

«No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas»: poética y escritura en la obra literaria de J.M. Caballero Bonald

María José Flores Requejo

Università degli Studi dell'Aquila, Italia

Abstract Through the analysis of a few theoretical and literary texts by J.M. Caballero Bonald, this article highlights the centrality of artistic 'deformation' in the author's poetical conception and, at the same time, his rejection of any kind of mimetic art. This 'deformation' – which, upon re-working reality, allows the artist to reveal reality's hidden face – in Caballero Bonald's view is the true purpose of literature. Closely linked to it are painting (especially Picasso's Cubism), the surrealist imagination and baroque aesthetics, all fundamental to his literary opus, which is analysed in this essay without losing sight of concepts such as Labyrinth, Otherness, and Hermeticism, also of great importance in casting light upon Caballero Bonald's works.

Keywords Artistic deformation. Poetry. Literature. Caballero Bonald. Surrealism. Baroque.

Sumario 1 Introducción. – 2 «Femme nue». – 3 La deformación artística como subversión de los cánones. – 3.1 De la palabra como alucinógeno y de otras quebras y disonancias. – 3.2 Las subversiones del espacio, del tiempo y de la representación del yo. – 4 A modo de conclusión.



Peer review

Submitted	2017-01-20
Accepted	2017-12-14
Published	2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Flores Requejo, María José (2019). «No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas»: poética y escritura en la obra literaria de J.M. Caballero Bonald». *Rassegna iberistica*, 42(111), 65-86.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/004

1 Introducción

Ninguna verdad es la misma dos veces, ha afirmado reiteradamente, y en todos los versiones de su obra, José Manuel Caballero Bonald, un autor afincado en ese lúcido escepticismo propio de la pérdida de certezas de la modernidad, irreverente y antidogmático, al que le gusta moverse en el ámbito de la presunción y la probabilidad - inciertos espacios de espejismos y de revelaciones -, y que en línea con las inquietudes y especulaciones de la fenomenología no ha dudado en poner en evidencia los límites y las trampas de la evocación, la percepción, y la comprensión, incluidas las de las propias experiencias personales y más íntimas; la complejidad, en suma, de eso que, «para entendernos, llamamos realidad» (Ripoll 1986, 112). Una «maraña de sensaciones» a cuyo conocimiento¹ - siempre parcial e impreciso, pero ineludible y vital - solo podemos acercarnos guiados por el que nuestro autor considera como el más sutil y certero de los sentidos, la imaginación, y mediante un proceso de interiorización y de introspección creativas; las propias del arte, cuya dimensión hermenéutica está estrechamente ligada, a juicio del escritor jerezano, a su capacidad de someter la realidad - o mejor, su imagen, su representación - a un imprescindible proceso de 'deformación' artística,² porque «No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas», según él mismo ha declarado en numerosas ocasiones, hasta hacer de estas palabras un concepto central en su poética, que en este ensayo abordaremos en su vertiente teórica y en sus estrategias y mecanismos literarios.

2 «Femme nue»

Caballero Bonald formula por primera vez la frase antes citada a principios de la década de los ochenta - una datación nada casual, como veremos -; concretamente, en un poema de homenaje a Pablo Picasso publicado en 1981 - centenario del nacimiento del gran artista malagueño - en la revista *El socialista*, y recogido luego en uno de sus más sugestivos poemarios, *Laberinto de fortuna* (1984). Me refiero al poema titulado «Femme nue», en el que el prodigio de la creación artística, ajena y contraria a los caminos de la lógica, nos conduce a un estupor maravillado, a ese asombro que aspiraba a provocar el arte de vanguardia y que sentimos ante lo recién creado, ante lo nuevo,

1 Según nuestro autor, ni siquiera la ciencia está capacitada, como tampoco lo está la filosofía, para establecer certezas absolutas (2010a, 596).

2 Y, contemporáneamente, el artista debe someter la propia experiencia personal a un ineludible proceso de 'ficcionalización'.

mientras que la ‘deformación’ de lo real, la ‘descomposición’ llevada a cabo por el cubismo picassiano nos muestra, si no la verdad, de la que se insiste en destacar su imposibilidad, sí parte de la cara oculta de la realidad, y en la que quizá se esconda su verdadero rostro.

Un poema que así reza, en su última versión:

La transgresión de la lógica conduce al predominio de la maravilla. Nada es ya subalterno: todo regresa a su veracidad más ilusoria. Es como si cada signo extraviado en el silencio encontrara de pronto la palabra que significa todas las palabras. Vociferan las líneas, gesticulan las formas. Tan imposible como la verdad, esa mujer desnuda pertenece al terror, mitifica una historia que se engendra a sí misma. La mutación del cuerpo fluctuando en lo abortivo, la carne que vulnera su norma de hermosura hasta el gustoso límite del vértigo, ¿no perpetúan la cartesiana proporción de la anarquía, esa otra estirpe sexual de la cultura cuya razón de ser consiste en su vivificante sinrazón? Nada es ya subalterno: todo retorna una vez más a su matriz. No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas. (Caballero Bonald 2011, 425)³

Se trata de un concepto ligado, como hemos visto, a la esfera de la pintura moderna, por la que Caballero Bonald ha mostrado siempre una gran inclinación,⁴ que, posteriormente, asociará a la literatura. Y lo hará precisamente, y una vez más, al hilo de un comentario sobre la obra de Picasso, en el texto de una conferencia pronunciada en 1988 y publicada en 1990, en el que nuestro autor analiza las aventuras poéticas del artista malagueño, cuya personalidad literaria «se intercala, se comunica abierta o subrepticamente con toda su personalidad artística» (1990, 6), y en el que no duda en reiterar cómo gracias a la descomposición, a la deformación de lo real (a la

3 La conocida tendencia de Caballero Bonald a la continua reescritura de su obra (cf. Flores Requejo 1999) en numerosas ocasiones afecta también a la revisión de los títulos. En el caso que nos ocupa, el título original, al ser incorporado el poema a *Laberinto de fortuna*, e imagino que para facilitar su ‘decodificación’, empezará a titularse «Femme nue (Picasso)». Título que pierde en la última de las colecciones en la que se recoge *Anatomía poética* (Caballero Bonald, Fajardo 2014, 120-1), en la que se titulará «No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas» (en el índice, se lee, por error: «No sin ser reformada puede la realidad exhibir sus enigmas»), lo que puede dar idea de hasta qué punto ha llegado a identificarse Caballero Bonald con esta frase, que aparece así despojada de cualquier referencia circunstancial al ‘tema’ original. El poema, y es otra muestra más de la relevancia que da nuestro autor a la máxima en examen, cierra el volumen, en el que colabora con José Luis Fajardo.

4 Amigo de pintores, y pintor él mismo, Caballero Bonald se considera no un pintor frustrado, sino un pintor muy poco conocido (Pedrós-Gascón 2011, 298). Y a la pintura ha dedicado perspicaces reflexiones – críticas de exposiciones, presentaciones de catálogos, y estudios. Para Payeras Grau (1997, 68), es en este poema, «Femme nue», donde se desarrolla de modo más completo la fascinación por el arte de nuestro autor.

que denomina, en otro momento, «desfiguración operativa», es decir, funcional, no gratuita⁵), y a su reelaboración (es inevitable pensar en la preocupación derridiana de deconstruir la poesía y su lenguaje), el artista logra ofrecernos «otra turbadora versión de la realidad»; Picasso, nótese los verbos:

Deforma, desmantela, disecciona la realidad para poner a nuestro alcance otra turbadora versión de la realidad o, mejor dicho, otra versión posible - o imposible - de los enigmas de la realidad. Ahí está ya la poesía, es decir, el descubrimiento de un mundo que revaloriza el valor usual del mundo. (Caballero Bonald 1990, 7)⁶

Y precisamente en su valor hermenéutico reside el verdadero sentido del arte para Caballero Bonald, cuya obra responde a una apasionada voluntad de búsqueda y de indagación en los recovecos más oscuros de lo real, «en los espacios solitarios, complejos y escondidos de la vida, del pensamiento» (donde quizá puedan vislumbrarse esas «luces tamizadas y engañosas» que son, en el fondo, las que más le interesan, según él mismo ha declarado [Ripoll 1986, 112]), e inseparable, porque son las dos caras de una misma moneda, de su perenne preocupación por la validez artística del texto. Lo que explica, en buena manera, su fascinación por las dos grandes sensibilidades creadoras en las que se asienta su poética - junto con el romanticismo y el simbolismo -, el irracionalismo, de ascendencia surrealista, y el barroco;⁷ dos estéticas de la búsqueda y, a menudo, del hallazgo;⁸ y su fascinación también por las equívocas sendas

5 Según él mismo afirma explícitamente al hilo, precisamente, y no es casualidad, de un comentario acerca de sus experiencias juveniles como pintor: «Conservo algunos de los dibujos que confeccioné entonces y pienso que, un poco a contrapelo de su ingenuismo o de sus ostensibles nimiedades formalistas, se filtra por ahí un cierto gusto por la desfiguración operativa de la realidad, algo que habría de seguir afectándome muchos años después: no sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas» (2010a, 333).

6 La revelación artística se presenta de este modo, según apuntaba antes, como una preciosa vía de conocimiento, y así lo subraya nuestro autor en otro momento: «el malagueño alumbra el límite secreto de la realidad porque deforma el contenido de la realidad. Toda su sabiduría expresiva está montada sobre esa aparente paradoja» (1990, 19); una de esas aparentes paradojas, dicho sea de paso, muy de su gusto, como veremos.

7 A juicio de Caballero Bonald, el surrealismo - un movimiento que considera esencial en el desarrollo de la poesía occidental moderna en general, y de la suya en particular -, y en cuanto estrategia generadora de la poesía entendida como un 'hecho lingüístico', ahonda en la experiencia y en lo onírico hasta encontrar «esa preeminencia, esa superioridad expresiva que alienta en el entramado último de la experiencia de lo real» (1990, 9; cf. 2010a, 343). Un ahondar, para «sacar a flote el lado oscuro de la realidad, ése que acabará siendo el más luminoso», que considera también propio y caracterizador de la estética barroca, por encima, o más allá de sus aspectos formales: para nuestro autor, «toda interpretación del mundo es barroca» (2006a, 79).

8 Resulta muy significativo, al respecto, que Caballero Bonald relacione, y casi sobreponga, al recordar sus años de formación lírica, la deslumbrante lectura de la

de enigmas y laberintos, elemento central, este último, de su propia mitología personal: «au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau», como auspiciaba Baudelaire, en un verso muy amado y citado por nuestro autor; efectivamente, al fondo de lo desconocido para descubrir lo nuevo, ese mundo emocionante y fabuloso que se oculta en lo más celado de la realidad y en el que se encierra lo que el propio Caballero Bonald denomina «el gran secreto» (Pedrós-Gascón 2011, 365); o para crearlo, mediante un proceso de interiorización e interpretación de lo real, como antes apuntaba, que ha de ser necesariamente osado e imaginativo (porque «solo una audaz técnica de la imaginación puede convertir lo banal en portentoso», Caballero Bonald 2006a, 74), y que conlleva la ruptura de la que podría considerarse como una imagen de la realidad limitada y limitante; en palabras de Ark Setratadeunadisgregación install:

Caballero Bonald recalca que es imposible jamás conocerse completamente, ya que no existe el espejo o la palabra capaz de devolverle una imagen que capte su multiplicidad auténtica [...]. Lo que se presenta como la imagen verdadera no es más que una delimitación y exclusión de otros aspectos ocultos de una realidad infinitamente variable. Por lo tanto se estipula que la destrucción de semejante representación es necesaria para cualquier conocimiento válido, como se ve en 'Femme nue (Picasso)'. (1993, 167-8)

Y todo lo dicho hasta ahora implica y significa, en el sistema bonaldiano, nombrar y definir libremente, y de forma desacostumbrada, lo real:

Todos sabemos que no hay nada más misterioso que esa maraña de sensaciones que, para entendernos, llamamos realidad. Inventarla es en este caso intentar definirla libremente, restaurarla según un baremo que no tiene nada que ver con ninguna de las convenciones al uso. (Caballero Bonald 1990, 8-9)

Una definición subjetiva de lo real que en la poética del escritor jerezano equivale, asimismo, a ser verdadera y auténticamente barroco: Caballero Bonald, que considera el barroco un instrumento de subversión de los valores establecidos (2006a, 73; cf. Mella 2001), afirma emplear tal apelativo en su acepción de audacia enriquecedora, de innovación léxica, de revulsivo metafórico o sintáctico. El barroquismo supone, sobre todo, a su juicio, «una tendencia antidogmática, poco menos que subversiva, en la búsqueda de procedimientos para sustituir ideas por palabras»; y barroco es

poesía gongorina y la de algunas obras de ascendencia surrealista (cf. Caballero Bonald 1995, 199-200; 2006a, 77).

para él el escritor «que avanza por libre, que remodela literariamente la lógica de la vida» y que es capaz de transgredir «las convencionales fronteras expresivas de la lengua» (2006a, 72, 75).⁹

De transgredir el lenguaje con el lenguaje y desde el lenguaje (insustituible elemento de reflexión ético-estética para nuestro autor¹⁰), porque todo nace del verbo - una centralidad heideggeriana -, de esa palabra «que significa todas las palabras», como hemos visto,¹¹ y pasa a través de él, de un lenguaje consciente de sus límites, pues no hay que olvidar que si en la raíz de la poesía contemporánea está la crisis de la percepción, y la del sujeto - tema sobre el que volveré -, también lo está la del instrumento que permite hacerlas conscientes y expresarlas: «¿Qué significa la conciencia del yo y del mundo si no hay conexión entre el lenguaje y la realidad?», se pregunta y nos pregunta Ardanuy López (2009, 208). Un lenguaje consciente de sus límites, como decía, pero también de su extraordinario poder, como bien sabe Caballero Bonald, que ha hecho de la reflexión poética en torno a este tema uno de los elementos más significativos de su obra, especialmente a partir de mediados de la década de los setenta, en la que afianza su visión de la poesía como «acto de lenguaje» (lo que coincide - ambas cosas están estrechamente relacionadas - con la extraordinaria inflexión que se produce en su escritura, tras una larga crisis personal y creativa y un largo silencio literario,¹² con la publicación de *Ágata ojo de gato*, 1974¹³), y del lenguaje como totalidad creadora:

9 Y eso fue precisamente lo que hizo Picasso, seleccionar todos sus bagajes, pictóricos y literarios, y asociarlos a la aventura suprema de la libertad (Caballero Bonald 1990, 8).

10 Afirma nuestro autor al respecto «El lenguaje es para mí una ética, una reflexión ético-estética. Mi ética, mi responsabilidad como escritor consiste en mi trabajo artístico con el lenguaje, en la búsqueda de un lenguaje que se corresponda con esa aproximación al conocimiento de la realidad. [...] Si no fuese así, a lo más que llegaría es a ser un copista. El estilo es la vida» (García-Montero 2006, 26).

11 Además, en su «Prefacio» a *Entreguerras*, escribe Caballero Bonald: «y allí comparecía ese vocablo que de sus acepciones se libera | que acaso siga siendo el único capaz de reescribir enumerar la vida | interpolando en su fijeza el entramado último del verbo | aquel que nunca se acompasa a los amordazados rumbos del lenguaje | y acaba segregando la palabra que significa todas las palabras» (2012, 20).

12 Provocados, según sus propias declaraciones, por su incapacidad de compaginar totalmente su actividad política, de oposición a la dictadura franquista, y su actividad literaria: la época 'imponía' una poesía de corte socio-realista, en la que participó, que nada tenía que ver con su mundo creativo, y que nunca logró satisfacerlo. Hasta que empieza a ser consciente, y lo declarará explícitamente en su prólogo a su edición de la *Literatura cubana de la revolución* (1968), de que la literatura verdaderamente revolucionaria y comprometida es la creada por ese escritor que proyecta hacia el futuro la técnica y el arte de escribir. La única que de verdad responde a la auténtica función social de la literatura, y la única que posee verdadera eficacia, tanto mayor, cuanto más ahonde el escritor en los 'transfondos' de la realidad. Presupuestos que animan las obras que citaré de inmediato.

13 Una obra extraordinaria que «fijó en el timón el rumbo posterior», haciendo que la novela «expresara el extrañamiento del mundo a través del extrañamiento de los

la poesía es un hecho lingüístico, un acto de lenguaje. Son las palabras las que, enlazadas de una manera concreta o asociadas al texto de un modo inusitado, crean, inventan esa versión emocionante de la realidad que llamamos poesía. [...]. Quién duda que, formalmente hablando, la poesía consiste en la facultad para elegir esas palabras que, ensambladas, crean una nueva realidad. (2010b, 10)¹⁴

Un acto de lenguaje en el que las palabras funcionan como otra realidad, la sustituyen, mediante un proceso que es, al mismo tiempo, una forma de destrucción, de subversión, y de recreación, y, por ello, demiúrgico, y orientado a la búsqueda de lo oculto, de lo central y sustancial,¹⁵ sin rehuir ni el error (cf. Flores Requejo 2016) ni el hermetismo, por el que se ha sentido siempre profundamente atraído (cf. Pedrós-Gascón 2011, 118; Hernández 1978, 109).

3 La deformación artística como subversión de los cánones

Como habrá podido intuirse, en el terreno literario, la deformación artística (que presupone, lógicamente, un rechazo radical de esa literatura mimética¹⁶ que nuestro autor no ha dudado en denostar en

recursos verbales» según indica Sanz Villanueva (2008, 130); y a la que seguirán obras fundamentales en la bibliografía de nuestro autor y para la literatura española de la época, tanto en su vertiente lírica como narrativa, inseparables en nuestro autor (cf. Flores Requejo 2014) como *Descrédito del héroe* (1977), *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) o *Laberinto de fortuna* (1984). Es la época central de su obra, en la que alcanza su madurez expresiva, por lo que algunos autores, como Neira, y por lo que se refiere a la poesía, la consideran la etapa de «la experiencia del lenguaje», que iría desde 1964, fecha de escritura de los primeros poemas de *Descrédito del héroe* a 1984 (Neira 2015, 53). Etapa en la que, a mi juicio, debe incluirse también su producción novelística coeva, así como la que creo que puede considerarse como su más interesante antología poética, por lo que se refiere a sus variantes, *Selección natural* (1983).

14 El lenguaje posee una extraordinaria relevancia para Caballero Bonald pero, como afirma Talens, cuya opinión comparto totalmente, no debe soslayarse que cuando se destaca, en relación con su obra, su impresionante capacidad verbal y la brillantez de los recursos que pone en juego, no hay que entenderlo solo como descripción de un estilo, sino como síntoma caracterizador de un mundo que se compone nada más (y nada menos) que de palabras y que sabe que, puesto que no hay ningún más allá, hay que trabajar con ellas con todo el rigor del orfebre (Talens 2007, 27; cf. Gimferrer 1989, 10; Lanz 2007, 104-5).

15 Ardanuy López, que cita «Femme nue», comenta al respecto: «Queda claro que la deformación transgresora no niega el objetivo de la belleza y la armonía, sino que se propone como método para que la expresión artística sea instrumento de búsqueda de lo sustantivo y no adjetivación ornamental de lo sabido» (2009, 108).

16 Porque, como afirma en *Entreguerras*, «no es posible entender la forja de una ficción capaz de ser fructuosa | sin anular primero las serviles explícitas copias de una experiencia | ya banalizada de antemano por su inválida literal versión de los hechos» (2012, 44-5).

numerosas ocasiones en sus versos,¹⁷ paupérrima y baladí, negadora no solo del conocimiento,¹⁸ sino también de la belleza¹⁹), se orienta a la destrucción y subversión de los cánones prosódicos y estilísticos del realismo («Si el pintor subvierte los cánones convencionales de la belleza, el poeta destruye los de la prosodia», 1990, 22). Subversiones del canon²⁰ que, en el caso concreto de la obra de nuestro autor, que no en vano es un continuo experimentador en las potencialidades estéticas del lenguaje, se verifican a niveles distintos y mediante mecanismos diferentes, pero ligados todos, en mayor o menor medida, a formas de alteración y ruptura de la lógica discursiva 'externa', según la denomina el propio Caballero Bonald, y de sus convenciones, que el artista transgrede, quiebra, para conectar con esa otra lógica interior, constitutiva y característica del discurso

17 Y baste el siguiente ejemplo, del poemario antes citado: «qué invasión de retratos explícitos triviales fidelísimos | no más que clonaciones de lo anodino de lo baladí | copias vagas inocuas que tan sólo sugieren algún deficitario condimento | inoperantes códigos que apenas ornamentan la costra de la realidad» (Caballero Bonald 2012, 175-6).

18 Como acabamos de ver, se trata de ineficaces códigos que se mantienen en la costra, en lo más externo de la realidad, sin penetrar en ella ni en sus secretos.

19 Inseparable, a juicio de nuestro autor, de la destrucción y descomposición, porque «nunca es del todo cierta la belleza sino después de haber sido inverosímil» (2012, 51). Una belleza que se nos presenta, por tanto, como un 'producto' o creación de la sensibilidad artística e imaginativa: «hermética inconsutil y esquivia», se niega a los siervos de la costumbre, a los «escribanos grafómanos copistas» y otras gentes de miserable ralea, capaces solo de «copias vagas inocuas», y que «en ningún caso admiten la profusión de luz que cohabita en la sombra | ese imán que repele los condimentos vacuos de la imaginación»; mientras que se entrega, en cambio, y solo, a los excéntricos y visionarios, entre los que él mismo se incluye; a los rozados por esa locura «que en lo más hondo en lo más claro de la razón germina» (2012, 150-1, 51) y que abre el espacio a la clarividencia, como ya nos había dicho en poemas como «Tema de Durerro» («mientras | va franqueando la locura | su único rumbo a la clarividencia») o «Fundadas sospechas» («Yo he visto ese conmovedor trayecto de la clarividencia perfeccionado al fin por la locura», 2011, 431, 373).

20 Resulta al respecto muy revelador que el poema de *Manual de infractores* (2005) en el que se incluye la máxima en examen («No sin ser deformada...») se titule, precisamente, «Canon», y se haga en sus versos una crítica al arte mimético - literatura, música y pintura - similar a las que acabamos de ver. Una crítica que constituye el tema central de la composición, que así concluye: «La vida es justamente su apariencia? | ¿Nuestra ambición no es más que ese artificio | que emula la obiedad de la memoria? | ¿Ya sólo significan las palabras | lo que en los diccionarios significan? | Todo está al fin surtido de facsímiles, | todo hiede a retrato y a remedo. | No sin ser deformada | puede la realidad exhibir sus enigmas» (2011, 569). Unos versos, sobre los que comenta Lanz: «'No sin ser deformada | puede la realidad exhibir sus enigmas', escribe el poeta en «Canon», tras preguntarse: '¿La vida es justamente su apariencia?'. Efectivamente, parece contestar en el propio poema: la vida es justamente su apariencia. Ahí radica la esencia de la estética barroca que sustenta su escritura poética bonaldina y su perfecta imbricación en una perspectiva crítica» (2007, 105). Por otra parte, y a propósito de la referencia a los diccionarios, recuerdo que Caballero Bonald ha declarado en numerosas ocasiones su voluntad de dar vida a una palabra suficiente, salvadora, a la verdadera palabra poética, cuyo significado va mucho más allá «del que posee en los diccionarios» (cf. Caballero Bonald 2010a, 545-6; 2010b, 10; 2012, 42-3).

artístico - es inevitable pensar en la conocida «razón poética» de María Zambrano -, que somete el pensamiento lógico a la intuición lingüística²¹ y que puede llegar a poseer una coherencia que incluso es a veces más profunda que la que suministra la propia reflexión, es decir, que la que puede ofrecernos un acercamiento meramente intelectual a la vida y a los seres.

Además, esta lógica interior, poética, no solo desvela o reinterpreta la realidad, sino que también la potencia, la enaltece (1990, 17),²² y llega incluso a alterarla, a ampliarla,²³ y ‘corregirla’:

surge de pronto el relámpago poético, algo que va más allá de la técnica, del oficio - por muy sabios que sean - y conecta con la cara oculta de la realidad. Es el momento de la tramitación comunicativa del arte. Lo que Picasso elabora no es una copia de la naturaleza, sino una rectificación de la naturaleza.²⁴ (1990, 7)

Unas afirmaciones en las que no es difícil advertir las huellas de un profundo espíritu romántico.

21 Según afirma nuestro autor en conversación con Abril, tras comentar - nótese de nuevo la centralidad otorgada al lenguaje y a una forma de conocimiento intuitiva y creativa - que lo que más le atrae y conmueve de la poesía es la seducción verbal, que las palabras, las imágenes, le abran una puerta, rompan un sello, le descubran algo emocionante, le permitan asomarme a un mundo desconocido. A lo que añade: «Sigo siendo mitad romántico, mitad surrealista, que no son opciones tan distintas como parecen. Creo más que nada en la subordinación del pensamiento lógico a la intuición lingüística. Y eso es lo que más me conmueve de mi propia poesía y de la de los demás» (Abril 2011, 29).

22 Esta es otra de las principales razones de la pasión de nuestro autor por el barroco, en tanto artificio poético de sustitución y, al mismo tiempo, de sublimación de la realidad.

23 Una muestra extraordinaria de la ampliación de la naturaleza llevada a cabo por el arte la encontramos en su propia creación de la fabulosa y mitológica Argónida.

24 La importancia de la deformación artística y de la corrección que lleva a cabo el arte sobre la naturaleza quedan aún más patentes en algunas de las variantes que afectan al poema «Femme nue», respecto a la versión ya citada, la de su obra poética completa en su última edición. Nótese, por ejemplo, la diferencia entre ‘instaurar’ («La transgresión de la lógica instauro el predominio de la maravilla», «El socialista», 1990; 1999), y ‘conducir’ («La transgresión de la lógica conduce al predominio de la maravilla», 1984, 1993, 2011; Caballero Bonald, Fajardo 2014). Y aun más interesante resulta esta otra variante, que encontramos solo en 1990 y 1999: «esa mujer desnuda corrige la naturaleza», frente a «esa mujer desnuda pertenece al terror», que encontramos en las restantes versiones.

3.1 De la palabra como alucinógeno y de otras quiebras y disonancias

Entre los principales mecanismos e instrumentos de alteración y ruptura de la lógica discursiva empleados por Caballero Bonald (fiel reflejo, en el plano formal, de su acendrada heterodoxia, rebeldía e iconoclasia), podemos citar, en primer lugar, lo que él mismo considera una tendencia a la función alucinatoria – cómo no recordar la ya canónica fórmula de Aurora de Albornoz (1979) – en los usos lingüísticos, e incluso sintácticos, de la lengua (Villanueva 1998, 362), y que está muy ligada a su voluntad de ‘mitologización’ de la palabra, es decir, a su búsqueda de la ‘capacidad mitológica’ de esta «para crear o inventar esa otra realidad artística subyacente bajo la realidad cotidiana» (Pedrós-Gascón 2011, 96).²⁵

Una actitud que responde, en el fondo, a una visión alucinada de la propia experiencia real y literaria, en la que la imaginación subvierte la realidad, reinventándola, abriendo así un espacio visionario y radicalmente poético, apreciable, sobre todo, a partir de la ya citada novela *Ágata ojo de gato* – una obra que representa la máxima expresión de lo que su autor denomina la «expansión del estilo» (1992, 57), escrita «en un territorio que se parecía mucho a la alucinación», «desde dentro de la propia escritura», en una extraordinaria plenitud de la sensibilidad (2010a, 897)²⁶ – y que reencontramos en *Laberinto de fortuna*, que no en vano «guarda buena parte de su potencial estético precisamente en su voluntad de permanecer al margen de cualquier marco convencional» (Hernández Alonso 1985). Un poemario alucinatorio y alucinado que nos habla de una realidad presentida en sus contornos más ambigüos e inciertos (Flores Requejo 1999, 94) y cuyo título representa un homenaje explícito a un modo de entender la creación literaria en su momento revolucionario y rompedor, según afirma Caballero Bonald en la «Nota del autor» que publica al frente de la citada obra, y en la que destaca que Juan de Mena, como todo gran reformador del curso legal de la literatura, contraviene la norma: instaura la frontera prerrenacentista de un nuevo linaje poético y altera sus más rutinarios usos léxicos y sintácticos (1984, 6).

²⁵ Actitud que considera «una de las más fértiles avanzadas creadoras» de «la actual poética del barroco», 2006a, 77; véanse sus declaraciones a Tino Villanueva 1998, 362.

²⁶ Aurora de Albornoz, que destaca el uso de la palabra como alucinógeno en *Ágata*, subraya, entre otras cosas, que, con la mente alucinada, el poeta-narrador crea un mundo alucinado, sobre todo, por su tono, que «siendo a veces profundamente lírico, otras veces francamente irónico y hasta humorístico, es siempre intensamente poético. Tanto que, casi casi, podríamos ver *Ágata* como un largo poema en prosa. Y todo poema que de verdad lo es tiene mucho de ‘engaño’ o de ‘clarividencia’, de ‘ofuscación’ o de ‘iluminación’: ‘de alucinación’» (1979, 142).

Unas palabras que remiten directamente al propio ideal estético del escritor jerezano (un ideal, como estamos viendo, de ruptura, renovación y creación de un nuevo lenguaje artístico), que precisamente contraviene en *Laberinto de fortuna* una de las más arraigadas de nuestras convenciones literarias, y me refiero a la tradicional distinción entre el verso y la prosa, que nuestro autor supera mediante una modalidad poética poco practicada en la poesía española coeva, aunque no totalmente ausente de ella, y de la que él mismo había dado muestras en *Descrédito del héroe* (en *Descrédito* afecta a ocho de sus sesenta y seis composiciones), la del poema que se presenta tipográficamente como prosa, según gusta decir su autor, que subraya que se trata de:

poemas escritos, compuestos u ordenados tipográficamente como si fuera prosa. No me gusta decir que son poemas en prosa porque el término es equívoco, ni que son prosa poética, por supuesto, tampoco. De hecho, muchos de estos poemas salieron escritos en verso cortado,²⁷ hay un ritmo muy claro en estos poemas. (Payeras Grau 1987, 242)

Efectivamente, en estos poemas, el ritmo interno al que se refiere Bonald, y en el que estriba la naturaleza del fenómeno poético para nuestro autor, no en la disposición gráfica (cf. Martínez de Mingo 1984, 266; Talens 2007, 30-2), es, como indica Neira (2014, 267), la misma silva libre impar que caracteriza sus otros poemarios, solo que sin cesura versal. Y si Caballero Bonald elimina la cesura versal lo hace por considerar la ordenación y presentación en prosa de la materia poética más sugestiva: «Salieron en prosa o los puse en prosa porque me pareció que tenían más atractivo» (Payeras Grau 1987, 242); un atractivo derivado, muy probablemente, si tenemos en cuenta la ‘psicología literaria’ de nuestro autor, de su carácter de novedad y ruptura de canones y convenciones, a lo que se suma su deseo de «dar mayor posibilidad a la eliminación de esa cortina entre el pensamiento y la escritura» que genera la pausa versal (Doce 2011, 57).

A otro nivel, pueden incluirse entre los mecanismos de deformación artística algunos elementos que apuntan a la fragmentación - reflejo de una voluntaria fragmentación del pensamiento²⁸ - y a la quiebra

27 Lo único que puede afirmarse, a ciencia cierta, acerca de esta cuestión, es que dos de los poemas del libro, anticipados en revistas, «La botella vacía se parece a mi alma» y «Homenaje a Durero», aparecieron originalmente en «verso cortado».

28 Sobre esta interesante cuestión destaca Payeras Grau (1997) que el hecho de que Caballero Bonald haya optado por ofrecer su pensamiento de un modo fragmentario y asistemático, revelando aquí y allí indicios que remiten en varias direcciones y, finalmente, a todo un conjunto, es parte del juego, es decir, parte de una concepción lúdica de la literatura; de una concepción de vanguardia también, pues afronta el riesgo

del sistema, consecuencia, para Hernández Alonso, de la actitud inquisitiva y dubitante de Caballero Bonald, que la considera como la única «válida frente a la costra de las verdades aceptadas» (1985, 18),²⁹ y entre los que destacan las ‘rupturas secuenciales’, creadas, por ejemplo, como ocurre en *Ágata ojo de gato*, mediante la introducción de breves párrafos sin principio ni final, en letra cursiva, que «sin justificación alguna rompen el discurso narrativo», según Aurora de Albornoz, para quien funcionan, sobre todo, como «nuevas y necesarias dosis de alucinógeno» (1979, 141).

Se trata de una disgregación metafórica de la realidad – estructurada, no obstante, por el estilo³⁰ – que volveremos a encontrar en otros momentos de su obra, tanto narrativa (el propio Caballero Bonald habla, por ejemplo, de «técnica de mosaico» para referirse a la escritura de *Toda la noche oyeron pasar pájaros*³¹), como lírica, especialmente a partir de *Descrédito del héroe*, de escritura en parte simultánea a la de *Ágata ojo de gato*, y muy ligada a esta, como bien se sabe – esos vasos comunicantes de ascendencia surrealista tan de su gusto –, y en cuyos versos la realidad se somete a una suerte de «examen malicioso», malévol (el malevolismo del que hace gala nuestro autor, es también un malevolismo formal, retórico), mediante una mezcla de elementos paródicos y alegóricos que vienen a generar como una representación, a ritmo sincopado, de algunas insanas mitologías adheridas a la historia contemporánea, según palabras del propio Caballero Bonald (1983, 29), y gracias también a una sabia superposición de lenguajes, tonos y planos (espaciales, temporales, mitológicos, emocionales y líricos).

de la fragmentación, la crítica a los valores establecidos y, además, se erige en obra abierta que exige la complicidad del lector; asume también un sentido ético, y conduce no a una ‘doctrina’ cerrada, sino a un pensamiento ‘in fieri’, susceptible de revisión y perfeccionamiento, que no aspira a una verdad última sino a la defensa de una filosofía subjetiva. El carácter fragmentario, por lo demás, no es en absoluto arbitrario: traduce de modo muy preciso y exacto el caos en que la realidad se produce, el carácter proteico del pensamiento, la laberíntica disposición de la existencia, el azar del destino y el carácter asistemático del camino hacia el conocimiento que el autor ha trazado (1997, 63).

29 En palabras del citado crítico, los poemas de *Laberinto* pueden considerarse «producto sofisticado de una penetración crítica en los hábitos lingüístico y en la envoltura de vulgaridad que cubre por lo general nuestra existencia. Si todo verdadero arte es por definición un acto de rebeldía frente al código estético y moral vigente, Bonald ha hermanado en su sedición individual la exploración en la capacidad lúdica del lenguaje con una sabia fórmula visionaria aplicada a la disección caústica de nuestros ritos cotidianos» (Hernández Alonso 1985).

30 Creo que puede extenderse a la mayor parte de la obra de nuestro autor publicada a partir de la segunda mitad de la década de los setenta la apreciación de Yborra Aznar acerca de *Campo de Agramante*, en la que indica que el estilo posee un valor estructural en el relato al convertirse en elemento superador de la disgregación (1998, 366).

31 Afirma textualmente Caballero Bonald: «La novela tiene una técnica de mosaico en cierto modo, y en muchas piezas sueltas que se van situando en un plano y que a la larga poco a poco van creando un paisaje más o menos reconocible» (1992, 58-9).

A la quiebra del sistema contribuyen también la destrucción y reelaboración de tópicos y frases hechas,³² y las disonancias sémicas, especialmente abundantes, aunque no privativas de este, en el ya citado poemario *Laberinto de fortuna*, en el que es frecuente, como indica Neira, que el sintagma nominal ofrezca una notable disonancia entre el sustantivo y el adjetivo, «pues este predica cualidades que no corresponden a aquel» (2014, 270), lo que provoca una sinestesia que genera extrañeza en la lectura y obliga al lector a reinterpretar la imagen. Disonancias que presentan distintas e interesantes tipologías: adjetivos que en español tienen el sema - + ser animado - califican a sustantivos que carecen de él; sustantivos abstractos son dotados de cualidades que corresponden al ámbito humano, y cualidades de sustantivos concretos se aplican a los abstractos. Al mismo tiempo, en bastantes ocasiones, la calificación es contraria a la naturaleza del sustantivo, generalmente en el orden abstracto o moral, pero también en el físico o sensorial, lo que produce verdaderas antinomias. A juicio del citado crítico, esta adjetivación extrañadora, que quiebra las reglas semánticas del lenguaje y hunde sus raíces en los movimientos vanguardistas de inicios del siglo XX, «es una manera más de infracción, la de la forma al servicio del significado de todo el poemario» (Neira 2014, 270; cf. 2015, 81, 96).

Cabe recordar, asimismo, otros procedimientos de transgresión del código, indicados por Yborra Aznar (1998) como caracterizadores de la novela de nuestro autor, especialmente por lo que se refiere a *Ágata ojo de gato*, *Toda la noche oyeron pasar pájaros* y *Campo de Agramante*, pero que, a mi juicio, pueden aplicarse también a buena parte de sus poemarios, pues, como ya he indicado, no hay por qué separar su poesía de su prosa. Entre ellos, pueden citarse, por ejemplo, la cuantificación de adjetivos no cuantificables, rasgo personal del estilo bonaldiano; las personificaciones, en las que se observa el carácter mágico de la ficción; las hipérbolas transfiguradoras de la realidad tangible; las antítesis, que crean un contraste sugeridor de alternancias con el que se supera la oposición latente y se insinúa un significado más abierto y sugerente; símiles que corporeizan lo intangible; símbolos que evocan las ambiguas correspondencias con lo real; sinécdoques conformadoras de un universo literario determinado por objetos que adquieren un nuevo significado; palabras

32 Sobre las que comenta Caimari Frau: «Caballero Bonald rompe los diques de austeridad lingüística y contención expresiva. No se contenta con parodiar frases manteniendo su estructura sino que parodia rompiendo el sistema; usa locuciones, clisés, muletillas, repentinándolas, esto es, analizándolas, haciendo revivir el sentido de sus elementos y produciendo así un efecto expresivo inesperado. Introduce en sus poemas variantes de famosas fórmulas y las aplica humorísticamente; estas distintas variantes vienen a romper el sistema esperado y por medio de la parodia y el ridículo pretende su destrucción» (1993, 130).

con un valor que trasciende el objetivo sugiriendo una realidad referencial subjetiva; así como las deformaciones, que promueven una nueva percepción de la realidad (Yborra Aznar 1998, 365).

Otro elemento destacable, por lo que se refiere a los mecanismos de ruptura de las expectativas y, por ello, de ruptura del sistema, es el amplio uso de la paradoja que encontramos en buena parte de la obra de nuestro autor. Una figura retórica - con la que Caballero Bonald parece responder críticamente a un modo de concebir la existencia y el arte que considera insuficiente y errado - dirigida a 'dinamitar' el centro del discurso lógico, y que con sus contradicciones, que pueden rozar el oxímoron, sorprendentes y novedosas, nos obligan a reconsiderar el sentido de lo precedentemente leído (cf. Caimari Frau 1993, 127-9) y, en una perspectiva más amplia, el sentido que damos a lo real o a sus apariencias.

Tales paradojas se inscriben, en ocasiones, en contextos irónicos (no hay que olvidar que «el registro irónico dispara las alarmas del sentido», Mainer 1995, 197) muy del gusto de nuestro autor, para quien constituyen un eficaz elemento de desmitificación y distanciamiento artístico, y que a veces alcanza la ironía en su obra mediante la propia sintaxis³³ y, en otros momentos, con el uso de las lýtotes barrocas o de mecanismos de deformación estética como la cosificación y caricaturización).³⁴ Recursos que podrían incluirse en lo que Fanny Rubio - que destaca, en concreto, de *Laberinto*, precisamente el hecho de que todos sus poemas muestren una palabra que «a sí misma se hace con la sola fuerza de un deseo desestructurador» -, considera una «retórica de la inversión» (aplicable, a mi juicio, a otras obras del autor):

En *Laberinto de fortuna* se afirma una sorprendente retórica de la inversión (desestructuración, fascinación por el reverso, la paradoja), una hermenéutica sabiamente expresada, una estética sin exclusiones, una emotiva erótica. (1985)

33 Según afirma el propio Caballero Bonald - a su manera, se trata también de un procedimiento de «deformación» o, al menos, de ruptura de las expectativas: «Está también la ironía producida a través de la propia sintaxis. La organización, la norma sintáctica está funcionando dentro del poema de tal forma que una pura localización de los términos es ya ironía secundaria» (Ripoll 1986, 109).

34 Al respecto, y acerca precisamente de «Femme nue», comenta Hernández Alonso: «No sin ser deformada - es la frase final - puede la realidad exhibir sus enigmas'. El autor rinde tributo a esta práctica deformadora en varios fragmentos del libro ('Santo oficio', 'Orador puntiagudo', 'Examen de ingenios') en los que el personaje caricaturizado queda oculto tras la capa de imágenes denigrantes y cosificadoras» (1985).

3.2 Las subversiones del espacio, del tiempo y de la representación del yo

Pueden también interpretarse como formas de ruptura de los cánones estéticos realistas y, por ello, como mecanismos literarios de deformación artística, adscribibles a una concepción intuitiva, imaginativa, 'mágica' de la existencia, y asociadas a «esa imantación sensible que - como en el caso del barroquismo - posibilita una previa conducta superrealista frente a la común interpretación de la realidad» (Caballero Bonald 2006b, 347-8), la ruptura o violación de las coordenadas espacio-temporales convencionales. Me refiero a esa sensación que afirma sentir poéticamente nuestro autor, y que poéticamente nos transmite, de haber ido dejando la vida en lugares donde no estuvo nunca, como puede apreciarse en poemas como «Atracción de contrarios» o «Doble vida»: «Se me quedó la vida en muchos sitios | donde no estuve nunca. | Vuelvo así | consecutivamente de esas ávidas | lontananzas de la imaginación | hasta el lugar fortuito en que ahora estoy. | [...] y es como si de pronto se fuera insinuando | un último vestigio de alcohol y de abulia | por los abigarrados vericuetos | del tiempo: | esa impura manera | de ir dejando la vida | en lugares donde no estuve nunca» o «Doble vida»: «Mi memoria equidista de un espacio | donde no estuve nunca: | ya no me queda sitio sino tiempo» (2011, 105, 296).

Se me quedó la vida en muchos sitios
donde no estuve nunca.
Vuelvo así
consecutivamente de esas ávidas
lontananzas de la imaginación
hasta el lugar fortuito en que ahora estoy.
[...] y es como si de pronto se fuera insinuando
un último vestigio de alcohol y de abulia
por los abigarrados vericuetos
del tiempo:
esa impura manera
de ir dejando la vida
en lugares donde no estuve nunca. (105)

Mi memoria equidista de un espacio
donde no estuve nunca:
ya no me queda sitio sino tiempo. (296)

Y me refiero también a sus conocidas «fabulaciones temporales», a su singular tratamiento del tiempo, ya que la voz lírica de Caballero Bonald tiende a anular las distinciones entre pasado, presente y futuro para crear una dimensión temporal única, subjetiva y mítica,

en versos como «Evoco al que no he sido todavía», «Recuerda mientras tanto la historia que no has vivido todavía», «No sé si fue ayer tarde o fue pasado mañana, no sé si es que a sabiendas me equivoco, si todo ha sucedido hace ya tiempo o va a ocurrir después de recordarlo», «También se profetiza lo que ya se ha vivido», «El pasado que viene | nunca será ya el mismo que el que acaba de irse», «Sólo el presente puede modificar el curso del pasado» (2011, 365, 366, 440, 526, 528, 451).

Versos en los que se unen los ecos de una fecunda lectura de Eliot (cf. Flores Requejo 1999, 96), con la visión personalísima y continua del tiempo por parte de nuestro autor, el cual, de todos los enfoques posibles del tema, prefiere insistentemente uno que consiste en contemplar el pasado como profecía del porvenir: «No se espera del futuro ninguna experiencia que no haya dado el pasado, ninguna emoción que no recuerde a otras emociones, ningún pensamiento que no lleve a un pensamiento anterior» (Payeras Grau 1997, 71-2). Estamos ante un entrecruzamiento de sendas y momentos:

El tiempo capturado o enfocado por la linterna del recuerdo en los poemas de Caballero Bonald es un cruce de caminos, un cruce de tiempos: el presente puede inmiscuirse en el pasado con la misma naturalidad con la que el pasado puede ser la sombra del futuro. La vida es un laberinto en el que no siempre se avanza, sino que siempre se rectifica, se vuelve sobre los pasos, se va y se viene, de la edad adulta a la niñez, de la niñez a la senectud, del hoy al ayer, y viceversa. (Mesa Toré 2006, 213-14)³⁵

Como estamos viendo, se trata de un continuo juego de espejos espaciales y temporales – al que contribuye, a veces, el recurso al mito en el plano de la memoria (cf. Andújar Almansa 2000, 59) –, al que hay que sumar la subversiva representación poética del yo que nos ofrece nuestro autor. Al respecto, resulta especialmente significativo que Caballero Bonald asocie en sus páginas biográficas su ya conocida máxima («No sin ser deformada...»), a otro concepto fundamental en su poética, la máscara,³⁶ cuyos simulacros, que son para nuestro autor la esencia de la literatura (cf. 1995, 295; 2003, 12), resulta inevitable poner en relación con la crisis del sujeto que caracteriza a la trayectoria del imaginario poético desde el romanticismo al surrealismo, con su eje de rotación trazado en el simbolismo, en

35 Cf. Andújar Almasa 2000, 53; Talens 2007, 99-100; Lanz 2007, 107; Mella 2012, 95.

36 Afirma al respecto Caballero Bonald en sus memorias: «'No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas', dije en un poema. Aunque a lo mejor opté por aplicarme una fascinante máxima de Nietzsche: 'Todo lo profundo precisa de una máscara'» (2010a, 470; cf. Pedrós-Gascón 2011, 219; Fernández 1997, 12). El dictum nietzscheano, dicho sea de paso, lo cita también María Zambrano en «El payaso y la filosofía».

palabras de Andújar Almansa, y que se concibe, casi siempre, como el intento de lectura de una realidad oculta e inaprensible; una realidad que es, en última instancia «una identidad, la del yo, por lo que es posible que la historia de la poesía moderna sea en gran medida la historia del sujeto que la protagoniza» (2006, 173).³⁷

Una afirmación que nos lleva directamente a uno de los motivos más significativos en la obra de nuestro autor, obsesionado, como él mismo declara, por «el consabido y muy borgiano asunto de los personajes en que uno se puede desdoblar» (Caballero Bonald 1995, 291), y para quien la poesía es, además de un afinadísimo método de conocimiento, como estamos viendo, un potente instrumento de invención del yo, continuamente reinventado y reelaborado en su obra lírica (cf. Carreño 1982, 43; Flores Requejo 2013), en un continuo desdoblamiento que puede y debe ponerse en relación con sus fabulaciones temporales antes citadas, porque «solo la turbia duplicación del *yo* explicaría el continuo vaivén del futuro al pasado, del espacio al tiempo, de la memoria a la ignorancia» (Mainer 1995, 5), que tan profundamente caracterizan a una obra que pone en evidencia, en palabras de Talens, el carácter de constructo (siempre incompleto, siempre *en proceso*) de la identidad y la memoria, esto es, el carácter *no estable* ni *completo* de un sujeto que ya ha comprendido que una (identidad) y otra (memoria) solo son útiles si se basan en la puesta entre paréntesis del bálsamo de las certezas, siendo, como quería Wittgenstein, la duda³⁸ quien construye su sistema (Talens 2007, 33).

Efectivamente, estamos ante un autor intencionado no en perfilar soluciones, sino en plantear la disidencia desde el desconcierto lúcido y desde las continuas preguntas sin respuesta que esa misma lucidez enuncia (Díaz de Castro 2006, 189),³⁹ y también desde una radical ambigüedad, condición imprescindible, para nuestro autor, de toda gran y verdadera literatura, de toda «literatura válida» (2011, 185), y linfa vital de su mundo creativo, en el que todo se pone

37 Y acerca de la máxima que nos ocupa, comenta el citado autor: «solo mediante una realidad lingüísticamente distorsionada y aparentemente contradictoria puede expresarse la interna coherencia moral» (Andújar Almansa 2000, 176).

38 A juicio de Arkinstall, que destaca como unos de los temas bonaldianos en *Laberinto de fortuna* la reivindicación del derecho individual a salir fuera de las normas fijadas por el poder, «quedarse en la duda significa negarse a formar parte del círculo cerrado del poder, eligiendo uno mismo los pasos significativos que determinan la vida» (1993, 166, 168).

39 Cabe recordar que Debicki, refiriéndose a los autores del grupo en el que se incluye Caballero Bonald, se referirá a «un modo de crear mediante intertextualidades, mediante contraposiciones de niveles, mediante juegos de perspectiva, visiones complejas que obligan al mismo lector a entrar en el proceso del poema, y que ofrecen, en últimas cuentas, no significados resueltos, sino invitaciones a participar en un proceso de conocimiento [...] Dejando atrás la confianza en la unicidad y en la permanencia de significados de la obra en sí [...] nos guían hacia este mundo autoconsciente, irresuelto, contradictorio de lo postcontemporáneo» (1987, 53).

continuamente en duda, en entredicho, a través de algunas de sus más características estrategias literarias y figuras retóricas, tanto en ámbito lírico como novelístico, y entre la que podemos recordar la anfibología – considerada por nuestro autor como un validísimo ingrediente estético, y así lo afirma, precisamente a propósito de la obra de Brinkmann, un pintor muy de su gusto (1976, 25) –; las numerosas «construcciones disyuntivas duales» (Yborra Aznar 1998, 40), que son, con frecuencia, «disyuntivas no resueltas» (Flores Requejo 2016, 102-3); las abundantes elipsis, que no hacen sino potenciar una confusión perseguida por un narrador que prefiere plantear interrogantes a resolverlos (Yborra Aznar 1998, 20); así como el uso frecuente de la interrogación y de la negación retóricas, que reflejan todo un modo de ver la vida y el arte basado en la provisionalidad y la incerteza (Flores Requejo 1999, 95), y el empleo de otras figuras que contribuyen a generar la desconcertante incertidumbre a que el texto induce al lector, como zeugmas, anástrofes, hepanadiplosis, hipérbatos, etc. (Neira 2014, 271).

4 A modo de conclusión

Todos los elementos que hemos ido viendo contribuyen a la creación de una obra de alto valor artístico, guiada por un ideal de experimentación y de ruptura permanente,⁴⁰ y caracterizada por un sincretismo total, medular (temático, lingüístico, estético, emocional y de pensamiento), en el que todo se crea y funciona por contraste, en un ‘mestizaje’ (al que contribuyen también las numerosas intertextualidades presentes en la literatura de Caballero Bonald y que, entre otras cosas, subrayan la quiebra del yo ‘autoral’) muy del gusto del escritor jerezano, siempre atraído, fascinado, humana y literariamente, por los territorios fronterizos, por lo mezclado y por lo impuro, para él, no solo un indisputable factor de enriquecimiento del ser humano (2010a, 772), sino también un eficiente instrumento de revelación y clarividencia (cf. 2012, 88-9), a través del cual se manifiesta la capacidad del arte de revelar lo escondido y lo secreto, que es lo que ha perseguido nuestro autor a lo largo de toda su carrera literaria, fiel a una máxima («No sin ser deformada...») que reconoce como el elemento central de su poética.⁴¹ Y así lo reafirma en una obra de la importancia estética y testamentaria de *Entreguerras* (cf. Flores

⁴⁰ Ya en 1971 manifestaba la ineludible necesidad, para el escritor, de una continua transformación, de una «ruptura permanente», «como única forma válida para no estancarse o convertirse en estatua de sal o en rueda de molino o en funcionario laureado» (Pedrés-Gascón 2011, 107).

⁴¹ Pese a que pueda parecer algo exagerada, según afirma en respuesta a una pregunta de su interlocutor, en una entrevista fechada en 1997 (Fernández 1997).

Requejo 2018), en la que, dicho sea de paso, se elimina la puntuación, lo cual no deja de ser otro gesto de rebeldía y de ruptura de los cánones, y en cuyo segundo capítulo - otra desviación más de la norma poética -⁴² se encuentran los siguientes versículos:

no sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas
dijiste alguna vez persuadido de la conformidad severa de ese
aserto
y lo repites ahora con la misma efusión la misma convicción de
entonces. (2012, 44-5)

Y con la misma convicción, y en la misma obra, reafirma también nuestro autor, sirviéndose en este caso de un verso de Montale - una de las numerosas intertextualidades a las que me he referido antes - su rechazo de lo 'razonable' y 'fidedigno', y su defensa de la dimensión mágica y misteriosa de la existencia, es decir, de su dimensión poética; y lo hace, precisamente, al hilo de una lamentación en la que incluye entre los males de la vejez (representada por uno de sus 'atributos' más terribles, la pérdida de la memoria) el hecho de que la rebeldía vaya dejando paso a la resignación y a sus apatías:

malhaya la memoria que va dilapidando sus acopios de dudas
y acepta las ridículas inercias de lo razonable de lo fidedigno
perché solo il farnetico è certezza. (2012, 167)

Una muestra más de su radical inconformismo, de su indocilidad ante dogmas, convenciones y certezas, sea vitales que literarios, como bien refleja su obra creativa, guiada por «una ética de la escritura absolutamente radical», y en la que destaca el esfuerzo de Caballero Bonald por contravenir estilísticamente la norma, por dignificar el fluir penetrante de la lengua, y por vitalizar el sueño (Rubio 1985). Una obra que nos recuerda que, según nuestro autor, el arte está hecho con la materia inagotable de la vida - «el estilo es la vida», como ya hemos visto. Y que la vida equivale a la libertad.

42 Y que se inscribe de modo muy natural en la tendencia bonaldiana a la ruptura de los límites entre los géneros literarios, a los que ha considerado siempre una mera trampa para neófitos.

Bibliografía

- Abril, Juan Carlos (2011). «*Navigare necesse, vivere non necesse*. Entrevista a J.M. Caballero Bonald». *Ínsula*, 775-776, 28-31.
- Albornoz, Aurora de (1979). *Hacia la realidad creada*. Barcelona: Península.
- Andújar Almansa, José (2000). «Memoria, mito y laberinto en *Descrédito del héroe*, de J.M. Caballero Bonald». *Dicenda*, 18, 51-60.
- Andújar Almansa, José (2006). «Los asedios del yo (sobre *Descrédito del héroe*)». *Litoral*, 242, 173-79.
- Ardanuy López, Jordi (2009). «Transcendencia y lenguaje en la tradición moderna. Esbozo de una ontogénesis poética a partir de *Las ínsulas extrañas*». Dehennin, Elsa; Paepe, Christian de (eds), *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea. Poemas y ensayos*. Amsterdam; New York: Editions Rodopi B.V., 197-218.
- Arkinstall, Christine (1993). *El sujeto en el exilio: un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*. Amsterdam; Atlanta: Editions Rodopi B.V.
- Caballero Bonald, José Manuel (1976). «Brinkmann en su jardín de las delicias». Amon, Santiago; Caballero Bonald, José Manuel; Fábrega, Luis; Soto, Juvenal, *Brinkmann*. Madrid: Ediciones Rayuela, 23-6.
- Caballero Bonald, José Manuel (1983). *Selección natural*. Madrid: Cátedra.
- Caballero Bonald, José Manuel (1984). *Laberinto de fortuna*. Barcelona: Laia.
- Caballero Bonald, José Manuel (1990). *Leer a Picasso*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso; Ayuntamiento de Málaga.
- Caballero Bonald, José Manuel (1992). «Reflexión sobre mi obra literaria». Polo, Victorino (ed.), *Hispanoamérica. La sangre del espíritu*. Murcia: Universidad de Murcia, 47-60.
- Caballero Bonald, José Manuel (1993). *Descrédito del héroe y Laberinto de fortuna (Nueva edición revisada)*. Madrid: Visor.
- Caballero Bonald, José Manuel (1995). *Tiempo de guerras perdidas*. Barcelona: Anagrama.
- Caballero Bonald, José Manuel (1999). *Copias del natural*. Madrid: Alfaguara.
- Caballero Bonald, José Manuel (2003). *Memoria, ficción*. Cuenca: Centro de Profesores y Recursos de Cuenca; Eurográficas.
- Caballero Bonald, José Manuel (2006a). *Relecturas, prosas reunidas (1956-2005)*, vol. 1. Ed. de J. Fernández Palacios. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
- Caballero Bonald, José Manuel (2006b). *Relecturas, prosas reunidas (1956-2005)*, vol. 2. Ed. de J. Fernández Palacios. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
- Caballero Bonald, José Manuel (2010a). *La novela de la memoria*. Barcelona: Seix Barral.
- Caballero Bonald, José Manuel (2010b). *Prefiguraciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Caballero Bonald, José Manuel (2011). *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa*. Barcelona: Seix-Barral.
- Caballero Bonald, José Manuel (2012). *Entreguerras o De la naturaleza de las cosas*. Barcelona: Seix-Barral.
- Caballero Bonald, José Manuel; Fajardo, José Luis (2014). *Anatomía poética. Diálogos de la literatura y la pintura*. Madrid: Círculo de tiza.
- Caimari Frau, Francisca (1993). «El laberinto de fortuna de J.M. Caballero Bonald. Problemas de lengua y estilo». *Caligrama*, 5, 123-46.

- Carreño, Antonio (1982). *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid: Gredos.
- Debicki, Andrew P. (1987). *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar.
- Díaz de Castro, Francisco José (2006). «El manual de infractores de J.M. C.B.». *Litoral*, 242, 188-93.
- Doce, Jordi (2011). «Noche, memoria, ruina. Entrevista con José Manuel Caballero Bonald». *Minerva*, 17, 56-61. URL <http://www.revistaminer-va.com/articulo.php?id=477> (2019-05-21).
- Fernández, J.D. (1997). «Entrevista a Caballero Bonald». *Hoy*, 4 de noviembre, 12.
- Flores Requejo, María José (1999). *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*. Mérida: Editora Regional de Extremadura; Universidad de Extremadura.
- Flores Requejo, María José (2013). «Soy esos hombres juntos. Identidad y ficción en la obra poética de José Manuel Caballero Bonald». *Cuadernos AISPI*, 1, 155-68. DOI <http://dx.doi.org/10.14672/1.2013.1084>.
- Flores Requejo, María José (2014). «Prólogo». Caballero Bonald, José Manuel, *Fábula y memoria (Antología poética en verso y prosa)*. Introducción y selección de María José Flores Requejo. Madrid: Alianza Editorial, 15-27.
- Flores Requejo, María José (2016). «Acerca de la libertad y el riesgo: notas sobre *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, de José Manuel Caballero Bonald». *Campo de Agramante*, 18, 93-110.
- Flores Requejo, María José (2018). *Poética y memoria: Entreguerras o De la naturaleza de las cosas, de José Manuel Caballero Bonald*. Sevilla: Alfar.
- García Montero, Luis (2006). «Preguntas / respuestas. Luis García Montero. José Manuel Caballero Bonald». *Litoral*, 242, 24-30.
- Gimferrer, Pere (1989). «Con Caballero Bonald. Prólogo». Caballero Bonald, José Manuel, *Doble vida. Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial, 7-11.
- Hernández, Antonio (1978). *La poética del 50. Una promoción desheredada. (Estudio y antología)*. Madrid: Zero-Zyx.
- Hernández Alonso, Salvador (1985). «*Laberinto de fortuna*». *Ínsula*, 469, 18.
- Lanz, Juan José (2007). «Sobre los modos de la insumisión: *Manual de infractores*, de José Manuel Caballero Bonald». *Zurgai*, 104-8. URL <http://www.zurgai.com/jose-manuel-caballero-bonald.html> (2019-06-06).
- Mainer, José Carlos (1995). «Gestión de simulacros». *Poesía en el campus*, 30, 4-8.
- Martínez de Mingo, Luis (1984). «Caballero Bonald: fabulador de nuestras carencias». López de Abiada, José Manuel (ed.), *Entre la Cruz y la Espada: En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*. Madrid: Gredos, 265-72.
- Mella, Olga Guadalupe (2001). «Reinterpretaciones del pasado literario: Posmodernidad, barroco y temporalidad en la obra poética de José Manuel Caballero Bonald». Fuente Ballesteros, Ricardo de la; Pérez-Magallón, Jesús; Jouve-Martín, José Ramón (eds), *Del barroco al neobarroco: Realidades y transferencias culturales* (Valladolid, 23-25 de junio de 2010). Valladolid: Universitas Castellae, 93-110.
- Mella, Olga Guadalupe (2012). «Escrituras recurrentes: la ficción del tiempo en la poesía de José Manuel Caballero Bonald». *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, 95-119.
- Mesá Toré, José Antonio (2006). «Somos el tiempo que nos queda». *Litoral*, 242, 212-14.

- Neira, Julio (2014). «Memoria, transgresión y retórica en el *Laberinto de fortuna* de José Manuel Caballero Bonald». *EPOS*, 30, 261-72. DOI <https://doi.org/10.5944/epos.30.2014.16102>.
- Neira, Julio (2015). «José Manuel Caballero Bonald, una poética de la transgresión». *José Manuel Caballero Bonald. Descrédito del Héroe y Manual de infractores*. Ed. e introducción de Julio Neira. Madrid: Cátedra, 15-112.
- Payeras Grau, María (1987). «Entrevista con J.M. Caballero Bonald». *Caligrama*, 2(2), 237-46.
- Payeras Grau, María (1997). *Memorias y suplantaciones. La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- Pedrós-Gascón, Antonio F. (2011). *Regreso a Argónida en 33 entrevistas*. Introducción y selección de Antonio F. Pedrós-Gascón. Zaragoza: Prensa Universitarias de Zaragoza.
- Ripoll, José Ramón (1986). «La nave va. Una charla con José Manuel Caballero Bonald». *Olvidos de Granada*, 1, 108-11.
- Rubio, Fanny (1985). «Regreso a la oscuridad interior». *La Gaceta de Libro*, febrero, 23.
- Sanz Villanueva, Santos (2008). «Cuarta mesa redonda». Parra Ramos, Josefa; Rodríguez Gómez, Ricardo (eds), *José Manuel Caballero Bonald = Actas del congreso homenaje* (Jerez de la Frontera, 8-10 de noviembre de 2006). Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 125-33.
- Talens, Jenaro (2007). «Anotaciones de un viajero de paso». *José Manuel Caballero Bonald. Summa vitae. Antología poética (1952-2005)*. Prólogo y ed. de Jenaro Talens. Barcelona: Galaxia Gutemberg; Círculo de lectores, 5-35.
- Villanueva, Tino (1998). *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald*. London: Tamesis Book.
- Yborra Aznar, José Juan (1998). *El universo narrativo de Caballero Bonald*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.