudafricano se entretendió a partes iguales de la melancólica y bucólica Provenza y de la guerrera y patética Castilla.

Que la tierra le sea leve a este hombre puro y sin tacha, a este poeta cuyo calendario marca ya las fechas sin tiempo de los elegidos, a este español, tan patricio y popular.

## El Premio de la Crítica<sup>513</sup>

A la vista de los resultados, nos satisface poder reconocer entusiásticamente que el Premio de la Crítica ha logrado alcanzar, en sus dos únicos años de existencia, toda nuestra más abierta y acreditada confianza. Lo que ya en su primer acuerdo fue un feliz augurio de eficaz y riguroso proceder,<sup>514</sup> en esta segunda ocasión ha venido a confirmarse con todas las garantías. Desembarazado de cualquier coacción o interés que fueran ajenos a su más honesto y solvente criterio selectivo, el jurado del Premio de la Crítica ha conseguido su propósito primordial: destacar públicamente, sin otro galardón que el de la honra, la mejor novela española publicada en el año.

Si consideramos las diversas circunstancias en que dicho premio viene desenvolviéndose, aunque sólo sea desde el punto de vista de su función clarificadora dentro de las revueltas aguas de nuestra literatura actual, es obvio entender que el Premio de la Crítica viene a resultar algo así como una patente de revisión en torno al confucionismo creado por la mayoría de los premios literarios existentes en España y por la misma arbitrariedad de un buen sector de los profesionales de la crítica. Se nos antoja, por otra parte, tan necesario como servicial este pronunciamiento a favor de la más importante novela española aparecida cada año. Las consecuencias que en el orden de la mera apreciación del público lector pueden derivarse del fallo, son evidentemente de un notorio y provechoso alcance. Nadie puede, a estas alturas, poner en tela de juicio la probidad y la independencia crítica de los miembros del jurado y su mismo alejamiento de cualquier presión de índole económica o comercial; incluso el mecanismo utilizado en las votaciones descarta ya toda posible confusión en el escrutinio. Todo ello viene a afincarnos en lo que ahora pretendemos señalar: en el ejemplar servicio de dicho premio, tan puntualmente establecido, atendiendo a muy varios conceptos de historia y política literarias.

---

<sup>513</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 14, V, Madrid-Palma de Mallorca, 1957, pp. 237-240.

<sup>514</sup> Se refiere a la consecución del Premio Nadal en 1955, y a la del Premio de la Crítica en 1956, corroborando un premio al otro. Aquel año se había instituido este Premio de la Crítica y fue el primero que se otorgó. Recordemos que, luego, Caballero Bonald lo recibiría en tres ocasiones, dos como poeta, en 1960 por *Las horas muertas* (1959); y en 1978 por *Descrédito del héroe* (1977); y otra como novelista en 1975 por *Ágata ojo de gato* (1974).

La elección de *El Jarama* para el Premio de la Crítica de 1956, implica un acierto radical. Si en *Papeles de Son Armadans* hubiéramos tenido voto, éste habría sido también, y sin la menor duda, para la novela de Sánchez Ferlosio, que representa, según nuestro leal entender, una de las más importantes aportaciones habidas en el panorama novelístico español de los últimos años. El hecho de haber vuelto a recaer dicho premio en una novela que, como la favorecida el año anterior, corrió una muy zarandeada suerte de enjuiciamiento por parte de los más avisados lectores y críticos, nos permite abundar en nuestra idea acerca de la innegable función aclaratoria de este galardón, al que concurren automáticamente, y con independencia de cualquier tipo de intereses editoriales o económicos, todas las novelas españolas publicadas en el año.

Junto a *El Jarama*, y por primera vez en esta ocasión, también se ha concedido el Premio de la Crítica a un libro de poesía: *De claro en claro*, de Gabriel Celaya. Aunque por distintas razones que *El Jarama*, juzgamos asimismo como muy significativo el acuerdo del jurado. A este respecto, no es, desde luego, un argumento demasiado sensato el que se ha querido esgrimir, aduciendo que *De claro en claro*, en el campo de la poesía actual, acaso no represente lo que *El Jarama*, en el terreno de la novela. Ello no obsta, sin duda alguna, para que dicha elección esté a todas luces sobradamente justificada y venga a consolidar el servicial y solvente proceder del jurado. Sería ingenuo, por otra parte, suponer que van a publicarse anualmente en el país libros de excepcional importancia. Pero lo cierto es que, dentro de esta inevitable y lógica posibilidad, la labor de quienes mantienen y acuerdan el premio está produciendo ya un inmediato y saludable beneficio. Y ello merece nuestra más fervorosa solidaridad.



A propósito del último libro de Aranguren<sup>515</sup>

Ha querido reunir Aranguren, bajo el título de *Crítica y meditación*,<sup>516</sup> una serie de artículos ya conocidos que, según declaración propia, «coinciden, negativamente, en no ser de tema religioso ni técnicamente filosófico». Bien está, a efectos de una más completa apreciación de la sagaz y didáctica obra de Aranguren, esta agrupación temática de su dispersa labor de crítico literario y de comentarista de muy específicos problemas de nuestro tiempo. En Aranguren, y debido a su clara y rigurosa actitud ética, se da algo tan necesario en la España de hoy como es la bien ensamblada honestidad de razones y obras, la inquebrantable permanencia de una línea de conducta que, fluyendo de los hondones de su conciencia de católico, se entraña en la sólida trabazón de su obra. Dicho con otras palabras: en Aranguren importa tanto lo que quiere decirnos y, de hecho, nos dice, cuanto la forma como nos lo dice. Parece obvio insistir sobre punto tan trasnochado e incuestionable y, sin embargo, no estaría demás hacer ahora hincapié, siquiera sea someramente, en algunos determinados aspectos de la personalidad de Aranguren, tan traída y llevada últimamente, y no siempre para bien. Aunque, en realidad, el libro que comentamos sólo representa una apresurada y un tanto marginal faceta del ensayista, queremos apoyarnos en la oportunidad de su aparición para exponer nuestros puntos de vista sobre la innegable importancia que nos muestra, con tan preclara y ejemplar honradez, la postura ética y literaria de Aranguren.

Nos interesa referirnos, en primer lugar, a una cierta y un tanto solapada actitud negativa en torno a la obra de Aranguren que ha venido produciéndose desde hace algún tiempo. Se ha querido, entre otras peregrinas apreciaciones críticas —tal, por ejemplo, la de entender como *peligrosa* o *desviacionista* su religiosidad—, traer a extraña colación el hecho de que Aranguren no haya conseguido ser un *maestro* o un *creador*. El sambenito que se le ha intentado colgar acaso no merezca otro comentario que el señalamiento de su insólita y gratuita pretensión. No deja de producirnos un desconcertado sentimiento de sorpresa este prurito, que tan alarmantemente va tomando cuerpo en el país, de fomentar la

---

<sup>515</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 15, V, Madrid-Palma de Mallorca, 1957, pp. 335-339.

*Vid.* asimismo Jordi Gracia, *op. cit.*, 2006: 233 las interesantes conclusiones a propósito de esta reseña.

<sup>516</sup> López Aranguren, José Luis (1957): *Crítica y meditación*, Madrid, Taurus. [Nota en el original.]

confusión. Nos parece que, en cualquier caso, es de una temeraria inconsistencia argumental contraponer a la labor de un ensayista, como ha querido hacerse al hablar de Aranguren, su falta de *aventura creadora*. ¿Por qué complicado sistema de razonamiento puede exigírsele a un escritor de filiación filosófica que, sobre serlo y enseñarnos a andar el camino de muchos descubridores perfiles de la problemática de nuestro tiempo, tenga también que *crear* o *inventar* una especie de artilugio *político* que desencadene la apoyatura más o menos intelectual de toda una mayoría? Jamás, que nosotros sepamos, un escritor íntegro ha pretendido otra cosa que serlo de veras, al margen de cualquier otra determinante extraliteraria o de índole convencional. No se nos alcanza del todo —aunque sí en parte— la intención que ha movido a algunos detractores de la obra de Aranguren al esgrimir, en insospechado demérito suyo, que no es un *genio* y que, por una no muy clara consecuencia, tampoco es un *maestro*. En el caso concreto de un ensayista, de un catedrático de ética, si se quiere, es ingenuo buscarle objeciones a su labor por el mero hecho de su falta de *riesgo* y *aventura*. ¿Qué significa la *aventura* y el *riesgo* en el ejercicio de una labor intelectual, tan centrada —que es de lo que aquí se trata— en una zona de auténtica raíz filosófica y didáctica? Aranguren se ha limitado a ser verdadero consigo mismo y a ofrecernos el producto de esa convivenciadora verdad por medio de un procedimiento expositivo rebosante de decencia y de rigor. A muchos nos consta que Aranguren ha afrontado, contra viento y marea, la dedicación profesoral a su cátedra de ética. Y es ocioso suponer que jamás se habrá detenido a pensar si es o no es un *genio*. A veces, todo ese eclecticismo con el que se ha querido jugar para buscarle la ausencia de *riesgo* a su obra, se nos aparece como una especie de arbitraria y pueril demagogia. Que Aranguren sea o no un maestro ya es asunto más prolijo de dilucidar. En todo caso, no cabe duda que un buen sector de la juventud estudiosa y atenta sigue a Aranguren y lo respeta y aprende de él, quizás por los mismos motivos de libertad moral que ven, por ejemplo, en Pedro Laín. El hecho es evidente y resulta poco menos que desconsolador que, a estas alturas, haya quienes finjan ignorarlo y nieguen a Aranguren y Laín precisamente aquello que muchos de nosotros juzgamos como más afirmativo y categórico.

Queremos, por último, y volviendo al libro que motiva esta divagación, dejar bien sentado lo que, para nosotros, constituye un aspecto de la obra de Aranguren muy rara vez tenido en cuenta. Aparte, claro es, de otras más significativas y abarcadoras parcelas de la

obra del ensayista, creemos que Aranguren es un excepcional crítico de poesía. Insistimos en esta determinada bifurcación —que quizás no lo sea— de su labor literaria, porque nos parece que Aranguren está llamado a salvar, en la medida de sus innegables posibilidades, una específica orientación de la crítica poética que de hecho adolece de una mínima atención profesional en nuestro país.<sup>517</sup> Hablamos, concretamente, de la posible y servicial interpretación filosófica de la poesía que Aranguren puede y debe seguir desentrañándonos. Ello no pretender ir en detrimento, claro es, ni desplazar en modo alguno ese otro perfil de la crítica cuyo ejercicio encuentra su más cabal magisterio en Dámaso Alonso. Pero es bien cierto que Aranguren, por otro camino, nos ha andado con un riguroso y suasorio entendimiento muchos reductos manantiales y *metafísicos* de nuestra poesía, siguiendo el honesto y verdadero decir de don Antonio Machado cuando, refiriéndose a la crítica, nos aconsejaba: «Benevolencia no quiere decir tolerancia de lo ruin o conformidad con lo inepto, sino voluntad del bien, en nuestro caso, deseo ardiente de ver realizado el milagro de la belleza. Sólo con esta disposición de ánimo la crítica puede ser fecunda».<sup>518</sup> Si Aranguren, sobre esta directriz, considera «particularmente visible la fecundidad para la crítica poética de una preparación filosófica previa»,<sup>519</sup> no cabe duda que él es la persona más insustituiblemente capacitada para encauzar y sistematizar el casi olvidado río donde las aguas de la poesía y la filosofía se juntan y se hacen una. Algo por el estilo dijimos ya de todo esto hablando de Pedro Laín. Celebraríamos, con la mayor y más tranquilizadora esperanza, que esta idea tuviese las saludables consecuencias que apuntamos.

---

<sup>517</sup> Tal y como apuntábamos con anterioridad, Caballero Bonald no cejará valientemente en sus críticas ante el pésimo estado de los estudios crítico-literarios en la España de entonces.

<sup>518</sup> Machado, Antonio (1936): *Juan de Mairena*, Madrid, Espasa Calpe, p. 29. [Nota en el original.]

<sup>519</sup> *Crítica y meditación*, op. cit., p. 86. [Nota en el original.]

En torno a las relaciones entre autor y lector<sup>520</sup>

Ya nos iba haciendo buena falta un trabajo crítico sobre la problemática de las últimas técnicas del arte de novelar como el que, con tan oportuna solvencia, acaba de ofrecernos José María Castellet.<sup>521</sup> Si bien la actualidad de los puntos de vista sistematizados en *La hora del lector*<sup>522</sup> no son precisamente de un estrenado enfoque, tampoco dejan de representar, y con muy sobradas garantías, un eficacísimo y poco menos que insólito acercamiento al lector español de uno de los más apasionantes y significativos fundamentos de la literatura contemporánea: el de la compleja tesitura intelectual que ha venido a adquirir la vinculación entre el autor y el lector. El tema del ensayo que nos ocupa, sin ningún serio precedente en el país,<sup>523</sup> entraña, pues, y por muy varios conceptos, un necesario y primordial servicio de iniciación a ese determinado y revelador aspecto de la novelística actual.

Parece innegable el hecho de que Castellet, con ese peculiar sistema de actitudes críticas a que nos tiene acostumbrados, y cuya evidente vehemencia no ha ido nunca en detrimento del más riguroso proceder intelectual, haya venido a constituirse, hoy por hoy, en uno de los más sagaces y concienzudos conocedores de los últimos moldes novelísticos y de sus muy cambiantes bifurcaciones sociales y culturales. Sus juicios críticos, no siempre exentos de una cierta dosis de preocupación polémica, han venido a ocupar un sintomático puesto en el ejercicio de la crítica profesional en España. No se nos oculta que, a veces, sus opiniones han podido estar lastradas de un subjetivismo tan lógico como difícilmente superable, si bien no siempre justificado en cuanto a su posible parcialidad de «gustos generacionales». A pesar de ello, incluso gracias a ello, Castellet es uno de los críticos menos limitados —geográfica e históricamente— con que cuenta nuestra moviediza nómina actual. A raíz de sus frecuentes trabajos dispersos —y de los reunidos bajo el título

---

<sup>520</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 16, VI, Madrid-Palma de Mallorca, 1957, pp. 103-107.

<sup>521</sup> José María Castellet, nacido en 1926, fue el crítico más influyente de la España de los años sesenta, conocido sobre todo por sus antologías del grupo del 50 y de los novísimos (la primera dirigida por Gil de Biedma, Barral y Goytisolo —excluyeron impunemente a Alfonso Costafreda— y la otra, impulsada por Pere Gimferrer). Tanto sus *Notas sobre la literatura española contemporánea* (1955), como *La hora del lector* (1957) marcan un punto de inflexión en la crítica y la teoría españolas de entonces.

<sup>522</sup> Castellet, José María (1957): *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral. [Nota en el original.]

<sup>523</sup> De nuevo otra referencia a la pobreza teórico-crítica de aquella España.

de *Notas sobre literatura española contemporánea*<sup>524</sup>—, un buen sector de lectores atentos ha tenido en Castellet, sin duda alguna, un inmejorable y puntual orientador.

*La hora del lector*, pues, y con estos conocidos antecedentes, ya anunciaba, con muy segura fortuna, el específico interés que en realidad ofrece. Dicho libro representa, efectivamente, el único intento serio llevado a cabo en España en torno a la sistematización y «puesta al día» de los problemas de la novela vigente hoy en el mundo. Resulta, en este sentido, de una desconsoladora evidencia pensar que hasta ahora no hayamos contado en el país con un ensayo de este tipo, pese a su brevedad y a su más o menos esquemático desarrollo, apoyado en la eficiente discriminación de las últimas técnicas narrativas. Castellet ha venido a salvar esta virtual desatención, realizando un apasionado a la vez que objetivo análisis de las diversas proyecciones culturales traídas a remolque por la nueva confluencia estética de los modos novelísticos. El crítico aborda en su trabajo, como punto de partida, una idea ya suficientemente admitida y centrada ahora en una tesis de meridiana y definitoria clarividencia: la progresiva desaparición del autor, como tal, y la incontrolable intervención creadora del lector. El problema en sí, y por muy diversas causas, ya nos ofrece un desbordante mundo de sugerencias.

Dejando aparte otros aspectos de marginal importancia, interesa considerar el ambicioso y bien razonado planteamiento de *La hora del lector*. A pesar de ese posible tono dogmático que se entremezcla en algunos juicios críticos de Castellet, su labor se nos antoja profundamente sagaz y testificadora. Partiendo de una síntesis histórica de la evolución de las modernas técnicas narrativas, el crítico se enfrenta con esa «progresiva desaparición del autor» de las páginas de sus libros y con la aparente situación de desequilibrio que esta «ruptura de sistema» puede provocar: el de una literatura más o menos carente de lectores. Concediendo que toda literatura es fatalmente un hecho social y que ninguna época se equivoca en el fundamento teórico y práctico de esa literatura, también es sensato argüir a este respecto que sería de una utópica ingenuidad querer exigirle al desprevenido lector medio una previa adaptación al íntimo engranaje de la prosa y de la poesía más inmediatas. No cabe duda que ese engranaje ha adquirido hoy en el mundo, con las más recientes derivaciones técnicas de la creación literaria, un casi irreconciliable divorcio —tan

---

<sup>524</sup> Castellet, José María (1955): *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona, Ediciones Laye. [Nota en el original.]

históricamente mantenido, por otra parte— entre el autor, que camina de frente y sin mirar atrás, y el lector, que se rezaga por sistema y que tampoco quiere —ni quizás pueda—abrir demasiado los ojos. A la hora de buscarle una posible solución a esta disyuntiva, Castellet parte de un supuesto acaso excesivamente optimista: el de la doble humildad necesaria para el entendimiento por parte de escritores y lectores. La *oscuridad* y la *complejidad* de la novela moderna obedece, claro es, a una serie de «razones temporales» de tan indudable como obligada vigencia y, quiérase o no, el repertorio cultural del lector *no especializado* no puede en ningún caso asimilarse a la evolución técnica y expresiva de la literatura del tiempo que le tocó vivir.

No es esta ocasión, sin embargo, de emprender el minucioso comentario de las ideas que este ensayo nos suscita. El solo planteamiento de la cuestión nos desviaría por unas trochas alejadas de nuestro propósito de ahora. Pensando simplemente en esa colaboradora participación de la lectura en el mundo creador de la novela —o de la poesía—, venimos a encontrarnos con una serie de circunstancias sociales y culturales de tan preocupadora realidad, que el problema que se plantea empieza precisamente en unas zonas donde la educación media del lector ya representa una decisiva piedra de toque. Y su determinada solución acaso deba ser estudiada por los sociólogos mejor que por los críticos. Pero de lo que aquí se trata es de hacer hincapié en lo mucho de orientador, con ser tanto, que este libro encierra.

A la justa y rigurosa capacidad expositiva de Castellet, ha de unirse, por último, el acierto de la inclusión de un Apéndice antológico de textos de creación, en el que figuran ejemplos suficientemente autorizados de las diversas técnicas estudiadas. Finalmente, y cerrando el oportuno y servicial interés de esta apasionante hora del lector, aparecen, tres testimonios críticos de Sartre, Claude-Edmonde Magny y Robbe-Grillet, que corroboran el acierto total de este importante libro.

Ya conocíamos dos de las cuatro narraciones agrupadas en este nuevo libro de Miguel Delibes.<sup>526</sup> Desde su índice, pues, disponíamos de sobradas razones para garantizar nuestro elogio. Sin embargo, y aun contando con estos antecedentes, «La mortaja» y «Los nogales» —los otros dos títulos no leídos hasta ahora— han superado con creces nuestra bien dispuesta y solidaria consideración. *Siestas con viento sur* es, en realidad, una especie de primoroso balance de la capacidad narrativa de Delibes, mantenida a través de toda su equilibrada obra con una franca y creciente preocupación por la fidelidad y la integridad de una insobornable actitud creadora. No cabe duda que las cuatro narraciones que componen este volumen, ayudan inmejorablemente, acaso por su misma variable y representativa catalogación, al conocimiento global del quehacer literario del autor de *El camino*, aunando ahora sus determinadas características expresivas en un comparativo muestrario donde —lógicamente— aún se perfila con mayor claridad su ya comentada postura de «escritor sin problemas». En este sentido, y al lado de «Los nogales» y «La mortaja» —al lado también de «El loco», aunque en otra medida—, se nos ofrece, por ejemplo, esa otra narración, «Los raíles», cuyo tema y cuya misma urdimbre expositiva nos hacen recordar al Delibes más atenazado por el peligroso lastre de su prurito de *aislamiento* a ultranza. Nos interesa señalar esta posible limitación del escritor —que quizás no lo sea en algún modo— precisamente porque estamos convencidos que una narración como «Los nogales», realmente impresionante en su misma patética simplicidad, basta para medir en toda su ejemplarizadora eficacia a un escritor de tan sólido y honesto temple como Miguel Delibes.

A la hora de analizar esos varios elementos de seducción que fundamental el estilo de Delibes, se nos aparece, antes que ninguna otra circunstancia, la de la honradez expresiva. O dicho de otra manera: toda la limpieza ornamental, la sobria y a la vez exuberante categoría de pureza lingüística, la misma maestría narrativa de Delibes, emanan principalmente de esa honrada y acrisolada compenetración entre las determinantes del mundo imaginativo del novelista y el más enterizo y mensurado conocimiento de sus

---

<sup>525</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 17, VI, Madrid-Palma de Mallorca, 1957, pp. 209-211.

<sup>526</sup> Delibes, Miguel (1957): *Siestas con viento sur*, Barcelona, Destino. [Nota en el original.]

posibilidades de expresión. En este sentido, indudablemente, Delibes es un escritor tradicional —en su concepto más respetable y admirable—, y ello sucede en tal medida que cuando intenta una posible escapada, como en el caso de «El loco», su prosa termina por volverse más artificial, sometiendo entonces la estructura narrativa a una especie de orden preconcebido donde la acción no siempre se resuelve sin una cierta trivialidad. Conste que todo esto lo venimos diciendo sin otra intención que la de hacer resaltar más intensamente los altos y categóricos valores de una obra que nos sigue pareciendo tan significativa como ejemplar. *El camino*, concretamente, y sobre todos los demás libros de Delibes, es para nosotros una de las tres o cuatro mejores novelas escritas en España en los últimos quince años.

En «La mortaja» y en «Los nogales» Delibes vuelve con mayor o menor atención al mundo de los niños, con toda su estremecedora y tiernísima realidad, con su trágica y poética desnudez. El desarrollo de la acción, centrada en un paisaje de alucinante y recia textura rural, se encadena a través de una vigorosa trama, sabiamente tejida, donde Delibes demuestra una vez más su poco común dominio del lenguaje. El adjetivo nace bautizando con una insustituible y tajante exactitud. Y junto a ello, el alentar de los personajes se perfila con un ímpetu de sorprendente objetividad. Quizá sea éste el principal atributo de estas nuevas narraciones de Delibes, tan emparentadas estilísticamente —aunque sea otra su intencionalidad literaria— con *El camino*: el de la objetividad en el recio dibujo de sus héroes, inmersos en una magistral gravitación del tiempo narrativo.

Señalemos, finalmente, la innegable importancia de estas *Siestas con viento sur*, en las que ese tradicional y permanentemente íntegro escritor que es Delibes nos ha vuelto a ofrecer una prueba más de su talento literario, al margen de modas narrativas y de conquistas técnicas.



Un nuevo adelanto de *Clamor*<sup>527</sup>

En unos pocos años, Jorge Guillén<sup>528</sup> ha ido ofreciéndonos unos sustantivos y sintomáticos avances de esas tres series que han de integrar su tan esperado *Clamor*. Después de las sucesivas entregas de *El encanto de las sirenas* (México, 1953), *Huerto de Melibea* (Madrid, 1954), *Del amanecer y el despertar* (Valladolid, 1956) y *Luzbel desconcertado* (Milano, 1956), y a punto ya de aparecer la primera de estas tres series, acogida bajo el título de *Maremágnum*, nos llega el último anticipo de esta magistral empresa poética en la que Guillén trabaja actualmente. Nos referimos a *Lugar de Lázaro*,<sup>529</sup> categórica muestra de la profunda y constitutiva visión del *vivir* hacia la que está proyectada casi íntegramente la fundación metafísica de esta poesía.

Creo que ya se ha señalado que entre *Cántico* y lo que hasta ahora conocemos de *Clamor*, pueden situarse los dos definatorios extremos del *ser* y del *vivir*. La inmediata y esperanzadora interpretación del mundo circundante, cada vez más enraizada en las cuatro sucesivas ediciones de *Cántico*, ha venido ahora a transformarse en una especie de dramática y entrañable apelación al hombre, centro de su propia y religiosa conciencia de *sobrevivirse*. Pues bien, este reciente *Lugar de Lázaro* acaso revele, aún con mayor propiedad y debido a su rotunda vinculación con la esperanza humana, un más dominador y objetivo ahondamiento en el *vivir*, considerado como cifra de equilibrio estético. La posible objetividad de este determinado aspecto de la poesía de Guillén irrumpe ya, por así decirlo,

---

<sup>527</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 18, VI, Madrid-Palma de Mallorca, 1957, pp. 329-333.

<sup>528</sup> En su estancia en Colombia, Caballero Bonald coincidió un semestre con Guillén, también como profesor, y se creó una sólida amistad, vid. *La costumbre de vivir*, op. cit., diferentes citas y comentarios intercalados, sobre todo las pp. 337-339. Y no es la última vez que se ocupará del autor de *Cántico*: Cf. J. M. Caballero Bonald, «Jorge Guillén, una lectura, un conocimiento», en *La Pluma. Revista Cultural*, n. 7, Madrid, 1981, pp. 84-89: «Mi experiencia de lector de Guillén tuvo una primera fase de deslumbramiento. Algo por el estilo le ocurrió a bastantes poetas de mi edad y creo que eso estuvo muy bien. La edición de *Cántico* que cayó inicialmente en mis manos fue la de 1945. Debí leerlo hacia 1950, cuando yo empezaba a ejercitarme –no sé si tardíamente o demasiado pronto– en mis primeras tentativas literarias. La poesía de Guillén me situó ante un foco de sugerencias que, quizá por contraste con otras lecturas más sentimentalmente afines, logró seducirme de un modo muy especial por vía lingüística. Pienso que buena parte de mi primera enseñanza léxica la cursé en el *Cántico* de 1945. Una lección así, tan basada en la limpidez metafórica, en una técnica de síntesis imaginativas, genera siempre en el aprendiz de poeta un tono verbal que no deja de propagarse incluso en los ejercicios literarios más aparentemente contrapuestos.» Nótese aquí que la edición de *Cántico* data de 1945, pues será un libro también fundamental en el resurgir de la lírica de posguerra.

<sup>529</sup> Guillén, Jorge (1957): *Lugar de Lázaro*, Málaga, Colección A quien conmigo va. [Nota en el original.]

desde una vuelta del objeto —o del tema—, luchador y vencedor de un insólito engranaje con la existente y con las posibilidades que esa existencia en torno puede desencadenar. Objeto y sujeto se han compenetrado a través de sus más misteriosas y serviciales confluencias. Casi podría decirse que Guillén viene desde su genuina libertad creadora para encontrarse con otra libertad de una naturaleza ya sobrehumana. Hablo, claro es, de esa mítica libertad poética que tiende a encarcelar la palabra en un territorio de inconmensurable revelación, que finge dejar exentos los resortes verbales para inmovilizarles después dentro de una organización estilística que se ahorma con la temática y donde todo lo que nace como experiencia, nace descubriendo el mundo.

*Lugar de Lázaro* está integrado por cuatro tiempos de unitario, aunque sustantivamente independiente desarrollo, a través de cuya interpretación del milagro bíblico, van adquiriendo una especial categoría simbólica todas y cada una de sus *vivientes* señales, desde el término de la agonía hasta la posterior oración del resucitado. La primera parte se centra en la muerte de Lázaro, en la inmediata y turbadora contradicción de ese «Lázaro apenas siendo y recordándose», mientras «se insinúan los presagios / de no se sabe qué ulteriores fondos». El poeta se sitúa en el centro sobrenatural de ese tránsito, se adentra en sus desconcertantes circunstancias de tiempo y de lugar. No creo que Guillén haya escrito nunca un centenar de endecasílabos como esta serie con la que arranca el poema que nos ocupa. La magia idiomática transcurre con una lucidez, con un estremecimiento de sorpresa tales, que cada uno de los versos es como un planeta de inexorable e inmutable órbita, donde todo movimiento está vigilado y dirigido sin posible mudanza y donde la menor alteración vendría a quebrar la armonía del cerrado y admirable universo que lo define.

Las partes segunda y tercera describen la inminencia de la resurrección y el reencuentro con el mundo circundante. Lázaro regresa a lo que estaba haciéndose olvido, abre otra vez los ojos a lo que continúa haciéndose memoria. «Volver a vivir se aprende pronto». Y la esperanza torna a convertirse en una diaria aventura, humilde en su misma trascendencia. Cada mínimo rincón del recuerdo es entonces como un símbolo de salvación y el poema fluye en torno a esta clave de enraizamiento en la vida. Aunque «a través de la muerte no hay posible / fidelidad», Lázaro representa aquí toda una mitología del «seguir viviendo». Su reencuentro con el mundo proporciona a Guillén una especie de alegórico resumen de esa jubilosa realidad que viene sustentando toda su poesía.

*Lugar de Lázaro* se cierra con la oración del resucitado, atónico diálogo con Dios donde vuelven a repetirse, aunque esta vez en primera persona, todos y cada uno de los elementos ideológicos y vitales más arriba señalados.

Es admirable cómo Jorge Guillén ha edificado sobre el tema bíblico de la resurrección de Lázaro todo un sostenido y patético himno a la esperanza humana. El «ser con todo el ser» a que se alude aquí, muy bien pudiera cambiarse por el «vivir con todo el vivir» que se patentiza con tan indudable poderío a través del poema. Guillén funda en esta concepción esperanzada del vivir todo el impresionante y abarcador sentido de su mundo poético. La sabiduría y la verdad integran la salvación. La esperanza consiste en confiar «ser siempre». Y en esa salvación y en ese «ser siempre» es donde Guillén establece esa pregunta metafísica que su poesía lleva siempre consigo, la razón constitutiva de su propia creación. Guillén se preocupa hasta límites realmente torturadores por el presente, y es la esperanza —precisamente ella— quien mitiga y embalsa ese tumulto poético —tan riguroso y puntual, por otra parte— que inquiere, descubre, alumbraba y termina cantando con serena y efficacísima sabiduría.

La más acusada vertiente de *Clamor*, o de su primera serie —*Maremágnum*—, ha de ser, pues, a la vista de las muestras publicadas hasta hoy, una especie de reintegración al vértice primordial de la poesía de Guillén, decantado y enriquecido ahora con las aportaciones de esa andadura que pudiera considerarse de ida y vuelta, por cuanto recoge y cierne todo hallazgo anterior. De esta forma, la visión que ahora nos ofrece el conjunto de la obra guilleniana es el de una radical saturación de elementos útiles al significado esencial de esta poesía, el de una perfecta armonización entre la realidad del mundo lírico y la realidad del mundo existencial. Evidentemente, Guillén ha llegado a una depuradora maestría en el alumbramiento de las razones últimas de su *ser* y, en consecuencia, de su *vivir*. Quizás radique en esta consciente y totalizadora perspectiva, ese innegable sentido histórico que transverbera toda la poesía de Guillén. Y acaso también ese posible matiz de casi imperceptible ironía que parece insinuarse tras su gozosa y sabia «interpretación del mundo».

Decía Pedro Laín que «en sí mismo, en el mundo y ante el mundo, Jorge Guillén es y espera ser: tal es la cifra de su poesía».<sup>530</sup> Sólo queda añadir a tales palabras, y después de

---

<sup>530</sup> Cf. Laín Entralgo, Pedro (1957): *La espera y la esperanza*, op. cit., p. 437. [Nota en el original.]

la lectura de este impresionante *Lugar de Lázaro*, que Guillén y su poesía «viven y esperan vivir».

## Los libros de poesía castellana<sup>531</sup>

No conozco todos los libros de poesía que se han publicado este año en España. Tampoco creo que, a los concretos fines de este resumen, hubiese hecho falta haberlos leído todos para saber a qué atenerme respecto a su varia y determinada orientación. Desde esa «humildad de ser poeta» de que hablaba Vivanco, yo no soy un buen lector de poesía, quizá porque no hallo deleite alguno acercándome a lo que no se corresponde con mi honesta «capacidad de poesía». No me es posible, y lo siento, salvar esta limitación. Pero cuando escribo, escribo desde quien yo soy, pensando en mi propia vocación y en lo que ella *consiste* como experiencia y como reflexión literaria, sintiéndome sujeto a toda una serie de imperativos de los que no sé ni debo querer escapar. Hoy, por ejemplo, es un día de otoño, el 14 de noviembre de 1957, y he de escribir compromisariamente un artículo para este *Almanaque*, es decir «no me es dado pensar fuera del tiempo, porque pienso mi propia vida» y es desde ella desde donde tengo que decidir lo que se entraña o se destierra de mi vida. Esto que intento juzgar, pues, sobre la poesía de los otros está en función de mi propia poesía y, por ello, será siempre una especie de diálogo conmigo mismo, una forma de reencontrarme con mi vocación. Pido disculpas por no saber eludir esta restrictiva subjetividad. Si mi oficio fuera el de crítico, que no lo es, lo que yo dijera aún tendría menos validez de la que ahora tiene.

Este preámbulo quizá me haya resultado un tanto pueril o ingenuo. Quizá. ¿Pero cómo justificar, si no, un recuento que pretende ser equitativo, al menos para mí? ¿Cómo esbozar con justa e imparcial intención lo que no conozco enteramente? Entre las lindes de un año, en este tiempo concreto y en este país, ¿con cuántos libros de poesía he logrado mantener una generosa y vivificadora solidaridad? Tengo ante mí una lista que he confeccionado concienzudamente, sin seguir ningún criterio de anticipada y, por tanto, peligrosa purga. La nómina es completa, al parecer; consta de unos doce o quince nombres. Todos ellos me son más o menos familiares; de algunos, soy lector esporádico; de otros, conozco sus libros y su manera de entender la poesía, y aún quedan unos pocos que son amigos míos, con los que

---

<sup>531</sup> En *Papeles de Son Armadans. Almanaque para 1958*, Madrid-Palma de Mallorca, 1957, pp. 308-313.

he convivido frecuentemente y ante los que también habré de situarme en esa difícil postura del lector que no puede soslayar *leerse*.

\*\*\*

Entre los libros de poesía que han llegado a mis manos durante el año que acaba —cuento desde principios de enero a principios de noviembre— debo situar en primer término *Lugar de Lázaro*, breve y magistral adelanto del próximo *Clamor* de Jorge Guillén. Entiendo que no existe hoy entre nosotros una poesía más eminentemente histórica que ésta que nos ha venido ofreciendo últimamente el autor de *Cántico*. En ella están verificándose muchos conceptos trascendentales de la esperanza humana, a través de una jubilosa y religiosa apoyatura en la *realidad* del mundo. La pregunta metafísica que presupone toda poesía verdadera ha cobrado aquí una magnitud de luminoso y constitutivo ahondamiento en el *ser* y en el *vivir*. Creo sinceramente que *Clamor* va a ser una lección poética de muy valioso alcance para las nuevas generaciones.

Luis Felipe Vivanco ha publicado hace unos meses un libro que juzgo como el más sólido y eminente de su obra: *El descampado*. En él se intenta someter al círculo de la más entrañable conciencia poética todo un mundo de cotidianas y nimias experiencias vitales. Vivanco no duda en asimilar a su expresión el temporal fluir de un *argumento* cuya entidad lírica apenas si se había tenido en cuenta antes de él, al menos en un sentido de tan saludable y arraigada integración en la humildad de la palabra poética.

Este año nos ha deparado, a mi entender, una importante manifestación en lo que se refiere a la «poesía joven». Se trata de *Metropolitano*, de Carlos Barral, libro difícil y de aislada filiación, sin ningún aparente contacto con lo que hoy pretende hacerse en España. Me confieso radicalmente vinculado con la poesía de Barral, entre cuyos esotéricos y reveladores límites se levanta toda una mitología del conocimiento poético. La vitalidad y la seriedad creadoras de *Metropolitano* merecen, desde luego, una entusiástica llamada de atención.

Ángel Crespo, uno de nuestros más interesantes poetas jóvenes, nos ha ofrecido, según costumbre, otro de sus breves libritos, *La cesta y el río*, rebosante de crédula y honda belleza conceptual. Pero se queda en poco. La poesía de Crespo necesita de una lectura

coherente y meditativa. Y yo le pediría desde aquí que no tardara en darnos ese libro con suficiente conexión que está exigiendo su dispersa y sintomática obra.

El fecundo y personal Gabriel Celaya ha publicado este año dos nuevos libros: *Entreacto* y *Pequeña antología poética*. Sólo conozco este último, que acoge un ordenado muestrario de su producción a través de casi veinte años. Como visión de conjunto está bien y reúne eficazmente toda la unánime escala de su peculiar postura poética.

Ildefonso Manuel Gil, después de un prolongado silencio, nos ha regalado un largo poema, *El incurable*, de fino y noble aliento, muy en consonancia con la línea de *Poemas de dolor antiguo* y *El tiempo recobrado*, aunque evidentemente enriquecido con unas nuevas conquistas expresivas de indudable interés.

En 1957, Jaime Ferrán ha publicado su mejor libro: *Descubrimiento de América*, verdaderamente ambicioso en cuanto a su intención y a sus recursos de lenguaje. La *Elegía de Medina Azahara*, de Ricardo Molina, representa un nuevo y precioso eslabón en la bien trabada obra del poeta cordobés, igual que el último libro de José María Souvirón, *Don Juan el Loco*, donde se determina lo más cálido de su palabra. Leopoldo de Luis dio a la estampa *Teatro Real*, inmerso en su acostumbrada y elegiaca visión del mundo circundante. De Fernando Quiñones conozco los dos volúmenes suyos editados este año: *Cercanía de la gracia* y *Ascanio o libro de las flores*; el primero es un buen libro, trabajado con cierta sabiduría y muy ceñido a un inteligente tono discursivo; el segundo —cronológicamente anterior a *Cercanía de la gracia*— es una colección de airoas canciones, sin más interés que el de su andaluza finura. Pilar Paz, Concha Lagos y María Elvira Lacaci son las mujeres que han publicado algún libro en 1957. De ellos, el de Pilar Paz, *Del abreviado mar*, es el más consistente; el de Concha Lagos, *El corazón cansado*, el más encendido; y el de María Elvira Lacaci, *Humana voz*, el más inseguro.

Desconozco los libros de Victoriano Crémer, Vicente Núñez y José Luis Martín Descalzo, que cito, entre los otros que tampoco he leído, por lamentar muy de veras esta falta de información que me impide hablar de aquello que lógicamente no debiera haber silenciado. Creo que, mientras redacto este artículo, está a punto de salir un nuevo libro de José Hierro, *Cuanto sé de mí*, que me hubiera gustado mucho comentar porque estoy seguro que será realmente importante.

Respecto a las traducciones de poetas extranjeros, merecen citarse las de Emily Dickinson, Rilke, y con sobradas garantías, Yeats y Saint John Perse, llevadas a cabo, respectivamente, por Manent, Valverde, Ferrán y Agustín Larrauri.

Señalaré, finalmente, y como noticia que no necesita comentario, las últimas ediciones de Juan Ramón Jiménez aparecidas en España, cuya ordenación ayuda eficazmente a la más inmediata lectura de patriarca de nuestra poesía.

No he pretendido de antemano trazar un esquema, ni siquiera sea provisional, de la situación de la poesía española en 1957, de sus valores y sus deméritos, lo cual hubiera sido mucho más interesante, sin duda. Pero, en este sentido, lo que yo apuntara, desde actitud de poeta que lee poesía, sería siempre —como dije al principio— una muy limitada proyección de mis gustos, cuyo impropio lastre se acusaría aún más de lo que ya se nota en lo que dejé escrito. Debo contentarme, pues, con este apresurado y parcial resumen editorial, donde probablemente me olvidé de cosas que no debiera olvidar y donde no todo obedece en rigor al tema marcado en el epígrafe.



Antes de iniciar estas crónicas mensuales de poesía, me interesa justificar un poco su epígrafe y su intención. Aunque, en realidad, no creo que haga demasiada falta explicarle de antemano al lector lo que me propongo hacer, cosa que ya irá saltando a la vista, juzgo pertinente, sin embargo, abrir marcha con un breve preámbulo mínimamente aclaratorio. Se me antoja necesaria esta elemental prudencia, por cuanto estos artículos mensuales van a ser escritos sin más ordenación que la de mi propia memoria y sólo pretenden unificar de algún modo el criterio de la revista, aunque ello sea en función de mis particulares experiencias de poeta que lee poesía.

En estas crónicas —y no críticas— voy a ir hablando, pues, desde mis personales puntos de vista, de aquellos libros que me merezcan algún determinado interés, ya sea por razones literarias e incluso extraliterarias. Mi posible independencia va a obedecer, por tanto, y a partes iguales, a mi concepto de la poesía y al prurito de no engañar a los demás empezando por engañarme a mí mismo. No se me oculta que es ésta una especie de precaria libertad y que acaso lleve consigo una muy relativa validez crítica. Pero yo no puedo evadirme de lo que constituye mi propio entendimiento poético. Hablo desde quien soy y desde mi identidad o mi desvinculación con lo que leo, apoyado en toda una serie de elementos personales y aun temporales entrañados en mi palabra. ¿De qué va a servir entonces esta tentativa de darle unidad a los juicios críticos de la revista, si ello ocurre a costa de mis parciales intenciones? Es a esta pregunta a la que pretendo contestarme yo mismo a medida que vayan apareciendo mis crónicas. Ya veremos si los lectores y yo llegamos a estar de acuerdo.

En la redacción de este primer artículo me encontré con una duda inicial. ¿Cuáles deberían ser los libros de que hablase como punto de partida? ¿Qué era más plausible, considerar los publicados recientemente o referirme, sin tener en cuenta su cronología, a aquellos cuya lectura aún sobrenadaba en un amplio margen de tiempo? Puestos a decidir, preferí tratar ahora de los últimos que llegaron a mis manos en estos meses atrás. Lo cual no significa que en una próxima crónica centre mi atención en algunos otros libros de

---

<sup>532</sup> En *Poesía española*, n. 66, enero, Madrid, 1958, pp. 29-32.

interés aparecidos con anterioridad. Al fin y al cabo, esta condición temporal no importa mucho a los fines de unos comentarios que no van a dejar de ser una simple y abierta nómina de lecturas.

Una última advertencia: desde esta páginas no sólo va a tratarse de libros de poesía, sino de poemas leídos en revistas o escuchados decir, en el caso de que estas dos últimas y aisladas circunstancias me sugieran alguna concreta suerte de atención. Creo que es un propósito razonable.

\*\*\*

Entre los libros que he ido anotando para esta crónica, escojo en primer lugar *Cuanto sé de mí*,<sup>533</sup> no por creerlo el más interesante como tal libro, sino porque me lleva a recapacitar rigurosamente en la obra de su autor: José Hierro. Muchos de los poemas aquí reunidos me eran ya familiares. Y me gustaría poder hablar ahora de esta poesía transcribiendo un imaginario diálogo entre un lector medio y un buen conocedor del desarrollo de nuestra lírica contemporánea. De esta supuesta conversación iban a derivarse muchos contrastados y luminosos juicios sobre la obra del poeta santanderino.

Yo he oído muchas veces a Hierro hablar de poesía, de su poesía y de la poesía de los demás. Siempre me ha asombrado un poco su claro temple expositivo al defender lo que él considera apto o inservible en toda obra de creación poética. Su palabra tiene comúnmente una saludable y enteriza convicción, una especie de radical y suasorio apasionamiento. Pues bien, de este mutuo engranaje entre la franca humanidad del poeta y su permanente afán por definirse, ha ido surgiendo toda la línea evolutiva de su obra. Hago hincapié en este vínculo porque sospecho que él ha hecho posible el mantenimiento global y unitario de una poesía realmente importante. Pero el caminar, a veces, queda trunco por la misma seguridad en los medios de andarlo. Ya es significativo que el libro de Hierro que yo prefiera y juzgue más eminentemente conseguido sea *Alegría* (1947), donde hay poemas que a mí, personalmente, me parecen insuperables. No quiero decir con esto que la obra posterior de José Hierro haya interrumpido de alguna manera su alto tono lírico. Lo que intento señalar es que ha vivido un poco de su vigorosa personalidad inicial. No es obvio insistir en esta postura, ya que lo

---

<sup>533</sup> Hierro, José (1957): *Cuanto sé de mí*, Madrid, Ágora. [Nota en el original.]

que en otros podría suponer una muy válida determinante creadora, en Hierro llega a ser una arriesgada limitación. Ignoro si él corrige o deja que el tiempo se encargue de pulir sus poemas. Pero me aventuro a creer que Hierro tiene una encarnizada seguridad en sus innegables y raras virtudes creadoras. Lo cual —repito— no beneficia en nada el desarrollo de una obra que, aun a pesar de ello, me sigue pareciendo ejemplar.

*Cuanto sé de mí* es, en resumen, un libro que se me queda un tanto diluido en la memoria, quizá porque uno siempre espera de Hierro bastante más de lo que Hierro se empeña en darnos. Confieso que yo lo admiro con un muy verídico entusiasmo. Estoy seguro que, entre los poetas de su edad, es uno de los dos o tres más evidentemente dotados. Y no querría para su obra un laurel de estatua. Hierro ya tiene en nuestra poesía joven una justa y privilegiada situación, pero eso es algo que hay que seguir mereciendo con una permanente humildad. Puede ser, por último, que si *Cuanto sé de mí* lo hubiese escrito otro poeta, yo me habría empeñado resueltamente en su elogio. Puede ser, también, que me equivoque. En todo caso, Hierro debe preferir mi honestidad a mi halago.

\*\*\*

*Río natural*<sup>534</sup> es un libro de muy variado aplomo, por el que siento una especial suerte de ternura. No conozco personalmente a su autor, Emilio Prados, pero lo sé lejos y escribiéndole a España. Hago memoria de mis primeras lecturas del poeta malagueño, en la *Antología* de Gerardo Diego. Desde sus *Canciones del farero* han pasado más de treinta años, a cuyo término le ha puesto Prados esta entrañable y paciente soledad de su último libro.

*Río natural* está concebido bajo la doble línea temática de la vinculación del poeta con la vida y su más inmediato desarraigo. A manera de un cuerpo peregrino, va escalonándose toda una larga serie de preguntas a través de la interior dimensión de esta poesía. Y el resultado no ha podido ser más trascendidamente eficaz. Prados busca un sentido de inmediata comprensión a las herméticas interrogantes de su mundo poético. Sobre el esquema de lo inefable, de lo brumosamente entrevisto, se teje todo un diáfano lienzo de analogías reales y concretas. No puede decirse, sin embargo, que Prados haya olvidado el

---

<sup>534</sup> Prados, Emilio (1957): *Río natural*, Buenos Aires, Losada. [Nota en el original.]

más imperceptible hito de su obra primera. En *Río natural* vuelven a aparecer, si bien tras una cierta depuración expresiva, los mismos elementos poéticos existentes en *Tiempo* y en *Vuelta*, que son, según creo, sus libros iniciales. La ensoñada experiencia y la apoyatura en la más válida realidad, siguen determinando, con sus dos polos límites, todo el claro y casi silencioso fluir de estos poemas. Pero quizá la más firme constante de este nuevo libro de Prados radique en esa especial mezcla de susurro y de grito que va encadenando sus palabras. Al lado de un íntimo acento de meditabunda confianza, se levanta esa crucial apelación desesperada del poeta que vuelve a recuperar lo perdido desde una solitaria memoria.

Desbordándose al sueño mis dos brazos,  
rompen su piel y en tallos iluminan  
mi antigua vid que tanto lloré presa,  
libre al nacer tendida por mi cuerpo.

*Río natural* es un libro honesto y apasionado, dulce y bronco a la vez, ceñido acaso a unas inevitables y dolientes márgenes espirituales, pero todo él rebosante de crédula y fervorosa capacidad lírica. Su misma inestable andadura es aquí casi una necesaria y atolondrada manera de *decir* la vida. Junto a *Memoria del olvido* y *Jardín cerrado*, que corresponden a la obra de Prados publicada fuera de España, este *Río natural* continúa y fija el peculiar y hondo acento de un poeta íntegro.

\*\*\*

*Los días terrestres*<sup>535</sup> puede considerarse en rigor como el primer libro publicado por el cordobés Vicente Núñez. Poesía encendidamente meridional, de cálido y fastuoso lujo externo, sensualmente trazada en torno al mundo circundante. Los poemas giran sobre un unitario orden discursivo, de tono meditabundo y directo, arrojados en una especial atmósfera de crepuscular melancolía. Es la memoria del poeta, sus más sencillas y cotidianas experiencias, las que van dando vida a esta poesía que muy bien pudiera situarse dentro de una manera de actualización de la lírica arábigo-andaluza.

---

<sup>535</sup> Núñez, Vicente (1957): *Los días terrestres*, Madrid, Rialp. [Nota en el original.]

Vicente Núñez es un delicado artífice del verso; su palabra es rica en matices plásticos y musicales. El clima creado responde íntegramente a un viejo y hondo concepto andaluz de la belleza expresiva. El poeta cuenta su vida y, al amparo de una innegable y elegiaca fuerza emotiva, va apareciendo en *Los días terrestres* una especie de paraíso perdido donde vuelve el recuerdo a extraerle a las cosas su mágica servidumbre poética. Quizá la mejor explicación de esta poesía sea la definición de Wordsworth: «una emoción rememorada en la calma».

Inciendo en la misma línea temática y lírica de los últimos poetas cordobeses — Ricardo Molina, Pablo García Baena, Mario López, cuyas obras están ligadas por una evidente constante geográfica—, acaso Vicente Núñez se desvincule un tanto de ellos por virtud de una más acrisolada conciencia de la sencillez. En algunas de sus expresiones, por otra parte, donde tampoco deja de asomar el velado magisterio de Luis Cernuda, Vicente Núñez se nos muestra como un romántico actual, que acude eminentemente a la memoria para ennoblecer la carga imaginativa de su desnuda poesía.

Dentro de esta noble naturaleza lírica, más sensorial que conceptual y peligrosamente asomada a un cierto perfil novelístico, *Los días terrestres* es un buen libro de deliciosa y emocionada lectura.

\*\*\*

*Ascanio o libro de las flores*<sup>536</sup> no es exactamente un libro que me parezca representativo dentro de la breve obra poética de Fernando Quiñones. Aunque cronológicamente anterior a *Cercanía de la gracia*, ha sido publicado con posterioridad, en edición limitada y muy primorosa. Ignoro las razones que movieron a Quiñones a dar a la stampa esta colección de poemitas, tan delicados todos ellos y tan intencionadamente pueriles. Hago este comentario por creer que esa desenfadada y honesta postura de Fernando Quiñones al decidirse a publicar su *Ascanio*, precisamente cuando ya no debe significar para él más que una anecdótica y primeriza búsqueda poética, merece una cierta consideración, al menos en su aspecto marginal de sana franqueza.

---

<sup>536</sup> Quiñones, Fernando (1957): *Ascanio o libro de las flores*, Málaga, Colección A quien conmigo va. [Nota en el original.]

Las canciones reunidas en *Ascanio* enlazan directamente, según es fácil suponer, con la exuberante tradición de la poesía popular española, cuya fina veta andaluza volvió a manar en los años veintitantos. Aparte del consiguiente error histórico de apreciación hacia este tipo de poesía, sospecho que empeñarse hoy en su reelaboración no tiene más valor que el de la saludable gracia que aporta, es decir, no es *inevitable* poéticamente. Pero quizá no tenga mucho sentido este juicio, si consideramos a *Ascanio* como un puro menester encaminado concretamente a no salirse de sus amables límites de gracioso mimetismo. En realidad, estoy seguro que este libro tampoco quiso ser más cosa de lo que es: un florilegio más del caudaloso bosque de la lírica tradicional española. En tal caso, ¿por qué añadirle a *Ascanio*, como colofón inesperado, ese magnífico poema, «El veloz», bruscamente desarraigado del cuerpo del libro y con una sustancia y una belleza expresiva sorprendentes? Quizá Quiñones quiso enseñarnos prudentemente una muestra de la orientación de su poesía actual. Pero aquí no hacía falta.

\*\*\*

*Metropolitano*<sup>537</sup> es el primer libro de Carlos Barral, poeta poco aficionado a publicar en revistas. Aunque ya he hablado de él detenidamente en otra ocasión,<sup>538</sup> me interesa cerrar ahora mi primera crónica insistiendo en mi opinión sobre esta poesía, hacia la que no han de faltar lectores que manifiesten su sorpresa o su posible extrañeza. Indudablemente, *Metropolitano* parece desasirse de toda vinculación más o menos estrecha con la que parece definir la poesía española actual, no tanto por sus procedimientos como por su intención. Carlos Barral no es, sin embargo, como pudiera suponerse, un poeta de extremo aislamiento o filiación rara. Carlos Barral no ha pretendido, tampoco, serlo en modo alguno. Su poesía es una poesía de raíz intelectual, obligadamente receptiva de una casi científica inteligencia, pero yo creo que lo es incluso a pesar de su autor. Quizá la única consecuencia extraliteraria que pueda derivarse de ello es que el lector medio no encuentre suficientemente afín este mundo poético, del que lo divorcia su propia educación.

---

<sup>537</sup> Barral, Carlos (1957): *Metropolitano*, Torrelavega, Ediciones Cantalapiedra. [Nota en el original.]

<sup>538</sup> Vid. infra el artículo de J. M. Caballero Bonald, «El “conocimiento poético” de Carlos Barral», en *Papeles de Son Armadans*, n. 24, VIII, Madrid-Palma de Mallorca, 1958, pp. 326-331.

*Metropolitano* es, sin duda, un hermético retablo de experiencias humanas y culturales disociadas de su contexto lógico. Su misteriosa y subjetiva hechura, deja en libertad, por así decirlo, un contenido y riguroso apasionamiento mental. El poeta parte siempre de un supuesto estético apoyado decididamente en la realidad del mundo y del ser (quizá por ello nos recuerde a Guillén en algunas características expresiones), pero al intentar su traslado al poema, lo hace organizando esa realidad dentro de una especie de argumento mitológico donde todo se resuelve al abrigo de una cierta abstracción. La imagen, si existe, existe dando una *necesaria* sombra al tema y ayudando secretamente a crear una atmósfera a la vez oscura y reveladora. Sería interesante contrastar este procedimiento de creación poética con algunas manifestaciones de la expresión plástica actual.

Ya dije que *Metropolitano* viene a plantear —quizá con una desusada seriedad en el campo de nuestra poesía joven— un importante problema: el de la transfiguración de la realidad como origen fidedigno de toda creación. Aunque dicho problema no es precisamente ninguna novedad, creo entender que *Metropolitano* aporta una serie de muy valiosos elementos para la fundamentación de toda una mitología de ese determinado conocimiento poético. La deformación de la experiencia puede ser, ya se sabe, más lógica y comunicativamente servicial que la realidad misma. Esta poesía es buena prueba de ello.

*Metropolitano* es, para mi gusto, uno de los libros más interesantes publicados en España últimamente, no tanto por su evidente y extraña personalidad cuanto por la seriedad y la honradez de sus conquistas expresivas. Sólo juzgándolo como punto de partida para más definitivas soluciones, ya merecería mi más admirativo respeto.

Varios poemas de *Profecías del agua*<sup>540</sup> ya habían sido anticipados en alguna revista. Recuerdo especialmente uno de ellos, «Agua subterránea», que me hizo pensar con alerta expectación en lo que sería este libro de Carlos Sahagún. Su lectura no ha defraudado, ni siquiera mínimamente, aquella inicial confianza. *Profecías del agua* es, en efecto, y para mi gusto, una tranquilizadora reunión de elementos realmente definidores de algún renovado tejido en el tapiz de nuestra lírica actual. No quiero decir con ello que *Profecías del agua* inaugure un camino o inicie alguna determinada bifurcación no ensayada hasta ahora. Pero pienso en la edad de este poeta. Carlos Sahagún aún no cumplió los veinte años. Conviene tenerlo presente. Nacido en 1938, su llegada a la poesía ocurre en plena adolescencia y a través de una muy especial coyuntura de circunstancias que vendrían a señalar constitutivamente su educación poética y su postura humana. Entiendo que con él, con lo que Carlos Sahagún ha vivido y escrito, se abre —o se sigue abriendo— en la poesía española una saludable brecha promovida por un previsible ciclo generacional que, aun obedeciendo a unas naturales razones históricas, representa toda una *inevitable* actitud frente a la vida y la sociedad determinada por los hombres que ahora tienen veinte o veinticinco años.

*Profecías del agua* es un libro casi absolutamente limpio de cualquier incoherencia. La extremada juventud de Carlos Sahagún me hace aventurar que *Profecías del agua* es un libro poco menos que insólito, no tanto por la abundancia de sus aciertos cuanto por la buena ley de sus balbuceos. Como diría d'Ors, el riesgo de la imperfección acrecienta aquí el posible matiz de lo perfecto. En este caso, la peligrosa tendencia al traspíe fortalece, por así decirlo, la seguridad en el cumplimiento del camino trazado. Quizá lo que realmente me seduce de esta poesía sea su innegable y desgarrada firmeza en la desnudez, su concordancia con lo que yo creo debe ser una poesía no actual —término desacreditado— sino proyectada desde su *tiempo* hacia delante, es decir profética. Debajo de su aparente y tierna sensación de amordazamiento, se trasluce íntegramente toda la inicial vida de un

---

<sup>539</sup> En *Poesía española*, n. 67, febrero, Madrid, 1958, pp. 30-32.

<sup>540</sup> Sahagún, Carlos (1958): *Profecías del agua*, Madrid, Rialp, Premio Adonáis 1957. [Nota en el original.]



hombre de bien que se sitúa ante el mundo como contemplador de un estado de cosas contra el que se rebela apasionadamente su mentalidad y su inconformismo. Y es desde allí desde donde se está diciendo, desde donde se está haciendo humilde su razón de ser poeta. Este valor —posiblemente baladí para muchos pescadores en río revuelto— es para mí la clave poética de Carlos Sahagún, joven héroe de su vocación. Veinte años son veinte años. Y me parece innecesario confrontar fechas.

*Profecías del agua* es, antes que nada y según se colige de lo dicho, un fraternal y entrañable y necesariamente concebido recuento de la experiencia de un hombre de veinte años. No importa que se nos antoje breve este plazo temporal para hablar de experiencia. La intuición, ya se sabe, puede sustituir a la vida con superada capacidad de hallazgos. Y podemos estar de acuerdo o no con los resultados puramente literarios de esta poesía. Podemos señalar sus alzas y sus bajas, ese determinado lastre de su reticente apoyatura en la retórica o aquel milagroso filo cuyo descubrimiento nos turba. Pero lo que no podemos hacer es menguar a estos poemas su diversa y válida condición testificadora, su eminente fibra de conmovedor documento vital.

Carlos Sahagún incide, naturalmente, en unas fórmulas expresivas más o menos triviales y no carentes de cierto mimetismo. Carlos Sahagún no puede —o, mejor, no debe querer— suprimir, soslayar algunos prestados resortes verbales que, en lugar de aclarar su voz, la empañan. En ocasiones, el acento coincide en algunos matices con el de Blas de Otero, por ejemplo. Pero ello sucede, creo yo, por una simple yuxtaposición temática que fuerza a la coincidencia expresiva. Este es un problema, por otra parte, que sería injusto traer ahora a colación.

No sé hasta qué punto vigila Carlos Sahagún sus procedimientos creadores. Tengo la impresión —tan natural, en este caso— que el poeta se limita a narrar sus experiencias, según su misma educación intelectual le va señalando y sin una determinada meditación previa. Bien. Ello es casi obligado y fácilmente justificable en tan primeriza aunque ya consecuente aventura poética. Lo que ahora se trata de advertir es la sincera, la diestra y eficaz naturaleza lírica que se entraña en este libro, su admirable dosis de fe y de esperanza radicalmente vinculadas a un temple y una vocación intachables. Me resulta sorprendente comprobar a este respecto cómo, en ciertos pasajes de *Profecías del agua*, la mera sugerencia, la más imperceptible insinuación cuajan dentro del enterizo engranaje del

poema originando una consecuencia poética infinitamente más concluyente que la más directa y alusiva declaración de la realidad. ¿A qué se debe esta especial predisposición expresiva, cuya objetividad resulta

innecesaria  
igual que la ventana de una celda?

Quizá los mismos imperativos de una suerte de impuesta medida han creado, de rechazo, este clima alimentado a partes iguales de simbolismos y de maravillosas evasiones. Me arriesgo incluso a pensar que el freno interior ayudó a la riqueza de esta poesía. El esbozo de un cuadro, ya se sabe, puede ser superior al mismo cuadro. Pero también se vierte aquí, claro es, la concreta violencia de la memoria:

¡Quítame el pecho, madre,  
déjame ver detrás de ti las sombras  
del dolor, déjame que sienta miedo  
como todos los hombres, déjame  
solo, no me defiendas, soy un río...!

Al lado de una casi mantenida y ejemplar adecuación entre el tema y la forma, se advierten en *Profecías del agua* algunos espacios un poco en desacuerdo con el tono general del libro. Me refiero a un desacuerdo de expresión, no de intención. «Nacimiento de Venus», por ejemplo, y al margen de esos atributos que el poeta «no quiere nombrar», me resulta un tanto enfático y pueril. Creo que es ahí donde acecha ese riesgo de amaneramiento que Carlos Sahagún debe evitar y que estoy seguro que sabrá evitar. Él trae a nuestra poesía una voz valiente y verdadera, lúcida y «desarraigada», peligrosamente predispuesta a un cierto mimetismo, pero rigurosamente cabal y rebosante de certidumbre.

Yo no conozco a Carlos Sahagún y me hubiera gustado mucho hablar con él antes de escribir estas divagaciones sobre su poesía. Uno sigue creyendo, con Sainte-Beuve, en ese método crítico que consiste en no separar al hombre de su obra. Si mi conocimiento con el poeta hubiese sido anterior a esta crónica, acaso hubiera podido decir de él alguna cosa más importante y más justa. De todas formas, no creo equivocarme demasiado. Para mí, al menos, la lectura de *Profecías del agua* ha sido un precioso testimonio de hombría y de verdad. No me importan ahora sus evidentes titubeos expresivos, ni su juvenil retórica, ni sus limitaciones. Tampoco me importa la temprana edad del poeta. Sé que aquí hay un hombre íntegro que ha escrito un libro íntegro. ¿Qué más puede pedirse?

\*\*\*

Pablo García Baena ha estado siete años largos sin publicar ningún libro de poesía. Desde *Antiguo muchacho* (1950), el poeta pareció haberse aislado en el maduro silencio de su «celestes Córdoba enjuta», asomándose esporádicamente a las páginas de alguna que otra revista. Y ahora, por fin, tras la breve y reciente entrega de *Junio* (publicado en Málaga el año pasado y que no conozco), García Baena decidió ofrecernos un nuevo y suficiente libro, donde se agrupan once poemas de regular extensión y unitaria y orgánica prestancia: *Óleo*.<sup>541</sup> Como casi siempre suele ocurrir, ya me eran familiares muchos de sus títulos.

Pablo García Baena es un poeta de casi invariable acento. Desde sus iniciales poemas, la línea conceptual y formal de su obra apenas si ha experimentado una mínima evolución. Las mismas normas, la misma temática, el mismo alarde lingüístico, la misma patética y voluptuosa naturaleza, han venido alimentando sostenida e invariablemente las vetas expresivas de esta poesía. No creo que, en última instancia, esta determinada inmovilidad que caracteriza la obra de García Baena colabore de algún modo en su eficaz desarrollo. Es más, en este caso concreto y llevando las cosas a sus límites negativos, me parece una peligrosa restricción. No pretendo negarle al poeta cordobés la sabia utilización de sus posibilidades líricas, ni la válida insistencia en el mundo que pretende descubrir. Pero mucho me temo que esta particular y reiterativa orientación en el desenvolvimiento lineal de su obra merme en algún modo sus perspectivas. Aunque ello no ocurriese así del todo, juzgo prudente insinuar los arriesgados términos a que pudiera conducir ese coto cerrado. E insisto en ello porque me parece que Pablo García Baena es un poeta radicalmente dotado para la captación de toda una serie de valiosos elementos poéticos, pero voluntariamente recluso en el aprovechamiento de un muy parcial volumen de esa riqueza.

En Córdoba, no cabe duda, ha venido formándose un grupo homogéneo y de evidente personalidad en el que Pablo García Baena ocupa un lugar eminente. Y esa limitada y cerrada proyección poética a que me refería adquiere aquí una casi obligada e insoslayable directriz. Es absurdo, de todas formas, querer restarle validez a una poesía por el hecho de su limitación conceptual o de su posible divorcio con el tiempo en que naciera. Córdoba es

---

<sup>541</sup> García Baena, Pablo (1958): *Óleo*, Madrid, Ágora. [Nota en el original.]

una ciudad sin tiempo o una ciudad donde todo sucede *dentro* de un tiempo hecho a su semejanza. Yo he tenido la experiencia de leer a Góngora paseando por Santa Coloma y he podido comprobar hasta qué punto está la poesía de don Luis *consistiendo* en su propia función temporal, armonizándose con su «localización geográfica». Claro es que hago este señalamiento al margen de lo que significa la poesía de Pablo García Baena, cuya entidad se separa más o menos concretamente del mundo gongorino. Pero el fenómeno de la identidad entre «ambiente» y «creación» adquiere en Córdoba una inmediata y permanente evidencia. García Baena se siente cordobés hasta la médula, *vive* constantemente y sin posible renuncia a su tierra, descubriéndola, caminándola, amándola. Sin embargo, García Baena y, con él, todo el grupo de Cántico,<sup>542</sup> al enfrentarse con sus propias herencias poéticas, han cernido buena parte de esta tradición, limitando su historia a una especie de bella y renovada visión de la lírica arábigo-andaluza.

Pocos poetas como García Baena para darnos una idea más sensorial y voluptuosamente delicada del paisaje. Si en esto pudiera acercarse a una cierta concepción barroca, lo aleja de ella la innegable *realidad* de su temática. García Baena prefiere narrar lo que ve a inventar. Su poesía se desenvuelve dentro de un melancólico tono discursivo, de confidente belleza formal, idealizando el brusco contacto con la vida de cada día. Mientras

...Los ciervos  
entre el rojo carbunclo de la adelfa  
braman...

aparece, como telón de fondo, una permanente aspiración al paraíso. Esta poesía, por otra parte, tan eminentemente andaluza, goza de todas sus consecuentes prerrogativas. Desde su fundamento hasta su más directa formación expresiva, toda la obra de García Baena participa de unas claras determinantes andaluzas. La adjetivación es morosa, certera, de admirables propiedades en el bautismo. El lenguaje concuerda con un profundo y lujoso sentido de la belleza externa de la palabra; quizás en esta recreación de vocablos, realmente prodigiosa, es donde radica esa especie de pagana liturgia poética que transita por toda la poesía del cordobés.

---

<sup>542</sup> El primer contacto literario fuera de la provincia de Cádiz que Caballero Bonald tuvo, fue precisamente con el grupo cordobés Cántico. Vid. *Tiempo de guerras perdidas*, op. cit., pp. 159-161.

Indudablemente, el posible andalucismo de la obra de García Baena está al borde de convertirse en una voluntaria e insobornable tendencia a lo regional. Pero acaso sea en este último libro suyo donde el poeta parece evadirse un tanto de la geografía. Aunque en *Óleo* coinciden las mismas referencias espaciales y personales que ya conocíamos de poemas anteriores, el sentido local se generaliza y ofrece un cierto atisbo de evasión, como, por ejemplo, en el poema «Nocturno», que me parece admirable. Repito que es en esta necesidad de evasión en lo que García Baena debe pensar seriamente. Ello redundaría en beneficio del alcance de su poesía, que me sigue resultando tan interesante como reducida a limitación.

## El «conocimiento poético» de Carlos Barral<sup>543</sup>

Al lector actual de poesía española no va a dejar de sorprenderle un poco este primer libro de Carlos Barral, acogido bajo el título de *Metropolitano*.<sup>544</sup> Acaso esta sorpresa provenga exclusivamente de una cierta y comprometida familiaridad con un determinado tipo de poesía. No puede el lector hacerse solidario, al margen de otros imprevistos valores puramente intelectuales, con aquello que prejuzga como extraño dentro de una lógica y temporalmente acostumbrada educación literaria. *Metropolitano* no es, desde luego, un libro fácil, ni siquiera es un libro que se parezca «generacionalmente» a ningún otro, al menos dentro del ámbito en que suele desenvolverse la última poesía española. No cabe duda, por otra parte, que toda posible valoración poética tiene muy poco que ver con su encasillamiento o con su irreconciliable postura dentro de cualquier presunta serie de factores de *comunicación* con el lector medio. Sin embargo, hemos querido empezar llamando la atención sobre este poco menos que accesorio aspecto e la poesía de Barral, precisamente porque estamos seguros que ha de suscitar más de una controversia por parte de sus lectores y críticos.

*Metropolitano* está edificado sobre un descoyuntado y esotérico mundo de posibilidades poéticas. El verbo nace allí donde no había más que una irrefrenable coyuntura vital en trance de pudrirse o de dar fruto. Desde este arranque, donde la experiencia del poeta lucha con las fáciles salidas de su vocación, Barral nos traza un sólido y complejo andamiaje reflexivo. ¿Qué entraña esta palabra poética desvinculada, al parecer, de todo propósito de incidir en el halago? ¿En qué consiste, cómo está entendida esta noble materia creadora que nos junta a algo luminosamente revelador al tiempo que nos desconecta de toda relación lógica con la vida narrada? No es nada fácil responder a estas interrogantes. Barral es, indudablemente, un poeta de filiación intelectual. Su repertorio de cultura aparece en su poesía justamente para originar una síntesis, por así decirlo, entre el conocimiento de la belleza conceptual y sus más azarosos y dolorosos muros de contención expresiva.

---

<sup>543</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 24, VIII, Madrid-Palma de Mallorca, 1958, pp. 326-331.

<sup>544</sup> Barral, Carlos (1957): *Metropolitano*, Torrelavega, Ediciones Cantalapiedra. [Nota en el original.]

La poesía de Carlos Barral está impregnada de renunciaciones constantes, de permanentes y oscuros sondeos para acercarse a la verdad por un camino de ida y vuelta; es decir, una vez establecido el esquema temático, Barral organiza su solución por medio de un proceso cerebral sometido a una nueva y casi imponderable revisión de sus circunstancias creadoras. La *idea* es entonces algo que va unido inseparablemente a la *forma*. Una y otra se producen desconociéndose y se juntan luego en una imprevisible y cegadora conciencia expresiva. El mismo Barral nos ha proporcionado algunas agudas observaciones a este respecto: «El poema es el fruto... de un esfuerzo estético más o menos intelectual y difícil. Las vivencias que lo alimentan se organizan con elementos sobrevenidos del campo del medio expresivo según una ley que no pudieron prever y formando una estructura totalmente inédita. El poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe».<sup>545</sup>

Una de las primeras claves de la poesía de Barral está apoyada, indudablemente, en la experiencia, en su servicial deformación. Ello justifica incluso el origen de una palabra aparentemente reñida con toda una serie de establecidos valores formales. De la experiencia surge la materia prima del poema, pero ¿cómo definirla sin echar por la borda ese fundamento metafísico que se *inventa* en el poema a medida que éste nace? Barral no duda un solo momento entre realidad y la transfiguración de esa realidad. Al centrar la primera en un plano de concreta vinculación con la lógica, la segunda crece ceñida a un lastre onírico e ilógico insalvable, quizá por los mismos imperativos de abstracción que exige el traslado al poema de una experiencia ya deformada. ¿Dónde está aquí el sueño, la invención de la belleza, y dónde la vida, su clara y humilde realidad? Pero lo real y lo soñado están fundiéndose inesperadamente en una naturaleza de unitario sentido, donde todo funciona cumpliendo un total ciclo de dramática certidumbre. De la mano de esta *situación límite*, el poeta va encadenándose a un mundo en el que todo lo que sobrevive realiza excluyentemente una turbadora función simbólica. Es más, Barral, aun suponiendo que no le dé a esta actitud creadora un valor eminente, ha llegado a levantar sobre ella todo un artilugio mitológico del conocimiento poético. En España, que nosotros sepamos, nadie

---

<sup>545</sup> Barral, Carlos (1953): «Poesía no es comunicación», en *Laye*, n. 23, abril-junio, Barcelona, pp. 143-146. [Nota en el original.]

como él ha conseguido *desplazar* este tipo de poesía hacia unas zonas intelectuales de tan categórica y ejemplar trascendencia.

Uno de los elementos poéticos que primero se nos muestra en *Metropolitano* es la misteriosa y fecunda eficacia expresiva de que hace gala Barral. La palabra, la imagen, irrumpen casi con una precisión científica dentro de un estudiado y abarcador engranaje estético, donde no hay nada que pueda ser separado de su orgánica conjunción. El poema está ordenado por medio de unos insustituibles hitos verbales, establecidos a manera de angustiosos y turbios golpes de la memoria. De vez en vez, la línea técnica del verso se quiebra para iniciar una nueva apoyatura en cualquier súbita bifurcación argumental. Tal procedimiento, que muy bien pudiera derivar hacia una cierta anarquía temática, está resuelto en *Metropolitano* con una muy sabia y paciente vigilancia expresiva. Al escalonar las posibles secuencias del tema, Barral está también ejecutando una labor puramente cerebral, plásticamente válida —necesariamente artificial, si se quiere—, pero valorada por toda una inefable y mágica jerarquía poética. No se nos oculta que esta poesía, tan intrínsecamente basada en una acuciante abstracción de la realidad, entraña un grave riesgo en cuanto a su determinada relación con el lector, si conferimos a éste unas ciertas prerrogativas creadoras. En tal caso, parece obvio señalar que la lectura de *Metropolitano* requiere una sutil suerte de aptitud receptiva. No obstante, Barral ha sabido huir de este peligro, precisamente porque creemos entender que la misma hermética proyección de su poesía responde más a un diáfano conocimiento del fin de la verdad expresada que de los medios que la hicieron posible. Los sedimentos de la memoria y su agolpada y misteriosa resultante poética, establecen aquí, por virtud de unas fértiles palabras intransferibles, una especie de ruptura con la lógica que es necesariamente más alcanzable y servicial que la lógica misma. Tal vez afirmemos esto por creer que *Metropolitano* responde íntegramente a nuestra personal manera de considerar la poesía como un reducto manantial de la metafísica. Sea como fuere, el hecho es que Carlos Barral ha abordado, con una desusada vitalidad y con una seria preocupación, un problema que no es de los menos importantes dentro del desarrollo de la lírica contemporánea y que podría resumirse en una frase de



Matthew Arnold: «La poesía es una crítica de la vida»,<sup>546</sup> cuya intención no deja de aventurar un despejado horizonte filosófico.

*Metropolitano* se acompaña de unos *Poemas previos*, cronológicamente anteriores al cuerpo primordial del libro, que nos ayudan a seguir la evolución poética de Barral. Desde *Las aguas reiteradas* (1952) a *Mar* (1954) va delimitándose con meridiana claridad el proceso depurador de esta poesía, que llega a alcanzar en *Metropolitano* un sintomático y admirable privilegio expresivo, sobre el que nos interesa hacer una honesta y entusiástica llamada de atención.

---

<sup>546</sup> Matthew Arnold (1822-1888), poeta pero sobre todo crítico inglés. Conocido como ‘el poeta educador’. Sus poemas parecen sólo corroborar sus teorías.

Un comentario ejemplar<sup>547</sup>

A los cuarenta y tres años de la aparición de las *Meditaciones del Quijote*,<sup>548</sup> Julián Marías ha venido a regalarnos esta cabal y profunda interpretación del primer libro de Ortega. El luminoso comentario que acompaña ahora al texto primitivo de la obra, y que ocupa la mitad cumplida de esta nueva edición,<sup>549</sup> me parece, efectivamente, y por muy varias razones de índole intelectual y pedagógica, una magistral aportación al entendimiento y al alcance del texto orteguiano. Marías ha cumplido aquí con más que sobrada fidelidad la promesa que nos hizo cuando, poniendo el dedo en la llaga al referirse a estas *Meditaciones*, decía: «Pienso que este libro todavía no ha sido leído en serio por más de media docena de personas. Algún día me propongo hacer una edición con lo que llamaban los humanistas ‘comentario perpetuo’, a razón de dos o tres líneas por cada una de texto; y es posible que provoque algún rubor al mundo intelectual de lengua española». Tan saludable y abarcador propósito ha tenido ahora, sin duda alguna, un término de feliz y eficaz significación.

El comentario de Marías sigue, paso a paso y a través de una profusa y minuciosa serie de notas, todos y cada uno de los perfiles de las *Meditaciones* que mejor puedan ayudarnos para su exacta comprensión filosófica. El rigor y la preparación intelectuales de Marías prestan un insustituible servicio para ahondar certera y orgánicamente en el núcleo de los problemas planteados por Ortega en este libro. Marías parte del supuesto de que las *Meditaciones* representan, al margen de sus específicos valores, «un cambio en el género literario de la filosofía» y que, precisamente por ese maravilloso halago formal de la prosa orteguiana, ha venido escapándose su misma intrínseca sustancia de entre las más ávidas manos de los lectores. Recordemos, a este respecto, unas palabras amargamente significativas del propio Ortega: «... en ocasiones me encuentro sorprendido con que ni

---

<sup>547</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 28, X, Madrid-Palma de Mallorca, 1958, pp. 97-100.

<sup>548</sup> Ortega y Gasset, José (1914): *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. [Nota en el original.]

<sup>549</sup> Ortega y Gasset, José (1957): *Meditaciones del Quijote*, Comentario por Julián Marías, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, *Revista de Occidente*, Madrid. [Nota en el original.]

siquiera los más próximos tienen una noción remota de lo que yo he pensado y escrito. Distraídos por mis imágenes han resbalado sobre mis pensamientos».<sup>550</sup>

Sospecho que no podía existir entre nosotros una persona más capacitada que Julián Marías para ofrecernos esta nueva y «perpetua» lectura de la obra de Ortega, donde quedasen salvadas y puntualizadas las diversas fases de su temario. El ceñido y poco menos que exhaustivo repertorio cultural de que hace gala Marías para apoyar sus asertos, nos abre unas perspectivas de luminosa orientación. Todo el amplio análisis de las más variadas cuestiones sugeridas por el texto de las *Meditaciones*, parece ordenarse aquí en una sola y abarcadora determinante: la justa actualización del sentido de este libro de Ortega. Pero Marías no sólo se contenta con franquearnos una suavioria entrada a esa precisa rehabilitación temporal de las *Meditaciones del Quijote*, sino que va bastante más lejos. En este sentido, su comentario nos muestra una ambiciosa y completa reunión de elementos aclaratorios, haciéndonos puntualmente expedita la glosa intelectual y pormenorizada de las ideas contenidas en las *Meditaciones*. Para ello, Marías ha centrado sus notas en dos vertientes esenciales, aparte, claro es, de su más inmediata preocupación por concretarse a las referencias del texto. Estas dos vertientes pueden situarse en torno al alcance global de las formulaciones de Ortega y en torno a la valoración de su pensamiento como punto de partida de algunas universales concepciones filosóficas posteriores.

Es indudable que en las *Meditaciones* no sólo estaba ya plenamente cuajado el bello y peculiar estilo literario de Ortega, sino que también se presupone y anticipa en ellas buena parte de las raíces filosóficas de su autor. Marías ha visto muy bien este carácter tan sostenidamente representativo y precursor de las *Meditaciones* y, bajo esta mirada, nos enseña hasta qué punto fueron apresurada o deficientemente leídas por buena parte de sus lectores. Apoyándose en esta evidencia, el comentarista perfila con muy justos argumentos lo que ya el mismo Ortega había apuntado en alguna ocasión: la prioridad cronológica de varios de sus más permanentes conceptos sobre el posterior devenir de la mejor filosofía europea. Todo ello estaba ya gastado, tácita o implícitamente, en las *Meditaciones*. La idea, por ejemplo, de que «la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre» (p. 43) o la de la interpretación de la verdad como «descubrimiento, revelación,

---

<sup>550</sup> Ortega y Gasset, José (1932): «Goethe desde dentro», en *Revista de Occidente*, Madrid, en nota a la p. 32. [Nota en el original.]

propia desvelación» (p. 80), tan decisivas, según Marías, en todo el desarrollo del pensamiento de Ortega, son pruebas palpables de la sintomática e innegable trascendencia de estas *Meditaciones*, que toman el «escorzo» del Quijote para trazar sobre él un fecundo e innovador programa literario, social y filosófico. El comentarista nos devuelve, pues, ahora toda la cabal e histórica importancia de este texto, haciéndonos detener amplia y profundamente en cada uno de sus pasajes. De esta forma, nos sentimos acompañados a través de una luminosa y definitiva lectura, a la vez que vamos estableciendo todas las necesarias relaciones entre este libro y la visión de conjunto de la obra de Ortega.

Julián Marías ha cumplido, con una equidad y un rigor ejemplares, el fin que se propuso. Haciendo suya la definición de «ensayos de amor intelectual» que el propio Ortega dio a sus *Meditaciones*, Marías ha conseguido hacernos partícipes de las más serviciales y sagaces consecuencias de su conocimiento filosófico y de su íntegra capacidad analítica. Y, a la vista de los resultados, ello merece nuestra más entregada gratitud.

## Las «páginas preferidas» de Pedro Laín [Entralgo]<sup>551</sup>

En la «Nota previa» que antecede a esta orgánica y servicial selección de los escritos de Pedro Laín [Entralgo],<sup>552</sup> nos apunta su autor todo el ambicioso y constitutivo alcance de su obra: el de la «convivencia espiritual con el lector». Sin necesidad de recurrir a mayores argumentos, parece poco menos que obligado reconocer, con independencia de otros importantes valores, la entrañable «pretensión de buena amistad» que han llevado consigo las ya numerosas y siempre íntegras páginas de Laín. En las dos primordiales y resumidoras zonas de su temerario —la antropología y la preocupación por España—, Pedro Laín ha sabido soldar a cada paso una decisiva dosis de índole pedagógica con un enterizo y permanente prurito de convivencia. Me interesa iniciar este comentario haciendo hincapié en tal simbiosis humana y cultural, precisamente porque pienso que una de las más fatales quiebras de un buen sector de los ensayistas españoles actuales, es el reiterado divorcio entre la acción intelectual propiamente dicha y la liberalidad en la comprensión y en el diálogo. Puestos en este trance, resulta difícil hablar hoy de Laín sin traer a colación las varias circunstancias ideológicas en que ha venido desarrollándose el cuerpo fundamental de su obra. Al lado de Aranguren y de Julián Marías, por citar sólo lo que de hecho constituye el más riguroso grupo actual de parejas determinantes intelectuales, la obra de Laín representa hoy todo un síntoma de vivificante y esperanzadora realidad. El pensamiento y el empeño cultural de Laín —como sucede en Aranguren y en Julián Marías— nos enfrenta con toda una saludable y auténtica serie de problemas sociales y filosóficos que constituyen un noble y poco menos que aislado exponente de claridad mental y de hombría de bien.

En el libro que nos ocupa, Laín ha escogido con sabia y provechosa intención lo que él considera sus páginas preferidas. Aun dentro de la limitación y el carácter más o menos sinóptico que reúnen siempre estos «morceaux choisis», Pedro Laín nos ofrece aquí algo que resulta a todas luces como una meridiana demostración del unitario sentir del ensayista. Son dos los apartados en que Laín divide su selección: «España y sus hombres» y «La raíz

---

<sup>551</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 29, X, Madrid-Palma de Mallorca, 1958, pp. 220-222.

<sup>552</sup> Laín Entralgo, Pedro (1958): *Mis páginas preferidas*, Madrid, Gredos. [Nota en el original.]

del hombre». Pues bien, en esos dos epígrafes queda implícita toda la preocupación antropológica y literaria de Laín. Cada uno de sus temas, anuncia y presupone el siguiente, y todos ellos forman un engranaje de unívocas correspondencias. La poesía, la esperanza, el tiempo, la condición del cristiano, los españoles verdaderos, son ramas comunes a un mismo árbol, en el que ha venido injertando el ensayista toda su honda y magistral vocación intelectual.

Entre los fragmentos seleccionados en *Mis páginas preferidas*, todos ellos conocidos de anteriores lecturas y sobre cuyos evidentes valores es obvio insistir, destaca «El cristiano en el mundo moderno», no incluido en libro hasta ahora, según creo. En este ensayo, Laín intenta responder a una pregunta trascendental: «¿Podrán vivir en su tiempo y en su mundo los cristianos europeos?» Recordando la afirmación de Ortega al referirse a esta trágica circunstancia, Laín analiza sagazmente lo que pudieran ser algunas posiciones del cristianismo contra la agresión del mundo secularizado, a saber: la escisión, la mundanización, la hostilidad, la renuncia y la asunción. A través de estas cinco «actividades cardinales», nos abre Laín, como tantas otras veces, una suasoria puerta a la esperanza.

Sólo resta señalar, por último, el inmejorable servicio que, tanto para el estudioso como para el simple lector, viene realizando la «Antología Hispánica», de cuya franca utilidad son buena prueba estas luminosas páginas preferidas de Pedro Laín.

## La edición crítica de la *Filosofía vulgar*<sup>553</sup>

Al lado de la magistral aportación crítica y erudita con que ha venido enriqueciendo el profesor Antonio Vilanova la historia literaria del Renacimiento y del Barroco, hay también que destacar, y con muy particular valoración, su ya extensa serie de publicaciones de textos de los siglos XVI y XVII.<sup>554</sup> Dentro de esta última parcela de la servicial labor filológica de Vilanova, llega ahora a nuestras manos el primer tomo de su edición crítica de la *Filosofía vulgar*, de Juan de Mal Lara,<sup>555</sup> precedida de un útil y documentado prólogo y acompañada de un amplio repertorio de notas y referencias.

En el citado estudio preliminar —dedicado a don Américo Castro, «maestro de erasmismo»—, Vilanova traza, en primer término, un detenido esbozo biográfico del gran humanista andaluz, apoyándose en un material realmente exhaustivo y proveyendo su investigación de todas y cada una de las fuentes de la vida y la obra de Mal Lara. Vilanova recuerda aquí, por otra parte, la tesis de Menéndez Pelayo sobre la importancia folclórica de la *Filosofía vulgar*, cuyo alcance hubo de fijar posteriormente don Américo Castro dentro del representativo cuadro del erasmismo español. Partiendo de esta significativa proyección de la obra ahora editada, Vilanova enriquece su estudio con toda una nueva serie de materiales de primera mano, utilizados escrupulosamente en múltiples aclaraciones e identificaciones para una mejor y más eficaz lectura del texto reproducido.

Vilanova se ha valido para su transcripción de la edición príncipe de la *Philosophia Vulgar* (Sevilla, 1568), que es la única que incluye los importantes preámbulos del propio Mal Lara sobre la intención y los pormenores de su obra, suprimidos en las posteriores ediciones del siglo XVII. Dada la extensión del texto completo de estos refraneros, Vilanova anuncia su división en tres tomos, donde quedarán repartidas las diez «Centurias» o conjuntos de cien refranes con sus correspondientes glosas que componen el cuerpo total del libro. En el primer tomo, que es el que nos ocupa, aparecen incluidas las tres

---

<sup>553</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 30, X, Madrid-Palma de Mallorca, 1958, pp. 316-318.

<sup>554</sup> Recordemos, al margen de otros estudios especializados, sus ediciones de *La lozana andaluza*; de *Lo somni*, de Bernat Metge; de la *Censura de la locura humana y excelencias della*, de Jerónimo de Mondragón; de las *Poesías*, de Hernando de Acuña; de los *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, de Rey de Artieda, etc. [Nota en el original.]

<sup>555</sup> Mal Lara, Juan de (1958): *Filosofía vulgar*, Edición, prólogo y notas de Antonio Vilanova, Barcelona, Ediciones bibliófilas. [Nota en el original.]

«Centurias» iniciales, junto con las «Tablas de lugares comunes». Con la publicación de la obra íntegra quedará, pues, al alcance del estudioso y del amante de la «sabiduría popular» este decisivo ejemplo del desarrollo de la paremiología y del erasmismo en España.

Nos importa apoyarnos en este nuevo hito de la eficaz labor crítica y erudita del profesor Antonio Vilanova, para hacer hincapié en las excepcionales características de sus investigaciones filológicas y literarias. Desde su ambiciosa tesis sobre *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*<sup>556</sup> hasta sus estudios y ediciones críticas de temas y textos de los siglos XVI y XVII, Vilanova ha llegado a representar, sin duda alguna, una de las más sólidas e innegables realidades de la investigación literaria española actual.

---

<sup>556</sup> Vilanova, Antonio (1957): *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, Ediciones de la *Revista de Filología Española*, Anejo LXVI, 2 vols. Premio Menéndez Pelayo. [Nota en el original.]



Un riguroso panorama de la literatura universal<sup>557</sup>

Con la aparición del tomo segundo de la *Historia de la literatura universal*,<sup>558</sup> encomendada a los profesores Martín de Riquer y José María Valverde, queda cancelado hasta el Romanticismo el ambicioso plan inicial de la obra. Justo es que en esta ocasión hagamos un comentario conjunto de los dos tomos aparecidos hasta ahora, siquiera sea para señalar entusiásticamente la eficaz orientación y el muy útil y solvente servicio que viene a regalarnos un panorama crítico de la literatura universal como el que nos ocupa.

En el tomo primero,<sup>559</sup> debido a la pluma de Martín de Riquer, se estudia el amplio ciclo comprendido en el epígrafe que lo encabeza: *De la Antigüedad al Renacimiento*. Nos parece obvio insistir ahora en las sobradas garantías que la personalidad de Martín de Riquer nos ofrece como autor de una obra de este tipo. Su hondo y minucioso conocimiento del periodo estudiado, queda bien patente a través de las páginas de este riguroso y bien ordenado volumen, donde se analizan, con atenta y sagaz penetración, los más importantes eslabones del desarrollo de la literatura a lo largo de los tiempos y las geografías.

Partiendo del núcleo originario de las literaturas orientales —la sánscrita, la hebrea y la árabe— Martín de Riquer va deteniéndose, con una solvente pericia crítica, en las obras clásicas de griegos y latinos y en las varias literaturas medievales, especialmente en la poesía lírica de los siglos XII y XIII, cuyo preciso análisis es realmente uno de los resúmenes más finos y penetrantes que hemos tenido ocasión de leer sobre tan fundamental y huido tema.

El volumen se cierra con una sinóptica y suficiente consideración sobre el tránsito del medievalismo al Renacimiento, estudiando primeramente las figuras de Dante, Petrarca y Boccaccio y enfrentándose por último con el alborear de la literatura renacentista de mediados del siglo XVI.

La ordenación histórica, cronológica y selectiva de este panorama de la literatura universal entraña, pues, un decisivo y servicial carácter de consulta. Las distintas épocas

---

<sup>557</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 30, X, Madrid-Palma de Mallorca, 1958, pp. 319-321.

<sup>558</sup> Riquer, Martín de, y Valverde, José María (1958): *Historia de la literatura universal*, vol. II. *Del Renacimiento al Romanticismo*, Barcelona, Editorial Noguer. [Nota en el original.]

<sup>559</sup> Riquer, Martín de (1957): *Historia de la literatura universal*, vol. I. *De la Antigüedad al Renacimiento*, Barcelona, Editorial Noguer. [Nota en el original.]

sometidas a análisis en este volumen van mostrándonos con sobrada utilidad sus más relevantes hitos y sus más significados testimonios de cultura. Y todo ello avalado por el rigor intelectual y el profundo conocimiento del tema que en todos sus trabajos ha demostrado Martín de Riquer.

En el tomo segundo, recientemente publicado y en cuya redacción han intervenido conjuntamente Martín de Riquer y José María Valverde, se traza el extenso y definidor cuadro de la literatura comprendida entre el Renacimiento y el Romanticismo. El cumplido volumen se abre con la ágil y pormenorizada glosa de la expansión renacentista, distinguiéndose con atenta mirada su enraizamiento en toda la literatura europea. Seguidamente, se estudian con pareja dedicación los diversos movimientos barrocos y neoclásicos hasta culminar en el prerromanticismo inglés del siglo XVIII.

Los artículos de este segundo volumen —cuyas firmas con iniciales nos remiten a su respectivo autor—, están ordenados siguiendo un escrupuloso orden cronológico y una minuciosa línea de bifurcaciones culturales. De esta forma la utilidad práctica de la obra queda continuada felizmente desde sus comienzos hasta el último ciclo estudiado. Su mismo carácter divulgador —que se aparta esta vez de las consignas usuales para ofrecernos una visión crítica de primera mano— obedece a una intención doblemente provechosa: la del rigor y la de la amenidad. Sus autores se han desvivido por regalarnos a la vez que un importante manual de consulta y de trabajo, un diáfano libro de lectura. Pocas historias de la literatura reúnen, en definitiva, más aliciente y más garantía para el lector y para el estudioso.

### De lo individual a lo colectivo

*Ámbito*, el primer libro de Vicente Aleixandre, aparece en 1928. Empezado a escribir cuatro años antes, su temple se corresponde con la chorreante opulencia inicial de este histórico ciclo de poesía española. Desde sus particulares simbolismos, que no desde sus más veraces atalayas innovadoras, sería fácilmente reconocible a través de *Ámbito* un parejo caminar con los libros primerizos de un Guillén o un Cernuda.<sup>561</sup> No trato de insistir en la consideración de unos reductos ya sobradamente acotados, pero sí me interesa referir a la cronología las pesquisas en torno a esta posición a la vez conjunta y diferenciada de Aleixandre. En los inaugurales trabajos del poeta algo aflora ya que aísla y circunscribe su zona de desarrollo en una independiente parcela de propósitos. Lo coincidente, si lo hubo, va a resultar a la larga lo distintivo.

No han faltado, claro es, quienes han querido ver en estas primeras *iluminaciones* de Aleixandre una desprendida bifurcación creadora, no integrada después en su caudalosa obra posterior. Pero al cabo de casi un tercio de siglo de haber aparecido, hay que regresar a las perspectivas de *Ámbito* con muy distinta mirada, sin prejuicios ya de manual ni de demarcaciones de tipo esquemático. A este respecto, parece obligado plantearse unas previas preguntas aclaratorias: ¿Qué clave conceptual de la poesía aleixandrina nos permite ir escalonando su proceso de enfrentamiento con la realidad histórica? ¿Cómo ha venido superando el poeta la estirpe de su individualismo hasta enraizarse en la colectiva responsabilidad ética de sus últimos postulados? ¿Cuáles han sido los resortes de *humanización injertados paulatinamente en esta poesía?*

Es curioso observar hasta qué punto están ya sugeridos en *Ámbito*, aunque no textualmente formulados, muchos aspectos ideológicos del poeta que, salvo algún marginal viraje, incorporaría después —no importa que con otras intenciones— a lo largo de toda su obra. En realidad, el primer libro de Aleixandre no es más que el planteamiento de un

---

<sup>560</sup> En *Mito*, n. 34, enero-febrero, Bogotá, 1961, pp. 215-224.

<sup>561</sup> La primera edición de *Cántico*, de Guillén, aparece en 1928, y *Perfil del aire*, de Cernuda, en 1927. [Nota en el original.]

riguroso sistema poético que se iría intensificando excluyentemente a través de *La destrucción o el amor* y *Sombra del paraíso*, los dos libros claves de esa evolución —o desplazada permanencia, subterráneamente humanizada— que conduciría a la responsable solidaridad temporal fijada en *Historia del corazón*.

*Ámbito* es, en cierto modo, y volviendo a tan significativo arranque, un libro contemplativo, de sintomático y evadido tanteo, íntegramente referido al paisaje como organismo vital del hombre. Enfrascado en una especie de constitutiva integración en el amor como símbolo de unidad humana, el supuesto panteísmo erótico de la poesía de Aleixandre revierte aquí a sus propias fronteras especulativas. El poeta se sitúa como elemento unificador del mundo circundante, se confunde con el imaginativo fluir de la naturaleza —aun a costa de una cierta deshumanización—, percibe la totalidad del cosmos como una suerte de desencadenada consecuencia moral de su propia vida. Al centralizar, subjetivizar el mundo dentro de su experiencia, Aleixandre sólo pretende transformar los entregados atributos materiales en otras tantas invenciones abstractas de su realidad, ya virtualmente sometida a esa identificación entre el hombre y la tierra, de la que el poeta nunca emerge sin rebeldía. Los factores de esa irrealidad, la misma geografía física de su contorno, forman parte también, y casi por idénticas razones bautismales, de la historia humana del poeta. Acaso la máxima prueba de fidelidad de Aleixandre con su tiempo nos la dé esa íntegra y abarcadora enumeración ideal del espacio en que transcurre la vida del hombre.

Fundamentalmente, esta nombradora y receptiva capacidad de comunicación, proclama desde el primer momento un ambicioso y minucioso intercambio con la experiencia. Aleixandre es aquí su propio testigo, y sospecho que es éste un dato meridiano para calibrar el alcance de su más lejana poesía. Aleixandre transfigura la realidad según las adaptaciones y sustituciones de su misma solidaria conciencia, ya sea a través del paisaje que gravita como una fusión de soñados materiales sobre el poema, ya sea desde los trasfondos simbolistas de su interpretación de la historia que vive. El recurso no deja de mostrar un cierto perfil barroco, pero su finalidad programática es muy otra. Aun contando con los minoritarios barandales por los que se asoma, el poeta no sólo narra lo que ve, sino que *se ve* narrado, asiste a lo que simbólicamente representa en la escritura, doblado de simultáneo actor y espectador, despojándose de lo individual a medida que recupera lo

colectivo. Desde este punto de vista, el signo reconciliador de la poesía de Aleixandre va acumulando en un mismo y normativo hondón conceptual sus manifiestas y ulteriores preocupaciones sociales. Ya desde el más elemental mecanismo de este unitario engranaje rector, el poeta ha venido necesitando definir su universo individual, buscándole a la naturaleza un unánime germen colectivo, una posibilidad de mensurable comunicación humana, auscultando lo disperso a la luz de lo junto:

Definición que guardo  
de todo lo disperso.<sup>562</sup>

Aleixandre, en lo que se ha venido considerando como la primera fase de su obra — desde *Ámbito* a *Nacimiento último*—, mantiene siempre en un candente estado de lucidez su preocupación de enraizamiento temporal. Ya aludí a que el poeta hace de su poesía un expeditivo procedimiento para contemplarse *desde fuera* de su experiencia: se juzga como protagonista siendo a la vez creador de su papel. No valen aquí argumentos de consideración retórica, ni análisis lingüísticos más o menos ligados a la expresión simbolista o abstracta; ni siquiera tendría validez sondear en lo que de romántico o surrealista tiene —o ha tenido— la poesía de Aleixandre. Por encima o por debajo de la veladura formal, puja y solicita su eclosión comunicativa el tácito ímpetu absorbente de la realidad del hombre. Por eso el poeta *se está viendo y se está oyendo* expresado en lo colectivo. A través del superpuesto panteísmo amoroso, se vislumbra el recio material testificador de la solidaridad humana. Los formalismos no interfieren esa garantizada intención de fondo, tan comprometida luego con las barrancas temporales de la realidad. Quizá no esté el poeta integrado todavía —hablo de la obra que precede a *Historia del corazón*— en la corriente de sus posteriores afanes, pero ya se perfila aquí una *individual* misión poética que hace las veces de vaso comunicante entre la vida del hombre solo y la vida de los demás.

Aquí estoy,  
cuerpo, pasión. ¡Vivo, vivo!  
¿Me sientes? La noche. Cuerpo  
mío, basta; si yo mismo  
ya no soy tú...<sup>563</sup>

---

<sup>562</sup> «Campo», en *Ámbito*. Cito según la edición en Vicente Aleixandre, *Poesías completas*, Prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar, 1960, p. 107. [Nota en el original.]

Aparentemente, no existe en estos primeros poemas de Aleixandre una directa vinculación con las colectivas solicitaciones de su tiempo. Esta fugaz impresión obedece sobre todo a unas razones puramente técnicas. Difícil o no en su trama expresiva, el trabajo inicial de Aleixandre participa en términos generales de las «exigencias literarias» de la época. No conviene olvidar que en esta década que va del año 1925 al 1935, lo que Carlos Bousoño llama el «gráfico de la fiebre ilogicista»<sup>564</sup> implica en su curva a todos los poetas de la llamada generación del centenario de Góngora. La vertiente de ese *ilogicismo* —o de esa vuelta a la mantenida irrealidad del barroco— no es, desde luego, de raíz intelectual — parece sensato recalcarlo— sino proveniente de un mero enfrentamiento técnico del poeta con los moldes tradicionales que la moda o el gusto convertían en inevitable fruta del tiempo. La expresión poética vigente reclamaba un uso retórico y un determinado trato literario del poema, en consonancia con las fórmulas del barroquismo en boga, de las que ni siquiera se evadía la selección de las mismas palabras, no digo ya de los temas. Aleixandre también acude, aún sin pretenderlo del todo —me figuro— a esta belicosa y elegante residencia verbal del arracionalismo. En *Pasión de la tierra* —sin duda el más revulsivo y bellamente ilógico de los libros de Aleixandre, no salvado del consabido influjo de Freud— la temperatura de la palabra, el socavado embrión onírico de la experiencia, han llegado a sus más candentes límites de intensidad. «Jardines abiertos para pocos», la entidad barroca de la metáfora se teje subrepticamente con la minoritaria matización superrealista, de estrenado cuño y de saludable hechura, pero de un exhaustivo desprendimiento hacia el callejón sin salida del *ilogicismo*. En *Pasión de la tierra* —que, aunque aparecido en 1935, después de *Espadas como labios*, es, cronológicamente, el segundo libro de Aleixandre— parece dormir para despertar el solidario sentimiento de lo colectivo. Es una especie de compás de espera —temático, que no formal— del que Aleixandre surge para ir en busca de sus ya inalterables preocupaciones sociales.

El individualismo de la primera poesía aleixandrina —de tan española raigambre, por otro lado— no es nunca en el poeta, sin embargo, una noción aislante y desvinculadora. Para Aleixandre, ese individualismo quizá tenga más de introspección, de premeditado afán

---

<sup>563</sup> «Íntegra», en *Ámbito*, op. cit., p. 114.

<sup>564</sup> Bousoño, Carlos (1960): «Sentido de la poesía de Vicente Aleixandre», en Vicente Aleixandre, *Poesías completas*, op. cit., p. 14. [Nota en el original.]

de convivencia a través de la intimidad, que de personal encierro en las lindes de la propia conciencia solitaria. Unamuno, en un artículo sobre *The Spanish People*, de Hume,<sup>565</sup> señalaba a este respecto, incluso con muy solemnes imágenes físicas, las evidentes distinciones entre «individualismo» y «personalidad», entre los que podrían ser nuestros «límites hacia fuera» y nuestros «límites hacia dentro». Pues bien, desde este punto de vista, y aun contando con sus peculiares abstracciones de origen, no juzgo excesivamente aventurado afirmar que el aparente individualismo del «primer» Aleixandre no es otra cosa que la manifestación de una invariable personalidad abocada por distintos terrenos expresivos a lo que él mismo llamaría después «la comunicación entre los hombres».

El punto de partida, pues, hacia la solidaridad humana que se insinúa difusamente en *Ámbito* y que se va acrecentando a partir de *Espadas como labios* hasta llegar a la cumbre de *Historia del corazón*, ha empezado de este modo por probar sus fuerzas en lo individual simbólico, para venir, paulatina y responsablemente, a anexarse esa realidad colectiva que entraña ahora la poesía de Aleixandre.

Una sola criatura viviente, padecida, de la que cada uno,  
sin saberlo, es totalmente solidario.<sup>566</sup>

### **El sentido crítico y la conciencia de la temporalidad**

He intentado señalar cómo, en conjunto, toda la poesía de Vicente Aleixandre es un intensificado proceso de acercamiento hacia la problemática de la convivencia humana, es decir hacia el encuentro del hombre consigo mismo a través de su inmersión en la colectividad. Como sucede con la lírica barroca referida a la del Renacimiento, los sucesivos libros de Aleixandre van marcando una creciente acumulación de elementos ideológicos ya previsiblemente enunciados desde un principio. Nos encontramos entonces con dos integradores atributos copartícipes en este desarrollo temático: de una parte, el sentido crítico —moral, en cuanto se refiere a la función del poeta— de la vida, y de la otra, la toma de conciencia con la temporalidad.

---

<sup>565</sup> *El individualismo español*, en *Ensayos*, vol. IV. [Nota en el original.]

<sup>566</sup> «La oscuridad», en *Historia del corazón*, op. cit., p. 718.

El primero de estos elementos es también una de las piedras angulares de la evolución poética aleixandrina. Con esta sustentadora base, el poeta nivela y levanta su voz sobre las restantes orientaciones de tipo simbólico-panteísta que aún pudieran derivar por las entretelas de su poesía. Quiero decir con esto que, aun sin haber sido canceladas del todo las viejas determinantes de la «invención de la realidad», a partir de *Espadas como labios* se produce un nuevo sesgo estético en la percepción de las distancias poéticas. La mencionada característica fontanal de la crítica de la vida, sea cualquiera la forma de ejercerse a través del poema, existe ya funcionando desde la esencial intención testificadora de Aleixandre. Este sentimiento analítico, esta piadosa y amarga pupila acechante que recibe el caudal de las vivencias ajenas y lo traduce, lo anexa al propio esquema ético del poeta, no es nuevo en estos exuberantes diez años anteriores a la Guerra Civil española. Pero no se trata ahora de socavar en los ingratos terrenos comparativos, cuya indagación se escaparía de esta concreta búsqueda que me ocupa. De todas formas, no es trivial señalar que lo que Cernuda o Guillén llevaron a cabo en este sentido —y con qué valiosas resultantes— no coincide del todo en su presumible decorado último, con lo que Aleixandre persiguiera desde sus primeras andanzas y cuya más nítida aproximación se lleva a efecto en *Sombra del paraíso*. Sea cual fuere su empeño social, no conozco en todo este ciclo poético español un poema que, como «El vals» —válgame el ejemplo—, desvele una más dramática y acusadora caricatura de la época, con toda su germinativa pulpa de aguafuerte desnudada a través del cernidor de la maravilla verbal de Aleixandre. De la misma forma, se podrían citar otros poemas como «Cada cosa, cada cosa» (en *Espadas como labios*, p. 286), «Sin luz» (en *La destrucción o el amor*, p. 311), «Verbena» (op. cit., p. 377) o «El escarabajo» (op. cit., p. 391), cuyo tratamiento trágico-satírico, no por enmarcar sabidas asperezas sociales, deja de contener un inédito y magistral contraste de congénita rebeldía.

No se contenta, empero, Aleixandre con esta simple visión amargamente desolada y sagazmente irónica que su sentido crítico de la vida<sup>567</sup> recoge en lo que pudiera ser el «sabor de la época» («El vals» y los restantes poemas citados debieron ser escritos cuando se clausuraban los «felices años veinte»). A medida que va tomando cuerpo el inconformismo del poeta con la situación histórica de su tiempo, también se afianza el

---

<sup>567</sup> La poesía, entendida bajo este aspecto de «crítica de la vida», ha merecido una inteligente atención en el libro de Matthew Arnold, *Poesía y poetas ingleses*, Traducción de Antonio Dorta, Austral, Buenos Aires, 1950. [Nota en el original.]



vínculo de acusación de la vida, denunciando lo que repudia y pretende salvar, acaso valiéndose de ese signo erótico que el poeta esgrime siempre como un arma de dos irremplazables filos. Para el Aleixandre de *Pasión de la tierra* —como para Guillén— «el mundo está bien hecho». «“Muere, muere”, musita la fría, la gran serpiente larga que se asoma por el ojo divino y encuentra que el mundo está bien hecho» (p. 206). Aleixandre se pronuncia así hacia el año 1928 ó 1929, que es cuando compone este libro cuyo título inicial fuera el muy significativo de *La evasión hacia el fondo*, «humus maternal» con que el poeta no abonaría luego sino su repulsiva y naciente ruptura con la tradición.

Sería provechoso a los fines de este comentario traer a colación el hecho de que cuando Aleixandre escribía los poemas en prosa de *Pasión de la tierra*, se producían los primeros focos hostiles de los intelectuales contra la dictadura de Primo de Rivera. ¿Existe un reflejo de esta situación en la poesía de Aleixandre? A simple vista, no. Es más, tampoco parece demostrable que se acusara esta actitud de protesta, poéticamente hablando, en ninguno de los componentes de la generación de 1927. La por ellos propugnada rehabilitación de Góngora, sirvió de muro de contención entre lo bello y lo real. Tampoco dictaba el ambiente una zozobra inmediata y las minorías literarias seguían utilizando el tubo de ensayo para sedimentar la vida. La analítica fijación de la palabra poética obedecía a los fueros estéticos del irracionalismo. La verdadera experiencia, la realidad histórica, no eran mínimamente aprovechables. Luego, por fortuna, las cosas vendrían a enfilarse otros rumbos.

A pesar de todo, no cabe duda que la actitud crítica de Aleixandre frente a los hechos — sea cual fuera su proyección social— ha ido incorporándose al poema a través de un ejemplar desprendimiento de ciertas perturbadoras tiranías de oficio, dictadas, como suele ocurrir siempre, por el obligado uso de temas idóneos. La primera conquista a este respecto ha sido la de la tesitura poética del concepto de libertad, proveniente, sin duda, de los incentivos temporales. Hace treinta años, el mismo Aleixandre se anticipó a su propio proceso mental afirmando que la poesía era «salida a la única libertad».<sup>568</sup>

No pido despacio o de prisa,  
no pido más que libertad.<sup>569</sup>

---

<sup>568</sup> Aleixandre, Vicente (1932): «Poética», en Gerardo Diego, *Antología de la poesía española*, Madrid. [Nota en el original.]

<sup>569</sup> «Libertad», en *Espadas como labios*, op. cit., p. 278.

Dentro de esta búsqueda, acaso la más insistente preocupación de Aleixandre esté centrada en la asimilable realidad temporal del mundo, ya establecida como anuncio en sus libros anteriores a la Guerra Civil. El universo material es susceptible de fusión con la vida interior del poeta. La libertad del hombre reside en esa posesión ideal, recién naciéndose a medida que son inventados todos y cada uno de los requerimientos de la naturaleza exenta. Es preciso entonces asumir la realidad total, ser libre a través de todo lo que se corresponde con la entrañable experiencia humana, acomodar, *materializar* el universo dentro de un irrepitible bautismo de convivencias. Nada está mudo, todo se engloba en una respuesta de pertinaces alumbramientos, no tanto por lo que se *realiza*, cuanto por lo que se *concibe*.

Oh vida.  
La luciérnaga muda,  
ese medir la tierra paso a paso.<sup>570</sup> [...]

La realidad vivida  
bajo unas alas inmensas.<sup>571</sup>

Ya está, pues, fijada otra de las fundamentales evoluciones de la poesía de Aleixandre: la crítica de la vida, apoyada en la insobornable libertad de amor o de repudio del hombre y en la conciencia de la temporalidad. Las razones éticas, naturalmente, vienen de la mano de esta postura. Aleixandre ha partido de una erótica y leal vinculación con la naturaleza para encontrarse con el universo como núcleo unitario de la humana solidaridad. Este procedimiento de integración en el diario transcurrir de la vida, da desde siempre a la poesía de Aleixandre un cierto tono épico ('épico' en su etimológico sentido de 'narración'). Ya se sabe que al narrar también se está haciendo en cierto modo historia. Y el poeta, cuando narra «la solicitación de las diarias horas», el curso de vivir humano que él *atestigua*, también hace historia de su tiempo. Si existe una «concepción épica del mundo», la de Aleixandre lo es y en muy plausible y desbordante medida. La épica inventa seres de naturaleza heroica; «es luego realización, evocación plena de aquellos seres».<sup>572</sup> En este sentido, la atmósfera de la poesía aleixandrina está saturada de ese tono épico, narrativo — novelístico, si se quiere—, donde siempre se debate una especie de patética tiniebla que circula por el poema angustiosamente hacia la luz. Aleixandre fija así una historia *general*

---

<sup>570</sup> «Formas sobre el mar», en *Espadas como labios*, op. cit., p. 292.

<sup>571</sup> «Después de la muerte», en *La destrucción o el amor*, op. cit., p. 303.

<sup>572</sup> Ortega y Gasset, José (1914): *Meditaciones del Quijote*. [Nota en el original.]

del mundo circundante a través de una particular narración de su solidaridad con ese mundo imaginado o real. Lo que se ha iniciado con la idea del cosmos como centro integrante del hombre, termina con la interpretación de la vida humana como eje donde el mundo gira. Los términos se han invertido y, de ida o de vuelta, se patentiza aquí una doble manera de concebir la solidaridad entre los hombres, conducente a un mismo plano ético y temporal. El mundo físico ya es también sustancialmente vida humana.

El mundo todo es uno...<sup>573</sup> [...]

Rostro amado donde contemplo el mundo...<sup>574</sup> [...]

Este mundo absoluto que siento ahora en los labios.<sup>575</sup>

### **La expresión del hombre histórico**

Desde la aparición de *Ámbito* hasta que se publica *Historia del corazón* han transcurrido veintiséis años. En este tiempo, el caminar de la poesía española ha obedecido a muy dispares desplazamientos y altibajos, de tan varia como amenazante fortuna. La Guerra Civil hace las veces de un amputador hachazo, que también cercena el previsto orden de expansión de la poesía del segundo tercio del siglo XX. Aleixandre publica *La destrucción o el amor* en 1935, un año antes de la guerra; hasta 1944 no aparece *Sombra del paraíso*. Entre estos dos libros caben, pues, casi diez años. El tema del vivir humano, la lucha contra lo transitorio, la acrecentada apoyatura en el amor como símbolo solidario de la «única libertad», se fijan ya en *Sombra del paraíso* con unas evidentes garantías de comunicación con la entraña colectiva de la historia:

...oye este libro que a tus manos envío  
con ademán de selva,  
pero donde de repente una gota fresquísim  
de rocío brilla sobre una rosa,  
o se ve batir el deseo del mundo.<sup>576</sup>

---

<sup>573</sup> «Quiero saber», en *La destrucción o el amor*, op. cit., p. 335.

<sup>574</sup> «Unidad en ella», op. cit., p. 307.

<sup>575</sup> «A ti, viva», op. cit., p. 332.

<sup>576</sup> «El poeta», en *Sombra del paraíso*, op. cit., p. 463.

Probablemente, el aspecto formal de la poesía de Aleixandre, que encuentra en *Sombra del paraíso* su más encumbrado idioma poético, arropa de armoniosos y deslumbrantes adornos el horizonte conceptual. Pero no daré el ingenuo paso en falso de separar aquí lo indivisible. Forma y fondo, como se sabe, son ingredientes juntos y nunca intercambiables fuera de sus funcionales y orgánicas premisas creadoras. Lo que en Aleixandre es un despliegue imaginativo incomparablemente hábil y feliz, pudiera muy bien anular en el lector alguna veta de su capacidad receptiva. Me refiero, sobre todo, a la posibilidad de que la fastuosa decoración, el sorprendente lujo externo, no permitan en su primer intento desprevenido calar en la angustiosa materia de fondo que irrumpe de estos poemas *paradisíacos*. Serían interminables los ejemplos. Por aludir al que se me antoja más característico, hago hincapié en el tema de la esperanza,<sup>577</sup> tan definidor dentro de la obra última de Aleixandre y tan velado siempre por la belleza expresiva. En *Sombra del paraíso*, de todas formas y pese a la directriz metafórica, el poeta ha venido reuniendo tan sobrado acopio de desencanto, que la apariencia negativa del grito «¡Humano: nunca nazcas!» («El fuego», op. cit., p. 537), no parece contener otro significado que el de la renuncia a luchar contra la necesaria esperanza. Pero la drástica hermosura de la exclamación surte otras pretensiones:

...Triste es el mundo;  
pero la inmensa alegría invasora del universo  
reinó también en los pálidos días.<sup>578</sup>

En *Mundo a solas*, libro inmediatamente anterior al antes aludido, cuando el poeta se vuelve contra lo inhumano, contra el desamor o la crueldad, puede decir pasajeramente que «allí no existe el hombre» («Mundo inhumano», op. cit., p. 449) o argumentar esa ausencia, como en el poema titulado precisamente «No existe el hombre» (p. 423), sin reclamar otras razones que las del «yacente olvido». El mundo está solo. Pero esta soledad es más bien una etapa de aprendizaje, una interior recapitación proyectada hacia el encuentro con el «hombre histórico», un almacén de memorias que la experiencia vendrá después a *iluminar*. Sería interesante comentar la significación de esta *luz vivida* en la intención poética de Aleixandre («luz, inmólame»; «luz, espérame», pp. 238-241). Por los entresijos de esa luz,

---

<sup>577</sup> Remito al lector interesado al libro de Pedro Laín Entralgo (1957): *La espera y la esperanza*, Madrid, *Revista de Occidente*, donde se fijan muchas ideas aclaratorias en torno a este tema. [Nota en el original.]

<sup>578</sup> «No basta», en *Sombra del paraíso*, op. cit., p. 577.

socavada desde dentro y tendida sobre lo circundante, Aleixandre ha vislumbrado la esperanza como parte constitutiva de su realidad. Bajo el opulento ropaje, yace la escueta corriente de la perseguida salvación. Lo que en la primera etapa de la poesía de Aleixandre pudiera dar un simbólico tono desesperanzado, es evidentemente una forma de resignación, una suerte de suspensa actitud en trance de tomar conciencia con la realidad colectiva.

Yérguete y mira la raya azul del increíble crepúsculo,  
la raya de la esperanza en el límite de la tierra.<sup>579</sup>

Esta misma «vocación por la esperanza» es la que encadena a Aleixandre con la zozobra histórica de su tiempo. El poeta ha ido entendiendo que la poesía, igual que una consigna salvadora, puede actuar sobre el pueblo, rescatándolo y ayudándolo a conocerse, dentro de una transformadora función social que a todos debe alcanzar.<sup>580</sup>

...este saber que al fin estamos todos<sup>581</sup>

El «nadie puede ignorar la presencia del que vive» ya sugerido en *La destrucción o el amor* («Soy el destino», p. 376), abarca la totalidad de los supuestos del poeta y queda definitivamente expresado en *Historia del corazón*. El procedimiento verbal tal vez no haya sufrido mayores mudanzas, pero el contenido embrionario del poema surge con una rotunda clarividencia por entre la majestad narrativa. Ya está aquí meridianamente establecido ese supremo «arte temporal» que defendía Machado contra las cláusulas de la «deshumanización», que tantos y tan profusos contagios llegó a producir.<sup>582</sup> La estructura del poema aleixandrino, organizada, por lo común, según unas asociaciones mentales de tipo más o menos intimista, está ya supeditada a la calentura de unas palabras que se juntan obedeciendo a una excluyente función comunicativa. Ya apunté, sin embargo, que a pesar de todas estas posibles alteraciones formales, el poético germen inicial de Aleixandre no se ha abolido del todo a lo largo de su obra, a no ser considerándolo como un proceso de constante humanización expresiva.

---

<sup>579</sup> «Ten esperanza», en *Historia del corazón*, op. cit., p. 702.

<sup>580</sup> Eliot afirma que «la poesía ejerce una función social en la totalidad del pueblo que habla la lengua del poeta, *tenga o no* conocimiento de la existencia de éste», en *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires, 1959. [Nota en el original.]

<sup>581</sup> «Con todo respeto», en *Espadas como labios*, op. cit., p. 281.

<sup>582</sup> No se olvide que cuando Ortega publica *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, en 1925, Aleixandre –y los restantes poetas de la generación de 1927– escriben sus primeros versos. [Nota en el original.]

*Historia del corazón* tiene mucho de manifiesto poético-social, de unánime ideario, de exponente de una misión ya invariable en virtud de la cual el poeta se siente solidario con los demás hombres y en ellos se reconoce y se expresa:

Baja, baja despacio y búscate entre los otros.  
Allí están todos, y tú entre ellos.  
Desnúdate y fúndete, y reconócete.  
(Oh,.....)  
Entra en el torrente que te reclama y allí sé tú mismo.<sup>583</sup>

Aleixandre cimenta en la raíz colectiva del hombre la única fuente posible de «realidad poética». Una realidad que puede ser fabricada con la memoria de la niñez, con los sitios y los seres perdidos, con los nombres que tuvo el amor y aún sirven para que sigamos siendo nuestra propia vida pasada. El clamor más impresionante alzado de este libro navega por la interior imagen de la solidaridad rescatada a través del tiempo. El hombre es el solo protagonista de la representación poética de la vida y el poeta, en consecuencia, «expresión de la difícil vida humana, de su quehacer valiente y doloroso».<sup>584</sup> En «El poeta canta por todos», título clave de *Historia del corazón*, Aleixandre traza la más puntual y ejemplar declaración de principios de la poesía española de nuestros días.

Y es tu voz la que les expresa. Tu voz colectiva y alzada.  
Y un cielo de poderío, completamente existente,  
hace ahora con majestad el eco entero del hombre.

---

<sup>583</sup> «En la plaza», en *Historia del corazón*, op. cit., p. 704.

<sup>584</sup> Aleixandre, Vicente (1956): «Prólogo», en *Mis poemas mejores*, Madrid, Gredos. [Nota en el original.]

La poesía de Quevedo también es, en cierto modo, un íntegro y patético manual de historia. Ningún escritor del siglo XVII más empeñado en la testificación literaria de la realidad nacional; ningún hombre más desvivido por ofrecernos el puntual balance de las trancas y barrancas políticas y sociales de su tiempo. Esta particular actitud fiscalizadora de Quevedo va a constituir a todas luces su más entrañable constante creadora y su más verídica dimensión humana. El poeta, sumergido de bruces en el opulento caudal de sensaciones del barroco, fervoroso artífice de deslumbradoras orquestaciones conceptuales, de exuberantes cromatismos de estilo, iba a ser antes que nada, y por encima de cualquier difuso orden estético, un excepcional intérprete de la vida española de la primera mitad del XVII. Escritor de tumultuosos contrastes, a la vez juez y testigo, estoico y desesperado, leal y conspirador, popular y aristócrata, es obligado imaginarse a don Francisco como el símbolo de toda una época, con su insolente y cojitranco donaire, con sus alechuzados ojillos de lince, con su implacable bisturí moral, levantando su poética acta de notario por los intrigantes salones de la corte y por los mil vericuetos del cuadro costumbrista español. De esta penetrante, abarcadora —y también promiscua— mirada de Quevedo iba a surgir la más valerosa nómina de la historia íntima de España y también el más descarnado retablo definidor de la libertad. Vamos, pues, a intentar ahora un concreto itinerario por las páginas de la obra poética de Quevedo ligadas de alguna forma a esta personal batalla del hombre contra las broncas cárceles morales de su época. No es, por consiguiente, ningún inédito enfoque el que ahora vamos a pretender. Y no será difícil que, a través de nuestro fugaz recorrido, puedan ustedes ir comprobando hasta qué punto la postura humana del poeta y su literario reflejo, son todavía de una textual y sorprendente actualidad, adaptables en cualquier caso a nuestro repertorio de gustos y a nuestras más inmediatas referencias sociales.

Para sostener algún determinado juicio sobre la lírica de Quevedo, hay que empezar por pedir ayuda a los puntales de su vida. No en vano fue el poeta un personaje encarado desde niño con el cambiante hervidero palatino. Llevaba don Francisco bien metida por las

---

<sup>585</sup> En *Eco*, n. 4, vol. IV, febrero, Bogotá, 1962, pp. 127-150.

entretelas del corazón la profusa carga testimonial de sus infantiles años vividos en la corte, de la preclara mano de su familia. Su padre fue secretario de la princesa María, esposa de Maximiliano de Alemania, y su madre estuvo al servicio de la infanta Isabel Clara Eugenia. El niño Quevedo se asomó, pues, al mundo desde las casi domésticas ventanas de palacio, acostumbrándose a mirar los fastuosos brillos y los falsos oropeles, las grandezas y las miserias, los resbaladizos claroscuros de la corte de Felipe II. Ya era una inmejorable iniciación experimental esta primera vida de Quevedo, no olvidada nunca del todo y buena abastecedora de referencias a lo largo de sus posteriores andanzas políticas. En las encrespadas aguas de su cumplida existencia, como acompasándose a la ronda de la muerte —«azadas son la hora y el momento»—, afloraría siempre esta infantil medida cortesana del que luego sería correveidile y hombre de confianza del virrey de Nápoles y secretario de Felipe IV, que Dios guarde.

El primer eslabón de la vida política de Quevedo enlaza con la turbia cadena gubernamental del duque de Lerma, valido de Felipe III. El poeta tiene poco más de veinte años y, al trasladarse la corte a Valladolid, abandona sus estudios universitarios en Alcalá para instalarse en la nueva residencia del rey. No sería vano imaginarnos al juvenil, orgulloso don Francisco contemplando como desde un eminente estrado de juez el bullir y rebullir de la vida vallisoletana de estos primeros años del XVII. El poeta, entre desdeñoso y sarcástico, trajeando de burla su censura, estrenaría entonces aquella sonda moral —que ya no abandonó nunca— para medir las incipientes corrupciones de la corte y los íntimos manejos de la política. Por el luminoso y limpio cielo del poderío nacional, empiezan a pintarse las primeras nubes de la bancarrota. Son todavía indicios, vagos relumbres de la ya no muy lejana tormenta, pero Quevedo, peregrino en su patria y profeta en su tierra, adivina ya los inevitables barruntos del futuro desastre nacional. Buen conocedor de las documentales fibras literarias de la realidad circundante, Quevedo vive en aquel áureo escenario su particular «atalaya de la vida humana», iniciándose en los trajines del pícaro y aprendiendo a destaparle al mundo su más artificioso tejado, convertido ya en aquel diablo cojuelo que entraría a saco en el alma de la sociedad española.

No fue Quevedo, sin embargo, durante estos iniciales escarceos cortesanos, el poeta que arremetió con su heridora palabra en ristre contra el despliegue de los mil tentáculos de la política. Todavía no era buen momento para las indignadas y honestas acusaciones. Es



arriesgado imaginarse ahora a don Francisco con la sangrienta y violenta tinta condenatoria al alcance de su pluma. Lo que diría luego de los demás, no parece ir ahora con él:

Para entrar en palacio, las afrentas,  
oh Licino, son grandes, y mayores  
las que dentro conservan los favores  
y las dichas mentidas y violentas.

La posterior evolución del pensamiento ético de Quevedo lo haría adoptar una postura que aún permanece sepulta en la tolvanera de los humanos itinerarios del poeta doblado de hombre de acción. Más que hacia el turbio hondón de la política, su ademán censorio se dirige ahora hacia un concreto estamento social de relajadas costumbres. Es inevitable pensar que Quevedo, joven y audaz, buen amigo de cotilleos y mejor reidor de su propia sombra, no se libró durante estas inaugurales caminatas de algún corrupto churretazo de la vida palatina. Ambicioso por temperamento, ufano de sus reales servicios por educación, don Francisco es ahora un protegido más del caprichoso duque de Lerma, cosa que ya presupone cualquier desairado cometido.

Quevedo vuelve a Madrid con la corte en 1606, año en que inicia la redacción de *Los Sueños*. Poco antes había terminado de escribir *El Buscón*, que no se publicó hasta bastante después. El joven y terrible don Francisco se adentra con deslumbrantes ímpetus por su más sintomático quehacer literario, mientras soplan amenazantes vientos en el panorama de la política española. Aquí y allí se resquebraja con imperceptibles —pero ya irreparables— grietas el baluarte del prestigio nacional.

Miré los muros de la patria mía,  
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,

diría después con su desoladora y española preocupación. Pero las grietas del patrio edificio están demasiado cerca del agrio mirar de Quevedo para que pueda acusar sus irremediables síntomas de ruina. Ahora —insistimos en ello— es la sociedad, sus broncos desagües cortesanos y populares, los que interesan al escritor como material de válidos testimonios con que nutrir sus enconadas diatribas.

Quevedo intima por estos variopintos años con el duque de Osuna, que lo haría después su confidente y consejero. Es curiosa la dualidad que se produce en el talante humano del poeta durante estos abigarrados anales de la primera década del XVII. Parece indudable que

hay algo que va despertándose en su espíritu a la realidad histórica del país. Sin embargo, sus externas actitudes de hombre público no se compadecen del todo con el interno aguafuerte de su obra. Ya en *El Buscón* había perpetrado Quevedo una especie de trágica caricatura, mezcla de despiadada sátira social y de cínica y agresiva bufonada, de las lacras y trapisondas de la España de su tiempo. Como un anticipado Goya, Quevedo traza con genial y brutal pincel de novelista el casi desdibujado por enérgico retrato de la sociedad de los primeros años del reinado de Felipe III. A pesar de los distorsionados perfiles de ese espejo deformante de la vida que es *El Buscón*, se percibe en el fondo de la gran novela picaresca —como unos años antes en el *Guzmán de Alfarache*— como una entraña sombría, de amarga y pesimista urdimbre. Por debajo de la áspera y aparentemente inofensiva burla, sobrenada la insobornable acusación de un estado social en trance de corruptas disgregaciones. No cabe duda que en *El Buscón* —y, en cierto, sentido, también en *Los Sueños*— Quevedo intenta moralizar a través de la denuncia, viejo procedimiento de tan denodada vigencia en nuestra literatura desde que don Juan Ruiz, en su *Libro de Buen Amor*, empezó por asustar a los timoratos y terminó por escarmentar en cabeza ajena a los más prevenidos. No se puede, empero, evitar ahora la consideración de que hay algo que fluye por contrarios caminos al temple moral del joven Quevedo. Al lado de un evidente atisbo de literaria protesta, de manifiesta rebeldía, el poeta no ha sabido librar aún su humana razón de español de las consabidas adulaciones públicas, del venenoso escamoteo moral de la política, deshonesto fruto del tiempo.

La amistad de Quevedo con don Pedro Girón, duque de Osuna, va a ser reveladora en este sentido. El duque y el poeta iban a vivir casi inseparablemente un largo y cordial proceso de tejemanejes políticos e incluso de trapicheos sentimentales. Don Francisco entregó de verdad su afecto y su confianza a don Pedro, aunque luego la vida enredase el nudo de aquella noble amistad. Las empresas de Osuna en Italia van a hacer ahora las veces de catalizador del pensamiento político de Quevedo. No se olvide que al caer en desgracia y ser encarcelado el entonces virrey de Nápoles, don Francisco, aun a riesgo de provocar las fáciles iras de Felipe III, cantó la injusta suerte de quien él creía —y fue de hecho— un patriota a ultranza:

Faltar pudo su patria al grande Osuna,  
pero no a su defensa sus hazañas;

diéronle muerte y cárcel las Españas,  
de quien él hizo esclava la fortuna.

«Diéronle muerte y cárcel las Españas», dramática profecía textualmente aplicable, andando el tiempo, al propio y dolorido autor de tan íntegra oración fúnebre. Pero insistimos en considerar que esta primera fase política de la vida de Quevedo, aún no asomada del todo al mar de los íntimos manejos de la administración pública, es una especie de intermitente caminar entre el tira y afloja cortesano y el todavía balbucido intento del poeta por erigirse en fiscal de su patria. Y aquí se nos plantea el primer problemático foco de preguntas con respecto a la humana actitud de Quevedo frente a la libertad. Atenazado sin remedio por los compromisarios lazos de la política, servidor leal de la monarquía, testigo de la situación social española, anticipado espectador del terraplén espiritual y material por el que se deslizaba el pueblo, ¿cómo se encadenan en el corazón de Quevedo tan contradictorios atributos? ¿Cuál es, realmente, su postura moral frente a esta determinada situación de la patria que el poeta parece soportar y censurar a la vez? ¿De qué forma y en qué momento reacciona hasta la oposición la palabra testificadora de don Francisco? ¿Cómo ha venido desarrollándose la mentalidad del poeta, desde sus primeros alzamientos espirituales contra la sociedad hasta la redacción del famoso *Memorial* a Felipe IV, espejo de amor a España, que lo llevó a la cárcel y a la muerte?

Del vientre a la prisión vine en naciendo,  
de la prisión iré al sepulcro amando,

parece ser, en definitiva, el ofrecido —y no siempre explícito— lema de su corazón.

Intentemos organizar nuestras indagaciones en torno a la poesía de Quevedo más directamente edificada con los cimientos de la libertad. No sabemos a ciencia cierta las fechas de composición de algunos poemas claves a este respecto. Pero tampoco será demasiado aventurado adivinarlas. Si no en la poesía de don Francisco, tan unánimemente sostenida por muy complementarias razones temáticas —aun en sus más cenagosos momentos—, sí podemos marcar en la vida de Quevedo dos concretas bifurcaciones mentales. Estas dos corrientes, orientadas en último término hacia un mismo mar, pueden coincidir con los límites de los reinados de Felipe III y Felipe IV. El año de 1621, el de la muerte del tercer Felipe, va a ser en cierto modo como una pared medianera entre dos aparentemente distintas formas de enfrentarse Quevedo con la problemática de la realidad

española. Fiel a sí mismo, el poeta razonaba al mismo iracundo compás que el tiempo que le tocó vivir:

Aquí paso las horas presurosas  
razonando conmigo,  
y obedézcome a mí lo que me digo.

Vamos a intentar establecer este posible sesgo moral en la vida de Quevedo. En 1613 el poeta marcha a Italia. Pocos años antes, Felipe III, obsesionado como su austero y enlutado antecesor por mantener a toda costa la unidad religiosa del Imperio, arbitró la expulsión de los moriscos, meses después de iniciada la guerra del Monferrato. La amenaza del levantamiento de Italia era acaso la principal preocupación de la corona cuando Quevedo se instaló en Sicilia con su amigo el duque de Osuna, entonces virrey. El poeta se adentra a partir de estos años en una ininterrumpida red de misiones diplomáticas y negociaciones políticas de muy varia índole. Recordemos sus intentos para que Niza se declarase a favor de España contra el duque de Saboya; los encargos del parlamento siciliano en asuntos de donativos al rey; su personal gestión para que Osuna fuese nombrado virrey de Nápoles, y sobre todo sus sonadas intervenciones en la Conjuración de Venecia. No hace falta entrar en detalles anecdóticos con respecto a las andanzas de Quevedo por estos nebulosos horizontes de la política europea. Bástenos repasar este cuadro de actividades para comprender hasta qué punto fue Quevedo un privilegiado conductor de la maquinaria de la monarquía. Ahora bien, entre tan turbulentas gestiones públicas, ¿cuál fue la verdadera actitud moral de Quevedo? ¿Qué ocurría en su intransigente mentalidad a lo largo de tan comprometidas empresas? No hay otro remedio que volver a insistir en lo ya anteriormente apuntado: no vivió el poeta sin acusar de alguna forma el adverso contagio político de su época. Puede presumirse, sin embargo, que Quevedo se anegó deliberadamente en el cada vez más virulento fangal de la corte, para salir de él con más sólidas agarraderas críticas, con más censorio conocimiento de causa. Si el poeta no hubiese vivido como vivió, de una forma tan enterizamente ligada al acontecer histórico de su tiempo, tampoco habría podido levantar después su irreductible voz atacando lo que con tan directas pruebas documentales conocía. Quevedo parece tener ahora una constitutiva necesidad de enraizarse en el más lóbrego territorio de la política, ramificando su sed de España por todos los recovecos de la

vida nacional. Quizás encontremos la clave de esta actitud en un endecasílabo perdido entre el opulento aluvión de hallazgos de su obra:

Vivamos, sin ser cómplices, testigos.

Eso es exactamente lo que pretende hacer Quevedo. Pero su presunta buena fe difícilmente podía sobrenadar entre tantas intrigas y maquinaciones. Italia, con su buena sembradura de acechos, eran un mal escenario para que el poeta pudiese evitar algunas enmascaradas actitudes en la representación del gran teatro de España. Tal vez su amistad con Osuna lo llevase a aceptar ciertas empresas de no muy claras intenciones y de las que no estaban excluidas el soborno por dinero y las tercerías amorosas. Diríase que don Francisco, desmedrado y malencarado, consciente de sus propios defectos físicos —que tan reiteradamente, con morbosa complacencia, aireó en sus versos—, necesitó oponer su brillo personal y su presumible ambición de hombre público a sus íntimas tragedias sentimentales. Su amistad con Osuna, su tradicional fama de buen consejero y mejor diplomático, desfiguran ahora el equitativo calibre de su posterior intransigencia. Quevedo debió sentirse encarcelado en una especie de jaula de oro de la que su propio instinto lo invitaba a huir, pero que también lo envolvía en una halagüeña red de conquistas lisonjas. El veneno de la política, aun en sus más anecdóticos y endiablados lances, cegaba un poco a Quevedo. Como diría refiriéndose a algún contrariado amor, también hubiese podido lamentarse ahora con la misma paradójica melancolía:

perdí mi libertad y hallé razones  
de perder los deseos de buscalla.

En 1620, cuando el duque de Osuna fue destituido y encarcelado, Quevedo cae también en el disfavor del monarca y es desterrado a la Torre de Juan Abad. ¿Qué pensaría el poeta en este campesino recogimiento de la andaluza raya de su señorío? No parece probable que la tantas veces manifestada aspiración al retiro aldeano, fuese en Quevedo realmente un mantenido deseo espiritual. Al poeta no le iban bien las soledades y el aislamiento de la corte, donde se crecía en el castigo. Aunque buen seguidor de fray Luis, el horaciano tema de la descansada vida del campo, no pudo obedecer en Quevedo a otras razones que a las puramente literarias. Bien es verdad que entre el bullicio de los mil escarceos cortesanos debió sentir más de una vez el entrañable acicate de la paz campesina:

Retirado en la paz de estos desiertos  
con pocos pero doctos libros justos,  
vivo en conversación con los difuntos  
y escucho con mis ojos a los muertos,

le diría entonces desde el destierro a su amigo el duque de Medinaceli, intentando compensar con la estudiosa preocupación la olvidada pesadumbre de su impuesto retiro. Anteriormente, ya había escrito el poeta la consabida alabanza de quien vivía en la aldeana soledad menospreciando la corte:

De todo lo que ignoras te aprovechas,  
ni anhelas premios ni padeces daños  
y te dilatas cuanto más te estrechas.

¿Era, en efecto, esta estoica postura de Quevedo un escape de su más desesperada aspiración vital? Su fiebre de experiencias, su vigilante curiosidad humana, su exacerbado amor por la vida y milagros del pueblo, su desgarradora preocupación por España, parecen contradecir los deseos de recogimiento de quien «aun de la soledad se sentía solo».

Antes de volver a seguirle la pista al poeta —ya de regreso a la corte—, interesa aludir al carácter de lisonja de algunos de sus poemas de este tiempo. El duque de Lerma, sustituido en el real favoritismo por su hijo el de Uceda, va a darnos ahora buena prueba de la contradictoria actitud de Quevedo frente a las más falaces circunstancias de la historia de su tiempo. Árbitro de la política y de la administración durante el reinado de Felipe III, Lerma puede considerarse como el forjador del primer eslabón de la cadena de la decadencia nacional. Su inepticia en empresas de armas fue del mismo signo que su ineficacia en negocios de estado. El desprestigio corroe la corona, de cuyos imperiales engarces empiezan a desprenderse las primeras provincias flamencas, mientras el válido real vende cargos públicos y se degrada llenando su bolsa a costa de tributos. Antes de su caída, Lerma consiguió de Roma el capelo de cardenal, curándose en salud de la tormenta que se avecinaba. Corrió entonces en boca de romances la indignación del pueblo: «el mayor ladrón de España, / por no verse castigado / se vistió de colorado...» A la muerte del insensato duque, que sólo se libró del cadalso por sus mal adquiridas galas cardenalcias, Quevedo dedicó un elogioso y torpe soneto al túmulo de quien él llamo «gran columna de la monarquía». Vemos, pues, al poeta sumido en el indecoroso pantano de la casi impuesta adulación. Quevedo sabía muy bien que Lerma había precipitado el desastre nacional, pero

canta la muerte del valido con el mismo hiperbólico acento que empleó en glosar las dudosas honras del atravesado Felipe III:

Yo vi la grande y alta jerarquía  
del mago, invicto y santo rey tercero...

Todos los síntomas nos inducen ahora a pensar en un Quevedo tan enredado por las alevosas redes de la corte, que apenas si podía desprenderse de aquellas ataduras donde naufragaba su libertad. Pero también es cierto que el poeta tenía tan adentro de los ojos la España de su cegado amor, que se le confundían las perspectivas. Probablemente no quería don Francisco convencerse de la evidencia; prefería seguir inventándose la patria que soñó, aquella monarquía ideal que había definido en su *Política de Dios y gobierno de Cristo*. La ética integridad de Quevedo necesitaba edificarse una imagen de España dirimida entre los dos heroicos polos del esplendor y el dominio, donde ninguna quiebra fuese presumible. En el fondo, Quevedo no dejaba de ser libre en aquella apetecida cárcel, entre cuyos hierros jugaba España a hacerle engañosa sombra a su derramado y ferozmente ibérico corazón. Espejo de españoles —a pesar de tan interceptados esguinces—, el poeta no quiere encararse aún con lo que ya estaba empezando a comprender. La verdad de España estaba interferida por la verdad que él mismo se había fabricado para su propio uso del español.

Con la subida al trono de Felipe IV —el abúlico monarca de los prodigiosos retratos de Velázquez—, Quevedo vuelve a Madrid desde su destierro andaluz. El conde-duque de Olivares, nuevo favorito real, le tiene miedo al poeta; prefiere ganárselo como amigo que soportarlo como lejano enemigo. No era recomendable exponerse a sus sangrientas burlas, a sus temibles dobles filos verbales, a su taladradora lengua de endiablado juez de la vida. Y Olivares consigue para Quevedo su absoluta rehabilitación política. El poeta se sumerge más todavía en la «corte de los milagros» de esta melancólica España, cuya decadencia culminaría con las rebeliones catalana y portuguesa, las sublevaciones de Nápoles y Sicilia, la independencia de los Países Bajos, las conspiraciones de Aragón y Navarra. El porvenir de España no puede estar dibujado en el horizonte de la política con más desastrosas tintas. Quevedo sabe bien todo esto; lo intuye y lo adivina como nadie; graba en su huraña alma de fiscal el anticipado esquema del desbarajuste español. Pero no se evade de aquellos halagüeños muros entre los que lo ha encerrado el sagaz Olivares. Para el poeta ya es un problema moral la escapada; siente la absoluta necesidad de ser libre para poder ser

también un desesperado testigo de su tiempo. El favorito real lleva entonces más lejos su protección hacia Quevedo y, en 1632, año clave en la encumbrada personalidad de hombre público del poeta, es nombrado nada menos que secretario de su graciosa majestad. Quevedo acepta el cargo: era un inmejorable trampolín para intentar contener desde dentro el derrumbe de España. Su mejor libertad estaba en sus más comprometidas ligaduras con aquellas «prisiones cortesanas». Tenía que saturar de pruebas el textual pliego de cargos de su poesía. Quevedo se siente cansado y desengañado, pero sabe que su puesto estaba allí.

Cansado estoy de la corte  
que tiene en breve confín  
buen cielo, malas ausencias,  
poco amor, mucho alguacil.  
Ahíto me tiene España,  
provincia si antes feliz,  
hoy tan trocada, que trajes  
cuida y olvida la lid.

No cabe duda que Quevedo, como buen escritor barroco, piensa también políticamente en el ideal renacentista; piensa en la curva final del reinado de Felipe II, cuando andaba de niño por los salones de palacio y nada hacía presumir el precipitado tobogán de la decadencia. Irremediable mal era ya el que corroía los cimientos de la patria, y Quevedo se siente obligado a intentar curarlo desde la más vinculación con su real secretaría. Lo primero que se ancla ahora en el pecho de don Francisco es la amargura. Por toda su poesía atraviesa como una honda ráfaga de pesimismo frente a la contemplación de la realidad española. La relajación moral, los desmanes de logreros y pescadores en río revuelto, convierten al viejo poeta estoico en un desesperado paladín de iracundias. Quevedo parece darse cuenta de la importante dosis de responsabilidad que desde su puesto de secretario del rey le toca en aquella nacional manzana de discordia. El poeta ve dentro de su alma el reflejo de la patria agónica:

Y es más fácil, oh España, en muchos modos,  
que lo que a todos les quitaste sola,  
te puedan a ti sola quitar todos.

Contra todas las apariencias, no está todavía Quevedo despojado de los lastres y sedimentos que sus propios privilegios públicos habían depositado en su mentalidad. Insistimos en señalar que la carencia de perspectivas, la demasiado inmediata visión del



edificio nacional, seguía amordazando a Quevedo en la compleja trama de las deformaciones. El poeta, servidor de la nefasta política de Felipe IV —que no sabía ver sino por el punto de mira de su escopeta de caza—, se siente llevado a bailarle todavía el agua al monarca. En una hiperbólica exhortación para que el rey castigara a los cada vez más prolíficos rebeldes, Quevedo se permite advertir a «aquella frente augusta»:

Arma de rayos la invencible mano,  
caiga roto y deshecho el insolente  
belga, el francés, el sueco y el germano.

La cosa no daba, realmente, para tanto. Pero no cabe duda que Quevedo seguía queriéndose engañar a sí mismo, y no por lo desmedido de estos consejos, sino por su insistente prurito de seguir aferrado a una idea de la monarquía que había caído herida de muerte con Felipe II.

Ya estaba cerca, sin embargo, el definitivo despertar. Antes de acercarnos a esta toma de conciencia de Quevedo con la más profunda realidad española, vamos a cruzar con acelerado pie por el paisaje amoroso de su poesía. La sórdida experiencia erótica de don Francisco es un buen clima de cultivo para esa «libertad encarcelada» que parece regir sus humanos traspies sentimentales y sus cambiantes veleidades políticas. «La vida es mi prisión y no lo creo», había dicho resumiendo quizá con clarividente y «dolorido sentir» todo el orden de despliegue de su ajetreada y desenfrenada existencia. Ya sabemos que Quevedo no fue realmente un hombre de fortunas amorosas, no cansándose de zaherir y vituperar a quienes no respondieron a sus quejas, que era lo normal. Pero cuando el poeta se serena y sale de la barahúnda de sus expediciones por los fondos del amor, parece que el estoicismo —su inmediata, niveladora constante senequista— vuelve una vez más a dar calibre y enteriza razón de paz a su vida. Anotemos algunos ejemplos:

Y ya en dos redes presa el alma mía,  
no la espero cobrar en algún día,  
y ella, porque tal cárcel la posea,  
ni espera libertad ni la desea.

Mas hállome en prisión tan de su parte,  
oh libertad que faltas a mi pecho,  
que no puedo sin Filis desearte.

Ya que no puedo el alma, los dos ojos  
vuelvo al dulce lugar donde rendida

dejé mi antigua libertad, vestida  
de mis húmedas ropas y despojos.

¿Entre qué dos apretados muros se mueve la vida del resignado y enamorado Quevedo? ¿Qué humana consistencia tiene esa erótica prisión donde el poeta no quiere ya ser libre? Vemos, en primer lugar, una evidente actitud de desprendimiento que eleva a una idealista conformidad la interna desesperación del hombre. Después, como asomando la oreja por los contenidos versos, aparece un literario sentimiento de libertad que casi está dejando de ser sincero a fuerza de exteriorizarse. No era don Francisco hombre muy dado a las resignaciones. Cuando las cosas iban mal en su corazón, arremete contra todo lo humano y lo divino, sin ahorrarle a su decepción la más terrible salida hacia todas las insolencias. Pero ahora el poeta parece jugar con el término de la libertad, no ya en su poético concepto, sino también en su desengañado reflejo de amator. Quevedo ve su vida encarcelada en amorosas furias, pero ni espera ni desea la libertad. Es una prisión gustosa, una especie de deleitable pérdida de su exenta razón. No podemos dejar de relacionar esta actitud sentimental de Quevedo con su peculiar postura frente al devenir histórico de la patria. Ya el poeta nos había dicho algo muy significativo a este respecto: «Nació monarca del imperio mío / la mente en noble libertad creada.» Pero es indudable que Quevedo no quiere oponer ahora sus inclinaciones naturales a la medida que le dicta su importante cargo palatino. No deja de ser cómoda la postura del poeta cuando dice: «Canto mi libertad con mi silencio.» Faltaba poco para que pensase lo contrario.

Volvamos ahora a conectar con la experiencia política de Quevedo en los últimos diez años de su vida, los que van de 1635 a 1645, definidores del más amenazante turbión de descréditos en el reinado de Felipe IV. ¿Qué piensa el poeta frente a tan claras escaramuzas de desprestigio político? ¿Con qué nuevas armas poéticas va a defenderse Quevedo de las ofensas de la vida? Ya hemos visto con qué hiperbólicas razones cantó el poeta las mal templadas hazañas del monarca «siempre de luto hasta los pies vestido». No parece referirse a los demás lo que Quevedo dijo de sí mismo en alguna ocasión:

El que me niega lo que no merezco,  
me da advertencia, no me quita nada.

Estos primeros años del segundo tercio del XVII van a ser claves en el definitivo despertar de la conciencia del poeta. Una valiente llamarada de responsabilidad va a decidir

del todo la postura moral de Quevedo frente a su malherida patria. Ya vale tanto la libertad como un acuciante empujón de rebeldía. Parece que las cosas han llegado a su límite. Quevedo, tan embebido en el pueblo, tan desvelador de sus miserias, tan furiosamente enfascado en su denuncia, ve por fin claro, y de una vez para siempre. El poeta ha ido almacenando argumentos, ha sopesado antecedentes y consecuencias, ha ido edificando en su alma el exhaustivo balance acusador de España. Su condición de puntual partícipe de la política y de sus más íntimos engranajes, lo convierte de hecho en el máximo testigo de la realidad del país.

Los primeros dardos condenatorios de Quevedo van a dirigirse a su temeroso protector el conde-duque de Olivares, ya al borde del disfavor real. («Suben favorecidos y engañados / y vuelven a bajar ajusticiados.») En la famosa *Epístola satírica y censoria* al valido de Felipe IV, Quevedo pone definitivamente las cartas sobre la mesa.

No he de callar, por más que con el dedo,  
ya tocando la boca o ya la frente,  
silencio avises o amenazas miedo.

¿No ha de haber un espíritu valiente?  
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?  
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

El poeta recuerda con una estremecedora amargura el pretérito de España, cuando «nadie contaba cuánta edad vivía / sino de qué manera». El lamento, la «inundación del canto» de Quevedo, adquiere aquí un impresionante ademán de rendido defensor de un tiempo inicualemente mutilado por las frustraciones. La *Epístola* de Quevedo sigue siendo todavía uno de los poemas claves de nuestra literatura, síntesis y catálogo del espíritu de toda una época. Quevedo hace confluir en sus versos el pasado con el presente, vaticinando la negrura de un hosco porvenir y cimentando su patético dolor de España en

aquella libertad esclarecida  
que en donde supo hallar honrada muerte,  
nunca quiso tener más larga vida.

Pero no le bastó a Quevedo aquella implacable enumeración de cargos contra Olivares. La patria le exigía ya una actitud moral y censoria indefectible, metida a partes iguales de fervor humano y de rebeldía social. Su verso va a adquirir una dimensión excluyentemente acusadora, donde cabe «el patrimonio todo y la conquista / de cuantas libertades tuvo el

suelo». Son muy numerosos los poemas de esta época donde Quevedo satiriza los escarceos políticos del favorito de Felipe IV. La pluma del poeta está mojada en la más iracunda y taladradora de las tintas: recordemos sólo algunos ejemplos entre la violenta maraña de los vituperios:

Oh tú, malquisto conde, mal cristiano,  
¿adónde han de parar tantas maldades,  
tributos, homicidios, tiranías?

—¿Quién os ha puesto, España, en tal estado?  
—El que tirano la cerviz me oprime.  
—¿Que de veros el rey no se lastime?  
—El rey es un muchacho bien mandado.

¿Qué culpa al conde le dan,  
sea verdad o sea patraña,  
de la perdición de España?  
La que al conde don Julián.  
Muchos afirmado han  
en varios juicios severos,  
que a España dos condes fieros  
han causado eternos lloros,  
uno metiendo los moros  
y otro sacando dineros.

El furioso borbotón de denuncias de Quevedo no admite ya «márgenes ni orillas». La enconada fiebre de su española amargura, que el poeta hace recaer ahora totalmente en el valido real, llega al colmo a la muerte de Olivares, a quien ni siquiera ahorró insultar entonces Quevedo, no sin algún desliz hacia la demagogia:

Al fin murió el conde-duque,  
plegue al cielo que así sea;  
si es verdad, España, albricias,  
y si no, lealtad, paciencia.

Quevedo no terminó aquí, naturalmente, su terrible registro crítico por las más sintomáticas parcelas de la vida cortesana y por los más categóricos hondones sociales de su tiempo. Las finales y más valerosas andanadas del poeta van a dirigirse, con un desesperado ademán de concordia, a la persona del rey. El antes alabado y adulado Felipe IV es ahora centro único y abarcador de la noble ira de su secretario:

Filipo, que el mundo aclama  
rey del infiel tan temido,

despierta, que por dormido  
nadie te teme ni te ama;  
despierta, rey, que la fama  
por todo el orbe pregona  
que es de león tu corona  
y tu dormir de lirón,  
mira que la adulación  
te llama con fin siniestro,  
padre nuestro.

Mira, excelsa majestad,  
que amaga tu negligencia  
libertad a la conciencia  
en pechos sin libertad;  
mira, rey, que esto es verdad:  
del reino que eres cabeza  
peligra ya la limpieza;  
entre dogmas diferentes  
muerto estás, que no lo sientes  
cuando con verdades peino  
el tu reino.

La violenta reacción de Quevedo contra la situación española, el noble encono de su liberado pensamiento, encuentran su final andadura en el famoso *Memorial* que apareció una mañana sobre la mesa de Felipe IV. Ya es el poeta el paradigma de este implícito diálogo con otra conciencia que entraña siempre su obra. El bien común, con menosprecio de sus propios males y peligros, salta ya todos los prejuicios y comedimientos del humano talante de Quevedo. El poeta habla con una solemne voz colectiva, grita por todos su constitutivo dolor de España. La valiente imprecación al monarca iba a ser, paradójicamente, la postrera atadura de quien tanto buscó la libertad. Sus honestas, viriles peticiones de justicia, en medio de tan corruptas «balanzas homicidas», iban a costarle la cárcel y la muerte. Aunque el *Memorial* apareció sin firma, no faltó quien delatara a Quevedo como autor del poema. En la madrugada de un hosco día del invierno de 1639, el poeta fue apresado y llevado secretamente a la cárcel de san Marcos de León, donde permaneció cuatro años en un sombrío y sórdido calabozo. ¿Qué culpa purgaba Quevedo en aquella inmundicia de la que ya saldría para morir? Repasemos, como más emocionado epílogo a nuestras divagaciones, algunos significativos fragmentos del *Memorial*:

Mal oiréis, señor, gemidos y queja,  
de las dos Castillas, la Nueva y la Vieja.  
Alargad los ojos, que el Andalucía

sin zapatos anda, si un tiempo lucía.

A cien reyes juntos, nunca ha tributado  
España las sumas que a vuestro reinado.

Perdieron su esfuerzo pechos españoles  
porque se sustentan de troncos de coles.  
Familias sin pan, viudas sin tocas,  
esperan hambrientas y mudas sus bocas. [...]

Los ricos repiten por mayores modos:  
«Ya todo se acaba, pues hurtemos todos.»  
Perpetuos se venden oficios, gobiernos,  
que es dar a los pueblos verdugos eternos. [...]

Si en algo he excedido, merezca perdones.  
¡Dolor, tan del alma, no afecta a razones!

Pero el dolor de Quevedo no mereció el perdón del rey, y pagó con la injusta cárcel su justo llamamiento a la libertad. Cuando el poeta salió de la prisión, ya llevaba la muerte que tan de cerca miró siempre, rondándole el enfermo corazón. Al año siguiente, cuando declinaba el verano de 1645, murió en sus campesinas soledades aquel espejo de españoles, síntesis y ornato de una patria maltrecha de la que el poeta se instituyó en defensivo paladín. Oigamos la postrera palabra de aquel estoico y desesperado amorador de España:

Viéronme estas arenas  
en otro tiempo, cuando Dios quería,  
libre de las cadenas  
que tienen en prisión el alma mía.  
¡Oh libertad sagrada,  
quien te perdió no tema perder nada!

Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*<sup>586</sup>

A primera vista pudiera parecer un tanto artificial incluir en un libro de poesía las heterogéneas páginas de un «Diario». No es frecuente, al menos, que así ocurra; tampoco existe una aparente justificación. Pero Jorge Gaitán Durán<sup>587</sup> ha querido eludir ahora cualquier trasnochado prejuicio de género, juntando al discursivo matiz de sus poemas la penetrante visión de sus meditativas notas de viaje. Esta difícil acomodación de procedimientos no habría tenido, sin embargo, una adecuada eficacia si las dos vertientes del libro que nos ocupa<sup>588</sup> no hubiesen manado de una misma fuente de conocimientos y de una idéntica conciencia expresiva. En ambos casos, cuando el poeta narra sus experiencias o el escritor interpreta lo que vive, las últimas consecuencias literarias son del mismo signo y testifican una análoga actitud frente al mundo. Y esto es lo que importa y lo que confiere a *Si mañana despierto* su unitario carácter argumental, aun considerando sus aparentemente disímiles proyecciones genéricas. Bien está, al fin y al cabo, que el poeta aporte también, como complemento a su literaria labor de introspección, los textuales documentos de su manera de entender el mundo que lo rodea.

Jorge Gaitán Durán, hombre de muy acusadas penetraciones intelectuales, es probablemente el más *profesional* de los escritores colombianos de hoy. No aludo a sus provechosos trabajos de cronista ni a sus valiosas aportaciones en muy diversas empresas de cultura. La profesionalidad vale aquí tanto como la denominada y excluyente honradez en la realización del oficio de escritor. Creo entender que nadie en Colombia ha asumido el ejercicio de la literatura con más garantizadas pruebas de seriedad y honestidad. Gaitán Durán ha logrado algo realmente arduo de conseguir en un clima físico e intelectual como el colombiano (no del todo distinto al nuestro en muchas concretas peculiaridades): oponer al inmovilismo la saludable dosis de remozamiento de una labor de cultura abierta a los cuatro progresivos rumbos del tiempo que nos tocó vivir.

---

<sup>586</sup> En *Ínsula*, n. 186, mayo, Madrid, 1962, p. 6.

<sup>587</sup> Jorge Gaitán Durán (1924-1962), poeta colombiano fundador –en 1955– de la revista *Mito*, donde se agruparon los mejores escritores colombianos –e hispanoamericanos– de los años 50, como Gómez Valderrama, García Márquez, Álvaro Mutis, Hernando Valencia, Eduardo Cote Lamus, o Fernando Charry Lara. Gaitán Durán fue amigo íntimo de J. M. Caballero Bonald. Murió en accidente de aviación.

<sup>588</sup> Gaitán Durán, Jorge (1962): *Si mañana despierto*, Bogotá, Ediciones Mito. [Nota en el original.]

*Si mañana despierto* aparece desarrollado, según queda dicho, en dos intercambiables planos de comunicación. La poesía abre marcha y parece definir el sentido y la deliberada intención general del libro, ayudándonos en cierto modo a penetrar en el «Diario» con un muy definido repertorio de datos acerca del autor. ¿Qué representa, en primer lugar, esta poesía dentro del actual cuadro de la literatura colombiana? Parece poco discutible que, entre los personales inconformismos de estilo y de ideario a las vacuas postrimerías del simbolismo *pedracelista* Gaitán define mejor y más empeñadamente que ninguno de sus contemporáneos la rigurosa filiación moral con su tiempo y sus espacios históricos. Desde la aparición de *Insistencia en la tristeza* (1946) hasta el movido estreno en Bogotá del oratorio poético *Los hampones* (1961), Gaitán Durán ha ido condicionando su hábil capacidad estilística a un muy determinado sentido de la función social del escritor. Quizá no esté presente en su obra poética la íntima realidad del país, pero sí puede descubrirse, ahondando un poco en las palabras, el frenético hondón de violencia («la poesía es una forma de violencia») y de incertidumbre que nuestro tiempo enarbola. Gaitán Durán, aunque ello parezca demasiado indirecto, acusa a su época a través de las propias batallas de su diaria experiencia personal. Ligado a la política de su país en un muy particular sector de influencias, Gaitán ha elegido siempre una temática de denuncia moral extraída del amor o de la muerte y muy ligada en todo caso a una evidente actitud inconformista frente a la sociedad.

Gaitán Durán es, desde luego, un poeta de muy característica vinculación con los yacimientos amorosos. Su indudable originalidad, la enteriza materia de su acento erótico radican precisamente en el bronco tratamiento del tema, no en su posible ambientación imaginativa. El amor —constante y clave de la obra de Gaitán Durán— había encontrado en *El libertino* (1954) y en *Amantes* (1959) una coyuntura de orgiástica penetración en la experiencia humana. Pero en *Si mañana despierto* esta directriz de intenciones ha desembocado en la desoladora búsqueda de esa «desvelación de la intimidad» que el amor entraña. A través de esta diaria guerra consigo mismo, el poeta despliega el sobrio y elegante artilugio de su obra, donde también el poema —tendido entre la ira y la reconciliación— pasa a ser un «acto erótico», una palpable manifestación de la libertad.

...Yo no me rindo:  
quiero vivir cada día en guerra  
como si fuese el último.



El «Diario» incluido en *Si mañana despierto* abarca casi medio libro. En él, Gaitán Durán nos presenta un fragmentario pero suficiente registro de sus andanzas. Ibiza, París, Bruselas, Ámsterdam, Brujas, han deparado al autor toda una serie de meditaciones de intenso y magistral esbozo. La interpretación artística y el escrutinio político, la contemplación del mundo circundante y la especulación filosófica conviven en estas certeras páginas para demostrarnos la claridad mental y el rigor de pensamiento del poeta. La interior y bifurcada tutela de Quevedo ha abierto paso a la noble huella de un Jorge Luis Borges o un Georges Bataille. Pero esto importa menos. En realidad, sospecho que esta parcela de la ya copiosa obra de Gaitán Durán no encontraría fácilmente un parangón apreciable en el presente cuadro generacional de la literatura hispanoamericana. Por su intención y por su estilo.

Carlos Sahagún, *Como si hubiera muerto un niño*<sup>589</sup>

El repertorio de temas de la poesía de Carlos Sahagún ha derivado hacia un previsible núcleo de preocupaciones. Lo que en *Profecías del agua*<sup>590</sup> tendía a convertirse en una especie de enconada recapitulación del pretérito, en *Como si hubiera muerto un niño*<sup>591</sup> es ya una larga elegía en torno al invariable tema de la infancia. Resulta sobradamente explicable esta concreción de motivos si pensamos en la línea a que ha venido adaptándose el noble quehacer poético de Sahagún. El poeta ha querido edificar con los más incontaminados materiales de su contorno una nostálgica senda de reencuentros con su niñez. La experiencia vivida se ha *actualizado* en un brusco esguince mental para dar salida a tantos memorables pozos secos de la infancia. No sería excesivamente aventurado afirmar que Sahagún ha convertido al niño que fue en un símbolo de su presente. Y aquí radica su más constitutiva eficacia moral y también su más resbaladizo peligro. («Para que sepas lo que fui de niño / voy a decirte toda la verdad»). Veamos.

Como primera medida se me antoja de una sintomática proyección ideológica este prurito de aferrarse a la infancia en busca de todo lo que el tiempo y las circunstancias le arrebataron al hombre de alguna forma. La carencia de apoyaturas éticas, la dispersión de la primera vida, obra aquí de elementos integradores de una esperanza que es necesario desenterrar a fuerza de naufragados registros por la marea de la niñez. Con una visión acomodada a las perspectivas vigentes, hay que edificar el perdido mundo de la infancia. Esto lo ha hecho Carlos Sahagún seguramente, con más luminoso y radical provecho que ninguno de los poetas de su edad. Su postura es, pues, la más válida y honesta que, dentro de esta especial conformación poética podía adoptar. En ella está presente todo el histórico maleficio de los hombres nacidos en los años 30.

Junto a este claro esquema ideológico se agazapa el peligro del símbolo. Sahagún recorre las más acongojadas, patéticas zonas de su memoria para presentarnos la unánime

---

<sup>589</sup> En *Ínsula*, n. 186, mayo, Madrid, 1962, p. 6.

<sup>590</sup> Vid. supra el artículo dedicado a *Profecías del agua* en *Poesía española*, n. 67, febrero, Madrid, 1958. Carlos Sahagún (nacido en 1938) fue repescado –junto a Francisco Brines– por J. M. Castellet en *Un cuarto de siglo de poesía española*, op. cit.

<sup>591</sup> Sahagún, Carlos (1961): *Como si hubiera muerto un niño*, Barcelona, Ediciones del Premio Boscán. [Nota en el original.]

silueta de un niño caído de bruces sobre la crueldad del tiempo, braceando allí desesperadamente por salvar —o mejor por darle un liberado sentido— a toda la esperanza que le fue arrebatada. Quizás hile muy delgado, pero ¿no se precisa un mayor compromiso de reconciliación en el poeta que, abocado a este afán de salvarse, sólo alude particularmente a su experiencia? Parece obvio que la solidaridad con el mundo no se reduce a la personal y subjetiva búsqueda de una edad abolida, extrayendo de allí consecuencias que no tienen otro valor colectivo que el simbólico. Sin embargo, la verdad es que *Como si hubiera muerto un niño* no siempre responde a este evasivo programa de alegórica salvación, reducido a una experiencia que podríamos llamar «doméstica». Hay poemas en este libro —«Cosas inolvidables», por ejemplo, aleccionadora veta de la mejor poesía de Sahagún— donde lo particular se hace colectivo, poniendo al alcance de los demás las más íntimas experiencias:

no podemos insolidariamente  
vivir sin más, amarnos, donde un día  
murieron tantos justos, tantos pobres.

Dentro del acento funeral de *Como si hubiera muerto un niño*, puede servir de contrapunto el tema del amor, envuelto en un suave matiz neorromántico de la mejor ley («Vienes a mí con la orfandad del día / abrazadoramente hasta mi lecho»). No puede evitarse relacionar la motivación amorosa con la infantil. Ambas aparecen decoradas por unas idénticas razones de lucha por la esperanza. En el amor, como en la memoria infantil, Sahagún reconoce a veces la caducidad de su búsqueda, pero no cesa; da por supuesto lo sombrío detrás de las mendaces puertas del tiempo, pero no renuncia:

Falsa es la puerta, mas nosotros golpeamos,  
como queriendo recobrar la infancia.

Técnicamente, *Como si hubiera muerto un niño* es un libro realmente bien concebido. El habitual empleo del endecasílabo, encabalgado con inteligente agilidad, da al verso un cierto aire de balbuceo que acrecienta la solidez de la expresión. Cierta tendencia al esquematismo no contradice la insistente escapada hacia la ternura, a veces disonante, pero muy bien adaptada al carácter de cada poema. La intensidad de la visión se bifurca en ocasiones hacia el ingenio («Dime que no es mentira este milagro: / la multiplicación de mi alegría, / los panes y los peces de tu pecho»). Rico y rotundo en la pincelada discursiva,

sagaz y valeroso en la adjetivación, muy familiarizado con los registros verbales, Sahagún confirma ahora su ya demostrada capacidad nombradora. Dentro de una estructura poética casi de cuento infantil, la retórica puede enfrascarse en algún momento en el tópico bautismal («tan flor, tan luz de primavera»). Al lado de todo ello, *Como si hubiera muerto un niño* es el libro más convincentemente veraz que he leído dentro de la varia obra de los más recientes poetas españoles.

Ángela Figuera, *Toco la tierra*<sup>592</sup>

Según nos tiene ya habituados —y con las mismas preconizables garantías de honradez profesional— Ángela Figuera<sup>593</sup> vuelve a ofrecernos ahora un nuevo conjunto de poemas sobradamente definidores de su siempre enteriza actitud humana. El título del libro en cuestión —*Toco la tierra*<sup>594</sup>— puede también servir de unánime síntesis del esquema ideológico de esta poesía, fijando a la vez su concepción puramente literaria y el calibre de sus propósitos morales. Así entendido, quizá sea éste el libro más rigurosamente unitario de los publicados hasta la fecha por Ángela Figuera. Creo que el anterior, *Belleza cruel*, con ser tan íntegro y estar tan sólidamente tramado, era también de una mayor afectación en sus generales intenciones.

Como resumidor bautismo de estos puntuales poemas de *Toco la tierra*, de tan acusadora estirpe española, interesa señalar lo que constituye sin duda su más denodado sistema de valores: la solidaridad. Ángela Figuera se nos presenta aquí como un insobornable testigo de cargo de unos hechos que soliviantan sus propias reflexiones. Con una deliberada tensión expresiva, la autora traza con «furiosa mansedumbre» su manifiesta denuncia de un mundo mal hecho. El «dolorido sentir» de la tierra es en este caso la única posible apoyatura temática para edificar esa especie de retablo de reconciliaciones que se airea en cada poema. Todo el libro es una «larga letanía», una minuciosa y combativa exposición de la injusticia y la crueldad de la vida circundante. Ángela Figuera elabora así una muy concreta toma de conciencia con esa situación, interpretándola según los más sintomáticos perfiles de su personal experiencia de española. Parece poco discutible, por tanto, que esta poesía, al definirse abiertamente frente a una determinada realidad histórica, adquiere por sí misma, y con independencia de sus factores puramente formales, un específico valor moral y social.

Se han comentado mucho —y no es ésta ocasión de cooperar a que llueva sobre mojado— las apremiantes exigencias literarias que nuestro actual engranaje humano nos

---

<sup>592</sup> En *Ínsula*, n. 187, junio, Madrid, 1962, p. 5.

<sup>593</sup> Ángela Figuera (1902-1984). Apareció antologada por J. M. Castellet tanto en *Veinte años de poesía española*, op. cit., como en *Un cuarto de siglo de poesía española*, op. cit.

<sup>594</sup> Figuera, Ángela (1962): *Toco la tierra*, Madrid, Rialp. [Nota en el original.]

impone. No corren tiempos como para adentrarse por los caducos recovecos de los símbolos, fantasmal y deshabitado castillo de irás y no volverás. Es la historia quien rige el orden de despliegue de la literatura. «Por eso no escribimos por las ramas; / ya no tenemos la poesía a pájaros», dice la propia Ángela Figuera, rizando el rizo de la retórica con benéficos fines. Bien está semejante declaración de principios, a pesar del énfasis con que se pronuncie. Y bien está que no haya dudas respecto a lo que hoy *no puede decirse* poéticamente sin riesgo de caer en los poco decorosos anacronismos. Insisto en tan consabido asunto porque *Toco la tierra* me ha proporcionado una buena dosis de reflexiones a este respecto. Como primera medida, he aquí unos poemas premeditadamente condicionados por la realidad, por una realidad que es nuestra propia historia y que proclama por sí misma ese mínimo deber que tiene el poeta de acusarla. No cabe duda que en la intención de esta poesía se arraiga claramente ese realismo que Castellet califica de «histórico». Sospecho que es hacia esa poética testificación hacia la que se debate cada palabra de *Toco la tierra*, incluso a pesar de sus presuntos artificios de estilo. Conceptualmente, todo el libro está asistido de esa misma ininterrumpida admonición a un día cuyas realidades ha de sentenciar el poeta como un juez. Ángela Figuera, aunque con un pesimismo a veces deformante, ha aceptado de hecho esa misión, afanándose por dar validez objetiva a sus propias y subjetivas argumentaciones.

Conviene hacer hincapié en la evidente fibra de solidaridad de *Toco la tierra*. «Hijos, ya veis, no tengo otras palabras», dice Ángela Figuera en el primer verso del primer poema del libro. La autora nos anticipa ya su limitación de motivos que es también en este caso su grandeza de miras. Todo el prieto y tenaz talante de esta poesía está ceñido a la más constitutiva razón moral de la autora: cantar a su pueblo con ademán de rescate, alumbrar las fuentes de su patética realidad. *Toco la tierra* se convierte de este modo en una agria crónica de la patria, reducida —claro es— a las restricciones de una experiencia personal que sólo a través de la expresión se hace colectiva. Al lado de todo ello, Ángela Figuera aprovecha sus vigorosas testificaciones sociales para testificar también su intrépida postura humana.

Desde un punto de vista estilístico, *Toco la tierra* adolece de ciertos deslizamientos hacia lo artificioso. A veces, asoma a la superficie —para enturbiar el fondo— una suerte de preocupación por la esbeltez expresiva que podría encadenar —en el poema «Creo en el

hombre», sobre todo— con la peculiar hechura sintáctica de un Otero. En los sonetos, esa preocupación retórica —en su más noble sentido de dar al lenguaje suficiente fuerza de convicción— se hace más resbaladiza, apoyándose un poco en una adjetivación del mismo signo que la de Miguel Hernández. Pienso que, dentro del tono general del libro, Ángela Figuera debería haber verificado una más desenvuelta liberación de recursos verbales, conteniendo a la vez las riendas del tópico. Con ello, indudablemente, el posible sentimentalismo que se le escapa en algunos momentos, se hubiese diluido en el esforzado ímpetu de cada tema. A veces, por otra parte, el ingenio —siempre peligroso— gira hacia una especial tendencia a lo melodramático o a lo afectado principalmente en «La calle», «Símbolo» o «Salve a España». De todas formas, bien claro se ve que Ángela Figuera ha procurado rehuir el halago externo, incluso a través de esas brillantes frases hechas que potencian la eficacia de la expresión.

No falta tampoco en este libro la ironía, una ironía de la mejor ley, muy en consonancia con ese matiz de «crítica de la vida» que parece definir la tónica general de estos poemas. «Estamos viendo todo lo que pasa» es, en este sentido, una muestra ejemplar. Junto al cansancio, haciéndose sitio entre la esperanza y la caridad, el saludable respiro irónico libra de tiranteces el sombrío repertorio de datos de *Toco la tierra*. Pensando en la función social que Ángela Figuera ha querido cumplir con este libro, los resultados finales no han podido ser más lisonjeros. El eco que esta poesía produzca, aun sin contar con sus artificios expresivos, ya es suficientemente servicial y beneficioso.

Luis Feria, *Conciencia*<sup>595</sup>

La poesía es, entre otras cosas, un cultivado producto de la educación del autor. Posiblemente, los artilugios literarios y la subrepticia tramoya de la retórica, pueden empeñarse en quitarle la razón a este obvio enunciado. Pero nadie escribe sin la exhaustiva tutela de su forma de ser y de su estilo de vida. Aludo a esta verdad de Perogrullo porque *Conciencia*, de Luis Feria —último Premio Adonáis—<sup>596</sup> es un claro ejemplo de sometimiento de la literatura a una determinada y parcialmente condicionada educación. Dicho de otra forma: se trata de una poesía que arranca de la estética antes que de la historia; obedece más a lo que podría ser el microcosmos del poeta que al «aquí y ahora» de nuestro actual censo humano. Tal cosa no admitiría mayores atenciones si esa educación — y la correspondiente poesía que produce— estuviese acordada con las acuciantes obligaciones que suministra nuestro tiempo a la íntima función del escritor. Pero no es este el caso. Los prejuicios de sistema, aun produciendo amplios frutos estéticos, se convierten aquí en lastre.

Luis Feria,<sup>597</sup> en este su primer y denso libro, habla desde una postura vital que, siendo artísticamente válida e incluso plausible, no me induce particularmente a la compenetración, abundando en ese argumento educacional a que antes me refería. Me explico. El contenido de *Conciencia*, rigurosa y emocionadamente ceñido a un intemporal concepto del mundo que nos tocó vivir, no parece abocado a otro fin que al de la insolidaria manifestación de un problema personal de filosofía, sin calar más que en la superficie de nuestras necesidades de «lector contemporáneo». El actual complejo de factores históricos demanda, con inquebrantables e inevitables deberes, una literatura que, para ser apta socialmente, ha de estar de acuerdo con el tiempo en que se produce. Así ha ocurrido en los más sintomáticos hitos de nuestra historia literaria y así es obligado que ocurra hoy. Resulto ingenuo hacer memoria de ello.

---

<sup>595</sup> En *Ínsula*, n. 187, junio, Madrid, 1962, p. 5.

<sup>596</sup> Feria, Luis (1962): *Conciencia*, Madrid, Rialp, Premio Adonáis 1961. [Nota en el original.]

<sup>597</sup> Vid. sobre Luis Feria (1927-1998) los comentarios que Caballero Bonald le dedica en *La costumbre de vivir*, op. cit., pp. 385-388.



*Conciencia* es, pues, la especulación —considerablemente bien escrita— de un hombre desesperado frente a sus propios buceos metafísicos, preocupado angustiosamente por el Tiempo —con mayúscula— pero sin apoyaturas reales con nuestro tiempo. Es el *esteticismo* de un caso «de conciencia». Quien busca salida a través de las inteligentes palabras de Luis Feria, orientadas siempre en su armónico conjunto hacia la propia intimidad del poeta y no hacia el contorno de vida que exigía su responsable mediación. Pero tales apreciaciones —entiéndase bien— se dirigen al concepto global de esta poesía. Su andamiaje verbal merece muy distinto tratamiento.

Técnicamente, *Conciencia* es un libro muy bien realizado. La habilidad de los resortes poéticos enlaza a la perfección con la intensa elegancia del procedimiento expresivo. Los neologismos, el airoso alarde de la adjetivación, el certero y contenido orden mental del verso, cooperan a crear un vigoroso clima de obra formalmente acabada. El estilo, de cierta sobriedad y de una solemne acomodación con las bautismales palabras, concuerda puntualmente con el despliegue de una vieja y avasalladora idealización de temas. Luis Feria es, antes que nada, un hombre martirizado hasta la desesperación por la caducidad de las cosas. En vano pretende convencerse de que «todo se queda igual aunque estamos pasando». Su melancólico canto a la vida es más bien una agónica forma de eludir la rondadora cercanía de la muerte. «Amar la vida largamente es todo / el oficio del hombre que respira». Una patética imprecación a lo percedero tiñe de desesperanza la noble palabra del poeta, que incluso se desdice alguna vez en sus metafísicas apreciaciones de conjunto a fuerza de sentirse deslumbrado por la fatalidad de lo que lo rodea. Dentro de este dramático cuadro argumental, aparece el amor como una especie de amargo contrapunto de vida o de simbólico emblema de eternidad. Y el poeta se aferra a sus bordes como a un clavo ardiendo en busca de una paz que de alguna forma se le niega, forcejeando con los funerales signos de cada día. Su hambre de Dios también es en este caso una salvadora alegoría de idéntica naturaleza de lucha. Y todo ello, dentro de un mesurado tono discursivo, entrecortado de obsesivas meditaciones, que se desprende de lo real para incidir en lo inefable.

Hay en esta poesía una suerte de postura casi deliberadamente negativa, de desconcertada renuncia al enfrentamiento con la realidad cotidiana. «Que nadie escuche el ruido de lo que se destruye / si nada puede hacer por evitar la ruina», declara el poeta

escurriendo el bulto de antemano. Y esta premeditada dejación, esta tenaz insistencia en conseguir la paz a través del liberador refugio amoroso y de la rendición frente a las fuerzas contrarias, sirve de pauta y sostén a *Conciencia*. El poeta adivina la muerte en cada cosa y le opone el frágil freno de unas bien medidas palabras de angustioso origen. Más que un elegiaco registro de lo que vive, el libro es un bello y evasivo rechazo a lo que muere o lleva escrita su muerte en la raíz. Versos en la arena, grabados con sabia técnica pero también con exasperante conformidad y desasimiento del mundo.

En «Variaciones para un recién nacido» y, sobre todo, en «La espera» —el mejor poema del libro—, Luis Feria orienta la intención última de su poesía hacia un estrado de más acrisoladas y eficientes relaciones con la realidad circundante, inevitable y rectora imposición de nuestro presente histórico. En ambos casos, la idea del hijo, aun dentro de una cierta metafórica abstracción, proporciona al poeta un concreto y real asidero contra la desesperanza y la huidiza manera de interpretar la vida. Es aquí donde se reúnen y se encumbran los mejores momentos de *Conciencia*. Pero Luis Feria podía haberlos prodigado más, precisamente porque estoy seguro de su inteligente capacidad de poeta.

Gabriel Celaya, *Poesía (1934-1961)*<sup>598</sup>

En los anales de la literatura contemporánea, pocas veces me ha resultado más aleccionadora y servicial la lectura de una selección de poemas como esta que acaba de publicar Gabriel Celaya.<sup>599</sup> Toda antología —no hace falta repetirlo— entraña siempre una inmejorable orientación para seguirle la pista a las eminencias y depresiones del campo de acción del escritor. A través de las consecutivas ventanas cronológicas podemos asomarnos con más verídicas perspectivas al interno proceso de formación de una obra. ¿En qué consisten y qué significan las posibles divergencias existentes entre las iniciales tentativas de un poeta y sus últimos logros expresivos? Esta consabida pregunta, si no obedece a un pueril contexto, parece venir a resolverla toda antología mínimamente responsable, es decir, cuando procede de la más rigurosa honestidad por parte del autor para ofrecernos una abarcadora y minuciosa ordenación de la obra que nos importa. En un mosaico pueden existir piezas superfluas, pero son las insustituibles y aparentemente dispares las que confieren su unitaria entidad al conjunto. Celaya ha sabido realizar esta labor con un equilibrio y una honradez difícilmente superables. El engranaje global ha puesto de relieve todos y cada uno de los necesarios resortes de la maquinaria. «Poesías completas» o «Poesías escogidas» son, de este modo, cantidades análogas.

No es solo ésta, sin embargo, la única ventaja apreciable de la antología que comento. Para cualquier lector interesado en el devenir de la poesía española contemporánea, la selección de Celaya —acaso como ninguna otra— ha de prestarle un meridiano servicio para establecer correlaciones y referencias. ¿Qué señales se esgrimían en nuestro horizonte poético cuando Celaya empieza a acusar su estilo frente a un repertorio de temas más o menos repudiado por el hábito? ¿Qué símbolos preocupan a los poetas de la década del 40 cuando el autor de *Tranquilamente hablando* se inicia en un realismo crítico que muy pocos están dispuestos a secundar? Quiérase o no, y al margen de trasnochados encasillamientos estéticos, la obra de Celaya responde toda ella de alguna forma a un muy concreto punto de partida, quizá no en su más exigente sentido literario, pero sí en lo mucho que significa

---

<sup>598</sup> En *Ínsula*, n. 190, septiembre, Madrid, 1962, p. 5.

<sup>599</sup> Celaya, Gabriel (1962): *Poesía (1934-1961)*, Madrid, Editorial Giner. [Nota en el original.]

como revulsión de valores éticos y artísticos. Según mi leal saber y entender, el temple de la poesía de Celaya es hoy el más eficazmente sumergido en el tiempo y el espacio histórico en que se produce, precisamente por su peculiar ruptura de sistema y su manifiesta *reedificación* de los métodos literarios más aptos para acusar poéticamente la realidad. Y es sobre este importante aspecto sobre el que el lector puede ilustrarse con sobrados pormenores a través de esta puntual antología.

Gabriel Celaya ha reunido aquí un suficiente muestrario de cada uno de sus libros, excepción hecha de aquellos que constituían por sí solos un largo poema no susceptible de fragmentación. Sospecho que el volumen no podría rebasar un cierto número de páginas — el presente ya ronda las seiscientas— y el autor prefirió renunciar a lo más extenso en beneficio de lo más restringidamente representativo. Bien está que así sea, aunque notemos la ausencia de muy sintomáticas parcelas del fecundo quehacer de Celaya, más precisas ahora desde un punto de vista técnico que ideológico. Como primera medida, el poeta ha tenido el buen gusto —y el honesto talante— de no despreñar en esta selección su obra primeriza, la anterior a 1936, fecha en que Celaya —según él mismo afirma— andaba a vueltas con la «exploración de lo desconocido». Dentro de los naturales resabios de ambientación lírica y de cierta presumible solemnidad en el tratamiento de los temas, el poeta parece ir almacenando ya el paulatino registro de vitalidades de su obra posterior. No olvidemos que por estos mismo años se publican *Abril*, de Rosales, y *Sonetos amorosos*, de Bleiberg, cuyos clasicistas influjos no llegarían a prosperar en la poesía de Celaya cronológicamente sumida en los evasivos lirismos generales de los años 40. Al lado de un cierto énfasis meditativo, apoyado en figuras retóricas de indudable vinculación con el gusto de la época, surge aquí y allí una incipiente tendencia al coloquio que va a ir abriendo paulatinamente las puertas de la comunicativa solidaridad. A medida que Celaya elude los últimos vestigios simbolistas, incide con más encarnizado ímpetu en la acusación de una realidad de muy inconfundible carácter sociológico.

Este no muy apresurado proceso inicial va a ir desplegándose a través de la poesía de Celaya escrita con anterioridad a 1936, donde ya existen poemas como «Nocturno» o «Vida nueva» de muy diferenciado tono de introspección. Después, y a compás de sus constantes incorporaciones, habrán de producirse nuevos ejemplos —«Octubre» o «Teogonía», fechados en 1939— donde el poeta insinúa ya esos estrenados esguinces estilísticos que

definirían, andando el tiempo, su peculiar e intrépidamente directa expresión. ¿Qué ocurre en los movedizos territorios de la poesía española inmediatamente posterior a 1939, cuando Celaya concibe sus *Objetos poéticos* y sus *Movimientos elementales*, publicados seis o siete años después de haber sido escritos? ¿Qué disensiones técnicas e ideológicas se originan entonces? Parece incuestionable que los meritorios y bien medidos remozamientos de todos los neoclasicismos al uso, integraron en su haber los últimos coletazos post-simbolistas, quizá por una previsible e histórica oposición de contrarios. Sólo Nora y el Crémer de entonces —el caso de Otero es posterior y tampoco obedece a idénticas razones— se salvarían de las estéticas quemas del tiempo. Pero no es esta la ocasión de hacer siquiera una fugaz referencia a las muy varias contradicciones entre la historia y la literatura de aquellos años. La alusión sirve ahora exclusivamente para establecer un útil contexto entre la labor de Celaya a partir de 1939 y los correspondientes derroteros de la moda poética reinante.

Habla Celaya en la nota que encabeza su selección de ese habitual sistema que encasilla a un escritor —haga lo que haga y desde un primer momento— según un marchamo excesivamente simplista. Celaya tiene hoy, naturalmente, su tópico bien formado y definido. Sus detractores y panegiristas coinciden paradójicamente en la etiqueta colgada, admitiendo o rechazando al poeta precisamente por lo que esa etiqueta pueda tener de común o de ajeno con los idearios personales de cada cual. Es lo de siempre y no hace falta aludir a los peligros o al general traspies que tal tópico puede ocasionar. Cuando las aguas se calmen, se aclarará más aún el fondo de la cuestión. Pero mientras tanto, Celaya ha querido predicar con el ejemplo, presentándonos a través de sus veintisiete años de admirable quehacer una sintomática y lineal exégesis poética de la realidad histórica que le tocó vivir. El tópico ha quedado así relegado a la anécdota.

He releído ahora una breve colección de artículos —*Poesía y verdad*— que publicó Celaya en 1960. Creo —a pesar de las consabidas trabas— que no existe mejor sonda para calar en la humana hechura de una obra que la expresa interpretación que hace de ella su propio autor, suponiéndole, claro es, una mínima seriedad intelectual. Si admitimos —que ya es mucho admitir— que la actitud del hombre pueda desvelar de alguna forma la intención del escritor, las ideas de Celaya sobre su poesía van a servirnos de provechoso balance previo para adentrarnos en la más constitutiva razón de su obra. Celaya se ha

desvivido siempre por poner al alcance del lector los textuales ingredientes de su postura humana o, mejor, el reflejo de esa postura en su proceder literario. Pues bien, para abarcar en su conjunto tales principios —en la más *actual* representación de esta antología— nos bastará arrancar de un supuesto que el mismo Celaya se ha encargado de explicarnos en el libro más arriba citado: «La realidad es maravillosa, aunque sea impura, brutal y hasta sucia. La recojo, pues, para hacerla mía. La recojo en el ancho «sí» que quiero darle a la vida entera. Y para recogerla me valgo de un lenguaje vulgar —el que le conviene—, de modismos, de giros burlescos o esguinces irónicos...» En el fondo de esta confesión se transparenta meridianamente todo el ir y venir de una poesía desbordantemente viva, hecha a partes iguales de imperiosos desprecios por la guardarropía literaria y de permanentes y *escandalosas* aristas de verdad. Situada, por tanto, en el polo opuesto de todos los esteticismos a ultranza, esta obra cumple antes que con ninguna otra cosa con la esencial misión de ser vehículo expresivo de unos concretos hechos históricos, pasados diariamente por el tamiz del noble prurito confesional del autor.

La típica disonancia —llamémosla así— de Gabriel Celaya, su bronco y deliberadamente áspero «lenguaje vulgar», su desdeñosa renuncia a los caducos halagos metafóricos, no son más que otros tantos elementos de constitutiva naturaleza creadora —«...escribiría un poema perfecto si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos»—. Celaya pospone la tradicional validez de la forma a su propia función «didáctica»; doblega sus más ciertos recursos ornamentales a su inquebrantable concepto de la función social del escritor. La poesía como «instrumento para transformar el mundo» exige un adecuado —iba a decir «funcional»— molde expresivo, unas precisas categorías coloquiales —«antipoéticas», si se quiere utilizando el bautismo de los ordenancistas— para cumplir ese primordial intento de «acusar para moralizar». Los modos proverbiales, las frecuentísimas frases hechas, la popular distensión de los vocablos más eminentemente humano y servicial, aunque a veces se enmascare de distorsión la inmediatez.

Con independencia de los valores puramente formales y de los métodos de expresión utilizados, interesa recalcar lo que tiene la poesía de Celaya de «crítica de la vida». El realismo literario, tomado en su sociológica vertiente de acusación de unos hechos determinados, se dobla aquí de esforzada crítica de «las cosas como son». En este plano de valores, Celaya utiliza a veces el arma sutil de la ironía o el más feroz filo del impropio,

coincidente quizá con sus momentos menos aquilatados. Pero lo importante es el denodado ímpetu moral de los resultados obtenidos. El poeta se enfrenta con toda una serie de situaciones y esgrime a su costa las más verídicas consecuencias de su furia o su amor. «La poesía no es neutral. Ningún hombre puede ser hoy neutral. Y un poeta es por de pronto un hombre», declara Celaya alguna vez.

No es ajena a esta actitud crítica del poeta frente a la realidad circundante, la incorporación de elementos autobiográficos. A través de ellos, Celaya da carta de naturaleza colectiva a su misma experiencia doméstica. Y en este cívico y solidario afán de llegar a todos, radica la grandeza y la validez social de una obra que, al margen de sus cambiantes órdenes externas, entraña un manifiesto paradigma de honradez profesional y de integridad humana. «Tengamos el valor de ser en los versos que publicamos lo que somos en la vida que arrastramos». Desde sus inaugurales avisos poéticos hasta las más actuales bifurcaciones del realismo histórico de su obra, Celaya ha sabido mantener la ejemplar vigencia de ese enunciado.

La preocupación por España —no hace falta repetirlo— es de hecho una de las más lúcidas y categóricas constantes de nuestra literatura. El tema, claro es, ha sido artísticamente elaborado de muy diversa manera y, lo que es más importante, con muy varia intención. Puestos a establecer enojosas lindes, acaso haya sido la vertiente de acusación de la realidad quien ha proporcionado a la literatura española sus más históricos y sintomáticos cauces de desarrollo. Desde don Juan Ruiz hasta don Antonio Machado se despliega el opulento caudal de una poesía enraizada inquebrantablemente en la propia tierra que le dio su razón de ser. La postura crítica, la responsable función moralizadora del escritor frente a una determinada situación nacional, ha venido sirviendo a través de los años de ejemplar base de interdependencias entre la poesía y la realidad. Cualquier reconstrucción literaria de los hondones de la vida española hizo las veces de íntimo balance de la actitud ética del escritor frente a las más ineludibles exigencias de su tiempo. La poesía, en estos casos, viene a formar parte integrante de la historia. No es menos frecuente, por otro lado, encontrar en esta preclara línea de preocupación por España una muy expresiva dosis de complacencia física. Los motivos, aun sin abandonar del todo su constitutiva razón moral, parecen concretarse entonces en la virtuosa fórmula de cantar la tierra y sus variables especies de hermosura. Es la geografía, en su literal pasión descriptiva, quien viene ahora a reclamar un puesto de privilegio en las naturales inclinaciones del poeta.

El último libro de Ramón de Garciasol<sup>601</sup> se encuentra, al parecer, en un plano que equidista, temática e ideológicamente, de la geografía y de la historia de España. La acusación de ciertas nacionales parcelas de la realidad está condicionada en el poeta por un riguroso entrañamiento en los tradicionales símbolos de la patria. Garciasol se ha echado a andar por la patria. Garciasol se ha echado a andar por el país con su zurrón de caminante bien pertrechado de amor y de emotivas palabras:

---

<sup>600</sup> En *Ínsula*, n. 194, enero, Madrid, 1963, p. 4.

Ramón de Garciasol (1913-1994), pseudónimo adoptado a partir de 1939 por Miguel Alonso Calvo. También antologado por J. M. Castellet tanto en *Veinte años de poesía española*, op. cit., como en *Un cuarto de siglo de poesía española*, op. cit.

<sup>601</sup> Garciasol, Ramón de (1962): *Poemas de andar España*, Madrid, Palabra y Tiempo. [Nota en el original.]



Llamad amor a la pasión que sube  
tan españolamente a mi poema.

No existe en esta poesía —creo yo— ningún esquema previo que no coincida con esa declaración de principios, más fervorosa que crítica, aunque a veces lo primero implique lo segundo. Para Garciasol —cuyo cabal repertorio de cultura queda bien expresado a lo largo de todo el libro— es tan importante la realidad física como la histórica; casi idéntico papel juegan los sentidos, la directa percepción de lo externo, que el inteligente ahondamiento en alguna concreta problemática de la vida nacional. Es un noble y humano dolor el que brota en estos versos desde «las raíces de la hombría», aun en sus momentos más diluidos en la anecdótica loa sentimental.

Andar España, testificar poéticamente su censo humano y su proteico paisaje, escalonar la historia en vivas estancias geográficas, parece haber sido el móvil fundamental de estos líricos y desgarrados itinerarios. ¿Se desprende alguna consecuencia políticamente eficaz de esta postura, dando por descontado que el arte —que «además no importa»— está conseguido con muy específica categoría verbal? No sé bien si Garciasol pensó en ello previamente al escribir estos *Poemas de andar España*. De todas formas, sospecho que una honrada acusación de la realidad, aunque sea a través de las retóricas fibras del amoroso discurso, puede cumplir con una concreta función de concordia y de solidaria reconciliación. No importa que los procedimientos utilizados obedezcan a una interpretación subjetiva. La rigurosa objetividad, literariamente hablando, puede conducir —si falla el talento— al traspie de la asepsia. Y el programa de Garciasol es muy otro.

Esta peculiar manera de enfrentarse con las tierras y las gentes españolas, reconstruyendo sus viejos tópicos y recreando sus dimensiones, hace que la labor de Garciasol enlace en cierto modo con la de los hombres del 98 o, mejor, con sus más enterizas consecuencias literarias. Si en el ideario del poeta asoma alguna vez cierto marginal énfasis orteguiano —«España es un rosal»—, la recóndita elaboración de su verso está rebotando de materiales tomados de Machado y de Unamuno y de muchos clásicos que Garciasol se conoce muy por los entresijos. Sería impropio citar aquí la existencia de una bronca adustez unamuniana y un meditativo rigor machadiano, si en verdad todo eso no estuviese chorreando de cierto clasicismo de origen. Buen lector y entendedor cervantino, Garciasol ha injertado en estos versos airoso, retóricamente prolijos, arropados de tierna

reciedumbre, alguna buena porción de la síntesis quijotesca de idealismo y realismo. Aunque tal cosa no se perciba, claro es, en los recursos de la expresión, sí está tácitamente incorporada a la seria y grave meditación con que el poeta ha querido airear sus «andanzas españolas».

En su aspecto formal, creo que este libro podría haber sido escrito con más desenfadada libertad métrica. La evidente brillantez del verso, la castellana riqueza del vocabulario, las óptimas rimas tradicionales, ciñen con un excesivo lujo externo la sobria y vigorosa trama conceptual. El respiro y la más cordial comunicación que proporcionan sus momentos de mayor sencillez expositiva, me hace sospechar que hubiese preferido a un Garciasol cantando la realidad de España con una más desnuda y directa estirpe testificadora. Pero éste es un simple dato dependiente de mis propias predilecciones, y no una objeción.

Salvador Novo, *Poesía*<sup>602</sup>

El mejicano Salvador Novo<sup>603</sup> ha reunido en este volumen<sup>604</sup> cuarenta y tres años de tenaz y selectivo quehacer. No es el poeta hombre de fecunda y derramada obra. Su producción en verso es parca pero de una muy peculiar riqueza expresiva. Tal vez por eso resulte aún más provechosa esta puntual edición de sus poemas preferidos. Salvador Novo inicia su obra hacia 1918, en plena maduración final de los idearios posmodernistas. Su poesía, en este resbaladizo periodo de arranque, contiene todos y cada uno de los elementos típicamente definidores de la actitud estética finisecular. Su voz surge más o menos condicionada por el opulento molde ornamental derivado de Darío. No parece propagarse aquí, sin embargo, una premeditada vinculación con las consignas literarias del primer cuarto de siglo. La evidente ascendencia simbolista anuncia ya una tácita ruptura de sistema que conduciría, andando el tiempo, a los cánones del realismo.

En *XX Poemas*, escritos hacia 1925, aparece ya definida una muy peculiar intención renovadora. No perdamos de vista la fecha de creación de esta poesía. Los simbolismos precedentes parecen iniciar un tímido viraje hacia los fantasiosos esquemas del surrealismo, unificando en cierta medida el común afán vanguardista. Por otro lado, también parece desprenderse de todo inmediato lastre, buscando la renovación en la vuelta al popularismo tradicional. Pero Salvador Novo ha querido ir más lejos en sus personales conquistas. Me refiero a la incorporación de lo prosaico al tono de cultivado lirismo de una obra que, técnicamente, permanece incontaminada. Novo ha recurrido a palabras de uso cotidiano, a términos coloquiales, a vocablos hasta entonces poco menos que prohibidos, para canalizar el humano hondón de su experiencia.

Pero la esencial característica de este ciclo poético de Salvador Novo radica, sin duda, en su particular empleo de la ironía como recurso expresivo. El poeta parece huir con una pudorosa insistencia de la fijación de la desesperanza en su obra. No es Novo, desde este punto de vista, un apasionado intérprete de su contorno, sino un objetivo espectador que

---

<sup>602</sup> En *Ínsula*, n. 194, enero, Madrid, 1963, p. 4.

<sup>603</sup> El mexicano Salvador Novo (1904-1975) pertenecía al núcleo del grupo denominado los Contemporáneos.

<sup>604</sup> Novo, Salvador (1962): *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica. [Nota en el original.]

juzga con amarga ironía lo que contempla; prefiere la comedida entonación, el elegante registro, la comunicativa medida del humor. Esta actitud, tal vez produzca a veces una cierta impresión de juego, de morbosa complacencia en la sátira gratuita. Pero, en el fondo, ello forma parte del más inconfundible y cierto propósito literario del poeta.

La década de los años 30, en que aparecen *Nuevo amor* y *Poemas proletarios*, supone para Salvador Novo la más encumbrada consecuencia formal y conceptual de su obra anterior. Con una discursiva y serena eficacia, haciendo hincapié en una especie de clásica modernidad expresiva, el poeta ha encontrado ahora toda su justa y servicial comunicación. Parece innegable que Novo ha querido convertir su humana experiencia personal en una invariable vía de testificación del mundo circundante. El procedimiento, no por usual, deja de ofrecer aquí muy particulares enfoques en el tratamiento. En los *Poemas proletarios*, sobre todo, agudos y admirables retratos de personajes del pueblo mejicano, el poeta ha trazado una viva y sorprendentemente veraz galería social de su país. Los poemas son rotundos, claros y, antes que nada, muy eficazmente concebidos. No parecen, desde luego, escritos hace más de veinticinco años, con lo que cualquier presunta referencia de influjos queda abolida (por ejemplo, la del Neruda de *Canto General*). Novo se ha anticipado en sus *Poemas proletarios* a muchas posteriores apoyaturas sociales de nuestra poesía contemporánea.

Después de algún desliz surrealista —*Frida Kahlo*,<sup>605</sup> especialmente, que coincide con los momentos menos afortunados de Salvador Novo—, el poeta ha intentado también una esporádica incursión en un tipo de poesía que muy bien puede encadenar con el *Ulises* de Joyce, al menos en su estructura externa. «Never ever» —sintomático ejemplo de esta vertiente— es un largo poema de inconexa caligrafía, balbuciente y áspero, de extrañas sugerencias oníricas, donde la misma anarquía gramatical nos traslada a un mundo aparentemente absurdo, pero sumergido en la más maltrecha condición de nuestra humana realidad.

La última etapa del autor de *Poemas proletarios* está representada en esta antología por «Florido laude» y «Decimos: nuestra tierra», lúcidos muestrarios de la bautismal capacidad del poeta y de su fundamental raigambre en las vertientes sociales de su patria. No cabe

---

<sup>605</sup> *Frida Kahlo*, libro de poemas en homenaje a la pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954), publicado por Salvador Novo en 1934.

duda que Novo, a lo largo de su mantenida significación, ha contribuido con especiales garantías al desarrollo de la poesía mejicana. Tal vez por ello nos resulte más inesperado encontrar, en los últimos sonetos con que se cierra esta selección, su más difusa y lejana veta neoclásica. El intrépido caminar del poeta no hacía prever este receso. Novo no ha superado su ejemplar obra escrita entre los años 30 y 40. Tampoco era fácil.

Ángel González, *Grado elemental*<sup>606</sup>

No es frecuente en nuestra poesía contemporánea la índole satírica. Me refiero, claro es, a un género de sátira de muy particular vinculación con los más responsables propósitos críticos del poeta. Zaherir es fácil y sus resultados pueden ser tan inocuos como neutralmente gratuitos. Con un poco de ingenio —toquemos madera— llegan a conseguirse muy airosas muestras de poesía ligada por lo común a la burla a ultranza y a la mordacidad de tono fantástico. Pero es bastante más complicado utilizar la sátira como un arma crítica, es decir presentando con un ropaje irónico y aparentemente desenfadado el áspero retablo de una parcela de nuestra más inmediata realidad. El ademán satírico adquiere entonces proporción de alegato y se convierte, por su sola categoría de análisis, en un irremplazable procedimiento para acusar poéticamente una concreta situación del mundo que nos tocó vivir. La ironía ya no es más que un ingrediente puesto al servicio del cabal ideario del poeta. Pero ello no se produce sin una muy especial e inteligente dosis de sabiduría expresiva.

Ángel González es, desde este punto de vista, un poeta particularmente inteligente. *Grado elemental*<sup>607</sup> viene a confirmarlo con sobradas garantías, entre otras cosas porque rara vez coinciden en libros de este temple una más eficaz utilización de recursos *ajenos* a la propia poesía y unos resultados tan rigurosa y poéticamente válidos. Me interesa, en primer lugar, hacer hincapié en algo que juzgo saludable a este respecto. Con frecuencia, el lector poco avisado suele confundir el alcance social de una determinada obra literaria con su más o menos condicionada ausencia de elementos artísticos. No es extraño que se pretenda medir la utilidad mayoritaria de esa obra por su simplicidad o por la ingenua elaboración de sus medios expresivos. Se trata de un consabido problema de desenfoque, que Ángel González vuelve ahora a resolver en este libro con una admirable destreza literaria y una servicial consecuencia ideológica. Su poesía es —no sólo por su temática, sino a pesar de su temática— un puntual ejemplo de elegancia verbal, de óptima penetración en la realidad circundante y de sabiduría técnica. La eficacia, la validez literaria

---

<sup>606</sup> En *Ínsula*, n. 195, febrero, Madrid, 1963, p. 4.

<sup>607</sup> González, Ángel (1962): *Grado elemental*, París, Ruedo Ibérico, Premio Antonio Machado. [Nota en el original.]

y humana de *Grado elemental*, no sólo radica —creo yo— en la manera de mostrarnos un mundo con el que plenamente nos sentimos solidarios, sino también en su particular virtud expresiva, en esa íntima correspondencia de forma y de pensamiento que discurre por la intrépida vida de esta poesía.

Ángel González se ha situado frente a su unánime temática sin olvidar un solo momento el lugar que le corresponde como testigo de los hechos narrados. De algún modo, la sociedad en que se ha producido esta poesía va a hacer las veces de lastre educacional y, por supuesto, de factor desencadenante de una previa actitud crítica. Humana y políticamente, la postura moral de un escritor es siempre el resultado de su toma de conciencia con la insoslayable realidad. El tiempo lo envuelve como un acicate: toda claudicación es ya hoy, literariamente hablando, un fantasioso anacronismo. Ángel González sabe muy bien hasta qué punto esto es verdad. Lo sabe y lo escribe, es decir define poéticamente su manera de ser hombre y de enfrentarse con las aversiones y reconciliaciones que el mundo circundante le depara. El poeta ha volcado su más responsable ideario sobre *Grado elemental* —noble título pedagógico—, ofreciéndonos su personal versión de una realidad histórica de la España actual a través de toda una serie de inconfundibles referencias con la sociedad que lo rodea y con sus humanos —y colectivos— afanes. El compromiso moral con su tiempo es aquí del mismo orden que la integridad comunicativa. El lector no se puede llamar a engaño.

Los poemas de *Grado elemental* son de un eficacísimo tono discursivo, con ciertos deliberados formulismos como de noticia de periódico. Los modos proverbiales, el frecuente acento conversacional, las frases hechas, cabalgan con los versos a un ritmo de ágil andadura mental, obediente siempre al más constitutivo y directo propósito acusador del poeta. Ángel González ha elaborado su libro con una evidente maestría técnica, cuyos generales aciertos interesa hacer resaltar, aunque sólo sea como síntoma. Las mismas entrecortadas efusiones están sometidas al sobrio engranaje global de un unitario esquema poético. Ángel González somete los temas al cernidor de su propio concepto de la función social de la poesía, equilibrando antecedentes y consecuencias y proporcionando al conjunto del libro una muy peculiar y bien medida carga de intenciones. El mencionado tono satírico cede a veces al turbión emotivo de las meditaciones. Pero no es lo usual. El poeta es un penetrante, puntual artífice de la ironía como más adecuado medio de mostrar

las concretas fisuras sociales que motivan su enteriza actitud crítica. Casi por razones de trámite, el autor incorpora ese amargo talante irónico —tan contenidamente rico de lenguaje— a la raíz misma de la sátira, realzando así con unas convencionales pero útiles fórmulas expresivas el contenido del poema. El espejo deformante —de tan mantenida vigencia en el realismo de la literatura española— sirve aquí para reflejar con una más categórica imagen el espacio y el tiempo históricos que cimentan la moralizadora acusación de *Grado elemental*.

Si se tienen en cuenta los dos libros anteriores de Ángel González —*Áspero mundo* (1955) y *Sin esperanza, con convencimiento* (1961)— podría fijarse una clara y sostenida línea de superación que alcanza sus más eminentes objetivos en *Grado elemental*. No pretendo con ello establecer una escala de valores más o menos manuable, sino insistir en el hecho de que este último libro de Ángel González —con independencia de su ejemplar filiación dentro de la vertiente sociológica de la poesía española— es una madura confirmación del complementario acuerdo que puede existir entre una obra literaria de excluyente propósito crítico y sus manifiestos logros como auténtico producto de la expresión artística. *Grado elemental* —con el poema «Penúltima nostalgia» a la cabeza— ha significado para mí uno de los más patéticos y verídicos ejemplos del responsable quehacer de los poetas de la generación de Ángel González.



Ángel Crespo, *Suma y sigue*<sup>608</sup>

La poesía de Ángel Crespo<sup>609</sup> enlaza muy particularmente con la realidad física e histórica de su tierra natal. El espacio y el tiempo en que ha venido produciéndose esta casi unánime obra, han marcado también una evidente correspondencia entre la propia ideología del autor y sus sucesivas versiones de un paisaje y de unos hechos que le atañían muy de cerca. La versión personal del contorno se ha ido adaptando, pues, a la responsabilidad interpretativa de Crespo. Creo que *Suma y sigue*<sup>610</sup> es, en este sentido, una cabal consecuencia de esa paulatina vinculación del hombre con las memorables enseñanzas de su lugar de nacimiento. Si en un principio la poesía de Crespo pudo ceñirse a una subjetiva elaboración literaria de la realidad circundante, en el libro que me ocupa ha pasado a ser el íntegro y objetivo testimonio de una determinada situación española, proyectada desde el familiar reducto de lo local a la sintomática escala de lo nacional.

Ángel Crespo conecta formativamente con una educación burguesa procedente del campo manchego. En 1936 el poeta tenía diez años. Su proceso mental iría naturalmente condicionado por las trancas y barrancas del clima español de posguerra. El complejo de factores históricos de ese ciclo nacional va a ser acusado por Crespo de una forma especialmente significativa y, como en otros muchos casos análogos, con efecto retardado. A pesar de la innegable evolución ideológica que se advierte en la obra de Crespo, su hechura formal va a permanecer más o menos inalterable, dentro —claro es— de ese engranaje último entre la voluntad de protesta del poeta y su nunca olvidada infancia campesina. Si mudó el procedimiento y el enfoque crítico de los temas, la trama verbal casi se mantuvo intacta. Podrían encontrarse a través de la obra que comento toda una serie de resortes lingüísticos, de moldes en la entonación expresiva, de giros proverbiales rigurosamente encadenados al aliento popular manchego. Pero al margen de estas circunstancias estilísticas —en las que convendrá insistir—, el poeta ha ido definiendo sus

---

<sup>608</sup> En *Ínsula*, n. 197, abril, Madrid, 1963, p. 4.

<sup>609</sup> El poeta y traductor Ángel Crespo (1926-1995). A Caballero Bonald también le unió una gran amistad con él y compartieron algunas empresas literarias, vid. *La costumbre de vivir*, op. cit., 24, 30, 244-247, 402, 566-567. Crespo apareció en las dos antologías citadas de J. M. Castellet tanto en *Veinte años de poesía española*, op. cit., como en *Un cuarto de siglo de poesía española*, op. cit.

<sup>610</sup> Crespo, Ángel (1963): *Suma y sigue*, Barcelona, Colección Colliure. [Nota en el original.]

más inmediatos propósitos acusadores, expresados ya —y no sin énfasis— en el interno objetivo de *Suma y sigue*, título deliberadamente prosaico. Crespo, una vez más, ha querido dirimir, a través de un jugoso repertorio de cultura campesina, el invariable temple de un ideario poético íntimamente ligado a su toma de conciencia con la realidad española.

La obra de Ángel Crespo puede ser un ejemplo típico de esa peculiar línea de desarrollo por la que ha atravesado nuestra poesía en estos últimos quince años. Crespo publica su primer breve libro —*Una lengua emerge*— en 1950, tiempo clave. Sin aludir a otros distintos recodos, el panorama poético del país continuaba entonces tendido entre las prorrogadas evasiones simbolistas y alguna recalitrante incursión en lo que podría ser una especie de «nueva poesía heroica del Imperio». La labor de Crespo se inicia dentro de esa morosa conformidad —a la que ya se oponían ciertos incipientes brotes— de los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil. Pero Crespo parece repudiar tantas anacrónicas consignas neoclásicas e intenta un viraje lírico donde hasta la retórica se decoraba de elementos intencionadamente áridos. Si en el ambiente seguía fomentándose el bonito número de la evasiva fantasía, Crespo ensaya el orden de una poética realidad artística y gramaticalmente insurrecta. Ronda entonces la prueba de fuego del llamado «postismo», movimiento de indudable anarquía mental y no muy diáfanos alcances, pero que al menos sirvió para remover las anquilosadas articulaciones de la poesía de los años 40. No importa que ese movimiento se truncase previsiblemente antes de cuajar. La revulsión verbal que significó dio pie para sacar de sus casillas a algunos espíritus timoratos. Crespo, aun sin formar parte integrante del grupo «postista», arranca de sus saludables postulados, aprendió de ellos a rizar el rizo del simbolismo. Bajo ese abigarrado caparazón literario, y aun bajo su frívola jugarreta de estilo, dormitaba un valeroso germen de rebeldía. Y Crespo supo aprovecharlo.

La actitud poética de Crespo rehúye, pues, desde un primer momento los halagos formales y la mediocridad conceptual de la poesía de los años 40. Aun sin proponérselo del todo, y aun sin conseguirlo plenamente, Crespo opone un cierto ademán de realismo intimista a las simbólicas disquisiciones al uso. El poeta injerta una nota de desenfadada frescura dentro del trasnochado vocabulario imperante. No importa el sutil escarceo imaginativo, el artificio de la rebuscada sorpresa verbal. Utilizando una expresión que

detesto, podría aludir en este trance al «realismo mágico» del autor de *Junio feliz*.<sup>611</sup> Pero a pesar de tales convencionalismos de estilo, Crespo ha incorporado siempre a su obra un evidente prurito de anteponer al alarde de la fantasía los concretos atributos de la realidad. Y es por este camino por el que ha llegado a coronar la responsable cala sociológica planteada en la mayoría de los poemas de *Suma y sigue*.

Crespo, por lo común, regresa a su lugar de nacimiento cada vez que escribe un poema. Es frecuente esta fórmula. El poeta busca en su infancia los elementos constitutivos de su razón de ser hombre; actualiza su memoria y la adapta al orden de despliegue de su mentalidad de hoy. Este enterizo afán lleva consigo, claro es, la elaboración de una poesía fundamentalmente basada en la experiencia. Crespo narra, cuenta lo que vio y lo conforma a su presente. No se piense que, a través de este procedimiento, el poeta aporta una dimensión subjetiva al enfoque crítico de lo que intenta testimoniar. La experiencia es aquí un dato útil sólo aprovechable para recuperar de algún modo una postergada verdad. Crespo retorna a los sitios donde fue niño, recorre pueblos y labranzas, habla con las gentes, reconstruye su española escuela de campesina enseñanza moral. El poeta traza de este modo una insobornable galería de figuras y paisajes, extrayendo de allí toda una serie de válidas consecuencias formativas. Desde un punto de vista sociológico, el censo humano reunido en *Suma y sigue* es un ejemplo de solidaridad y de fe en muchas cosas inamovibles, por cuya salvadora vigencia lucha el hombre con las honestas armas de su poesía. Como referencia moral, este realista cuadro manchego entraña la íntegra lección de unos hechos pretéritos contrastados servicialmente con una muy concreta realidad histórica de la España actual.

«La sangre», «Una mujer llamada Rosa», «El humo de la jara», «Carretera general», «Con Machado», «El bombardeo», por citar sólo algunos ejemplos, son otras tantas pruebas suficientemente expresivas de lo que he apuntado. Ángel Crespo, sin olvidar un solo momento el valor técnico del poema, su radical exigencia artística, nos facilita con *Suma y sigue* una textual y mayoritaria demostración de su responsable postura humana y de su eficaz quehacer poético.

---

<sup>611</sup> Ángel Crespo había publicado en 1959 su poemario titulado *Junio feliz*.

Gloria Fuertes, *Que estás en la tierra*<sup>612</sup>

Para comentar la poesía de Gloria Fuertes<sup>613</sup> hay que empezar por aludir a sus ingenuos y sorprendentes esquemas expresivos. Pocas veces unos poemas tan particularmente despojados de preocupaciones de estilo me han producido una más penetrante sensación de originalidad estilística. Hay que reconocer, en principio —y creo que sin aventurarse demasiado—, que Gloria Fuertes parece empeñada en olvidar cualquier tipo de educación literaria al escribir sus versos. Ignoro si lo hace a sabiendas o de un modo temporalmente automático. En un sentido más bien convencional, no hay el menor asomo de «gustos adquiridos» en esta poesía directa y chorreante, limpia y aleccionadora. Sólo algún matiz retórico puede acusar ciertos superficiales ecos de lecturas. Pero, en el fondo, Gloria Fuertes parece escribir a libres golpes de entrecortada intuición, desde una especie de desgarradora conciencia infantil, jugándose el todo por el todo en cada palabra, incluso a contrapelo de las normas y los prejuicios de sistema. La autora rechaza aparentemente la posibilidad de cualquier sometimiento previo, es decir rompe en su memoria todo lo que pudiera parecerse a un ejercicio de sintaxis o a un aprendido método de expresión.

La transparente vocación humana de Gloria Fuertes ha quedado incorporada de hecho a todo el apasionante desorden de su poesía. Tal vez sea en *Que estás en la tierra*<sup>614</sup> donde pueda apreciarse con más cumplida visión de conjunto esta íntima cualidad. El libro que ahora me ocupa tiene carácter antológico. Preparado por Jaime Gil de Biedma, abarca con muy certera elección lo más significativo de la obra de Gloria Fuertes a través de casi diez años de noble y silenciosa tarea. Para juzgarla, ningún procedimiento más raquítrico que el de desprenderla del temple vital, a la vez cándido y feroz, de su autora. Si le arrancásemos a esta poesía su invulnerable sugestión humana, su conmovedora intrepidez de «crónica de la vida», nos quedaríamos con unos pocos versos sustancialmente debilitados por la acción de la ganga literaria. Pero *Que estás en la tierra* es una especie de angustiosa declaración de principios que viene a confirmarnos una vez más hasta qué punto la fuerza de penetración de una palabra radica en su cargamento de verdad, al margen de cualquier otra valoración

---

<sup>612</sup> En *Ínsula*, n. 203, octubre, Madrid, 1963, p. 5.

<sup>613</sup> Gloria Fuertes (1917-1998). Apareció antologada por J. M. Castellet tanto en *Veinte años de poesía española*, op. cit., como en *Un cuarto de siglo de poesía española*, op. cit.

<sup>614</sup> Fuertes, Gloria (1963): *Que estás en la tierra*, Selección de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Colección Colliure. [Nota en el original.]

artística. Aun contando con su aparente simplicidad de medios expresivos, e incluso con su innegable insistencia en ciertos arranques efectistas, la poesía de Gloria Fuertes entraña una casi avasalladora fuerza emocional. Por encima de todas sus presuntas limitaciones —y eso es lo sintomático— irrumpe el persuasivo borbotón de una realidad humana que ciega ya de antemano cualquier posible dosis de artificio.

Por lo común, se tiene la impresión de que Gloria Fuertes ha utilizado el viejo artilugio de crear un estilo propio renunciando a todo convencionalismo estético. Es posible. Pero para hilvanar el largo patetismo de estos jirones de autobiografía, no podía haber elegido la autora un más eficaz e impetuoso procedimiento de comunicación. La desnuda subjetividad abre así las puertas al servicio de la «verdad objetiva», centrada en ese íntimo y terrible aluvión de experiencias que a todos nos roza y lastima por las páginas de este libro. En su fondo siempre se percibe el sano impulso confidencial de la autora, ya bronco y agobiador, ya tierno e irónico, luchando inequívocamente contra las hostiles presiones de unos esquemas sociales que repudia.

*Que estás en la tierra* aparece marcado por la más desesperada —y también humilde— aspiración a la solidaridad. Gloria Fuertes hace frecuentemente memoria de su infancia, la puebla de colectivas significaciones, la proyecta sobre el presente con un poderío de autenticidad realmente insólito. Su repertorio de temas obedece en todo momento a unas motivaciones históricas y a un sentido de la responsabilidad humana, íntegramente encadenados a la propia y entrañable anécdota social de la autora. Incluso los cándidos atisbos religiosos —casi parábolas, muchas veces— son aquí como signos de una material afirmación de fe en la vida.

Gloria Fuertes *cuenta* sus poemas con un inconfundible acopio de fórmulas expresivas, apoyadas casi siempre en unas figuras de dicción de muy certera e imprevista personalidad. A cada paso, y como un necesario contrapunto, surgen la amarga sátira, las crueles tintas de un humor casi delirantemente infantil, el desgarró de la burla atroz. Tal vez esa insistente gama de verdades teñidas de ironía colabore aún más en la sorpresa de las imágenes y en ese inopinado argumento que asoma siempre su agridulce perfil sobre la impresionante desnudez del libro. Casi me atrevería a aventurar que no existe en nuestra última poesía una obra más desenfadadamente verídica y más entrañablemente eficaz que ésta de Gloria Fuertes.

Juan Ruiz Peña, *Andaluz solo*<sup>615</sup>

Juan Ruiz Peña es un poeta de muy particular representación dentro del vario panorama de nuestra literatura actual.<sup>616</sup> Andaluz radicado en Castilla, hombre solitario y meditabundo, todo en él parece acercarse, a la vez que a la obra, al humano magisterio de don Antonio Machado. Pero ese mismo talante de Ruiz Peña va a servirnos ahora de óptimo dique de contención entre dos antagónicas maneras de entender el influjo del lugar de nacimiento sobre la obra del escritor. Ya se sabe que el trivial y a veces mezquino pasaporte del regionalismo a ultranza, no es otra cosa que un inválido medio de compensar la escasez de fuerzas con la unión. La poesía de etiqueta andaluza, por ejemplo, va siempre ligada a una palpable limitación de objetivos, no tanto por ella misma cuanto por el catálogo donde se arrumba. Todo ello, sin embargo, no sería más que una anécdota si no llevara a remolque más equívocas razones ideológicas.

Desde estas perspectivas, Ruiz Peña ha sabido desprenderse a conciencia del maléfico lastre del andalucismo, esa rémora literaria que sólo conduce al resbalón del subgénero. Su obra, procedente de Bécquer, alimentada en la de Machado —andaluces nada sospechosos de regionalismo—, puede, empero, calificarse de incontaminada, es decir se ha vuelto sobre ella misma sin apenas asomarse al ajeno caudal de su contorno. A veces incluso se tiene la sensación de que el poeta ha convertido su aislamiento en una esforzada actitud defensiva contra cualquier posible contagio del exterior. No cabe duda que, a partir de este reconcentrado planteamiento, Ruiz Peña ha ido elaborando una obra que no se corresponde fundamentalmente con ninguna parcela de nuestra actualidad literaria. Poesía clara e intimista, de poderoso entronque con la doméstica y diaria realidad, su emocional aliento viene a ser hoy como una isla en cuyo refugio ha encontrado la vocación su más independiente medida.

Alguna vez se ha dicho que Ruiz Peña, perteneciente de hecho a la promoción poética de 1936, era poco menos que un disidente de sus credos esteticistas. Sospecho que ello es, en parte, verdad. Desde un punto de vista cronológico, Ruiz Peña debería considerarse

---

<sup>615</sup> En *Ínsula*, n. 203, octubre, Madrid, 1963, p. 5.

<sup>616</sup> Juan Ruiz Peña (1915-1992), poeta jerezano. Vid. J. M. Caballero Bonald, *Tiempo de guerras perdidas*, op. cit., pp. 246-247.

envuelto en los dispendios ornamentales del llamado «garcilasismo». Es interesante esta referencia, por cuanto el poeta va a permanecer en su propio retiro mental mientras dura la anacrónica fiebre renacentista. Hasta que aparece *Vida del poeta*, ya en la década de los años 50, Ruiz Peña se ha manifestado de una forma fragmentaria y esporádica. ¿No es lógico suponer entonces que un exigente rigor contuvo en muy buena medida las más conscientes realizaciones del poeta?

*Andaluz solo*,<sup>617</sup> que es de lo que ahora se trata, es un libro que puede resumir y completar los anteriores del autor. En él aparecen más delimitados que nunca los caracteres formales y temáticos de su obra. Convendrá insistir a este propósito en el concepto de andalucismo. Ruiz Peña rememora, a todas luces, su tierra natal a través de las más íntimas circunstancias que fueran conformando su presente. La ausencia, el desolado fluir del tiempo, impregnan de una sutil y elegante melancolía el acento del poeta. El andaluz ha encontrado en Castilla un evidente acicate de meditaciones y contemplaciones, pero la soledad se abre paso entre toda posible compañía. Pero el andaluz —ya se ha dicho muchas veces— aún en su propia tierra es un desterrado, busca una especie de justificación humana que tampoco podrá hallar donde nació. Y Ruiz Peña parece darse cuenta de ello. Su obra, al menos, viene a confirmarlo.

Todo lo que en *Andaluz solo* se entraña y localiza en la tierra natal, aparece medido por un sobrio aprendizaje castellano. El lujo externo, el airoso volapié de la idea, el ingenio y la oportunidad, contumaces carcomas del «andalucismo poético», han sido suplantados aquí por la pura y simple verdad («la verdad es lo real»), por el estilo carente de brillantez. Ruiz Peña es, antes que nada, un severo y meditativo poeta, un solitario contemplador de un mundo mal hecho. En cierto modo, Ruiz Peña asume a través de la naturaleza con la que se identifica, y no sin aprovechar algún recodo del panteísmo, una casi ascética actitud de protagonista de los hechos narrados. Y es precisamente sobre esa contemplación del contorno, las más de las veces desesperanzada, donde va a centrar el poeta toda su constitutiva aspiración a la libertad.

La dolorosa sinceridad de Ruiz Peña ha penetrado también, por la puerta contraria al individualismo, en el recinto de su propio pueblo. No podía faltar aquí una experiencia de estas características. Entre el sueño y la realidad, enfrentados polos del libro, el poeta

---

<sup>617</sup> Ruiz Peña, Juan (1962): *Andaluz solo*, Madrid, Colección Ínsula. [Nota en el original.]

ahonda en muchos y muy sintomáticos perfiles de su tierra natal. Quizá sea en este reducto de *Andaluz solo* donde se encuentren las más certeras y amargas penetraciones de la siempre diáfana poesía de Ruiz Peña.



María Beneyto, *Vida anterior*<sup>618</sup>

Nunca se insistirá bastante en la consideración de una de las más significativas fuentes temáticas de un buen sector de la última poesía española. Me refiero al aprovechamiento de la experiencia infantil como más adecuado sostén de toda una serie de aquilatadas comprobaciones de la realidad. Tal vez la incoherencia del mundo circundante, la nula posibilidad de intervención en un determinado desequilibrio histórico, forzaron a la mayoría de los poetas que eran niños en 1936 a buscar en sus iniciales autobiografías ese sólido fundamento humano que el tiempo se encargó de corroer. La exploración del paisaje moral y material de la infancia, aun contando con sus perfiles más conmovedoramente anecdóticos, ha venido siendo utilizado como un saludable y eficaz medio de oponer a la confusión externa la claridad interior. Desde este punto de vista, resulta explicable que se intente bucear en la niñez al encuentro de un crédito moral que de alguna forma le fue negado al poeta. Como siempre ocurre, la experiencia —ya sea elaborada desde la difusa memoria infantil— sirve una vez más de muro de contención entre las presiones de un idealismo fantasmagórico y la conformación de nuestra más constitutiva realidad. El sistema no es nuevo: la lógica personal se enfrenta al ajeno irracionalismo.

María Beneyto,<sup>619</sup> al menos en el libro que ahora me ocupa,<sup>620</sup> es una cabal representante de esta muy frecuentada vertiente de la actual poesía española. Conviene, sin embargo, hacer algunos conocidos distinguos a este respecto. La recuperación de la infancia, el alumbramiento de ciertas persistentes parcelas de nuestra intimidad, la utilización del posible magisterio de esa «vida anterior», puede obedecer a muy diferentes objetivos. Se trata de interpretar, de adaptar unas difusas experiencias primerizas al actualizado molde de alguna concreta necesidad de autodefinición. Ahora bien; la cantera de esas presuntas lecciones morales puede venir dirimida por un programa que va desde el elegiaco sentimentalismo hasta la dinámica confrontación del pasado dentro del histórico balance del presente. María Beneyto se encuentra, desde luego, como tantos otros poetas de su

---

<sup>618</sup> En *Ínsula*, n. 205, diciembre, Madrid, 1963, p. 7.

<sup>619</sup> María Beneyto nació en Valencia en 1925. También antologada por J. M. Castellet tanto en *Veinte años de poesía española*, op. cit., como en *Un cuarto de siglo de poesía española*, op. cit.

<sup>620</sup> Beneyto, María (1963): *Vida anterior*, Caracas, Lírca Hispana. [Nota en el original.]

generación, en este último y previsible caso, es decir adopta una posición reñida de antemano con todo lo que pudiera significar un fantasioso anacronismo. Para mirar hacia atrás hace falta conocer lo que queda por delante.

Una subrepticia conciencia de frustración parece instalarse entre el intrépido y meditativo alcance de *Vida anterior*. La autora contempla con una tenaz y dolorida mirada el mundo que le tocó vivir; contrasta memorias y deseos. ¿Cómo injertar una necesaria, alegre esperanza entre tantos negativos signos de desconcierto? Para evitar la fácil caída en cualquier actitud vagamente sentimental, María Beneyto rememora su infancia con la firme y manifiesta intención de extraer de allí algunos salvadores indicios de equilibrio. El hecho de retornar a la dimensión física, al íntimo proceso mental de aquella primera vida, proporciona a la autora unos necesarios puntos de referencia para fijar el contenido ideológico de su presente. Paisajes familiares, gentes, rincones domésticos, sombras y luces de cuando «algo llamado España sollozaba», sostienen el libro como otras tantas apoyaturas para definir la posición actual de la autora. Yo creo que es en esta determinada fidelidad consigo misma donde encuentra María Beneyto su más íntegra y convincente voluntad comunicativa. Es como si intentara llegar a la verdad a través de toda una serie de entrañables exclusiones.

La expresión poética de *Vida anterior* es brillante, aguda y certera de matices y, sobre todo, potenciada por un calor humano de primer orden. María Beneyto nos ofrece así un meridiano retablo de experiencias, donde la búsqueda de comprobaciones basta por sí sola para llenar el libro de una vigorosa eficacia realista. No importa que esa frustración a que antes aludía impregne de cierto pesimismo el temple documental de estos poemas. En su diáfano fondo, siempre se percibe una fraternal y edificante fe en la recuperación de tantas perdidas enseñanzas. Y estremece esa mezcla de ternura y fortaleza con que María Beneyto nos lo intenta explicar.

Manuel Padorno, *A la sombra del mar*<sup>621</sup>

Aparte del libro que ahora comento,<sup>622</sup> sólo conocía de Manuel Padorno una breve antología publicada hace años por la revista canaria *San Bolondón*. Entre estos y aquellos poemas no existen diferencias notables, pero sí podrían establecerse ciertas distinciones de enfoque. Creo que mi particular balanza de gustos se inclina más hacia aquel primer contacto con la poesía de Padorno que hacia estos poemas de *A la sombra del mar*. De todas formas, y aunque el tono e incluso la intención de ambas muestras diverjan en algunos sintomáticos perfiles, no cabe duda que existen unas evidentes confluencias de preocupaciones en la obra global de Padorno. Al menos, este libro viene a demostrarlo.

La identificación con la naturaleza parece ser ahora la primera y más íntima filiación mental del poeta canario. No se trata, desde luego, de un sentimiento puramente panteísta, más o menos ligado a un angosto esteticismo conceptual, sino de una rebosante y constitutiva vinculación material con el mundo que rodea al poeta, en su más amplio sentido físico y humano. Padorno se entaña en el pueblo con el que convive y trabaja; hace de esas vidas la primordial razón de ser de sus historias poéticas. Él mismo nos lo va a decir (aunque con otras palabras): la isla es un taller. En efecto, por las páginas de *A la sombra del mar* circula un fervoroso, casi obsesivo trajín de tareas cotidianas, de diarios y domésticos afanes. Es el aliento del mar quien sirve de alcaloide a la palabra de Padorno. Todo ello tal vez tendería hacia una «verdad práctica» si el poeta ahondara más en la social coyuntura de esos trabajos isleños que en su carácter exclusivamente emotivo. El mar es aquí un telón de fondo casi ideal, amado y narrado hasta el frenesí, pero no siempre constituye una posibilidad de más hondas meditaciones humanas. Cuando Padorno se apasiona porque «atravesaba junio la realidad», por ejemplo, el calor, la volcánica sed, la reseca tierra, las agobiadas redes, son excluyentemente sensaciones que nos inundan, datos de una exacerbada intimidad. A veces, Padorno se contenta con eso, que no es poco, aunque otras veces va más allá y se implica en la problemática de sus temas populares. Es

---

<sup>621</sup> En *Ínsula*, n. 205, diciembre, Madrid, 1963, p. 7.

<sup>622</sup> Padorno, Manuel (1963): *A la sombra del mar*, Madrid, Rialp, accésit del Premio Adonáis 1962. [Nota en el original.]

entonces cuando el poeta enlaza con su obra anterior y nos ofrece sus más acabadas señales de intrepidez expresiva.

*A la sombra del mar* es un largo poema dividido, más o menos convencionalmente, en estancias de registros emotivos. A Padorno le basta sorprender una vela que se iza, un golpe de oleaje, un pájaro, una piedra con musgo, alguna casi indefinible referencia marinera, para proceder a su inmediata acusación. Sin embargo, insisto en que no es esa apariencia cordial, esa atención por el detalle paisajístico, lo más certero del libro. Quiero decir que por detrás de la geografía física, surge de pronto la historia del hombre, su más inmediata realidad. Si en ocasiones queda diluida en el bagaje de la tumultuosa descripción, cuando aparece en algún recodo es para desalojar el resto de las meditaciones en torno a la naturaleza. «Quiero encontrar por el camino al hombre».

Parece innegable que, en su más externa visión, el tono de *A la sombra del mar* obedece a un cierto prurito intimista, de cierto alcance subjetivo. Sin embargo, tal vez haya que establecer a este respecto algún significativo límite, pocas veces tenido en cuenta por los aficionados a los cuadros sinópticos. Creo que resulta innecesario argüir que el término social nunca debe ser un apellido aplicado directamente a un determinado tema sino al especial tratamiento de ese tema. Por otra parte, todo servicial razonamiento subjetivo puede rebasar por su propio alcance ideológico las fronteras de lo personal para ser objetivamente útil a una gran mayoría de lectores. Sospecho que la poesía de Padorno cae dentro de estas apreciaciones de sistema y que para juzgarla conviene no perderlas de vista.

El estilo de Padorno es sobrio, contenido, muy elaborado desde el punto de vista del lenguaje (a veces molesta un poco la supresión del artículo determinado), sagaz en la adjetivación. Una pincelada expresiva crea ya una situación poéticamente válida. Incluso ciertas vaguedades en las descripciones le van bien al tono general —y a la intención— del libro. «El hombre / aguarda allí, detrás del alto muro.» Creo, realmente, que Padorno es un poeta al que hay tener muy en cuenta.

Eduardo Cote Lamus, *Estoraques*<sup>623</sup>

Entre el primer libro de Eduardo Cote Lamus —*Preparación para la muerte*— y el que ahora me ocupa<sup>624</sup> median trece años. No conozco aquellos iniciales poemas, ni tampoco creo que importe demasiado, pero sí he seguido con particular atención el desarrollo de la obra de Cote a través de *Salvación del recuerdo* (1953), *Los sueños* (1956) y *La vida cotidiana* (1959), es decir a lo largo de su más visible poesía anterior a *Estoraques*. No suele ser difícil sondear en la naturaleza comunicativa de un poeta y registrar allí algunos esquemas ideológicos —y, claro es, ciertos atributos de dicción— que constituyen la definitoria constante de una personalidad. Desde este punto de vista, también ofrece el conjunto de la poesía de Cote una manifiesta unidad de propósitos. En sus últimos alcances hay muchos impulsos que ya estaban forcejeando en las tentativas primeras. Tal cosa, en el fondo, no es más que la confirmación de una permanencia de objetivos literarios o de una consecuente formulación humana. El poeta se rescata a sí mismo, aunque le mude la voz, desde que empieza a serlo de verdad. En Cote, la recuperación de lo perdido o su contrastado enfrentamiento con la realidad inmediata, ha sido siempre lo unitario. De ahí que, aun considerando la diversidad de sus efectos, se produzca un evidente engranaje de causas en la totalidad de esta enteriza obra.

El colombiano Eduardo Cote vivió bastante —y no sólo en virtud del tiempo transcurrido— en España. Viajó luego largamente por Europa, antes de regresar a su país. No es pueril esta referencia. El manso o iracundo borbotón de la diaria realidad ha ido condicionando en muy buena medida la invariable vocación de Cote por traducir literariamente el tiempo vivido. El poeta reabsorbe su contorno para convertirlo en el más intransferible material creador. La realidad será tanto más operante y *verdadera* cuanto contenga una mayor posibilidad de transformación en síntesis poética. Tal vez por eso, cuando lo subjetivo inunda el nivel de la vigorosa objetividad, es cuando se hace esta

---

<sup>623</sup> En *Ínsula*, n. 208, marzo, Madrid, 1964, p. 4.

Con anterioridad, Caballero Bonald ya se había ocupado de la poesía de Cote Lamus, vid. supra a propósito de su libro *Los sueños*, con un artículo titulado «La poesía de Eduardo Cote», en *Papeles de Son Armadans*, n. 4, II, Madrid-Palma de Mallorca, 1956, pp. 113-115.

<sup>624</sup> COTE LAMUS, Eduardo (1963): *Estoraques*, Prólogo de Hernando Valencia Goelkel y fotografías de Guillermo Angulo, Bogotá, Ediciones del Ministerio de Educación. [Nota en el original.]

poesía más difusa e inalcanzable. Pero Cote, ya avezado en ese complicado oficio de buscarle a la vida su más íntegro equivalente literario, no sólo ha sabido ahora equilibrar sus programas estéticos, sin que ha ampliado sus humanas perspectivas. La personal interpretación de la realidad ha desarticulado la mitología del sueño.

La poesía de Cote es un producto directo de su experiencia, no ya literaria, sino también humana. Tal afirmación puede parecer trivial por consabida. Pero no lo es tanto si pensamos en la muy sintomática réplica que el proceso vital e intelectual del poeta ha tenido en su obra. Cote ha suscitado siempre en la poesía su más constitutiva y actuante problemática, desde la íntima razón de amor a las indagaciones en lo colectivo y desde la viajera cultura al censo de lo cotidiano. Cada uno de sus libros contiene una específica panorámica, un cálido registro de las circunstancias físicas y morales que fueron conformando su necesidad de comunicación. Toda auténtica poesía arranca de esos o parecidos supuestos, aunque el artificio verbal los desplace después hacia más nebulosas zonas de virtualidad. Pero en el caso de Cote, y al margen de los resultados obtenidos, siempre se tiene la impresión de regresar a una textual y radicalmente verídica copia de la vida, íntegramente rescatada, donde rara vez asoma la arbitraria invención o el inservible gravamen de lo fantasmagórico.

*Estoraques* —bautismo de un volcánico rincón de Colombia— es una consecuencia más de la excavación en esos yacimientos empíricos con que ha ido elaborando Eduardo Cote su poética autobiografía. Sospecho que no se le puede negar a este libro la eminencia de su global alcance frente a las parciales ascensiones precedentes. *Estoraques* es, en efecto, un prieto y vigoroso poema, de mantenida eficacia comunicativa, particularmente hábil y maduro de expresión, a veces barroco en su carga verbal pero siempre diáfano en sus inteligentes registros temáticos. El lector —y eso es lo importante— siente despertar su propia experiencia entre las furiosas esquinas de la tierra narrada. Dentro de la obra de conjunto de Cote, este libro se diferencia de los anteriores precisamente en lo que tiene de común con ellos, es decir: en *Estoraques* culmina hasta cierto punto una forma de entender y expresar la función de la poesía. Yo creo que, con independencia de «El milagro» — poema incluido en *Los sueños* y con el que me liga una predilección especial—, este último libro de Cote es el que me ha proporcionado una mayor capacidad de seducción. La vieja ganga se ha separado ya de la nueva material útil.

El tema de *Estoraques* puede centrarse en la meditación en torno a una concreta realidad geográfica, a cuyo través se perfila una determinada concepción histórica de esa realidad. Cote se ha situado frente a un bienquerido territorio para interpretarlo según sus propias convicciones intelectuales. En la retórica del poema hay rastros de lecciones aprendidas, pero su básica formulación es de una innegable originalidad. La misma espectacular geología de esa parcela de Colombia ya llevaba implícita una opulenta —y peligrosa— carga literaria. También existían algunos preclaros antecedentes a este respecto. Pero Cote ha sorteado el riesgo inmediato con una particular agudeza técnica e ideológica, elaborando un poema entrañablemente desbordado hacia más colectivas lindes por sus propias conclusiones. El poema ha volcado aquí el casi exhaustivo cargamento de su experiencia vivida y de su formación intelectual para erigir el gran hallazgo del libro: la original y meridiana interpretación poética del trasfondo de una geografía.

Eduardo Cote incorpora así un personal repertorio de cultura a un tema de raíz orográfica, proyectándolo más allá de sus estrictos límites físicos o nacionales. No en balde el poema se inicia con alguna directa alusión a Virgilio, «el que hizo cantos a la reforma agraria» y al epigramático y más bien reaccionario Horacio, «dominador de numeroso metro». Las ocho estancias de *Estoraques* son otras tantas derivaciones de la tesis planteada: la exploración de una desconocida evidencia, sustentada por el mismo desequilibrio geológico y ceñida a una lineal y unitiva cadena de descubrimientos válidos. Una acumulativa red de análisis se instala en los recovecos del tema, desde lo que podría ser un prólogo ambientador hasta el intenso patetismo del epílogo, breve epitafio final con aliento de palabra para ser labrada en las tortuosas cresterías de la piedra.

Una preocupación central sostiene y dirige el fluir del poema. Se trata de la desembocadura del tiempo en ese mismo desorden de la geología. Cote, una vez enfrascado en la indagación de la expectante realidad, va desplazando posibilidades de comparación: «El Palatino, cierto, es diferente»; «Tampoco es esto Xochimilco, Chichen-Izá o Machu-Pichu, ni la obra / de los antiguos nativos de nuestro continente...». Luego, en el trance de la definición suficiente, irrumpe el dinámico epicentro sobre el que evoluciona majestuosamente el libro: «...aquello es otra cosa: / para nada cuenta el tiempo». El tiempo. Sería curioso anotar las veces que se alude a él en el poema, ya concretándolo o abstrayéndolo a través de sus consabidas divisiones filosóficas. Aproximaciones,

búsquedas, desconciertos, contradicciones, hallazgos, condicionan la absorbente importancia que da Cote a este perfil temático: «el tiempo se ha perdido»; «el tiempo ladrando como un perro»; «la campana del tiempo en el pasado»; «la erosión golpea en los ojos del tiempo»; «el tiempo nada más en la piel del estoraje», etc. El poeta crea así — «¿es que acaso razón tenía Parménides?»— un obsesivo, angustioso clima de sobrecogedoras batallas entre lo permanente y lo caduco donde, al final, «todo se queda».

Dentro de este inagotable antagonismo entre la materia y el tiempo, Cote parece registrar la realidad en función de una pregunta básica, síntesis en cierto modo de la proyección de lo local a lo universal que se inserta en su libro: «¿Qué significan / esa vida, estos monstruos, estos sueños?» La respuesta se elude a la par que se concreta. Tajantes descripciones, metafóricos indicios, constatación de memorias, semejanzas, rastreos, penetraciones, van escalonando la interpretación final, esa última interrogante que deja abierta el poeta para hacer más real la realidad misma. El insaciable buceo tiene una puntual contrapartida en la sed que se encarniza y se funde con la piedra. Es una especie de frenética rendición, de epopeya sin héroe, de retorno a los orígenes. La sed del hombre, la sed de su insurrecto territorio, la sed del tiempo. Las formaciones pétreas terminan *significando* exactamente esa sed devoradora y furiosa, corrosiva y brutal del tiempo. «Lo que existe es la sed y el resto es nada.» Para llegar a saberlo ha escrito Cote el más persuasivo y sólido poema de la literatura colombiana contemporánea. Al menos, y aun contando con sus deslices hacia la grandilocuencia, yo así lo creo.



Pablo Antonio Cuadra, *Poesía*<sup>625</sup>

Siete extensos libros, escalonados a través de treinta y cinco cumplidos años de íntegro trabajo poético, aparecen representados en esta útil y amplia antología que acaba de publicar el nicaragüense Pablo Antonio Cuadra.<sup>626</sup> Creo que siempre resulta especialmente ilustrativo este personal sistema de selección de una determinada obra, no sólo por su concreta validez como orgánica apreciación de conjunto, sino por la textual documentación que nos facilita para adentrarnos en la evolutiva línea de objetivos de su autor. Pero la antología que ahora me ocupa entraña también una lección que no suele ser frecuente encontrar en este tipo de selecciones: en él se manifiesta en muy buena medida el cauce por el que se ha canalizado la mejor poesía hispanoamericana durante todo un tercio de siglo, el que abarca exactamente de 1929 a 1962.<sup>627</sup>

Parece innegable que la particularmente opulenta tradición lírica de Nicaragua ha venido a conformar de algún modo el desarrollo de toda la poesía contemporánea producida en el país. Pablo Antonio Cuadra es tal vez el ejemplo más característico de esa especial coyuntura poética nicaragüense, muy enraizada a la vez en el hondón de la tierra americana y en las más sintomáticas vertientes europeas. Se trata, en realidad, de una nueva y desbordante vitalización de toda una serie de reiterados moldes literarios. En un apresurado balance genealógico, se podría descubrir en la varia obra de Pablo Antonio Cuadra, una caudalosa confluencia de fuentes, que van desde las leyendas aborígenes y los romanceros castellanos, hasta los zéjeles árabes y las crónicas de Indias, pasando después por Whitman y Pound, Rimbaud y Eliot, Darío y Neruda. Todo ello, naturalmente, no supone ningún agolpado índice de supuestos influjos, sino una simple y elaborada consecuencia de un maduro método expresivo y también de una resultante cultural. Pablo Antonio Cuadra es un inteligente intérprete de las literaturas inglesa y francesa, y un óptimo auscultador de la castellana. Y su poesía arranca de ese fecundo conocimiento para hacerse constitutivamente nicaragüense, es decir universalmente persona.

---

<sup>625</sup> En *Ínsula*, n. 218, enero, Madrid, 1965, p. 4.

<sup>626</sup> Pablo Antonio Cuadra (1912-2002), poeta católico e ideólogo nicaragüense.

<sup>627</sup> Cuadra, Pablo Antonio (1964): *Poesía*, Madrid, Cultura Hispánica. [Nota en el original.]

En la poesía de Pablo Antonio Cuadra está incorporada de forma taxativa la historia de su país. Ya evolucione el tratamiento temático como una fábula india o una parábola evangélica, como una crónica de sucesos particulares o un manual de geografía física y humana, siempre se hallará en el trasfondo de esta poesía algún rasgo de la pacífica o virulenta historia de Nicaragua. Sospecho que tal vez sea ésa la más operante y dinámica clave de toda la obra de Pablo Antonio Cuadra. El poeta, por lo común, extrae sus temas de una acuciante realidad nacional, ya sea de índole colectiva o íntima, potenciada después con los artísticos ingredientes de una cultura literaria donde se ha remozado la tradición según unas naturales exigencias de tiempo y espacio. Las mismas fórmulas expresivas denotan aquí lo que antes insinué: esa peculiar vitalidad de dicción y de imaginación que ha hecho posible la larga serie de magistrales ejemplos producidos en la literatura hispanoamericana.

Pablo Antonio Cuadra maneja cada poema con una muy estudiada habilidad técnica (por citar un solo ejemplo, léase «Retrato de serpiente»). El evidente poderío verbal está apuntalado por un sagaz sistema de engranajes que hace funcionar externamente al poema en perfecta adecuación con su contenido. A través de estos meditados resortes, el poeta acierta lo mismo al sumergir una forma de madrigal en un apacible fondo de daguerrotipo, que al envolver la trama de una épica testimonio en un turbulento clima de aguafuerte. Pablo Antonio Cuadra posee un lenguaje poético de una jugosa y maleable riqueza, apto a la vez para la tajante enumeración de orden realista y para el metafórico y acumulativo despliegue de ideaciones simbólicas. Cuando el poeta se plantea alguna contingencia social de su país, la palabra es como un arma escueta y desnuda, abillantada de giros conversacionales y datos concretos: cuando pretende introducirnos en la selvática exuberancia de la tierra, los adjetivos son como plásticas representaciones de la fauna y la flora nicaragüense que se balancean dentro del poema con toda su barroca y excitante torrenciosa de sensaciones.

Pablo Antonio Cuadra ha querido agrupar su propia *selección* según un orden cronológico que arranca de los poemas más recientes y termina con los más antiguos. Este sistema, tan bueno como cualquier otro que ofrezca primero el mejor vino, tiene la particularidad de enfrentarnos con la madurez de una obra antes que con sus paulatinas etapas de desarrollo. Ello hace aún más significativo el hecho de que al llegar, en una atenta

lectura, a los *Poemas nicaragienses* (libro escrito entre 1930 y 1933, dato importante), incluido ya en la última parte de la antología, nos situemos nuevamente dentro de la obra más actual de Cuadra, que es con la que se inicia la selección. Hay poemas en ese libro — por ejemplo «Momento extranjero en la selva» o «Quema»— donde se adelantan, con un sorprendente anticipo de más de veinticinco años, muchas formulaciones de objetivos que vendrían a decidir luego la integración de la poesía en una restaurada línea de moralizadora acusación de la realidad.

La *selección* de Pablo Antonio Cuadra se cierra con el único libro suyo cuya concepción, a pesar de tantos elegantes signos verbales, puede antojársenos hoy hasta cierto punto periclitada. Pero ha hecho bien el poeta en no soslayar ahora este útil punto de partida. Se trata de una serie de canciones y romancillos, elaborados entre 1929 y 1931, que enlazan directamente con el alado neopopularismo de la poesía española de esos años, y más concretamente con la obra del primer Alberti. Pero entre esos poemas iniciales y los últimos de Pablo Antonio Cuadra —ya lo he señalado— cabe un tercio de siglo y también cabe, con eminente y ejemplar garantía, el proceso evolutivo de la mejor poesía hispanoamericana de ese periodo. Interesa mucho no olvidarlo, entre otras cosas porque la lección tampoco es usual.

Fernando Quiñones, *En vida*<sup>628</sup>

Ha elegido bien Fernando Quiñones<sup>629</sup> el título de *En vida* para bautizar estos poemas. Y no sólo por el directo sentido del epígrafe sino por la peculiar dosificación de «libro de horas» a lo Rilke, que contiene esta poesía de humana y cotidiana meditación. Parece innegable que toda la anterior obra de Quiñones ha quedado absorbida o, mejor, replanteada en el libro que ahora me ocupa. *En vida* representa, efectivamente, una especie de abarcador registro en las más usuales fórmulas expresivas manejadas por el poeta desde la aparición de su primer libro —*Cercanía de la gracia*— va ya para ocho años. Antes, empero, que una continuidad de procedimientos, lo que aquí se manifiesta es una prolongación de objetivos. Quiñones se ha enfrentado generosamente con su poesía ya publicada para proceder a un expurgo y también a un aprovechamiento. Ha eliminado algunos posibles lastres retóricos y se ha ceñido con más sabia contención a una temática que explora en nuevos pliegues una misma intimidad. Ignoro si el poeta ha realizado todo esto como una necesidad literaria o como consecuencia de algún proceso de autocritica. Quiñones es un escritor brillante y muy particularmente abastecido de intuiciones, es decir tenía que ser menos intuitivo y menos brillante para canalizar su experiencia como lo ha hecho en este libro. Y no cabe duda que acertó con el instrumento.

*En vida* nos muestra, antes que nada, un puntual balance del valor de la experiencia temporal incorporada a la poesía. Quiñones se enfrenta con su humano y físico presente después de haber cernido en la memoria su filiación sentimental con el pasado. A veces, esas pretéritas referencias constituyen una especie de tutelar mitología, pero otras son como un simple anecdotario que la distancia ha impelido hacia un cuadro de ideales significaciones. Las horas cuentan por lo que tienen o han podido tener de revulsiva enseñanza. Incluso esas «memorias corporales» que abastecen lo mejor del libro, comportan un aprendizaje reiteradamente acrecentado por la propia conciencia. Tal vez la

---

<sup>628</sup> En *Ínsula*, n. 218, enero, Madrid, 1965, p. 4.

<sup>629</sup> Sobre otros libros de Fernando Quiñones (gaditano, 1931-1998) se había ocupado Caballero Bonald también más arriba, vid. *Papeles de Son Armadans. Almanaque para 1958*, Madrid-Palma de Mallorca, 1957, pp. 308-313; y *Poesía española*, n. 66, enero, Madrid, 1958, pp. 29-32. Les unió una fuerte amistad desde sus inicios poéticos y hay una multitud de pasajes en los dos volúmenes de memorias en que aparece, vid. *Tiempo de guerras perdidas*, op. cit.; y *La costumbre de vivir*, op. cit.

actitud de Quiñones en este trance sea excesivamente literaria, es decir venga condicionada por una previa acumulación de versiones idealistas sobre el contenido real del tema. Pero en todo caso se trata de una connatural y artísticamente válida postura. Si el esteticismo formal contrasta con la abrupta materia de la vida narrada, es porque Quiñones también testifica de algún modo con su poesía el sentido de su educación literaria y humana. Y esa educación le inducía a preferir una determinada fijación de enseñanzas morales y no ninguna otra.

La primera de las dos partes de *En vida*<sup>630</sup> se acoge bajo el título de «Estando ya en mi casa sosegada», cita con la que se inician los poemas que abren y cierran este extenso capítulo. No es casual semejante reiteración. Todo está remansado en esta poesía, no tanto en sus alardes expresivos cuanto en esa entrañable y convivenciadora razón de ser que discurre por el libro. «Vivo y todo está bien», dice el poeta. Pero esa confesión, aislada de su contexto, puede engañarnos, es decir tiende a proponer una significación muy distinta — desde luego— a la que realmente tiene y que en ningún caso obedece a tan peregrino esquema mental. Pero tal vez alguna imprevisible arista de ese verso se incruste, más o menos subrepticamente, en la tesis de ciertos poemas. Quiñones se apoya, antes que en la interpretación crítica, en el conformado caudal elegíaco o en la generosa acumulación de símbolos memorables, para trazar el orden de despliegue de sus temas. Es posible que la avidez humana del poeta, su misma laboriosa pasión vital, le hayan forzado a elegir esa desbordante extroversión para dar cumplida cuenta de sus postulados estéticos. Dentro de esta vertiente de la poesía, no cabe duda que Quiñones ha conseguido unos resultados especialmente convincentes.

*En vida* tiene mucho de galería de retratos íntimos, ordenada por figuras y también por paisajes. En cada poema se adensa un recuerdo montado sobre hechos concretos del presente: un amigo, un viaje, una música, un pueblo. La trama global del libro va y viene por estas domésticas lindes emocionales, a cuyo través conduce torrencialmente el poeta la manifestación de su intimidad. El ahondamiento humano en el contorno físico forma aquí como el cañonazo de ese discursivo registro en la propia experiencia a que responde *En vida*. Su autor posee una febril capacidad expresiva, algo así como una congénita urgencia de comunicación que lo acucia a recuperar poéticamente lo que el tiempo arrastra. Las

---

<sup>630</sup> Quiñones, Fernando (1964): *En vida*, Madrid, Cultura Hispánica. [Nota en el original.]

descripciones —sobre todo paisajísticas— entrañan un potente valor plástico; son cuadros que se movilizan con un colorido y unas formas de eficaz y considerable vigor. El poder de observación se mezcla con una sensibilidad narrativa muy apoyada en la adjetivación rotunda, en las enumeraciones un tanto excesivas, en un afortunado pero peligroso ingenio metafórico y, principalmente, en la lucidez de los recursos verbales.

La horaciana fugacidad de las cosas es un lema deliberadamente aprovechado por Quiñones en su opuesto sentido. Todo permanece, «todo se mueve como ayer», somos según lo que fuimos; la fluctuante carga del recuerdo no es sino una segura posibilidad para reconstruir el pasado de acuerdo con los inmediatos materiales de presente. Desde el doble punto de vista de los motivos y sus efectos, tal vez esta poesía enlace más con la de la promoción de 1936 que con la de los coetáneos de Quiñones. No me refiero, claro es, a ciertos rebasados neoclasicismos (*En vida* sólo incluye dos sonetos de cierta virtuosa orquestación), sino a la primordial determinante que define aquí la labor del poeta: ese puente tendido entre las bifurcaciones simbolistas y el aprovechamiento de la experiencia temporal como condicionado brote de un realismo de índole intimista. En este sentido, y aunque la selección de *En vida* puede resultar un tanto temperamentalmente apresurada —existen algunos bruscos cambios técnicos e ideológicos—, el libro, en su conjunto, me parece uno de los más veraces y categóricos que ha producido la última poesía española de esta concreta filiación conceptual.

## Apostillas a la generación poética del 36<sup>631</sup>

Creo que casi siempre resultan arriesgadas, y no del todo rigurosas, las visiones de conjunto respecto a un determinado grupo generacional. En la mayoría de los casos, las coincidencias que, de hecho, engloban a sus componentes en una empresa común, responden más bien a razones generales de perspectiva histórica que a una particular identificación de objetivos literarios, aunque luego ambas cuestiones se planteen a un mismo nivel. De todos modos, el inexcusable método de ensamblar la literatura dentro de la historia, suele proporcionar un óptimo preventivo contra esos posibles prejuicios de enfoque. Para trazar, desde este punto de vista, un mínimo esquema del alcance de una generación, conviene empezar por subordinarla a su correspondiente cuadro histórico y situarla después en el contexto de las que inmediatamente la precedieron, intentando fijar qué es lo que la determina cíclicamente y cuáles son sus factores de integración y de escisión dentro de ese engranaje histórico de la literatura. Los presuntos elementos homogéneos vendrán dados entonces, antes que en función del estilo de unos escritores coetáneos, de acuerdo con una previa y global actitud frente al tiempo en que se producen sus obras.

Parece innegable que los poetas de la generación que —para entendernos— llamamos del 36, representa una peculiar aportación de conjunto al proceso de desarrollo de nuestra lírica contemporánea. Las especiales y turbulentas circunstancias en que se inició este grupo no nos dejan establecer unas lindes suficientemente claras en este sentido. Los poetas que rondaban los veinticinco años al comenzar la Guerra Civil, se formaron dentro de una dócil dependencia con respecto a las dos coexistentes generaciones anteriores, de la última de las cuales apenas los separaba una década. Laín Entralgo, refiriéndose al 98, le reconocía a su promoción una clara y triple deuda «idiomática, estética y española». Esto resulta evidente. Del mismo modo que los escritores del 27 aprovecharon y acomodaron a su sensibilidad las enseñanzas de los del 98, los que hemos centrado en el 36 prosiguen, con ligeras variantes, la línea trazada por sus inmediatos predecesores. No importa que esa

---

<sup>631</sup> En *Ínsula*, n. 224-225, julio-agosto, Madrid, 1965, p. 5. También ha aparecido reeditado más recientemente con algunos leves retoques y otro título, «Una encrucijada poética: la promoción del 36», en J. M. Caballero Bonald, *Copias del natural*, op. cit., pp. 398-403.

continuidad se quiebre después con algunos aislados y recalcitrantes deslizamientos hacia el «culto supersticioso a lo aristocrático». Me estoy refiriendo a lo que puede ser un talante común y en ningún caso a lo que resultaría de una distintiva enumeración de individualidades. No se verificó, en efecto, y si se piensa en lo más representativo del grupo, ninguna brusca ruptura de sistema o, si se quiere, ningún viraje en esa expresa ley de fidelidad a los maestros, a cuyo frente se mantuvieron Machado y Unamuno.

Si situamos, como es obvio, el arranque de nuestra más lúcida poesía contemporánea en Antonio Machado, será fácil advertir cómo esa decisiva paternidad va a injertarse de algún modo en toda una línea de evolución poética, proyectada explícitamente a través de un tercio largo de nuestro siglo. Con aisladas bifurcaciones y lagunas de menor importancia, se produce un hecho clave en este sentido: la paulatina y poco menos que unánime incorporación de los mejores poetas que convivían en la España de los años 30 dentro de las corrientes que tendían a dar por canceladas las secuelas simbolistas y a reemplazarlas por un nuevo cultivo del realismo en la bien abonada expresión poética. Pero la guerra truncó en muchos aspectos esta consecuente actitud y habrá que esperar una década para que se reintegre a sus cada vez más sólidas y definidas posiciones.

A pesar de esta confrontación de carácter general, los poetas de la generación del 36 modificaron no pocos perfiles de las herencias recibidas. Interesa, sin embargo, señalar previamente que la evolución de este grupo, considerado en su unidad cronológica, ha venido produciéndose en virtud de unos excepcionales factores históricos. El terrible paréntesis de la Guerra Civil sacudió en muy buena medida sus recién estrenados cimientos. A unos los sustrajo violentamente de la realidad y a otros los sumergió en un urgente y provechoso revisionismo. Lo que Dámaso Alonso calificó de poesía «arraigada» fue más bien como la angustiada necesidad de buscar una inmediata apoyatura entre los escombros de la desolación. A veces, esa humana necesidad derivó hacia un automático ingreso por la puerta falsa del olvido como más elemental fórmula de alienación. Para los mejores, no obstante, el aprovechamiento de la experiencia fue elaborado posteriormente con una fecunda delimitación de objetivos poéticos, centrados por lo común en un realismo intimista de índole religiosa o amorosa. Estoy de acuerdo en considerar —la idea no es mía— que, antes que en una afianzada certidumbre, ese «arraigo» de que hablaba Dámaso Alonso está tramado de angustiosas dudas y vacilaciones. Había que oponer al vacío y a la



inseguridad la firmeza y el equilibrio; a la confusa enajenación, el claro sosiego. Y el instrumento utilizado consistió en ese entrañable, esperanzador entronque en el fiel y hospitalario territorio de la vida cotidiana. La atalaya de la moralizadora intimidad resultaba inexpugnable. Pero ¿cuál fue la postura frente a la realidad histórica de esta generación a la que se ha bautizado con tan provisionales sobrenombres: «escindida», «culpable», «conservadora»...?

Hay que plantearse, aunque sea en términos apresurados, un problema previo. Poco antes de la Guerra Civil, la mayoría de estos poetas había publicado su primer libro. No será vano recordar sus títulos: *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández; *Cantos de primavera*, de Vivanco; *Abril*, de Luis Rosales; *Destierro infinito*, de Serrano Plaja; *Plural*, de Ridruejo; *Sonetos amorosos*, de Bleiberg; *Versos del retorno*, de Muñoz Rojas; *La voz cálida*, de Ildfonso Manuel Gil; *Júbilos*, de Carmen Conde, etc. Referidos a ciertas zonas clasicistas de la generación anterior, estos libros nos muestran casi unánimemente una simple pero significativa sustitución en el modelo: el barroco Góngora ha sido destronado por el renacentista Garcilaso. La serenidad de las formas reemplaza a la orgía conceptual. Como por decreto, esta postura tiende a fomentarse años después a escala nacionalista, y no sólo desde un punto de vista estético, sino desde un conmovedor ángulo ideal. El pasado — la poesía a remolque de la condicionada historia— se torna argumento de invariable y nostálgica rememoración. Y el fervoroso y tan artísticamente válido rescate garcilasista se interfiere con los preciosismos de filiación tradicional y los tardíos y anacrónicos frutos de la fantasía. La recreación clasicista, superpuesta a otros fraccionados avances, no ha quedado, pues, interrumpida con el revulsivo de la guerra, pero se ha simultaneado con el intrépido y antagónico propósito de darle a la palabra su más testificadora coherencia temporal. «La poesía heroica del Imperio» es, por una parte, un difundido y glorificado lema, pero también lo es, en opuesto sentido, la poesía combativa de integración en la inmediata realidad —ya sea ésta entendida en su carácter objetivo o subjetivo—, donde la historia ha desplazado brusca y eficazmente a la leyenda. Entre *Viento del pueblo* y las loas minoritarias cabe un río de sangre. Y también caben los contrarios extremos de una situación histórica donde también se enfrentaban y definían dos irreconciliables maneras de entender la literatura. Los años vendrían a darle la razón a quien con más fidelidad se había responsabilizado con las acuciantes exigencias del tiempo.

Toda contingencia histórica es —debe ser— lógica y paralelamente acusada por la literatura, ya sea de una forma directa o a través de la subterránea conformación ambiental. La literatura, como su maestra la historia, nunca se produce al margen de un constitutivo y vigilante dinamismo: surge como una consecuencia más —cualquiera que sea— de los imperativos temporales. Desde este consabido enfoque, tal vez puedan descubrirse algunos recodos de la generación del 36 —o de los poetas que se acercan a los treinta años al acabar la guerra— sometidos a la estática presión de ciertas fuerzas externas tendentes al inmovilismo. Es peligroso trazar a este respecto un sistemático balance de conclusiones. Excepto Miguel Hernández, que yo sepa, ningún poeta del grupo publicó nada especialmente representativo dentro de su obra entre 1936 y 1939. (*Tiempo de dolor*, de Vivanco, es del 40, y la poesía de Hernández escrita con posterioridad al desliz de *El rayo que no cesa* constituye sin duda un foco independiente dentro de su promoción). Esta laguna, empero, que explica en parte pero no justifica una actitud, sí es sintomática al relacionar su concreto y unilateral silencio con las reapariciones del grupo en la primera década de la posguerra. De las ruinas y de la dispersión, ha venido a surgir, dentro de una más o menos invariable concepción de la poesía, una mudanza temática e incluso un cambio técnico. El peso de la movediza realidad empezaba a sedimentarse.

Al terminar la guerra, los poetas más juvenilmente envueltos en su trágico balance, se vieron —y se desearon— sumergidos en un confuso y previsible aluvión de revisiones. La entereza operó favorablemente sobre los impuestos convencionalismos. El enfrentamiento con la propia experiencia personal era inevitable, ya he dicho por qué desesperadas razones de confrontación con el «hombre interior». No solidarizados del todo con la generación del 27 —casi por los mismos motivos estéticos advertidos por Machado en algún sector de la misma—, los poetas del 36 intentan y logran con innegable clarividencia lo que Vivanco llamó «realismo intimista trascendente», basado en una reelaboración de la experiencia que toma de Rilke su valor existencial —«temporal», según señaló Aranguren— y de Machado su bergsoniana y luego superada filosofía del tiempo. Tal vez estas búsquedas no se compadecían con la dinámica incorporación a un proceso histórico que reclamaba ciertas inexcusables correspondencias. Pero no creo que ello implique, como se ha querido objetar, una determinada postura «a-histórica». La poesía de la «experiencia temporal» es una poesía arrastrada por la entrañable irrupción de lo cotidiano, donde el «yo» verdadero

puede identificarse, desde la íntima realidad de cada uno, con el «tú esencial» de Machado, como ya comentó agudamente Eugenio de Nora.

Una vez periclitada la nebulosa tentación del esteticismo a ultranza, los poetas del 36 hacen girar la concepción formalista de la poesía hacia un vigoroso replanteamiento de sus posibilidades ideológicas. Los temas y el sentido de la expresión iban a someterse a un nuevo y esencial enfoque. Una a manera de romántica tesitura imaginativa, potenciada por el detalle real, canaliza el chorro de la pasión y la vuelca sobre unas palabras que nunca habían estado juntas. Se pretende huir de la metáfora —«las metáforas no son nada por sí mismas»— y se cae, a veces, por el mismo deliberado ascetismo del lenguaje, en una especie de retórica metafísica. Pero, sobre todo ello, estos poetas registran la materia de la propia vida con una imperiosa necesidad de encontrar asideros morales, escalonadamente fijados en la recuperación de la infancia, el enraizamiento en la tierra, el entronque con la familia, la búsqueda de Dios. Desde este rezumante centro de experiencias íntimas, se perfila una suerte de realismo existencial —«sólo la poesía / hace posible la realidad», escribió Panero—, donde los temas aparecen artísticamente transfigurados pero, sobre todo, recónditamente humanizados por una técnica enumerativa que, cuando no incide en lo mágico o en el tono lírico-religioso a lo James, se convierte en una sabia y eficaz vía de conocimiento. En esta desbordante, casi desconsoladora preocupación por dar valor de símbolo vivificante a la verdad cotidiana, hasta lo más trivial se hace poético y se transforma en un inequívoco medio de justificación humana. Con independencia de los artificios utilizados, así fue como estos poetas restauraron provechosamente, a través de una ética introspección de experiencias personales, lo que la historia había interrumpido o cercenado para ellos.

El realismo como crítica de la vida española.

(Notas sobre Historia y Novela)<sup>632</sup>

No supone ninguna novedad concederle al realismo, como tal sistema literario de ‘crítica de la vida’, una muy específica significación social dentro del caudaloso discurrir de la novela española. Parece innegable que esa constante histórica de acusación de la realidad ha venido condicionando de hecho la más ilustre parcela de nuestra literatura: aquella que eligió de algún modo, con moralizadora intrepidez, la denuncia de un tiempo y un espacio concretos. Cuando la novela se identifica con la historia —es decir cuando ambas formas narrativas persiguen una equivalente función social: fijar responsablemente unos hechos—, ya tiene garantizada su más útil e inagotable vigencia. Basta trazar un esquemático balance a este respecto para comprobarlo.

Con independencia de otros considerables alumbramientos anteriores, podemos situar las más ilustrativas fuentes de este ‘realismo nacional’ a mediados del siglo XVI, cuando se imprime el *Lazarillo de Tormes* y empieza a delimitarse la condición de héroe —o del antihéroe— de la novela picaresca como símbolo de una determinada posición de la sociedad española. Con el *Lazarillo* se inaugura algo muy parecido a la especial dosificación de la historia dentro de una suerte de ‘realismo existencial’ de la literatura. Pero los datos no son todavía suficientemente explícitos. Hay que esperar a que se entreabran las puertas del siglo XVII para que esta experiencia de la realidad adquiriera picaresca. Me refiero concretamente a la aparición de la *Vida de Guzmán de Alfarache*, del sevillano Mateo Alemán, donde la anterior y compasiva andadura del pícaro está ya dirigida hacia una áspera y condenatoria proyección social. El *Guzmán de Alfarache* marca la bifurcación de la novela picaresca por una ejemplar zona de denunciada individualidad o de clase, salvada ya la vertiente del ‘realismo figurativo’ que la precedió. Con la novela de Mateo Alemán nos encontramos caminando por el social e implacable cauce del alegato satírico entendido a la manera española, es decir utilizando como hábil procedimiento de rebeldía contra un mundo carente de sentido y represado en su propia injusticia, que es en líneas generales el que intenta desvelar la picaresca, aunque a veces parezca desenfocado.

---

<sup>632</sup> Publicado en la revista *Norte*, n. 6, octubre, Ámsterdam, 1965, pp. 101-105.

A la zaga del *Guzmán de Alfarache*, ven la luz las *Novelas ejemplares* de Cervantes y, unos años después, la *Historia de la vida del Buscón*, de Quevedo. Esa ‘atalaya de la vida humana’ sobre la que pretende empinarse la picaresca, se ramifica entonces, a la vez que concreta sus objetivos, no importa con qué estéticos puntales. Situados en una solidaria línea evolutiva, estos dos primordiales hitos van a darnos la sistemática formulación social de toda la picaresca. Entre el *Lazarillo* y el *Buscón* media casi un siglo, y el concepto —no ya la técnica— de la novela ha ido adaptándose a sus lógicas exigencias temporales y a los imperativos históricos y políticos de la situación española. El impresionismo, la *inofensiva* individualidad del *Lazarillo* han derivado hacia la real y abrupta problemática de clases incorporada al *Guzmán* e incrementada de alguna esperpéntica forma en el *Buscón*. La novela se hace desenfadado testimonio de unos actos y de unas circunstancias internamente enfrentados con la participación moral del autor en su obra. Por debajo de este iracundo —y grotesco— lienzo de la vida humana, se perfila una auténtica e histórica documentación, que no por insólita resulta menos significativa. Cervantes, por ejemplo, en su *Rinconete y Cortadillo*, junta la descripción de unos hechos de sórdida trama vital con una clara inclinación moralizadora doblada de sátira. Y Quevedo, sin ir más lejos, instala en el *Buscón* el despiadado y distorsionado vacío de unas maltrechas estructuras sociales, cuyo nexo con la propia preocupación por España del autor nos proporciona toda una serie de valiosos datos testimoniales. La novela picaresca ha establecido ya las premisas de su tácita ideología. El pícaro es desde ahora un símbolo documental de la *airada* vida española, cuyo perfil no desaparecerá del todo a través de los años y que volverá a mostrar sus sintomáticas señas en nuestros días, aun contando con los naturales distanciamientos de objetivos.

Los disolventes personajes de la picaresca quedan definidos por su propia anarquía; son piezas desplazadas de un sombrío tablero social; actúan por lo común en un intolerable clima de tropelías. Pero el novelista quiso representar con ellos una indigna realidad humana condicionada a la historia de un mundo en trance de desintegración moral y material. El quehacer del pícaro, como tal figura de ficción, es desde luego puramente convencional, no obedece a más programa que al de su propio y gratuito nihilismo. Pero es precisamente esa carencia de apoyaturas éticas y sociales quien va a integrar a la perfección el negativo esquema del medio en que vive. A través de tanto corrosivo y absurdo vacío, el novelista saca a flote una real parcela de la existencia de la que puede derivarse toda una

serie de trágicas consecuencias humanas. La vida del pícaro, al desbordar toda justificación como engranaje de la maquinaria social, ya definía paladinamente el caos que empezaba a gestarse en esa maquinaria. El pícaro, pues, lleva implícito en sus acciones un explicable fatalismo en relación con el tiempo histórico en que se produce. Toda la novela picaresca se convierte así en un tácito alegato, en una subrepticia imprecación contra una sociedad incoherente, sostenida por unos retrógrados privilegios de casta. El hecho de que esta postura condenatoria estuviese teñida de sátira no hace sino potenciar, en último extremo, la directa eficacia de su significación. A través de las desventuras del pícaro va delatándose el turbio y empantanado hondón de la vida española. De aquí el ejemplar realismo de una novela que, al margen de sus estrictos valores literarios, sigue vigente por su intrépida documentación histórica.

Los angostos límites de estas notas no nos permiten puntualizar con suficiente atención las trochas elegidas. Sin pretender ni con mucho una nómina mínimamente pormenorizada de la picaresca, las consideraciones anteriores nos pueden acercar a esa pista de la constante histórica del realismo que ahora nos interesa, sobre todo como insustituible testimonio social de su tiempo. El auto del *Lazarillo* y, más concretamente, Mateo Alemán, Cervantes, Quevedo, Espinel, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, etc., suponen otros tantos ejemplos de hombres preocupados de una u otra manera por la rotunda fijación de la íntima peripecia nacional. Ni las cortapisas políticas ni la fiscalización religiosa —de tan nocivas y patentes derivaciones actuales— pudieron menguar la copiosa fuente de imputaciones sociales que se filtra a lo largo de la picaresca, juntando literatura e historia en una servicial y dinámica concepción del arte de novelar. Sus más vigorosos —y vigentes— representantes lograron remover, con los sangrientos pinceles de la experiencia y adelantándose al aguafuerte goyesco, alguna suerte de cuadro ejemplarizador de la realidad física e histórica de España. Aunque tampoco se lo hubiesen propuesto así de antemano, los resultados últimos hubiesen tenido igual validez.

El *Guzmán de Alfarache* aparece un año después de la muerte del siniestro Felipe II, y no es superfluo el dato. A partir de este año de 1599, ya se barruntan a todo lo ancho del siglo XVII los síntomas claves de la decadencia nacional. Cervantes publica sus *Novelas ejemplares* poco después de la expulsión de los moriscos, cuando el tercer Felipe pospone la dirección de sus equívocos negocios a los torpes intereses de los validos. El *Buscón* de

Quevedo ve la luz en 1626, ya en el reinado del inepto Felipe IV y en pleno periodo precursor de mayores desastres. Torres Villarroel, andando el tiempo, imprime su *Vida* poco antes de la subida al trono de Fernando VI, iniciado ya el nefasto regalismo de la política española. Para evitar otras prolijas referencias, podemos considerar a Quevedo, aun sin olvidar sus escarceos de jugador de ventaja, como el más sagaz intérprete de la situación social de la España de su tiempo. Su previsión de la decadencia política, su denodado rigor de juez de la vida, lo sitúan de hecho en un privilegiado plano de actuaciones en torno al problema que nos ocupa. Los artífices del ‘realismo existencial’ de esta época son hombres que sufrieron en su propia carne las consecuencias morales de la patria maltrecha, intuyendo los ruinosos vaivenes de su historia y procurando registrarlos a su modo en el acta notarial de la literatura.

A partir del siglo XVII, la orientación realista de la novela continúa más o menos orgánicamente el camino abierto por su preclara ascendencia, sin abandonar la doble y eficaz contribución de la sátira y la crítica. Si nos asomamos, siquiera sea apresuradamente, al siglo XVIII, nos será fácil percibir la permanencia del concepto del ‘pícaro’ —la ‘atalaya de la vida humana’— en Torres Villarroel y, menos representativamente, en el burlón padre Isla. Torres Villarroel vuelca su propia y torrencial experiencia en la novela, apoyándose en la más agresiva realidad —esperpéntica a veces, como en el caso de Quevedo— para dar rienda suelta a sus enconadas rebeldías. Situados ya en la segunda mitad del siglo XIX, no sin antes haber recordado el inagotable ejemplo de Larra, hay que saltar sobre el enfático esteticismo de un Valera o el pseudo-realismo romántico de un Alarcón, para llegar a Galdós y Baroja, con los que volvemos a conectar con el realismo entendido como crítica social, nutrido a partes iguales de sentido humano e histórico y coincidente ya con ciertos internos atributos acusadores de la novela *nacional* contemporánea.

En el último tercio del siglo XIX se publican los *Episodios Nacionales*, de Galdós y, en 1904, la trilogía de *La lucha por la vida*, de Baroja. Ambos novelistas recogen a su modo la heredada —y actualizada— intencionalidad de la picaresca como espejo donde reproducir una concreta realidad histórica. El ancho mundo novelístico de Galdós está visiblemente entroncado con el acontecer político de la época. El destronamiento de Isabel II y el gobierno provisional que le sucedió, parecen venir a marcar, desde los años juveniles del escritor, la íntima dependencia entre su obra y su preocupación por España, cuya síntesis

decimonónica vertió magistralmente en los *Episodios Nacionales*. Quizá lo más característico del binomio sociedad / literatura en Galdós sea su paradigmático empeño en hacer compatibles la labor del historiógrafo y la misión del novelista. Pocos hombres como él nos han dado, pese a ciertas prolijidades de ambientación, una más cabal idea de la España de su tiempo a través de la literatura. El comentario social prosigue integrándose en la narración histórica.

*La lucha por la vida*, de Baroja, se publica seis años después que *Misericordia*, de Galdós, cuya salida coincide con la final ruptura del colonialismo español en ultramar. Baroja es un directo heredero de la mejor estirpe de la picaresca, de la que sólo lo separa el medio expresivo, no la intención de crítica social. Baroja es él mismo un personaje de la historia de su tiempo, del subfondo de sus crónicas literarias. Por las anárquicas páginas del centenar de sus novelas se derrama toda su inconcreta rebeldía y toda la desordenada documentación de su experiencia española. Entre las trilogías de *La lucha por la vida* y *Agonías de nuestro tiempo* —títulos expresivos— transcurren más de veinte años, los que caben entre la dimisión de Maura y la dictadura de Primo de Rivera. Los conflictos y agitaciones sociales adquieren entonces en el país una muy significativa proyección. Inadaptado en su clima y buscador de más o menos arbitrarias fórmulas de justicia, Baroja —creador, casi por contraste, del ‘hombre de acción’— incorpora entre sus anarquistas, traperos, vagabundos y mendigos, una especie de pintoresco ‘quietismo moral’ que no por ello deja de contener un óptimo balance de la circunstancia social de la época. No importa que Baroja no tomara de hecho partido en una cierta fijación ideológica de su función literaria. En su obra se perfila, aun sin posiciones críticas expresas, un agolpado repertorio de realidades de medio siglo de historia española.

El realismo ha sido siempre un producto literario —cualquiera que sea su calificativo— brotado como reacción contra un ambiente de anquilosadas y estancadas estructuras. Cuando la sociedad que nos integra se tambalea y evade hacia un idealismo retrógrado, el escritor se apoya siempre en la más ardua realidad para cumplir literariamente con su humana función testificadora. La novela se hace entonces inseparable de la historia: las dos persiguen un común objetivo de salvadora interpretación crítica de la vida. Quizá también suceda al revés: cuando el mundo circundante se canaliza a través de un esperanzador progreso, ya el novelista no necesita del exigente dato histórico y puede aventurarse entre



los fantasmas de la invención creadora; su misión social admite la bifurcación hacia ciertos imprevisibles rumbos estéticos. Incluso la ausencia de presuntas tabas inquisitoriales puede llegar a no incitarlo al aprovechamiento de una realidad que ya no se le ofrece como trampolín para su libre denuncia de lo intolerable. El novelista español no está hoy precisamente en este último caso. Su responsable postura social tampoco es nueva: se defiende de la realidad acusándola, es decir escribe la historia de su tiempo contando su versión crítica de la verdad. Aunque con otros instrumentos y con otros fines, vuelve a edificar una renovada, útil y moralizadora ‘atalaya de la vida humana’.

La modernidad ha configurado a un tipo de escritor y poeta —en suma: el que se ampara consciente o no bajo el sintagma *literatura de creación*— que conlleva en sí mismo a un crítico. La creación y la crítica se realizan simultáneas pero lógicamente suelen ser más significativas las aportaciones de un poeta en la poesía, o de un novelista con sus novelas, que sus incursiones críticas. Éstas tienden a considerarse accesorias o complementarias de esa labor creativa primaria y constitutiva. Fue Baudelaire quien inició la tradición del poeta-crítico en la modernidad, y poseemos, al margen de sus *flores*, esas enjundiosas reflexiones acerca del arte y la poesía en sus *salones*. Lo que se pone de manifiesto con la crítica es la calidad y el nivel de exigencia, un listón donde se miden las propias realizaciones prácticas frente a los conocimientos teóricos. Por tanto suele ser paralela, casi sin excepciones, la buena crítica en el caso de buenos poetas o novelistas, y no a la inversa: hay buenos críticos que como novelistas o poetas suelen dejar peores sensaciones, lo que confirma evidentemente que la creación exige algún tipo de reflexión, bien imbricada, urdida, argumentada, o no —eso ya depende de la capacidad del autor, o dicho con una expresión tomada de la lingüística, de su *competencia*—, mientras que la reflexión no acostumbra a estar necesitada de incursiones literarias que, las más veces, suelen ser pruritos y veleidades fatuas (hoy en día incluso más, con la ingente cantidad de obras que se editan e imprimen). Por acabar el argumento: mientras que los escritos teórico-críticos de los creadores suelen ser ricos e interesantes porque no sólo se reconocen de primera mano las herramientas con las que trabaja sino el universo conceptual que las rige, las creaciones de los críticos suelen adolecer de rigideces imaginativas y responden a esquemas apriorísticos. Y es que la reflexión, como la creación, son siempre lugares de llegada.

En un escritor exigente no suelen apreciarse fisuras porque de hecho transporta su rigor creativo al espacio de la reflexión. Es una manera de medirse a sí mismo, de volcar su pensamiento en la página en blanco, autorreconocerse, vaciar sus ideas, ponerlas en orden. Además hay que pensar, en estos casos, que la crítica no es complementaria sino basilar

---

<sup>633</sup> Artículo aparecido en JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, ed. (2006): *J. M. Caballero Bonald. Navegante solitario*, en *Litoral*, n. 242, Málaga, pp. 276-281.

para determinar el pensamiento literario de un autor. Las reflexiones van acompañándolo a lo largo de su vida y trayectoria como resultado directo de su nivel creador, de su capacidad práctica. Sin olvidar que existe una práctica teórica, la praxis origina la teoría porque *theoría* significa ‘lo que se ve’, aquello que, de su experiencia con las cosas, refleja la mente (Cf. Lledó 2005: 19). Resultado: la teoría se configura como el eje que facilita la praxis del *lógos* y, por extensión, de cualquier método racional.

Según este criterio cardinal del que partimos, en la tradición española del siglo XX se observan sin esfuerzo, por ejemplo, las reflexiones sobre la temporalidad de la poesía y los sentimientos de Antonio Machado, las conferencias sobre el duende de Lorca, el *Historial de un libro* o tantas otras incursiones cernudianas de tipo ensayístico, ya sea para derramarlas sobre su realidad —su obra— o simplemente con el deseo de explorar ese territorio crítico. También la segunda generación de posguerra se reconocerá pronto en estos modelos y arrojará sus debates y polémicas, aportando su singular manera de enfrentarse a la creación, proponiendo diferentes tradiciones —la de los románticos ingleses estuvo presente a través de la vía cernudiana— o enriqueciendo las ya existentes.

Cronológica y esquemáticamente podríamos dividir en dos partes la obra crítica de José Manuel Caballero Bonald: la que va hasta fines de los 60, ocupada por la crítica de libros y el oficio de reseñista; y la que comienza a partir de éstos hasta nuestros días, dominada más que nada por la «crítica de la cultura».<sup>634</sup> En ambas etapas se aprecian incursiones de una en la otra, sobre todo en la segunda, donde siguen apareciendo esporádicamente artículos de índole crítico-filológica.<sup>635</sup> En realidad la obra crítica y la reflexión, tal y como hemos señalado, van acompañando a Caballero Bonald paralelamente a su obra creativa, son la cara teórica de una puesta en práctica que, aunque discontinua, según confiesa el jerezano, no ha dejado de ir arrojando continuamente frutos en aquellos géneros que ha cultivado. La cronología de sus obras así lo explicita. Un espaciado preciso entre unas y otras nos habla

---

<sup>634</sup> Denominamos «crítica de la cultura» porque sin renunciar a la crítica literaria se abordan otros aspectos globales de la cultura, desde la educación, el arte (y aquí habría que recordar todas las colaboraciones de nuestro autor en la revista *Guadalimar*), las costumbres, las notas sobre la didáctica, sus predilecciones y gustos personales, etc. Algo tendría que ver con los «cultural studies», de raigambre marxista y sociologista, pero acentuado con un profundo matiz pedagógico. La reciente edición de *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)* así lo muestra (2006a).

<sup>635</sup> Por ejemplo, “Un nuevo adelanto de *Clamor (En lugar de Lázaro)*”, en *Papeles de Son Armadans*, n. 18, VI, Madrid-Palma de Mallorca, 1957, pp. 329-333 (*Vid.* Caballero Bonald 2006: 100-104), es una muestra ‘alimenticia’ de la época, que luego tendrá su seguimiento ya en los 80: Cf. J. M. Caballero Bonald, “Jorge Guillén, una lectura, un conocimiento”, en *La Pluma. Revista Cultural*, n. 7, Madrid, 1981, pp. 84-89.

de la consciente separación en las entregas editoriales. Por tanto, y como nada hay gratuito, la división interna que realizó deliberadamente en su obra poética con la publicación en 1969 de *Vivir para contarlo*, nos puede valer también para su obra crítica.

Hace poco se han conocido, tras varias décadas «ocultas», la mayoría de las reseñas y críticas literarias de Caballero Bonald, silenciadas por su propio deseo en lo que, según él, suponía una suerte de intrusión en el mundo académico de la crítica (Cf. 1999: 14). Pero nada más lejos de la verdad. La tarea de reseñista desarrollada por nuestro autor de en revistas como *Papeles de Son Armadans* o *Ínsula* es muy destacable y hoy podemos apreciarlo sin ambages en la edición de *Copias rescatadas del natural* (2006). ¿Cuál fue el motivo, entonces, para que estuvieran inmerecidamente olvidadas tanto tiempo? El rigor y la exigencia del jerezano, según él y su alto listón; por no recordar su *labor limae* puliendo y retocando —hasta el paroxismo— en el caso de las diferentes fases de escritura de todos sus libros de poesía (Flores 1999). En este sentido hay que reconocer que estas copias ‘rescatadas’ nos ofrecen un excelente mapa literario de la situación de la época, de los debates que preocupaban a los intelectuales y a los poetas. Son un importante testimonio que aclara precisamente el estado de ánimo de esa época, de esos debates y de las diferentes posturas de casi todo el grupo poético del 50, además de algunos miembros destacados de la generación del 27, la del 36, con textos periféricos y referencias de otros autores no escasos de interés. Muestran al albor del siglo XXI la labor incisiva del lector avisado que era J. M. Caballero Bonald, quien participaba vivamente en todas las controversias y polémicas del momento con escritos, reseñas y críticas literarias que, tal y como hemos subrayado, suelen ser desconocidas o no todo lo conocidas que se merecen. Aparte del enorme interés que por sí mismas poseen estas prosas, aportan un campo distinto en el conjunto global de los textos críticos de la época y, en concreto, de toda la obra de Caballero Bonald, completando en cierto modo el cuadro histórico-crítico de los años 50-60.

Descriptivamente, en *Copias rescatadas del natural* se presentan casi sesenta recensiones de los libros más importantes de los años 50-60. Era ésta una forma de participar en la vida literaria de manera activa, poniendo por escrito opiniones, criticando la situación de los pensadores, los artistas y, en suma, «lo que se respiraba», aquella falta de libertades, y decantándose con el tiempo no sólo por una literatura sino también por una

forma de vivir y pensar, un todo ideológico que resume la actitud ética del intelectual comprometido de entonces que hoy hemos asociado más o menos a un cliché, y que como tal fue diluyéndose a medida que el panorama político se abrió, afortunadamente, a otras realidades.

A mediados de los 50 se localizan sus incursiones «profesionales»<sup>636</sup> —el propio autor las ha llamado alguna vez ‘alimenticias’, porque con ellas se ganaba el pan— como colaborador de *Papeles de Son Armadans*, la revista que dirigió Camilo José Cela y de la que llegó a ocupar primero el cargo de secretario, luego el de subdirector, pero dirigiéndola, a la postre, oficiosamente. *Papeles* era una de las revistas más importantes de entonces. El carácter mensual de esta revista le tuvo que imponer un trabajo frenético y casi periodístico y, por eso, sus artículos presentan ese sesgo de «crónicas»: precisamente así titulará sus colaboraciones en *Ínsula*, después de haber transitado otras revistas como *Poesía española*; *Mito* o *Eco*, en Colombia. Los textos de *Ínsula* son quizá la muestra más madura, donde articula una audaz capacidad para ejercer esa crítica literaria a corta distancia en la que se debe manejar un vocabulario preciso y penetrante que diga en pocas palabras mucho. Y también *Ínsula* fue, por entonces, una revista muy influyente. La crítica de Caballero Bonald, en general, destaca por su naturalidad narrativa, por el tono directo de una retórica que intenta acercar la obra a un lector de tipo medio-alto, iniciado, sí, pero sin exquisiteces.

Con los finales de los 60 nuestro autor cierra un ciclo, como ya hemos adelantado, a todos los niveles, una especie de punto y aparte simbolizado en su poesía completa, *Vivir para contarlo* (1969). Su carrera literaria ya era firme, se había consolidado y una serie de cambios se estaban operando en la vida social y cultural española. No sólo respondió a la idea simbolista del visionario sino también a la del abanderado de las libertades durante estos lustros. Hacía ya tiempo que comenzaba a preguntarse por su verdadera función social y por su función ética dentro de la sociedad, y una decidida apuesta por la independencia estética le impulsa a dedicarse de lleno a su mundo literario, compaginando empleos más o menos inestables con otro tipo de colaboraciones filológicas. Y por entonces comienza su quehacer como crítico de la cultura y del arte, si bien con las variantes de enólogo, etnólogo

---

<sup>636</sup> Sabemos, sin embargo, que quedan algunas otras colaboraciones de nuestro autor entre 1952 y 1956, en otras revistas españolas, como la barcelonesa *Revista*, que deberán ser investigadas y, en su caso, ‘rescatadas’.

y otros libros divulgadores ya se había estrenado durante los 50.<sup>637</sup> Sin embargo, sí es a partir de fines de los 60 cuando el poeta, desde sus textos, decide intervenir no de manera directa con obras marcadas por el contenido político sino con una singular apuesta estética en la que el primer compromiso que se auto-impone es su propia literatura. Cabe recordar otras faenas crítico literarias y de agitación cultural, como codirector de la revista *Poesía de España*, con Alejandro Carriedo y Ángel Crespo, a finales de los años 50, donde hacían crónicas conjuntas, sin firmar.

Su más que notable tesón filológico le empujó a compilar la edición del volumen *Narrativa cubana de la revolución* (1968),<sup>638</sup> del que podríamos entresacar interesantes juicios, no sólo de índole crítico-literaria sino también de introspección socio-histórica de la realidad cubana y, en general, de aquellos afanes revolucionarios que supo ver con lucidez asombrosa cómo se venían al traste ya por entonces, producto también de esa especie de mirada vigilante del poeta, que intuye en cierto modo el futuro.

Dejamos aparte su estancia en Colombia (2001: 252-354) por su especial significación, pues estando allí como profesor combinó un trabajo en la radio sobre literatura, adaptó algunas tragedias griegas y colaboró en diversas ocasiones en prensa, en el diario *El Espectador* de Bogotá, aparte de dos artículos propiamente de crítica literaria, en la revista *Eco*, codirigida por Charry Lara *et alii*; y en la revista *Mito*, fundada y dirigida por Jorge Gaitán Durán. A partir de mayo de 1962 y desde Colombia, hasta finales de año (luego continuó ya desde España), también envió con regularidad casi mensual sus colaboraciones a la revista *Ínsula*, lo cual nos permite observar una tarea crítica sobresaliente que nos

---

<sup>637</sup> En Caballero Bonald sus actividades literarias poseen cierta discontinuidad continua, fruto de una estrategia vital y editorial muy bien pensada. Su particular apuesta por una reflexión escrita como «crítico de la cultura» ya estaba en marcha desde sus inicios literarios, y destaca en este sentido, y como anexo al cúmulo e intensidad de trabajos que venimos exponiendo, los libros de etnología *El baile andaluz* (1957), y *Cádiz, Jerez y los Puertos* (1963), publicados ambos simultáneamente en francés: su función principal era la divulgación, como guías de tipo popular. Además, la novela *Dos días de setiembre*, los dos libros de enología *Los vinos de Jerez* (1967) y *Lo que sabemos del vino* (1967), completados ya en los años 80 con el *Breviario del vino*, dejan sin lugar a dudas otro hueco para el conocimiento profundo de los mitos báquicos y de la sociedad rural y andaluza del momento. También a finales de la década (1969) edita su valioso *Archivo del cante flamenco*, álbum de seis –hoy ya antiguos– discos de vinilo acompañados de una monografía, refundidos recientemente en cuatro cedés titulados *Medio siglo de cante flamenco*.

<sup>638</sup> La relación con el gobierno cubano en aquella época no se encontraba precisamente en un buen momento, y así lo confiesa tras haber constatado el fracaso de la revolución (2001: 435 y ss.)

ofrece de primera mano conocer la capacidad lectora y las inquietudes literarias de Caballero Bonald en estos años, y conviene prestarles especial atención.<sup>639</sup>

Otro aparte deberíamos dedicarle a la edición de *Poesía*, de Luis de Góngora, que el jerezano preparó en 1981: una antología rigurosa y filológica de mérito con un rico repertorio bibliográfico. En la introducción de este volumen se hallarían algunos paralelismos con el artículo dedicado a Quevedo (2006: 161-181) en *Eco*, respecto al biografismo y a la mezcla de la «crítica de cultura». Y es que el tema del barroco forma parte de las predilecciones y obsesiones de Caballero Bonald (1999: 411-419), por esa doblez del lenguaje y por su polisemia, por la fricción semántica de las palabras...

Conviene insistir en que los textos de *Copias rescatadas del natural* forman parte fundamentalmente de dos revistas, *Papeles de Son Armadans*, e *Ínsula*. Entre medias, y simultáneamente a esas dos grandes etapas con las que caracterizamos este volumen hace poco editado, se alternan otras contribuciones de *Poesía española*, *Mito*, *Eco*, y *Norte*, desde marzo de 1956 a octubre de 1965. A finales de 1958, en medio de una alta actividad, se interrumpen bruscamente. Habrá un intervalo de inactividad desde finales del 58 hasta mayo de 1962, contando con las dos entregas —que, como confiesa el autor, tenían vocación duradera— de principios de 1958 en *Poesía española*, dirigida por José García Nieto. Hasta 1958 por tanto la actividad de nuestro autor es muy alta, pues se habían intensificado las colaboraciones en *Papeles de Son Armadans*.

En muchos casos las reseñas ostentan el carácter de noticias y presentan un talante altamente divulgativo, muy cercano a un registro que encontramos similar en la prensa escrita, tal y como leemos en un suplemento literario especializado, sin miedo a las críticas negativas, porque nuestro autor a veces no se muerde la lengua para denostar una novela o un aspecto de un libro de poemas. La operación de rescate de estas reseñas, de autores semi-olvidados o que no se encuentran en la primera línea de los manuales, tipo Luis Feria o Carlos Sahagún, merece la pena porque los comentarios de Caballero Bonald nos traen de primera mano el mundo literario de la época, las obras y las ideas sobre los propios libros que circulaban, las teorías que se esgrimían. Incluso en ese carácter de noticias, en las

---

<sup>639</sup> En los años 60 también se podrían citar sus traducciones del francés de poetas belgas, aparecidas en el volumen colectivo *Poesía belga contemporánea* (1967), y en los años 70 las que aparecen de la mano de la Editorial Júcar, que a la sazón él dirigió algunos años por entonces, en el volumen titulado *Antología de la poesía soviética*, aquella famosa antología seleccionada por Alexander Makarov (1974) en la que participaron tantos autores españoles de primera línea. Caballero Bonald tradujo ahí tres poemas de Osip Mandelstam.

primeras colaboraciones de *Papeles de Son Armadans*, se incluyen necrológicas —de Zenobia Camprubí y de Roy Campbell— que atestiguan este carácter periodístico.

Respecto al ángulo teórico, el influjo de la estilística se aprecia en esta primera etapa de *Papeles*, fluyendo hacia un sociologismo idealista derivado de las teorías lukácsianas que llegaron de la mano de José María Castellet (*Vid.* Salas 2003: 227-267). Hay que resaltar que desde el primer artículo al último de estas *Copias rescatadas* se completa un largo periodo de iniciación y aprendizaje en nuestro autor, y la evolución no deja lugar a dudas. Este proceso, al final de la etapa de *Papeles de Son Armadans*, podríamos decir que ya se había cumplido. Por tanto, las crónicas de *Ínsula* son muestras muy maduras de crítica literaria. En la etapa de *Papeles de Son Armadans*, la red del periodismo, la destreza y la agilidad de la pluma de Caballero Bonald, hacían el resto, ofreciendo comentarios frescos y amenos, pinceladas con intuiciones teóricas.

El desarrollo descrito en esta fase de aprendizaje, que culmina a finales del 58, hace precisamente que cobren más valor estos artículos en los que nuestro autor no suele mostrar algún reparo cuando le parece oportuno, tal y como hemos dicho, incluso cuando alaba al libro, lo que le sitúa como un estudioso serio, que sopesa ambos platillos de la balanza. De entre todos estos artículos y materiales no podíamos dejar de destacar la importancia que Caballero Bonald le da a la aparición de *Metropolitano*, reseñándolo tanto en *Poesía española*,<sup>640</sup> como en *Papeles de Son Armadans*.<sup>641</sup> Y curiosamente le dedicaría otro párrafo en sus memorias (2001: 199).

La nómina de autores reseñados y de artículos es interesantísima. Citamos sólo de pasada los artículos sobre Vicente Aleixandre, sobre Francisco de Quevedo y el titulado «El realismo como crítica de la vida española. (Notas sobre Historia y Novela)», aunque hay otros muchos de igual valor.

Para terminar, habría que convenir en que durante aquellos años se usaba mucho el adjetivo ‘histórico’, así como su adverbio. Son detalles significativos de esta literatura de un Caballero Bonald que, para sobrevivir a la opacidad de la realidad, tuvo que refugiarse en ardidés y estéticas no siempre felices, pero que a nuestros ojos de hoy muestran un semblante muy digno, un lugar en la historia con página propia. También, en esta línea, se

---

<sup>640</sup> En *Poesía española*, n. 66, enero, Madrid, 1958, pp. 29-32.

<sup>641</sup> En *Papeles de Son Armadans*, n. 24, VIII, Madrid-Palma de Mallorca, 1958, pp. 326-331.



observa la utilización del adjetivo ‘luminoso’, precisamente por contraste, en aquella España oscura. Otro tanto podríamos indicar con nociones como ‘solidaridad’, ‘humano’ o la dura expresión ‘el mundo que nos tocó vivir’, reconvertidas hacia un plano literario y vital. Estos subrayados nos ofrecen casi medio siglo después una interpretación y una lectura determinadas, aclarándonos algunas ideas, y son un legado para la posteridad.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CABALLERO BONALD, José Manuel (pról., selec. y notas) (1968): *Narrativa cubana de la revolución*, Madrid, Alianza.
- , (1999): *Copias del natural*, Madrid, Alfaguara.
- , (2001): *La costumbre de vivir*, Madrid, Alfaguara.
- , (2006): *Copias rescatadas del natural*, Edición de Juan Carlos Abril, Granada, Atrio.
- , (2006a): *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, Edición de Jesús Fernández Palacios, Cádiz, Diputación Provincial.
- FLORES, M<sup>a</sup> José (1999): *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*, Mérida, Editora Regional de Extremadura-Universidad.
- GÓNGORA, Luis (1981): *Poesía. Soledades, Fábula de Polifemo y Galatea, Panegírico al Duque de Lerma y otros poemas*, Edición de J. M. Caballero Bonald, Madrid, Taurus.
- LLEDÓ, Emilio (2005): *Elogio de la infelicidad*, Valladolid, Cuatro editores, 5<sup>a</sup> ed. 2006.
- MAKAROV, Alexander (selec.) (1974): *Antología de la poesía soviética*, Traducción de César Arconada et alii, Gijón, Júcar.
- SALAS, Eduardo A. (2003): *El pensamiento literario de J. M. Castellet*, Granada, Universidad.



Intentamos en este artículo realizar una suerte de recuento —lo más detallado posible— de todas las traducciones que conocemos de José Manuel Caballero Bonald. No ha sido fácil llegar a los textos, ya que en la mayoría de los casos se encontraban totalmente olvidados —conscientemente olvidados, podríamos subrayar— por nuestro autor en las páginas de revistas hoy prácticamente inencontrables, o convenientemente apiladas en las estanterías empolvadas de las hemerotecas. En sólo algunos casos, como hemos dejado constancia, hemos disfrutado de las informaciones que nuestro autor nos había facilitado a través de los dos volúmenes de sus memorias. En cualquier caso, nos encontramos con textos de muy alto nivel estilístico que no sólo conservan el toque personal de la mano de Caballero Bonald, sino también ese fascinante proceso que supone toda traducción. Puede ser que existan más traducciones y textos, pero al menos podemos ofrecer este repertorio que nos parece lo más pormenorizado posible y que tiene más de normativo que de provisional, ya convenientemente datado y analizado a lo largo de estas páginas. Una compilación que a todas luces podría convertirse en la sólida base de una hipotética adición de otras traducciones que desconocemos de nuestro autor, pero que en cualquier caso es ya, como decimos, tanto sólida como una base.

En este trabajo se hace un seguimiento en forma de recuento de la formación —en el sentido gadameriano de *Bildung*—<sup>643</sup> de Caballero Bonald, de su influencia del francés y la

---

<sup>642</sup> Conferencia pronunciada el 29 de mayo de 2008 con el título «La traducción en J. M. Caballero Bonald. Recuento y preferencias», en el VI Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos El reverso del tapiz. La traducción literaria en el mundo hispánico, organizado por el Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad de Eötvös Loránd (Budapest, Hungría) y por el Instituto Cervantes de Budapest, celebrado en Budapest entre el 28 y el 30 de mayo de 2008.

<sup>643</sup> Baste anotar que la *bildung* gadameriana, tal y como la concibe el filósofo hermeneuta alemán dentro del ámbito lato de las *humaniores* —«humanidades» podríamos decir resumiendo, pero siempre desde un punto de vista más integral o integrador, y menos específico, en el que confluyen, al modo en el que confluían en el Renacimiento, un conjunto de saberes de diferentes dominios—, la *bildung*, decimos, es uno de los momentos cruciales en la vida de cualquier escritor, y si bien se puede concebir esta formación como un proceso que nunca acaba, existen ante todo unos años de formación, un periodo concreto, y un *modo* por el que se aprende. «El término alemán *Bildung* [...] “formación”, significa también la cultura que posee el individuo como resultado de su formación en los contenidos de la tradición de su entorno. *Bildung* es, pues, tanto el proceso por el que se adquiere cultura, como esta cultura misma en cuanto patrimonio personal del hombre culto.» Y seguidamente establece las diferencias entre la formación y la cultura, como conceptos diversos. Respecto a esta última, «[...] “cultura” [...] significa también la cultura como conjunto de realizaciones objetivas de una civilización, al margen de la personalidad del individuo culto, y esta

lengua latina, sobre todo, puesto que luego ese aprendizaje de juventud será decisivo a la hora de enfrentarse a textos clásicos, para interiorizarlos en su propia poesía y crear así una rica red de intertextos. Como es bien sabido, y coincidiendo con Octavio Paz, «aprender a hablar es aprender a traducir» (1999a: 754), ya sea aplicado a una sola lengua o varias, y en nuestro autor, desde sus tanteos iniciales con otras lenguas, la traducción se conformará como un modo de ver el mundo desde varias perspectivas lingüísticas. Ya se sabe que conocer una lengua es conocer una cultura.

José Manuel Caballero Bonald (nacido en 1926 en Jerez de la Frontera, Cádiz) descende por vía materna de una rama aristocrática francesa, la del vizconde de Bonald, el filósofo tradicionalista, y quizá por esta razón, amén de que el francés fuera todavía en aquel entonces —finales de los años treinta, principios de los cuarenta— lengua de prestigio, de comunicación internacional y de cultura, por las fechas que sucedieron a la consecución del título de bachiller, se dispuso intensivamente a estudiar francés y latín, con sendos profesores privados (Caballero Bonald 1995: 130-133), a modo de refuerzo. Además, su madre siempre le ayudó, de forma tutelar, a mejorar su nivel de francés. Y esos estudios le sirvieron de mucho andando el tiempo, pues en multitud de ocasiones, en lo que respecta al francés, realizó —ya no hablamos de uso particular, que perfeccionó en su estancia en París durante 1955 (Caballero Bonald 2001: 34-54)— algunas traducciones, tanto para satisfacer su curiosidad —selectiva— de lector, y sus gustos personales, como para conseguir algún dinero extra, ya que un autor que se dedica a traducir sólo por gusto o por encargo, esporádicamente, no puede esperar que este dinero, siempre escaso, se convierta en la fuente de ingresos principales.

Por eso podemos asegurar que el mundo de la traducción está muy presente, desde su formación y juventud, en la obra de Caballero Bonald, como la práctica de todo ese saber lingüístico que implica traducir, que no sólo consiste en «la capacidad de hablar dos o más lenguas, [pues] hay que considerar la capacidad de traducirlas» (Torre 2001: 56). Era una época, finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, en que los escritores y poetas no poseían buenas traducciones, y en que, si tenían suerte, podían disponer de alguna edición original para traducir. Así es el caso del poema «Las ventanas», de Stéphane

---

suprasubjetividad es totalmente ajena al concepto de *Bildung*, que está estrechamente vinculado a las ideas de enseñanza, aprendizaje y competencia personal [...]. (Gadamer 2005: 38)

Mallarmé, traducido por Caballero Bonald y publicado en la revista gaditana *Platero* a principios de los años cincuenta.<sup>644</sup>

Este texto es la primera traducción que conocemos del jerezano, aunque tal y como nos cuenta él mismo en el primer volumen de sus magníficas memorias (Caballero Bonald 1995: 254), también realizó otras de otros poetas simbolistas franceses por aquellos finales de los cuarenta: nos referimos por ejemplo a la traducción del poema de Rimbaud «*Matinée d'ivresse*», que no ha aparecido en ninguna publicación a pesar de que hemos buscado su pista y rastreado por los rincones más insospechados de sus primeras publicaciones. Seguramente esta traducción se encontrará «perdida» entre los papeles antiguos de nuestro autor. Pero respecto a la traducción del poema «*Las ventanas*», de Stéphane Mallarmé, podemos afirmar que es una versión que muchas décadas después se mantiene en pie gracias a su literalidad y a la traslación razonada a los ritmos castellanos. Y es que hay un esfuerzo durante todo el poema por restituir a los ritmos castellanos la «monocordia» del verso francés, otorgando a cada lengua su toque singular, y se consigue gracias a la literalidad y al respeto por la lengua de origen, como base de una buena traducción hacia la lengua de llegada, teniendo en cuenta siempre que nos hallamos ante dos lenguas hermanas. Obviamente nosotros entendemos el original no como una estructura cerrada y con un significado claro y preciso, sino como una plurisignificación en la que los textos se interpretan como estructuras abiertas (Moya 2007: 13).

En fin, respecto a Caballero Bonald y a sus singulares aventuras en la traducción, no sólo serán decisivos los hallazgos de esta versión para la supervivencia del propio poema, como demostraremos, sino sobre todo para la propia trayectoria de nuestro autor. He aquí la versión del poema de Mallarmé:

#### LAS VENTANAS

Cansado de las sábanas y del incienso fétido  
que asciende por la albura banal de las cortinas,  
el sagaz moribundo yergue su vieja espalda  
hacia el gran crucifijo del hueco muro triste.

Menos por calentar su fría podredumbre  
que por mirar al sol en las piedras, se arrastra  
y posa sus cabellos y su huesudo rostro  
en las ígneas ventanas que un rayo hermoso curte,

---

<sup>644</sup> Apareció en la revista *Platero*, n. 4, Cádiz, 1951, abril, p. 11.

y su boca febril y de un azul voraz  
bebió de aquel tesoro, tal la juvenil piel  
virginal de otros días, y en un amargo beso  
empaña largamente los tibios vidrios áureos.

Embriagado en su miedo y olvidando los óleos,  
las tisanas, el lecho infligido, el reloj,  
la tos, al desangrarse la tarde entre las tejas,  
en el vasto horizonte lleno de luz, sus ojos

ven galeras de oro, graciosas como cisnes,  
durmiendo sobre un río de púrpura y perfumes,  
meciendo la leonada lumbre de su riqueza  
en una dejadez que el recuerdo embaraza.

Preso así en el hastío del hombre de alma cruel  
en la dicha volcado, donde sus ansias solas  
se consume y obstinan buscando esa basura  
ofrecida a la madre que da el pecho a sus hijos,

huyo y me aferro a todas las ventanas posibles  
desde las que se vuelven los hombros a la vida,  
y en su cristal, glorioso, de rocíos eternos,  
que dora la mañana casta del infinito,

me miro y me parezco ángel, y muero, y quiero  
—que la vidriera sea la mística o el arte—  
renacer, sosteniendo mi sueño cual corona,  
en el cielo anterior donde está la Belleza.

Mas, ay, esclavo soy de acá abajo: su roce  
llega a veces hasta este amparo, acobardándome,  
y el oleaje impuro de la atroz Necedad  
me obliga a guarecerme ante el indigno cielo.

¿Existe forma, oh Yo que conoces lo amargo,  
de quebrar el cristal por lo increíble herido,  
y de huir de mi cuerpo, con mis alas sin plumas,  
a riesgo de caer por toda la eternidad?<sup>645</sup>

---

<sup>645</sup> «Les Fenêtres»: Las du triste hôpital, et de l'encens fétide / Qui monte en la blancheur banale des rideaux / Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide, / Le moribond sournois y redresse un vieux dos, // Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture / Que pour voir du soleil sur les pierres, coller / Les poils blancs et les os de la maigre figure / Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler. // Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace, / Telle, jeune, elle alla respirer son trésor, / Une peau virginale et de jadis! Encrasse / D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or. // Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles, / Les tisanas, l'horloge et le lit infligé, / La toux; et quand le soir saigne parmi les tuiles, / Son oeil, à l'horizon de lumière gorgé, // Voit des galères d'or, belles comme des cygnes, / Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir / En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes / Dans un grand nonchaloir chargé de souvenirs! // Ainsi, pris du dégoût de l'homme à l'âme dure / Vautré dans le bonheur, où ses seuls appétits / Mangent, et qui s'entête à chercher cette ordure / Pour l'offrir à la femme allaitant ses petits, // Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées / D'où l'on tourne l'épaule à la vie et, béni, / Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées, /

Sin entrar en las profundidades que abarca este poema y ciñéndonos simplemente al procedimiento formal seguido, un cotejo verso a verso del original y su versión nos arrojaría a un interesante proceso de translación de conceptos. Con más claridad se observaría al comparar otras versiones —actuales o no— que circulan por España o Hispanoamérica, porque también sería un sugestivo método para reconocer la valía de esta traducción, que desgraciadamente no se conoce y no ha circulado por ninguna otra publicación asociada a Mallarmé. Hay traducciones mucho menos valiosas, o menos acertadas —por no entrar en descalificaciones de ningún tipo— de este mismo texto en editoriales de prestigio que aquí nos vamos a ahorrar citar por menudo; bastaría tan sólo comparar la versión que realizó de este poema Eduardo Marquina (Mallarmé 1976a: 30-31).

No obstante, hay que recordar que «Las ventanas» se puede asociar casi sin dudarlo a la propia estancia del autor en una cama durante varios meses (desde octubre de 1947 hasta finales de la primavera de 1948, desde que le fue diagnosticada hasta que tuvo que curar una enfermedad «gracias a la cual» nuestro autor compuso sus primeros poemas), al obligado reposo, a la tuberculosis y a la cercanía de la muerte. Esas «galeras» de oro también están directamente relacionadas con los estudios y aficiones de nuestro autor, violentamente interrumpidos por la enfermedad. El propio Caballero Bonald seguramente escogió «Las ventanas» y lo tradujo, nos parece, por esa afinidad sentimental señalada y posee, por tanto, diferentes motivos para sernos útil, no sólo por su significación, sino por todo lo que nos recuerda a la biografía del jerezano y a esas horas que tuvo que pasarse delante de este texto «razonándolo», y es que una traducción implica precisamente volver a pensar lo que se escribe, en ese proceso casi infinito de reescritura (Lefevre).

Anticipábamos que esta traducción ha sobrevivido con el paso del tiempo, y que lo íbamos a demostrar. La prueba es que Rafaela Valenzuela Jiménez se ocupó en su día de estudiar a fondo «El tratamiento de la adjetivación en la versión de un poema de Mallarmé realizada por José Manuel Caballero Bonald» (1989), y a propósito de este poema y de la

---

Que dore le matin chaste de l'Infini // Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime / —Que la vitre soit l'art, soit la mysticité— / À renaître, portant mon rêve en diadème, / Au ciel antérieur où fleurit la Beauté! // Mais hélas! Ici-bas est maître: sa hantise / Vient m'écœurer parfois jusqu'en cet abri sûr, / Et le vomissement impur de la Bêtise / Me force à me boucher le nez devant l'azur. // Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume, / D'enfoncer le cristal par le monstre insulté / Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume / — Au risque de tomber pendant l'éternité? //



influencia de Mallarmé y de los simbolistas franceses, no es ella la única que ha señalado las relaciones existentes (Villanueva 1988: 193, *apud* Valenzuela Jiménez 1989: 177) con nuestro autor, que él mismo ha reconocido en numerosas ocasiones, sobre todo en sus volúmenes de memorias, ya citados.

Caballero Bonald no sólo fue un traductor ocasional, y por tanto vocacional, aunque alguna vez se plegara a algunas peticiones convenientemente bien remuneradas, sino que podría ser el ejemplo de lo que significó la traducción para la Generación del 50: Así también Jaime Gil de Biedma realizó siempre traducciones, José Ángel Valente, Ángel González o Francisco Brines.<sup>646</sup> Las traducciones de la Generación del 50, en general, responden primeramente a gustos personales, a preferencias y a tendencias estéticas, y ocasionalmente a necesidades expresivas propias de un traductor. Tenemos, por tanto, a un tipo de traductor altamente especializado, que somete sus lecturas a selecciones previas muy específicas en las que va anotando las curiosidades a modo de glosas a partir de otros textos leídos que le van interesando, textos que a su vez van desenredando otros más, desconocidos, o que son encargados —remunerados como un trabajo— y que sólo se compromete a traducir cuando realmente está muy interesado en ellos, en desentrañar —volcar— su contenido a otro idioma, en el sentido de que se deja la piel para vivirlos, para leerlos y disfrutarlos, cuando de verdad le interesan.

Los textos elegidos en muchos casos por los autores responden, como decimos, al gusto personal, un gusto que, aunque vaya evolucionando a medida que pasan los años, deja en este caso vivas muestras de sus preocupaciones literarias. En general, las traducciones literarias de los poetas del 50 responden a inquietudes, a búsqueda de estímulos en otras lenguas, a la fascinación por alguna figura relevante de alguna literatura extranjera, o por alguna obra. En concreto, Caballero Bonald se preocupó, tanto en la narrativa como en la poesía, por dar a conocer obras que en cada momento histórico en que fueron traducidas se encontraban a la vanguardia en las preferencias europeas y que en España, no obstante, apenas eran conocidas o estaban convirtiéndose cada vez más demandadas. La etapa como

---

<sup>646</sup> No vamos a detallar aquí las traducciones de cada uno de los componentes del grupo del 50. Baste señalar que Jaime Gil de Biedma, entre otras cosas, y refiriéndose a este texto explícitamente sólo porque le había gustado, tradujo de Christopher Isherwood *Cabaret (Adiós a Berlín)* (Barcelona, Seix Barral, 1967); que Ángel González tradujo de Jean Ray *La estrella de siete puntas* (Madrid, Júcar, 1973), para ganarse un dinero extra; y que ya por terminar, pero sin agotar por supuesto la cantidad de referencias que podríamos citar, José Ángel Valente posee un *Cuaderno de versiones* (Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2002) con más de cuatrocientas páginas donde traduce, entre a otros, a Keats, Montale, Cioran, y un largo etcétera.

colaborador asiduo, primero como secretario, y posteriormente como subdirector, de la revista madrileño-mallorquina dirigida por Camilo José Cela, *Papeles de Son Armadans*, fue muy fructífera en este sentido para el jerezano. Aparte de las colaboraciones críticas, de las que hemos dado cuenta en otros lugares, quedan sus traducciones. De esta época data también la traducción de *El empleo del tiempo*, de Michel Butor, un autor del *nouveau roman* que entonces se encontraba muy de moda:

Hay como un falso *charme*, unos flecos retóricos, un empleo de enfáticas muletillas sentimentales en la mayoría de los escritores franceses, que me incomoda bastante y que incluso oigo resonar en los intersticios fónicos de la lengua hablada. No en todos los casos, claro, pero sí con una frecuencia sumamente significativa [...] Una impresión que incluso roza a ciertos afamados modelos de la novela del XIX y llega hasta hoy mismo [...] pongo por caso [...] esas farragosas disquisiciones objetales del «nouveau roman». Hasta cuando traduje, por encargo de Carlos Barral y con esfuerzo mayúsculo, *L'emploi du temps*, de Michel Butor, me quedé como saturado de una prosodia muy difícil de digerir. (Caballero Bonald 1995: 252-253)

Pero un par de años antes había comenzado su andadura como traductor, nada más volver de Francia, como hemos anotado convenientemente, y engancharse a los inicios de la revista de Cela. El primer texto que publica, en el número 4,<sup>647</sup> es «Conducta natural», de René Ménéard. Y en el número 5 aparece una traducción de Joan Perucho titulada «La balada del Sena», en bilingüe. Caballero Bonald se atreve con el catalán, fruto de sus conocimientos lingüísticos en su estadía en Mallorca, pero también por su interés general por la romanística. La traducción de «La balada del Sena», muy literal y muy ajustada —poseemos las dos versiones para comparar— es una prueba de un traductor fiel que quiere hacer un trabajo de traslación de un idioma a otro idioma, de una música a otra música, de un ritmo a otro ritmo.

Justo en el número 6, y todavía en el año 1956, traduce un texto en prosa —que podría ser la anticipación de lo que luego supondrá encarar *El empleo del tiempo*— de Roger Munier, un correligionario de Gabriel Marcel, el filósofo cristiano francés, titulado «Carta de Francia». Munier, por boca de nuestro joven e inquieto traductor, habla de la aparición de *La chute*, de Albert Camus, en ese mismo año, y la analiza con profundidad, más otra serie de observaciones y reseñas críticas sobre diferentes e importantes obras que habían aparecido en ese mismo año, una especie de reseña larga en la que se da cuenta de

---

<sup>647</sup> Todas las referencias se encuentran debidamente detalladas en la bibliografía final, a modo de censo de las traducciones bonaldianas.

diferentes novedades editoriales francesas: por tanto podemos observar que Caballero Bonald ofrece a los lectores avisados españoles de su época un testimonio de primera línea de lo que se estaba realizando en Francia que, no olvidemos, por entonces conservaba todavía un renovado esplendor, un prestigio cultural y una influencia real.

La lengua francesa seguiría siendo el principal referente para las traducciones de nuestro autor, como lo demuestra la versión de «Miró en la playa» («Miró sur la plage»), de Jean Cassou, en un particular homenaje al universal pintor mallorquín que se realizaría por aquel entonces en la isla, y en la misma revista *Papeles de Son Armadans*, en su número 21. Caballero Bonald trató a Miró en diferentes ocasiones, y a propósito de sus impresiones sobre Miró y de sus encuentros, se pueden leer diferentes y deliciosas páginas del segundo volumen de memorias de nuestro autor (2001: 123-125). La versión de este poema en prosa dice de la siguiente manera:

#### MIRÓ EN LA PLAYA

La playa es el país de la amistad. Allí se está desnudo, desarmado, abandonado, crédulo. Allí juegan los niños, esos inocentes. Los catalanes, esos otros inocentes, esos niños de luz, ese pueblo puro, baila allí unos bailes, como dijo su poeta, donde uno se coge de la mano. Además, en ese gran estanque mediterráneo, sobre esa interminable playa que lo rodea, todo el mundo se coge de la mano, es una ronda perpetua, la comunicación de los hombres y de las cosas propaga sus aventuras, el navegante enciende, uno después de otro, los faros de sus escalas. En ese lugar vasto, claro, liso, simple, eminentemente *natural*, el menor objeto solicita el pie que baila, la mano que juega, la eterna infancia: grano de arena, concha, alga, espina, animalillo, estrella. ¿Estrella de mar? ¿De cielo? Mar y cielo forman un mismo espacio, un mismo azul. Forman un mismo infinito al borde de ese paradójico *children's corner* que es una playa inmensamente abierta. El paraíso está recuperado, se dirá. Pero jamás fue perdido. Ni perdido, ni recuperado, sino aquí, siempre aquí, desde siempre y para siempre.<sup>648</sup>

Una vez más, y como podemos observar, una proverbial literalidad sigue siendo la pauta traductológica seguida por nuestro autor. Por otra parte, otra incursión en la lengua

---

<sup>648</sup> «Miró sur la plage»: La plage este le pays de l'amitié. On y est nu, désarmé, abandonné, confiant. Les enfants y jouent, ces innocents. Les catalans, ces autres innocents, ces enfants de lumière, ce peuple pur y danse, et des danses, comme l'a dit leur poète, où l'on se donne la main. Au reste, dans ce grand bassin méditerranéen, sur cette interminable plage qui en fait le tour, tout le monde se donne la main, c'est une ronde perpétuelle, le commerce des hommes et des choses court ses odyssees, le navigateur allume, l'un après l'autre, les phares de ses escales. En ce lieu vaste, claire, lisse, simple, éminemment «naturel» le moindre objet sollicite le pied qui danse, la main qui joue, l'éternelle enfance: grain de sable, coquillage, algue, arête, bestiole, étoile. Étoile de mer? de ciel? Mer et ciel, c'est un même espace, un même bleu. C'est un même infini au bord de ce paradoxal «children's corner» qui est une plage immensément ouvert. Le paradis est retrouvé, dira-t-on. Mais il n'a jamais été perdu. Ni perdu, ni retrouvé, mais là, toujours là, depuis toujours et à jamais.

catalana supondrá la traducción, siempre en *Papeles de Son Armadans*, del poema «Bautismo» («Baptisme»), de Josep Romeu, ya en 1958, que en su primera estrofa dice así:

Esta agua lustral  
corriente sobre el cuerpo salvaje,  
purifica tus ojos  
de denso trabajo de araña matutina,  
de nieblas espesadas en los caminos  
y de ritos oscuros  
en cruceros de cabríos criados en el yermo.<sup>649</sup>

Como podemos observar, cualquier pérdida fonética y sintáctica derivada de la lengua de origen, en este caso el catalán, es restituida por la aliteración castellana del último verso, «en cruceros de cabríos criados en el yermo», por la que la sonoridad de la lengua de llegada cobra personal autonomía, dotando al verso de un singular énfasis, sin olvidar el mantenimiento del paralelismo «de denso trabajo / de nieblas espesadas», que supone una opción «valiente» a favor de la literalidad de dos lenguas que se tutean. Y así podríamos cotejar verso a verso y estrofa a estrofa este interesante poema, pero lo dejaremos para otra ocasión.

Nos interesa sobre todo y en este sentido comprobar las diferencias existentes en las traducciones de los poemas que para la revista *Poesía de España*<sup>650</sup> realizó el jerezano, de Paul Éluard. Recordemos que Luis Cernuda había traducido para *Litoral* (1993: 727-730) algunos poemas del célebre poeta surrealista francés, y que de este modo se había convertido en el primer gran introductor —sin contar a José María Hinojosa— del surrealismo en España. Como bien sabemos, la ascendencia de Cernuda para el grupo del 50, y en concreto para el autor de *Descrédito del héroe*, es más que reconocida. Para Caballero Bonald, además, el surrealismo ha sido siempre una constante, a modo de influjo, en su poesía. Por ejemplo, en entregas como *Memorias de poco tiempo*, su segundo y tan celebrado libro, nuestro autor confesaría que es un poemario que «debe más al surrealismo que a cualesquiera de las otras opciones poéticas más divulgadas en esos años invariablemente lastrados de pereza indagatoria y vacuidad ornamental» (Caballero Bonald 2001: 16), lo cual supone un antecedente sobre gustos, opciones y preferencias. Es evidente que para Caballero Bonald el surrealismo será una referencia en toda su obra, una especie

---

<sup>649</sup> Aquesta aigua lustral / damunt el cos salvatge corredora, / purifica els teus ulls / de dens treball d'aranya marinera, / de boires espessides als camins / i de ritus ombrívols / en cruïlles de boc criats a l'erm. //

<sup>650</sup> De esta revista nuestro autor fue codirector en su última etapa.

de irracionalismo de fondo que opera en los modales expresivos, como también ha confesado en alguna ocasión. (Caballero Bonald 1983a: 22-23) El poema de Paul Éluard traducido por el jerezano dice así:

#### BUENA JUSTICIA

Es la ardiente ley de los hombres  
De la uva hacen vino  
Del carbón hacen fuego  
De los besos hacen hombres

Es la dura ley de los hombres  
Permanecer intacto a pesar  
De las guerras y de la miseria  
A pesar de los peligros de muerte

Es la dulce ley de los hombres  
Cambiar el agua en luz  
El sueño en realidad  
Y los enemigos en hermanos

Una antigua y nueva ley  
Que va perfeccionándose  
Desde el fondo del corazón del niño  
Hasta la suprema razón.<sup>651</sup>

Y si comparamos ahora esta versión con la de Jorge Urrutia, veremos cómo hay unas sutiles diferencias que nos llaman poderosamente la atención:

#### BUENA JUSTICIA

Es la cálida ley de los hombres  
De la uva hacen el vino  
Del carbón hacen el fuego  
De los besos hacen hombres

Es la dura ley de los hombres  
Se aguardan intactos pese  
A las guerras las miserias  
Y los peligros de muerte

Es la dulce ley de los hombres

---

<sup>651</sup> «Bonne justice»: C'est la chaude loi des hommes / Du Raisin ils font du vin / Du charbon ils font du feu / Des baiser ils font des hommes // C'est la dure loi des hommes / Se garder intact malgré / Les guerres et la misère / Malgré les dangers de mort // C'est la douce loi des hommes / De changer l'eau en lumière / Le rêve en réalité / Et les ennemis en frères // Une loi vieille et nouvelle / Qui va se perfectionnant / Du fond du cœur de l'enfant / Jusqu'à la raison suprême. //

Cambiar en luz el agua  
En la realidad el sueño  
En hermano al enemigo

Es una ley vieja y nueva  
Que se va perfeccionando  
Desde el corazón del niño  
A la suprema razón.

Ya en la primera estrofa podemos observar que el criterio de Jorge Urrutia no es el mismo para traducir «du vin», «du feu» y «des hommes» en los tres versos, y que inserta un artículo en los versos dos y cuatro, con lo que se pierde cierta intensidad isorrítmica el conjunto estrófico, provocando algún desajuste musical. Lógicamente Caballero Bonald no sólo mantiene un mismo criterio, sino que opta por la versión eurítmica en el conjunto estrófico, acercándonos al oído el placer de una poesía primeramente sonora. En la segunda estrofa nos parece que el segundo verso es fundamental para comprender el significado estrófico, y que la versión de Caballero Bonald posee, a pesar del cambio del núcleo verbal —Urrutia intenta parecerse al francés traduciendo más literalmente «Se guardan intactos...»— una coherencia interna y cierta lógica rítmica propias, al mantener asimismo el significado inicial del francés (y no vamos a profundizar en valoraciones ni comparaciones con la otra versión, simplemente constatamos las diferencias); «permanecer» es un verbo que posee el mismo significado de estaticidad, al igual que «Se garder», con lo que la literalidad en este caso se evita en beneficio de la significación global, una especie de retorno de palabras que implícitamente se comunican a través de sus correspondencias últimas. Y estas correspondencias últimas son las que el traductor, que tiene que ser altamente intuitivo, y para eso debe poseer una alta formación, debe buscar. En el tercer verso, en la versión española de Jorge Urrutia se evita la coma gramatical que debería ir entre «las guerras» y «las miserias», para no repetir la preposición «de» que, como hemos visto, Caballero Bonald introduce con muy buen criterio, sin miedo a posibles repeticiones. Y en el verso cuarto de esta segunda estrofa se produce otro fenómeno destacable, y es la ausencia por elipses de «Malgré» en la edición de Urrutia, mientras que en la versión del jerezano no sólo se respeta esta palabra, sino que se juega con la repetición paralelística de los versos encabalgados dos-tres de la misma estrofa, que también ha sido evitada por Urrutia. Así podríamos ir comparando verso a verso las dos estrofas siguientes, destacando las soluciones, más cerca del original y atinadas, a nuestro juicio, de nuestro

autor, pero sin resultar excesivamente fiel al idioma de origen, y teniendo siempre en cuenta que en cualquier momento se puede manipular la lengua de llegada, esto es el español, para acercarse al máximo al francés. Dejamos este menester comparatístico, ya que hemos reproducido ambas versiones, para el lector atento, y no vamos a incidir más en este asunto.<sup>652</sup>

Otras traducciones de los años sesenta de nuestro autor hechas del francés, son las de Roger Desaise, Robert Guiette, Adrien Jans, y Philippe Jones, realizadas para la antología *Poesía belga contemporánea. Francesa y neerlandesa*, de Edmond Vandercammen y Karen Jonckheere (1965), y que aunque nos falte el referente francés creemos que merece la pena, por la belleza de las versiones, que las transcribamos íntegras.

#### CANTATA DE LAS SIETE PUERTAS EL CÁNTICO DE LA LUZ

Estoy  
ante tus pisadas por el sendero en que espejea una burlesca  
hoja de mica y donde la hierba se inclina ingenuamente bajo  
la blancura del pie, mientras la mirada se pierde entre la  
candidez de las brumas lejanas.

Estoy  
en la inmovilidad del río en que los peces-luna  
fulgen bajo los árboles,  
sobre la roca que se traspasa de mi caricia,  
sobre la grupa de los caballos rucios que brinca en la infancia de la alegría.

Estoy  
sobre los blancos vuelos de las gaviotas de morosos planeos hacia la playa,  
y sobre el exilio de los altos veleros que navegan en el sueño  
proseguidos de tu nostalgia, ay, hasta la última estela...

Estoy  
en el fragor con que resuena el ventisquero en los recordatorios  
de tus cuentos infantiles,  
en el cielo de septentrión en que tú sueñas con cristalina virginidad,  
en el claro de luna sobre las radas de los palacios donde llora  
la sirena de lo imposible...

---

<sup>652</sup> Tal y como dejamos constancia en nuestra bibliografía final, otro poema de Paul Éluard, traducido por Caballero Bonald, también aparecerá en estas mismas páginas de *Poesía de España*, un poema en prosa titulado «La poesía es contagiosa».

Estoy  
entre las llamaradas de la orgía, en la noche,  
sobre la montaña, entre los relámpagos del éxtasis de la danza  
y las flautas y los gritos y la embriaguez de la sangre  
y en el amor y en la muerte...

¡Estoy en tu vértigo!

(Roger Desaise en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967: 51-52)

\*

#### PLENITUD

Manantial de lo profundo  
el alma está tendida en el cuerpo  
donde la lenta luz  
se extingue y humea y escapa  
Los sollozos se aproximan  
mensajeros de la larga corriente  
La ola al frente del mar  
se consume entre los pinos  
El oro del fruto embriagador  
se dilata y se abre  
y muere.

#### FALSAS LÁGRIMAS

El corazón de hierro cortante  
se enmohece  
la infatigable lluvia del tiempo  
y el sol y el aire.

Las heridas de los otros  
sangran bajo la sal  
y el moho pulverizado  
se ha esparcido a pleno viento.

La cicatriz  
Tiene forma de corazón.

\*

Las alas del corazón  
dentro del pecho  
marchitas  
ajadas  
destrozadas  
encarceladas.



Las alas del corazón  
muertas  
en mitad del vuelo.

Las alas del corazón  
como telas de gasa  
en el fondo de un armario.

La bolsa de la noche  
se cierra  
los coches se ponen a salvo  
estoy atenazado  
lejos de la ventana  
una lámpara encendida  
detiene la soledad  
que rodaba.

No poseo  
Más que mis falsas lágrimas  
y ni un resto de voz.

#### AIRE LIBRE

Es la arena o el agua  
Otro que no soy yo  
me ha dicho dónde voy  
Mis sueños se dilatan  
El viento me posee  
No hay más medida

\*

Al borde de la playa  
donde el fleco del mar babea  
hablaremos bajo  
El cielo es una inmensa oreja  
Las palabras no tienen límite  
No hay más mentira

\*

Un pájaro araña el cielo  
El cielo de tormenta corre como el azogue  
La lluvia se aplasta contra las hojas  
Brotó de la enramada  
una alegría  
(como si alguien resoplase)  
Hierba mojada  
Tilo del amor  
Palabras

(Robert Guiette en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967: 53-56)

\*

NOCTURNO  
(FRAGMENTO)

Que el Dios todopoderoso nos conceda una noche tranquila...  
Algunas horas más de oscuridad o de olvido a fin de creer,  
después del reposo, en esa felicidad cuyos contornos esbozamos  
para borrarlos al instante y volver a trazarlos mejor,  
para reencontrar lo que era nuestro a pleno sol de mediodía,  
en el incendio de nuestros corazones, en la hoguera de nuestra carne  
y en el ardor del día.

Esta noche, Señor, no tengo nada que ofrecerte si no es mi fragilidad,  
estas miserias que he ido recogiendo a lo largo de la jornada transcurrida,  
y en la que tal vez he hecho más de lo que tú querías.

MAR

A mis contradictorias voces responden el despojado invierno  
y el mar cubierto con las cenizas del cielo junto,  
mar amigo, durmiente adormecedor.  
Cuando me hablen de morir, que sea a la imagen de tu sueño,  
y que sea en una playa blanca, donde mis blancas manos de mármol se identifiquen,  
felicemente tranquilas,  
con la blancura de tus arenas libertadas.  
Benigna voz del mar, de las confidencias de diciembre,  
Igual que un inmenso espíritu apenas cubierto todavía de realidad,  
mar blandamente alejado de mi sangre,  
mar que no eres más que una lenta respiración,  
he aquí tu inmensidad reducida al aliento del hombre.

\*

He visto muchas ciudades, muchos mares, y los arándanos del Norte  
al borde de los fiordos escandinavos,  
los olivos de Ulises asomados a las azules aguas de Grecia;  
he conocido muchos ríos,  
desde el Ródano de orillas de sol hasta las riberas flamencas orladas de melancolía.

\*

Y el Sena de la Santa Capilla, el de Notre-Dame,  
los torrentes de Enrique IV y el Mosa de Péguy;  
he visto muchos rostros,  
he respirado muchas luces y muchas sombras.  
He bebido los vinos de todas las cepas, desde las mieles de Samos

hasta las ásperas uvas de Corinto,  
he mezclado concordias y amarguras.  
Pero hoy  
sólo existe esta presencia frente al expectante Océano,  
y esta tregua de mis largos viajes por mí mismo,  
entre tantas mentiras y tantas plegarias.  
De cielo, de arena y de agua está hecha esta jornada de mi felicidad,  
mar de diciembre,  
mar amigo, durmiente adormecedor...

(Adrien Jans en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967: 125-127)

\*

## DERECHO

Era el tiempo de las grandes lluvias  
brillaban losas y fusiles  
y palabras venenosas,  
puertas y cerraduras chirriaban.

Sobre todo un continente las hojas  
caían con indiferencia.  
Entre las rejas él se engrandecía,  
pálido, los cabellos grises de silencio.

Los ojos sin niebla, él sonreía,  
los ojos más allá del camino,  
era la víspera de su muerte  
y él sonreía, los ojos sin edad.

Era el tiempo de las grandes vergüenzas,  
cuando las cárceles parecían ser el puerto  
de hombres erguidos, de hombres vivos.

Él caminaba derecho, camina todavía.

## EL PULPO

Todo en él es succión y visión de pesadilla. No se le puede prever más que cuando, ya amenazante, es alevosa trampa que se anuda y se enrosca y no suelta jamás. Bestia de los fondos abisales, de los escondrijos olvidados, carne de ventosa y ventosa para carne, absceso de las poderosas raíces, cada uno de nosotros lo soporta y algunos lo dominan.

## LA ALONDRA

La voluble trepa por el hilo de seda que anuda los trigos al sol. Febril, intenta anidar su amor mucho más alto que el cielo. Todo esfuerzo tienen su límite, toda alegría se agota en el nivel

del éxtasis, y la palpitante vuelve a abatirse en una libre caída. El espíritu cede ante el objeto que recobra su peso y, piedra ya, se reincorpora al campo del que ha nacido.

(Philippe Jones en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967: 189-190)

Hasta aquí las traducciones hechas directamente de lenguas romance, preferentemente del francés, con la excepción de algunas otras colaboraciones como «revisor» de traducciones, actividad paralela a la específica del traductor, al menos desde el punto de vista nominal. Así consta en por ejemplo en la antología *Poesía rumana contemporánea* (1972), una referencia que —sin duda— podría estar seguida de otras colaboraciones que muy posiblemente vayan apareciendo con los años y con sucesivas investigaciones, tal y como adelantamos al comienzo de nuestro artículo, pues Caballero Bonald fue dejando multitud de guijarros en un camino en el que sólo por azar vamos encontrándolos. En cualquier caso, esta pequeña joya de antología de poesía rumana merece la pena ser destacada por todo lo que implica la inmersión en una lengua hermana y en las diferentes estéticas que poco tenían que la poesía oficial de ambos regímenes dictatoriales entonces, el rumano y el español. En el primer volumen de memorias encontramos estas succulentas reflexiones acerca de la traducción de este volumen:

Novăceanu andaba entonces preparando la edición española de una antología de la *Poesía rumana contemporánea* (que publicó Barral en 1972) y, durante aquellas noches blancas de Sibiu, lo ayudé mal que bien en la búsqueda de equivalencias léxicas entre su lengua y la mía. [...] Novăceanu ha contado en alguna parte esos insomnios míos, no sé si demasiado librescos, que yo ocupaba en lecturas anhelantes, intentando con escasa fortuna asomarme a la lengua rumana y revisando aquellas primeras versiones todavía contrahechas de los poemas escogidos para la citada antología. (2001: 488)

También habría que destacar, a modo de anécdota, que Darie Novăceanu fue asimismo quien vertió al rumano la segunda novela de Caballero Bonald, *Ágata ojo de gato*, en 1979,<sup>653</sup> y que a ambos autores-traductores les unió una fecunda amistad, trabada en un rico epistolario que se conserva en la Fundación Caballero Bonald en Jerez, aparte de viajes y coincidencia en otros países, y ciertas complicidades políticas recíprocas, como también dan cuenta algunas interesantes páginas de *La costumbre de vivir* (2001: 483-488).

Pero también podemos dar constancia de algunas traducciones realizadas del inglés. Tenemos constancia de que algunos años después, y ya en la década del setenta, el jerezano vertió al español algunos poemas de Anthony Kerrigan, que fueron publicados en la *Revista de Occidente*. Fue en el segundo volumen de sus memorias donde pudimos conseguir la

---

<sup>653</sup> Silvia Viscan ya había traducido al rumano en 1970 su primera novela, *Dos días de setiembre*.

referencia (2001: 117), una vez más la ventaja de estudiar a un autor con sus memorias, a propósito de la llegada a Mallorca en la segunda mitad de la década del cincuenta de los Kerrigan:

Fue entonces cuando aparecieron por Palma los Kerrigan, Elaine y Tony, que venían directamente desde Nueva York a pasar un par de semanas en la isla y se quedaron para siempre [...] Yo intimé muy pronto con ellos y solíamos andar por ahí enredados en nocturnidades diversas, todas alocadas y preferentemente escandalosas. (2001: 116)<sup>654</sup>

Aunque sólo más de un decenio después fue cuando se fraguó la labor de traducción de Caballero Bonald, que cristalizó con la publicación en 1973 de cinco poemas del norteamericano, precedidos de un texto introductorio —y debidamente penetrante, como suelen ser las prosas críticas del jerezano— acerca de Kerrigan, a quien, por cierto, le dedica asimismo cálidas y amenas páginas en el volumen de memorias citado, páginas en las que se cura en salud sobre las pérdidas musicales en las versiones españolas, respecto del inglés, de los poemas, y en sus posibles restituciones, pues «los dispositivos fonéticos de esta poesía —dañados irremediabilmente en su trasvase al español— la retrotraen a un primario sistema de representación musical de los fragmentos narrados» (Caballero Bonald 1973: 67).

En fin, como sea, los cinco poemas publicados aparecieron sólo en español, sin su referente en inglés, e igual que con las traducciones de los poetas belgas, antes comentadas, creemos que merece le pena que ahora sean transcritos aquí, puesto que también podemos leer en estos textos el particular estilo del jerezano. Además, una lectura maliciosa o ligeramente sospechosa nos podría también indicar que el hecho de que en ambas versiones, tanto en las de poemas belgas como ahora de Kerrigan, la mano de nuestro poeta haya mejorado ostensiblemente los originales, lo que no es nada raro cuando se trata de poemas desligados de su contexto o de su propia lengua.

---

<sup>654</sup> Una foto de aquellos años en la que aparecen juntos Anthony Kerrigan y Caballero Bonald, entre otros amigos, se encuentra en 2006: 56.

## AGUAS DE MELIS<sup>655</sup>

*A Carles Riba*

Aguas de la madera, aguas de las aguas,  
verso oculto como venas en el pirenaico mármol de Vich  
o leprosas llagas en románico Lázaro de Tahull,

nudos de madera y aristas de piedra retórica,  
meliflua veta y fibra de un dogma marchito  
perceptible como un vuelo de pájaro en el iris de un hereje.

En un repique de mediodía, entre el estigma de la luz  
y los cipreses silueteados de rojo contra el tímpano  
del cielo, recorrimos la extensión del apartado enigma

hablando de la textura de la resina y sus turgentes signos:  
aguas de la madera, muda dactilografía de Dios,  
aguas de las aguas, veta y vena del olvido.

## FRENTE DEL EBRO

*(Una ofrenda: veinte años después)*

Encontré la cueva donde nos agazapamos aquella  
noche: O'Bannion no salió nunca más.

Nadie tuvo nunca tiempo de buscarlo.

Tampoco yo había vuelto allí hasta entonces.

Dentro, en un nicho

de una pared lateral, al fondo,  
había un zapato

con un agujero en la suela.

Un plato lleno de fango, luciendo

bajo el fulgor amarillo de mi lámpara.

Y seis casquillos usados

en la humedad.

Seis casquillos del calibre 45 en el húmedo fango del plato.

## PLEGARIA POR LAS RELIQUIAS

*A Jorge Guillén*

Aquella pared quiere ventanas

contra las que batiría la lluvia

y golpearían las rosas:

¡arrojad la anhelante piedra!

---

<sup>655</sup> Nota del autor: Un día me dijo Carles Riba: «Estaba mirando el artesonado de madera de mi habitación y vi allí un dibujo tan delicado, tan bellas aguas de melis...»

Aquellas ventanas quieren paredes  
aunque no todas  
las rosas se conviertan en claustros  
para albergar los ardientes huesos.

## FLUIDA MUJER

*A Emilia Casasnovas*

Debido a un prolongado uso, la melancolía de sus ojos  
se ha vuelto adverbial.  
Sus iris son nidos de participios,  
sus sustantivos no necesitan coagularse.

Su cabello corrobora el oscuro equívoco  
de sus ojos; las extrañas raíces  
de sus nombres son verbos en combustión,  
sus dientes son paráfrasis de brotes de lirios.

No hay tierra de nadie en torno suyo:  
las trincheras se enfrentan una a otra  
y ambas fueron alternativamente ocupadas  
por gramáticos antes que por ella.

## YOHIMBÉ

Son ya las tres de la madrugada.  
Apunto el techo con mi bastón, lo hago girar  
en torno, golpeo el suelo, señalo otra vez hacia el mar.  
El bastón es de madera de yohimbina.  
Cuando lo apoyo en mi bota, le doy vueltas,  
utilizo su gancho para acercar un diccionario,  
me recuerda una escultura de Ángel Ferrant.

Después de la comida todo es igual que una muleta:  
diccionarios, bastones, máquinas de escribir, las piernas de una mujer  
(las verdaderamente airosas piernas de una mujer transeúnte).

Pero pasada la medianoche las muletas talladas por el escultor  
son como el gran disco móvil  
de Calder colgada en el aeropuerto de Chicago: ovariectomías.

Los diccionarios sitúan la luz en las palabras: Ángel  
Ferrant sitúa la luz en los bosques (pedestales de abetos suecos).  
Cada pieza es un diccionario, un bastón, una muleta, una máquina de escribir,  
unas piernas de mujer transeúnte, cárdena de caricias.

No importa lo que el hacha diga o lo que hable el machete,  
los bosques (los breñales que circundan el mundo, de Rusia  
a Rusia) han sido otra vez definidos (con más intensidad  
que en el *Diccionario de argot* de Flammarion)  
por la academia de guerrillas cuyo cuartel está emplazado  
en la Colonia del Viso de Madrid.

(Kerrigan 1973: 69-72)

Siguiendo con el inglés, por esta misma década del setenta, y en algunas ocasiones acompañado por su compañera sentimental, María Josefa Ramis Cabot, nuestro autor traducirá varias novelitas de terror —en realidad son una mezcla de novelas de género: terror, novela negra, policíaca...— de Jean Ray,<sup>656</sup> al parecer muy bien pagadas, según testimonio del autor y del recientemente fallecido Ángel González, en conversación privada. Era la época en que el jerezano se había instalado en Madrid y comenzó una tarea importante de trabajos editoriales, dirigiendo por ejemplo la editorial Júcar, pero también en el Seminario de Lexicografía de la Real Academia Española, etc.

Sólo dos años después, en 1974, aparecerán algunas traducciones que se erigirán en vivos reflejos de esas inquietudes incandescentes del poeta Caballero Bonald, que no sólo era un ávido lector, por su curiosidad inestimable, como estamos demostrando, sino un excelente traductor, ya que hará versiones de varios poemas —en concreto tres, citados en la bibliografía— del gran poeta ruso Osip Mandelstam (Makarov, selec., 1974). A falta de conocimientos del ruso, sólo nos queda decir, a la luz de la coincidencia de la elección con los poemas aparecidos posteriormente en *Tristia y otros poemas* (2000), que las versiones de Caballero Bonald poseen otra sonoridad y significación a las del no obstante esforzado Jesús García Gabaldón (la edición de Igitur es bilingüe, pero en este caso nos encontramos con un escollo infranqueable, nuestro desconocimiento del ruso), quien realiza una labor meritoria, pero no queremos valorar aquí y ahora esas diferencias rítmicas y semánticas —tan visibles— de este último. Vamos a dejar constancia de los tres poemas traducidos por el jerezano, y en notas a pie de página las versiones de Jesús García Gabaldón, para que el lector, por su propia cuenta, pueda establecer algunas comparaciones, y vea las diferentes soluciones por las que se han optado. Nos parecen muy oportunas las comparaciones en

---

<sup>656</sup> Directamente ligado con su tarea como traductor se halla el poema «Zauberlehrling» (1977: 65-66), de *Descrédito del héroe*, que significa «aprendiz de brujo»: con ese título comenzará el primer capítulo de una de estas novelas de Jean Ray, X-4.



estos casos, dado que se puede adivinar la mano de un poeta experto en las de nuestro autor:

#### UN DECEMBRISTA

—Así lo atestigua el senado:  
¡experiencias como éstas nunca pueden morir!  
Encendió la pipa y se envolvió en su abrigo  
mientras jugaban al ajedrez en la penumbra.

Cambió su atónita ambición por una humilde  
Cabaña entre los bosques de Siberia,  
la quebrantada pipa en los enfermos labios  
que urdieron la verdad frente a un mundo caduco.

Se despertaba entonces la voz de los quejigos  
y gemía sin tregua la ensombrecida Europa.  
Negras cuadrigas desbocadas  
corrían sobre los arcos de triunfo.

A veces, mientras ardía la llama azul del ponche,  
entre el rumoroso vaho del samovar,  
dialogaba en silencio con la amiga renana,  
esa guitarra fiel para cantar la libertad.

—¡Todavía estremecen tantos vivos clamores  
la entraña pura de la civilización!  
Pero las víctimas no buscan esperanzas ciegas:  
sólo el trabajo y el tesón las guía.

Todo se confunde y, sin embargo, nadie  
puede decir que todo, en una gradual indiferencia,  
se confunde, mientras es dulce repetir:  
Rusia, Leteo, Lorelei.<sup>657</sup>

---

<sup>657</sup> «El decembrista»: —¡Que el senado pagano sea testigo! — / ¡Estos hechos no mueren! / Encendió la pipa y se abrochó la blusa. / Al lado juegan al ajedrez. // Trocó su sueño ambicioso por una cabaña / en los sórdidos confines de Siberia / y una pipa adornada en su boca mordaz, / que clamó la verdad en el mundo de la pena. // Chapotearon por vez primera las barcas germanas, / Europa lloraba cautiva, / y las negras cuadrigas se encrespaban / en las vueltas triunfales. / En los vasos flambeaba a menudo el ponche azul. / Y con el gran rumor del samovar / en voz muy baja hablaba la amiga renana, / guitarra amante de la libertad. // —¡Aún suscita vivas voces / la dulce libertad del ciudadano! / Pero los ciegos cielos no quieren sacrificios: / son más seguros el trabajo y la constancia. // Todo se ha enredado, y no hay nadie a quien decir / que el frío poco a poco invade todo. / Todo se ha enredado, y es dulce repetir: / Rusia, Leteo, Lorelei. //

## TOMA DE MIS MANOS...

Toma de mis manos para tu alegría  
este poco sol y este poco de miel,  
según nos enseñaron las abejas de Proserpina.

No puede desatarse un navío ya libre,  
no puede oírse la sombra calzada de pieles,  
no puede superarse el miedo a lo ignorado.

Únicamente nos quedan los besos,  
aterciopelados roces como de abejas breves  
que expiran al huir de la colmena.

Vibran en la transparencia selvática de la noche,  
tienen por patria el intocable bosque de Taigeto,  
se nutren de tiempo, de heliotropo y de menta.

Toma para tu alegría esta pasajera ofrenda,  
pobre collar de abejas moribundas  
que transforman la miel en sol diario.<sup>658</sup>

## COMO TANTOS OTROS...

Como tantos otros, quiero  
ponerme al servicio,  
embriagarte con estos labios míos  
que la aridez de los celos agrieta.

La palabra no sacia  
la sequedad ardiente de mi boca,  
y sin ti, una vez más,  
se deshabita el soñoliento aire.

Los celos ya son sombras,  
pero tu luz me llama  
y voy hacia ti lo mismo  
que el reo hacia el tormento.  
Ni amor ni felicidad  
puedo darte por nombre:  
han cambiado mi sangre  
por otra más violenta.

---

<sup>658</sup> «Toma de mis manos para tu gozo»: Toma de mis manos para tu gozo / un poco de sol y de miel, / como nos ordenaron las abejas de Perséfone. // No soltar una barca a la deriva, / no sentir en la piel la sombra de una bota, / no vencer al dolor en esta vida dormida. // Sólo nos quedan los besos, / afelpados como abejitas / que mueren lejos de la colmena, / y que murmuran en la transparente espesura de la noche, / su patria es el bosque dormido de Taigeto / y su alimento, el tiempo, la pulmonaria y la menta. // Toma para tu gozo mi regalo salvaje, / este feo y seco collar / de abejas muertas que convirtieron su miel en sol. //

Sólo un instante más  
y le diré al vacío  
que no es sino dolor  
cuanto de ti me llega.  
Lo mismo que una culpa  
me atenaza y hacia ti me atrae  
tu delicada boca de cereza,  
arrebataada de última dulzura.

Vuelve donde te espero, tengo  
miedo si tú me faltas.  
Nunca te he deseado  
como ahora, y todos mis deseos  
revierten luego en realidades.  
Los celos ya son sombras,  
pero tu luz me llama.<sup>659</sup>

A simple vista se puede observar cómo el cuerpo de los poemas responde a otra tensión rítmica, que suele encajar en el conjunto de la frase y de los versos, de diferentes modos, y con distintos resultados para ambos traductores.

Nos acercamos al final de nuestro repaso, pero el cotejo exhaustivo de los poemas, que *hic et nunc* nos es imposible por la falta de espacio, y su posterior análisis, sería una lección en la que deberíamos sumergirnos sin pensárnoslo, aunque debemos dejarla aplazada.

Finalizamos ya este arco de preferencias del jerezano, pero obviamente no podemos dejar de señalar que la traducción de textos poéticos exige del traductor un conocimiento no sólo de la lengua de origen, para saber qué significan las palabras, las frases o expresiones, sino un conocimiento exquisito de la lengua de llegada, pues si no se sabe verter en el verso español lo que tan bien se comprende en el ruso, cometeremos un error igual de grave que si no conocemos los códigos con los que nos comunicamos. Las opciones finales por las que el traductor se decanta por un verso u otro no pueden estar guiadas sino por un impulso poético en sabia armonía con el significado último, y en este caso nos parece mucho más importante el conocimiento del español, del verso español, de la métrica y de la tradición, pues lo necesario en esta traducción es hacer legible, y rítmico, el resultado final.

---

<sup>659</sup> «*Al igual que otros*»: Al igual que otros / quiero servirte, / hechizando los celos / con los labios secos. / No alivia la palabra / mi boca seca / y sin ti, para mí de nuevo / está vacío el aire denso. // Ya no estaré celoso, / pero te deseo, / y me comporto / como la víctima con el verdugo. / No te llamaré: / ni alegría ni amor. / Me cambiaron la sangre / por otra, salvaje y ajena. // Un instante aún / y te diré: / no alegría, sino tormento / encuentro en ti. / Y como un crimen, / mordido por la turbación, / me acerco a ti, / a tu dulce boquita de cereza... // Vuelvo pronto a mí, / sin ti tengo miedo, / nunca te sentí tan fuerte, / y todo lo que quiero, / lo veo ahora. / Ya no estaré celoso, / pero te llamo. //

Nos parecen determinantes esas pautas que hemos rastreado, a la hora de traducir, pues no sólo nos muestran los gustos de un poeta, las elecciones más o menos coyunturales de un poeta, sino cómo se aprende a traducir, cierto gusto por un tipo de versificación, las elecciones ante el desconocimiento de un idioma y, por qué no, cierta adecuación a las propias maneras de escribir, de aprender en suma.

## OBRAS CITADAS

- BUTOR, Michel (1956): *El empleo del tiempo*, Traducción de J. M. Caballero Bonald, Barcelona, Seix Barral, 1958.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1973): «Anthony Kerrigan», *Revista de Occidente*, n. 118, Tomo XL (Segunda época), Madrid, enero, febrero y marzo, pp. 66-69.
- , (1977): *Descrédito del héroe*, Nota introductoria de Martín Vilumara, Barcelona, Lumen.
- , (1983): *Selección natural*, Ed. e introd. del autor, Madrid, Cátedra.
- , (1983a): «Introducción», en Caballero Bonald 1983, pp. 13-30.
- , (1995): *Tiempo de guerras perdidas. La novela de la memoria, I*, Barcelona, Anagrama.
- , (2001): *La costumbre de vivir. La novela de la memoria, II*, Madrid, Alfaguara.
- , (2006): *De lo vivo a lo contado*, Coordinador Felipe Benítez Reyes, Cronología Antonio Jiménez Millán, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald / Ayuntamiento de Jerez – Instituto de Cultura / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- CASSOU, Jean (1957): «Miró en la playa» («Miró sur la plage»), Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Papeles de Son Armadans*, n. 21, VII, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 243-244.
- CERNUDA, Luis (1993): *Poesía Completa. Vol. I*, Edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 3ª ed., 1999.
- DESAISE, Roger (1967): «Cantata de las siete puertas. El cántico de la luz», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, pp. 51-52.
- ÉLUARD, Paul (1962): «Buena justicia», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Poesía de España*, n. 9 (suplemento Poesía del mundo), Madrid, p. 16.
- , (1962a): «La poesía es contagiosa», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Poesía de España*, n. 9 (suplemento Poesía del mundo), Madrid, p. 17.
- , (1972): *Poemas*, Versión de Jorge Urrutia, Barcelona, Plaza & Janés.
- , (1972a): «Buena justicia», en Éluard 1972, pp. 266-267.
- GADAMER, Hans-Georg (1975): *Verdad y método. I*, Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 11ª ed., 2005.
- GUIETTE, Robert (1967): «Plenitud», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, p. 53.
- , (1967): «Falsas lágrimas», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, pp. 54-55.

- , (1967): «Aire libre», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, pp. 55-56.
- JANS, Adrien (1967): «Nocturno (Fragmento)», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, p. 125.
- , (1967): «Mar», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, pp. 126-127.
- JONES, Philippe (1967): «Derecho», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, pp. 189-190.
- , (1967): «El pulpo», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, p. 190.
- , (1967): «La alondra», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Vandercammen y Jonckheere, selec. 1967, p. 190.
- KERRIGAN, Anthony (1973): «Poemas: “Aguas de melis”, “Frente del Ebro”, “Plegaria por las reliquias”, “Fluida mujer”, “Yohimbé”», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Revista de Occidente*, n. 118, XL (Segunda época), Madrid, enero, febrero y marzo, pp. 69-72.
- LEFEVERE, André (1997): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Traducción de M<sup>a</sup> Carmen África Vidal y Román Álvarez, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- MAKAROV, Alexander, selec. (1974): *Antología de la poesía soviética*, Traducción de César Arconada *et alii*, Gijón, Júcar.
- MALLARMÉ, Stéphane (1951): «Las ventanas», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Platero*, n. 4, Cádiz, abril, p. 11.
- , (1976): *Antología*, Traducción de Alfonso Reyes *et alii*, Prólogo de José Lezama Lima, Epílogo de Rubén Darío, Madrid, Visor.
- , (1976a): «Las ventanas», Traducción de Eduardo Marquina, en Mallarmé 1976, pp. 30-31.
- MANDELSTAM, Osip (1998): *Tristia y otros poemas*, Prólogo de Joseph Brodsky, Traducción y epílogo de Jesús García Gabaldón, Tarragona, Igitur, 2<sup>a</sup> ed., 2000.
- , (1974): «Un decembrista», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Makarov, selec. 1974, pp. 63-64.
- , (1974a): «Toma de mis manos...», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Makarov, selec. 1974, p. 64.
- , (1974b): «Como tantos otros...», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en Makarov, selec. 1974, pp. 64-65.
- , (1998a): «El decembrista», en Mandelstam 1998, pp. 48-49.

- , (1998b): «Toma de mis manos para tu gozo», en Mandelstam 1998, pp. 102-102.
- , (1998c): «Al igual que otros», en Mandelstam 1998, pp. 106-107.
- MÉNARD, René (1956): «Conducta natural», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Papeles de Son Armadans*, n. 4, II, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 41-46.
- MOYA, Virgilio (2004): *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 2007.
- MUNIER, Roger (1956): «Carta de Francia», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Papeles de Son Armadans*, n. 6, II, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 67-80.
- NOVĂCEANU, Darie, ed. (1970): *Poesía rumana contemporánea. Antología bilingüe*, Traducción de Darie Novăceanu, Revisión de J. M. Caballero Bonald, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- PAZ, Octavio (1999): *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- , (1999a): «Literatura y literalidad», *apud Paz 1999*, pp. 754-767.
- PERUCHO, Joan (1956): «La balada del Sena», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Papeles de Son Armadans*, n. 5, II, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 178-181.
- RAY, Jean (1972): *El canto del vampiro*, Traducción de J. M. Caballero Bonald, Madrid, Júcar.
- , (1972a): *La calle de la cabeza perdida*, Traducción de J. M. Caballero Bonald, Madrid, Júcar.
- , (1972b): *El sabio invisible*, Traducción de J. M. Caballero Bonald y María Josefa Ramis Cabot, Madrid, Júcar.
- , (1972c): *X-4*, Traducción de J. M. Caballero Bonald y María Josefa Ramis Cabot, Madrid, Júcar.
- ROMEU, Josep (1958): «Bautismo», Traducción de J. M. Caballero Bonald, en *Papeles de Son Armadans*, n. 29, X, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 187-188.
- TORRE, Esteban (2001): *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1ª reimpr.
- VALENZUELA JIMÉNEZ, Rafaela (1989): «El tratamiento de la adjetivación en la versión de un poema de Mallarmé realizada por José Manuel Caballero Bonald», *Investigación franco-española*, n. 2, Córdoba, Universidad, pp. 175-188.
- VANDERCAMMEN, Edmond, y JONCKHEERE, Karen, selec. (1965): *Poesía belga contemporánea. Francesa y neerlandesa*, Traducción del francés de Álvarez Ortega, J. M. Caballero Bonald, José Luis Cano, Francisco Carrasquer, Gerardo Diego, Francisco José Figuerola y Sofia Noël, Traducción del neerlandés de Francisco Carrasquer, Madrid, Aguilar, 2ª ed., 1967.
- VILLANUEVA, Tino (1988): *Tres poetas de posguerra: Celaya, González, Caballero Bonald*, London, Tamesis Books Limited.

## El tema amoroso en la poesía de Caballero Bonald<sup>660</sup>

En la primera edición de *Poesía amatoria* (1999), José Manuel Caballero Bonald escribía un breve prólogo que puede sernos muy útil para hacernos una idea de las particularidades —las claves— del amor en su poesía, aunque también de toda su obra, pues se extrae —y estoy anticipándome— que dada la transversalidad con que el amor corta toda la obra tanto poética como narrativa —sólo nos ocuparemos aquí de la primera—, éste acaba funcionando como una suerte de motor autónomo que actúa y aparece de forma gadanesca, tal y como le gusta al jerezano que se establezcan los vínculos textuales y tal y como suele también plasmarse la referencialidad.

El amor se presenta en sus obras no de manera directa sino más bien intercalada; aunque cada vez más directa, eso sí (nos referimos a sus dos últimas entregas poéticas). En muchos poemas se recoge el tema del amor de modo elusivo, de ahí que haya titulado sus dos ediciones, la de 1999 y la de 2007 *Poesía amatoria*, estableciendo una diferencia entre los adjetivos amoroso y amatorio. Parece que hace extensivo ese carácter «excéntrico» que Jenaro Talens (2007: 6) ha subrayado recientemente en la totalidad de su obra y su figura literaria, dentro del conjunto del grupo del 50, al tema del amor. (Si bien es cierto que durante los años cincuenta y sesenta fue uno de los autores más importantes, algo eclipsado a finales de los setenta y los ochenta por una poética de la claridad que chocaba directamente con la poética de nuestro autor, adalid del barroco.) Por tanto, no existe simetría entre las relaciones del erotismo en la trayectoria de su obra; y, en cualquier caso, con estas antologías nuestro autor quiso buscar «algún dispositivo regulador» en el conjunto de su obra, tal y como señala en la «Nota del autor» (Caballero Bonald 1999a: 7).

Como sabemos, Caballero Bonald es un férvido defensor de una poesía que no debe corresponderse necesariamente con los episodios vividos. Sin embargo, suele él mismo argumentar que en cuestiones amatorias sí que puede haber algo de todo eso, aunque siempre afectado por algún que otro reajuste de la ficción. Ya se trate de experiencias reales o inventadas, las recapitulaciones amatorias, en su más lato sentido, tienden a adjudicarse

---

<sup>660</sup> Conferencia pronunciada el 4 de abril con el título «El tema amoroso en la poesía de Caballero Bonald», pronunciada para el Primer Encuentro Filológico: El amor en la literatura y su terminología. 1ª edición, celebrado en la Universidad de Granada del 31 de marzo al 4 de abril de 2008.



cada vez más el papel de imágenes vindicativas (cfr. 1999a: 8; 2007c: 8). El tema amatorio toma especial relevancia en la poesía madura de nuestro autor. No es que esa actitud se establezca como una norma o sea algo distinto a un recurso, pero en el fondo sí hace las veces de subrepticia venganza de la sensualidad frente a las injurias del tiempo.

En el fondo en la literatura amatoria del jerezano se hace extensible la poética que viene elaborando en toda su obra: a través del *ars amandi* comparece el rango remunerativo de la astucia, y matiza, de esa astucia con que las enseñanzas de la edad convierten la literatura en una carta —de amor o de lo que sea— que el escritor se manda a sí mismo. La literatura es un anónimo que el escritor se manda a sí mismo, dijo en una ocasión en una entrevista que luego la crítica ha repetido en numerosas ocasiones (Martínez de Mingo 1983: 30).

Así, admite que en general en su poesía existe un protagonista que aun sin atenerse en cada caso a una misma conducta, suele compartir sus observancias y transgresiones en asuntos de la vida cotidiana, incluido el amoroso (cfr. 1999a: 8; 2007c: 8). Ese protagonista, además, se ha ido convirtiendo en bastante esquivo a medida que envejece. En cualquier caso nuestro autor, maestro de la ambigüedad y del barroquismo, prefiere que se mezclen diferentes temas y estilos, respondiendo a su propia evolución del gusto, a la propia evolución de ese personaje que, como iremos viendo, posee algunas características singulares.

En la segunda edición, nos advierte desde el inicio de que el adjetivo «amatorio» está, según confiesa nuestro autor, algo en desuso, pero califica de mayor ambición argumental, respecto al sinónimo de «amoroso», la trama o la intención de sus dos ediciones de *Poesía amatoria* (cfr. 2007c: 7). El término amoroso es ambivalente, pues muchas veces se alude desde puntos de vista anfibológicos al amor, desde perspectivas diversas. El término «amatorio» responde a las variantes reconocibles del amor, sin excluir el amor propio, que se filtran en su poesía. Por tanto tenemos ya algunas bases para analizar la poesía de nuestro autor. Primero entendiendo al amor como motor temático de numerosos poemas — como no podía ser menos—, y segundo para entender al amor como motivo transversal que va apareciendo con relativa asiduidad y relacionándose con otros campos semánticos del poema.

Llama la atención de que tanto en la primera edición como en la segunda Caballero Bonald coloque una cita como pórtico —pórtico en sentido estoico, es decir, remitiéndose a

la *Stoa*, que etimológicamente significa ‘pórtico’, el lugar donde celebraba los encuentros Zenón de Citio, el fundador del estoicismo; y esto va a tener también mucho que ver a la hora de entender el amor en clave estoica—; decimos que coloca como cita una frase de André Breton que dice «Les mots font l’amour», y que es realmente hipertextual y paradigmática. La elección de Breton no es casual, pues es de sobra reconocido el ascendente surrealista del jerezano, pero lo que llama de verdad la atención es el significado de la frase: «Las palabras hacen el amor».<sup>661</sup> Realmente sorprende esta manera de entender semióticamente el amor, el modo de comprenderlo desde el punto de vista discursivo y textual. Es esta la herencia que recoge Caballero Bonald, y que nos hace extensible en su obra.

Por lo complejo de la variedad temática amorosa que atraviesa la obra del jerezano, vamos a escoger sólo algunos de sus poemas y vamos a realizar un comentario. El primer poema que se recoge en *Poesía amatoria* se titula «Ceniza son mis labios», y si el hombre, es decir el poeta, «[...] espera / ahora, / todavía, / encender la ceniza de sus labios», es porque se encuentra atrapado en ese debate de lo contingente, que en resumidas cuentas es la creación planteada en términos absolutos, igual que Dios, imagen metafísica del poeta, o mejor dicho, su correlato.<sup>662</sup> El poeta-profeta conoce lo que es la creación en sentido puro, y por eso sus labios están quemados, reducidos a ceniza en esa lucha que no se cansa a lo largo del poema de repetir, una lucha encarnizada, con su propia palabra, con su existencia como poeta. La palabra es lo que ama el poeta. Pero también la referencia a las cenizas posee reminiscencias bíblicas, primero como signo de nuestro destino humano y mortal, el clásico *memento homo*, y segundo como elemento o medio purificador,<sup>663</sup> del que todos provenimos y al que todos volveremos, en esa suerte de retorno a la vida de ultratumba según el ideario —y el imaginario— judeocristiano.

También el sentido de la espera merece comentario como engranaje en el que se van ensartando, activando otras vetas temáticas, como hecho fundamental de la búsqueda y de

---

<sup>661</sup> La importancia de estas citas que abren los libros podría encuadrarse en las siguientes reflexiones: «Su status [sic] es el de una reflexión metadiscursiva sobre el discurso [...] Se supone que este metadiscurso revela lo que el propio autor piensa de su discurso y de su organización» (Greimas 1989: 196)

<sup>662</sup> García-Posada lo resume diciendo: «Que Dios habla obligado por el hombre indica una voluntad de suplantación por parte del poeta, que tiene a su cargo la responsabilidad de hablar, de revelar, de decir lo que Dios no dice. Esta tensión oracular se extiende desde *Las adivinaciones* hasta *Diario de Argónida*.» (2000a: 89).

<sup>663</sup> *Vid.* Hebreos 9: 13. El rito del miércoles de ceniza, *stricto sensu*, no pertenece al ámbito bíblico, pero sí a la práctica católica (*vid.* Jonás 3: 5 y ss.)

lucha. El mismo hombre que espera en «Cenizas son mis labios», refugiándose en una esperanza dinámica, y que se consume como una «viviente brasa», reduciéndose a cenizas generadoras del propio poema, es también el poeta que no puede continuar más y que nos relata esa larga y angustiada «Espera» (1952: 58-59) del amante. A propósito de este poema, se han señalado curiosas coincidencias con la tradición hispanoárabe, «porque el poeta trata el tema de la mutua espera amorosa, en la que ambos amantes se quejan de la tardanza con los mismos ayes lastimeros de las mujeres que aguardaban ansiosas al kabib, en nuestra primitiva lírica mozárabe» (Buendía 1978: 50).

De otro modo, se unen así todas las proyecciones del hombre hacia el poeta, y del poeta hacia el amor, cumbre de la plenitud existencial, volviendo de esta manera al hombre y a su reducto más físico, que es al fin y al cabo lo único que realmente poseemos, aunque sea solamente por unos minutos y de forma tan fugaz. Nos referimos propiamente al acto sexual o amoroso, y los enunciamos como sinónimos, pues no puede existir sexo sin amor, y muy posiblemente tampoco amor sin sexo, en sentido pleno. El amor como potencia y anuncio de lo total, como manifestación de lo absoluto, y a través de él una capacidad por comprender lo ajeno en los otros seres con quienes se identifica. Los labios representan por en su lado más carnal el rastro físico de la voz y del deseo, pero por el lado más retórico poseen un resto de aquel «ritual panteísta aleixandrino» (cfr. 1983a: 20) que alude a la palabra poética en sí. No hay que irse muy lejos para recordar la estrofa inicial, la final, y una interna del celeberrimo poema «Se querían», de *La destrucción o el amor* (vid. Aleixandre 1960: 405-406):

Se querían.  
Sufrían por la luz, labios azules en la madrugada,  
labios saliendo de la noche dura,  
labios partidos, sangre, ¿sangre dónde?  
Se querían en un lecho navío, mitad noche, mitad luz. [...]

Mediodía perfecto, se querían tan íntimos,  
mar altísimo y joven, intimidad extensa,  
soledad de lo vivo, horizontes remotos  
ligados como cuerpos en soledad cantando. [...]

Día, noche, ponientes, madrugadas, espacios,  
ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,  
mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,  
metal, música, labio, silencio, vegetal,  
mundo, quietud, su forma. Se querían, sabedlo.

Hemos mantenido las estrofa inicial y la final, junto con una de las más representativas internas, para que resalte el contraste de la noche o la madrugada frente al día, la claridad meridiana del mediodía, y ese juego de contrastes lumínicos con las sombras y los objetos, porque en el final parece que estos objetos se someten a continuos destellos o ráfagas en una sucesión enumerativa. Según Juan José Lanz (2000: 50), «Más allá de coincidencias puntuales, la presencia (o coincidencia) de Aleixandre en los poetas de la posguerra trasciende la mera referencia de versos hacia concepciones comunes». En efecto, la dialéctica oscuridad / luz salpica de modo casi celestial todo el poema. La luz amorosa que exhalan los cuerpos se muestra como un signo de la presencia más material (pero perteneciente a una humanidad divina); una presencia celeste iluminada frente a la negatividad de las sombras o, lo que es igual, la opacidad de esos mismos cuerpos, una opacidad donde se diluyen esas identidades en la búsqueda de la eternidad. El cuerpo, por consiguiente, como signo bisémico, fuente y reflejo de luz, pero también portador de sombras. De hecho, en *Las adivinaciones* no sólo se encontrarán afinidades con este tipo de dicción aleixandrina

Oh amor, carnal fuego armonioso, escucha:  
escúchame la voz que por ti besa,  
remózame las manos que acarician teniéndote ceñido,  
abrigate en mi pecho donde tú palpitando me sostienes,  
dame siempre tu forma, amor, tu celeste materia iluminada,  
esa embriaguez con la que un cuerpo dentro de otro agoniza  
por hundir en lo eterno la identidad humana.

(vv. 41-47, 1952: 17-18)

sino también con el fondo temático, una suerte de carrera agonal por conseguir el amor. Un amor que, además, nunca se puede conseguir: somos ante todo deseo de amar y el amor nunca existiría como realización, nunca como satisfacción; o con otras palabras: su realización, en cualquier caso, nos dejaría siempre insatisfechos, porque lo que de verdad nos asola es ese sentimiento de deseo que nos deja «incompletos». Resultado: volvemos a la insatisfacción más absoluta; porque —y es sabido por todos— el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe. La única salida, para el poeta y para el hombre que vive la experiencia del lenguaje, para el hombre en general, da igual o no que sea poeta, es intentar aprehender con palabras la plenitud del mundo, o su miseria más degradada. El inicio de

«La amada indecible»<sup>664</sup> ilustra esta forma de salir airoso de las preguntas del deseo, y de sus realizaciones insatisfactorias a través de la palabra:

Hablarte es darle origen divino a mi palabra  
porque tú permaneces aunque pasen los cuerpos,  
porque mi boca humana  
nacida para un hombre que en muerte se termine,  
nacida para arder entre sorpresas,  
para llamar con besos de algún modo a la vida,  
yo sé que no podría apresarte con voz.

Mi boca no podría  
en su mundo oprimido con márgenes de hombre,  
hablarte, pronunciarte, decirte amor tan sólo,  
sin prestarle raíces de dios a mi palabra,  
porque tú no te acabas [...] (vv. 1-12, 1952: 19)

Señalemos, en primer lugar, que el poeta, a través de la comunicación intersubjetiva, se arroga orígenes divinos, se instala en el altar de la palabra. En segundo lugar, insistamos en que la palabra poética es una suerte de purgante (1983a: 20). Quizás una de las premisas fundamentales del Romanticismo —del que tanto gusta nuestro autor, como testimonian sus lecturas juveniles de Espronceda, y su reciente biografía (Caballero Bonald 2002)— que recoge la modernidad, sea precisamente utilizar la palabra poética como freno a las necesidades interiores, como lugar donde se depositan todas nuestras frustraciones.

Y es aquí donde entronca la filosofía estoica, entendida como ataraxia, freno de las pasiones, búsqueda del *lógos* divino o universal, el *pneuma*, que es el lenguaje y que se corresponde con la respiración: el *pneuma* es también el amor, expresado en términos humanísticos.

No hablamos, claro está, de la escritura como desahogo, que es algo bien distinto; sino a la sublimación de la vida en el amor a la palabra. Nos referimos, sin lugar a dudas, a volcar en el acto poético la voluntad de vivir y la capacidad de amar. Es así, con este nietzscheano planteamiento, cómo el hombre a través del arte alcanza el sueño deseado —lo que ama—, y no de otra forma. Pero también, haciendo alusión a ese sentido agonal que hemos expuesto, porque el hombre quizá no tenga otra salida que la de trascender. El hombre busca entonces una sublimación, «Hablarte es darle origen divino a mi palabra» porque

---

<sup>664</sup> Este poema se titulará a partir de 1969 «Cuerpo entre dos», y se mantiene en las obra poética completa (2007: 50-51).

«Mi boca no podría [...] hablarte, pronunciarte, decirte amor tan sólo, / sin prestarle raíces de dios a mi palabra». Está aquí el sentido de esa palabra total, con su origen y su destino, con su poder sugerente y con ribetes enigmáticos (divinos, inalcanzables). Sólo a través de esta fusión con el proceso creador de la palabra se puede iluminar el poeta en su camino hacia el amor y la poesía.

Y es que en cierto modo el poeta anda a oscuras, se podría decir, o en términos guillenianos, deslumbrado por esa claridad abrasadora interior, y no se sabe bien —se desconoce— si puede gestionar todo lo que se le ha venido encima, todo lo que significa tener que vivir con las palabras, con el conocimiento que ha heredado. Así, en el poema «Poderío», dice:

¿De dónde a mí me viene esta atónita lumbre,  
este ardor dominante que mi pecho corroe,  
que hace hablar a mi boca y es por él por quien sabe,  
que mueve mis latidos, mi temblor más pequeño,  
y me da la belleza como un oscuro anuncio de que soy? (vv. 8-12, 1952: 56)

Según nos dicen los primeros versos de este mismo poema, es una fuerza «que alucina mi vida y la dilata», una pasión irrefrenable, y «no es necesario que el poeta conozca sus últimas razones» (Cela 1952: 71) del por qué de ese estado, quizás, entre otras cosas, porque nunca lo va a conocer. Como con las pasiones que se sienten, pero que no se pueden dominar, así la palabra —o lo que es lo mismo: la vida, el amor—, que hay que acogerla sin reservas, entregarse a ella. Se puede preguntar de dónde viene, pero nunca encontraremos la respuesta. Esto mismo viene a confirmar Ventura Doreste cuando nos dice que «Bonald es un poeta llameante, y se sumerge no ya en la circunstancia y en el recuerdo de sí mismo, mas también en los misterios del ser» (1952: 7).

En este breve recorrido por el conjunto de la temática amorosa de nuestro autor, vamos a trasladarnos a lo que en otro lugar hemos caracterizado como la etapa intermedia del jerezano, y no entramos en más detalles aquí y ahora. Por eso señalamos el poema «Bar nocturno», que acabaría siendo el título de la obra poética completa, titulada «Somos el tiempo que nos queda».

## BAR NOCTURNO<sup>665</sup>

Ligeramente tumefacta  
pero ofrecida con decoro,  
entró la boca en el litigio  
de la precaria intimidad.  
Iban reptando las parejas  
que se apiñaban en lo oscuro.  
No se tocaban, se embebían  
en un aprisco de sudores,  
se convertían en secuaces  
de la penumbra atiborrada.  
Como un furtivo postulado  
brilló el mechero de los cómplices.  
No te preocupes, no me he ido.  
¿Cómo me iría sin saber?  
Somos el tiempo que nos queda.  
Pero la boca se rehusaba  
bajo el velón de la cornisa,  
sin decidirse con qué sorbo  
rescataría su ansiedad.  
Era una esquirla el clarinete,  
un estertor de la alegría.  
Toda la noche resonando  
como una sábana en tus pechos.  
Chorros de lenguas tan metálicas  
que entrechocaban con los vasos,  
iban mojando de lujuria  
los cortinajes y butacas.  
Entre el estruendo de las telas  
unas caderas rebullían  
como incendiadas por la piel  
prostituida del tambor.  
Mira qué prendas, qué etiquetas  
de enloquecida saciedad.  
Habla más alto, no se escucha  
más que el furor de los licores.  
Pero la boca ya ofrecía  
todo el despliegue de su asco.  
Boca promiscua, desguazada  
de zumos ávidos y esguinces.  
Está poblada de rescates,  
no se parece a las demás.  
No se parece, no es mentira.  
¿Quién la sorbía en la tiniebla,

---

<sup>665</sup> Apareció por primera vez con este título en *El papel del coro* (1961: 43-45), y posteriormente cambió por el que hoy conocemos en *Vivir para contarlo* («Somos el tiempo que nos queda», 1969: 94-96) hasta hoy, resultando felizmente ser el título de la obra poética completa en sus dos ediciones, 2004 y 2007. En *Vivir para contarlo* ya formaba parte de *Memorias de poco tiempo*, pero desde esta primera vez que vio la luz hasta la última, los cambios han sido legión, como podemos ver en la definitiva versión (cfr. 2007: 104-106).

amoratándola de acechos,  
ya despreciándola, ya hurgándola  
por los más públicos alardes?  
Pisando vidrios, vomitando  
virus de humus y de músicas,  
llegaron nuevas avalanchas  
de encarnizados oficiantes.  
Era la hora del suicidio  
y algunos miembros de la secta  
se desnudaban en la sala  
con jactanciosa parquedad.  
¿Cómo eludirnos en la noche?  
¿Cómo vivir sin desvivirnos?  
Surcan los días por tu vértigo.  
Somos el tiempo que nos queda.

El título inicial, «Bar nocturno» está muy relacionado con esos vasos vacíos (de hecho aparecen unos vasos que se entrechocan, verso 25), con esas botellas vacías o rotas (verso 47), y demás escatología propia de una noche de juerga, incluidos los vómitos; y no olvidemos que ese mundo, en nuestro autor, era específicamente el del flamenco, tanto por gusto personal como por vinculación geográfica, aunque ya en Madrid será más propiamente el mundo del jazz, un tema que se hace extensible a la bohemia y en general a casi todos los poetas de todos los tiempos, más allá incluso de un aspecto meramente literario, como actitud moral y vital. La vida nocturna posee todos los alicientes, estimulantes y repercusiones románticas más clásicos, es el espacio de la libertad donde la moral vigente durante el día se elude y se propician otros comportamientos menos habituales, es el espacio y el tiempo de la oscuridad donde se puede ser menos observado y actuar con alevosía. En «Somos el tiempo que nos queda», tal y como hemos adelantado más arriba, se acrisolan varios tópicos, por un lado el *tempus fugit*, y por otro el *carpe diem*, o *collige, virgo, rosas*; porque se está diciendo que hay poco tiempo para vivir y que ese poco tiempo de que disponen es el tiempo que son. Difícil encontrar mejor que aquí una invitación no directa al amor, una invitación a la conciencia de la vida que se escapa de nuestras manos, a través de un poema que nos da cuenta de una realidad apremiante para los amantes: el amor hecho tiempo, un clásico de siempre revitalizado en la poesía de Caballero Bonald. Y es al fin y al cabo otra forma semiótica de plantear el tiempo, tematizándolo, haciendo del tiempo, y de la urgencia por vivir y amar, un signo inexcusable que nos empuja. Cronos vigilante. También como contrapunto temporal, aparece el *locus*



*amoenus* en su versión moderna y bohemia, es decir el tiempo que se plasma en las coordenadas espaciales del bar nocturno, y que en algunos momentos puede resultar más bien un *locus disciplentis*, según para quién, y en qué contexto.

Como vemos nos estamos ocupando sólo de un poema que a la postre ha resultado característico de la obra de nuestro autor, pero insistimos en nuestra advertencia anterior, cuando decíamos que la complejidad y la amplitud de la obra del jerezano podría llevarnos hacia muchos otros territorios. Así que, sin que sea demasiado brusco el tránsito narrativo, y ya que hemos hablado de la primera etapa, veamos ahora con rapidez algunos otros poemas de otras etapas. Por ejemplo estos dos poemas, pertenecientes a *Descrédito del héroe* y a *Laberinto de fortuna*, respectivamente. Esta etapa podríamos caracterizarla como la de madurez de nuestro autor, por la que la crítica lo ha situado al mismo nivel que sus otros compañeros de generación y que nosotros hemos caracterizado como el ciclo del laberinto, pues ambos libros se estructura en torno a esta noción.

#### AMBIGÜEDAD DEL GÉNERO

Estacionada en un recodo impávido  
de la penumbra, lo primero  
que hizo fue fruncir su boca  
violácea, de entreabiertos resquicios  
húmedos, y después sus ojos,  
y después  
sus ojos, un gran círculo  
de verde prenatal, un excitante  
fulgor de zarpa desguazando  
la negrura común.

Lenta o tal vez  
sumariamente inmóvil, con el falso recelo  
de quien fuera educada  
en la molicie glandular  
de los andróginos, sólo rompía  
el ritmo de su cuerpo algún fugaz  
movimiento retráctil del vientre,  
no defensivo sino irresoluto,  
y ya  
llegó a la altura de los porches  
y allí se desnudó con neutra  
inverecundia, exhibiendo por zonas  
la intrincada armonía  
de un cuerpo circunscrito en su contrario. (1977: 30; cfr. 2007: 281)

Hay un personaje —ya maduro— que observa a este andrógino, el cual es «tema» excéntrico amoroso por antonomasia, no sólo por su sensualidad, que al margen de gustos es evidente, sino ante todo por su ambigüedad. Aparece de este modo el deseo y la frustración de un voyeur que poco tiene que ver con aquel amador —ardor— irrefrenable de la juventud. Una vez más, y como hemos adelantado estamos hablando de la madurez literaria y vital del jerezano, la transgresión de la moral amorosa convencional que el autor hace patente en este poema, nos muestra una singular experiencia amorosa, o mejor dicho amatoria, no tanto por el goce de haber poseído a ese andrógino sino por el de haberlo conocido o contemplado. La fascinación «amatoria» por este andrógino, que está fuera de dudas, sería otro aliciente para contemplar las particularidades con las que el jerezano plantea todos estos temas que cotidianamente soslayamos y que están en el meollo de nuestras pasiones más secretas.

Otro poema donde también el personaje femenino posee rasgos especialmente bellos y atractivos, es el siguiente:

#### SUPER FLUMINA BABYLONIS

Aquella impávida, bellísima harapienta que merodeaba por el mercado de Zapalejos, tenía que ser sin duda la última portadora aborigen del talismán. Pues nunca podría ser aherrojada quien tan humildemente iba ofreciendo la irreductible magnificencia de su vida. Fermentaban despacio los zumos tórridos de las frutas y un dulce amago de miseria envolvía los ambulantes puestos de la plaza. Pero ella atravesaba incólume la densidad de los desperdicios: nada la hacía tan sobreviviente como el contacto con lo percedero. Junto a la edénica antigüedad del gran río, era la más joven desterrada del mundo. Tenía la piel como superpuesta a las acongojantes marcas de la manumisa y llevaba en la boca el surco predatorio de quien naciera extramuros de la justicia. Mas nunca fue privada de su rango de ilesa. Parecía escapar hacia ninguna parte, como buscando esa otra forma de extravío que la conduciría al punto de partida. También junto al gran río, lloraba la harapienta por un perdido reino. (1984: 40; cfr. 2007: 387)

La contemplación de este atractivo personaje tiene el plus esta vez de tratarse de una joven marginal, medio prostituta y mendiga, que ha dejado de vivir —o que nunca vivió— bajo las coordenadas de la sociedad biempensante y que se aprovecha de su juventud, desperdiciándola al mismo tiempo. En la ciudad de Granada pueden verse también esas bellezas —femeninas y masculinas— desparramadas por sus calles y que malviven, llamándonos la atención a menudo, llevadas por su curiosidad para conocer, de manera iniciática, en la universidad de la vida pero que conlleva en muchas ocasiones un impulso autodestructivo.

Pero tenemos que ir concluyendo este obligado breve recorrido por algunas de las particularidades de la temática amorosa en Caballero Bonald que, como vemos, no deja de asombrarnos por su novedad o su cercanía con nuestra cotidianidad. Ya concluyendo, en la última etapa de la poesía —en el último libro hasta ahora publicado, *Manual de infractores*— hay multitud de referencias amorosas. El clásico poema «Venid a la luz del alba» sería un claro ejemplo de la mezcla de elementos intertextuales con el propósito de enlazar diferentes formas amorosas.

Al alba venid, buen amigo,  
al alba venid.

Amigo, el que yo más quería,  
venid al alba de día.

Amigo, el que yo más amaba,  
venid a la luz del alba. (Frenk 1992: 93-94)

En Caballero Bonald veamos ahora cómo se tratan estas referencias, manejando una vez más un amor que podríamos calificar como excéntrico, o no lícito, el del amante que visita a su amada pero que tiene que huir para no ser descubierto. Pero en esta ocasión no sabemos bien a qué se refiere ese descanso del autor, que no puede conciliar el sueño durante la noche y que al amanecer encuentra la tranquilidad ansiada durante toda la noche. La hora del alba es el momento cúlspide de la jornada, ese momento en que renace el día, donde las sombras se separan de la luz y donde la esperanza también renace.

#### VENID A LA LUZ DEL ALBA

Esa luz en que anidan las alondras,  
que irradia de la lluvia y del sudor  
de los cuchillos, que incumbe  
al alba y a sus macilentas  
predicciones,

¿no es la misma que ahora  
arriba desde el mar, transita  
entre los pájaros, profana  
la intimidad de los cristales?

Sellan las sombras sus litigios  
y todo ronda al fin la mansedumbre.

Vida mía y mi descanso,  
venid a la luz del alba. (2005: 19; 2007: 545)

Lo que nos interesa subrayar aquí es el sentido de la intertextualidad en nuestro autor, más allá de cuestiones temáticas, con lo que hablaríamos ya para finalizar de un aspecto puramente formal pero que no es ajeno a la gramática compositiva —amorosa— del jerezano y, en general, de la obra de cualquier autor. El amor es un tema basilar, es la bisagra del intertexto, evidentemente, y da coherencia al poema no sólo desde un modo superficial, sino que se encuentra presente en todos los otros grandes temas de su poesía. También hablamos de posmodernidad e intertextualidad aplicados a la obra del jerezano, y no de la conocida «angustia de las influencias», porque mientras que la noción de fuente o influencia implica una idea de filiación del nuevo texto con otro precedente que le sirve de origen y sin el cual difícilmente puede ser comprendido, la noción de intertexto muestra un desapego profundo por el texto precedente, y el nuevo texto puede y debe ser leído sin su paternidad. El amor es un rodeo por las inmediaciones del amor, por el diálogo con la tradición y por las incidencias que esos intertextos nos crean en nuestras propias conductas, sobre todo si somos poetas y poseemos un caudal considerable de referencias que funcionan como un sedimento que nutre otras capas creativas. En este caso, el amor es un intertexto que aflora cuando menos lo esperamos. La referencia bonaldiana al poema medieval no es sólo una referencia culta, sino que está urdida en un complejo entramado de significaciones y simbologías. Por eso la cita, incluso, se incorpora de modo anónimo (Lanz 2007: 39-40), al modo en que lo quería Genette; y con la particularidad de que siempre, como hemos dicho, se realiza de forma anónima, sin citar la procedencia. Se conozca o no se conozca su lazo a la tradición, lo importante será su funcionamiento autónomo en su nuevo emplazamiento textual. Porque el poema no se explica por la cita, ni busca su razón de ser en la propia trama escritural o culturalista, ni en una red de signos externa.

## OBRAS CITADAS

- ALEXANDRE, Vicente (1960): *Poesías completas*, Prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar.
- BUENDÍA, José Luis (1978): *Análisis de la obra literaria de J. M. Caballero Bonald* (tesis doctoral), Granada, Universidad, 2 vols.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1952): *Las adivinaciones*, Madrid, Rialp, Accésit del Premio Adonáis 1951.
- , (1961): *El papel del coro*, Bogotá, Ed. Mito.
- , (1969): *Vivir para contarlo*, Barcelona, Seix Barral.
- , (1977): *Descrédito del héroe*, Nota introductoria de Martín Vilumara, Barcelona, Lumen.
- , (1983): *Selección natural*, Edición e Introducción del autor, Madrid, Cátedra.
- , (1983a): «Introducción», en Caballero Bonald 1983, pp. 13-30.
- , (1999): *Poesía amatoria*, Sevilla, Renacimiento.
- , (1999a): «Nota del autor», en Caballero Bonald 1999, pp. 7-8.
- , (2002): *José de Espronceda*, Barcelona, Omega.
- , (2005): *Manual de infractores*, Barcelona, Seix Barral, Premio Internacional Terenci Moix 2005, Premio Nacional de Poesía 2006.
- , (2007): *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2005*, Barcelona, Seix Barral.
- , (2007a): *Summa vitae. Antología poética (1952-2005)*, Selección y prólogo de Jenaro Talens, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- , (2007b): *Poesía amatoria (Nueva edición aumentada, 1952-2005)*, Madrid, Visor.
- , (2007c): «Nota a la presente edición», en Caballero Bonald 2007b, pp. 7-9.
- CELA, Camilo José (1952): «*Las adivinaciones*», *Clavileño*, n. 15, Madrid, mayo-junio, p. 71.
- DORESTE, Ventura (1952): «*Las adivinaciones*», *Ínsula*, n. 80, Madrid, agosto, p. 7.
- FRENK, Margit, ed. (1992): *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 9ª ed.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (2000): «Caballero Bonald, la palabra suficiente», en VV. AA. 2000, pp. 87-94.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- GREIMAS, A. J. (1989): *Del sentido II. Ensayos semióticos*, Versión española de Esther Diamante, Madrid, Gredos.

- LANZ, Juan José (2000): «La presencia de Vicente Aleixandre en la poesía española», *Letras de Deusto*, n. 88, Deusto, Universidad, julio-septiembre, pp. 39-79.
- , (2007): *La poesía de la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (1983): «Fabular nuestras carencias. Entrevista con Caballero Bonald», *Quimera*, n. 28, Barcelona, febrero, pp. 26-30; reimpr. bajo el título «Caballero Bonald: fabulador de nuestras carencias», en VV. AA., *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 265-272.
- TALENS, Jenaro (2007): «Anotaciones de un viajero de paso (Prólogo)», en Caballero Bonald 2007, pp. 5-35.
- VV. AA. (2000): *El grupo poético del 50: 50 años después. Actas del congreso 99*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald.



TEXTOS RESCATADOS





Henos aquí ante una poesía vital y quemante, edificada a fuerza de sinceridad, de contemplación frente a las causas elementales de la existencia. No cabe duda que esta manera de cantar pertenece al dolor. El poeta se sitúa dentro de la gravitación del destino, batallando contra su oscura certidumbre, cara a ese viento interior que le remeje entre sus naturales impotencias. De este angustiado luchar, fluye una poesía que se orienta según un orden metafísico, profético, o sencillamente humano, en cualquier caso, proyectada hacia Dios. «Por todas las aristas se llega siempre a Dios». Es la sonora voz primitiva del ser que le traduce a cada instante su difícil promesa de luz, la voz de quien ha comprendido que el cuerpo tiene porvenir de piedra y es necesario liberar de él, aunque con dolor, su hermoso secreto pensante.

Originariamente, este afán es un lógico producto de la hora. Se ha puesto el poeta a buscar su fuga expresiva entre sus propios argumentos anímicos. Piensa en ese designio de vivir recobrando lo que fue bello, torturándose por todo aquello que es signo de incapacidad, de sorpresa, bajo la emergencia del tiempo. Y, entonces, nace este modo de decir, esta humanización del canto, que celeste temblor se llama.

Tal es la poesía de Pedro Ardoy. Resulta asombroso considerar que cuando se la quiere ceñir a un cauce determinado, a una genealogía particular, se nos resiste, para verterse, palpitante, sobre todos los seres, sobre todos los horizontes. En realidad, sólo la obra de Walt Whitman y «Cara a un viento interior» participan de una misma y congénita intuición. Las dos contienen al hombre, a sus anónimas circunstancias. «Yo soy el símbolo de la amargura», «adaptación perfecta de cada hombre». Y es que cualquiera puede encontrarse repetido en las brilladoras aguas de estos poemas, volcados y resueltos en el abismo de los temas intemporales que retoñan a cada nuevo latido de la mano hacedora.

Cabría hablar ahora de la experiencia como savia esencial de la poesía. Si la energía de aquella se patentiza luego en la realización de ésta, Pedro Ardoy es un puro caudal, ya sereno, ya estremecido, de vivencias y de participaciones en lo más básico de la vida. Tal

---

<sup>666</sup> Aparecido como «Nota preliminar a “y III. Cara a un viento interior”», *apud* Pedro Ardoy, *Hombre contra su destino*, Prólogo de José María Pemán, Cádiz, José L. González Rubiales impresor, 1950, pp. 53-56.

vez la posesión de un paisaje le da la medida de los otros. Pauta de universalidad que bien puede llegar a definir toda una poética, precisamente cuando el mundo se enreda en angustiosas especulaciones de sistemas. Aquí lo trascendente es cantar, darle forma a esa hoguera que llamea dentro de la bendiciente congoja del pecho. No han de importar mucho las palabras. No significan nada los moldes de expresión. Solos el hombre y su destino, luchando cara a cara y sin remedio.

No te importe saber qué hay en ti,  
fuera de la necesidad de tu destino.

La vocación de Pedro Arday es una vocación de espera, de un cósmico sentido de la espera. En verdad, ni a él mismo le sería dado afirmar qué es lo que aguarda, qué es lo que ansía ver venir. Hasta ese advenimiento —más adivinado, que conocido— ha ordenado su voz en estancias de sollozos, urdiéndola de una genesiaca fortaleza desde su mágico origen a la boca. Fortaleza que ora se ramifica en dulce amor y ternura, ora se ilumina de profundos centelleos filosóficos, de esperanzas de verdad, o de llanto, que «es el lujo de todos los gozos primitivos».

El tránsito de la poesía de Pedro Arday es el símbolo de una soterrada identidad con la voz del momento. Respira en ella esa hondísima quemazón que puja entre el callar y el decir, y que se hace verso a golpes de humana fatalidad, sin trabas de diccionario. Esto es: igual es canción de bardo, goteante de antiguos ecos, que grito actual, con escapadas existenciales.

Yo me sé que el poeta vive en un luminoso aislamiento, en una pequeña isla feliz y navegante. Esta soledad ha de hacer más desgarrada y fecunda su creación. Cada hora la sentirá llena de un estrenado motivo espiritual, de un inédito flujo balbuciente, alimentando su verbo. Porque cuando el hombre está solo, es cuando su heridora necesidad de darse, va sujeta al germen de las razones auténticas. Así le brota ese carnal fruto que sin raíz se siente.

Yo no puedo ser nada  
más que una leve sombra de la estatua  
del que yo debí ser.

Teoría de la negación ésta, no fundada en arbitrarios análisis, sí en un específico concepto de ser, de saberse encadenado al dolor. Llega incluso a advertir claramente la destinación de su postura:

Ni siquiera yo estoy  
donde me he estado siempre poseyendo:  
en la serenidad de mi destino.

Hasta aquí llega Pedro Arday. Durante su camino, más arriba, detrás, a lo mejor encuentra a unos pastores cantando sobre la nevada tierra, a unas manos dichosas entre el cabello del amado, a unas avechitas que pican por las cañas de la mies. Pero esto es la belleza perenne, lo mínimo que también derrama su altísima victoria encima del que combate sin esperanzas. Después, siempre, otra vez solos el hombre y su destino. Dando el pecho a esas vitales noticias que le llegan al labio rodando con un tremendo viento interior. Con el celeste primitivo palpito, que tiene como única solución, su continuidad.<sup>667</sup>

---

<sup>667</sup> Una vez más vemos cómo hasta bien avanzados los dos primeros años de la década del cincuenta, y con la publicación de *Las adivinaciones* (1952), no se consolida su nombre artístico, que varió en ocasiones.

CRESPO, Ángel (1950): *Una lengua emerge*, Ciudad Real, Cuadernos de poesía del Instituto de Estudios Manchegos.<sup>668</sup>

Quince poemas densos, descubridores, de un penetrante calaje temático, componen esta breve entrega donde Ángel Crespo viene una vez más a confirmarnos el cierto y hondo poeta que es. Hay en esta creación un secreto que cautiva, que nos lleva a sumirnos en el deslumbrador y suprarreal mundo que el poeta manchego «abstrae» de su interior. Tal vez la trayectoria discursiva de esta poesía esté alejada, adrede, de la contextura natural del contenido. Pero esto que bien pudiera ir en detrimento de su devenir lógico, es, ante por el contrario, una poderosa atracción que nos encadena a la realidad profunda y humanísima que sirve de apoyo y proyección a *Una lengua emerge*.

Se advierte en estos poemas algo así como una buscada consecuencia plástica, como si detrás de cada palabra de Ángel Crespo estuviese enredado un dibujo de su paisano Gregorio Prieto. Desde luego, al comenzar su lectura salta a la vista que una magia conceptual, que un inefable enfoque constructivo, ha hecho que esta poesía luda a las cosas y al más allá de las cosas, dándolas significación de misterio. Y todo ello envuelto en una personal despreocupación de forma, no parando mientes en lo que la palabra aisladamente representa, y sí en lo que pueda descubrir por su contexto en la ideación total del poema.

Poesía bienhadada y trascendente, en suma. Poesía de un hombre frente a lo hondo, sin más equilibrio ni más medida que su propia sustancia turbadora.

El cuaderno va acompañado de unos gratos dibujos de Madrilley.

---

<sup>668</sup> Aparecida en la revista *Platero*, n. 3, Cádiz, marzo de 1951, s. p.

BOBADILLA, Vicente F. de (1950): *Huésped de mi viña*, Prólogo de José de las Cuevas, Jerez de la Frontera.<sup>669</sup>

Con una prosa suave, airosa y delicada, Vicente F. de Bobadilla nos ofrece en *Huésped de mi viña*, un bello y cálido itinerario espiritual de su predio jerezano. Libro esbelto y elegante, todo jugoso de buen amor al paisaje natal, todo amable de luminosos matices expresivos. El escritor se siente aquí partícipe de lo que sus ojos miran y su alma recoge alborozadamente. Su postura frente a la tierra es una postura casi religiosa, llena de fe, llena de esperanzas hermosas, como sujeta a una vinculación familiar y entrañable. Pero Vicente F. de Bobadilla no se contenta con narrar su propia experiencia de contemplador, sino que va más lejos, y analiza las resonancias ideológicas que el campo madura en su pecho. La consecuencia siempre es un canto bien armonizado dentro de la más pura dedicación. Al final, nos encontramos con que el escritor ha conseguido lo que se propuso; regalarnos unas páginas, flor de señorío, urdidas con sapiente vigor literario, donde el tema intemporal de la vendimia cobra sentido, hechura y calidad de vino noble.

---

<sup>669</sup> Aparecida en la revista *Platero*, n. 4, Cádiz, abril de 1951, s. p.

LUIS, Leopoldo de (1951): *Los horizontes*, Las Palmas de Gran Canaria, Planas de Poesía.<sup>670</sup>

Frente a este nuevo libro de Leopoldo de Luis el lector se siente sumergido en una noble intención consoladora, en un entrañable propósito humanitario. La vida desborda sus ímpetus por las letras de estos poemas dejando aquí y allá las imborrables huellas de la amarga certidumbre diaria. Reiteradamente, el poeta alza su voz sublevada ante la miseria, el odio, la injusticia, las soledades alucinadas y tristes, las ruinas vivientes. Y este amor copulativo, este grito piadoso y lastimado, cobra en *Los horizontes* un calor y una autenticidad cuyo origen adviene desde un fondo sangrante de pureza. Fondo, que tiene, principalmente, su fundación en los estratos más dolorosos del ser y que constituye la directriz primaria de este libro: el logro de la hermandad del hombre como «trozo de un corazón único y múltiple».

Junto a tales afanes, Leopoldo de Luis canta también, con delicado tono elegíaco, el tiempo ido, cuando los años eran «pasos hacia la pena de ser hombre». Posee, entonces, su palabra una fácil y abundosa seguridad, una como in eludible preocupación de musical tristeza. La infancia es aquí una especie de evidencia letal en desarrollo. Y a pesar de esta postura al borde del desamparo y la desesperanza, el poeta comprende que hay en su verbo, tan poderoso a la vez de clasicismo y actualidad, una luminosa y segura permanencia salvadora:

Sólo en el canto brota la encendida  
perpetuidad de la memoria humana.

No entendemos bien lo que es la unidad de un libro, y sí lo que es la unidad espiritual de un poeta. En este sentido, *Los horizontes* obedece a una superada trayectoria actual dentro de las características generales de la obra de Leopoldo de Luis.

---

<sup>670</sup> Aparecida en la revista *Platero*, n. 6, Cádiz, junio de 1951, s. p.

GARFIAS, Francisco (1951): *Magnificat*, Palabras preliminares de Fray Justo Pérez de Urbel, Madrid.<sup>671</sup>

Dentro de una ambientación evangélica, nos llega este canto a la Asunción de María, de Francisco Garfías, todo traspasado de una expresión clara y notoriamente desnuda y lujosa. El poeta habla aquí de su amorosa fe, desde sus devociones íntimas y más encendidas. De esto, surge un lenguaje tramado con hilos de cándida memoria o con hebras de sutil teología mariana, siempre inmerso en un voluptuoso y rico enfoque de las circunstancias tratadas. Su manera de concebir el paisaje o el suceso nos recuerda a Gabriel Miró, sobre todo, al Gabriel Miró de las Figuras de la Pasión, no obstante estar esta poesía sujeta a una evidente y armoniosa visión personal.

A través de las páginas de *Magnificat* se advierte el soplo penetrante de la meridionalidad del poeta. Cabe, incluso, advertir una cierta similitud, un contacto natural y explicable de Francisco Garfías con el grupo cordobés «Cántico». La morosa recreación en el detalle mínimo, la complacencia del verbo en cada motivo de posible hermosura, la adjetivación pujante, definen en este libro una manera de hacer poesía prometedora quizá de aún más afirmadas y decisivas muestras.

*Magnificat* es, en resumen, un hermoso y bien adobado homenaje poético al dogma asuncionista.

El volumen, editado con suma elegancia y pulcritud, lleva unas palabras preliminares de Fray Justo Pérez de Urbel.

---

<sup>671</sup> Aparecida en la revista *Platero*, n. 6, Cádiz, junio de 1951, s. p.



Diez poetas hispanoamericanos en Madrid: Miguel Arteche, Manuel del Cabral, Mario Cajina<sup>672</sup>

#### MIGUEL ARTECHE

Miguel Arteche es un poeta muy joven. Miguel Arteche ha venido a España, desde sus tierras de Chile, hace apenas un año. Importa mucho señalar aquí que en el valle nativo de Miguel Arteche se siega un trigo opulento, se tala una madera virtuosa y se obtiene un oro abundante de los minerales del subsuelo. Y es esto, precisamente, lo que nos ha traído este chileno con su poesía: trigo, madera y oro; quiero decir: tierna sencillez, fortaleza desnuda y riqueza geológica.

Miguel Arteche habla como si estuviera reclinándose en una suave e indolente caricia verbal. Cada palabra la pronuncia sometiéndola al imperativo de una cierta negligencia que, fijándose bien, no es sino una ecuánime y atenta recreación en lo que intenta explicarnos. Y, por esta circunstancia, cuando se le pregunta algo y él empieza a respondernos, parece que no está allí donde suena su voz, sino detrás de ella, detrás de lo que dice, amparándose en su propio cansancio expresivo. A uno se le antoja, entonces, que Miguel Arteche vive esperando, pacientemente, el sedimento de sus ambiciones estéticas.

Asombra un poco volver la mirada a la obra que Miguel Arteche ha dejado ya escrita. Tener publicados cinco libros al cumplir los veinticinco años no es cosa nada frecuente y sí algo inaudito, algo más bien desacostumbrado que parece provenir de una indudable fecundidad prematura. A esa edad todo anda dentro del poeta afanándose, entre sospechas de luz, hacia su manifestación. Resulta, por ello, poco explicable que esa fecundidad de Miguel Arteche haya derivado, antes que de un hallazgo intuitivo, de una adelantada madurez. La experiencia *inventada*, quizá no *vivida*, es, en definitiva, lo que nos hace comprender que este poeta haya publicado ya cinco libros, cuyos horizontes de belleza se mantienen, salvando inevitables hondones, en un merecimiento de digna consideración.

---

<sup>672</sup> «Diez poetas hispanoamericanos en Madrid: Miguel Arteche, Manuel del Cabral, Mario Cajina», *Correo Literario*, n. 53, año III, Madrid, 1 de agosto de 1952, p. 10.

*La invitación al olvido, Oda fúnebre, Una nube, El Sur dormido y Cantata del desterrado*, son los títulos de esos cinco libros. La trayectoria seguida por ellos ha ido superándose de una manera harto notable, hasta abocar en el equilibrio de sus actuales tentativas. Yo confío ver realizada esta noticia en *Solitario, mira hacia la ausencia*, que es el nombre bajo el cual el poeta ha reunido cincuenta y dos poemas escritos ya en España.

En los primeros libros de Miguel Arteche se transparenta muy rigurosamente el titular influjo de Luis Cernuda, influjo que luego se irá transformando en un imperceptible temblor memorable. Esta voz inicial del poeta está supeditada, naturalmente, a un adorable titubeo, cuya coherencia radica en sus demasiados juveniles intentos. Tal situación se prolonga, se derrama con sutiles magias, no sólo en la forma de adjetivar o en la cobertura de la retórica, sino también en el más subterráneo matiz conceptual del poeta. Ahora bien: aunque Miguel Arteche, durante esta etapa formativa, adapte la facultad de su expresión a moldes ajenos, siempre dice o canta verdades que son de él, y detrás de cuya apariencia se debate el poderío de su poesía más luminosamente personal. Yo creo que Miguel Arteche ha encontrado ahora, en la raíz de España, las mejores posibilidades de su auténtica capacidad creadora. No cabe duda que ello irá en beneficio de su ya importante obra.

#### MANUEL DEL CABRAL

Manuel del Cabral nació en Santiago de los Caballeros (República Dominicana) en 1907. Cronológicamente su poesía está situada dentro del movimiento poético que precede al actual. Por su significación, sin embargo, ella es de ahora y su vigencia se fortalece sobre los pilares de las más interesantes manifestaciones literarias hispanoamericanas.

Manuel del Cabral ha definido y personalizado su verbo a través de varias influencias. Desde Pablo Neruda hasta Herrera y Reissing, se ha ido orientando la expresión del poeta, siempre nutrida de cambiantes y provechosas fuentes. El vigor se junta en esta poesía a una sabia entonación emocionada, cuyos orígenes arrancan de una temática popular, esto es, los temas viven en función de una preocupación vibrante por la tierra nativa y sus especies de sencillas verdades. A mí me parece que Manuel del Cabral posee un desorbitado, un raro y rico material poético. Pero también cabe preguntarse si este contenido, si esta especie de

abundancia en trance de creación, ha sido interpretada por el poeta con la suficiente honradez vocativo. Se ha dicho, valiéndose de no sé qué argumentos, que Manuel del Cabral es una figura representativa de la poesía que se hace ahora en Hispanoamérica. Yo creo que lo que esta afirmación pueda tener de verdad se debe exclusivamente al premeditado paralelismo existente entre la obra de este dominicano y la de otros primerísimos poetas de allá. Habría que socavar debajo de esto para poder determinar y definir cuáles eran las virtudes auténticas de Manuel del Cabral y cuáles no. Y uno no dispone del espacio suficiente.

Manuel del Cabral conoce casi toda América, casi toda Europa. Sus contactos con diversos grupos poéticos universales han sido frecuentes e ininterrumpidos. Desde 1931 ha publicado unos diez libros. Entre ellos, quizá los más importantes sean *Tropico negro*, *Compadre Mon*, *Chinchina busca el tiempo* y *De este lado del mar*.

Últimamente, en sus dos *Antología Tierra*, impresas en España, ha recogido lo más representativo de su obra. Como noticia de un poeta, considerado en el plano de su latente individualidad, estos libros bastan para decidirnos por el vigoroso empuje de su voz.

Manuel del Cabral, que es un incansable buscador de cuanto dentro de él pueda servirle como manifestación estética, ha ensayado también, con adversa fortuna, hacer pintura. Preferimos no detenernos en esta poco consecuente dedicación suya, que nada tiene que ver con nuestro trabajo y que nada tiene que ver, tampoco, con la más genuina personalidad de este poeta dominicano.

Quiero añadir, finalmente, que esa seguridad que, a veces, parece surgir de los poemas de Cabral no se debe en ningún caso a su propio convencimiento expresivo, sino al afán de desnudez, al prurito de limpiar la imagen de todo lujo ajeno al contenido esencial de la *anécdota*. Pretendo entender que esta inclinación del poeta puede llegar a independizarlo, a definirlo dentro de sus inmejorables condiciones verbales. Hoy, su poesía, aunque madura, no siempre ha sido extraída de un yacimiento empírico. Lo cual no es nunca favorable al sentido y a la realización de la obra.

## MARIO CAJINA

El nicaragüense Mario Cajina, que nació en la ciudad india de Masaya en 1929, es un poeta preocupado, casi con un deslumbrador delirio infantil, por el pulimento formal de su poesía. Viajero de muy varias latitudes, llegó a España en 1950, con la un tanto desordenada experiencia de su paso por Nueva York. Allí intervino en la redacción del manifiesto «Plastirium», con el que se pretendía dar cauce a la dudosa tradición de la poesía norteamericana.

Mario Cajina ha pasado largas estadias en la selva, voluntariamente aislado en la embriaguez enervante del trópico. Puede ser que esa reclusión interviniera luego de una forma turbia en su poesía. Porque su poesía es, a veces, brilladora y, a veces, impenetrable, combatida de extrañas lianas herméticas, de raros animalillos que oscurecen al posible pureza de la expresión. No quiere decir esto que Mario Cajina ande jugando con sus más caras intenciones y búsquedas. Mario Cajina trabaja con una absoluta dedicación, con una constante y grave vocación poética. Lo que sucede es que, al leer su obra, el lector pudiera percibir una especie de artificiosidad en el manejo de los resortes retóricos; parece que se ha empeñado en oscurecer el contenido originario y espontáneo del poema. Yo no sé hasta qué punto esto es verdad. Yo no sé si esta impresión obedece al delicado, al insistente y obsesivo afán de Mario Cajina por limar y perfeccionar lo que en él son todavía anuncios de belleza, no claridades para conseguirla.

De Mario Cajina podría decirse que el vago y alucinante mundo que crea el poeta ha restado importancia al cierto y primordial ámbito en el que vive el hombre. No creo que esta primacía haya beneficiado a su obra. Más bien se me antoja que la influyó de una aparente arbitrariedad confusa. Mario Cajina necesita de la vida, de su vida más cotidiana y auténtica, para dar a su poesía una cohesión franca, un calor humano servicial. Desde luego, comprendo que no hay cosa más trivial y vana que intentar sugerirle a un poeta cómo debe obrar antes de ponerse a escribir. Pero si he insinuado estos consejos es porque estoy seguro que Mario Cajina está dotado de una valiosa potencia poética que debiera canalizar trayendo de la vida misma sus más claras y puras aguas.

Mario Cajina acaba de publicar en Madrid su primer libro. En él y con el título de *El hombre feliz*, ha reunido el compendio de dos volúmenes: *La emoción humilde* y *La piedra*

*nadie*. Nunca he sabido muy bien lo que significa la unidad de un libro, pero éste la tiene en un sentido de desconcertante empeño. A veces, sin embargo, nos entrega un poema del todo sorprendente y valioso, como es «El cartero», por ejemplo, donde el poeta ha afirmado y hallado su propicio cauce creador, sin memoria ya de sus oscuros enredos verbales. Quiero pensar que Mario Cajina está ahora andando por el camino de su propio conocimiento y que ello le valdrá concentrar su poesía y regalarnos a los que la leemos su indudable belleza.

Diez poetas hispanoamericanos en Madrid (II): Eduardo Carranza, Eduardo Cote, Antonio Fernández Spencer<sup>673</sup>

EDUARDO CARRANZA

La poesía de Eduardo Carranza está escrita sobre un fondo de melancólicas, de secretas y delicadas luces. La poesía de Eduardo Carranza es como un grande y hermoso temblor de hondos encantos, de aéreos tonos sutiles y llenos de una sugestión arrebatada. Yo no sé separar lo que ella tiene de genuino deleite palabrero y lo que ella posee de rica imaginaria trabajada. Pero de lo que sí estoy seguro es de que esta poesía se nos va juntando, poco a poco, al calor del corazón y ya no vive, sueña, canta, como lo que verdaderamente es: como la sabia memoria de unas humanas emociones sin olvido.

Afortunada y lúcida, poderosa y esbelta, deriva la voz de este poeta colombiano por propicios campos de desarrollo, por feraces y conformadas rutas expresivas, sin desmayos ni torceduras. Y a través este caminar tan sostenido, puede advertirse fácilmente cómo la realidad y la autenticidad sirvieron de mantenimiento a esta poesía, haciendo posible, luego, su libre fluir hacia la manifestación.

La independencia de la ya larga e importante obra de Eduardo Carranza se deja sentir de una manera absoluta cuando se la relaciona con las obras de los poetas de su generación (Eduardo Carranza nació en la región colombiana de Apiay de los Llanos, en 1913). Y esa independencia radica precisamente en su categoría de gracia, en su claro entendimiento expositivo, que no se detiene en seleccionar los modos y las maneras de ver la luz. Tal espontaneidad llega a constituir un ambiente de originales seducciones, de poéticas jerarquías imaginativas, donde el trasfondo de la imagen misma viene a oscurecer, incluso, la virtud del lenguaje. Así lo que prevalece es la zona última y más trascendental del poema, es decir, la raíz nutricia del mismo, y lo que pasa a segundo término es la intención autónoma de la palabra.

El concepto metafórico es en Eduardo Carranza una especie de válida circunstancia misteriosa gracias a la cual logra un clima propicio para su poesía. Me explicaré: el poeta

---

<sup>673</sup> «Diez poetas hispanoamericanos en Madrid (II): Eduardo Carranza, Eduardo Cote, Antonio Fernández Spencer», *Correo Literario*, n. 55, año III, Madrid, 1 de septiembre de 1952, p. 3.

ha sentido un primitivo impulso creador ante una vivencia determinada. Pues bien, el poeta, entonces, no busca la representación escrita de esa noticia por medio de lógicos y adecuados elementos explicativos, sino que, antes bien, los tamiza y los ampara en una como nebulosa ideal, en una especie de soterrada y transfigurada coherencia ajena al soplo originario. Y de esta manera el poeta ha conseguido ese exquisito empañamiento verbal tan inconsciente en su proceso como favorable a la significación de su obra.

Desde sus libros ya publicados —*Canciones para iniciar una fiesta, Seis elegías y un himno, Ellas, los días y las nubes, Diciembre azul* y la selección que recogió Simón Latino en sus Cuadernillos de Poesía— hasta sus poemas actuales, la seguridad creadora y el sentido de depuración íntima que ha venido alcanzando Eduardo Carranza, confirma, una vez más, su bien ganado puesto, junto con León de Greiff, Aurelio Arturo y Jorge Rojas, al frente de la poesía colombiana de hoy.

EDUARDO COTE

El comentarista —y no crítico— de la poesía que vienen ofreciéndonos los poetas hispanoamericanos residentes hoy en España, se siente un tanto sobrecogido, un si es no es deslumbrado, ante la noble, ante la feliz y sintomática ora de Eduardo Cote.

Eduardo Cote publicó, hace ya algunos años, en su Colombia nativa, un libro frágil y fervoroso, cándido de tintas primerizas: *Preparación para la muerte*, cuya significación es ya para él una lejana, aunque encendida, noticia de adolescentes andaduras. Su segundo libro, *Salvación del recuerdo*, escrito —vivido— por las más bellas ciudades españolas, y que obtuvo recientemente el Premio Janés, representa, por el contrario, el libro de un poeta que halló, sin duda alguna, sus fórmulas más capaces de comunicación. Me gustaría mucho hablar aquí ahora de la savia que hizo decidir la formación de los poemas que Eduardo Cote incluye en tal libro. Yo sé bien que esa savia que afloró tan pura como se originó, ha dado a las palabras del poeta una dimensión de inaudita temperatura afectiva, de fidelísimo desbordamiento amoroso, de prodigiosas y humanas calidades interpretativas.

Los dos grandes imperativos que armonizan y rigen la poesía de Eduardo Cote son el amor y el tiempo. El amor es aquí el trance o el motivo de la palabra. Tal vez este amor no necesite de una realidad en estado de posible posesión; basta con su existencia imaginativa

para sobre él construir (idealizar) la magia poética de aquello que la vida pudo muy bien haber sido. La esperanza de Eduardo Cote no es, por otra parte, una esperanza apoyada, como es de suponer, en las construcciones vagas del futuro, sino un estado de ánimo mantenido del pretérito; esto es: es una esperanza de lo que ya se tuvo. Tal cosa contribuye a que el poeta, mientras *transcurre*, lo que hace es cristalizar, sedimentar su microcosmos, proyectar el resumen de su memoria universal hacia el mañana, viviendo exclusivamente de las experiencias que allí se congregaron.

Todo lo que en Eduardo Cote significa *vida*, vierte, luego, sus consecuencias y sus servidumbres en su poesía. Y cuando ella es alegre, sólo la entendemos, irremediablemente, como menos triste. Porque es triste esta voz madurada en los más imperceptibles momentos que se poseyeron de una forma exhaustiva. De aquí puede uno, también, extraer el contenido verdadero del título del libro: *Salvación del recuerdo*. Eduardo Cote salva su recuerdo, no para deleitarse con sus posible bellezas en un instante determinado, sino actualizándolo, necesitando de esa continua resurrección entrañable para no desmayar en su canto y conseguir el depósito de su siempre utilidad.

Junto a tales procedimientos creadores, el verbo de Eduardo Cote posee un privilegiado y vivaz poder de penetración. Cada palabra, cada sílaba, cumple con un irremplazable destino, con una organización interna que se derrama por el poema y lo hace *circular*, funcionar virgen de otras añadiduras. Eduardo Cote sabe muy bien lo que va a resolver cuando escribe, prevé la fractura rítmica, la extensión y el orden sintáctico de lo que todavía sólo es pensamiento. (Yo estoy seguro de que ocurre así aunque él no se dé demasiada cuenta de ello.) De esta forma de su poesía nos sumerge en un ámbito de claridades, de seguras y limpias perspectivas, donde la sabiduría verbal y la trascendencia de la idea juegan idéntico papel.

Eduardo Cote salió de Colombia —él nació en Cúcuta en 1928— ya para dos años, sin un prestigio poético verdaderamente notable, y hoy cabe asegurar que al volver a su país sus indudables merecimientos han de colocarlo a la cabeza de la poesía joven que allí se hace.



ANTONIO FERNÁNDEZ SPENCER

El estudioso y apasionado Fernández Spencer, que ha venido llegándome a través de casi todas las revistas poéticas españolas, es un claro y directo poeta, de fácil verbo gentil, personal y rigurosamente oidor de sus propios anuncios sonoros.

Existe en Fernández Spencer una ternura llena de candorosas derivaciones, una agradable y sincera sencillez, que confiere a su poesía una peculiaridad hartamente luminosa y poblada de hallazgos. No cabe duda que su voz toma forma después de haber sido analizada en sus más triviales signos constructivos, después de haber sido perfilados sus horizontes con una sapiente contención. Y de aquí que su palabra ofrezca una grave característica de sosiego y ecuanimidad. Yo me atreviera a decir que no sobra nada ni tampoco falta nada, en cada poema de este dominicano.

Recuerdo ahora unas prosas sobre estética (pongo la palabra con cierto temor) que publicó Fernández Spencer en la salmantina revista *Intus*. Allí claramente se veía el sentido ordenador y detallado con el que el poeta selecciona los resortes utilizables en su obra. Esto a mí me parece muy importante.

Sin que uno apenas se dé cuenta de ellos, esta poesía se nos va convirtiendo en materia de nuestra propia intimidad, en cariciosa y dulce pertenencia del corazón. Y es que su variopinta transparencia reúne en sí todo un mundo de profundas conclusiones que quizá fueron mínimas y superficiales en el momento de su ideación.

La sobria, la severa y exacta adjetivación de Fernández Spencer es el lógico producto de su manera de traducir el contenido de la vida. Los nombres propios —de los que está tan llena toda la poesía hispanoamericana— pasan por la obra de este poeta con un impreciso y estremecido respirar de amigos nuestros, de sombras nuestras, que están en la memoria como en un tamiz de hermosuras imperdibles. Parece, ciertamente, que ya uno ha vivido cuando lee en esta poesía.

Según mis noticias, y sin contar la separata que dio en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Fernández Spencer no hay publicado aún ningún libro, y es lástima grande. Yo creo que sería muy interesante que antes de abandonar España nos lo dejase editado. Así podríamos apoyarnos en este hito geográfico y fundamental de su obra para poder ir escalonando el ascendente empuje de este preciso, sincero y auténtico poeta dominicano.

Diez poetas hispanoamericanos en Madrid: Luis Hernández Aquino, Alonso Laredo, Ernesto Mejía y Alejandro Romualdo<sup>674</sup>

LUIS HERNÁNDEZ AQUINO

Escribo ahora sobre una poesía titubeante y llena de alternativos claroscuros, de considerables altibajos, aunque proyectada en su hechura actual hacia una más firme y segura expresión. Desde la más vacua intrascendencia hasta una significación poética verdaderamente notable, la palabra de Hernández Aquino ha sonado junto a mí como es posible que suena el viento variable entre las tempranas florecillas y entre las altas ramas de los viejos árboles. Es decir, la palabra de Hernández Aquino lo mismo se me ha acercado con ecos de profunda y singular revelación que con rumores de gratuitas e ingenuas fuentes. Claro es que esta impresión acaso haya tenido su origen en la lectura que yo he hecho de los poemas de este puertorriqueño, lectura que ha participado, en su vez primera, de un carácter global. Y los poemas, normalmente, han ido alimentándose durante su formación de casi contradictorias venas nutricias.

Importa poco sistematizar aquí la varia suerte de influencias por las que ha atravesado esta poesía. Tampoco importa mucho hablar en esta ocasión de los movimientos literarios a los que ha obedecido. Hernández Aquino fue cofundador en su país del *atalayismo* y del *integralismo*. Baste su señalamiento para tener una idea de su seria y sostenida preocupación poética, de su alta conciencia vocativo.

Hernández Aquino ha publicado a través de sus constantes veinticinco años de producción, los siguientes libros: *Niebla lírica*, *Agua de remanso*, *Poemas de la vida breve*, *Isla para la angustia* y *Tiempo y soledad*. Recientemente, y ya en Madrid, nos ha dado su antología *Voz en el tiempo*, donde recoge las principales y cambiantes etapas de su obra.

Dentro de esa desigualdad que más arriba señalé, existe en los últimos poemas de este poeta puertorriqueño un hondo y concreto acento radicalmente importante. El contraste entre los sucesivos momentos de su obra hace quizá más patente lo que digo. Apoyado en su atención estética, en su voluntariedad estilística, en su inalterable empeño de superación,

---

<sup>674</sup> «Diez poetas hispanoamericanos en Madrid: Luis Hernández Aquino, Alonso Laredo, Ernesto Mejía y Alejandro Romualdo», *Correo Literario*, n. 56, año III, Madrid, 15 de septiembre de 1952, p. 3.

Hernández Aquino consiguió amurallar su palabra a un recinto de trascendentales niveles poéticos. Su libro *Isla para la angustia* marca el paso definitivo de un signo a otro. Hay aquí una resonancia de territorios nativos, de entrañables pasiones, que conforma su poesía a un marco de indudable y diestra estabilidad. Los conciertos elementales del mundo, su desesperada inclinación moral, son quienes soportan la última y recia textura de la poesía de Hernández Aquino, determinando la plenitud de sus actuales logros expresivos. Tal circunstancia casi llega a borrar, y ello opera en su beneficio, toda su obra anterior.

ALONSO LAREDO

Alonso Laredo ha publicado su primer libro en España. A mí me resulta profundamente agradable y significativo que Alonso Laredo haya publicado su primer libro en España. Él trajo hasta nosotros la imponderable y millonaria herencia poética de su Chile nativo, y nos la ha venido a ofrecer en un libro hermoso, en un libro de adorable vuelo, de altas llamas juveniles. Mas no es eso todo. Alonso Laredo ha sabido juntar allí el precioso resumen de sus íntimas vivencias universales. Y esta unión, transformada en voz propia a través de las voces de pablo Neruda y Vicente Aleixandre, ha dado lugar a un desbordamiento lírico excesivamente barroco. El poeta no se para a meditar en la selección de sus resortes comunicativos. Presta oídos tan sólo al implacable empuje de sus amorosos mandatos. Yo creo que si esta poesía fuese de más mesurado fluir, de más contenida ideación, también ganaría en sobriedad retórica, también cumpliría mejor con las necesidades de su función creadora.

Alonso Laredo es, antes que cosa alguna, un romántico. El amor y la muerte representan casi sus únicos veneros temáticos. Y, por ende, sus conclusiones son siempre amargas, se mueven siempre entre la devastación y la ternura. Se diría que su labio no puede sobrevivir a la existencia de sus pasiones (de su canto, entonces). Y así, es lógico notar una especie de angustiosa desesperanza, de pretéritas bellezas que ya son únicamente triste memoria, en cada espacio e su obra.

Alonso Laredo ha viajado mucho y ha estudiado también mucho a sus poetas: Keats, Shelley, Leopardi, Cernuda, Neruda, Aleixandre, rosales... (Últimamente, y antes de viniera a España, siguió en Italia unos cursos de literatura con el poeta y profesor

Ungaretti). Junto a esta actitud ciertamente provechosa, su libro *Así como en la muerte* es el libro de un señalado, de un hombre que supo entender el designio alucinante de su vida. Alonso Laredo es poeta —conviene repetirlo— porque ama y porque camina mirando a la muerte. Mas su voz lo perturba, lo estremece hasta ofuscarlo. La adjetivación se le vuelve, a lo mejor, de una ampulosidad innecesaria, casi me atreviera a decir que de un esbozo amanerado. Yo espero, y mi último contacto con su obra actual viene a adelantármelo, que este feliz poeta chileno ha de darnos en el libro que prepara, *El cuerpo del olvido*, la justa expresión equilibrada y sosegada de su evidente capacidad poética.

#### ERNESTO MEJÍA

La claridad de intención y el convencimiento de la propia realidad creadora, han hecho posible la existencia de esta honrada, limpia y bella poesía de Ernesto Mejía. Ernesto Mejía es un nicaragüense preocupado, hasta la saciedad, por todos los problemas científicos de la literatura. Ernesto Mejía es un filólogo consecuente y ecuánime, que anda investigando la formación y la realización de su palabra con un riguroso sentido analítico. Ahora me pregunto yo hasta qué punto este estudioso procedimiento ha ido en beneficio de su obra o, antes por el contrario, la ha investido de frías y rígidas túnicas desnaturalizadas. Algo se ha dicho por ahí de todo esto y no sólo soy yo quien opina que a la poesía, como a todas las artes herméticas, más bien la obstaculizan los exámenes excesivamente meticulosos que de ella se hicieran antes de crearla. La poesía, en su fondo esencial, es nada más que un poco de niebla, que una sustancia inefable sin otra explicación que la de su misterio. No se puede ser intransigente queriendo buscarle una interpretación preceptiva a sus oscuros procedimientos hacederos. Ya entiendo, desde luego, que una cosa es el análisis apriorístico, y otra cosa, el análisis a posteriori. Bien está subir desde el efecto poético a su causa original, no bajar de la causa a los efectos. Aunque también entiendo que la especulación en un sentido, camino es de la especulación del otro. Y si por aquí yo podría llegar a un juicio negativo de la poesía de Ernesto Mejía, me veo precisado, no obstante, a defender decididamente su belleza y su importancia. Veamos.

De clásico y preciso arranque, la poesía de Ernesto Mejía se me presenta casi como un ejemplo de serenos y explícitos aciertos. Entre su belleza de deslumbrantes brillos, de

felices y sólidos desarrollos, se advierte como un tumulto contenido. Cada verso ha de tener aquí su medida, sus filos redondeados, sus límites de hermosura. No es bueno que el labio se derrame, que se apasione el labio también; la poesía es un ciencia, ha de ceñir sus moderaciones y sus cánones teoréticos. A uno, todo esto, tan lejos del corazón del hombre, de las experiencias o de las intuiciones, de la vida, en fin, le suena un poco a *poesía-química*. Pero entonces llego a una clara contradicción que me obliga a descartar ciertos prejuicios ya expuestos. Ante el poeta Ernesto Mejía, yo pienso en el científico Ernesto Mejía y me asombra verdaderamente que él sea un grande poeta y un grande científico. Y es que ha sabido asumir esos dos menesteres, sin menoscabos aparentes, quizá porque los ha hecho residir en la misma e indivisible parte de su vida. Bienvenido sea todo si, a la postre, la consecuencia es tan lisonjera y hermosa.

Aparte de su serie de monografías folklóricas, antropológicas y literarias, Ernesto Mejía ha publicado dos libros de poesía: *Ensalmos y conjuros* y *La carne contigua*. Estos dos últimos títulos, con todo su ingente conocimiento verbal, con toda su riquísima elaboración estética, bastan, por sí solos, para colocar a Ernesto Mejía en la mejor línea de la poesía joven americana.

ALEJANDRO ROMUALDO

Tengo aquí dos libros de Alejandro Romualdo: uno impreso, *La Torre de los alucinados*, y otro mecanografiado, *El cuerpo que tú iluminas*. Entre ambos hay una diferencia sutil, casi imperceptible, pero que a mí, sin que lo pueda remediar, me inclina rotundamente hacia el segundo de ellos. Lo que en *La Torre de los alucinados* es bella preparación, en *El cuerpo que tú iluminas* es ya imagen de alcanzados propósitos.

Alejandro Romualdo nació en Trujillo (Perú), en 1926. Compatriota del inconmensurable César Vallejo, Alejandro Romualdo ha fundido sobre esta voz tutelar todo un largo itinerario de tendencias poéticas, las tendencias que, esa es la verdad, van desde Whitman, Rilke y Rimbaud hasta las de más actual dominio. Y ya es virtud haberlas cuajado en la unidad de su propia poesía. Su visión clara, de sencillos perfiles, convertida en palabras a través de un cultivo insistente, de una *autoobservación* colmada de exigencias. Quiero decir que *vive* mucho cada letra, cada noticia.

Yo conozco, y es muy interesante recordarlo ahora, unos dibujos de Alejandro Romualdo. (El poeta, además de estudiar literatura en la Universidad de San Marcos, estudió también dibujo en la Escuela de Bellas Artes de Lima.) Esos dibujos —no digo que me gusten— están llenos de nieblas, de telas de araña, y circulan como vendavales: incluso cuando se mantienen en un reposo abstracto, una especie de fuerza incontrolable tiende a hacerlos girar. Pues bien; allí, en el fondo de las curvas concéntricas de sus dibujos, está también la expresión de su poesía. Pero lo que en aquéllos gravita turbulento, en ésta aparece calmoso y diáfano. Es por esto que su poesía es la que domina, naturalmente, a sus dibujos. Y así es fácil notar en ella un sentido plástico muy delicado y muy conveniente, con sus pequeños matices, al conjunto de su obra. Cuando Alejandro Romualdo emplea una imagen o hace una determinada comparación, allá aparece también la tinta de su mano dibujante. Sin duda alguna, ello le va muy bien a su manera de entender la poesía.

El lenguaje de Alejandro Romualdo es un lenguaje que tiende, en primera instancia, a la sinceridad, a una sinceridad que aflora de cada roce del poeta con la vida, de cada mínimo suceder cotidiano. Y esa condición temperamental lleva consigo una gracia poética admirable. Alejandro Romualdo, de este modo, ha llegado a injertar en su palabra un encanto, si a veces algo desgarrado, comúnmente lleno de auténticos y gallardos valores.

Alejandro Romualdo, además de sus dos libros antes citados, tiene inédito *Canciones de un cazador herido* (homenaje a San Juan de la Cruz), y en preparación *Dios material*. Yo estoy seguro que en este último título aun se hará más decisiva la importancia de la poesía de este joven poeta peruano.

## El geógrafo. Camilo José Cela<sup>675</sup>

A través de toda una larga serie de andanzas y de amorosas indagaciones, de vagabundajes y de recreadas estadías, Camilo José Cela ha ido conociendo y desentrañando los caminos de España, los variopintos y estremecedores caminos de España. Esto es algo que a mí se me antoja de una eficacia enorme, de una eficacia verdaderamente ejemplar cuyo logro rara vez fuera concebido con más importantes consecuencias. Asombra pensar que Camilo José Cela, por amor y sólo por amor, acaso obedeciendo también un poco a su incansable, a su curioso nomadismo de estirpe, se colgó un buen día del hombro su bagaje de andarríos, se calzó sus gastadas botas de siete leguas, echó mano a toda su sabia impedimenta de coleccionista de mundos, y puso proa a los cuatro vientos españoles, a las mil y mil hijuelas de este casi inexplorado y múltiple país, dejando en cueros vivos su geografía y su diversa humanidad. De este modo, Camilo ha ganado para su prosa, tan colmada ya de virtuosos pasmos estilísticos una nueva y complementaria cualidad: el fruto de sus conocimientos geográficos y antropológicos.

Creo que a nadie se le oculta que Camilo José Cela es un científico. Me gusta hacer hincapié en esta poco conocida faculta del novelista. Camilo José Cela es, desde luego, un científico, un ecuánime y responsable científico. Su prodigiosa ordenación mental y su alerta capacidad investigadora, le han valido de una manera hartamente evidente para la creación de una incomparable y mágica literatura, apoyada toda ella sobre un fondo de geniales y renovadas características. Y debido a esta organización creadora, a este eficiente procedimiento expositivo, a este *oficio*, en suma, Camilo ha venido ahora a dar un brío insospechado al empleo de sus cabales verbos y al fluir de sus transparentes, insustituibles figuras retóricas. La pura geografía se ha convertido en un alarde de maestría gramatical donde el mero accidente narrativo ha quedado supeditado a una rigurosa preceptiva científica. Esa doble virtud de conocimiento y de donaire, de ágil enseñanza y de delicadeza, vive en función de las formas expresivas actualmente utilizadas por Camilo con un esforzado y eficacísimo arranque de disciplina intelectual. Yo me atreviera, incluso, a distinguir algunas palabras cuya sola entidad, sin necesidad de estar formando parte de una

---

<sup>675</sup> Publicado en *Revista*, n. 48, Barcelona, 12-18 de marzo de 1953, p. 11.

oración determinada, ya manifiestan su origen y su inconfundible procedencia, esto es, Camilo ha remozado, ha dado nuevo vigor a un vocabulario de absoluta e íntima vivificación, a un vocabulario que, naturalmente, depende también de su estudiosa y metódica concepción estética, ya de por sí radicalmente ajena a lo que muy bien pudiera haber adolecido de amaneramiento.

Pues bien, una vez recordado esto, no quiero dejar de relacionar, siquiera sea en líneas generales (ahondar en la cuestión exigiría un amplio y sugestivo estudio), la preocupación científica de nuestro gran novelista con su rico y literario y bien medido material geográfico. Atendiendo exclusivamente a un casi exhaustivo rigor mental y a un paciente cultivo *técnico*, es posible explicarse con suficiente claridad el hecho de que Camilo José Cela haya podido dar forma, como más adelante veremos, a un verdadero tratado de geografía, a un profundo y detallado estudio toponímico y antropológico de cada región que caminó y *descubrió*. Y todo ello —y esto es importante— meditado y realizado con un «interés de lector» de indudable categoría humana.

Bien cierto es que Camilo, durante sucesivos viajes mochileros, ha ido apuntando deleitosamente, ilusionadamente, el nombre y el secreto número definidor del inclemente brazo de mar, de la breve y solitaria colina, del caserío que vive sin consuelo entre las olvidadas esquinas de la tierra, del fraguín cuya existencia no la marca mapa alguno. Y junto a esta entrañable y fervorosa descripción, también tomó Camilo buena nota del rumbo sin fin del pájaro de los cielos y de la piedra bajo la que acecha la cautelosa alimaña de los montes y del incansable y proteico pulso, en definitiva, de todos los rincones por los que pasó. Así es como, después de esta detallada asimilación de paisajes, el vagabundo Cela se desvivió por buscar la clave del hombre de cada comarca, el secreto de su difícil y huidiza interpretación humana, para poder enseñarnos, finalmente, al varia y bendita lección de una geografía para uso de ángeles o, al menos, para uso de criaturas bien nacidas.

Viene todo esto a cuento —y ya largo— con motivo de la aparición de *Del Miño al Bidasoa*,<sup>676</sup> último de los libros de viajes escritos por Camilo José Cela y el segundo, cronológicamente, si partimos de *Viaje a la Alcarria*. Atrás quedaron, como eslabones preciosos también de esta clase de literatura, aunque permitan una distinta catalogación, *El coleccionista de apodos*, *Ávila*, *Cuaderno del Guadarrama*, *Apuntes carpetovetónicos*, y la

---

<sup>676</sup> CELA, Camilo José (1953): *Del Miño al Bidasoa*, Barcelona, Editorial Noguer. [Nota en el original.]



larga lista de monografías folklóricas y lexicográficas aparecidas en diversas publicaciones.

*Del Miño al Bidasoa* representa, quizá, dentro de la obra global de Camilo José Cela —son ya veinte, según creo, los títulos que dio a la estampa—, el libro más bellamente concebido y más delicadamente resuelto. Su personaje central, el vagabundo, con quien Camilo se identifica, atraviesa, como Dios le da a entender, por una serie de acontecimientos cuya trayectoria constituye un hilo argumental de cierta raigambre novelesca. Los capítulos vienen ordenados por paisajes y a través de su magistral trabazón, el vagabundo y su «hermano en la andante orden de los caminos», Dupont, conversan, viven, trajinan y aman sumergidos en una especie de atmósfera de fábula, en un aire de legendaria condición, que les da naturaleza de héroes errantes o de ilusorias figuras de mito. Ahora bien: esta ambientación, este simbólico mundo empleado por Camilo para el basamento de su libro, no es otro (ni tampoco, esa es la verdad, quiso serlo) que el de una poética y amable geografía, entre cuyos necesarios límites se yergue la extensión de la vida misma, con sus verdades como puños, sus ternuras y sus abyecciones, sus bienaventuranzas y sus inclemencias. Lo cierto es que uno, después de haber seguido al vagabundo desde el monte pontevedrés hasta la raya de Francia, termina por convencerse de que la mejor y, acaso, la única forma de conseguir la promesa de una paz sin límites, de una conformidad infinita, es echándose a los caminos, haciéndose atorrante buscador de la sana naturaleza, viendo pasar la vida, y esperando el milagro del diario pan, sin más preocupaciones ni cortapisas que las de la propia y ancha y hermosa libertad del universo mundo.

La ternura y la humanidad son los dos grandes móviles entre los que anda la mano de Camilo en estas *Notas de un vagabundaje*. No se puede, ciertamente, escribir hoy de otra manera más honesta y eficaz que ésta que Camilo viene ofreciéndonos con admirable frecuencia. La penetración psicológica, el espejo fiel que guarda las humanas imágenes de la vida tal como ellas son, sin adornos, ni añadiduras, vistas, en este caso, bajo el mirar de una tierna y solícita comprensión, constituyen el maravilloso, el bellísimo mundo que hace de *Del Miño al Bidasoa* un clásico y sorprendente ejemplo de lo que nuestro gran novelista es capaz de ofrecernos todavía, aún después de sus magníficas enseñanzas anteriores.

Este insuperable impulso que Camilo José Cela viene dando a la literatura costumbrista en España, lo convierte en un aislado y tardío representante de la Generación del 98, sin ninguna relación de semejanza entre sus claros valores de escritor y los de sus

contemporáneos. Y tal cosa la ha venido a demostrar Camilo, una vez más, en este su último libro, alto exponente de sus caudales herencias literarias, herencias que —todos lo sabemos— podemos referir en sus más remotos orígenes al Arcipreste, al anónimo autor del Lazarillo y a Mateo Alemán, para seguirle después los pasos a través de Cervantes, Quevedo, Torres Villarroel, Ciro Bayo, Baroja y Solana, principalmente.

Como nota aparte, interesa señalar la primorosa y acertada impresión que la Editorial Noguer, de Barcelona, ha hecho, con fino criterio, de *Del Miño al Bidasoa*.

## Cinco poetas hispanoamericanos<sup>677</sup>

En una amplia y suficientemente documentada antología,<sup>678</sup> cinco poetas hispanoamericanos han recogido buena parte de sus respectivas obras. Estos cinco poetas viven actualmente en España, uno desde hace varios años, otros desde hace apenas unos meses, y todos ellos nos han venido a traer un caudal poético de notable y feliz categoría, de franca dignidad, cuando menos.

Los cinco poetas seleccionados —o autoseleccionados— en esta antología son: el dominicano Antonio Fernández Spencer, el nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez, los chilenos Alonso Laredo y Miguel Arteche y el colombiano Eduardo Cote Lamus. (Por este orden, que es el cronológico, aparecen en el texto.)

Fernández Spencer es un poeta sobrio y tierno, amante de la palabra sencilla, preocupado por la realidad de un mundo ingenuo y lleno de embelesado candor. Fernández Spencer no deja, como aparentemente pudiera parecer, que su palabra se manifieste con toda libertad, sino que gusta de contenerla, de ajustarla a un delicado nivel ideal, de ahorrarla al puro dominio de su sutil concepción. Esta voluntaria medida pinta de ecuanimes y atractivos tonos la poesía de Fernández Spencer.

De este forma, es fácil advertir bajo su hermosa naturaleza, la rigurosa ordenación, el estudioso empeño, que sirvió de armadura al pensamiento inicial del poema. La sencillez es aquí, pues, el resultado de un proceso constructivo desnudo de inservibles aditamentos y obediente, desde su origen a su manifestación, a la propia claridad cotidiana del poeta. A mí me parece que el valor de la poesía de Fernández Spencer radica, sobre todo, en esa limpia intención creadora. Claro que no todo en ella obedece a un prurito de inocente tentativa. También, y de súbito, se ensimisma en los inevitables problemas del hombre; entre ellos, y con especial insistencia, en la muerte, en una muerte llena de sosiego, de escondido temor casi párvulo, de signada inclemencia, acaso. Es la vida, en definitiva, quien presta, con visible acierto, su tornadiza servidumbre diaria, a la voz de este poeta dulce y apasionado como un niño que, de pronto, se sabe descubridor de secretos.

---

<sup>677</sup> Publicado en *Revista*, n. 62, Barcelona, 18 de junio-24 de junio, p. 10.

<sup>678</sup> *Cinco poetas hispanoamericanos*, Madrid, Col. La encina y el mar, Ediciones Cultura Hispánica, 1953. [Nota en el original.]

Ernesto Mejía es, sin duda, el poeta más hecho de los que esta antología reúne. (Digo *más hecho* en lugar de decir *más envenenado de luz*.) Ernesto Mejía trabaja sus palabras con un sorprendente entendimiento expresivo. Importa, desde luego, señalar, antes que cosa alguna, que este nicaragüense ha orientado gran parte de sus actividades literarias a la investigación. Tal proceder, justo es decirlo, ha dado a su poesía un vigor y una lucidez asombrosos. Toda ella está sujeta a unas normas verdaderamente insustituibles, exhaustivamente estudiadas. Ernesto Mejía, cuando escribe un poema, prevé, incluso, la representación emotiva del más imperceptible signo gramatical. Que no se me diga que este análisis puede muy bien restar espontaneidad (soltura) al resultado de sus luchas verbales.

El chileno Alonso Laredo nos muestra una poesía cuyo apasionamiento oscurece, a veces, su virtud. Junto a versos altamente sugestivos y hermosos, pueden encontrarse otros innecesarios, artificiales, demasiado tumultuosos por desmedidos. Sobra en estos poemas lo que pudiéramos llamar vértigo y falta de control. Es, sin embargo, de indudable ambición y belleza el mundo en el que esta poesía se debate y se manifiesta. Un amoroso aliento, una pasión de encendidos bríos, lucha insistentemente, casi desesperadamente, por hallar su más apropiada interpretación. Ensambladas en una misma aspiración lírica, una oscura y humana tristeza y una avidez entrañable por la vida, van asignando sus enseñanzas a la obra toda de Alonso Laredo. Es por esto que es romántica, como también lo es por su *procedencia del sentimiento*. En otro sentido, Alonso Laredo proviene conjuntamente de la mejor tradición lírica chilena y de la más importante poesía española actual.

Miguel Arteche, cuya obra, pese a su juventud, consta ya de varios títulos, es un poeta cálido y desbordante, de rico verbo y nítida galanura. Lo primero que se advierte leyendo a este chileno es su adelantada, su difícil madurez. Esta madurez, que quizá no sea más que una buscada serenidad, se ha ido realizando a través de sus mudables periodos formativos, con el enriquecimiento (con la asimilación) de varias e importantes voces poéticas hispánicas. Miguel Arteche ha sabido incorporar a su voz las voces de sus maestros. Tal vez sea posible que este esfuerzo por *aislarse* haya producido en su obra un casi imperceptible, aunque notorio, énfasis. Algunas veces, dentro de esa belleza de conjunto que evidentemente poseen todos sus poemas, se advierte algo así como un ritmo algo desacorde, como un movimiento de excesiva preocupación conceptual. Pero esto no importa mucho. Lo que interesa es la razonada corriente que manó, llena de hermosas

afluencias, desde lo más hondo y auténtico de Miguel Arteche. Ello, unido a su insobornable postura frente a los motivos de su canto, a la ambición de su entendimiento creador, hacen de este poeta chileno un claro representante de la gran poesía joven de su país.

El colombiano Eduardo Cote es el benjamín de esta antología y, quizá, por contraste, el más seguro de sí mismo, el más poseído de hallazgos, el más cálido traductor de su millonaria materia poética. No cabe duda que su palabra, su fértil y conmovida palabra ha recogido del amor todo su genuino y servicial valimiento.

Estoy seguro que Eduardo Cote vendrá a traernos un día una de las más sintomáticas obras de la poesía hispanoamericana. Me lo asegura lo que ahora nos ofrece en el texto que comento. Ya aquí existe un mundo incontaminado, un mundo inconfundible, un mundo de personales acentos puros. Creo que Eduardo Cote, sobre el valor de los poemas, tiene el valor de su clarividente poética, es decir, entiende el significado revelador de su experiencia al par que conoce sus más secretos resortes verbales. No voy a detenerme ahora, en este breve esbozo de cada poeta, analizando las determinantes que pudieran parecerme privativas de la obra en cuestión.

El texto va precedido de un bello y solemne poema de presentación de Eduardo Carranza, tal vez uno de los más representativos que conozco del poeta colombiano.

Importante y alentadora es, en definitiva, esta antología que, para nuestra mejor satisfacción, nos han dejado los cinco poetas jóvenes hispanoamericanos que viven hoy en España.

## Meditaciones en torno al *Canto personal*<sup>679</sup>

No quiero hablar aquí ahora, aunque tampoco diga que no lo haga cuando se me brinde ocasión, del sentido poético y del desarrollo estilístico del *Canto personal* de Leopoldo Panero. Ambas cosas, con su singular trascendencia, me ocuparían un tiempo que hoy prefiero emplear en otras meditaciones. Ellas se refieren a la estremecida dimensión humana de este libro, a la entrañable materia de hombría que sus páginas conviven, a su gran aliento de reivindicatoria, de desgarrada capacidad de alcance cívico.

La postura de Leopoldo Panero frente a las circunstancias que motivaron esta poética y transida carta a Pablo Neruda es la postura de un español que siente, allí donde más le duele, el atentado contra su propia verdad y su propio convencimiento ideológico.<sup>680</sup> La mala ley de un poeta ha tenido, súbitamente, noble eco en la arrogante y digna voz de otro poeta. Y esto que, aparentemente, parece no tener más derivaciones que las que se le quieran buscar, entraña, desde luego, por virtud de su fundamentación ética, una sintomática y decisiva trascendencia humana. Leopoldo Panero se ha levantado, desde su malherida razón de justicia, en defensa de nuestra común realidad de españoles, con indudable y clara valentía. Ya era ocasión que un poeta de tan «arraigada» voluntad de amor como es Panero, dijese su palabra limpia para responder a la repetida abyección de otra palabra encenagada. Tal circunstancia es la que me ha llevado, con absoluta solidaridad, a un deber de meditación. A mí, como a todos, también me rozan los tentáculos de la afrenta de Pablo Neruda.

No se me oculta, y me interesa señalarlo antes de seguir adelante, que toda poesía que fue edificada sobre una mentira, deja, automáticamente, de ser poesía para convertirse en vana palabra muerta. Pablo Neruda ha escrito muchas palabras muertas. Ha escrito muchas palabras muertas aun a sabiendas que las escribía. Como posición estética, tal actitud es en todo punto imperdonable. Y no me parece necesario traer a colación argumentos que

---

<sup>679</sup> Publicado en *Revista*, n. 72, Barcelona, 27 de agosto-2 de septiembre de 1953, p. 11. *Vid.* Gracia 2006: 152.

<sup>680</sup> A este propósito, Caballero Bonald escribe en sus memorias: «Incluso yo pude leer en su día sin disgusto ciertos tramos poéticos del airado libro contra el *Canto general* de Neruda que publicó Panero en 1953, aquel *Canto personal* encabezado con una proverbial cita de José Antonio Primo de Rivera –«Nosotros amamos a España porque no nos gusta»– y prologado por un Ridruejo en el que ya empezaban a extinguirse sus últimos acordes de orador nacionalsindicalista.» (Caballero Bonald 2001: 383-384)

condenen esa postura de grave mentira en cuanto a sus múltiples consecuencias humanas. Y porque detrás de las calumnias de Neruda está latente el vilipendio al sacrificado corazón de España, ese mismo corazón, puesto en boca de Leopoldo Panero, es quien ha escrito su queja y su certidumbre, su lágrima y su razón. Causa pesar, ciertamente, comprender que ese inmenso poeta que es Pablo Neruda haya hecho trizas el privilegiado ámbito de su poesía. *Canto general* hubiese sido un libro de difícil superación si en él Neruda hubiese hecho poesía —como a trechos la hace y es obvio afirmarlo— valiéndose de sus originarios materiales puros y no con el producto de su alquilada servidumbre.

No cabe duda que, a través de los endecasílabos del *Canto personal*, Leopoldo Panero se ha ido doliendo hacia su propia intimidad, se ha ido dejando gotas de su misma experiencia sangrante en ese camino de villanías abierto por quien —aún y a pesar de todo— es un poeta de voz española. La encadenación de estos tercetos fragua entre sus luminosos eslabones la concordia de una voz que clama todavía su fe y que perdona todavía las injurias. Panero canta desde su hondón de hombre cristiano que no odia, sino que compadece, que no paga con la misma inicua moneda, sino que culpa con equitativa amargura. Y este es el primer valor humano del *Canto personal*: su ejemplo de nobleza y su virtud de justicia.

Pienso a estas alturas que para divagar, según yo lo vengo haciendo, sobre la importancia humana y cívica del *Canto personal*, es necesario hacer referencia a la emocionada, tajante y exacta introducción de Dionisio Ridruejo. Las puntuales ideas que allí se desarrollan, con inimitable magisterio, sirven, mejor que cosa alguna, de punto de partida para apoyar el basamento de lo que aquí quiero defender. En la citada introducción radica lo que ya considero piedra angular de la significación y de la interpretación del *Canto personal*. Dionisio Ridruejo afirma que este libro ha sido escrito no tanto por oposición cuanto por restitución. He aquí la clave de su realidad poética y la justificación de su aliento y de su mundo. Yo, personalmente, no encontraría motivos para un comentario como éste, en un poema escrito como contrapartida política a otro poema. Y si los hallaría, por el contrario, en un poema levantado con un auténtico afán de reintegración, con su santo propósito de querer reivindicar la justicia a su violado territorio. Esto es lo importante, y esto es de lo que aquí se trata. Y más todavía cuando en ese poema se define un entendimiento leal frente a una falsedad insultante. A mí me consta que Leopoldo

Panero, mientras escribía estas verdades como puños, tenía lágrimas en los ojos. Y allí se le iba derramando también su sangre de «español hasta los huesos», y allí se le iba lamentando también, letra a letra, su descorazonada hermandad de cristiano.

Bien ha hecho Leopoldo Panero, por otra parte, en incluir sus poemas a César Vallejo y a Federico García Lorca, como «suplemento poético», al final de su libro. Con ello nos viene a recordar su enseñanza de comprensión y de fidelidad. Al fin y al cabo, ese es el mejor y más terminante argumento que podía servir de firma a esta carta: su magnitud de hombría verdadera. Y si, a pesar de todo, su contenido se pierde o no se da por recibido, quiera Dios que algún día sea hallado y llorado, íntegra y salvadoramente, por su destinatario. Que ese sería el término suficiente que yo, desde aquí, le consagro al trascendental ofrecimiento de esta poesía.



J. M. CABALLERO BONALD:

«Yo no sé si mi poesía me libera o me esclaviza»<sup>681</sup>

Escribo sobre mi poesía sabiendo que cuanto pueda decir ahora de ella ha de ser forzosamente una desvaída y pobre y rigurosa incertidumbre. Hoy acaso piense que todo esto es hermoso y necesario, y que el desvivirme en su servicio justifica muchas cosas que de otra manera no sabría encauzar. También es posible que cuando intente entrever lo que Dios no quiere que nadie explique nunca, se me antoje todo inútil y vano, y defienda (bueno, insinúe) que la única verdad y la única belleza son aquellas que jamás se nombran y que la poesía es sólo una sobrecogedora, una irremediable equivocación, un oscuro y desolado castillo de irás y no volverás, y que lo mejor es olvidarla y buscarle otra salida a nuestras luchas.

Me parece sospechar, sin embargo, mientras estas palabras escribo, que todo lo que en el mundo rodea al hombre lo va llenando inconscientemente de materia poética, es decir de capacidad poética. El testimonio de la creación está allí, en estado de pureza, circundante y expectante, aguardando el único lenguaje capaz de convertirlo en poesía, ayudando, en definitiva, a ver lo que la mirada no halla. Detrás de las cosas hay algo que fluye, nadie sabe cómo, hasta el labio del iluminado (del escogido), y sólo hasta él, originando la ordenación de unas palabras que descubren algo inmortal y alguien llama poesía.

El poeta junta en su corazón los anuncios de todo lo que mira, toca, enamora, oye y vive. Allí quedan para siempre y tal vez un día se muden en voz, tal vez sólo en gesto. Las oscuras «traducciones terrestres» son nada más que adivinaciones. A la poesía no podemos llegar si no es adivinándola. Y esa adivinación es la vida —precisamente la vida— quien se encarga de ofrecérnosla. La vida es aquí el germen, el origen de la posible revelación. Tengo presente, desde luego, que tantas veces se me ha dicho algo parecido, que pocos son los que comprenden qué hay allí de aprovechable y de incorruptible. Es necesario aprender en el tiempo lo que cada tiempo tiene de contenido poético. (Cuántos se equivocan, ¡ay!, en este aprendizaje.) El poeta debe realizar su obra después de haber tenido «conocimiento»

---

<sup>681</sup> Publicado en *Ateneo*, n. 40, Madrid, 15 de agosto de 1953, p. 14.

pleno de su experiencia, y pobre o de aquel que inventa con mentira —o con vanidad—, porque ya no volverá nunca a ser poeta.

Me parece entender que las teorías son papel que vuela y se deshace. Formas de decir, figuras retóricas, claras o herméticas coberturas, no representan nada tampoco. Lo que importa es saber unir, saber encadenar las letras a esa música terrible, bajo cuyo dominio se establece la conexión del verbo con el misterio. Tal es la historia y la profecía de la palabra poética. Porque es verdad que en un poema siempre existe una significación, un «más allá», que no tiene nada que ver con el poema en sí, aunque sea atributo de su mundo. Y eso es lo que yo creo que es poesía: lo que no se «enuncia», pero se «percibe». En otro sentido, pienso que la poesía es multiforme y que hay «muchas cosas» que son realmente poesía. Con lo que no transijo, aunque parezca paradójico, es con las agrupaciones que de ella se hacen. Que me perdonen los encasilladores, pero la poesía social, la poesía pura, la poesía minoritaria, y toda esa varia suerte de divisiones usuales, se me antojan subgéneros y ganas de confundir. Afiliar un poema por lo «condicional», antes que por lo «esencial», es quehacer propio de coleccionistas.

Yo no sé si mi poesía me libera o me esclaviza. Lo que sí sé es que trabajo porque ella no se separe demasiado de mí, y si tengo fe en su porvenir es por la misma razón que tengo fe en el porvenir de mi muerte. Si creyese lo contrario, otra cosa haría en el mundo y para el mundo. Probablemente sería astrónomo, por ejemplo, o buzo. Comprendo, a pesar de todo, que hay algo incontrolable, sagrado, profético, que me mantiene aún en estado de contemplador y de buscador.

De José Manuel Caballero Bonald a Dionisio Ridruejo<sup>682</sup>

Mecanografiada

Madrid, 15 de febrero de 1957

Querido Dionisio,

No sé si será impropio o inadecuado escribirte estas líneas, pero las pocas veces que nos hemos visto me ha sido muy difícil hablar contigo. En todo caso, mi actitud queda salvada porque es mi propia honestidad y mi propia conciencia quienes me hacen escribirte ahora.

Sólo quiero decirte una cosa: deseo estar a tu lado y considero como un mínimo deber hacértelo constar así. Estoy, pues, a tus órdenes, con todo mi entusiasmo y con todo mi corazón. Nada más.

Un abrazo de tu incondicional.

---

<sup>682</sup> Publicada en GRACIA, Jordi, ed. (2007): *El valor de la disidencia. Epistolario inédito de Dionisio Ridruejo. 1933-1975*, Barcelona, Planeta, pp. 350-351.

Los dos últimos libros de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso<sup>683</sup>

*Los encuentros*

Bajo un título de tan cálida y expresiva significación como el de *Los encuentros*,<sup>684</sup> Vicente Aleixandre ha querido reunir un entrañable muestrario de evocaciones y semblanzas de escritores poetas con los que tuvo alguna suerte de relación a lo largo de su vida. La idea no es nueva, aunque sí lo es ese determinado enfoque con que Aleixandre cala en la más escondida veta personal de la figura «encontrada». La vigilante memoria del poeta se cierne aquí, con una sutilísima devoción interpretativa y con un limpio y enterizo corazón, sobre las más inmutables situaciones de sus recuerdos. El trazo de la narración es tan delicado y sobrio de hechura como rico en matices reveladores. Partiendo del más simple y aparentemente superfluo rasgo físico, Aleixandre va adentrándose en el hondo reducto espiritual de sus amigos. En virtud de esta doble intención descriptiva, *Los encuentros* constituyen algo muy parecido a un «alumbramiento» interior, a un desvelado semblante de la psicología. Más que una mera sucesión de anecdóticas rememoraciones, este libro es una especie de tratado moral de muy arraigada preocupación por la convivencia.

El primordial valor de *Los encuentros* radica, desde luego, en el talante radicalmente humano con que el autor nos presenta sus evocaciones. Pero ello habría resultado, a fin de cuentas, un simple documento temporal —más o menos justificado como íntimo testimonio—, si no hubiese sido sometido al riguroso temple de una noble capacidad observadora. Aleixandre pinta con ágil y gustoso pincel los rasgos externos de sus retratos. Y, a través de esta primera fase narrativa, de materiales impresiones, surge, intacto y puntal, el espíritu del retratado. La manera de andar, el movimiento de una mano, la luz de unos ojos, la inclinación de una sonrisa, nos llevan siempre, por el mejor camino del conocimiento, a la intimidad del hombre, a su más válida y definidora interpretación. En las certeras descripciones de Aleixandre abundan los más varios y minuciosos incisos de orden plástico o de naturaleza objetiva, que vienen a potenciar lo puramente subjetivo de estas semblanzas. Junto al penetrante esbozo de un paisaje, de un ambiente, de unas

---

<sup>683</sup> Publicado originariamente sin autoría en *Papeles de Son Armadans*, n. 32-33, XI, Madrid-Palma de Mallorca, 1958, noviembre-diciembre, pp. 433-438.

<sup>684</sup> ALEIXANDRE, Vicente (1958): *Los encuentros*, Madrid, Ediciones Guadarrama. [Nota en el original.]

circunstancias externamente incorporadas al tema, queda enmarcada con luminosa razón la vida interior del personaje. A cada paso, nos encontramos en este libro con las más profusas enumeraciones de tipo sensorial trascendidas a un encendido plano de ahondamiento anímico.

Vicente Aleixandre ha dividido estos encuentros en dos partes de más o menos rigurosa cronología, separadas por un «Intermedio mayor» que acoge a dos altas figuras de nuestra literatura: don Benito Pérez Galdós y doña Emilia Pardo Bazán. Generalmente, estas cordiales y solidarias semblanzas se nos presentan dobladas en dos mitades temporales: la inicial relación y el maduro conocimiento. A veces, entre una y otra memoria, han insertado los años una prolongada espera; la evocación abarca entonces casi todo el ciclo espiritual y vital de la figura recordada. Esta facultad de ceñir en unas pocas páginas lo más permanente y constitutivo de la «historia» de unos hombres, es, en última instancia, la más conmovedora y bellamente eficaz lección de *Los encuentros*.

Dentro de algunos otros libros de parecida orientación al que nos ocupa —recordemos, principalmente, *Espanoles de tres mundos*, de Juan Ramón Jiménez, e *Imagen primera de...*, de Rafael Alberti—, *Los encuentros* destaca con muy diferenciadas características de estilo y de intención. Aleixandre, al evocar aquí, con tan humana y entregada actitud convivenciadora, el clima y el hondón de su tiempo, representado en algunas de sus más significativas figuras, también ha venido a ofrecernos su propio mundo espiritual, noble y artísticamente desdoblado por el hombre y por el poeta.

### *De los siglos oscuros al de Oro*

A través de siete siglos de literatura española, Dámaso Alonso vuelve ahora a entregarnos, con su acostumbrada y ejemplar penetración crítica, una cuajada serie de artículos y ensayos sobre algunas de las más relevantes cuestiones de nuestras letras. Desde el análisis del primer breve texto escrito en lengua española, en el siglo X, hasta las últimas consideraciones sobre la poesía de Fray Luis de León y de san Juan de la Cruz, entre cuyos amplios límites se despliega todo el servicial saber de Dámaso Alonso, el lector puede adentrarse con seguro pie entre los más varios temas literarios localizados entre los siglos X y XVI. El hecho de que buena parte de estos artículos hayan sido publicados anteriormente,

no resta el menor interés a su ensamblado conjunto, puesto que su misma articulada reunión nos sirve para valorar más orgánicamente el unitario releve de sus hallazgos y puntualizaciones.

En la nota preliminar que encabeza este volumen, cuyo título *De los siglos oscuros al de Oro*<sup>685</sup> ya nos anuncia su ambicioso empeño, Dámaso Alonso ha querido aclarar su personal actitud frente a los específicos problemas que lleva consigo la labor de cala y fijación de nuestra literatura: «...sucede que mi único principio de crítica literaria —quiero decir, el único que tengo hoy— es que cada tema ha de ser abordado de una manera distinta; el cómo de esa variedad no es cosa de reglas, sino de intuición en cada caso concreto.» He aquí todo un programa crítico para enfrentarse con el inagotable manantial de nuestras letras. Dámaso Alonso ha sido siempre fiel a este principio, entregándonos a cada paso los prodigiosos alcances de tal postura. Al lado de los indispensables apoyos eruditos, aparece la clara intuición del escritor, su finísima facultad poética para internarse resueltamente en las más oscuras zonas literarias. Sus investigaciones no nos admiran tanto por la sabia y nítida integridad de sus conocimientos, de su profundo rigor intelectual, cuanto por su deslumbrante materia intuitiva.

Dámaso Alonso se sitúa frente a los temas haciendo jugar idéntico papel al análisis y al estudio que a la cultivada adivinación y al súbito entendimiento. Claro que ese entendimiento procede, ha surgido de una erudita familiaridad con todos y cada uno de los aspectos literarios tratados. Pero, en todo caso, existe y nos hace calibrar la prosa de Dámaso Alonso desde un doble plano de honda enseñanza y de gratísima sugestión. A lo largo del ininterrumpido magisterio de su labor, el crítico nos ha demostrado sobradamente su permanente vinculación con el poeta. Nada más lejos de los objetivos intelectuales de Dámaso Alonso que ofrecernos la rígida disección de unas frías investigaciones, sin adobarlas antes de una abundante dosis de elegancia verbal y de poéticas derivaciones aclaratorias. Y de esto es de lo que se trata: de saber unir tan constitutivamente la inteligencia con la sensibilidad.

Entre la treintena de ensayos incluidos en este libro, acaso nos quedemos con los más entrañablemente concebidos: con «Notas sobre “El collar de la paloma”» y con la

---

<sup>685</sup> ALONSO, Dámaso (1958): *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Románica Hispánica. [Nota en el original.]

«Primavera del mito», que sirvió de prólogo a las *Fábulas mitológicas de España*, de José M<sup>a</sup> de Cossío. Por otra parte, y bajo distinto punto de vista, tenemos una especial predilección por las páginas dedicadas a fray Luis de León y san Juan de la Cruz, así como por el artículo sobre «El crepúsculo de Erasmo». Tales preferencias no dejan de ser parciales y no excluyen, claro es, el innegable y rotundo valor crítico y poético de las demás cuestiones tratadas en este útil y abarcador libro, con el que Dámaso Alonso continúa garantizándonos la magistral lección de su buen saber y su bien decir.

## Veinte años de poesía española (1939-1959)<sup>686</sup>

La aparición de este nuevo libro de José María Castellet (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1960) determina un decisivo planteamiento para el cíclico y sistemático estudio del acontecer poético español en sus veinte últimos y desconcertados años. Pero ello no es todo. En este caso concreto, la eficaz visión literaria está doblada de una muy valiosa y equitativa interpretación histórica. Y es precisamente la coincidencia de ambas serviciales directrices —no reunidas hasta ahora en ningún ensayo antológico de este tipo—, lo que confiere al texto de Castellet su ejemplar función aclaratoria dentro del confuso ciclo de la poesía española de posguerra.

*Veinte años de poesía española* viene a inaugurar, por muy varias razones, una específica y necesaria labor de revisión y de ordenación poéticas, precisamente en un tiempo y en unas circunstancias en que todos los síntomas parecían pronosticar la indecorosa vigencia de los ídolos falsos y de los falsos pedestales.

La más meritoria novedad de este *Antología*, entre sus otras estrenadas virtudes, es el sistema utilizado para su elaboración. Castellet ha preferido muy sagazmente el dinámico rigor de la cronología de los poemas a cualquier otra forma tradicional de inclusión de los poetas. Los nombres tenidos en cuenta a lo largo del texto no figuran en él sino en función de sus correspondientes referencias temporales dentro del cíclico desarrollo de la poesía escrita entre 1939 y 1959. La *Antología*, pues, según se colige, no es una selección más de poetas, obediente a los siempre engañosos prestigios del cenáculo, sino un testificador y puntual discurrir de poemas, ordenados por sus concretas afluencias y significaciones históricas, sin atender a otros imperativos que a los de su varia representación dentro del cuadro general de las últimas vertientes poéticas españolas.

Ningún texto como el que comentamos puede ofrecernos hoy una más cierta y abarcadora idea de los poetas españoles vivos. A lo largo de las complementarias rutas fijadas en la *Antología* con tan irrefutable objetividad, se comprueba hasta qué punto nuestra poesía, después de caer en las inoperantes barrancas de los neoclásicos escapismos, ha ido despertándose poco a poco de su largo marasmo para tomar conciencia de su misión

---

<sup>686</sup> Reseña publicada en *Cuadernos del Congreso para libertad de la cultura*, n. 46, París, 1961, enero-febrero, pp. 123-125.



nacional y para enfrentar su inconformista postura con la realidad histórica del país. Quizá sea ésta una de las más importantes y desveladoras condiciones de la *Antología* de Castellet, texto clave y ya insustituible desde este saludable punto de vista. La convincente cronología de los poemas, la justa y cabal perspectiva, ha venido a señalarnos, con más propiedad documental que ningún otro sistema de análisis, la enteriza y verdadera raíz de la poesía actual de España, desplazados ya, paulatina y responsablemente, todos los evasivos esquemas y lastres post-simbolistas. En este sentido, no es difícil sacar la conclusión de que el ético e histórico compromiso de la nueva poesía *realista* toca con muy semejantes incitaciones a los «poetas mayores» de la generación del 27 y a los que se han ido dando a conocer con posterioridad. Existen, realmente, muy particulares coincidencias de orden humano —e incluso de orden estético— entre las obras actuales de Aleixandre, Celaya o Gil de Biedma, o entre las de Guillén, Nora o Barral y las de Cernuda, Crespo o Valente. Al margen de las categóricas y personales diferencias expresivas, aflora en todos ellos una similar preocupación por la problemática de la realidad española, esa constante histórica que ha venido abriendo las más ilustres y tradicionales trochas de nuestra literatura nacional.

La selección poética propiamente dicha está precedida de un amplio y concienzudo estudio sobre los diversos caracteres y bifurcaciones de la poesía contemporánea. Castellet argumenta su apoyo en la cita de Christopher Caudwell que sirve de cumplido pórtico a la *Antología*: «Es imposible comprender la poesía moderna, a menos que la entendamos históricamente, es decir en movimiento». Dentro de este provechoso carácter historicista, y a contrapelo de la anémica concepción *estática* de la obra de arte, ha establecido Castellet el vínculo esencial de su dinámica selección, en cuyas implicaciones temporales se aprecia y se delata indefectiblemente el metódico campo poético de acción desarrollado durante nuestra larga y nebulosa posguerra.

El estudio preliminar está dividido en dos fundamentales y complementarias partes. En la primera se analiza con muy documentada y penetrante visión el fluir de la poesía española desde 1898 a 1936, cuyos significativos límites —anunciadores de las fechas fijadas en la *Antología*— marcan el variable periodo de convivencia de las corrientes simbolistas y realistas. Con Unamuno, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, inicia Castellet su indagación en los preclaros antecedentes de la poesía española contemporánea,

centrando en el autor del *Juan de Mairena* todo el profético programa que ha hecho suyo el reciente movimiento realista, vivificado gracias al hondo y constitutivo compromiso histórico de la nueva generación literaria. El capítulo referente al «arte poética» de Machado es, sin duda, el que señala con más clarividente síntesis los postulados ideológicos de la última poesía española. Después de estudiar la aversión unamuniana al simbolismo y la particular —y ya tan distante— asimilación modernista y purista de Juan Ramón, Castellet se adentra en la orgánica búsqueda de los básicos elementos poéticos que condicionan a la generación llamada del 27 —la agrupada en la famosa *Antología* de Diego—, con sus respectivas distinciones estéticas y los anuncios de sus mudanzas posteriores. Las consecuencias extraídas de estas calas son de una insuperable validez interpretativa.

En la segunda parte del prólogo, el crítico desarrolla el verdadero núcleo del temario de su *Antología*: los ríos y afluentes poéticos que han ido propagándose a través de sus veinte últimos años, desde sus pueriles y conformistas inicios —situados entre 1939 y 1943— hasta la actual e imperiosa conformación realista de la poesía, convocada ya en el decenio de los años 50. Castellet va escalonando y catalogando con intachable rigor todos y cada uno de los perfiles literarios e históricos integradores del sesgo evolutivo trazado: las lujosas y truncas evasiones del neo-garcilasismo, los contradictorios brotes intimistas, la solidaria reacción de los mejores, la situación de los poetas del 27 veinte años después, la paulatina toma de contacto con la encrespada vida española, hasta desembocar, por último, en el decisivo despertar de la conciencia poética y su comprometida proyección hacia un «realismo histórico». El camino ha sido accidentado y rico en quebradas y cortapisas. Pero, realmente, la actual poesía de España, la que están escribiendo, al lado de algunos otros «poetas mayores», los hombres que fueron niños durante la guerra civil, no puede ofrecernos hoy mayores garantías de libre enjuiciamiento y de integridad humana, íntimamente decidida ya, como pedía Machado, a ser «palabra en el tiempo». La *Antología* de Castellet es, en este trance, un testimonio ejemplar.

*Veinte años de poesía española* viene a constituir, en resumen, un insuperable y obligado texto de consulta dentro del panorama actual de nuestra historia literaria, de tan claro valor como instrumento de trabajo que como necesario documento para fijar las parcelas de la poesía española contemporánea. Castellet, según se podía augurar, ha

cumplido con creces lo que se propuso, que ya era sobradamente ambicioso y laborioso.

En el siempre condicionado panorama español de la crítica literaria, existía una fisura realmente lamentable. Durante toda nuestra larga posguerra, y por muy concretos motivos censorios, rara vez aparecía en los dispersos manuales de historia de la literatura española una consideración mínimamente solvente sobre la obra de los escritores en el exilio. Que yo sepa, sólo Eugenio de Nora, Pérez Minik han tratado el tema con cierta preocupación aclaratoria, ocupándose recientemente de figuras como Max Aub, Arturo Barea o Ramón J. Sender, cuya trascendental labor fuera de España era muy parcialmente conocida por parte de nuestro desprevenido lector medio. No es éste el momento de entrar en detalles sobre las dañinas causas que motivaron esa fomentada proscripción hacia unos escritores que, desde sus largos destierros, tenían mucho que enseñar a los que se quedaron en España. Los vetos literarios hicieron por estas trochas la misma destructiva labor que las unilaterales consignas en torno a la guerra civil.

Esta paradójica laguna ha sido desecada ahora en parte. José R. Marra-López, joven crítico de independiente y responsable trabajo profesional, ha emprendido —y coronado en una vertiente— la ardua empresa de ofrecernos una minuciosa nómina de la *Narrativa española fuera de España* (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963). El provechoso y noble intento de Marra-López viene a zanjar en parte las anomalías de un panorama literario nacional trunco hasta ahora en dos, y no por gala de la estética. La revisión se centra en la prosa y abarca un periodo de tiempo coincidente —como es lógico— con la posguerra. El empeño era, pues, arriesgado y, sobre todo, particularmente salpicado de escollos de muy diversa índole.

Parece innegable que, dadas las dificultades de información y el aislamiento de crítico, su tarea de recopilación de textos y de localización de fuentes y personas, ha debido ser tan premiosa como imprevista. Desde dentro de España se hace difícil llegar a conectar con lo que escriben los españoles más allá de nuestras fronteras. Por otra parte, parecía obligado aludir a toda una serie de circunstancias históricas y de referencias políticas, cuyo simple

---

<sup>687</sup> Publicado en *La Gaceta. Publicación periódica del Fondo de Cultura Económica*, n. 104, año X, México D. F., 1963, abril, p. 4.

enunciado desencadena por estas latitudes una especie de proceloso tabú. Marra-López, sin embargo, y consciente de la necesidad y de la justa apreciación humana y literaria de su empeño, ha sabido soslayar hábilmente las posibles barreras que hubiesen podido obstaculizar la libre publicación de su libro. En este caso, se imponía la prudencia de los medios en beneficio de la eficacia de los resultados. Es posible que alguien piense que, puestos a levantar el acta de la literatura del exilio sin ningún género de cortapisas, hubiese sido preferible publicar esta obra en algún país hispanoamericano. De esta manera, el autor habría podido responsabilizarse con el problema dentro de la más absoluta libertad de pensamiento. Pero no se olvide que la más inmediata y manifiesta utilidad del libro está concretada y dirigida al lector del país, que es a la larga el que va a beneficiarse del hasta ahora prohibitivo censo fijado en la *Narrativa española fuera de España*. Todas las venideras historias de la literatura española contemporánea tendrán que acudir al texto de Marra-López en busca de fuentes para completar la equitativa visión de conjunto del tema. Por ello —y por muchas cosas— tenía que publicarse en España este libro, incluso a pesar de sus presuntas limitaciones, más evidentes en el aspecto propiamente crítico que en las calas de carácter general.

Marra-López empieza por justificar su intento y curarse en salud con respecto a los obstáculos con que se ha encontrado a lo largo de su azarosa labor. Efectivamente, la parte analítica, con ser tan ambiciosa en su enfoque global, no es más que un acercamiento al complejo campo de la literatura del exilio español. Algunas figuras —las más importantes: Max Aub, Barea, Sender, Ayala, Serrano Poncela— son estudiadas con un evidente detenimiento y con un deliberado propósito de situarlas dentro del cuadro general de nuestra literatura contemporánea. Sus respectivas personalidades son puestas en relieve con una seria penetración, aunque con un innegable prejuicio de sistema. Marra-López, de todas formas, demuestra en sobradas ocasiones sus sagaces dotes críticas. Creo que no hace falta recordar que algunos de estos escritores —con Max Aub a la cabeza— han sido muy particularmente difundidos y leídos bajo cuerda a lo largo de estos últimos veinticinco años, es decir desde que la guerra civil los arrancó de la patria. Pero la mayoría de ellos sólo a través de vagas referencias decían algo al lector medio e incluso al profesional. Esta ambiciosa nómina de la narrativa del exilio viene, pues, a concretar y fijar muchas cosas humana y literariamente necesarias. Sólo por eso ya nos sentiríamos suficientemente

solidarios con la empresa.

Las diversas bifurcaciones ideológicas de los escritores exiliados presentan un perfil obviamente complejo y, como era de prever, no aparecen analizadas por lo menudo en el libro de Marra-López. No se olvide, de todas formas, que en la *Narrativa española fuera de España* —según anuncia su mismo título— está contenida toda la literatura de ese género producida lejos del país.

El tema de la guerra civil, la problemática social y moral del exilio, han conformado, no obstante, las más válidas muestras de esta literatura española producida lejos de su más constitutivo espacio histórico. Es curioso observar a este respecto que nuestras últimas promociones de poetas y novelistas con quienes de verdad se sienten solidarios es con los básicos representantes de ese doloroso exilio, agrupados quizá bajo la simbólica tutela y el imborrable ejemplo de un Machado y casi sin establecer distinciones de ideología. Lo que todos estos intelectuales pretendieron —y pretenden— obedece a la misma línea de obra y de pensamiento que orienta a los escritores que fueron niños cuando la guerra civil. Se trata de una previsible y normal confluencia de motivaciones históricas. Lo que en unos ha constituido una manifiesta integridad de principios morales, en otros ha sido el resultado de una toma de conciencia con la realidad circundante.

El mejor y más útil capítulo de la *Narrativa española fuera de España* es el que reúne a los ocho escritores que Marra-López considera como más significativos y que, por su orden cronológico, son: Rosa Chacel, Salazar Chapela, Max Aub, Francisco Ayala, Arturo Barea, Ramón J. Sender, Serrano Poncela y Manuel Andújar. El material utilizado por el autor es poco menos que exhaustivo. Los escasos baches se deben a la absoluta imposibilidad de alguna determinada consulta bibliográfica. Por lo demás, Marra-López suele atinar con sutileza en sus juicios, si bien el enfoque de su sistema crítico se deja a veces ganar por cierta temerosa tendencia a lo esquemático. El autor titubea hacia lo superficial cuando el terreno que pisa lo obliga a comprometerse. Se le escapa en ocasiones el freno que su solvente preparación de lector parecía exigirle. Pero el tono de conjunto de su labor crítica está muy noblemente mantenido.

El volumen se cierra con una «Nómina incompleta de narradores», quizá puntillosamente «completa» pero de un evidente interés para el lector curioso de dentro —y aun de fuera— de España. Marra-López ha indagado con minuciosa atención y ha reunido

un servicial balance de muchos dispersos escritores —la mayoría de ellos residentes o nacionalizados en países de Centro y Suramérica— poco menos que desconocidos entre nosotros. Este noble colofón viene a sellar con generoso ademán crítico la responsable utilidad de la obra. Es de esperar que cunda el ejemplo y que pronto sea publicado también —en la propia España, a pesar de todo— el censo de la poesía y del ensayo en el exilio. Tan necesaria y justa tarea complementaría el valioso servicio que presta ahora Marra-López a los confusos anales de la literatura española contemporánea.

Anthony Kerrigan<sup>688</sup>

Anthony Kerrigan vive, desde hace bastantes años, lejos de su país. No creo que sea accesoria esta información, aunque tampoco me parezca sintomática si al referimos a ese contexto sociocultural donde se integran no pocos escritores norteamericanos aproximadamente errabundos. Kerrigan se distancia, en términos precisos, de ese hereditario censo generacional que ofició en la *moveable feast* parisina de la posguerra y, como presenta resultante, su obra no enlaza con las más asiduas trayectorias poéticas de sus coetáneos. Kerrigan tiene algo de insurrecto sin bandera; es más bien como un fugitivo en estado de pasividad, un sedentario periódicamente sometido a la atávica comezón del peregrinaje. Si no ha vuelto aún a su nativo territorio (acompañado, naturalmente, de su libre tribu trilingüe) es porque debe andar buscando alguna perdida identidad entre sus célticas mitologías y cierta congénita propuesta de nomadismo. Quiero decir que el hecho de que Kerrigan viva ahora, con intermitente puntualidad, en Irlanda o Mallorca, favorece la suposición de que ha descubierto en alguno de esos cruces isleños de cultura el doble centro gravitatorio de sus propias contradicciones. Nada más estimulante y plausible. El mar de Dublín y el mar de Palma están lo suficientemente aislados como para que confabulen en la repentina y turbulenta unidad de un Dédalo extraviado. De este modo —y por fortuna— Kerrigan continúa seducido por la voluntaria amenaza del laberinto. Encontrar la salida podría equivaler al desorden.

En la poesía de Anthony Kerrigan barrunta un subrepticio exorcismo contra determinados asedios de la historia contemporánea. Toda literatura legítima comporta, desde alguna gestión prenatal, una acuciante forma de exorcismo. En no despreciable medida, ese repertorio de argucias con que responde Kerrigan a la agresión de la realidad —a su maleficio—, adquiere un cierto rango de liberadora ruptura con lo que las propias palabras tienen de trampa. A veces, los mismos dispositivos fonéticos de esta poesía —dañados irremediabilmente en su trasvase al español— la retrotraen a un primario sistema de representación musical de los fragmentos narrados. Sospecho que la magia de los

---

<sup>688</sup> Publicado en *Revista de Occidente*, n. 118, tomo XL (Segunda época), Madrid, 1973, enero-marzo, pp. 66-69.



druidas y los belicosos ritos del hondero balear, han propiciado de algún modo esa sutil reincorporación del conjuro a la actividad de la poesía. Me consta, por otra parte, que Kerrigan se siente absorbido con particular codicia, incluso con una especie de metódico desenfreno, por ese movedizo vórtice donde la música y la plástica cohabitan con la literatura y funcionan como cantidades creadoramente homogéneas. No en vano quien así sedimenta lo que escribe es un crítico de arte simultáneamente requerido por las dinámicas sustituciones de la poesía.

Kerrigan reproduce en su obra su propio comportamiento cultural, es decir reorganiza la penumbra de la experiencia a partir de un agudo proceso de dismantelamiento de la experiencia. La furia o la mansedumbre de sus testimonios son como reconstrucciones de una violenta succión de la memoria. Difícilmente podrán disociarse, dentro de esa síntesis imaginativa, el repertorio de conocimientos y sus abruptos significados rítmicos. Me inclino a pensar que no me equivoco. El poeta moviliza las palabras de acuerdo con lo más nocturno de sus equivalencias: se aproxima a una voraz, deliberada servidumbre donde nada en absoluto puede corresponderse con lo que se llama un inventario dogmático. Algo germinativo potencia entonces los valores poéticos derivados de la mera distensión verbal. La solución tal vez sea insuficiente, pero no innecesaria en cualquier caso. El *lawless* y el *antinomy* se alían en un plano mental donde las razones se contradicen mutuamente y cuya misma ambivalencia ya significa desde luego algo (aunque sea nada): la poesía.

Kerrigan se amotina por lo común contra la realidad sustantiva, bucea en el desagüe primordial de los adjetivos, rompe la rígida costra de las convenciones gramaticales, hasta que de improviso se reincorpora a ese orden meridiano (ese caos en reposo) donde ya la literatura es una tentativa impunemente atrofiada. Me tienta suponer que es entonces cuando Kerrigan se deja arrastrar por otras imantaciones artísticas o humanas: explora, por ejemplo, entre los vestigios bizantinos del Mediterráneo, o descubre a un pintor nórdico avecindado en la diabólica estancia del *zauberlehrling*, o recorre los arenales israelitas en busca de utensilios prerromanos, o se va a Salamanca a revolver entre los papeles de su bienquisto Unamuno. Y juntamente, con una sincronía no del todo usual, será fácil encontrarlo en muy varias y siempre equidistantes parcelas de su geografía privada: a orillas del Grand Canal dublinés adivinando el augurio veloz de las gaviotas; en la geométrica integridad de la casa madrileña de Jaime Salinas; por las lomas de Deyà,

bebiendo el vino bermejo de la isla con Robert Graves; en un arrabal argelino, oyendo la melódica iracundia de un *black-panter*, etc.

Me permito añadir, sin embargo, que lo más frecuente es que Kerrigan resista al «peligroso equilibrio» del destierro en su torreón mallorquín, tal vez intentando explicar a quien quiera oírlo que su aventura humana y sus movilizaciones poéticas sólo coinciden de un modo más bien interino con las de un Ezra Pound o un James Joyce. Ignoro, de todas formas, si estos síntomas se traslucen en la presente y condicionada selección de «poemas españoles» que he traducido. Pero, sostener lo contrario, también sería atrevido.



POEMAS RESCATADOS



## Primeros poemas

### ALABANZA Y MEMORIA DE JEREZ

Premio de la Vendimia, 1947<sup>689</sup>

Levanto mi palabra sobre una tierra pura  
lo mismo que se yergue el temblor de una mano  
y entre mis pobres<sup>690</sup> labios siento arder la hermosura  
de una ciudad dorada por la flor del verano.

Es Jerez que encadena mi vida con su vida.  
Todo el amor que soy allí se me aposenta,  
y esta voz que lo nombra, como por una herida,  
oye escapar la propia sustancia que la alienta.

Oh Jerez, tierra mía, dulzor enajenado  
entre los manantiales de tu clara abundancia.  
En tu seno fui niño y otra vez, maniatado,  
Regreso a la adorable<sup>691</sup> canción de mi ignorancia.

Ahora miro ondular tus mágicos verdes  
entre el polvillo absorto de los áureos bancales.  
Miro el nítido arrobado de tus ríos cantores  
quebrando, entre las piedras, sus líquidos cristales.

Miro el reino caudal, la extensión divisoria  
del repetido gozo que limitan tus muros,  
la paz sobrecogida donde eriges tu gloria<sup>692</sup>  
y el confin venturoso de tus campos maduros.

Dentro de mí transcurre y en mi ser te derramas,  
me incendias, parte a parte, de sonoras hogueras.  
Con igual mansedumbre que la lluvia a las ramas,  
mi corazón te siente caer en sus fronteras.

---

<sup>689</sup> Escrito a mano por el autor «Premio de la Vendimia 1947», pero nosotros poseemos datos y fechas veraces –y contrastadas– de que este poema consiguió el Primer Premio de los II Juegos Florales de la Vendimia Jerez, que se celebraron en 1949, es decir dos años después. ¿Es la propia mano del autor la que se empeña en alterar las fechas y situar su madurez literaria siempre un poco antes? En cualquier caso, queremos dar las gracias al autor por su inestimable ayuda a la hora de rastrear este texto, que llevaba más de sesenta años enclaustrado desde que se alzó con el galardón; ya que en los archivos municipales de Jerez no supieron en ningún momento ayudarnos y localizarnos este texto que, de otro modo, posiblemente nunca más habría vuelto a ver la luz. Para corroborar estos datos, Fernando J. Peña relata en una crónica, años después, a propósito de *Memorias de poco tiempo* y en el periódico local *Ayer*, de 17 de diciembre, que este texto ganó dicho premio con el título «Canto a Jerez en el Sur» (cfr. Peña: 1954).

<sup>690</sup> En las correcciones del autor, *lentos*.

<sup>691</sup> En las correcciones del autor, *insondable*.

<sup>692</sup> En las correcciones del autor, *donde escribes tu historia*.

Recuerdo nuevamente tu dominio de rosa,  
el tutelar deleite del vino y su nobleza,  
toda la incommovible dimensión luminosa  
donde mis sueños nacen, donde mi fe comienza.

Tu verdad justifica la verdad de mi pecho,  
tu embriaguez me seduce y en mi voz permanece  
temblando como el agua enclaustrada en su lecho.  
Mi memoria es un bosque que tu amor estremece.

Recobro lo que he sido si tu mano me toca,  
tierra o cuerpo feliz, materia de mí mismo,  
entrañable<sup>693</sup> presencia que en mi ser se convoca  
y extasía mi frente con su nuevo bautismo.

Esta es mi patria insomne, el bastión que me ampara,  
la antigüedad sin tiempo que me enseña a ser suyo.  
Este es el Sur ungido de belleza preclara,  
mi maternal origen y el fin donde concluyo.

Lo busco entre mis labios y allí se me confía  
hecho clamor de luz, noticia interminable.  
Oh virginal recinto, milenaria armonía  
que funde en mi palabra su canto perdurable.

Vuelvo hacia ti mis años lo mismo que regresa  
la nieve a su corriente de idioma transitorio.  
Más cerca cada vez, mi sueño te atraviesa  
y de nuevo te asomas a su fondo ilusorio.

Jerez ceremonial, dulce cuerpo tendido  
a orillas del verano, litúrgico ornamento  
de pámpanos y espigas, crisol donde el olvido  
se fragua en imborrable tesón del pensamiento.

Testimonio de luz, umbral del paraíso  
a cuya sombra trémula Dios vendimia la vida,  
patriarcal bienandanza, lagar en el que piso  
mi propia sed de ti en canción convertida.

Tu musical secreto, la flor de tus bodegas,  
la pureza indolente de tus viñas y olivos,  
el infinito azul que tejes y navegas,  
el mundo inagotable de tus mostos cautivos.

Todo lo recupero, Jerez, mientras te canto.  
Mi patrimonio es tuyo y es tuya mi esperanza  
y este clamor sagrado que en mi pecho levanto  
es el son de mi hondura<sup>694</sup> hecha a tu semejanza.

---

<sup>693</sup> En las correcciones del autor, *insaciable*.

No existe mi inocencia, mi ternura no existe  
si olvido la maestría de tu experiencia clara.  
Imagen de la tuya, mi voluntad consiste  
en darte lo que un día tu ser me regalara.

Oh Jerez, cuerpo mío, tutelar certidumbre  
de toda mi existencia, pórtico caudaloso  
del tiempo vendimiado, razón de la costumbre  
que proclama en mi sangre tu zumo generoso.

Como un ave que enflora las matinales ramas  
y con su trino azula el levantado día,  
así tú vas<sup>695</sup> conmigo, me endulzas y me inflammas  
y en tu fronda de oro soy niño todavía.

Dios encauza el prodigio frutal de tus lagares  
y en su remota gracia mi mirada se empaña.  
Savia de Roma hierve bajo los almijares  
donde tu luz me ciega y tu aroma me baña.

Oh guitarra recóndita de tu cuerpo materno,  
paloma de fragancias que en mi mano zurea,  
campana vegetal donde me suena lo eterno,  
brisa purificada con temblor de marea.

Para siempre te canto con afán de semilla,  
Jerez, mientras mi alma se ennoblece en tu sombra.  
Florecida de amor, mi boca se arrodilla  
desde el mortal halago de esta voz que te nombra.

---

<sup>694</sup> En las correcciones del autor, *hombría*.

<sup>695</sup> En las correcciones del autor, *viene*.



## CÁDIZ<sup>696</sup>

Al cielo, Cádiz, para el cielo has ido,  
por la mar de blancor de tu azotea;  
no por el rumbo donde la marea  
te traza su contorno diluido.

Navegante de azul, al aire huido  
enfilas tus cien torres de preseña.  
Y en tu derrota, Cádiz, te espolea  
los ijares el agua del olvido.

En tus mástiles altos, cada día  
arbolas tu velamen de cristales,  
del viento en la costumbre desplegado.

Y una vez más varado todavía  
en tus vanos periplos verticales,  
te quedas en ti mismo navegando.

---

<sup>696</sup> Publicado en *Acanto*, n. 15-16, Madrid, 1948, s. p., y nunca más vuelto a publicar.

A UN POETA MUERTO<sup>697</sup>

Era verdad que estabas preparado  
para una primavera en el poniente  
de tu vida. Definitivamente  
tendrás tu corazón como un cansado

fulgor de las estrellas. Deshojado  
el signo innumerable de tu frente,  
aún seguirá su ecuánime torrente  
el cauce que tu afán le ha enseñado.

Tú llegaste, maestro, a la serena  
plenitud de tu anhelo en tu poesía.  
Si liberó tu muerte tu quebranto,

¿qué importa al fin que muera la azucena,  
si está su aroma exacto en la alegría  
de sentir su recuerdo en nuestro llanto?

---

<sup>697</sup> Publicado en *Acanto*, n. 15-16, Madrid, 1948, s. p., y nunca más vuelto a publicar.

RÍO<sup>698</sup>

Cristal injerto en líquidos temblores  
que enhebra con sus filos mi mirada.  
Mensaje del olvido, rauda espada  
fulgente en sus estrías de verdores.

Surco de luz abierto entre las flores  
lleva hacia el mar la tierra separada.  
¡Qué resonancia aligera y anclada,  
qué innumerables quillas de esplendores!

El sur te ciñe en mágicos abriles,  
resumiendo en tu libre transparencia  
la nave de sus ondas caracolas.

Oh viajera delicia en tus perfiles  
donde baten su espuma y su impaciencia,  
los briosos corceles de las olas.

---

<sup>698</sup> Publicado en *Platero*, n. 31, marzo, Cádiz, 1950, s. p., y nunca más vuelto a publicar.

TORRE<sup>699</sup>

Mástil de las estrellas, voladura  
hacia Dios, hecha lanza, torre mía.  
Piedra de soledad y de ataujía  
que llenas mi mirar con tu estatura.

Te levantas al filo de la altura  
lejos del suelo que te mantenía;  
tronco audaz que a los aires atavía  
con la flor vertical de su aventura.

Oh torre con que mido mi existencia,  
erguido pedestal de arista alada  
que me enseña el camino que a Dios sube.

Tu límite es el polvo — tu evidencia  
de ser —, es lo que cabe en mi mirada,  
torre mitad montaña, mitad nube.

---

<sup>699</sup> Publicado en *Platero*, n. 32, abril, Cádiz, 1950, s. p., y nunca más vuelto a publicar.

## NATIVIDAD<sup>700</sup>

Blanco pañal de Enero en el ribazo  
bajo la carne rubia de la estrella,  
¡qué limpio para el seno de doncella  
que esperaba el temblor del embarazo!

Aposento de Dios fue su regazo  
y así quedó sin mancha el Vientre de Ella;  
puro más que las aguas que por huellas  
dejan sólo un rumor tras de su abrazo.

Virgen en su divino alumbramiento,  
como la nieve inmaculada, pudo  
nutrir al Pan y alimentar al Río.

Oh cándida morada del adviento,  
donde el Hijo creció, lirio desnudo,  
y Dios fue como gota de rocío.

---

<sup>700</sup> Publicado en *Alcaraván*, n. 24, Arcos de la Frontera, 1953, p. 19, y nunca más vuelto a publicar. *Alcaraván*, la revista que dirigía Julio Mariscal *et alii*, dio este poema que responde obviamente a una fecha demasiado tardía –en cuanto al tema– para la escritura que entonces ya desarrollaba nuestro autor, pero a principios de los cincuenta –y no se nos ocurre otra explicación– las novedades estilísticas eran mucho menos fugaces que ahora, y la vigencia de una poética, en teoría, debía tener más continuidad. El jerezano estaba comenzando y sus cambios y progresiones fueron más veloces sin duda que la artesanal revista de Arcos de la Frontera, que como sabemos se hacía literalmente a mano.

De *Las adivinaciones*

CARNAL FUEGO ARMONIOSO<sup>701</sup>

Amor, primera forma de vivir, escucha:  
¿eres tú la tristeza que enciende mi destino,  
o acaso sólo existes desde un ser que sonríe  
mientras tiemblan sus ojos esperando en los míos remansarse?

Yo no sé si te tuve, oh amor, dulce manera de luchar,  
no sé siquiera si alguna vez  
tus vigentes, iniciadas, estremecidas manos  
tejiéron en mi piel su táctil alegría.

Un día —lo recuerdo lo mismo  
que si ahora en mi pecho me llagara el instante—,  
creyó mi corazón que tú lo restañabas,  
que tú te debatías dentro ya de mi cuerpo,  
doblándome la carne, derrotándola en dichas,  
contra la humana tierra de un país hermosísimo.  
Pero escúchame, amor, carnal fuego armonioso,  
escúchame no quieto, no tendido a mis plantas,  
sino allí donde reinas, donde en vuelo dominas,  
¿eras tú quien entonces refulgía en mi boca  
desde otro ser que, amante, me centraba en el gozo?

Oh, no, no, tú no puedes oírme, tú no puedes hablarme,  
porque aquello que el hombre más quisiera saber  
responde siempre mudo dentro de su belleza.  
Pero yo sí respiro los aires que tú sorbes;  
sé que eres un pájaro que entre nubes desciende  
hasta el lumbror premiso de los trigos,  
o tal vez esta rosa familiar, llameante,  
que derrama en sus pétalos tanta gloria de savias.  
Estas allí, lo sé, bajo la tarde núbil,  
bajo la noche y la mañana que por ti, brilladoras, renacen,  
en los vientos que marchan y regresan un día  
trayendo el mismo aroma virginal de las cumbres.  
Y aquí, sobre esta humana vocación de ser piedra,  
también es tu presencia la que late,  
también es tu ternura, tu flagrante dominio,  
el que enflora de vida los pechos que te ignoran.

Tú eres la luz de un paraíso donde el dolor se acuña  
al gozo de unos cuerpos que, ávidos, se estrechan,  
que, temblando, se aman bajo copiosos árboles  
en cuya fronda un trino se extasía,

---

<sup>701</sup> Este poema nunca sobrevivirá. Se publicó sólo en *Las adivinaciones* (1952: 16-18).

sobre la hierba dulce abatida por un peso de dioses.

Oh amor, carnal fuego armonioso, escucha:  
escúchame la voz que por ti besa,  
remózame las manos que acarician teniéndote ceñido,  
abrigate en mi pecho donde tú palpitando me sostienes,  
dame siempre tu forma, amor, tu celeste materia iluminada,  
esa embriaguez con la que un cuerpo dentro de otro agoniza  
por hundir en lo eterno la identidad humana.

## MÁS TRISTE TODAVÍA<sup>702</sup>

Pero es más triste, sí,  
es más triste todavía saber que estas palabras,  
que estas palabras torpes  
con las que voy viviendo por virtud de su daño,  
harán de pronto, un día, juntas,  
racimando sus letras,  
fundiéndose las unas con las otras,  
un solo nombre hermoso,  
alguna canción bella  
en la totalidad de lo que nunca  
ha de poder decirse nuevamente.

Sé que toda la tierra, que todo  
lo que calla, lo que mudamente  
regala su armonía a los ojos del hombre,  
pronuncia, ofrece un algo que es continuo,  
que permanece en sí con su celeste gracia idéntica.

Pero el que vive, ojos y boca  
prende alrededor de su esperanza infusa,  
peldañando su sueño luminoso  
de bosques, de pasturas gustosas,  
de arroyuelos que ensavian campos en flor,  
de montañas con cimas estelares,  
de doncellas y pájaros que con igual ternura aman.

Así contempla el hombre la propia luz de Dios  
que procura en palabras, letra humilde, decir,  
que lentamente, silenciosamente  
guarda por sí después  
sedimenta ese mundo su verdad en el pecho.

Y si triste es el labio que abrillanta su vida  
sufriendo, sabiendo que hasta él  
llegan hermosas luchas que iniciaron los ojos,  
aún es más triste, aún es mucho más triste  
imaginar que un día  
habrán de unirse todas las palabras  
en un canto total, destructor de su busca...

---

<sup>702</sup> A pesar de haber sido publicado en la revista gaditana *Platero* en dos ocasiones en dos números sucesivos (*vid.* la primera parte de nuestro capítulo primero, «Años de formación»), este poema nunca sobrevivirá. Se publicó en *Las adivinaciones* (1952: 21-22).



## LOS HOMBRES SUCESIVOS<sup>703</sup>

No, tú no conoces, ansia, tú no conoces  
la imposible avidez de mi edad de nacido,  
de los sucesivos hombres que en mí mismo reinaron  
hasta el curso de ahora,  
hasta el sueño de ahora,  
por el que me lastimo un día y otro día.

Oh, qué derrota al fin triunfante de un momento,  
qué fuerza tan de débiles certidumbres versátiles,  
en vilo como un ciego temblor iluminado,  
a ver si un punto yo era el dominante  
rector de mis estados interiores,  
de los continuos hombres que habitaron mi cuerpo,  
que habitan mi memoria con su total mudanza.

Tú ignoras, ansia, el afán del que yo soy,  
de aquel que me adivina mientras canto,  
mientras crece el desdén junto a mi voz ilusa,  
y si tú no conoces mis caminos,  
¿quién es el que, desconocido,  
se da entero a los otros,  
se da entero a los otros con igual calentura  
con que yo me daría a una tristeza hermosa  
probándome que Dios se remueve en mi vida,  
ondula entre mis labios?  
Oh, ansia mía, que no sabes mi esperanza,  
la esperanza de todas mis criaturas cambiantes,  
¡qué amargo frenesí cobra mi humano tránsito  
cuando pienso que apenas  
si puede mi palabra ser la sombra de mí,  
de éste que ahora soy,  
o de aquel que, impotente, aún lucha en mi memoria!,  
¡cuánto inútil ardor para fundir las cosas  
en mi verbo embriagado de vanas conjeturas,  
hecho luz un instante y vertido hacia un mundo  
que bien pudo ser mío y que aún no lo es!

---

<sup>703</sup> Este poema nunca sobrevivirá. Se publicó sólo en *Las adivinaciones* (1952: 29-30).

MUCHACHA PENSANTE<sup>704</sup>

Yo quiero hablar contigo, oh hermosa, pensativa muchacha,  
quisiera hablar de cosas que apenas conocemos  
—a todo lo que miran y poseen nuestros ojos—,  
mientras tiembla la tarde como un ave en la rama  
sorprendiéndonos juntos tendidos en el monte.

¿Tú sabes, di, tú sabes cuántas veces  
los días que transcurren sobre este humano signo de esperar  
resuelven en cenizas la llama de la vida?  
¿Ves aquellos caminos que fluyen entre flores  
verdeando a lo lejos, resbalando en la tierra  
como en tu piel tan joven cede la luz su olvido?  
¿Ves esas avechitas ligeras, amadoras, imposibles,  
por cuya pequeñez Dios enciende una brasa?  
¿Las oyes tú cantando mientras pican, felices, el centeno?  
Mira aquella arboleda que entre hastíos deriva  
por un aire aromado, tal sus ojos agraces.  
¿Tú la entiendes, hermosa, oh claridad sin nombre,  
tú entiendes por qué todo va escalando unos muros,  
va haciéndose en la vida un sitio donde ser,  
un espacio insidioso que al nacer ignoraba?

Porque tú no lo sabes yo quiero hablar contigo,  
oh inocencia pensante que eres igual que yo.  
Llegaremos al bosque cuando la noche eleve  
su oscilante tibieza entre celestes pétalos.  
Irás exenta, grácil, desnudo el seno joven,  
y tu mirada triste, más que un labio, dicente,  
viajará alucinada por el nocturno ámbito  
contemplando el secreto que nos muestra la tierra.

Ah, pero tú no eres cierta, o tal vez sí lo eras,  
pero toda la vida fue cansándose dentro de ti misma  
hasta hacerte, no honda, no abierta en lo profundo,  
sólo hermosa, adorable, bajo un cielo desnudo  
transitado de pájaros y rosas que en su Dios se glorían.

Por eso quiero hablarte,  
muchacha arrebatada que nacerás llorando,  
que sentirás la misma tristeza que mi boca,  
que estrenarás el mundo cada vez que lo mires,  
porque tú sólo sabes que sentir la ignorancia  
es vivir con un modo más puro de dolor.

---

<sup>704</sup> Este poema nunca sobrevivirá. Se publicó sólo en *Las adivinaciones* (1952: 31-32).

DONDE MI VOZ ACABA<sup>705</sup>

Donde mi voz acaba está mi pensamiento,  
allá me está esperando entre las sombras  
con su oscura certeza inamovible,  
con su hondo dominio,  
que me lleva a sentirme más cerca de lo eterno,  
allá me está esperando en entrega feliz  
como una dulce amada que al mirar se da toda.

Él me sonrío a veces, o levanta  
en mi vida su esclavizado mundo,  
su realidad tan triste donde mi voz termina.  
Yo lo miro, lo siento en mi mirada  
con la grande ternera con que guardo en mis ojos  
un fugaz signo bello,  
una presencia hermosa que gira inabarcable.

Él llena mi silencio de rumores dicientes,  
mi soledad la llena de su mágico ser,  
porque allí donde en sorpresas callo,  
su suspirar no dicho es el que canta,  
el que puede poblar mi muda afinación.

Cuando sólo decir puedo palabras  
bellas, desnudas —ave, tus ojos, estoy vivo, esperanza—,  
mi pensamiento aflora continuándolas,  
haciéndolas surgir en mayor hermosura,  
en un luchar por añadirles alas,  
ancha luz donde pueda mi impotencia  
encender su sentido más perfecto,  
la no alcanzada forma con mi boca infligida.

Él vive en mi memoria siempre alerta,  
me sigue donde va mi pobre voz,  
me sigue, sí, me está siguiendo sin descanso,  
toda mi vida llena y la comparte,  
me golpea el olvido de recuerdos.

Yo sé que cuando muera él seguirá existiendo  
en el mundo por mí,  
ocupando el lugar de todo cuanto tengo  
y será lo que he sido:  
un leve son amado de canciones,  
un mínimo alentar en los seres que quiero,  
en los seres que un día se fundieron en mí,  
porque allí donde ya mi voz no sea  
una busca embriagada de su oculto sentido,

---

<sup>705</sup> Este poema nunca sobrevivirá. Se publicó sólo en *Las adivinaciones* (1952: 33-34).

una adivinación de su más honda esencia,  
mi pensamiento seguirá esperando  
para llenar al fin de eternidad mi vida.

## DESTINO<sup>706</sup>

Ved que un hombre tendido sobre el campo recuerda.  
Piensa cómo las aves son celestes y cantan  
y allegan en los trojes mientras Dios se sonríe.  
Vuelve atrás su mirada,  
hacia el tiempo manante que en torno de la vida  
remansaba sus flujos de alegría primera.  
Allí sí que era un gozo la armonía del cuerpo  
que en un día entre los brazos derrumbó su ternura;  
allí la fresca, embriagada boca era una vez juntada  
al zumo victorioso de otra boca amadora.  
Las manos más humildes, con humildad de nieve,  
con la humildad humana que inician cuando tocan,  
yertas en una mágica muchedumbre de flores,  
se encendían dichosas, hermosamente quietas,  
con pulsos como besos,  
con caricias que aún no han empezado su camino.

Este hombre recuerda. Vedlo cómo está solo,  
reuniéndose en el pecho tanta vida apagada,  
tanta secreta luz que se ordena en las sombras,  
que dice desde el sueño sus palabras quemantes.

Es el siempre yo mismo, el que me lleva y tiene,  
aquel que se contempla desde fuera cantando,  
yo mismo que me miro y, cantando, me lloro,  
de bruces sobre el tiempo de mi humano destino.

Antes sí que fue justo y feliz entre rosas  
y corría en el bosque con muchachas ceñidas,  
reclinando en el viento su canción de hermosura.  
Antes sí que en los ríos, en sus mansas orillas,  
toda la vida amaba en un nombre dulcísimo  
que se decía solo,  
que se callaba oyendo el girar de la tierra,  
que era como un abrazo desde antes de ser.

Ahora sólo es el triste, luz que ciega un olvido,  
el que recuerda sólo para saber que muere,  
para saber que hay cosas que insensibles persisten  
mientras muda la mano que las palpa.

Miradme, sí, miradme; me manan  
voces celestes hacia mi boca muda,  
me fluyen enseñándome que vivo todavía,

---

<sup>706</sup> A pesar de haber sido publicado originariamente en la revista leonesa *Espadaña*, n. 47, León, 1950, s. p., con el título «Humano destino», este poema nunca sobrevivirá. Se publicó en *Las adivinaciones* (1952: 35-36).

que duelo todavía,  
que es mi canto la savia total de mi destino,  
la materia total de mi memoria,  
porque sólo es el tiempo el que proclama  
que el hombre vive y duele con peso mineral.

BELLEZA<sup>707</sup>

Señor, no me des la belleza,  
esa belleza única por la que yo renuncie  
a buscarla mejor y más perfecta y decisiva.

Déjame lo pequeño, lo que es tan Tuyo por pequeño,  
lo brevemente hermoso donde afanas Tu cuidado,  
lo que no es para mí belleza continuada  
y desde el recordar se la renueva  
como permanencias de momentos sumos,  
de queridos momentos recobrados  
en la dulce, fluyente evocación,  
en esa vuelta a ser que da sentido al mundo.

Yo sé que esto pequeño que yo quiero  
no es limitado más que en mi ignorancia,  
puesto que nada existe que pueda ser pequeño  
si tiene un Dios nutricio que lo alimenta y crea,  
que lo pone a mi alcance  
quizá con la única misión purísima  
de que una vez tan sólo sea su existencia bella,  
tal la mínima, suprema dedicación de una mano  
que parte el pan o que se al amor  
y sólo es hermosura en ese instante.

Señor, no me des la belleza,  
la victoria de haberla conocido  
en su unidad perfecta, en su unánime gloria,  
que yo no quiero dejar de ser  
una lucha feliz por lo pequeño amado,  
un acordarme siempre de las cosas amadas,  
de la belleza que tuvo un trino o una rosa  
que si fueron un tiempo, repiten su armonía,  
repiten en la ausencia su armonía.

No me derrotes ganando lo que es Tuyo.  
Me basta sonreírme dichoso por un instante bello,  
por poder prolongarlo en mi presente triste.

---

<sup>707</sup> Este poema nunca sobrevivirá. Se publicó sólo en *Las adivinaciones* (1952: 37-38).

SALMO DEL HIJO<sup>708</sup>

He aquí que fue acercándose la claridad del hijo.  
Mirad qué tierno árbol plantado en los eriales  
del corazón, que un día levantará sus brazos  
al aire como ramas, para buscar a Dios.

Oh, árbol que preparas la dimensión del hombre,  
que llenas con tus hojas la angustia de la tierra.  
Pensad en él sin voz, sin el rumor del viento,  
¿qué cantará mañana cuando pueda su boca?

Sustancia dividida hecha de amor y espera.  
Su sangre es ésta, vedla, es esa misma sangre  
que buscará después por su cauce cual río,  
a la mar de la madre en la que acaba el mundo.

Y Tú, Señor, lo habitas aunque no te conozca,  
le enseñas la mañana, la flor y las estrellas,  
porque fueron creadas para que él fuese dándoles  
un nombre descubierto y una sorpresa virgen.

Cuando duerme, recuerda. Oh amorosa costumbre  
de empezar a ser hijo cuando se sueña en Dios,  
de ver la luz, el aire, las aguas de la vida  
que entre piedras navegan rumbo a la eternidad.

Miradle así. Su boca recién hecha chorrea  
sabor del semillero que la madre nutría;  
sus manos son la sombra de la primer caricia  
con que el padre iba dándole forma a su creación.

Su primer nombre tuvo desgarró de sollozo  
mientras los pechos iban abriendo sus caminos.  
Ay, si el árbol no ahondara su raíz en la tierra,  
¿cómo podría huir de la muerte hacia el cielo?

Mas decid, ¿no es acaso su evidencia una vuelta  
a existir otra vez nosotros en él mismo?  
¿No es quizás un regreso del amor que lo hiciera  
y empezar otra nueva manera de morir?

Los senos dolorosos se agrietan en sus labios.  
También se agrieta el tronco cuando brota otra rama.  
Oh qué totalidad caliente en su existencia  
dándonos el consuelo de que somos eternos.

Yema carnal fragante, resume en su materia

---

<sup>708</sup> Este poema nunca sobrevivirá. Se publicó sólo en *Las adivinaciones* (1952: 49-51).



la claridad y el júbilo que rebosa la vida  
y la traspasa y vierte en un total prodigio  
de inocencia increíble, de empañamiento puro.

¡Qué noble pan infuso el que su carne exalta,  
qué germinal pureza celándole el latido!  
¡Cuánta sabiduría para el desdén del mundo  
brizada ya en el éxtasis de su estancia mortal!

Porque también es Tuyo, sostenlo en Tus umbrales,  
¡enséñale que es fruto y puede desprenderse,  
porque en su luz Te hallas, Señor, porque es verdad  
que su amor perpetúa todo el amor que existe!

*De Memorias de poco tiempo*

LA HERRUMBRE DE LOS DÍAS<sup>709</sup>

Entre los eslabones sin principio  
que anudan, interrumpen, propagan el heroico  
nimbo sacramental del corazón del hombre,  
prende, sin posible liberación, la herrumbre  
de esos días inicuos en cuyos agrios bordes  
todos los odios terrenales  
enredaron sus alas solitarias,  
su afirmación de encadenadas fugas.

Allí pone el amor su mano tenebrosa  
llena de anillos fúlgidos, de tentadoras redes,  
y allí mismo, en su propia llama variable,  
en su seno de victoriosos raptos, la herrumbre  
de la traición horaria, el testimonio  
de la ignominia memorable, deposita  
su corrosiva fuerza en la humana esperanza insegura,  
esa niebla fugaz donde los brazos se agarran  
como el náufrago a la madera última.

Allí es la alegría ahora  
la que alza su patria apetecible,  
feliz por ser idéntica al olvido,  
sobre el esclavo sueño de los hombres.  
Mas también es la herrumbre  
de la constante afrenta quien horada,  
muerde de sanguinarios líquenes,  
el patrimonio del vivir, el cuerpo frágil  
que transcurría, iluso, entre los brillos de la tierra.

Y allí, finalmente, brotan, súbitas,  
las virtudes, las flores gualdas de la inocencia,  
y pasan todas como un oleaje,  
como una codiciada libertad sucesora.  
Y nuevamente expande su envenenado óxido  
la herrumbre del dolor, el flagelo del tiempo,  
que jamás se mitiga con cauterios fugaces.

Así la vida, como la herrumbre de toda impureza,  
como la llaga de la memoria del hombre,  
va fraguando su saña a través del vacío  
que anida en cada pecho con mortal certidumbre  
y que un día procurará apagar  
los residuos de luz que aún esconde la tierra.

---

<sup>709</sup> Este poema nunca sobrevivirá. Se publicó sólo en *Memorias de poco tiempo* (1954: 39-40).

ALGO SE ACERCA<sup>710</sup>

Siento que algo se acerca, no sé,  
es un temblor, una señal que oculta  
su forma, un nacimiento oscuro,  
una apariencia de algo, no sé,  
pero me llama, se acerca alguien  
que no conozco, alguien que me pregunta  
no sé qué cosas, sí, me están gritando  
desde el vacío, me llega de lo hondo  
la huella de una voz, el hueco  
de una sombra, no sé, es algo  
deshabitado de algo, y se origina,  
está empezando a realizarse  
cerca de mí, noto sus límites,  
el súbito contacto de su zona,  
su inminencia me cubre, no puedo  
mirar nada, saber qué hay allí  
en torno mío, no sé, estoy ciego,  
algo se arrastra, está acechando  
mis pasos, viene conmigo, extendo  
mi mano en las tinieblas, no llega  
a ningún sitio, no puedo indagar nada,  
estoy mudo en las sombras y algo  
se acerca, me pregunta, no sé,  
no existe nada, no hay nada ceca,  
sí, algo surge a mi lado, no puedo  
saber dónde, y me inquiere,  
me ordena el sueño, las palabras,  
controla el movimiento de mi sangre,  
mi secreta razón, convive  
dentro de algo, indescifrablemente,  
y tienta mi silencio y estoy sordo  
y en la inmovilidad terrible escucho  
que me hablan, me tocan, me guían  
no sé hacia qué parte, no sé cómo,  
y un fragor me traspasa, vuelve hacia mí  
la turbulenta imagen de su aviso,  
y se origina algo, una señal,  
un grito, una cifra invisible,  
no sé, y desde el fondo de algo  
crece un temblor, un bulto impalpable,  
un signo sin medida, una apariencia  
sin nombre, algo que ya comienza a ser  
la manifestación de lo sellado.

---

<sup>710</sup> Este poema nunca sobrevivirá. Se publicó sólo en *Memorias de poco tiempo* (1954: 73-74).

## LA PALABRA SIEMPRE<sup>711</sup>

Hay una palabra que está sola,  
que está constantemente encadenándonos,  
que se está convirtiendo en una noche  
cada vez más profunda e inhumana,  
pero que no podemos pronunciar  
sin temor de perderla. Vive  
de ser mortal aunque no muere. Canta  
dentro del corazón y no se sabe  
aprender. Desde antes del mundo  
se llama igual que volverá a llamarse  
cuando todos los hombres se confundan.  
Su propio testimonio es su secreto,  
y omnipotente y solitaria anida  
hasta en los mismos labios que la ignoran.

Debo decir esa palabra hoy,  
en esta tarde que aún me queda de vida,  
en esta hora que me tiende  
el vaticinio de su acabamiento.  
Aunque tal vez mi paz quede truncada  
y la ambición de darle nombre  
en mi propio castigo se convierta,  
me refería a la palabra siempre.

---

<sup>711</sup> Este poema nunca sobrevivirá. Se publicó sólo en *Memorias de poco tiempo* (1954: 77-78).

## LA MENTIRA<sup>712</sup>

Una mentira semejante al mar  
bajo cuya insondable libertad tornadiza  
yace el liquen terrible, la cautelosa arena,  
el hondón de los brotes abisales.  
Una mentira puede ser también  
igual que un huracán de colérica furia  
que germina en un soplo, que arrasa cuanto habita,  
que destituye el reino en el que brota.  
Y, finalmente, una mentira es algo idéntico  
a una mano cruenta y homicida  
que no hizo mal a nadie, sino que fue arrastrada  
para esconder el odio bajo su piel ilesa.

Un labio la pronuncia, la ve nacer,  
es inocente de su daño. En un principio,  
era no más que un nombre, que un poco de candor,  
acaso era una lágrima, un bondadoso idioma  
que mitigaba el ácido que a un pecho corroía.  
Jamás pensó desde su mano alcance  
originar dolor, engendrar podredumbre,  
logro falaz que se llamó esperanza.

Ignorante de su intención segada,  
inconsciente de su abyecto dominio,  
la mentira, de pronto, se ha convertido en grito,  
ya es traicionera afrenta, y quien la dijo sabe  
que fue como un amor, que se nombró tan sólo  
para apagar alguna llaga,  
para poblar de fe algún pecho dudable.

Equivocó el camino la mentira. Sobre ella  
se yergue la vileza que jamás existió,  
se arruinan los labios que la hablan,  
manchados los deseos de párvulos engaños.  
Quien la creó quisiera desnacerla,  
volverla a su materia virginal,  
mas ya es mentira siempre, nadie la restituye  
a su inicial afirmación de amor.

La justicia, la paz, la mansedumbre,  
caídas, destrozadas, no tienen ya vigencia.  
Sólo esta mentira separando dos cuerpos,  
arrebatiéndoles su luminaria crédula,  
trocando la pureza de la vida  
en la tribulación de una indefensa culpa.

---

<sup>712</sup> Este poema nunca sobrevivirá. Se publicó sólo en *Memorias de poco tiempo* (1954: 79-80).

## LA NECESIDAD DEL MILAGRO<sup>713</sup>

Anduve entre los hombres, lejos  
de Dios en mis trabajos viles, atribulado  
entre ruinas inocentes.  
Noches iguales, días iguales,  
fueron haciendo la tiniebla voraz  
en cuyo hondón yací  
como el cachorro en la cueva materna.

Pero quise vivir, conocer  
la flexible belleza expectante, el flagelo  
de la verdad ganada en el hastío;  
quise arder en lo oscuro, ir  
hacia el furtivo cuerpo amado con engaños,  
luchar con la primaria extensión del misterio.  
Sí, quería vivir, vivir siendo yo mismo  
la vida, el plenario instrumento  
de la vida, toda la fuerza y toda  
la variable libertad del mundo.

Igual que el patrimonio del pecado,  
pasó cuanto fue mío: pasaron las criaturas,  
las bellezas pasaron, sus alas de venenosos bordes,  
los cómplices dominios juveniles,  
las memorias marinas de huracanados ocios,  
el bosque del amor, su patria vulnerable;  
todo pasó y lo tuve, lo viví conspirando,  
destituyéndome de mi propia esperanza,  
revolviéndome en la yacija ignominiosa,  
olvidando de Dios como la hoja de su árbol nativo,  
alzando el rostro, a veces,  
al misterioso azul tutelar donde el halo  
fulmíneo del milagro titilaba  
sobre los ciegos ojos de los hombres.

Sin asistencia alguna, fui cayendo,  
solitario entre mentiras, arrastrándome  
sobre el furioso légamo de los cautivos días,  
destruyéndome contra glorias estériles,  
contra iracundas letras, ya abrumado  
por la inclemente garra de mis culpas,  
caedizo en la más vil emboscada terrestre.  
Y yo necesitaba, Dios mío, del milagro,  
del súbito vestigio salvador del milagro,  
de su libertadora magnitud invencible.

---

<sup>713</sup> A pesar de haber sido publicado originariamente en la revista *Ínsula*, n. 86, Madrid, febrero de 1953, p. 5., este poema nunca sobrevivirá (*apud* Flores 1999: 48n). Se publicó después en *Memorias de poco tiempo* (1954: 83-85), y luego desapareció.

Hasta que, al fin, ya en el límite último,  
de condena en condena desviviéndome,  
hallé su cuenco vigilante,  
su prodigiosa emanación de augurios,  
esperando en lo hondo como un metal sagrado,  
ofreciéndome su escondida materia  
para infundir de luz mis tinieblas hostiles,  
para constituir mi conciencia silábica,  
para privilegiarme en su laurel exento,  
también para morirme, Dios mío, en su verdad.

De *El papel del coro*

CON LAS MANOS DE UN PUEBLO<sup>714</sup>

Crónica de mis años  
peores, dije  
lo que sólo era mío,  
bebí del sortilegio  
ruin de la evasión,  
bauticé con escombros  
la personal historia  
de mi vida.

El único  
entre tantos, puse  
mi vocación al borde  
del vano ritual  
de los emblemas, di  
cuentas de mis años  
con el más insidioso  
alfabeto de símbolos,  
me cegué la conciencia  
de tenebrosas luces, hice  
de mis palabras una sola  
caducidad de fe.

Ahora  
entro a saco en mi alma,  
entierro tantas letras  
de nadie, salvo  
lo que es de todos,  
escribo este papel  
con las manos de un pueblo.

---

<sup>714</sup> La primera edición de este poema pertenece a *El papel del coro* (1961: 87-88). Luego apareció con el mismo título a la cabeza de *Pliegos de cordel* (1963: 11-12), pero posteriormente se tituló «Me pido cuentas» tanto en *Vivir para contarlo* (1969: 241-242), como en *Poesía (1951-1977)* (1979: 175-176), para luego desaparecer en las sucesivas antologías y en la edición definitiva de *Somos el tiempo que nos queda*.



PLIEGO DE CORDEL<sup>715</sup>

Me dieron la noticia  
esta mañana, mientras  
veía orzar la luz  
ente los libres predios  
de Barranca Bermeja,  
salvados ya los fosos  
de la contraria orilla  
de mi patria.

Una súbita  
mano, fraguando  
y quebrantando  
pueblo a pueblo  
las llaves de la historia.  
Una usurpada tierra  
de alegría: madre  
de seca entraña, trunca  
cifra de libertad.  
Y, sobre todo, antes  
que nada, igual que un chorro  
de lesa podredumbre, la memoria  
de veinte inermes años  
españoles, en pie  
de paz pidiendo  
un plazo más a las esperanza.

La palabra de un hombre  
ha sido enceguecida, lapidada  
bajo las escombreras  
límitrofes del mundo,  
reducida al marjal  
de la ignominia.

Gota  
a gota, como el agua  
en el musgo, siento caer  
ahora la verdad  
sobre esta encristalada  
geografía, juntando  
los comunales labios de Castilla  
con las pródigas ubres  
del río Magdalena  
y del Atrato.

(Quisiera

---

<sup>715</sup> El poema que dio título homónimo al libro de 1963 sólo apareció en *El papel del coro* (1961: 105-108). El Luis que aparece hace referencia a Luis Goytisolo, que estaba en la cárcel por motivos políticos.

estar contigo, decirte  
que aún hay tiempo, que tú  
y yo y tantos de nosotros  
somos libres a costa  
de sufrirlo, que nadie  
con más fe que la nuestra  
está gritando.

Desde  
muy lejos llego  
a tus fronteras, Luis:  
oye lo que te traigo  
andando en este pliego  
de cordel, toca  
mi libre pecho de beligerante,  
mira el ofrecimiento  
de mi furia.

¿Tienes papel,  
Luis, tienes ventanas  
al cerco, a las afueras  
de tu recluso corazón,  
tan reo y tan confeso de vivir?  
¿Has rubricado ya  
las cuatro y siempre cuatro  
paredes españolas  
donde escribes y purgas  
la delincuencia de tu libertad?)

Un veredicto, un estertor  
de fango construyendo  
la patria celda azul  
de la mentira.

Ira  
de mi pecho de pueblo, dame  
tu condición, tu encono,  
tu furiosa esperanza,  
para poder seguir diciendo  
que nunca han de cegarnos  
nuestra verdad y nuestro  
pañal de España a puños  
rescatado, que nunca  
estamos somos y que luego  
de ti, en ese mismo sitio  
donde ahora te cercan,  
crecerá contra el odio  
cuando lo quiera Dios,  
el merecido árbol de la patria.

COMO LA BOCANADA DEL RELENTE<sup>716</sup>

De pronto, como  
la bocanada del relente entra  
hasta el nocturno hondón  
del cuarto, siento ahora  
la material concordia, el súbito  
despliegue integrador  
de la esperanza.

Mío  
es el cuerpo que entreví  
y no tuve, la alegría  
extranjera que me llora  
en los ojos. Mía es la patria  
seducida, sus herramientas  
de rescate, las roturadas venas  
de su libertad.

Aguas  
del Magdalena y del  
Guadalquivir, caed  
juntas al fondo de mis años,  
mojadme de esta crédula  
espuma posesiva, haced  
que este flujo voraz de mi memoria  
me circunde la voz y la entrelace  
de tierra mía y esperanza nuestra.

---

<sup>716</sup> Esta composición sólo apareció en *El papel del coro* (1961: 109-110).

CON TAN FURIOSO AMOR<sup>717</sup>

Bendita seas, España,  
porque no  
me has dejado  
quererte, bendita  
seas también  
porque te odio  
con tan furioso  
amor  
como un hijo  
a su madre,  
porque te llevo  
auestas  
de mis años, igual  
que el asesino  
a su víctima.

(Y entonces  
fui y me vine, alcé  
los ojos secos  
y te dejé, me vine  
del otro lado  
de tu vida, puse  
por medio un chorro  
de memoria  
y tan filialmente  
junto, que todas  
las mañanas  
me pregunto lo mismo:  
¿qué hago yo aquí  
sin que pueda  
asediarte, quererte  
a costa  
de mi ira?)

Llévame  
contigo, España,  
dame  
una piedra, un río,  
un pedazo de pueblo,  
un muro tinto  
en lágrimas, acércame  
tu boca, dime  
que no te olvidas  
de mi odio, ponme  
una cicatriz  
en la mirada, unta

---

<sup>717</sup> Esta composición sólo apareció en *El papel del coro* (1961: 111-113).

mis manos  
con tus grietas, déjame  
repudiarte  
con tanto amor  
como te grito  
ahora: bendita  
seas porque no  
me has dejado quererte.

## ACCIDENTE DEL VERBO<sup>718</sup>

Con todas  
las palabras  
con que me fui  
cegando  
en el indecoroso  
oficio  
del vidente,  
con aquellos  
inmundos  
lastres  
de la belleza,  
con tantas  
y tan vanas  
decoraciones  
de ridículos  
símbolos,  
rimados  
con basuras,  
puestos en triste  
solfa  
de adjetivos de nadie,  
hago hoy  
un solo ramo  
de solícitas  
letras,  
una palabra  
junta,  
un unánime  
grito  
de verbal  
alegría:  
esta página en blanco,  
desvelada  
con el nombre de todos,  
donde voy aprendiendo  
los plurales  
bautismos  
de mi vida.

---

<sup>718</sup> Originariamente emplazada en *El papel del coro* (1961: 118-119), esta composición apareció también en *Pliegos de cordel* (1963: 63-64), pero después desapareció.

De *Pliegos de cordel*

A CONTRATIEMPO<sup>719</sup>

No esperes  
movimientos distintos  
al de las manecillas  
de un reloj  
o bien al de algún brusco  
para de comitivas,  
las más veces portando  
cruces  
procesionales, armamentos,  
bursátiles  
pancartas, tartas  
de aniversario.

No esperes  
otra cosa  
si es que pacientemente  
vives  
en alguna ciudad  
surpirenaica  
y al despuntar el día  
(glorioso como es norma)  
en que los objetivos todos  
otra vez se han cumplido  
y hasta los más visibles  
movimientos de pánico  
son pura fantasía,  
tú levantas los ojos  
con comedia indignación,  
haces  
ascos sin más, te reincorporas  
al vitalicio alud  
de los neutrales.

No esperes, en efecto,  
que cesen las veloces  
rotativas, los sórdidos  
balances  
de mesas petitorias  
y consejos, la vil

---

<sup>719</sup> Este poema apareció en *Pliegos de cordel* (1963: 54-56), reeditándose posteriormente tanto en *Vivir para contarlo* (1969: 254-256), como en *Poesía (1951-1977)* (1979: 182-183), pero luego desapareció en las sucesivas antologías y en la edición definitiva de *Somos el tiempo que nos queda*. En el índice de *Vivir para contarlo* el título del poema es «A contrapelo» (*vid.* 1969: 317), no sabemos si es que se intentó suprimir en el último momento y fue errata al no lograrse el cambio, o qué, pero es curiosa la oscilación de títulos, una vez más.

propagación  
de los más consabidos  
expedientes de trámite,  
si tú medras, resuelves  
darle al miedo carácter  
subsidiario, te impones  
la solución de lo previsto.

Desperézate y anda  
más allá de los últimos  
contratos colectivos, cumple  
lo que te exige  
tu actitud personal  
(es con el único  
decoro con que cuentas).  
Deserta de las filas  
donde transita el tiempo  
oprimido entre códigos, escucha  
cómo resuena el libre  
paso del porvenir ( si bien  
con cierta propensión  
a la parada militar), mira  
correr aceleradamente  
tantos inertes años  
trionfadores, ven  
hasta aquí, rehaz  
tu entumecida  
conciencia ciudadana,  
levántate y libérate  
del estático hedor  
donde vegetas: piensa  
que eres tú quien te debes  
mover a contratiempo.



## RECADO PARA UN VIAJERO<sup>720</sup>

Diles que estamos  
aquí  
todavía, que no queremos  
irnos, que hace falta  
que nos sintamos cada vez  
más cerca, que tenemos  
que resistirnos  
al neutro simulacro  
de estar solos.

### Amenazantes

días vienen de camino,  
llegan, invaden nuestra  
casa, nos registran la vida,  
la saquean, recluyen  
nuestras bocas, yerguen  
banderas, fortifican plazas,  
foros para perdernos.

### Tú

ve y diles que aquí estamos,  
que ya no importan  
las palabras, que es la alegría  
de las obras  
quien nos hace esperar  
y es necesario que seamos  
alegres y esperemos, que cantemos,  
bebamos como  
si amaneciese el día  
del triunfo, mientras al lado  
nuestro (en papeles, palabras,  
surcos y materiales) se despierta  
la condición del pueblo  
y nos escucha,  
nos despertamos  
y escuchamos al pueblo.

---

<sup>720</sup> Este poema apareció en *Pliegos de cordel* (1963: 72-74), reeditándose posteriormente en *Vivir para contarlo* (1969: 263-264), pero luego desapareció tanto de las sucesivas antologías como de las ediciones de poesías completas.

OYE CANTAR LOS GALLOS DE LA AURORA<sup>721</sup>

Xavier Urrutia, Pedro  
Flores, Jacinto  
de la Cruz, Jaume  
Bauçà, ¿estáis oyendo  
lo que yo?

Suena  
la noche, se termina,  
empieza a rebullir  
una mañana  
que es nuestra desde antes  
de llegar, que será  
tuya y mía,  
ya no importa  
de quién. Venid  
a ver  
los campos, los talleres,  
restañad  
las herramientas  
y las manos. Hay  
una nueva sed, un hambre  
nueva por debajo  
del tiempo, ya es verdad  
que es de día. Oye  
cantar los gallos de la aurora.

---

<sup>721</sup> Este poema apareció en *Pliegos de cordel* (1963: 85-86), reeditándose posteriormente en *Vivir para contarlo* (1969: 269-270), pero luego desapareció tanto de las sucesivas antologías como de las ediciones de poesías completas.

De *Descrédito de héroe*

RIMADO DE PALACIO<sup>722</sup>

El muy brillante en sociedad,  
profesión comúnmente  
tenida como pingüe, logra  
lo inverosímil con su sola  
presencia o más aún con la noticia  
simple o interjectiva  
de que vendrá después, ha prometido  
hacerlo, ya no debe  
tardar.

Ni líder ni orador,  
al auditorio ensimismado arrastra:  
consiste en su apariencia  
de incubo, en la sombra  
que deja en la pared, en los festones  
de su ingenio, en su apócrifa  
taumaturgia.

Jamás oséis  
rozar sus entorchados, demostrarle  
premuras, distracciones, sueño,  
turbarlo en su tribuna: no  
os oirá, perdone, es sordo  
a contingencias, usa  
capitulares para hablar, controla  
desde la ojiva de su podio el rango  
de los más adictos. El fuego  
apenas si lo daña, sobrevive  
a derrumbes, ingiere  
muy escasos alimentos, pacta en fin  
con todo aquel que medra en lo mediocre.

---

<sup>722</sup> Este poema apareció como adelanto en el apartado *Nuevas situaciones de Vivir para contarlo* (1969: 299-300), y se reeditó en *Descrédito del héroe* (1977: 89-90), pero luego desapareció tanto de las sucesivas antologías como de las ediciones de poesías completas.

DE UN INFORME SOBRE LA SECTA DE LOS ORNITODELFOS<sup>723</sup>

Anoche recibí la visita del Neófito. No más entrar, percibí un reconfortante hedor a caverna penúltima, lo cual confirmé cuando se desnudó (sin jactancias, por supuesto, y sin que yo se lo hubiese requerido de inmediato) para mostrarme la herida. Según cálculos provisionales, la dicha herida no era lo suficientemente profunda como para que hubiese podido beber en ella el Ave-que-mama-de-ave. El Neófito no presenta, sin embargo, ninguna tara de sospechosa procedencia quirúrgica, si bien persiste en las zonas más sensibilizadas de su cuerpo cierta propensión al vértigo pusilánime del anafrodita. En todo caso, no me seduce la idea de silenciar que el ya elevado al rango de Neófito Neutro se comportó con una altivez hasta cierto punto circunspecta, empezando por no referirse en absoluto al motivo de su visita, una sutileza que ciertamente lo honra. Ya entrada la noche, y una vez en el cubículo, leímos entrambos el texto que juzgué más idóneo y que no fue otro que un fragmento de la *Uterología Judicialia*, capítulo XIV. Debido tal vez a una imperdonable arritmia en mi usual método de recitación (a cuyo compás hubo él de acomodarse), ya se había cumplido el plazo reglamentario cuando dimos por finalizada la lectura. No considero oportuno evaluar si esa falta de sincronismo fue lastimosa o plausible. Pues lo cierto fue que el NN bebió sin más el esperma que traía adecuadamente guardado en un lacrimatorio hermético y, a continuación, consultó con disculpables premuras el *Calendario Genitivo*. Pero ya en la última fase de la ceremonia, el NN supo rebasar sin mayores titubeos la prueba del huevo alquímico, incurriendo sólo en algún pasajero desliz durante el segundo derrame seminal. En ningún caso, empero, soslayó el espontáneo reconocimiento de esa imprevisión eyaculatoria, por lo que le propuse repetir el ejercicio, cosa que efectuó con una competencia que me permito calificar de excelente. Sólo deseo añadir que la bien alcanzada naturaleza ornitodélfica del NN autoriza a que se le encomiende alguna gestión de cierta relevancia iniciática. No dudo incluso en aconsejarlo con especial énfasis, toda vez que en mi ya larga experiencia como receptor de Neófitos, he dispuesto de muy escasas oportunidades para officiar con uno tan ventajosamente investido de poderes. Defender lo contrario también sería probablemente excesivo.

---

<sup>723</sup> Este poema apareció en el tercer apartado de la edición *princeps* de *Laberinto de fortuna* (1984: 56-57), y no se ha vuelto a reeditar después.



## ÍNDICE GENERAL

### *Poesía en la escritura. J. M. Caballero Bonald, habitante de su palabra*

Introducción	9
I. Años de formación	9
II. Casi por inercia onomástica	44
<i>Las adivinaciones</i>	51
<i>Memorias de poco tiempo</i>	99
<i>Anteo</i>	147
<i>Las horas muertas</i>	189
<i>Pliegos de cordel</i>	239
<i>Descrédito del héroe</i>	283
<i>Laberinto de fortuna</i>	333
<i>Diario de Argónida</i>	377
<i>Manual de infractores</i>	421
Conclusiones	457
Bibliografía	467

\*

### *Poesía en la escritura. J. M. Caballero Bonald, habitante de su palabra*

#### Apéndice

Nota preliminar	543
<i>Somos el tiempo que nos queda</i>	545
<i>Copias rescatadas del natural</i>	557
Reflexiones al filo de la crítica	749

Un lector selectivo. Las traducciones de J. M. Caballero Bonald	759
El tema amoroso en la poesía de Caballero Bonald	787
Textos rescatados	803
Poemas rescatados	855