

**REVERSO Y NEGATIVIDAD: ENTREGUERRAS DE JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD***Reverse and negativity: José Manuel Caballero Bonald's Entreguerras*

CHING-YU LIN

*Ming Chuan University (Taiwán)**chingyu729@hotmail.com*

## Resumen

El presente estudio se centra en la obra poética titulada *Entreguerras* de José Manuel Caballero Bonald en la que las experiencias biográficas se unen a las lingüísticas. El poemario, caracterizado por elementos de antítesis y negatividad, presenta una autocrítica basada en oposiciones y una palabra poética enfrentada a sí misma. Además, se trata de una antibiografía en la que el conjunto de los lugares de la memoria se transforma en el no lugar imaginario y textual. No es el pasado el que construye la escritura del yo y su memoria, más bien, es la duración poética, que implica el decir-ahora, la que impulsa al poeta a crear y progresar junto al pasado.

Palabras clave: Caballero Bonald; *Entreguerras*; poesía; reverso; negatividad

## Abstract

The present study focuses on José Manuel Caballero Bonald's poetic work entitled *Entreguerras* in which the biographical experiences merge into the linguistic ones. The poetry characterized by elements of antithesis and negativity presents a self-criticism based on oppositions and a poetic word against itself. Moreover, it is an anti-biography in which an ensemble of places in the memory becomes imaginary and textual no-places. It is not the past which builds the self-writing and memory. Rather, it is the poetic duration, which implies the saying-now, that impulses the poet to create and progress along with the past.

Key words: Caballero Bonald; *Entreguerras*; poetry; reverse; negativity.

## INTRODUCCIÓN

La escritura autobiográfica suele ser presentada en forma de ensayo, género literario en el que se le permite al autor pormenorizar acerca de su pasado y llevar a cabo un continuo examen de sí mismo. José Manuel Caballero Bonald, poeta jerezano de la Generación del 50, en 2012 publicó su obra de memorias en verso titulada *Entreguerras o De la naturaleza de las cosas*. Uniendo las experiencias biográficas a las del lenguaje poético, el poeta no solo realiza una autocrítica, función esencial de la autobiografía, sino que también muestra el perfil polifacético del yo originado por la palabra lírica. En sus versículos se aprecia un acto infinitivo de negar y renegar de lo que enuncia en el mismo momento de evocar y de lo que ha manifestado en sus obras anteriores. Así, el título de *Entreguerras* implica precisamente una voluntad de contar memorias partiendo de

infracciones y disidencias. Debido a esta negatividad leal y provocativa, es inadecuado etiquetar su obra de escritura autobiográfica en la que se narran meramente los hechos vividos. Efectivamente, se puede denominar al libro un “reverso poético de unas memorias” (Lanz, 2013, p. 371).

Es admisible preguntarse ¿de qué manera el poeta versifica un recuerdo que no encaja en el modelo tradicional de la autobiografía? ¿En qué forma se exponen los ecos negativos de las palabras poéticas con las que el yo revela sus vacilaciones y desconfianza respecto de su propia escritura? Por otra parte, es preciso indagar en las huellas de viajes que el poeta presenta en sus recuerdos: los lugares que realmente ha visitado, los lugares imaginarios y los lugares neutros donde se producen las experiencias lingüísticas. ¿Cuál es el sentido en que se insiste en agregar numerosos parajes a sus memorias, que se van transformando en un soliloquio? Al analizar el espacio, hemos de adentrarnos en la temporalidad interna recurriendo a ciertas nociones filosóficas para averiguar la conciencia poética con la que el sujeto no cesa de avanzar reviviendo el pasado en el presente.

#### PALABRAS CONTRA PALABRAS

*Entreguerras* prosigue un constante prurito barroco de Caballero Bonald, que lo observamos en el ciclo de laberinto y el de Argónida de su trayectoria poética, en los que se destacan *Descrédito del héroe* (1977), *Laberinto de fortuna* (1984) y *Diario de Argónida* (1997)<sup>1</sup>. El poeta considera el barroco “una especie de ininterrumpida invención de equivalencias artísticas de la realidad” (Campbell, 1971, p. 320), un “método de búsqueda de palabras irremplazables” (Martínez de Mingo, 2002, p. 62) para que el autor vivifique las circunstancias reales, hasta el punto de que las imaginarias se intercalan en ellas. Dicho de otra manera, el barroco no está lejos de una “obstinación retórica” (Caballero Bonald, 2012, p. 7) con la que el poeta llega a interpretar y reinterpretar el mismo mundo<sup>2</sup>. En el momento en que Caballero Bonald se esfuerza por variar las palabras, lo que introduce al sistema lingüístico no es sino un espacio de *eón* a modo de Eugenio d’Ors en que el artista aborda algo que “puede renacer y traducir la misma inspiración en formas nuevas” (D’Ors, 1993, p. 74), revelando las diversas “constantes históricas” en contra del determinismo y liberando el impulso espontáneo de

---

<sup>1</sup> Juan Carlos Abril divide las obras poéticas de Caballero Bonald en cuatro ciclos, resumiendo que en los dos últimos el poeta jerezano planea unos temas fundamentales, como “laberinto vital y literario, lamentaciones por el irreparable paso del tiempo e insumisión” (Abril, 2011, p. 60).

<sup>2</sup> Julio Neira (2014), uno de los estudiosos más insigues de su poesía, sostiene que en el caso de Caballero Bonald “la poesía, es transgresión vivificadora de los códigos del lenguaje establecido o no es: de que la belleza de la expresión es compatible con la dureza o sordidez de lo expresado; de que no es cierto que haya que depauperar la palabra poética para alcanzar un eficaz proceso de comunicación, lo que le vincula directamente con cimas de nuestra lírica como Quevedo o Góngora” (p. 548).

la naturaleza. Así, el mismo ideario lo señala al principio de la obra con el cotítulo y epígrafe de Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*: “Ahora presta atención a nuestro verdadero razonamiento pues una nueva realidad llegará vehemente a tus oídos y te mostrará un nuevo aspecto de las cosas” (Caballero Bonald, 2012, p. 11), optando por el precepto latino del *non nova sed nove*, que se define como “no cosas nuevas sino de nueva manera”.

La reflexión de las palabras se une a la experiencia biográfica del yo, quien urde con afán “el despliegue y repliegue de mis soliloquios” (p. 136). En la “Nota” de la obra, el poeta se refiere al “flujo y reflujo de la memoria” como una particularidad discursiva del texto (p. 7). No obstante, los soliloquios junto con la corriente memorial no se limitan a contar los recuerdos, sino más bien vienen a traslucir tanto una amplia dimensión de la etopeya del yo como su evolución, lucha y progreso que se generan merced al lenguaje poético. En este poemario se emplea un enorme acervo de palabras como un “medio de diagnóstico y acercamiento”<sup>3</sup> a su historia pasada respecto del presente, que no deja de transformarse y rebelarse, así como su temperamento que se proyecta sobre la escritura lírica: “Únicamente soy mi libertad y mis palabras” (Caballero Bonald, 2011, p. 672).

La obra, llena de conflictos y retos, adopta una estructura narrativa que consiste en una nota, un prefacio y los catorce capítulos que le permiten al lector alterar el orden de lectura establecido. No cabe duda de que esta deliberada incoherencia muestra precisamente una infracción del poeta a propósito del encasillamiento de los géneros literarios. Además, cada capítulo se compone de cinco estrofas en las que el poeta opta por escribir versículos largos que no cuentan con signos de puntuación, excepto el de interrogación, para transmitir la “unidad de sentido” (Caballero Bonald, 2012, p. 8). Los versos se caracterizan por las cadenas de léxico para completar el sentido de cada fragmento de memoria, de ahí “un pródigo alfabeto imaginario” (p. 103) y un lenguaje profuso, tumultuoso y reiterativo<sup>4</sup>.

Se trata de una exuberancia juvenil del lenguaje, destinada a exhibir una ética inextricablemente ligada a la riqueza de palabras, metáforas y símbolos con la que el poeta se explaya en su espíritu crítico en el que se alternan lo frenético y lo pausado, resistencia y debilidad, denuncia y temura. Antonio Lucas señala que la poesía bonaldiana no viene a contar nada, sino a “expresar lo que sucede en las regiones del estupor, del rechazo, de insumiso malestar” (Lucas, 2011, p. 19). Digamos que es un ejercicio de la libertad crítica

---

<sup>3</sup> Recordemos que Gusdorf (2012) argumenta que la validez de un texto autobiográfico no depende de la calidad de la escritura, sino de la calidad de acercamiento. Esta consiste en revelar la actualidad de una existencia que se está gestando (p. 20). Es decir, dicho acercamiento implica una diagnóstica del devenir del yo, quien dialoga con su *alter ego* del pasado valiéndose del lenguaje actualizado por el presente estado de ánimo.

<sup>4</sup> Las palabras de Caballero Bonald (2012) aparecen como un aliento de exhalación prolongada, como un “ritmo entrecortado de salmodia” (p. 8), “una efervescencia de muchas cosas que se van juntando en el poema” (Doce, 2011, p. 59).

o una repercusión de la “libertad negativa”<sup>5</sup> en la que el sujeto desempeña un papel de “cómplice de sí mismo, el que se mira inculpa a quien lo observa”<sup>6</sup> (Caballero Bonald, 2011, p. 553), subrayando que “fui a la vez el agresor el agraviado el vengador la víctima” (Caballero Bonald, 2012, p. 202). Por tanto, en *Entreguerras* se presentan ciertos diálogos en los que el sujeto ora exhorta, ora desalienta a su *alter ego* a propósito de la cuestión de su registro del lenguaje usado en la crítica del entorno social y en la autocrítica privilegiada. Tomemos el siguiente fragmento como ejemplo:

¿por qué no tratas de anular ese reservatorio esa  
excedencia de locuacidades  
acogiéndote al platónico asombro de lo nunca expresado  
nunca reconocido  
a no ser en los cifrados aposentos prenatales de la  
sabiduría? (p. 74)

El yo poético se encuentra en una vacilación de los “tenebrosos correlatos” (p. 74), entre tolerancia e ignominia, urgencia e inacción, de modo que se desorbita reiteradamente de su planteamiento previo. A causa de esta inseguridad inmanente en sus palabras, se ve obligado a desdecirse de los testimonios, de ahí las páginas tachadas, borrón y cuenta nueva. Buena prueba de ello es una refutación tras proferir una caterva de blasfemias<sup>7</sup> acerca de los bienpensantes, el tiempo y la historia. Con estos improprios se identifica con un vencido-testigo quien vuelve a trazar las imágenes cotidianas de antaño, rebosantes de hostilidad y negatividad, tal y como en el siguiente pasaje, en el que vigila y reniega de esa identidad del yo poético, que se encuentra inmerso en el sistema opresor anotando lo que sucede en la realidad aparente:

siendo así que hay alguien de pronto en un café en  
un cine en un retrete

---

<sup>5</sup> Por lo que atañe a esta noción, se hace eco de la dialéctica negativa de Theodor W. Adorno en la que se expone “la contradicción experimentada en la cosa y en contra de ella” (Adorno, 1992, p. 148). A esto el filósofo alemán añade que la libertad es una crítica que implica la negación de todo aquello que se le opone. No obstante, debido a que la misma sociedad es falsa y opresora, los individuos que viven en ella no poseen la libertad auténtica sino la libertad negativa. “Nunca ha habido más libertad que la voluntad que tuvieron los hombres de liberarse” (p. 263).

<sup>6</sup> En *Entreguerras* (Caballero Bonard, 2012) nos da a conocer la presencia del cómplice, que también ironiza una extrema tolerancia por medio de la evocación de la ordalía de la época medieval. El yo poético juega un rol del testigo del juicio de Dios dando pábulo a su otro yo: “sujeta con tus manos este hierro candente (te dijeron) / sujétalo si puedes” (p. 206).

<sup>7</sup> En el cuarto capítulo de *Entreguerras* se repite la misma sintaxis, tales como la de “maldita sea la inmunda condición de la historia” y “maldita sea el tiempo que atajó vulneró el tráfigo legal de la decencia” (75). En lo que respecta a ello, no hay que olvidar la naturaleza del reniego y de la expresión blasfémica que indica Émile Benveniste. No se percibe ningún matiz comunicativo, porque la blasfemia no suscita respuesta ni siquiera es necesaria la presencia de un interlocutor (Benveniste, 1999, p. 258).

que anota con despacio tus gestos tus acciones tu poca fe  
tu hastío  
y ese es siempre el testigo que ha de acusarte de ser tú  
aquel que estatutariamente nunca sabes quién es quién  
puede ser  
pero es también el que entiendes que nunca dejará de ser el mismo (p. 76).

Al cuestionarse el ambiente social sometido al poder de los tiranos, el sujeto poético no se queda permanentemente en un estado de ira. La ética del poeta no solo se construye basada en una obligación de buscar las palabras exactas para expresar su indignación (Díaz de Castro, 2006 p. 180), sino que también se liga a una práctica de ternura en homenaje a algunos precursores literarios. En un versículo en el que se revelan los recuerdos del yo tísico, postrado en la cama, este recurre a los libros de algunos poetas con los que se siente endeudado, así como los de Espronceda, Bécquer, Lorca, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío y entre otros, “abiertos como frutas conmovedoras entre el desorden ritual de las sábanas” (p. 79). Las palabras de los literatos, transformadas en amuletos, aluden a los ejercicios de la misericordia, “la única forma que tenías para jactarte de tu supervivencia” (p. 79). Dicho de otra manera, desde el tono irritado por la realidad vulgar que le rodea hasta la fuente del consuelo derivado de lo literario, el poeta muestra un desfase entre el placer que traen consigo las palabras y el mundo morboso que el enunciador agonizante revela con las mismas palabras. Por consiguiente, en la escritura considerada como un espacio de querrela, la palabra se enfrenta a sí misma.

Pese a la hostilidad entre las palabras, el creador trata de salvar sus propias palabras sirviéndose de las de los demás. Basta con leer un fragmento en el que Caballero Bonald se hermana con el poeta *flâneur*, Charles Baudelaire, exclamando que “mon semblable mon frère”, destacando una similar “poética del malevolismo” (Payeras, 1987a, p. 225) del sujeto que vagabundea por zonas prohibidas y clandestinas de la ciudad. Leamos los siguientes versos en los que Caballero Bonald cita el poema titulado “El vino de los traperos”, recogido en *Las flores del mal* de Baudelaire (1977):

penetraste en una babilonia de topónimos rótulos de  
indescriptibles acepciones  
**butant et se cognant aux murs comme un poète**<sup>8</sup>  
y casi siempre había en algún sitio un sucedáneo de antro  
una guarida  
con la suficiente turbulencia y el adecuado atisbo de  
inseguridad  
[...]

---

<sup>8</sup> Remítase al poema de Baudelaire en el que escribe así: “Se ve un trapero que llega, meneando la cabeza, / Tropezando, arrimándose a los muros como un poeta. / Y, sin cuidarse de los polizontes, sus sombras negras / Expande todo su corazón en gloriosos proyectos” (Baudelaire, 1977, p. 154).

rescatando así las palabras adheridas a otras que solo en parte estaban inventadas  
**las palabras que inesperadamente compartían  
la convicción emocionante de que nunca más iban a ser  
usadas de este modo** (p. 190) (El destacado es mío.)

Entre las líneas se inserta el verso baudelairiano en francés, cuyo enunciado recoge objetos usados, “tropezando, arrimándose a los muros como un poeta”. Empero, Caballero Bonald se niega a avalar el crédito de las palabras añadidas por él mismo en función de la intertextualidad, indicando que esta metodología no viene a rescatar sus propias palabras. A diferencia del trapero que no se cuida de los polizontes, las palabras acaban siendo su propio vigilante de la conciencia escéptica, oponiéndose a la presente estructura de palimpsesto.

El ejercicio de la libertad que se lleva a cabo es precisamente la crítica y la negación que subvierte el concepto de armonía. El poeta jerezano hace hincapié en las contrapalabras, que desembocan en una acerba autocrítica y una mezcla de disidencia-desidia. En *La noche no tiene paredes* el poeta admite que “soy esas palabras que mutuamente se desunen” (Caballero Bonald, 2011, p. 672), al tiempo que sostiene la ideología de la equidistancia de que “los acasos del mundo se transforman de pronto en inequívocos” (p. 747). Digamos que no está lejos del orden nuevo que se establece en sentido de que todo se puede trastocar a partir de la aceptación. Por añadidura, la contrapalabra se atribuye a una nueva creencia dentro de la descreencia o viceversa. He aquí unos versos al respecto:

¿eres acaso el mismo que creyó en las potestades de esa  
contrapalabra  
esa pura acepción de las sucintas contradicciones en los  
términos  
la equidistancia terminal entre lo consumado y lo  
inconcluso  
entre lo no pensado y lo que el pensamiento no alcanza a  
descifrar? (p. 89)

Reacio a “clonaciones de lo anodino” (Caballero Bonald, 2011, p. 177) y a copias vagas, el poeta destaca las últimas voluntades con las que abundar en el legado de palabras y evolucionar el lenguaje lírico con sensibilidad y orgullo<sup>9</sup>. Su propia inseguridad es el motivo por el que ha estado gozando de la escritura, ya que las dudas no son sino un hito del lenguaje afanosamente renovado. Los empeños en fecundar la escritura no responden a un deseo de

---

<sup>9</sup> En la entrevista concedida a Luis Marchal (2013), el poeta señala que “un escritor que no evoluciona es lo más parecido que hay a un amanuense” (p. 54).

ostentación sino a un gesto crítico con el que examina constantemente su vida y obras. En el primer capítulo se puede entrever un juicio desapacible con el que el poeta trae a colación sus textos primerizos después de llegar al Madrid de posguerra. Escribe en estos términos: “y allí estaba el librito como materia marginal ansiosa ajena / como una sucesión de ecos de memorias de lecturas de indicios temerarios / [...] / la precariedad de una palabra que no era más que un aviso somero / de ofuscación de tedio de conmiseración de bálsamo / esas falsas alarmas oriundas de la porción más vulnerable / de la vanidad” (Caballero Bonald, 2012, p. 36). El poeta juzga que la escritura de su etapa de principiante era irreflexiva y llena de palabras huecas e insuficientes, desprovista de pensamiento crítico, venía así a imponer el “Pensamiento Único”. Opina que la poesía debe “desaprender lo consabido”<sup>10</sup>, revelar equivocaciones, una “dulzura de lo inerte” (p. 21), desacuerdos y exclusiones entre las palabras. Con esta negatividad del lenguaje, se muestra criticable consigo mismo, a la par que no deja de reconciliarse con lo que fue y con lo que no pudo ser.

#### EL NO LUGAR DE LA MEMORIA

En Caballero Bonald, la memoria se caracteriza por su incertidumbre e infidelidad, entroncando así con la ficción, en tanto que el pasado nunca puede ser representado tal y como fue. El recurso a la ficción, a su vez, no supone una pura invención, más bien, implica una realidad que reconstruye el creador a partir de sus propios lastres biográficos en relación con el mundo (Caballero Bonald, 2001, p. 22). El llamado “reverso poético de unas memorias” refleja precisamente un nexo de lo vivido y lo vivible imaginario, como un retorno a su lugar mediante la palabra poética que origina el no lugar, debido a que en el momento en que el lugar se hace con la palabra, se va tornando en el no lugar. Así, Marc Auge sostiene que “los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpretan”, y que “el retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares (y que sueña...)” (Auge, 2000, p. 110), a saber, “la regresión a la unidad simbólica del mundo” (Caballero Bonald, 2012, p. 106). Tomemos el segundo capítulo como ejemplo para analizar esta idea. Este apartado no solo versa de su llegada al Madrid de posguerra donde concurrían los fanáticos, camarillas castrenses y cohortes eclesiásticas, sino que también alude al lugar donde se gesta su impulso noctámbulo: “llegué a Madrid y me instalé en su vientre / y anduve deambulando días y días por su abultado vientre” (p. 29). En la siguiente estrofa, el sujeto poético enuncia así: “llegué a Madrid y me interné en los foscros intramuros / que apenas se consignan en los mapas y eran tan mustios” (p. 34). La ciudad se convierte en una guarida de sombra en la que el sujeto va desvirtuando la propia óptica con la que cuenta las experiencias. Resulta que se desvía de las órbitas regulares de

---

<sup>10</sup> En *Desaprendizajes*, libro publicado en 2015, con un acento paródico y sugestivo Caballero Bonald retoma los discursos de disidencia, incredulidad y transgresión en contra de los cánones establecidos. En el poema titulado “Desaprendizajes”, aboga por desocupar de falacias, por desplazar esos conocimientos a los trasuntos perdidos del olvido, por reescribir la historia y desaprender lo consabido (p. 79).

memorias adentrándose en una dimensión de peligros y errores. Por ello, el poeta se afirma en su tesitura noctívaga advirtiéndole que el mundo memorial se va desarrollando en contra de toda potestad de certeza y precisión, tal y como muestran los siguientes versos, que vienen a enunciar la inmersión en un lugar simbólico: “y siempre era de noche propiamente de pronto era de noche [...] el sitio donde iba a ir contrapesando ese acumulativo acopio de memorias” (pp. 37-38).

En la obra el poeta trae a colación algunas anécdotas de viajes que realizó en su trayectoria biográfica. En repetidas veces, los nombres de las ciudades por las que anduvo se enumeran convirtiéndose en una “suma de lugares”, equivalente a “la negación del lugar” (Auge, 2000, p. 90). Es decir, el conjunto de los nombres alude tanto a la identidad transitoria del sujeto-viajero como a la geografía desmantelada por el tiempo y por el nombramiento. El estado de tránsito se debe a un desplazamiento de un lugar visitado al lugar textual, el último resulta ser el no lugar, como consecuencia de una forma de negatividad: “entreme donde no supe y quedeme no sabiendo” (Caballero Bonald, 2012, p. 71). En concreto, se trata de un mundo vasto y visionario que comprende el mundo breviarario del Nombre, como la única manera de la que el hombre acierta a comunicar su entidad espiritual (Benjamin, 1991, p. 63). Para el poeta jerezano, el Nombre es un signo visible que se elabora a la luz de la descreencia para que el sujeto poético lleve a cabo un tornaviaje hacia el no espacio de su poesía. Esta idea la menciona el poeta en estos términos:

rastros ya inexistentes de una geografía desmantelada por  
los años  
cuya evidencia única consiste en ser nombres escritos en  
los atlas  
lugares donde parece ser que estuve porque así lo  
atestiguan los demás  
pero por los que dudo haber pasado o a los que nunca he  
de volver  
porque nunca tampoco querré ya recurrir a esa  
inhumana empresa de viajero (p. 69).

El sujeto recompone los lugares donde estuvo, al tiempo que los transforma en los no lugares con las palabras. Los lectores que “lo atestiguan” en el presente son necesarios, debido a que a lo largo del proceso de contar la memoria, el yo requiere de la participación de los demás para que la memoria no se debilite por falta de apoyos exteriores (Ricoeur, 2010, p. 159). Del mismo modo, el sujeto forma parte tanto de los paisajes de lugares como del espacio textual de nombres, tal y como muestra la siguiente referencia del vínculo entre su presencia y los topónimos yuxtapuestos en los versos: “que he ido entrelazando una imposible acumulación de / topónimos / Siria Japón Colombia Transilvania la Amazonia el Sáhara [...] / Todo ese irrevocable laberinto del que aún no

he acabado / de salir / y en cuyas divisorias se han ido finalmente demoliendo” (p. 70). Partiendo del nombramiento de los lugares por los que ha pasado tanto en la realidad como en la vida ficticia, lo que muestra, en efecto, no es la trayectoria real sino el presente poético que viene a señalar las huellas escurridizas de su “abstracción de la experiencia” (Mella, 2012, p. 101) o de un “exorcismo de la experiencia” (Vela, 2013, p. 17), de ahí que se le permita regresar a su no lugar de la poesía, “el no sitio de la antibiografía” (Cabaello Bonald, 2012, p. 85). Por ello, el presente es el que rige el recuerdo, no al revés, ya que las trayectorias pasadas se revelan sirviéndose de la voz presente, que duda, piensa e increpa como una mediación. Esta consiste en el no tiempo y el no sitio, los que son más complejos que el recuerdo puro.

El no-lugar de la memoria de Caballero Bonald, por otra parte, puede ser una metáfora de los libros escritos y reescritos, leídos y releídos por él mismo, como un símbolo del privilegio creador de modular y silenciar, de sumar y restar, de renunciar y perseguir<sup>11</sup>. Obsérvese el quinto capítulo, que versa acerca del viaje a Colombia, “una de las más seductoras de / mis patrias / la amistad como un mito la belleza tan pródiga tan junta” (p. 85). Digamos que es un lugar donde se recogen la ficción, el mito y la “Phantasie” que Husserl toma por una espontaneidad indicando que es “un carácter de la creencia” (Ricoeur, 2010, p. 70). A partir de dicha creencia, se realiza un acto de imaginación, afín al encantamiento que “equivale a la anulación de la ausencia y de la distancia” (p. 78). Así, el sujeto poético cita la frase de Mallarmé para indagar en el sentido del no lugar originado por el lugar de su recuerdo:

donde inmediatamente imaginé que j'ai lu tous les livres  
y que debía releerlos para saber definitivamente en qué  
afán me ejercito  
a qué lugar del mundo pertenezco cuál iba a ser mi patria  
más durable (Caballero Bonald, 2012, p. 88)

Valiéndose de la relectura y sus variantes poéticas<sup>12</sup>, Caballero Bonald consigue crear nuevas experiencias “no nacidas de la vida sino de los libros” (Payeras 1987b, p. 241). El verso de “he leído todos los libros” insinúa una obsesión del poeta por el mestizaje<sup>13</sup> cultural durante su estancia en Colombia. El yo nombra a ciertos literatos

---

<sup>11</sup> Con la frase de De Montaigne (1994), “Yo mismo soy la materia de mi libro” (*Entreguerras*, 78), se hace eco del poeta francés manifestando que es el libro el que moldea a su creador, tal y como señala este: “No he hecho mi libro más de lo que mi libro me ha hecho” (p. 416).

<sup>12</sup> En lo que concierne a las variantes poéticas, merece la pena mencionar el estudio de María José Flores. La autora sostiene que Caballero Bonald, perseguido por sucesivo intento de renovar y un conflicto nunca resuelto, tiende a reescribir estética y conceptualmente toda su poesía, que se nos muestra así como una obra abierta y plural (Flores, 1999, p. 129).

<sup>13</sup> En un poema titulado “Mestizaje”, recogido en *Laberinto de fortuna*, el poeta evoca el viaje a la casa familiar de Camagüey en el que deseaba hallar un ramal de su autobiografía. Orgulloso de su genealogía y ascendencia

latinoamericanos de la misma manera que la de juntar las ciudades o países que hemos mencionado: “Vallejo Onetti Rulfo Carpentier Lezama Borges Paz Neruda [...] apremiantes periplos por los que fui encontrándome / hasta reconocer / como un ramal remoto de la sangre un repentino indicio / de reminiscencias / que siguen siendo aún las más veraces de las / determinables como mías” (Caballero Bonald, 2012, p. 86). En este caso, conviene decir que los lugares se unen a los nombres de los literatos encarnándose en las convenciones del poeta respecto del lenguaje poético. Los nombres que surgen como un topónimo emblemático son nada más que una miniatura del “universo propio” del poeta (Neira, 2013, p. 125), que indica rutas que conectan el origen y el destino de su fascinación creadora.

Otro ejemplo de la fusión del lugar y el personaje lo observamos en el capítulo séptimo. Nos señala que “evocar lo vivido equivale a inventarlo” (Caballero Bonald, 2011, p. 476) refiriéndose al Coto de Doñana, lugar evocado en sus obras narrativas y poéticas y el procedente de un territorio mítico de Argónida. En *Tiempo de guerras perdidas*, el autor destaca que el Coto de Doñana es “un mundo virtualmente enigmático cuyas claves debían coincidir con las de la patria celestial” (Caballero Bonald, 1995, p. 21). En la “Advertencia” de *Diario de Argónida*, el poeta menciona que “los personajes que aparecen en estos poemas se movilizan en un escenario preferentemente real, así que sus vínculos con Argónida deben entenderse como meras licencias poéticas” (Caballero Bonald, 2011, p. 531). En *Entreguerras*, el poeta recuerda el encuentro con gentes magníficas, “únicos inviolables herederos del legendario país de Argónida” (Caballero Bonald, 2012, p. 110), entre los que rememora a Teresa o a la llamada Manuela Cipriani, personaje femenino de su obra narrativa *Ágata ojo del gato*. Se hace evidente que Argónida es un lugar simbólico donde el poeta retiene olvidos de su propia tierra natal y crea la quimera de los reencuentros con sus personajes a los que conoce en la vida real. Se ha de prestar atención a la figura de Manuela Cipriani, que no solo representa un arquetipo del “fondo atribulado de la marginación bajoandaluza” (Caballero Bonald, 2010, p. 898), sino que también se identifica con una musa que impulsa al poeta a subvertir los órdenes tiempo-espaciales y a revitalizar una energía prenatal requerida en sus quehaceres poéticos. Así, despunta la prioridad de su imaginación sobre la temporalidad verídica en la que los dos se encontraron: “la Manuela Cipriani de mi literatura querida / esa inversa experiencia de haberla conocido después de imaginarla” (p. 111). A fin de cuentas, en Manuela Cipriani se percibe un desdoblamiento de paisajes entre el entorno social y el no lugar imaginario. En este juega un papel divino de “la última portadora aborígen del talismán” (p. 111), el emblema de la pasión y alucinación poética *a priori*, en tanto que en aquel, se ve subyugada y aislada. La figura de este personaje

---

cubana, la decanta de este modo: “siento la floración de un mestizaje / que a mí también me alía con mi propio decoro” (Caballero Bonald, 2011, p. 530).

refleja por antonomasia el estado del sujeto poético, que ocupa la realidad social y la poética al mismo tiempo.

La escena marítima es otro lugar imprescindible donde el autor revela el proceso evocativo valiéndose de la estética de lo mítico y lo alegórico. En sus poemas, las olas del mar llevan al sujeto a su verdadero origen, un lugar ignoto donde busca el caos como un refugio inalcanzable de un naufrago perpetuo. En este sentido hace uso de una “enloquecida fuerza del desaliento” a modo de Ángel González<sup>14</sup>, como una estrategia defensiva, con el fin de que las debilidades devengan en imperiosa fortaleza (Noguera, 2011, p. 23). El sujeto naufrago no aparece pasivo sino activo, rindiendo “el culto a las deidades que en la naturaleza tratan de conspirar”, como el pacto literario que hace con Poseidón, dios de los mares en la mitología griega. El yo poético se convierte en uno de los argonautas griegos que navegaron por el Luciferi Fanum en busca de los tesoros. Sin embargo, a continuación, el sujeto queda a la deriva desde la escena mitológica hasta la presente de la ciudad de Sevilla: “las corrientes fluviales llevando hasta Sevilla flecos de / sangre ultramarina [...] atravesando el denso consistorio infernal de los siglos” (p. 114). Finalmente, la ruta se extiende de manera inopinada hacia Sanlúcar de Barrameda donde el poeta realmente pasa la mayoría de su vida. Caballero Bonald inserta el mito en su recuerdo de navegación para componer algunos episodios íntimos que la memoria no llega a rescatar pero la ficción puede conservar. Son tramas llenas de equivocaciones argumentando que la distancia y el olvido “escudriñan en una sucesión de tiempos o espacios imprevistos” (Andújar, 2000, p. 58). Conviene decir que es un naufragio conceptual que asocia su propia vivencia a la poética para que el sujeto consiga la libertad en términos literarios. Debido al carácter de lo conceptual, el sujeto está en condiciones de fabular sus experiencias de manera alternativa y de exponer su conciencia creadora con la que narra las memorias, bien sea en un instante, bien sea en alguna estancia durativa.

## DURACIÓN POÉTICA

La memoria de Caballero Bonald elabora fragmentos del pasado en virtud de su voluntad evocativa del presente. El tiempo poético es la clave con la que se puede estudiar tanto su tratamiento de la memoria como su aporía de la temporalidad en el proceso evocativo, que engloba momentos de crear ficciones y utopías, de proponer sospechas y negatividades. Se hace evidente que el poeta no opta por presentar lo sucedido sino más bien un dinamismo del acto de suceder en el sentido de manejar el tiempo de la

---

<sup>14</sup> En cierta medida, el primer poema recogido en *Áspero mundo* (1956) de Ángel González corresponde a la ideología del mar y naufragio que suele emplear Caballero Bonald en su poesía para expresarse. He aquí unos versos del poema del poeta ovetense: “Para que yo me llame Ángel González, / para que mi ser pese sobre el suelo, / fue necesario un ancho espacio / y un largo tiempo: [...] un escombros tenaz, que se resiste / a su ruina, que lucha contra el viento, / que avanza por caminos que no llevan / a ningún sitio. El éxito / de todos los fracasos. La enloquecida / fuerza del desaliento” (González, 2011, p. 15).

conciencia. Henri Bergson lo atribuye al concepto de *durée*, la duración, que atiende la sucesión de los estados de conciencia, por lo que en ello “se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores” (p. 121). Huelga decir que esta confluencia del tiempo es la causa por la que el transcurrir prevalece sobre lo transcurrido. En otras palabras, por medio de la duración poética, el poeta vive y revive el tiempo hablando del paso del tiempo sin ser atrapado por el mecanismo del tiempo, tal y como se manifiesta: “por que en el tiempo / solo puede vivirse sabiendo que ha pasado” (Caballero Bonard, 2011, p. 50).

Ahora bien, hemos de averiguar de qué modo se componen la duración poética y la aporía de la temporalidad en la obra que nos ocupa. Por lo que concierne a la primera, posee una naturaleza de resistencia y contrariedad, ya que “la duración es porque no puede durar” (Valéry, 1973, p. 1311) y no puede mantener el mismo gesto. Sin embargo, subsiste mediante “una multiplicidad simplemente presente de horas” (Heidegger, 1967, p. 401). En cuanto cada hora surja, se iniciará una nueva duración. Este poder de conservación no se puede efectuar sin empezar por el cero, de ahí una conciencia que dura merced a su fuerza autodestructiva. Recurriendo al decir-ahora y al instante del tiempo de la conciencia, Caballero Bonard fusiona los tiempos vividos y no vividos para exponer diversos casos de horas, como una “sinopsis de alegorías de la duración” (Caballero Bonard, 2012, p. 18). Si el decir-ahora o el término heideggeriano de *Dasein* lleva un estar a la espera que retiene (Heidegger, 1967, p. 401), lo que Caballero Bonard aborda no es sino un progreso que siempre se dispone a realizar partiendo del retroceso y la desintegración.

La duración del decir-ahora consta de varios instantes en los que el tiempo se hace público exhibiendo el comienzo y el fin a la vez. En Caballero Bonard, este proceso, derivado de la abulia, se transforma en una espera y esperanza del rigor que sobreviene en la temporalidad del decir-ahora. Se puede comparar los siguientes fragmentos en los que el poeta expresa tanto su concepción del pasado, presente y futuro como su progreso en ellos. “y vi virar el tiempo por los atascaderos de la abulia / mientras iba el futuro requiriendo otro plazo para no claudicar” (p. 47). Toda percepción se destina a ser el pasado y memoria, que en la duración no cesa de activar e instigar para producir cambios de modo permanente. Por tanto, el momento dado en el que el pasado se ve subyugado por su propio transcurso supone la llegada del nuevo momento en el que se engendra una fuerza resistente. El poeta afirma seguidamente que “ahora estoy solo en esta casa donde a veces me pierdo / paseo entre los árboles y de pronto me pierdo y ya no soy / quien era / yerro en la trama de la irrealidad por un paraje esquivo / neutro” (p. 50). Se puede percatar del decir-ahora que se lleva a cabo apartándose del tiempo de la mecánica espacializada, ya que en la duración se escamotea la compartimentación, tal y como enuncia en otro verso: “la difunda en segmentos que se acaban juntando en lo indiviso” (p. 18). En este punto, no hay diferencia entre el espacio interior y el exterior, debido a

que en la duración el sujeto experimenta el ahora como un todo indiviso. Además, no olvida volver a su ahora para subrayar el desencuentro ahora. Por consiguiente, es ineludible que al final se vea obligado a retomar la misma desidia respecto de su memoria de ese ahora que una vez mencionado se incorpora en el pasado, advirtiendo que “ahora ya solo queda un delicado predominio de abulias” (p. 131).

El ahora del poeta encierra un germen de negatividad en aras de seguir actualizándose y rebatiéndose a lo largo de la duración poética. A esto hay que añadir que en algunas ocasiones este indicador temporal se emplea como un movimiento opuesto al que prosigue. En concreto, es el ahora el que contradice al sujeto, quien hace uso del ahora para recordar los residuos memoriales. Veamos los siguientes versos para comprender mejor esta concepción: “lo que queda después de que un perfume se ha / extinguido / es también lo que ahora mal que bien trato de / recordar” (p. 192). Es obvio que aquí el ahora deja de ser un adverbio que indica el acto que realiza el sujeto, en cambio, conforma otro movimiento paralelo al de recordar, como si fuese un rival frente al sujeto. Pero ninguno resulta vencedor; el ahora se inicia de modo desesperante, mientras el yo se manifiesta en toda su conciencia pero con una satisfacción falsa y forzada. Los fracasos traen consigo una renovación inmanente caracterizada por la temporalidad de la duración.

Según Bergson, “la duración es el progreso continuo del pasado que corre el porvenir y que se dilata al avanzar” (Bergson, 1963, p. 485). Dicho progreso no solo se libera del tiempo espacializado o marcado, sino que también pasa a reemplazar al futuro. Caballero Bonald (2012) interpreta el progreso de la duración poética como una forma de su descreencia en el proceso de versificar el pasado y el paso del tiempo.

y ese estupor testamentario de los días acompasado  
a algún reloj exangüe  
mientras las marcas de lo venidero se identifican con la  
descreencia  
porque el ayer es sólo un epitafio porque mañana es  
nunca para siempre (p. 18)

La última voluntad con la que el poeta escribe sus versos de la memoria prescinde del tiempo dividido por las agujas del reloj. Así, el porvenir apuntado por la esfera del dispositivo lo aparta de su duración. Resulta que ya no existe el mañana sino un sinnúmero de misiones de trazar el pasado. El epitafio del ayer es porque el pasado viene a dar pésame a la certeza presumida: “el tiempo tiene algo de exequias de la credulidad” (p. 19). El sentido del epitafio encaja a la perfección con “lo que ahora mal”, que suscita la esperanza de enmendar y prolongar y, sobre todo, la motivación de que “aún me queda mucho pasado por delante” (p. 196). En última instancia, esta esperanza da paso a la espera, entendida como un prelude de la nueva duración:

ya se aprestaba el tiempo a rescindir sus reservas de  
trenos de epitafios

y otra vez acudía a duras penas hasta la imprecisión de la memoria  
ese calmante anulador ese estado benigno del deseo de nada  
[...]  
creyendo en puridad que los soportes de la quietud dependen  
de la constancia de saber que ya han periclitado todas las evidencias (p. 137)

El decir-ahora se puede ampliar hacia los instantes que guardan una acumulación de las conciencias, que “son a la vez donadores y expoliadores” (Bachelard, 2002, p. 15). La característica de la donación se refiere a la capacidad de renovar y de nutrirse (p. 16). La del expolio, a su vez, trae consigo una fuerza paradójica y trágica que estorba la duración. El siguiente pasaje lo puede mostrar:

queriendo hablar de todo lo que un día fue materia  
incontable  
quizá también de esa utopía que no es más que una esperanza  
largamente aplazada a cada instante diferida (pp. 19-20)

El anhelo de contar de todo es distinta de la evocación, que viene de una negligencia selectiva, tal y como subraya el poeta: “también por omisión se escribe un libro” (p. 49). A pesar de ello, la utopía, acompañada del tiempo de la conciencia poética, surge como una esperanza de “almacenar un número tan grande como se quiera de fenómenos” (Bergson, 428), pero, no obstante, acaba tornándose en una espera del siguiente instante que demora en venir o nunca vendrá. Como cada instante supone una experiencia del instante precedente, esta discontinuidad o el denominado expolio revela precisamente la aporía a la que se enfrenta en su tratamiento de la memoria. Es posible decir que es el motivo por el que al final de la obra nos deja constancia de su entrega a unas privadas entreguerras: “el monocorde olvido el tiempo el tiempo el tiempo / mientras musito escribo una vez más la gran pregunta / incontestable / ¿eso que se adivina más allá del último confín es aún la / vida?” (Caballero Bonard, 2012, p. 214). No son guerras en las que se resiste al olvido, más bien, son los intervalos o los bordes en los que se encuentra progresando, dudando y esperando.

No hay que olvidar que la duración lleva un espíritu de libertad, a saber, un acto de crear y de producir novedades. Por eso, el sujeto poético se declara que “Soy la libertad de restaurar los tiempos tan a tientas trabados” (p. 113). Los tiempos mencionados pertenecen a la misma duración poética en la que no nos pasan inadvertidas las tentaciones, interrogaciones y digresiones. Caballero Bonard no se detiene en el tiempo

pasado de la memoria, más bien, revuelve y propulsa los tiempos vividos aquí y ahora para destacar el potencial del presente con el que consigue reivindicar la libertad de manifestar la doble faz de la duración poética.

## CONCLUSIÓN

El valor de esta obra estriba en una experiencia biográfica-lingüística basada en la construcción, deformación y revisión. Las palabras, que se contradicen y se critican a sí mismas, así como su barroquismo, denotan la voluntad del poeta de renovar el lenguaje lo más que pueda para presentar las mismas cosas de manera distinta. La obsesión retórica no se limita a enriquecer el lenguaje, sino que también posee una rebeldía respecto de las normas establecidas del género literario. Los largos versos sin pausas representan el flujo de la memoria que abarca una variedad de sentido expresivo, hasta el punto de que el yo termina por consagrar distintos hilos de la conciencia de su *alter ego*, el vigilante cómplice y el vigilado. Estamos ante una autoescritura afín a los ejercicios complejos de soliloquios, denuncias, escepticismos, inspiraciones y homenajes. Pese a su búsqueda rigurosa de las palabras, el poeta no puede menos que desacreditar lo que ha propuesto anteriormente recurriendo a las contrapalabras. Además, el lenguaje se emplea versátilmente en las memorias de viajes en las que los lugares reales se mezclan ininterrumpidamente con los imaginarios. Resulta que aquellos aparecen como un conjunto de nombres en el que no existe ninguna frontera espacial, al tiempo que representan un laberinto perpetuo del que el poeta nunca es capaz de salir para seguir actualizando sus memorias. Merced a este acto, surgen los no lugares que consisten en ciertos itinerarios ficticios, mitológicos y fantásticos, relativos a una variedad poética y a la lectura y relectura del poeta como una suerte del trayecto textual. Aparte de la negatividad espacial, en esta antibiografía se expone una duración poética del decir-ahora. La temporalidad del reverso de memorias no se refiere a la del pasado sino a la de la conciencia del presente con la que Caballero Bonald muestra un recuento vital y un balance íntimo<sup>15</sup>. Con todo, el ahora del poeta no supone lo explícito ni lo definitivo, en cambio, brinda la espera y la esperanza para que el sujeto se desprenda de la mecánica del tiempo progresando en el mismo momento de renovar el pasado. En esta duración poética, el poeta siempre está pendiente de lo que recuerda sin poder trazarlo expresamente, ya que no hay un pasado fijo sino infinitos pasados que se pueden manifestar. Podemos llegar a la conclusión de que el estado de entreguerras en que se encuentra el poeta simboliza una auténtica libertad creadora y creativa.

---

<sup>15</sup> Un artículo de Jesús Ferrer publicado en 2012 en *La Razón*, titulado “La vida en versos”. Remítase la siguiente página web: [http://www.larazon.es/historico/9605-la-vida-en-versos-FLLA\\_RAZON\\_424418](http://www.larazon.es/historico/9605-la-vida-en-versos-FLLA_RAZON_424418)

OBRAS CITADAS

- Abril, Juan Carlos (2011). “Los ciclos poéticos de José Manuel Caballero Bonald”. *Cuadernos hispanoamericanos*. Nº 736, 59-76.
- Adorno, Theodor W. (1992). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- Andújar Almansa, José (2000). “Memoria, mito y laberinto en *Descrédito del héroe* de J. M. Caballero Bonald”. *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*. Nº18, 51-60.
- Auge, Marc (2000). *Los no lugares. Espacio del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, Gaston (2002). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (1977). *Las flores del mal*. Buenos Aires: EFECE. Disponible en: [http://www.avempace.com/index.php?s=file\\_download&id=2894](http://www.avempace.com/index.php?s=file_download&id=2894)
- Benjamin, Walter (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- Benveniste, Émile (1999). *Problemas de lingüística general II*. Madrid: Siglo XXI.
- Bergson, Henri (1963). *Obras escogidas*. Trad. José Antonio Miguez. Madrid: Aguilar.
- Caballero Bonald, José Manuel (2015). *Desaprendizajes*. Barcelona: Seix Barral.
- (2012). *Entreguerras o De la naturaleza de las cosas*. Barcelona: Seix Barral.
- (2011). *Somos el tiempo que nos queda*. Barcelona: Seix Barral.
- (2010). *La novela de la memoria*. Barcelona: Seix Barral.
- (2001). *La costumbre de vivir*. Madrid: Alfaguara.
- (1995). *Tiempo de guerras perdidas*. Barcelona: Anagrama.
- Campbell, Federico (1971). “José Manuel Caballero Bonald o la penetración del satanismo”. *Infame turba*. Barcelona: Lumen, 313-330.
- De Montaigne, Michel (1994). *Ensayos*. Barcelona: Altaya.
- Díaz de Castro, Francisco (2006). “El manual de infractores de José Manuel Caballero Bonald”. *Litoral*. Nº 242, 188-193.
- Doce, Jordi (2011). “Noche, memoria, ruina. Entrevista con José Manuel Caballero Bonald”. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*. Nº 17, 57-61.
- D’Ors, Eugenio (1993). *Lo barroco*. Madrid: Tecnos, 1993.
- Ferrer, Jesús (2012). “La vida en versos”. *La razón*. El 12 de enero. Disponible en: [http://www.larazon.es/historico/9605-la-vida-en-versos-FLLA\\_RAZON\\_424418](http://www.larazon.es/historico/9605-la-vida-en-versos-FLLA_RAZON_424418)
- Flores, María José (1999). *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*. Mérida: Universidad de Extremadura.
- González, Ángel (2011). *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral.
- Gusdorf, Georges (2012). “La autenticidad”. *Revista de filología hispánica*. Vol. 28, Nº 1, 18-48.
- Heidegger, Martin (1997). *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

- Lanz, Juan José (2013). “El argumento general de mi poesía es el lenguaje: Entrevista a José Manuel Caballero Bonald”. *Pasavento*. Vol. 1, Nº 2, 369-379.
- Lucas, Antonio (2011). “Caballero Bonald, rebeldía del rigor”. *Ínsula*. Nº 775-776, 18-19.
- Marchal, Luis (2013). “José Manuel Caballero Bonald, escritor y poeta”. *El siglo de Europa*. Nº 1005, 52-54.
- Martínez de Mingo, Luis (2002). “Caballero Bonald o el coraje de la memoria”. *Quimera*. Nº 214-215, 61-66.
- Mella, Olga Guadalupe (2012). “Escritura recurrente: La ficción del tiempo en la poesía de José Manuel Caballero Bonald”. *Castilla. Estudios de literatura*. Nº 3, 95-119.
- Neira, Julio (2014). *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- (2013). “El universo propio en la literatura de Caballero Bonald”. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*. Nº 3, 121-133.
- Nogueras, Enrique (2011). “Caballero Bonald: estrategias y debilidades”. *Ínsula*. Nº 775-776, 23-25.
- Payeras Grau, María (1987a). “J. M. Caballero Bonald: una poética del malevolismo”. *Caligrama*. Vol. 2, Nº 2, 223-234.
- (1987b). “Entrevista con J. M. Caballero Bonald”. *Caligrama*. Vol. 2, Nº 2, 235-246.
- Ricoeur, Paul (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Valéry, Paul (1973). *Cahiers I*. París: Gallimard.
- Vela, Javier (2013). “Entreguerras: Las leyes del recuerdo”. *Campo de Agramante*. Nº 18, 14-18.