

Los ciclos poéticos de José Manuel Caballero Bonald

Juan Carlos Abril

José Manuel Caballero Bonald ha desarrollado una larga trayectoria desde principios de los años cincuenta hasta hoy mismo. Sus inicios se asocian a la poesía, pero también a la prosa: narrativa, memorialística y artículos (de la más diversa índole: de viaje, costumbres, crítica literaria, etc.), le han convertido en uno de los pocos escritores que *transgeneracionalmente* ha sobrevivido a su época, superando estéticas y modas, permaneciendo como un referente para unos y otros. Sus últimos poemarios lo confirman y, tras abandonar los otros géneros literarios, ha anunciado una nueva entrega para el próximo 2012.¹

El conjunto de su obra poética se ha dado a la imprenta de manera muy dosificada, combinándose con las prosas. Nos hallamos ante un escritor íntegro que sabe gestionar perfectamente sus necesidades y recursos expresivos y que solo ahora, cuando ha

¹ La sucesiva reordenación y reagrupamiento de sus poesías completas, en 2004, incorporó *Manual de infractores* (2005) a la reedición de 2007; y *La noche no tiene paredes* (2009) a lo que es la antesala de su edición definitiva, *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2009* (2011) y que hoy nos sirve de pretexto para este artículo, en la colección Austral, en edición de bolsillo (800 páginas). Las antologías de su poesía han ayudado mucho a la crítica para extraer y seleccionar lo mejor de su obra, estudiándola, derivando un buen corpus de estudios críticos. Hay libros, artículos, capítulos, entrevistas y referencias de una magnitud casi inabarcable, y se han realizado lecturas retrospectivas a lo largo de todas esas calas marcadas por la aparición de sus poesías completas. Esto no ha impedido que se hayan publicado los poemarios exentos citados o que la crítica se haya lanzado al análisis de las similitudes y disimilitudes entre ellos.

renunciado a los otros géneros, se hace visible este considerable aumento de su actividad poética. El propio autor se ha autocalificado en numerosas ocasiones como «un escritor discontinuo, o a rachas», pero habría que entender estas etapas como momentos de intensidad vital, crecimiento interno y vaciado expresivo en tanto que creación literaria: en la poesía, como desarrollo de una necesidad que va madurando en diversos «ciclos» las inquietudes que nos afectan.² La naturaleza de estos ciclos, aclaramos, es distinta una de otra y, aunque coincidan –ya que un mismo individuo los concibe–, el afán de superación y creación prevalece sobre el uso de esos mecanismos ya transitados. Caballero Bonald no se acomoda cuando encuentra un filón: una vez que saca aquellas vetas más interesantes, lo abandona y busca otro. Capítulo aparte merecería toda su trayectoria literaria, que habría que considerar semióticamente como un universo donde se dan cita todo tipo de herramientas lingüísticas y estilísticas. En cualquier caso, el conflicto es constante en cada uno de estos ciclos, emergiendo por distintas vías: 1) Plenitud metafísica/vocación metapoética de la juventud. 2) Problemática existencial: individual/social. 3) Laberinto vital y literario. 4) Lamentaciones por el irreparable paso del tiempo e insumisión.

Ciclo de *Las adivinaciones*

Las adivinaciones (1952), *Memorias de poco tiempo* (1954),³ y *Anteo* (1956), forman el «ciclo de *Las adivinaciones*», donde el carácter metafísico, tornándose en inflexión metapoética, domina a través del instinto adivinatorio, que va modulando temas y voz. *Anteo* no será ningún broche o culminación de ciclo, sino una depuración, una indagación a través de aquellas herramientas usa-

² José María García López (1999) ya abordó algunos de estos asuntos de otra óptica.

³ «El nuevo libro de poemas de J. M. 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)

das con anterioridad, aplicadas al flamenco que, no olvidemos, por entonces era muy minoritario, perseguido, sin prestigio artístico o social.

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. (Caballero Bonald 1983: 20)

Las adivinaciones supone un éxito que no solo se debe a las influencias aleixandrinas (Lanz 2000: 39-79) o al gusto establecido e imperante de la época, aunque algo hay de novedad –y podríamos decir ruptura genuina– en esta voz joven. Gerardo Diego escribe una reseña elogiosa en la que alude a una estirpe –la andaluza– en donde Caballero Bonald ha entroncado por derecho propio (cf. Diego 2006: 55): «Por eso su poesía se sitúa inconfundiblemente en la línea de la poesía mejor y reciente de acento andaluz.»⁴

Los poemas que se sitúan en la onda del Luis Rosales de *La casa encendida*, son «Mendigo» (1952: 11-13; 2011: 25-26), «La amada indecible» (1952: 19-20; luego «Cuerpo entre dos», 2011: 52-53) o «Domingo» (1952: 39-40; 2011: 38-39), entre otros. Se observa una forma de narrar –esas «maneras salmodiadas»– cercana al versículo y acompañada de cierto ritmo que tiembla, tras-

⁴ Que un superviviente de la Generación del 27 escriba sobre un joven poeta, ya es motivo de una reflexión. Diego desempeñaba un papel de crítico, no de guía. A diferencia de Aleixandre, no pretendía influir –por activa o pasiva– sobre los jóvenes, y así lo señala García Montero: «De todos los grandes autores del 27, Gerardo Diego es el único que no ha motivado un momento invocativo de sucesión literaria.» (1993: 91).

mutando el sentido rehumanizador del compás que los genera. «[L]a erótica religiosidad juanramoniana y el ritual panteísta alejandrino» forman parte de las capas más profundas del libro, si bien desde el primer verso hasta el último son líneas temáticas que lo atraviesan. Una erótica que posee un complemento con lo que se adora. Religión viene de re-ligar, volver a unir, y la herencia espiritualista de Juan Ramón Jiménez (al que volveremos más tarde) se relaciona 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-nietzscheano. ¿Una religión pagana? La infancia –que nunca acaba– se permea de espiritualidad, pero con fuertes resonancias hacia lo sensible.

En el primer poema, «Ceniza son mis labios» (1952: 9-10; 2011: 21-22), las preocupaciones de calado metafísico se solapan por su impulso metapoético. 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 ha sido lanzado a un destino –verbal, luminoso– desde «su oscuro principio», también posee «aquella luz aniquiladora / que dentro de él ya duele con su nombre: belleza».⁵ Su destino es ser poeta, y la preocupación por la palabra poética se convertirá en uno de los motores, quizás el primero, si atendemos a esta lectura metafísica, de manera incluso obsesiva. Así, si nos ceñimos a «Poema en la escritura», la última composición de *Las adivinaciones*, lo refrendamos: ahí se cierran las dudas o especulaciones, en cualquier dirección. Los tres primeros versos de la estrofa final son importantísimos: «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.» (1952: 15, vv. 31-33) El poeta se ha quedado en silencio, pero en el poema está decantándose. No puede expresar todo lo que siente e intuye, pura adivinación. Y no

⁵ En «Nombrando lo absoluto» (1954: 56-57), que luego pertenecerá a *Las adivinaciones* como «Copia de la naturaleza», se observa 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 [...]» (cf. 2011: 51).

lo podrá decir nunca porque, de hecho, ya lo ha dicho: es el poema mismo, es el propio devenir de su escritura.

Este ciclo se detecta también por las referencias a la tierra. Anteo, recordemos, era hijo de Gea, y –simplificando–, el propio autor, sin querer darle demasiado trasfondo biográfico, se encarna en sus poemas, haciendo un signo de sí mismo, indicando que él, como un gigante invencible –en aquellos años de juventud que se sentía como un dios, lleno de fuerza metafísica y voluntad– amaba estar en el agua (su vocación de navegante, y más aún: «navegante solitario»),⁶ pero debía estar en la tierra porque necesitaba su contacto, ya que si no moría: una auténtica *ananké* –como Necesidad del Ser– que personifica la inevitabilidad de su vocación y la ineludible decisión de dedicarse a las letras, una dedicación vivida como compulsión. No una elección sino un ser elegido, al modo del célebre poema latino de Arthur Rimbaud (véase «El sueño del escolar», 1996: 127-133). Este mito hace referencia a lo atávico, a las raíces, a la tierra como elemento primordial y generador de vida, y lo podemos poner en contacto con otras composiciones.⁷

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 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. (1952: 14, vv.
13-20; cf. 2011: 28)

⁶ Extraído del poema homónimo (Caballero Bonald 1977: 51; cf. 2011: 311-312), *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario* será el título con el que la revista *Litoral* le homenajeará en un volumen imprescindible para quien quiera conocer la obra, la trayectoria, etc. de nuestro autor... 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» (véase Jiménez Millán, ed., 2006: 146-151).

⁷ Véase, además, para otras simbologías y relaciones, Bachelard (1996), sin olvidarnos de Silver (1985).

Esta estrofa no puede ser más indicativa de esta peculiar relación de la tierra –como elemento o sustancia primigenia–: se observa el paralelismo entre «Pero me llamo hombre» y «Pero me llamo tierra», como términos equivalentes. Esta identificación hace que el hombre deje de «elevarse», reteniéndose. Y en el díptico «Las adivinaciones» la tierra se muestra como arcilla (1952: 25, vv.1-9; 2011: 43); o en «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. (1952: 54, vv. 38-44)⁸

«Tocar la verdad de la tierra» como un hecho sagrado, un acercamiento de pureza o experiencia mística en la que el hombre se reencuentra con lo primigenio y por el tacto alcanza una comunión, «los sueños colectivos de la tierra», conectando con el mundo y su visión rehumanizadora. La palabra «tierra» aparece en muchísimas ocasiones en todas sus variedades y acepciones léxicas, como adjetivo, como planeta, elemento físico, o en algún derivado, barro, arcilla... También *Memorias de poco tiempo* se abre con una cita donde ya aparece la tierra, como en el primer poema, «Cuando estas palabras escribo» (1954: 15-16; 2011: 71-72), o en «Vengo de ser un cuerpo por el mundo» (1954: 21-22; 2011: 94-95), que comienza así: «Vengo de ser un cuerpo más / entre los instrumentos de la tierra.» (1954: 21, vv. 1-2). El cuerpo se ha instrumentalizado como un apéndice de la tierra, una herramienta, y la tierra es ese ente superior que aglutina las fuerzas que nos rigen y dirigen. Estamos ante la Gran Madre o Cibele –correspondiente de Gea–, y que como se sabe es un culto

⁸ En «Casa junto al mar», título final de este poema, estos versos desaparecerán, cf. Caballero Bonald 2011: 54-56, lo cual no deja de ser significativo para *Anteo* y la relación de nuestro autor con la tierra.

arcaico de los más antiguos que existen, remontándose al Neolítico.⁹

En suma, pocas dudas nos quedan de la elección de *Anteo* por su carga sígnica, al margen de las referencias mitológicas y atávicas a las que hace alusión. Al 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.» (cf. 1954: 27, vv. 11-14; 2011: 81. A pesar de las variantes de este poema, muy cambiado en la versión actual, la palabra «terrestre» sobrevive al expurgo o remodelación, véase Flores 1999: 56).

Ciclo existencial

El «ciclo existencial», que abarca los dos libros siguientes, *Las horas muertas* (1959) y *Pliegos de cordel* (1963) da cuenta de una voz ya consolidada que ha alcanzado la madurez. Nuestro escritor de entonces es ya ese vigía –en su acepción más social, pero también como herencia simbolista– que se encuentra a la vanguardia de una sociedad muerta o dormida, y en su generación se encuadra en ese sector más visionario, rasgo ineludible que le diferenciará del resto en el uso de la palabra. Él mismo lo reconocerá.

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 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 [...]

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 pre-

⁹ También el protagonista, como un actante, de *Ágata ojo de gato* (1974), será la madre tierra.

cedente. Pero ahora, junto a esos contenidos globales (las con-fabulaciones 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. (Caballero Bonald 1983: 23-24)

En efecto, según habíamos comentado, el impulso rehumanizador provenía ya de la matriz existencialista, derivando a su vez en la literatura *engagé*. Aurora de Albornoz, en un célebre artículo sobre nuestro poeta, lograría resumirlo de la siguiente forma: «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) El conflicto, como ya anticipamos, es común a ambas entregas, plegado hacia el mundo interior, digamos, en el primero, y hacia el mundo exterior, en el segundo. La infancia, que tanta importancia poseerá en ambos libros, y que puede ser uno de los ejes vertebradores más importantes de este ciclo, posee, por poner un ejemplo, en «El patio» (1959: 18-21; 2011: 151-153), un trato más íntimo e individual que en, pongamos por caso, «Aprendiendo a ver claro» (1963: 15-18; 2011: 201-203), más explícito y social.

En fin, atendiendo a una decantación del lenguaje más específica hacia la protesta y lo específicamente denominado como poesía social, hubo rasgos que se acentuaron en *Pliegos de cordel*, pero que ya estaban en *Las horas muertas*. Es curiosa la cantidad de poemas intercambiables que hay en ambos libros, que fueron cambiando de una edición a otra, y fruto de esa hibridez nació *El papel del coro* (1961). Pero al margen de ciertos detalles particularmente testimoniales, o de querer trazar aquí un esquema perfecto y tajante, ya que admite sutilezas y matices el análisis, una misma ideología libertaria, conciencia crítica y comprometida con la realidad, y un mismo proyecto emancipador –no ya metafísico, como en los dos libros primeros, sino histórico– del hombre, puede reconocerse tanto en *Las horas muertas* como en *Pliegos de cordel*. Los ciclos de la poesía de Caballero Bonald responden a estímulos creativos, y no son

monológicos sino que dialogan entre sí, presentan contradicciones y trasvases. Así, haciendo un recorrido íntegro pero en breves palabras, se puede afirmar que, a través del existencialismo que recorre las páginas de este ciclo, se va decantando una actitud moral que se plasma en un compromiso cada vez más 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 «Modus faciendi», 2011: 156), «La sed» (1959: 25-26; cf. «Entreacto de la sed» (2011: 168-169), o «Blanco de España» (1959: 38-39; 2011: 174-175), 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 notable diferencia que singularizará todo este ciclo, que realizó sus concesiones al realismo testimonial (Payeras Grau 1997: 54 y ss.), pero sin doblarse 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 solo podía entenderse desde el compromiso, y este 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 en aquellos peores momentos en los que la dictadura parecía inagotable.

Ciclo del laberinto

Descrédito del héroe (1977) y *Laberinto de Fortuna* (1984) se estructuran en torno a la noción de laberinto. El primero de forma implícita y el segundo explícita. *Descrédito del héroe* comienza con varios poemas de acusada estirpe erótica, que son a la vez una rememoración extraída de los almacenes de la memoria, y una suplantación, en algunas ocasiones, del acto sexual. Pero el libro al mismo tiempo nos adentra en un laberinto:¹⁰

¹⁰ Así lo señala también Payeras Grau (cfr. 1987: 225).

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 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*, en homenaje a Juan de Mena. Un laberinto que es, además de una experiencia verbal, «una experiencia vital» (García Jambrina 2006: 209) que poseerá solo 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 el célebre «Hilo de Ariadna» (1977: 13-15; 2011: 273-275); luego corroboradas en los primeros versos del poema segundo, «Salida de humo», un título decididamente ambiguo en el contexto erótico en el que se enmarca, describiendo las aberturas corporales como si fueran estigmas del deseo, un cuerpo que echa humo por su cualidad incandescente, caliente.

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; cf. 2011: 276)

En ambos poemarios hay un héroe desacreditado esforzándose por realizar tareas sin utilidad ninguna, alguien que se muere por dentro y la única salida que posee para paliar ese dolor es la escritura, que tampoco resulta suficiente. Vivir y leer estos dos libros será una realidad donde nunca puede llegarse plenamente: se pueden leer de principio a fin, sí, pero nunca se acabarán las interpretaciones o los huecos –como bolsas o bucles– de sentido. El hombre siempre está yendo; la vida es una realidad *in via*. Semióticamente son libros riquísimos, muy densos. El amplio simbolismo del viaje se resume en la búsqueda de la verdad, la felicidad, la inmortalidad, pero en nuestro autor no nos parece que haya una búsqueda precisa de tal calibre, como si se despreciara ese discurso: en cualquier caso podría resumirse, atendiendo a su trayectoria, a la búsqueda del ser del lenguaje, al *lógos*. En este momento cobra cuerpo la etiqueta de Caballero Bonald como escritor «barroco», identidad que, como podemos ver, se adquiere.

El laberinto es ambiguo por naturaleza, sus anfibologías son señales adrede diseñadas para confundirnos. No son casuales sus juegos de despistes, esas luces que nos deslumbran, las oscuridades repentinas en torno a nociones que hay que completar por nuestra cuenta, o a la necesidad de nuestra intervención en la lectura. La poesía de Caballero Bonald realiza ahora un giro epistemológico sobre sí misma (ver Abril 2004: 110-111), 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, intermédiaire*– entre los focos de emisión y recepción. A estos niveles de la poesía bonaldiana se puede afirmar que se han abolido las categorías de emisor y recepción, siendo sustituidas por aquellas. Esto indica la pérdida de orientación inicial, pero constituye un desafío para encontrar el centro y salir de él. El laberinto se recorre solo deduciendo ciertos movimientos a cada cruce o enredo. Reto para el lector, quien debe sortear la lengua codificada¹¹ porque el labe-

¹¹ 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. La per-

rinto se presenta como reto lingüístico, y reto también para desentrañar –o descodificar– aquello que no se entiende o que no se acierta a dilucidar de un lenguaje tan alejado del estilo cotidiano, coloquial o natural.¹²

Para Caballero Bonald, lo barroco es una categoría estética, un procedimiento.

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. (Caballero Bonald en Campbell 1971: 320)

Ciclo de Argónida

Diario de Argónida (1997) tuvo una continuación natural, *Manual de infractores* (2005)¹³ que luego se vio aumentada por *La*

fección 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: 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*.

¹² Tema característico del hombre de *l'âge classique*, que le encantará a nuestro autor, es el *naufragio*, por ejemplo «A batallas de amor campo de plumas» (1977: 27-28; 2011: 286-287), que aparecerá en repetidas ocasiones en el «ciclo del laberinto» (ver «*Terra incognita*», 1984: 15; 2011: 368). Aquellos temas que se relacionan con el hombre que se enfrenta al mar, en soledad («Navegante solitario», 1977: 51), son también originarios del barroco, propios del humanismo (el hombre solo gobernando el barco, sinónimo del hombre solo frente a su destino, manejando su propio destino) aunque poseen muchas reminiscencias cristianas.

¹³ «En buena medida estos dos últimos libros de Caballero Bonald [...] forman un conjunto muy bien trabado: sus conexiones (temáticas, conceptuales, esté-

noche no tiene paredes (2009). Varios temas atraviesan a los tres, existiendo quizás en cada uno de ellos características que los individualizan.

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 2006: 32)

Caballero Bonald hace de la estética una dimensión del *éthos* humano. Tras cualquier tema o poema, el compromiso aparece como una forma de estar en el mundo, inseparable de una mirada. El compromiso no es una cuestión de modas¹⁴ y el Caballero Bonald de *La noche no tiene paredes* es el mismo de *Las adivinaciones*:

El discurso poético adquiere así, una dimensión actuativa, performativa, podría decirse con términos austinianos, por la que

ticas, lingüísticas...) son tan complejas y múltiples que más bien podría hablarse de dos entregas de un mismo libro. (Rosales 2006: 186)

¹⁴ «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 2006: 189-190).

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 estos circulan en el mundo. (Lanz 2007: 104)

Tal y como detecta Juan José Lanz, el giro intervencionista austiniiano es precisamente uno de los hilos conductores que une, desde la recreación del mito bonaldiano hasta la conciencia del infractor, este ciclo. Y es que en general –siempre de manera resumida– nos remontamos a un concepto y unas nociones que podríamos conjugar como «ética estética», y que en nuestra literatura posee a Juan Ramón Jiménez como su referente.¹⁵ En este sentido, un aspecto exterior que quizá sea el más visible, por encima de otros, aunque no el único, es el del creador inconformista que posee un compromiso vital con su escritura y consigo mismo. Este compromiso obsesivo no solo elabora nuevas obras sino que está en continua reelaboración de lo que ya ha escrito, como le sucedía a Juan Ramón Jiménez.

LA LLAMÉ BELLEZA

Del codicioso sur elijo
este tránsito de mar que abarca
desde el fondo del mundo hasta la habitación
donde conspiro con la noche.

Allí

convergen las requisitorias de la felicidad,

¹⁵ Buscando la síntesis formal y algo menos visible en *Diario de Argónida*, el ascendente juanramoniano toma cuerpo y se sublima más explícitamente en *Manual de infractores* y en *La noche no tiene paredes*, cerrando el círculo. Prieto de Paula (2007: 101) desarrolla de manera espléndida esta influencia, también señalada por Morelli (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».

los cauces secos del deseo, el mapa
de los cuerpos desnudos del pasado,
el denso material vertiginoso de la vida,
allí el solo precepto de ser libre
devuelve la esperanza a sus prisiones.

Y a esa restitución la llamé belleza. (2009: 83; 2011: 719)

Caballero Bonald es un continuo y obsesivo –en tanto que perfeccionista– reelaborador de su obra, tal y como se puede observar en el cotejo de sus primeras ediciones con la ordenación definitiva de *Somos el tiempo que nos queda* (2004, 2007 y 2011), que sería su Obra con mayúsculas, en el sentido juanramoniano. Una Obra que posee conciencia de sí misma y que sobrevivirá a nuestro autor cuando muera, en última instancia. La libertad y la soledad del creador formarán parte de un sintagma inseparable, de una conciencia de la individualidad que lleva consigo la conciencia crítica. Esta premisa se encuentra en los orígenes de la poética bonaldiana, y esa ética estética va transformándose, tomando diferentes formas externas y aflorando de muy diversas maneras (ver Lanz 2007: 104). En conclusión, para hablar de Caballero Bonald deberíamos 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 posee una marca indefectible. Una marca juanramoniana de superación que sin ambages ya se llama bonaldiana.

REFERENCIAS CITADAS

- ABRIL, Juan Carlos (2004): «*Somos el tiempo que nos queda*, de J. M. Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, 4, 105-117.
- ALBORNOZ, Aurora de (1970): «La vida contada de Caballero Bonald», *Revista de Occidente*, 87, 328-335.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2006): «Los asedios del yo (sobre *Descrédito del héroe*)», *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, 173-182.

- 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.
- 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.
- , (1956): *Anteo*, Madrid-Palma de Mallorca: Ed. Papeles de Son Armadans.
- , (1959): *Las horas muertas*, Barcelona: Colección 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.
- , (1974): *Ágata ojo de gato*, Barcelona: Barral editores, Premio Nacional de la Crítica 1975.
- , (1977): *Descrédito del héroe*, Nota introductoria de Martín Vilumara, Barcelona: Lumen, colección El Bardo, Premio Nacional de la Crítica 1977.
- , (1983): *Selección natural*, Edición e introducción del autor, Madrid: Cátedra.
- , (1984): *Laberinto de Fortuna*, Barcelona: Laia.
- , (1997): *Diario de Argónida*, Barcelona: Tusquets.
- , (2004): *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa*, Barcelona: Seix Barral.
- , (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.
- , (2011): *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2009*, Barcelona: Seix Barral, Colección Austral.
- CAMPBELL, Federico (1971): «José Manuel Caballero Bonald o la penetración del satanismo», en *Infame turba*, Barcelona: Lumen, 313-330.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2006): «El *Manual de infractores* de José Manuel Caballero Bonald», en Jiménez Millán, ed. 2006, 188-193.

- DIEGO, Gerardo (2006): «*Las adivinaciones*», *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, 54-55.
- FLORES, María José (1999): *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*, Mérida: Extremadura, Editora Regional-Universidad.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2006): «El laberinto poético de Caballero Bonald», *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, 207-209.
- GARCÍA LÓPEZ, José María (1999): «La poesía cíclica de Caballero Bonald», *Claves de la Razón Práctica*, 91, 56-62.
- GARCÍA MONTERO, Luis GARCÍA MONTERO, Luis (1993): *Confesiones poéticas*, Granada: Diputación Provincial, Colección Maillot Amarillo.
- , (2001): «La lucidez y el óxido (Sobre la poesía de Caballero Bonald)», *Campo de Agramante*, 1, 17-23.
- , (2006): «El infractor», *El País*, Sevilla: 11 de noviembre, 32.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, ed. (2006): *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario*, en *Litoral*, n. 242, Málaga: noviembre.
- LANZ, Juan José (2000): «La presencia de Vicente Aleixandre en la poesía española», *Letras de Deusto*, 88, 39-79.
- , (2007): «Sobre los modos de la insumisión: *Manual de infractores*, de José Manuel Caballero Bonald», *Zurgai. Con José Manuel Caballero Bonald*, 104-108.
- MORELLI, Gabriele (2008): *Poesia spagnola del Novecento. La Generazione del '50*, con la collaborazione di Annelisa Addolorato, Firenze: Le Lettere.
- PAYERAS GRAU, María (1987): «J. M. Caballero Bonald, una poética del malevolismo», *Caligrama*, 2, 223-234.
- , (1997): *Memorias y suplantaciones. La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Prensa Universitaria.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2007): «De la vida al poema, del poema a la vida: la materia biográfica de Caballero Bonald», *Zurgai. Con José Manuel Caballero Bonald*, 101-103.
- RIMBAUD, Arthur (1996): *Poesías completas*, Edición bilingüe de Javier del Prado, Traducción de Javier del Prado, Madrid: Cátedra.

- ROSALES, José Carlos (2006): «Infractores de Argónida», en Jiménez Millán, ed. 2006, 185-187.
- SILVER, Philip W. (1985): *La casa de Anteo. Estudios de Poética Hispánica (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*, Madrid: Taurus.
- VILANOVA, Antonio (1954): «La poesía de José Manuel Caballero Bonald», *Destino*, 892, 24.