Nota para un centenario

El 11 de noviembre de 1926 en una vivienda del jerezano barrio de San Miguel, donde hoy radica la fundación que ostenta su nombre, nacía José Manuel Caballero Bonald, hijo de Plácido Caballero, cubano de madre criolla y padre santanderino, y de Julia Bonald, perteneciente a una rama de la familia del vizconde de Bonald radicada en Andalucía desde mediados del siglo XIX. Por así decirlo, el apellido paterno auguraba el prestigio de la que sería su obra literaria: caballero de la poesía, caballero de la novela, caballero de la prosa memorialística, caballero del ensayo. Y, sobrevenido por la raigambre aristocrática del apellido materno, grande de la palabra. (En alguna ocasión manifestó que debía buena parte de su vocación a la influencia materna.) En fin, conjeturas honoríficas para un escritor honorable *per se*, sin necesidad de postizos añadidos, cuya entrada al mundo literario se la debemos a unas juveniles «averías pulmonares», según las denominó el afectado, que frustraron su firme convicción de transformar su vida en una prolongada aventura náutica. Lo que el mar perdió lo ganó la literatura.

Para recordarlo en el centenario de su nacimiento nos hemos reunido poetas, narradores, ensayistas, catedráticos, profesores, críticos, traductores, periodistas y editores. En total, cincuenta colaboradores, cifra no azarosa. Obviamente, se trata de un guiño al «grupo poético del 50» tal cual fue designado por nuestro autor en *La costumbre de vivir*, negándose con argumentos convincentes a usar el término «generación». Cada uno ha elegido un poema y lo ha comentado desde la perspectiva que le ha parecido adecuada. Han ejercido libremente el *oficio de lector*. Encontramos en el volumen muestras de todas las entregas poéticas, desde *Las adivinaciones* a *Desaprendizajes*. Por tanto, podemos recorrer estas páginas como si se tratara de una antología polifónica de sesenta y tres fértiles años de producción poética. El sentido último de este «trabajo gustoso» —dicho sea al juanramoniano modo, tan apreciado por Caballero Bonald— ha sido mostrar admiración y respeto por el legado del poeta.

Salvo pocos casos, las versiones de los poemas y su orden de aparición siguen la pauta de *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa* (2026).

Para rotular el volumen se ha optado por un fragmento de los dos versos que cierran «Diario reencuentro» (*Las horas muertas*), uno de los autorretra-

tos a cuenta de la memoria que puntean la trayectoria poética de Caballero Bonald, versos que retomó como cita epilogal de «Vengo de una palabra» (*La noche no tiene paredes*). Que hizo de ellos un lema lo prueba que en el documental *La palabra del navegante*, rodado a propósito de su octogésimo cumpleaños, «Diario reencuentro» es el único poema leído por el autor y esos dos versos sirven de epílogo a la filmación. *Soy mi libertad y mis palabras* convoca unos valores o principios que mantuvo incólumes a lo largo de su existencia: una indomeñable independencia y un inestimable respeto por el lenguaje. Seis palabras que condensan su biografía.

Mi agradecimiento a los colaboradores por sus textos y a Juan Vida por el retrato inédito que ilumina la cubierta. Hago extensivo el reconocimiento a Miguel Gallego, director de la Editorial Universidad de Almería, por su predisposición sin cortapisas a participar en este recordatorio, y a Josefa Parra, directora de proyectos de la Fundación Caballero Bonald, siempre atenta y receptiva a los ecos bonaldianos.

Antonio Lafarque

Lecturas

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 trueno
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 va esparciendo por los bordes
del alcohol y del insomnio,
lame las manos del enfermo
y el corazón de los cautivos,
y en la blancura de las páginas
entra también la noche.

Entra la noche como un vértigo
por la ciudad desprevenida,
rasga las sábanas más tristes,
repta detrás de los cobardes,
ciega la cal y los cuchillos
y en el fragor de las palabras
entra también la noche.

Entra la noche como un grito
entre el silencio de los muros,
propaga espantos y vigilias,
late en lo hondo de las piedras,
abre sus últimos boquetes
entre los cuerpos que se aman,
y en el papel emborronado
entra también la noche.

Caballero Bonald entra en la noche

Javier Rodríguez Marcos

En sus últimos años, José Manuel Caballero Bonald siempre empezaba sus lecturas públicas con «Versículo del Génesis». Antes de hacerlo aclaraba que sería de los pocos poemas que leería de su primera etapa. Aunque no era nostálgico, tenía muy presente el paso de los años. De ahí el título de su obra poética completa, claro: *Somos el tiempo que nos queda*. Amigo de sus amigos, reconoció una vez que le había impresionado darse cuenta de que ya era el único superviviente de la famosa foto de la generación del 50 en el homenaje a Antonio Machado en Collioure. Como era irónico, solía decir que a su edad lo mínimo que se podían tener era etapas. De entre las suyas, consideraba que en la que se abre con *Descrédito del héroe* había encontrado su propia voz, el tono más acorde con sus propósitos expresivos. Pero hacía una excepción con este poema de *Las adivinaciones*, su primer libro.

«Siempre he pensado que toda mi obra poética depende de la memoria», dijo en las palabras preliminares a una de esas lecturas públicas, la que ofreció en 2008 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, «aunque luego esa memoria, trasladada al poema, se modifique, se altere de acuerdo con las necesidades de la propia mecánica creadora». En «El sonido de la máquina de escribir», el capítulo de *Tiempo de guerras perdidas (La novela de la memoria, I)*, Caballero Bonald recordaba cómo pasó unas vacaciones en Jerez revisando los poemas que había escrito en los dos años anteriores. Seleccionó los que pensó que «podían formar un libro más o menos equilibrado, no por su temática sino por cierta unidad de acción en el andamiaje reflexivo». Se quedó con una veintena que repartió en tres secciones y «después de darle muchas vueltas» se decidió por un título «adusto» —*Las adivinaciones*— que se correspondía con lo que denominaba sus «rudimentos alegóricos de entonces a propósito del proceso creador».

Mecanografió «el librito» y lo mandó al «único concurso de poesía —el Adonáis— que en aquellos mezquinos años tenía alguna significación». Lo habían ganado antes José Hierro y Ricardo Molina y, con el tiempo, lo ganarían Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Francisco Brines, Luis Feria y Carlos Sahagún. Entre los finalistas de diversas ediciones estarían José Agustín Goytisolo, Ángel González y Julia Uceda. Se entiende, pues, aquello de «alguna significación». *Las adivinaciones* obtuvo un «modesto accésit» en la convocatoria de 1951 y se publicó en 1952. Ganó Lorenzo Gomis con *El caballo*. El resto es historia.

Para Caballero Bonald la poesía debía ocupar más espacio que el texto porque la creación artística se genera siempre a partir de palabras que no hubieran estado juntas antes. Tal vez por eso en «Versículo del Génesis» se remonta al principio de los tiempos, al verbo bíblico de los orígenes, desde el propio título. Si Dios separó la luz de las tinieblas para crear el mundo, el poeta recorre el camino inverso para, con idénticos poderes creadores, dejar espacio a la noche. De ella surge, poco a poco, el poema: de las ventanas a la boca y de la boca a la página en blanco para, tras un fragor de palabras, terminar en el papel emborronado. «Versículo del Génesis» es un poema que habla de la poesía. Lo hace, eso sí, sin metafísicas *a priori* prestigiosas. Más bien, con tono expresionista, se arrastra por el lado oscuro. Ahí reside su fuerza, en su poder contaminante, sangrante. Es un poema que habla tanto como suena y huele, sacude y quema.

El 19 de enero de 2011 José Manuel Caballero Bonald leyó sus poemas en la Residencia de Estudiantes de Madrid dentro del ciclo «Maestros por maesE tros de la poesía contemporánea». Empezó, por supuesto, con «Versículo del Génesis», presentado como una metáfora de la noche. «Viene a ser aquí como esa cortina que se interpone entre el pensamiento y la escritura», dijo. Luego añadió que era también la metáfora de algo que le había acompañado durante décadas: la preocupación por el lenguaje, la «búsqueda de esa palabra insuse tituible que de pronto abra una puerta, rompa un sello» para permitir que «el lector se asome a un mundo desconocido, o por lo menos ignorado hasta entonces, y que le proporcione de alguna forma una emoción nueva».

El 25 de mayo del mismo año y en el mismo sitio se presentó el libro que acompaña a la grabación de aquella lectura invernal. En el acto participamos Alicia Gómez Navarro, Eduardo «Teddy» Bautista, Antonio Lucas y yo. La primera estaba al frente de un lugar mítico (pero no nostálgico) para cualquier persona interesada en la cultura y la ciencia españolas del siglo XX (la Residencia). El segundo era mítico para mí desde que Rosendo Mercado lo nombró en la grabación del disco en directo de Leño. El tercero es un querido amigo al menos desde 1996. Pepe Caballero acostumbraba a juntarnos para sus lecturas y presentaciones. Otro mes de mayo, el de 2017, volvió a reunirnos para una corrobra en la que participaron una docena de escritores y artistas con el pretexto de la salida de *Examen de ingenios*, su impagable —e implacable— libro de retratos. No recuerdo si alguien leyó «Versículo del Génesis», pero recuerdo haber dado las gracias por dos cosas. La primera, por tener la suerte de no salir en su libro. La segunda, por haber sido convocado en torno a Pepe. Como ahora.

Javier Rodríguez Marcos es poeta y periodista

Espera

Y tú me dices
que tienes los pechos rendidos de esperarme,
que te duelen los ojos de estar siempre vacíos de mi cuerpo,
que has perdido hasta el tacto de tus manos
de palpar esta ausencia por el aire,
que olvidas el tamaño caliente de mi boca.

Y tú me lo dices que sabes
que me hice sangre en las palabras de repetir tu nombre,
de lastimar mis labios con la sed de tenerte,
de darle a mi memoria, registrándola a ciegas,
una nueva manera de rescatarte en vano
desde la soledad en la que tú me gritas
que sigues esperándome.

Y tú me lo dices que estás tan hecha
a esta deshabitada cerrazón de la carne
que apenas si tu sombra se delata,
que apenas si eres cierta
en esta oscuridad que la distancia pone
entre tu cuerpo y el mío.

Amor en eco: en torno a «Espera», de Caballero Bonald

Ángel L. Prieto de Paula

José Manuel Caballero Bonald fue un revisor sistemático de su propia obra. No lo fue exactamente al modo juanramoniano, en una labor de hacer y deshacer cada poema como una Penélope insomne, sino según una práctica personal de reconsideración orgánica: para él los poemas no eran piezas cerradas, sino elementos reubicables dentro de la arquitectura global de su escritura. Ello explica que, más allá de modificaciones puntuales en la textualidad estricta, algunas composiciones pasen de un libro a otro en antologías y recopilaciones de poesías completas. Parece deducirse de ello que, en su concepción, cada poema desborda sus lindes individuales para formar parte de una realidad superior: la del libro como unidad significativa y, más aún, la del conjunto de libros como construcción biográfica y estética.

La composición que me dispongo a comentar, «Espera», pertenece al primer libro de Caballero Bonald, *Las adivinaciones* (1952), por el que obtuvo un accésit del Premio Adonáis en 1951. Integrado en ese volumen, pasó después a su poesía completa,[1] por donde cito. Sin embargo, su ubicación no ha sido siempre estable: en *Antología personal* (2002), por ejemplo, figura incluido en *Memorias de poco tiempo* (1954); lo mismo ocurre en la *Antología poética* publicada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, cuya selección y ordenación, según se indica al comienzo, realicé personalmente bajo indicaciones del propio poeta. Este desplazamiento no es casual, en tanto que invita a leer el poema en función de constelaciones temáticas cambiantes o renovadas.

Desde un punto de vista formal, el poema se articula en tres series de seis, siete y seis versos. Predominan en él los alejandrinos, aunque hay también endecasílabos, heptasílabos y otros metros. Se advierte, en todo caso, una base tradicional que no se somete rígidamente al molde. Algunos endecasílabos, como el verso 14 («Y tú me lo dices que estás tan hecha»), cumplen el cómputo silábico, pero desplazan los apoyos acentuales respecto del patrón heroico clásico (acentúa en quinta sílaba), lo que introduce una ligera inestabilidad rítmica. El verso 2, originalmente alejandrino («que tienes ya los pechos rendidos de esperarme»), en recopilaciones posteriores —y aquí en concreto— perdió la palabra «ya», quedando con una sílaba menos si procedemos a una lectura normalizada. Esta supresión parece obedecer a un ajuste métrico deliberado: para mantener el verso como alejandrino habría que forzar una disposición silábica poco natural (por ejemplo, deshaciendo el diptongo de «tienes»: ti-e-nes). Conserva así el autor el cauce métrico tradicional, pero con leves desajustes que evitan la previsibilidad cadencial. Esta tensión entre clasicismo estructural y flexión rítmica moderna es compartida por otros poetas coetáneos, como Jaime Gil de Biedma, que sintieron la necesidad o vieron la conveniencia de moverse con mayor holgura de la que le permitían las camisas métricas del garcilasismo precedente.

En cuanto al contenido, nos hallamos ante un poema amoroso —el propio autor lo incluyó en alguna antología de dicho tema—, si bien no se trata de una celebración del vínculo, sino de la escenificación de una relación fracturada o suspendida. El poema adopta la forma de un monólogo dirigido a un tú femenino ausente. Sin embargo, la singularidad radica en que el yo no expresa directamente sus sentimientos, ni tampoco los ajenos, sino que transcribe las palabras de la interlocutora a propósito de unos o de los otros. Es decir: lo que oímos como discurso del sujeto es, en realidad, la mediación de la voz de ella.

---

1 José Manuel Caballero Bonald, *Somos el tiempo que nos queda (Obra poética completa, 1952-2009)*, Barcelona, Seix Barral, 2011.

No estamos ante un mero artificio verbal, sino ante un desdoblamiento enunciativo: el discurso amoroso se articula en un circuito reflexivo en el que cada conciencia se ve atravesada por la mirada de la otra. Esta estructura queda subrayada por la anáfora inicial de cada sección: «Y tú me dices» (v. 1), «Y tú me lo dices…» (v. 7) y «Y tú me lo dices…» (v. 14).

La leve variación a lo largo de las tres secciones no altera el mecanismo fundamental ni fuerza escorzos de significado, pero sí abre el abanico interpretativo. En la primera y tercera series, el sujeto reproduce lo que ella, la interlocutora muda, dice de sí misma: «Y tú me dices / que tienes los pechos rendidos de esperarme» (vv. 1-2); «Y tú me lo dices que estás tan hecha / a esta deshabitada cerrazón de la carne» (vv. 14-15).

En la segunda serie, en cambio, hay una inversión reflexiva: el yo lírico reproduce o replica lo que ella afirma saber acerca de las emociones del sujeto y locutor poemático. Se genera así un efecto de retorno, puesto que las palabras parten del yo, discurren por la conciencia de ella y regresan transformadas, como eco interiorizado: «Y tú me lo dices que sabes / que me hice sangre en las palabras de repetir tu nombre» (vv. 7-10). El resultado es una estructura circular que se corresponde con lo que él dice que ella dice que él siente (y no, no es un juego de palabras).

Si descendemos al detalle temático, la primera serie despliega una cartografía corporal de la ausencia. Desde los labios, implícitos en el acto de decir, el recorrido pasa por pechos, ojos, manos. Se insinúa así una suerte de *descriptio puellae* fragmentaria, pero invertida: no se describe la presencia del cuerpo amado o desamado, sino la huella de su falta. En la segunda serie, el foco se desplaza hacia el interior del sujeto: la repetición del nombre, la sangre en los labios, la sed. La corporalidad ya no es la de ella, sino la del yo herido por la separación. La tercera serie parece asentarse en una aceptación resignada: la «deshabitada cerrazón de la carne» sugiere una clausura que ya no implica protesta, sino adaptación al vacío.

En definitiva, el poema dramatiza un discurso amoroso diferido: la comunicación directa es imposible y solo subsiste su representación mediada. La causa última de la separación nunca se explicita. El lector asiste al eco, no al acontecimiento. Al igual que en buena parte de la tradición lírica amorosa, el núcleo del conflicto queda fuera del texto, recinto cerrado en el que lo esencial no se declara, sino que se presupone. Lo más elocuente no es, en fin, lo dicho, sino aquello que el poeta ha decidido callar, la causa cuyo efecto es precisamente este poema.

Ángel L. Prieto de Paula es crítico literario

Transfiguración de lo perdido

La música convoca las imágenes
del sueño. ¿Dónde me están
llamando, regresándome al día
implacable?

Nada me pertenece
sino aquello que perdí.

Párrafo
puro de ayer, la memoria confluye
sobre un fondo entrañado de esperanzas
donde todo zozobra y se armoniza
en vida, donde está mi verdad
reciennaciéndose.

Oh transfiguración
de lo que ya no existe, rastro
inmortal de lo caduco,
mítica esclavitud de la memoria
que ciñe al tiempo en márgenes de música.

La música del duelo

Rosa Berbel

¿Qué es lo que se pierde en un duelo? La polisemia de la palabra «duelo» constituye un asunto poético. El diccionario de la Real Academia Española hace referencia a dos caminos etimológicos diferenciados, provenientes de una misma lengua pero con dos temporalidades distintas. Del latín tardío *dolus* proviene, por un lado, el «dolor». Por otra parte, del latín medieval *duellum* se deriva nuestra idea combativa del duelo, entendido como un enfrentamiento o pelea entre dos. Al duelo entras desafiando o desafiado, pero siempre de forma algo anacrónica, pues el duelo constituye una lucha *por fuera del tiempo*. Si bien parecen definiciones distantes entre sí, que su polisemia sea un asunto poético tiene que ver con un fenómeno fantástico que solo puede darse en el poema: la diferencia se superpone hasta confundirse.

«Transfiguración de lo perdido» es, como casi todos, un poema sobre el duelo. Cuando se publicó, Caballero Bonald tenía apenas 26 años y una intuición ya clara acerca de aquellas cosas que el duelo, como un alquimista tenaz, consigue cambiar de forma. En el poema se entrecruzan de manera sutil estos dos entendimientos etimológicos de la palabra. Una desapropiación cruza el poema, una sensación de orfandad radical e irremontable. Algo ha sido arrebatado, quien habla está desposeído. En su interior se produce también un enfrentamiento imposible: entre ese yo que enuncia su desposesión y ese tú apostrofado al que se dirige, la transfiguración. En esta conversación pospuesta, en este fantasmal juego poético de pronombres, se produce algo similar a un duelo en torno a un duelo.

Cada tiempo es doloso a su manera: en el caso del contexto de producción de este poema, una dictadura que duraba ya más de una década tras la derrota en la guerra. A ambas cosas hace referencia un campo semántico oblicuo, pero revelador. En su reconocimiento de las desposesiones, el poema tiene un pulso casi oriental, contenido en ese elogio de la impermanencia que encarna su corazón: «Nada me pertenece / sino aquello que perdí». Si la pérdida es aquello que nos constituye, también es la condición misma de posibilidad del poema, la garantía de su existencia, de su capacidad de vibración colectiva. La pérdida es lo que asegura el modo en que las cosas *zozobran* para *armonizarse en vida.* En última instancia, solo mediante la pérdida es posible una transfiguración, cierta continuidad. El duelo se convierte no en un estado de parálisis, sino en una forma de porosidad con respecto al mundo y las cosas que nos rodean, una forma de combatir el aislamiento.

Si me refiero al verso anterior como el corazón del poema, no es porque desempeñe exactamente un centro. El poema está descentralizado o, cuando menos, hay varios centros posibles. Otro de ellos está justo al comienzo, la pregunta retórica «¿Dónde me están / llamando, regresándome al día / implacable?». Las «imágenes del sueño» hacen sonar su música anacrónica, arrancando a quien habla de su puro presente. Estas imágenes habitan un lugar y un tiempo indeterminados, misteriosos, oníricos. Otro centro posible podría ser ese tiempo verbal maravilloso, inventado a propósito, encapsulado en la forma «reciennaciéndose». Cualquiera que se asome a este poema por primera vez puede reconocer que hay en esta torsión de la gramática una fuerza nominativa abrumadora, capaz de nombrar las cosas como potencias incipientes, en gerundio.

Otro centro sería, sin duda, el apóstrofe final, que insiste en introducir otra presencia en el proceso de comunicación. A propósito del apóstrofe, Jo-

nathan Culler[1] se refería a la extraña y ritual forma de discursividad trialógica que los poemas consiguen alumbrar: de repente, entre el yo de la enunciación y el yo de la recepción emerge otra entidad. El apóstrofe es, para Culler, precisamente aquello que define la singular naturaleza formal del género. En un contexto de intemperie, de violencia y despojo, tanto la pregunta retórica (que asimismo presupone la existencia de otra entidad no nombrada) como el empleo del apóstrofe logran hospedar a una comunidad poética más grande en el breve espacio y tiempo del texto. En los espacios entre quien escribe, quien habla y quien lee proliferan otras múltiples voces, subjetividades, entidades, formas de vida, que nos hacen sentir menos solos, que nos cuidan.

Todo duelo tiene que ver con el tiempo. Un duelo abre una grieta, una fisura en la temporalidad lineal. De ahí, por último, la relación que el poema guarda con la música, otra forma de cuestionar el orden temporal sucesivo. La referencia, aun obtusa, a la música abre y cierra el texto, pues es el primer y el último sustantivo. ¿Qué extraña música es esta? ¿De dónde proviene? ¿Quién puede escucharla? La música persiste como la huella de algo. No es lo que se pierde sino su fantasma, su ruina. O, quizá, la música es lo perdido ya transfigurado. En cualquier caso, aquí la música irrumpe como una potencia que desordena, que perturba lo consabido, lo real y lo posible, desbaratándolo todo. Habita un umbral; tal vez por ello resulta tan difícil escucharla.

Así suena la música del duelo. En un tiempo de duelos, como lo era aquel de 1959 y como sin duda lo es el actual, asediado por guerras, ocupaciones y modos cada vez más complejos y perversos de aislamiento, la música suena de este modo. Quizá de ahí las sucesivas reescrituras que el poeta acometió del poema a lo largo de su vida, como un intento de llegar por caminos diversos a ese sonido imposible. Música de lo que se pierde y de lo que no se pierde; música de lo que se combate y de lo que no se combate.

Rosa Berbel es poeta e investigadora en poesía contemporánea

1 Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.