

Ángel L. Prieto de Paula

De la vida al poema, del poema a la vida: la materia biográfica de Caballero Bonald

Dicen los que lo dicen que el poema debe bastar para explicarse a sí y poder ser entendido en sí, en cuanto producto artístico exento que es, al margen de que, como objeto comunicativo, pueda requerir a los efectos del lector común escolios aclaratorios o notas a pie de página. Yo también lo he creído muchas veces, y hasta lo he escrito algunas (aunque siempre con la sospecha de estar equivocándome). Y, sin embargo, a medida que se templaba el furor báquico en la manera de leer el poema, ha ido alentando en mí una idea más contextualizada de la poesía, que se enfrenta a la consideración ahistórica del producto *poema*, que no sufre mengua alguna por el hecho de que cobre su sentido pleno cuando se conjuntan, sí, determinadas circunstancias no estrictamente inherentes al mismo. Nada dice contra la entidad intrínseca de una *seguriya* el que no pueda apreciarla en lo que vale un taxidermista lapón (y tampoco dice nada contra la sensibilidad de éste). Por lo demás, y centrándonos en la poesía, no todos los autores responden por igual a una caracterización fundamentalmente histórica o fundamentalmente intemporal.

En este sentido específicamente, Caballero Bonald es uno de los poetas más interesantes que conozco. Leída en sucesivos libros, antologías y recopilaciones de obras completas, su poesía aparece como un objeto dinámico y mutante, sobre la que el poeta vuelve una vez y otra modificando palabras, versos, estructuras y organización de los libros. Los cambios son múltiples, y se reflejan en diversos rasgos temáticos y de estilo; pero hay uno que me parece fundamental: se trata del peso decreciente que tienen en las diferentes versiones del mismo poema los datos más concretos de las experiencias biográficas —esas que gozan de una vida propia fuera de la literatura— que constituyeron en un primer momento el soporte temático en el que se erigió el poema. A medida que avanza el proceso de depuración y remozamiento, el autor va despojando el poema de referencias biográficas reconocibles. En el punto de llegada, el poema que nació versificando una experiencia está protagonizado por elementos específicamente literarios, que apenas remiten ya a la misma: la música y el ritmo, los enlaces generativos de las palabras, los bucles metafóricos... La biografía queda así sustituida por artefactos lingüísticos que nacieron a partir de ella, pero que ya no están supeditados a ella. Caballero Bonald ha hablado de “la función alucinatoria de la palabra” a propósito tanto de su novela *Ágata ojo de gato* como de *Descrédito del héroe* —obras de escritura prácticamente simultánea—, apuntándose así a una idea de la poesía no sólo como un viaje de ida, desde la realidad vivida hasta la palabra a través de la memoria, sino también de vuelta, desde la palabra hasta una realidad que esa palabra *pro-voca* y *con-voca*: o sea, hasta una realidad que sólo vive en los vuelos del verbo.

Esa actitud de revisiones continuadas por parte de Caballero Bonald, que impiden que su poesía termine mineralizándose en un determinado *statu quo*, lo aproxima a Juan Ramón Jiménez, para quien el poema es sólo un estado de construcción provisional que tiende a desembocar en un poema que es sólo una construcción provisional que tiende... Pero si lo que estimula el constante rehacer juanramoniano es el absoluto poético (“Crearme, recrearme, vaciarme”) que le permitía objetivar en la Obra el alma aherrojada en el cuerpo mortal poniéndose así a resguardo del tiempo y de la muerte (“hasta / que el que se vaya muerto, de mí, un día, / a la tierra, no sea yo”), en Caballero Bonald es ante todo la huida de los motivos biográficos que dieron cuerpo a los versos en un primer momento, obediente





a un estímulo no regido sólo por la idea de perfección artística: el que le lleva a configurarse en un producto cada vez más independiente de su arranque anecdótico; cada vez, por ende, más autónomo y esencial. Ese espacio biográfico que fue desatendiendo su poesía no quedó abandonado por el autor, sino que encontró un nuevo acomodo, más específico y natural. Al igual que Unamuno desnudó sus niveles de las notas paisajísticas, materia no fundamental en las mismas, para darles un cauce exclusivo en sus libros de viajes, así Caballero Bonald segrega la sustancia biográfica de los poemas para buscarles asiento central en su literatura memorialística: *Tiempo de guerras perdidas* (1995) y *La costumbre de vivir* (2001). Precisamente en *La costumbre de vivir* se refiere a la relación con su obra poética, tanto en los aspectos con los que se sigue sintiendo solidario al cabo de los años como en aquellos otros, muy abundantes, de los que se va distanciando. De la lúcida inclemencia con que se considera a sí mismo hablan los juicios que aplica en ese volumen a su segundo libro de poemas, *Memorias de poco tiempo*: “después de una relectura minuciosa y pretendidamente ponderada del libro, descubrí no pocos artificios formales, algunas pistas falsas de la sensibilidad que sólo conducían a resultados dudosos, no por lo ambiguos, que eso sí se adecuaba a mis pretensiones, sino por lo impostados, por ese andamiaje verbal con frecuencia airoso pero que se apoyaba comúnmente en manías fonéticas y en volubles tonalidades de esdrújulas y encabalgamientos” (p. 16). No hará falta decir que estos rasgos, en su intersección con la materia biográfica, son los que más sufren la reescritura a la que sistemáticamente somete a los poemas. Así puede observarse en sus antologías *El papel del coro* (1961), *Selección natural* (1983), *Doble vida* (1989) y *Summa vitæ* (2007); y en las sucesivas recopilaciones de toda su obra: *Vivir para contarlo* (1969), *Poesía, 1951-1977* (1979) y *Somos el tiempo que nos queda* (2004), por no citar sino los hitos más relevantes de su trayectoria.

El enunciado del último título, *Somos el tiempo que nos queda*, sirve para aclarar este proceso indesmayado de versiones y correcciones (que ya María José Flores había documentado en *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*, de 1999; claro que, desde su gestación acá, las conclusiones de su libro han sido rebasadas merced a esa tarea de Penélope tejedora y destejedora de versos que nunca alcanzan sazón definitiva a los ojos del autor). *Somos el tiempo que nos queda* figuró, en primer lugar, como verso del poema “Bar nocturno”, incluido en la antología *El papel del coro*, donde se asignaba al libro *Las horas muertas*, publicado dos años antes. Ya en la antología *Vivir para contarlo*, el verso en cuestión pasa a convertirse en título del poema al que pertenece, y éste a integrarse en *Memorias de poco tiempo*, publicado en su primera versión cinco años antes de *Las horas muertas*. El poema es un jadeo zozobante de eneasílabos con acento en cuarta: este carácter monorrítmico va enhebrando algunas alusiones difícilmente reconocibles desde un punto de vista referencial, si no son las referidas a la lascivia (“Pero la boca ya ofrecía / sus rezumantes terciopelos, / boca promiscua, intercalada / de jugos ávidos y esguinces”), a una música trepanadora como un dolor lancinante (“Era una esquirra el clarinete, / un estertor de la armonía”) o a una corriente psicodélica de gentes que vienen o van (“Pisando vidrios, vomitando / flecos de hierbas y de músicas, / llegaron nuevas avalanchas / de extenuados oficiantes”), todo ello ahilado por un monólogo que se fragmenta en llamadas centrífugas y discontinuas, cuya función cohesiva es mucho menor que la propiciada por el ritmo enloquecido de la composición. No hay en ella ninguna referencia figurativa tan clara como la del primer título: “Bar nocturno” (en un sentido de *night club*), no por casualidad desaparecido enseguida, al tiempo que se intensificaban los mecanismos lingüísticos y musicales de producción de sentido. Y no sólo tiene harta pertinencia el título que decae, sino, muy en otro sentido, también el que lo sustituye: “Somos el tiempo que nos queda”,

una afirmación que aparece en los versos del monólogo y que cierra el poema. En esta proclamación de futuro apunta la *no nostalgia* de este autor, a pesar de que habla una y otra vez a partir de la memoria: frente a la calidez húmeda de los recuerdos en los que puede anegarse el sujeto, desvaídos como se ha visto y desprendidos de sus esquinas más concretas, el nuevo título y *leit motiv* es una invocación al futuro, que viene a integrar en esta *suma de vida* aún por concluir el último libro del poeta, *Manual de infractores*, donde la antigua voz protestataria sigue pronunciándose en un mundo desvencijado e injusto.

Desde sus primeros libros poéticos (de *Las adivinaciones*, de 1952, a *Las horas muertas*, de 1959), Caballero Bonald se propuso fundir las manifestaciones del realismo dialéctico con una persistente idea temporalista, radicalmente alejada, sin embargo, de la melancolía elegíaca que suele acompañarla. En suma: la tensión entre la historia y la subjetividad derivada de la percepción de su propia transitoriedad. La argamasa que concilia en exigente crisol poético ambos elementos es una relativa autonomía del lenguaje, la exigencia verbal y el respeto a las leyes sagradas del poema, que impiden que éste, ni aun en aquellos casos de denuncia más explícita, ceda a la facilidad utilitarista de la proclama política, la mera denuncia o el prescriptivismo moral. Si ello no es así cuando arranca de estampas retrospectivas, en las que el veneno de la añoranza no ocupa lugar alguno, tampoco lo es cuando se inclina más a la idea del compromiso. Ni siquiera en *Pliegos de cordel* (1963), su libro más comprometido —excepción hecha del último hasta hoy—, dejó a un lado la exigencia estética que desatendieron algunos compañeros de generación.

Su primera plenitud como poeta la consiguió en *Descrédito del héroe* (1977), al que siguieron las espléndidas estampas de *Laberinto de Fortuna* (1984), ejemplo —no muy frecuente en estos pagos— de libro de poemas en prosa (y no sólo de prosas poéticas), como señala y razona Jenaro Talens en su prólogo a *Summa vitæ*. Los años posteriores supusieron un avance en la construcción, no ya de ese sujeto inestable que va presentándose en sus múltiples facetas a través de las sucesivas remodelaciones del poema, sino del *locus amœnus* —en la medida que lo consiente un mundo que dista de estar bien hecho— que encuentra en Argónida el estambre mítico que lo organiza, pero también la radicación física de su universo poético, vale decir personal: el Coto de Doñana. En las barandas vespertinas de esa Argónida, el poeta efectúa un recuento de la vida a partir de los gajes de la memoria; una memoria que tiene que ver, como escribiera en *La costumbre de vivir* a propósito de *Memorias de poco tiempo*, con las “impregnaciones resacas de la aflicción” (p. 15). Ello así, no es de extrañar que la poesía, entendida como *desideratum* al que la composición escrita sólo se aproxima de manera precaria, guarde siempre una distancia que frena cualquier inclinación hacia la inmediatez emocional. En este sentido, y en este camino, el poema debe irse alejando de la memoria que está en su base, y el lenguaje que le da cauce ha de extremar el rigor y hasta la severidad aséptica que estaría de más en una poesía que practicara el chantaje emotivo y exigiera la adhesión sentimental.

Manual de infractores (2005) es un tratado de insurgencia que le ha sido dictado al poeta por su conciencia enfrentada a las actuales catástrofes de la historia. La ironía se recluye en el título, dado que la transgresión y la negación de la mansurroneía aparecen paradójicamente codificadas como lo harían sus contrarios en un *manual* o prontuario de buena conducta. Pero, más allá del título, no hay ironía en el libro: sin concesiones a la cautela ni al doble sentido, el poeta saca de la valija el látigo que aplica contra los mercaderes, los profetas del mercantilismo, los generadores de la guerra, los depredadores, los soberbios. Y todo ello sin rebajar un ápice la tensión lingüística.

