HAL open science

Literature and music in José Manuel Caballero Bonald's works.

Ismaël Chataigné

▶ To cite this version:

Ismaël Chataigné. Literature and music in José Manuel Caballero Bonald's works.. Literature. Université Grenoble Alpes; Universidad de Sevilla (Espagne), 2017. Español. NNT : 2017GREAL040 . tel-01998260

HAL Id: tel-01998260

https://theses.hal.science/tel-01998260v1

Submitted on 29 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

préparée dans le cadre d'une cotutelle entre la Communauté Université Grenoble Alpes et l'Université de Séville

Spécialité : **Études Hispaniques et Hispano Américaines**

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 - 7 août 2006

Présentée par

Ismaël CHATAIGNÉ

Thèse dirigée par **Jean-François CARCELEN** et
codirigée par **Francisco Javier ESCOBAR BORREGO**

préparée au sein des **Laboratoires ILCEA 4 et Programa de Doctorado *Literatura Española y Teoría de la Literatura***

dans **l'École Doctorale LLSH Nº50 et le Département de Littérature espagnole de l'Université de Séville**

Littérature et musique dans l'œuvre de José Manuel Caballero Bonald

Thèse soutenue publiquement **à Séville le 19 septembre 2017**,
devant le jury composé de :

M. José María MICÓ
Professeur des universités, Université Pompeu Fabra, Président
Mme. Zoraida CARANDELL
Professeur des universités, Université Paris Nanterre, Rapporteur
Mme. Bénédicte MATHIOS
Professeur des universités, Université Clermont Auvergne, Rapporteur
M. Juan MONTERO
Professeur des universités, Université de Séville, Membre
Mme. Isabel ROMÁN
Professeur des universités, Université de Séville, Membre

A la abuela Petra *in memoriam.*
Se curó del hambre aprendiendo a leer.

Nous sommes malheureusement accoutumés à jouir des arts dans l'isolement : absurdité des galeries de peinture et des salles de concert. Les arts isolés sont un triste travers moderne. [1]

F. Nietzsche

Se oían por todas partes músicas muy queridas por mí: viejas o no tan viejas melodías árabes. Quizá sea éste de la música el más perseverante, incorrupto arraigo cultural de un mundo casi enteramente ocupado por otros. [2]

J.M. Caballero Bonald

[1] NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes (automne 1869-printemps 1872)*, trad. H. Schmitt (1885) revue par R. Klein (1958), Paris, Le Livre de Poche, 1966.
[2] CABALLERO BONALD, José Manuel, Madrid, El País, 26 – 30 Septiembre 1988.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera hacer especial mención a la vigilancia y apego de mis mentores, los profesores Francisco Javier Escobar Borrego y Jean-François Carcelen, por su erudición y compromiso, su trato cercano y su elevado nivel de exigencias —tan sólo algunas calas— en la genuina clase magistral que ha supuesto para mí su tutela conjunta.

A José María Conget, quien me enseñó a leer entre renglones; al poeta José María Velázquez-Gaztelu, por su sapiencia y generosidad; al hijo gaditano del dios Momo, Juan José Téllez; al flamenco de las esferas, Mauricio Sotelo, y al también alienígena Georges Didi-Huberman, cuyo toque por Soleá sí que emana de la tierra.

Expresar mi gratitud hacia algunas personas e instituciones que han sabido alumbrarme durante el lustro creciente de esta investigación: los hispanistas del *Institut d'Études Hispaniques* de la Sorbona, los miembros del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, mis colegas del grupo de investigación *LLACS* de la Universidad Paul-Valéry Montpellier III y del grupo de investigación *ILCEA4* de la Universidad Grenoble Alpes, los profesores y doctorandos del programa *Estudios Avanzados de Flamenco: un Análisis Interdisciplinar*, los poetas José Ramón Ripoll, Javier Vela y la Fundación Carlos Edmundo de Ory, la profesora Emma Falque por abrirme las puertas de la Cambridge University Library y muy especialmente al equipo de la Fundación Caballero Bonald.

Sin el apoyo incondicional y el afecto de los autores confesos de mi respiración, Christian y Begoña, las palabras de ánimo de mis familiares y la complicidad de grandes amigos ya hace tiempo que este proyecto hubiera hecho aguas. Tal avanzadilla por el mundo académico ostenta en nuestra tribu, por su carácter precursor, un genuino valor legatario. Nos resarce, en parte, de viejos fantasmas ignominiosos —guerras fratricidas, campos de concentración, encarcelamientos y otros asideros de la incultura— al tiempo que honra la herencia de aquellos que ya se mudaron al jardín musical de nuestra memoria.

Por último, mi más considerado agradecimiento a José Manuel Caballero Bonald por esta ya irrevocable lección de vida. La distinguida afinación de su voz resonará por siempre en el patio interior de mis oídos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 12

Objeto de estudio y estado de la cuestión 13

Corpus analítico 15

Aspectos metodológicos: comparatismo e interdisciplinaridad 16

1. DIÁLOGO ENTRE LAS ARTES 22

1.1. Contexto socio-histórico: Infractores de manual 26

1.2. El poder del arte 32

1.3. *La mise en scène* 36

1.4. *Bienaventurados los insumisos* 42

1.5. Rituales clandestinos 52

1.6. Las artes 60

1.7. *El imposible oficio de escribir* 75

1.8. Una cuestión de límites 102

2. POÉTICA MUSICAL 110

2.1. Musicalidad del verbo: fuentes y modelos 116

2.2. Una escritura fundada en la escucha 136

2.3. Palabra canora: marcas de estilo 160

2.4. Cadenciosas teselas de sonido: análisis de casos 176

2.5. Ecos de la memoria: experiencia, barroquismo y realidad 208

2.6. Una escritura sugerente: el significado al servicio de la forma 230

2.7. *La música se lee en el agua.* Oralidad y escritura e hibridación genérica 244

2.8. Transculturación idiomática: fronteras sonoras, traducción y mestizaje 274

3. LA MÚSICA EN SU OBRA 298

3.1. *De repente, la música* 300

3.2. *Sagrada quejumbre* 314

3.3. Imaginario del cante gitano-andaluz en la construcción de *Joaquín el Guita* ... 328

3.4. Poesía y flamenco: *Anteo* y la piedra que perdió su centro 337

3.5. *Bordes del silencio* 358

3.6. A la escucha de la sonosfera: voces, resonancias y paisaje sonoro 378

3.7. La música como símbolo 411

3.8. Julio Ramentol: productor musical, antólogo y letrista 428

4. CONCLUSIONES 439

Futuras líneas 447

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO 449

A. OBRA 451

A.1. Primeras ediciones 451

Poesía 451

Novela 452

Memorias 452

Cuento 452

A.2. Antología poética 452

A.3. Ensayo y textos monográficos 454

A.4. Artículos críticos, periodísticos y de divulgación 456

A.5. Ediciones 461

A.6. Traducciones 462

A.7. Discos producidos 463

A.8. Pintura y artes plásticas 467

A.9. Adaptación teatral 469
A.10. Biografía autorizada 469
B. TEXTOS CRÍTICOS 470
B.1. Libros y revistas 470
B.2. Ensayos y artículos 474
B.3. Tesis doctorales 497
C. ESTUDIOS MÚSICO-LITERARIOS 498
Flamenco 502
D. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA 506
6. APÉNDICE DOCUMENTAL 518
6.1. Poemas de tema musical 518
6.2. Corpus de coplas flamencas escritas por José Manuel Caballero Bonald 522
6.3. Entrevistas 551
José Manuel Caballero Bonald 551
José María Velázquez-Gaztelu 555
Juan José Téllez 565
Mauricio Sotelo 574
7. RÉSUMÉ DE LA THÈSE ET CONCLUSIONS 580
1. Le dialogue entre les arts 584
2. Poétique musicale 589
3. La musique dans son œuvre 594
Conclusions 599
Futures lignes de recherche 610

INTRODUCCIÓN

"Leer a Caballero Bonald es como acostarse indolentemente en la tierra y aplicar la mejilla y el oído a una arena caliente que parece latirnos en la piel."[3] Así describía Aurora Luque la experiencia que supone adentrase por la senda poética de uno de los autores más destacados de la literatura española contemporánea. La obra del "sabio de Argónida"[4] reactualiza con decoroso empeño la tradición de las letras clásicas e hispanoamericanas, al tiempo que se asienta en una serie de distritos estéticos que le otorgan un valor moral sucinto a su elaborado código literario, de trascendencia universal. A partir del conocimiento, la ironía y su oído musical, el poeta jerezano se pasea por la escritura entre sus temas recurrentes: la naturaleza voluble de la memoria y del tiempo, la extraña realidad, la defensa del pensamiento crítico alumbrado por la insumisión y por la duda… Todo ello a partir de una voz apostada en la escucha, en sintonía con la lucidez de su conciencia. Un canto a la vida plena que inunda el fragor de sus palabras y que nos invita a "aplicar el oído" para sentir el soberbio latido de sus letras.

José Manuel Caballero Bonald (Jerez, 1926) es una leyenda en vida. Se trata de uno de los escritores más completos y productivos del siglo veinte y veintiuno. A lo largo de su dilatada carrera ha sentado cátedra en todos los géneros literarios en los que se ha lustrado: desde la novela hasta el ensayo, pasando por el género memorialístico, el artículo crítico y, sobre todo, la poesía. No en vano, ha sido galardonado con diversos premios de renombre en reconocimiento a su trayectoria, como el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 2004, el Premio Nacional de las Letras en 2005 o el Premio Cervantes en 2012.

El poeta jerezano es el último superviviente de aquella foto histórica del homenaje a Antonio Machado en Collioure de 1959, que acabaría por plasmar el surgimiento de una nueva generación de poetas. En la actualidad, a pesar de sus noventa años de edad, no deja de participar en la vida pública del ámbito artístico y literario, ni da tregua a su labor de intelectual comprometido. Haciendo alarde de una vitalidad envidiable, atiende a entrevistas e interviene regularmente en congresos, seminarios, jurados de concursos literarios y otros eventos de calado. Tampoco cesa en el empeño de escribir. En la primavera de 2015 dio a conocer su último poemario, titulado *Desaprendizajes*[5], cuya recepción en la prensa especializada puso de relieve,

[3] Primera frase del art., *Consisto en mi deseo*, en"Navegante solitario", *Litoral*, Revista de la Poesía, Arte y Pensamiento, nº 242, Ed. Revista Litoral S.A., 2006, p. 210.
[4] Art., ARMAS MARCELO, J.J., *El sabio de Argónida*, Madrid, Blanco y Negro Cultural, 31-1-2004.
[5] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Desaprendizajes*, Barcelona, Seix Barral, 2015.

una vez más, el refinamiento exquisito de su escritura. Durante las últimas semanas volvió a sorprendernos con el anuncio de la publicación de un nuevo libro.

Objeto de estudio y estado de la cuestión

Desde la aparición de sus primeras publicaciones, el análisis de la obra poética y narrativa de José Manuel Caballero Bonald ha generado multitud de estudios, artículos y ensayos en el seno del ámbito académico y de la crítica literaria que han sido tomados en cuenta de manera minuciosa para la elaboración de este trabajo. Todos estos textos, el conjunto de obras de interés científico que versan sobre la generación a la que pertenece nuestro autor y especialmente los que analizan su propia producción literaria, avalan y nutren sustancialmente la línea de investigación sobre la que se inscribe este estudio.

Hasta la fecha, el mundo académico le ha dedicado aproximadamente media docena de tesis doctorales a su obra.[6] Todas ellas asientan un precedente obligatorio para nuestro proyecto al mismo tiempo que justifican de alguna manera su razón de ser. No obstante, existen motivos de peso que nos incitan a creer en la necesaria revisión del estado de la cuestión, dado que la mayor parte de estos trabajos datan del siglo pasado y, de manera paralela, José Manuel Caballero Bonald no ha dejado de publicar desde entonces. De todos ellos, la tesis de María José Flores, dedicada al estudio de variantes, y las más recientes, de Juan Carlos Abril y Antonio Unzué Unzué, en las que llevan a cabo una solvente e inédita revisión de la bibliografía del extenso corpus de textos críticos que versan sobre nuestro autor, han sido los referentes más ejemplares en nuestras pesquisas analíticas.

Sin embargo, la originalidad de nuestro acercamiento crítico a la producción literaria de José Manuel Caballero Bonald no radica tanto en el estudio inmanente de su obra, como en la

[6] Estas son, por orden cronológico: *Análisis de la obra literaria de José Manuel Caballero Bonald*, de José Luis Buendía López (1978) *El barroquismo contemporáneo y "Ágata ojo de Gato,"* de Artiola Carmen F. (1979); *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald*, de Tino Villanueva (1981); *Las formas del tiempo y el cronotopo en "Ágata ojo de gato",* de Enrica Castiglia (1982); *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*, de Christine Arkinstall (1990), *Contribución al estudio analítico de las novelas de José Manuel Caballero Bonald*, de Dong-Sup Jung Lee (1995); *La obra poética de José Manuel Caballero Bonald: estudio de variantes*, de María José Flores Requejo (1997); *Aproximación al universo narrativo de José Manuel Caballero Bonald*, de José Juan Yborra Aznar (1997); *La teoría literaria de José Manuel Caballero Bonald*, de Francisco García Morilla (2006), *La novela de José Manuel Caballero Bonald. Ficción y Autoficción. Una aproximación semiótica*, de Antonio Unzué Unzué (2007); *Poesía en la escritura. José Manuel Caballero Bonald, habitante de su palabra*, de Juan Carlos Abril (2008), y por último *Viaje literario con José Manuel Caballero Bonald y Fernando Quiñones. Oriente-Andalucía-Occidente: una ruta para reimaginar la Andalucía del Tardofranquismo a la Postransición*, de Luis Pascual Cordero Sánchez (2014).

perspectiva metodológica que empleamos, a caballo entre la literatura y la música, en un cruce de caminos que abordamos, asimismo, desde una perspectiva teórica interdisciplinar.

En este trabajo de tesis profundizamos de manera innovadora en tres aspectos muy precisos del ámbito académico en el que se asienta. En primer lugar, y en relación con el estudio de la obra de José Manuel Caballero Bonald, propone un corpus analítico actualizado. Desde la aparición de la última de las tesis doctorales citadas, el poeta jerezano ha publicado textos y poemarios que por su calidad literaria y su calado en el panorama de las letras hispánicas resultan a todas luces cruciales para cualquier tipo de acercamiento crítico sobre el significado específico y trascendente de su obra. Es el caso, por ejemplo, del extenso poemario autobiográfico *Entreguerras*[7] (2012) o del citado libro de poemas en prosa *Desaprendizajes* (2015). También tenemos en cuenta los artículos, conferencias y entrevistas publicadas durante los últimos años donde se desarrollan conceptos esenciales para comprender mejor la complejidad de una poética en constante movimiento. *Mutatis mutandis*, en relación con su extensa obra crítica y sus entrevistas, citamos con mucha frecuencia algunas obras antológicas recientes que nos han resultado imprescindibles como *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*[8] (2006), *Regresos a Argónida en 33 entrevistas*[9] (2011) o la densa y jugosa compilación de textos críticos y ensayísticos del jerezano sobre literatura expuesta en *Oficio de lector*[10] (2013).

En segundo lugar, proponemos un método de análisis innovador y multidisciplinar, circunscrito a una rama de estudios de la estética comparada conocida como los estudios músico-literarios, que nunca antes había sido aplicado a la obra de nuestro autor. Se trata de un marco teórico propicio para el análisis de la literatura en tanto que arte sonoro en general y de la obra de cualquier autor literario sensible a la naturaleza musical del mundo y de la palabra en particular. De manera paralela, con la elección de esta metodología plural rompemos una lanza en favor de un comparatismo mucho más amplio, fundado en el estudio fronterizo de dos dominios artísticos tan antagónicos e indisociables como la literatura y la música. Una perspectiva que desborda irreversiblemente los límites epistemológicos de cada una de ellas, sin dejar de tener en cuenta las vertientes teóricas tradicionalmente aplicadas en el estudio académico de la literatura, como las correspondientes a la Teoría de la Literatura, la Crítica Literaria o la propia Literatura Comparada.

En último lugar, la participación activa de José Manuel Caballero Bonald en nuestro proyecto justifica sobremanera su razón de ser. El autor jerezano no se ha limitado a alabar la

---

[7] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Entreguerras*, Barcelona, Seix Barral, 2012.
[8] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, ed. Jesús Fernández Palacios, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2006.
[9] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Regresos a Argónida en 33 entrevistas*, ed. Pedro F. Pedros-Gascón, Ed. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
[10] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Oficio de lector*, Barcelona, Seix-Barral, 2013.

solvencia de esta innovadora perspectiva metodológica, también nos ha facilitado material bibliográfico y se ha puesto a nuestra entera disposición a pesar de su requerida agenda y de sus averías eventuales. La sustancial entrevista que figura en el apéndice documental de esta tesis es de por si un manifiesto coherente que corrobora nuestro acercamiento teórico y nos invita a perseverar en los derroteros de nuestra perspectiva comparatista. Además, nos gustaría pensar que el ejercicio de reflexión que el poeta jerezano ha llevado a cabo al hilo de nuestras preguntas sobre el vínculo entre la literatura y la música ha sido uno de los motivos desencadenantes de la elección por su parte de la temática del *XVIII Congreso de la Fundación Caballero Bonald* celebrado en octubre de 2016, titulado oportunamente *Literatura y Música*. Un congreso en el que tuvimos el privilegio de asistir como ponentes, y donde a través de las intervenciones de diversos músicos, escritores y críticos reconocidos, quedó de manifiesto la vigencia del cruce de miradas de ayer y de hoy entre la literatura y la música.

Corpus analítico

En el eje de las relaciones poéticas, semióticas y estructurales entre literatura y música, nuestro corpus analítico se ciñe a las obras de José Manuel Caballero Bonald *a priori* sustancialmente literarias, a saber sus siete novelas, entre las cuales contamos con los dos tomos que conforman *La Novela de la memoria*[11], y sus 17 poemarios, incluyendo los más recientes, *Entreguerras* (2012), *Anatomía poética*[12] (2014) y *Desaprendizajes* (2015). Un corpus verdaderamente desproporcionado para un trabajo de tesis al uso si no fuera porque en ningún momento perdemos de vista nuestra perspectiva interdisciplinar. La propuesta fundamental de este trabajo de tesis no radica tanto en la descripción analítica de su obra, que por otro lado ya ha sido llevada a cabo en solventes trabajos académicos, como en el sondeo de la específica relación de la literatura y la música a través de ella. Por tales motivos, aunque no dejamos de tenerlos en cuenta, hemos descartado de nuestro corpus analítico sus ensayos, artículos, ediciones y traducciones, así como los discos y letras que ha producido y escrito para el ámbito discográfico, que por otro lado compilamos de manera inédita en el Capítulo bibliográfico y en el Apéndice documental.

Asimismo, en nuestro acercamiento a su poética y a su pensamiento, a lo largo de la tesis acudimos muy a menudo a su obra crítica y a sus entrevistas, donde están enfrascados diversos testimonios cruciales que nos ayudan a entender los valores musicales de su poética y de su pensamiento.

---

[11] CABALLERO BONALD, José Manuel, *La novela de la memoria*, Barcelona, Seix Barral, 2010.
[12] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Anatomía poética*, Barcelona, Círculo de tiza, 2014.
Cf., http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/04/actualidad/1415126659_037186.html

Así, desde un punto de vista analítico, en la balanza que compensa las relaciones músico-literarias en la trayectoria artística y profesional del poeta jerezano, nunca dejamos de tener un pie en la literatura y, en un segundo grado, a través del estudio de su obra literaria tratamos de dar respuesta desde un punto de vista general a las problemáticas teóricas que plantea la influencia de la música en la literatura contemporánea.

Aspectos metodológicos: comparatismo e interdisciplinaridad

Esta tesis doctoral se cimienta en la coalición de tres ejes analíticos fundamentales. El más importante de ellos es el que conforman los Estudios músico-literarios. La relación que profesan literatura y música ha sido abordada en múltiples ocasiones y desde diversos prismas a través de la Historia del arte, de la Crítica literaria y de la propia Historia de la literatura. No obstante, reconocidas voces en la materia concuerdan en situar el origen de los modernos Estudios músico-literarios en el año 1948, fecha en la que el comparatista Calvin S. Brown publicó una obra de referencia titulada *Music and Literature. A Comparison of the Arts*[13], en la que se abordan desde un prisma formalista los procesos de interacción entre las dos artes. En la actualidad esta rama de estudios cuenta con un material bibliográfico muy amplio[14], con trabajos cada vez más concisos en su especialización metodológica y en la diversidad de sus objetos de estudio, con varios departamentos de musicología y literatura comparada en diversas universidades sensibles a su perspectiva intersemiótica y con unas perspectivas críticas fundadas en los avances de la ciencia que aportan una visión cada vez más solvente y global de las interconexiones de los universos musicales y literarios.

Desde un punto de vista semiótico, hemos procurado distanciarnos de las apreciaciones holistas[15] y estructuralistas del fenómeno artístico a pesar de que muchas de sus nociones están específicamente referidas en algunos apartados de este estudio. En este sentido nos acogemos al modelo analítico tripartito del profesor Jean Molino[16] que analiza la puesta en escena de las

[13] BROWN, Calvin S., *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Athens (Georgia, EU), the University of Georgia Press, 1948; 2ª ed., Londres, University Press of New England, 1987.

[14] El reconocido especialista en estudios músico-literarios Jean-Jacques Nattiez propone una revisión bibliográfica actualizada de esta rama de estudios en su obra *La musique, les images et les mots: Du bon et du moins bon usage des métaphores dans l'esthétique comparée*, Québec, Métissages, Éditions Fides, 2010, pp. 31, 32.

[15] La explicación holista del arte, del ser humano y de la propia naturaleza responde a un procedimiento atávico de síntesis plasmado a lo largo de la historia de la crítica del arte, desde la concepción platónica de la unidad andrógina, pasando por las teorías unificadoras universales románticas y marxistas, el psicoanálisis como inmersión en el inconsciente en busca de la unidad fragmentaria que compone el yo, hasta la visión estructuralista de Lévi-Strauss que trata de demostrar la universalidad del pensamiento humano o la de Michel Foucault, convencido de que en cada siglo se establecen correspondencias homólogas entre la lingüística, la economía y la biología.

[16] MOLINO, Jean, *Fait musical et sémiologie de la musique*, Musique en jeu, nº 17, pp. 37-62, janvier 1995.

propiedades de la obra de arte distinguiendo los procesos de creación, de la propia obra y de los procesos de recepción, que traduce a su vez en tres etapas analíticas complementarias:

1. Procesos creadores (poética).

2. Cualidades exclusivas de la obra (inmanentes).

3. Estrategias perceptivas (estética).

De manera paralela, existen dos textos que consideramos de referencia a la hora de esbozar una perspectiva epistemológica actualizada de los Estudios músico-literarios. El primero es la introducción de la semióloga Silvia Alonso a la obra *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos* (2002)[17], y el segundo, el artículo del comparatista y musicólogo Michel Gribenski *Littérature et musique, quelques aspects de l'étude de leurs relations* (2004) [18]. En ellos se revisan de forma sintética y desde un punto de vista histórico los roles e interacciones de ambas artes a lo largo de los diversos movimientos artísticos, desde la antigüedad greco-latina, hasta el romanticismo, el simbolismo y las vanguardias, los problemas teóricos de orden semiológico que plantea la comparación de la literatura y la música, así como los distintos tipos de relaciones formales entre, por un lado, la poesía y la música y, por otro, el relato y la música. Gribenski resume en un sencillo esquema tripartito la interacción temática y formal entre la literatura y la música:

1. Influencia de la literatura en la música.

2. Concomitancias entre literatura y música.

3. Influencia de la música en la literatura.

Dentro de este panorama general, existen antecedentes directos a nuestro estudio de trabajos que se inscriben fundamentalmente en el segundo y sobre todo en el tercer punto de este organigrama y que participan indistintamente de los tres enfoques semióticos del anterior. Algunos de ellos son:

—El libro *Proust Musicien*[19] del semiólogo musical Jean-Jacques Nattiez.

---

[17] ALONSO, Silvia, *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco/Libros, 2002, pp. 7-26.

[18] GRIBENSKI, Michel, *Literatura y música, algunos aspectos del estudio de sus relaciones* (Traducción mía), Labyrinthe, 19 | 2004 (3), mis en ligne le 19 juin 2008, URL : http://labyrinthe.revues.org/246

[19] NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust músico* (traducción mía), Paris, Ed. C. Bourgois, 1984. En esta obra el semiólogo musical canadiense reflexiona sobre el rol de la música en *À la recherche du temps perdu* y más precisamente en el libro *Un amour de Swann*. Nattiez estudia el modo en que la sonata *de Vinteuil*, inventada por Proust, y su ya célebre *petite phrase*, sugestionan al personaje principal, Charles Swan, en su relación con Odette de Crécy. Al hilo del análisis de la obra maestra de Marcel Proust, Nattiez tiene en cuenta a Debussy, Wagner y Beethoven en cuanto a una concepción mística de la música como modelo para la creación literaria, paralela a conceptos estéticos propios de la época, como el del arte puro.

—El artículo "Una novela musical: *Concierto barroco* de Alejo Carpentier"[20] de la musicóloga Leiling Chang.

—El libro "La lecture músico-littéraire"[21] de la profesora Frédérique Arroyas, experta en Estudios músico-literarios y en la Teoría de la improvisación.

—El libro "Cantar del agua"[22] del músico y poeta José Ramón Ripoll, con diversos textos ensayísticos sobre la relación histórica que mantienen poesía y música.

—Los artículos críticos del profesor Francisco Javier Escobar Borrego, codirector de este proyecto, acerca de la influencia de la música en la poética de José Ángel Valente[23].

El segundo de los ejes analíticos de este trabajo de tesis es precisamente el de los estudios dedicados al análisis y al estudio de la literatura, esencialmente la Crítica Literaria, la Literatura Comparada y los estudios de Poética. En estos campos a menudo los contenidos se entrelazan. En relación con esta línea tradicional de estudios filológicos también se han tenido en

---

[20] Ap., *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Introducción, compilación de textos y bibliografía Silvia Alonso, Madrid, Arco/Libros, 2002, pp. 149-186. Chang propone un análisis de la dimensión sonora en la novela del autor cubano dentro de lo que denomina "una prosa musical". La autora también tiene en cuenta los "campos de resonancia" fonética en la obra y sus vínculos con el ritmo y los procesos simbólicos. Por ultimo analiza la dimensión estructural de la novela en relación con las formas musicales en el tiempo, basándose en conceptos compartidos por la literatura y la música, como la polifonía, el ritmo, la repetición, o el contrapunto.

[21] Título completo: « La lecture musico-littéraire : à l'écoute de *Passacaille* de Robert Pinget et de *Fugue* de Roger Laporte.», PUM, 2001. "La lectura músico-literaria: a la escucha de *Passacaille* de Robert Pinget y de *Fugue* de Roger Laporte" (Traducción mía). Este trabajo examina la influencia de la música en la literatura desde el punto de vista de la lectura, teniendo en cuenta las reacciones físicas que provocan en el lector los acontecimientos narrados, comparándolas con la escucha musical, y más concretamente al hilo de dos novelas contemporáneas, *Passacaille* de Robert Pinget y *Fugue* de Roger Laporte, en las que el espacio sonoro es descrito con una minuciosidad tal que llega a marcar el tono del discurso.

[22] RIPOLL, José Ramón, *Cantar del agua*, Ed. Eleuve, Música y letra, 2007. Seguramente éste sea, de entre los ejemplos citados, por su naturaleza ensayística, el modelo crítico más alejado del formato académico al uso. No obstante, su erudición versada en el estudio de múltiples ejemplos de relaciones entre poetas, artistas plásticos y sobre todo compositores y músicos de la denominada música culta a través de sus obras, nos desvela una solvente forma de ejercer el comparatismo. El tamiz por donde el músico y poeta gaditano criba y contrasta los elementos poéticos y musicales es el de su más sincera emoción. Ripoll hace alarde de un lenguaje poético que sin descuidar el rigor crítico en el uso de citas, fechas y alusiones, es más propio de la escritura literaria.

[23] Nos referimos específicamente a los artículos *Sobre Valente y lo Jondo: Notas de Poética*, Universidad de Sevilla, Studi Ispanici, nº 37, 2012, pp. 293-315.; "*Tres lecciones de tinieblas*, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas", Enthymema, nº 6, 2012.; "Pervivencia de *Wozzeck*, de Alban Berg en *Invención sobre un perpetuum mobile*, de Valente (con Celaya y Leopoldo Mª Panero como telón de fondo)", Il confronto letterario 57, Quaderni di letterature straniere moderne e compárate dell'Università di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici, 2012.; *Poesía y canción: el río sumergido, de José Ángel Valente. Cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes*, Sevilla, Fundación Machado, Demófilo nº45 (Revista de Cultura Tradicional de Andalucía), pp. 11-40, Sep. 2013. Más allá de la tutela concienzuda que el profesor Escobar ha llevado a cabo sobre nuestro trabajo de tesis, estos trabajos han sido profundamente inspiradores por su talante metodológico. El recorrido crítico de Escobar nos desvela el protagonismo de la música en la poética del escritor gallego y pone de relieve los vínculos estéticos y personales que comparte con José Manuel Caballero Bonald que, no en vano, fue su gran amigo. También es muy propicio por aplicar diversos estudios filológicos de poética sin perder nunca de vista la perspectiva musical.

cuenta manuales de Métrica, Prosodia, Fonética, Fonética experimental y Fonología a la hora de contrastar formalmente la poesía de José Manuel Caballero Bonald con aspectos paralelos a la música como el ritmo, el tono, el estilo o la polifonía. La mayoría de los tecnicismos empleados para el análisis de los fenómenos propios a la literatura se nutren del ámbito de la Teoría de la Literatura. En cuanto a la crítica de la ficción literaria en su obra, al empleo de la música en la construcción de alguno de sus personajes y su relación con el arte flamenco, también hemos contrastado estudios de Mitocrítica y Mitoanálisis y hemos tenido en cuenta diversos métodos de análisis filológico, como el "close reading" de T.S. Eliot, o los estudios de Hermenéutica y de Crítica genética.

El tercer y último eje metodológico tiene en cuenta teorías pertenecientes al ámbito de las humanidades que han sido sopesadas a la hora de analizar puntualmente aspectos colindantes a la influencia de la música en la obra del poeta jerezano. En el primer y segundo capítulo de la tesis valoramos nociones de Estética y de Pragmática próximas a los campos de estudio de la Sociología, la Historia del arte y la Teoría de la Comunicación, como la Estética de la Recepción o los estudios sobre *performance*. También nos acercamos en estos capítulos a los estudios de Lingüística y Neurolingüística que comparan la naturaleza del lenguaje verbal con el lenguaje musical. En el segundo capítulo, tenemos en cuenta algunos estudios de Lexicografía y Sociolingüística andaluza a la hora de definir la sonoridad del habla en relación con la figura del poeta jerezano y la Teoría de los Polisistemas de Even Zohar para hablar de su concepto de mestizaje. Para referirnos a la relación entre la sonoridad de la voz y el espacio psicológico de su obra hemos consultado estudios de Psicología receptiva y cognitiva. También aproximaciones filosóficas a conceptos fundamentales de la poética de José Manuel Caballero Bonald, como los estudios sobre el ritmo de Henry Meschonnic, sobre el arte de Hegel, la idea del poder de trascendencia de la música de Nietzsche, o algunos conceptos de María Zambrano relacionados con la música y el silencio. A la hora de situar la influencia de la tradición literaria en la concepción sonora de la palabra de José Manuel Caballero Bonald ha sido necesaria una revisión histórica y crítica, a partir de la Crítica literaria y de la Historia de la literatura, de los movimientos estéticos que más han influido en su escritura, como son la poesía barroca del Siglo de Oro, el romanticismo, el simbolismo francés, el surrealismo, la poesía del 27 y de algunos autores contemporáneos. Por último, en el tercer capítulo hemos repasado el material crítico relacionado con el análisis del arte flamenco y de la denominada Poética de lo jondo que glosamos en un apartado del Capítulo bibliográfico.

Este trabajo de tesis se fundamenta en la convicción de que la música puede arrojar un halo de luz muy inspirador en la aprehensión del fenómeno literario. Más allá de las correspondencias entre la palabra y la música a lo largo de los diferentes movimientos literarios, existe una relación muy particular entre los dos elementos que polarizan este estudio, que se

materializa en la escritura de un autor incapaz de publicar cualquier tipo de texto sin atender con precioso esmero a la musicalidad de la palabra. Se trata, por ende, de una perspectiva y de un escritor idóneos para replantear cuestiones estrechamente vinculadas al valor sonoro de un texto, tradicionalmente estudiadas por la Teoría de la Literatura y la propia Literatura Comparada, como las mencionadas cuestiones de estilo, el papel del sentido del oído en el proceso de creación, los límites genéricos, la traducción literaria, las relaciones entre oralidad y escritura, realidad y ficción, representación y trascendencia, y otros aspectos que abordamos en detalle.

El desarrollo de nuestro estudio se divide en tres capítulos. En el primero de ellos, *Diálogo entre las artes*, planteamos un acercamiento general a la problemática de la multidisciplinaridad del arte a partir del maridaje de diversos discursos artísticos a través de la obra crítica y literaria de nuestro autor, que situamos en su contexto histórico y sociológico. En este sentido, el musicólogo François Sabatier[24] propuso un cuadro teórico de un inminente cariz estructuralista que enumeraba las relaciones entre rasgos propios y compartidos entre las artes. Una visión holista que pasaba por alto las reactualizaciones que acaecen en el seno de tales relaciones a nivel individual y que nos resulta complementaria, por contraste, a la teoría sociológica del *Individualismo Metodológico*[25] de Alain Laurent, que sostiene que la correspondencia entre las artes no puede explicarse solamente confrontando estructuras paralelas. Esta idea, que ha sido aplicada por el semiólogo Jean Molino a sus estudios de musicología, se inspira en la obra del sociólogo y filósofo antipositivista Max Weber que subrayaba la necesidad de utilizar métodos estrictamente "individualistas". El historiador de arte Ernst Gombrich afirmaba que "el pasado no está poblado por abstracciones, sino por hombres y mujeres"[26]. En este capítulo deducimos que existen correspondencias de inspiración y de realización entre las artes mediante una serie de pasos deductivos donde se observa la influencia de un lenguaje artístico sobre otro. Decía Pierre Boulez que si el autor que relee las relaciones entre las artes no nos explica su punto de vista, es decir, su interpretación de las mismas, es imposible deducir las influencias. Por ello nos remitimos de una manera mucho más palmaria a los testimonios críticos de José Manuel Caballero Bonald.

En el segundo capítulo, *Poética musical*, definimos los aspectos primordiales de su poética desde una perspectiva musical estudiando su concepción de la musicalidad de la palabra, y el vínculo que tiene con la memoria y con su noción estética de la realidad, transfigurada musicalmente a través de la escritura. Tenemos muy presente la filiación estética de nuestro autor

---

[24] SABATIER, François, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*, Tome I, De la Renaissance aux Lumières. XVe- XVIIIe siècles, Tome II : XIXe- XXe siècles, Paris, Fayard, 1995.

[25] LAURENT, Alain, *L'individualisme méthodologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

[26] GOMBRICH, Ernst, "Focus on the Arts and Humanities, Bicentennial address", 15 May, 1981, *Bulletin, The American Academy of Arts and Sciences*, Vol. XXV, nº 4, January, pp. 5-24. Reprinted in *Tributes*, 1984.

con algunos de los movimientos más señeros de la tradición de las letras hispánicas, y en especial, en relación con la revisión del concepto de barroquismo presente en su obra crítica y literaria. También el protagonismo de la escucha, en paralelo al lenguaje musical, en el proceso de creación y desde un punto de vista ontológico. En este capítulo llevamos a cabo un estudio de diversos fragmentos escogidos de su obra al hilo de las principales calas musicales de su poética y comparamos diversos procesos de comunicación característicos de la música que encontramos de manera recurrente en su obra literaria, como la sugestión, la evocación, y otros procesos deficitarios de la estética sonora. Nos remitimos a la esencia de la sonoridad de la palabra abordando la concepción artística del habla, y entablamos el debate oralidad/escritura compartido por literatura y música a partir de las repercusiones genéricas que éste implica en la categorización de la poesía y la prosa. En todo momento tenemos presente los matices ideológicos y filosóficos que definen las preferencias poéticas de nuestro autor, e incluimos un apartado de estudios culturales a partir de su apreciación de las variantes fronterizas de la lengua como un entramado sonoro complejo.

En el último capítulo, *La música en su obra*, estudiamos la presencia de la música desde un punto de vista temático y simbólico haciendo un recorrido por el conjunto de su obra poética y narrativa. Más concretamente llevamos a cabo un estudio del rol que juega el arte flamenco en esta perspectiva transversal, siendo este género musical el de mayor protagonismo en el seno de tales relaciones. En este sentido planteamos una revisión de la historia de la Poética de lo jondo a partir de las apreciaciones críticas de nuestro autor y de la presencia marcada de personajes y temas flamencos en su obra. También nos centramos en la recepción del silencio como instrumento retórico, tema literario y como símbolo en dialogo con la influencia de la mística española en su obra, y dedicamos un apartado específico a las derivaciones simbólicas de la música, donde resalta una de las principales cuestiones de nuestro acercamiento teórico: ¿Cómo definir la música a partir del pensamiento, de la poética y de la obra de nuestro autor? En respuesta a esta pregunta, además de las referencias específicas a la misma, nos acercamos a los paisajes sonoros que el jerezano describe a lo largo de su obra, en los que se pone de manifiesto el alcance de su carácter melómano. Por último, y alejándonos tangencialmente del corpus analítico, realizamos un somero recorrido por sus labores de productor musical, letrista, antólogo y folklorista en aras de subrayar la complementariedad del influjo de las relaciones entre música y literatura en su trayectoria.

1. DIÁLOGO ENTRE LAS ARTES

[…] la cultura musical crea en el escritor una conciencia artística analítica que completa la conciencia literaria.[27]

Alejo Carpentier

Literatura y música comparten una génesis ancestral. Situar con exactitud histórica el momento en el que se inició la relación específica que mantienen la palabra y la música y los vínculos que ambas establecieron a través del canto, la danza y otros tipos de rituales colectivos es tan complejo como ubicar en la línea del tiempo el propio origen del signo lingüístico. No obstante, no sería muy atrevido afirmar que mucho antes de que empezara el proceso histórico y sociológico que dio lugar a los dominios autónomos de las artes que hoy conocemos como literatura y música, la palabra y la melodía jugaron un rol crucial en el desarrollo de nuestra especie. Difícilmente podríamos abstraernos hacia los albores de la primera civilización sin tenerlas en cuenta. Los fascinantes avances de la ciencia en la jovencísima rama de la neurolingüística apuntan de una manera cada vez más clara hacia una relación contigua de estos factores con nuestra propia evolución. Antes de que el verbo se hiciera dios en los primeros libros mitológicos, e incluso antes de que los persas inventasen la escritura alfabética, podemos imaginar fácilmente cómo las madres ya musitaban, tarareaban, nos cantaban canciones de cuna, nos hacían partícipes de su voz como el mejor transmisor posible de nuestra identidad colectiva. No existe comunidad alguna desposeída de la palabra y de la melodía. Todos los seres humanos nacemos con dos capacidades cognitivas y dos tipos de inteligencia íntimamente relacionadas entre sí: la facultad del lenguaje y el oído musical. Desde un punto de vista ontológico podemos afirmar que nuestra humanidad está en gran medida enfrascada en el conjunto de todas las lenguas y músicas que por el sendero de sus correspondientes demarcaciones simbólicas han puesto de relieve nuestra insólita capacidad fonadora. Pero, ¿qué hay de musical en sus orígenes? ¿Cómo no pensar en la naturaleza musical de la palabra cuando asistimos a los cantos, danzas y rituales de otras especies?

Es probable que, como otras especies cantoras, después de un largo proceso de transmisión oral curtido por el instinto de supervivencia, acuñásemos un embrionario código de monosílabos y articulaciones asociados a la declaración de afectos, peligros u otros mensajes

[27] Ap., *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Introducción, compilación de textos y bibliografía Silvia Alonso, Madrid, Arco/Libros, 2002, p. 149.

rudimentarios donde se fraguaron los incipientes compendios de la comunicación verbal. En tan incierto proceso evolutivo, una modelada porción del mundo sensorial quedó enfrascada en el poso de la memoria colectiva en forma de imágenes acústicas, de tal modo que la imagen visual, la transcripción directa e inmediata de la realidad plana, provino por vez primera desde el fondo de una voz acuñada en un sonido articulado y, paulatinamente, los límites de nuestro lenguaje fueron absorbiendo y ampliando hasta límites insospechados los propios límites de nuestro mundo.

A pesar del paso de los milenios, aquella noción rudimentaria de la fonación, mayor o menormente emparentada con el canto, sigue teniendo un especial protagonismo en el proceso de aprendizaje del habla durante nuestros primeros años de vida. Antes de hablar, gritamos, lloramos, balbuceamos, reímos, mascamos toda clase de sílabas y, sobre todo, oímos. Y es gracias al sentido del oído moldeado por los ecos de la tribu que todos estos instintos fonadores se someten a los diversos condicionamientos socio-culturales que los terminan aclimatando a las modulaciones del lenguaje. A lo largo de nuestras vidas, las relaciones fonadoras no verbales más comunes nos retrotraen atávicamente al subterfugio de ciertos actos reflejos. Los sonidos que emitimos inconscientemente en situaciones de dolor, miedo o placer, revelan un espacio comunicativo rudimentario, instintivo, ajeno a cualquier tipo de aprendizaje, que evidencia, por contraste, la complejidad de la comunicación verbal, así como su particular dimensión colectiva. Otras nociones cognitivas relacionadas con la musicalidad de la palabra, como el protagonismo del sentido del oído durante el desarrollo del feto, las particularidades del entorno sonoro o la dimensión social del habla; y también estéticas, como la configuración de la identidad individual y colectiva a través de la lengua y de la música, o los distintos posicionamientos en este sentido de los diferentes movimientos literarios, nos obligan a abordar su estudio con particular esmero.

Nuestra primera literatura se escribió en la memoria. Los valores musicales de la palabra, sus ecos repetitivos y eufónicos, sintonizaban con su incipiente capacidad autogenésica, la más innata de las leyes mnemotécnicas, fundada en el ritmo, en el carácter cíclico de la enunciación. Los primeros aspectos formales de la poesía se fraguaron en el seno del ritual. El poder iniciático de la palabra sagrada le otorgó una dimensión trascendental. En la liturgia, la esencia del lenguaje poético se halla en la palabra recitada o cantada. La sonoridad, la plasticidad de la palabra, su soporte auditivo, ocupan un espacio protagonista en todo acto ceremonial. Otros conceptos antropológicos fundamentales como la identidad o el concepto de nación son asimismo deficitarios de los distintos rituales de la palabra cantada. Los pueblos se reconocen dentro de los límites de su lengua, de sus acentos, tratan de perpetuar el repertorio sonoro de sus hablas a través de la escritura, cultivan su identidad colectiva en cantos épicos y líricos, oraciones, leyendas, refranes, himnos y otros cantares. La historia de la literatura asiste a una estrecha e intensa relación entre la palabra y la música, pero, ¿hasta qué punto esta vieja historia puede ofrecer una mirada

nueva sobre la obra de un poeta contemporáneo como José Manuel Caballero Bonald? ¿De qué maneras se manifiesta el diálogo con la música en su literatura?

Desde un punto de vista temático y léxico-semántico, la música es uno de los referentes más recurrentes a lo largo del conjunto de su obra. Está presente en todos y cada uno de los géneros que ha desarrollado; es el tema principal de muchos de sus poemas; figura de continuo a lo largo de sus memorias a través de múltiples referencias a músicos, artistas y escritores melómanos, a estilos musicales diversos y a contextos donde acudían artistas y otros intelectuales para escucharla; es un elemento protagonista en la configuración de algunos de los entornos y personajes que pueblan sus novelas; y a una de sus expresiones tradicionales más genuinas, la música flamenca, le ha dedicado diversos ensayos, estudios analíticos y grabaciones. También ha ejercido eventualmente de productor artístico y de letrista en el mundo discográfico para reconocidos cantantes del panorama musical nacional y para algunos de los mejores cantaores flamencos de su tiempo.

Por otro lado, la cosmovisión estética del mundo que puede apreciarse en su literatura le otorga una dimensión privilegiada a la música y a otros elementos estrechamente relacionados con ella que se encuentran difuminados a lo largo de su obra. La especial atención a los espacios auditivos y sonoros, la reivindicación de la acuidad del sentido del oído como una cualidad primordial para la creación literaria, el uso del silencio en sus diferentes variantes simbólicas y retóricas, la resonancia intangible de la voz interior de un poema en el espíritu del lector o la polifonía que conforman los distintos juegos de voces latentes en su narrativa más experimental, son los indicadores fidedignos que corroboran una frase original harto repetida por el poeta jerezano: “La poesía es una mezcla de música y matemáticas”[28].

El estudio de las analogías con el universo musical en su obra nos invita a reflexionar acerca de la transversalidad de las artes desde la estética comparada con el propósito de subrayar convergencias y divergencias. Es necesario recalcar desde un primer momento que el estudio de una obra literaria imbuido por la naturaleza del universo musical podría tender hacia ciertos lugares comunes. Gracias al valor simbólico y metafórico de las palabras y a una mala praxis en el uso metodológico de los términos circunscritos a los recientes estudios músico-literarios, sería muy fácil incurrir en planteamientos confusos herederos de un voluntarismo obstinado por fraguar categóricamente las diferentes ramas del arte. Aunque no hayamos ignorado los procesos de sinestesia y otras equivalencias en el plano sensitivo y emocional, en ningún momento pretendemos obviar las cualidades específicas de la literatura y de la música ni hacer de la obra de José Manuel Caballero Bonald una partitura musical al uso. No sería de recibo apocar de tal manera la obra de un autor cuya poética refleja más bien una concepción universalista del arte.

[28] http://elpais.com/diario/2012/01/07/babelia/1325898735_850215.html

1. EL DIÁLOGO ENTRE LAS ARTES

Una obra sensible y abierta, además de a la música, al arte pictórico, a la danza y a otros dominios artísticos. De tal modo que el estudio del diálogo entre las artes a través de su obra y de su tiempo se plantea como una eficaz herramienta para reconocer mejor los universales de su poética y más específicamente aquellos que vinculan a la palabra con la música en el contexto de la literatura española contemporánea.

José Manuel Caballero Bonald afirmaba recientemente en una entrevista tener, a sus ochenta y nueve años, solamente dos frustraciones[29]: El no haber aprendido a tocar el saxo en una orquesta de jazz y no haber estudiado en profundidad la lengua árabe. Más allá de lo que este comentario pueda tener de libresco, estas dos lagunas ilusorias ilustran trascendentalmente el protagonismo de la música y de la belleza de la sonoridad de la palabra en su aprehensión estética del mundo. Que el autor exprese la nostalgia del aprendizaje de un instrumento inscrito en un género musical que ama y de una lengua extranjera cuyo sustrato sonoro y cultural relaciona con su identidad de andaluz cultivado apunta de una forma más o menos furtiva hacia la convicción de que la literatura esconde su quintaesencia en el ámbito sonoro —musical— de sus formas. "La poesía no está obligada a tener un argumento. El argumento de la poesía es la palabra, el lenguaje"[30], suele argüir el autor jerezano en este sentido.

Las conexiones de la obra poética de José Manuel Caballero Bonald con otras artes se establecen sobre todo a partir del asentamiento de ciertas equivalencias estéticas que estudiamos en este capítulo que remiten a un imaginario de lo primitivo y de lo esencial en diálogo con diferentes movimientos y corrientes del arte. Pere Gimferrer advertía en su prólogo a la antología poética del poeta jerezano *Doble vida*:

> Si algún sentido tiene en nuestra era la poesía es precisamente el proyecto, y la real posibilidad por lo demás, de aludir a aquello que se sustrae usualmente a las capacidades enunciativas de la literatura, y que fue antaño lenguaje de oráculo, de poseso o de profeta. Se apunta así, en suma, a lo que, agazapado entre palabra y silencio, en la tierra de nadie que separa lo fónico de lo semántico, acerca el poema a las comarcas que para sí acotan la música o las artes plásticas.

Antes de adentrarnos plenamente en el estudio de los fenómenos que definen la relación de la literatura con la música en el pensamiento, vida y obra de José Manuel Caballero Bonald, hemos creído conveniente interrogarnos sobre la atracción que otras artes ejercen sobre la literatura con la intención de acercarnos a los universales que atañen al fenómeno artístico. Al referirnos a las artes en plural, nos sumamos a una tradición crítica y epistemológica que dialoga con la Historia del arte occidental desde tiempos greco-romanos. Pero la unidad conceptual del

[29] http://www.20minutos.es/noticia/2444992/0/caballero-bonald-presenta-desaprendizajes-poemario-critico-con-vida-cultura-mundo-contemporaneo/#xtor=AD-15&xts=467263
[30] http://bit.ly/1N9AinM

arte como coyuntura de sus diferentes dominios ha venido redefiniéndose de facto, más allá de los diversos acercamientos teóricos, por el reconocimiento mutuo de los artistas pertenecientes a géneros diversos y por las influencias bilaterales manifiestas en sus obras. Los artistas se reconocen entre sí, se observan, dialogan, se deben a una tradición, a un público, a una técnica, cumplen una función social a cambio del reconocimiento, defienden o rechazan ideales y valores, temáticas y formas, y sobre todo, comparten el clima intelectual y cultural de su tiempo. En este capítulo desgranamos los diferentes aspectos que definen el contexto socio-histórico de las artes en relación con nuestro autor y su generación, apuntamos su relación privilegiada con algunos de sus dominios, como la pintura, el teatro o el cine, y comparamos procedimientos y términos comunes al proceso de creación artística.

1.1. Contexto socio-histórico: Infractores de manual[31]

Amo el laúd, el lupanar y el mar.[32]

Carlos Edmundo de Ory

La Guerra Civil y los subsiguientes cuarenta años de dictadura hicieron mella en las vidas y obras de los artistas españoles de la generación del cincuenta, también conocida como la de "los niños de la guerra"[33]. La necesidad común de aquellos jóvenes de reivindicar la paz y la palabra y de expiar una tragedia manifiesta en la cotidianidad de la represión y del hambre generó un vínculo que dio lugar —salvando las debidas distancias con el postismo[34]— a un movimiento literario en cuyo seno se irían filtrando los primeros indicios contestatarios del arte de posguerra:

[31] Alusión a *Manual de infractores* (2005), uno de los poemarios de José Manuel Caballero Bonald. Op. cit., *Somos…,* p. 605.

[32] Este verso, además de tener una especial relevancia en la temática que nos concierne, ha sido citado en diversas ocasiones por José Manuel Caballero Bonald a lo largo de su obra como emblema de la vida libertina que compartió, entre otros, con su amigo Carlos Edmundo de Ory. Es "una especie de compendio simbólico", afirmaba en un artículo crítico sobre el poeta postista (Cf., op. cit., *Oficio…,* p. 406). En las notas aclaratorias de su último poemario, *Desaprendizajes* (2015), se puede leer: ""Amo el laúd, el lupanar y el mar" es un verso del poema "Amo…" (*La flauta prohibida*, 1979) de Carlos Edmundo de Ory que me ha acompañado durante muchos años. […]". Op. cit., *Desaprendizajes*, p. 115.

[33] Este término tomó asiento en la obra *Los niños de la guerra* (1999) de Josefina Aldecoa. Asimismo, el poeta jerezano define su generación en una entrevista en 1960 como la generación "desarraigada". Op. cit., *Regresos…,* p. 59.

[34] La versión española del dadaísmo despertaría en gran medida en el poeta jerezano uno de los grandes tópicos de su poética y de su pensamiento: la insubordinación. Su afinidad con uno de sus más ilustres fundadores, el también gaditano Carlos Edmundo de Ory, alienta una noción irredenta del arte cuyas reivindicaciones éticas y políticas están supeditadas al terreno de la creación artística.

el movimiento socialrealista[35]. Dentro de esta corriente, José Manuel Caballero Bonald integró el denominado "grupo poético del 50"[36], que desde su fundación tuvo un palmario cariz opositor. El autor explicaba en una entrevista que "el grupo nació como una estrategia editorial de Carlos Barral frente a otros poetas, los de *Adonais* o *Ínsula*, más colaboracionistas."[37]

En el contexto de las corrientes artísticas europeas contemporáneas, el surgir de un nuevo movimiento realista en España planteó sus debidas reminiscencias estéticas con el pasado en cuanto a la necesidad política y social de denunciar los vilipendios del poder a través del arte. El movimiento realista surge en Francia a mediados del s.XIX como antítesis del romanticismo burgués y en consonancia con los procesos revolucionarios y la lucha de clases. Pero sus reflujos se siguen observando bien avanzado el s. XX, casi siempre al amparo de las crisis sociales. Es el caso, por ejemplo, del realismo social estadounidense de los años 30 como reacción a la gran depresión[38]. En este tipo de escenarios socio-políticos, las tensiones explícitas entre el poder y las ideologías disidentes invitaron a muchos artistas a tomar partido a través de sus obras estableciendo en ellas un vínculo testimonial con la realidad, de manera que la vieja dicotomía entre la representación mimética y el espacio intangible de lo simbólico se entremezcló con cuestiones éticas y de interés político.

En la literatura española contemporánea, el movimiento socialrealista de postguerra se desarrolló sobre todo a través del género novelístico[39]. Dentro de las relaciones de este movimiento con las artes, fue probablemente del cine, un arte emergente, el que tuvo una influencia mayor, especialmente desde el punto de vista de la técnica narrativa[40]. El cine sugería

---

[35] Sobre la relación de José Manuel Caballero Bonald con los movimientos y generaciones que atraviesan la literatura española contemporánea véase el artículo *Fidelidad a las palabras* de Carlos Mazal. Madrid, *La Estafeta del Viento*, nº5, primavera-verano 2004.

[36] La distinción entre los términos *grupo* y *generación* no es baladí. José Manuel Caballero Bonald suele recalcar que los poetas del cincuenta que posaron juntos en Collioure frente a la tumba de Machado eran ante todo un grupo de amigos. El autor le dedica varias páginas a la formación y desarrollo del grupo en sus memorias. Op. cit., *La costumbre…,* pp. 199, 200, 578.

[37] Art., *Conversaciones con José Caballero Bonald*, *El Semanal*, 20/08/1995, p. 28.

[38] Se podrían citar otros ejemplos como el realismo social mexicano o los movimientos realistas fascistas empleados por los sistemas totalitarios europeos del s.XX como instrumentos de adoctrinamiento.

[39] La crítica suele destacar novelas como *La colmena* de Camilo José Cela, *El camino* de Miguel Delibes, *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio o *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos. También a otros grandes prosistas que lo protagonizaron igualmente como Gonzalo Torrente Ballester, Carmen Martín Gaite, Luis Goytisolo, Juan Marsé, Juan Benet o Ignacio Aldecoa.

[40] José Manuel Caballero Bonald subraya esta tendencia en la narrativa de Francisco de Ayala, en su artículo *Francisco Ayala, vanguardista*, op. cit., *Oficio…*, p. 248. Asimismo, Francisco Gutiérrez Carbajo en la introducción de su edición de *Dos días de setiembre* (Clásicos Castalia, 2005, pp. 24-32) señala el debate crítico en torno al socialrealismo español del 50 y apunta las opiniones de diversos críticos sobre la influencia en él del cine neorrealista. En otro artículo del poeta jerezano titulado *Turno de la fantasía* afirmaba: "No hace todavía mucho, el realismo literario, el hiperrealismo pictórico o el cine neorrealista, instauraron una especie de código estético frente a una sociedad mayormente condicionada por ciertos ideales totalitarios. Contar la realidad concreta de la vida era entonces un buen sistema para oponerse a la abstracción oficial de la historia. Ya se sabe que cuando el poder coarta las libertades, el arte se hace más acusador, más testimonial." Op. cit., *Relecturas*, Vol. III, p. 420.

una ordenación secuencial de las imágenes a través de la focalización subjetiva de la cámara que trató de ser imitada en el relato literario. También tuvo lugar durante aquellos años una cierta experimentación con la disposición espacio-temporal del relato que está presente en la primera novela del autor jerezano, *Dos días de setiembre* (1962)[41], considerada como su principal aportación a dicho movimiento. En esta obra, el tiempo de la acción está orquestado por los fenómenos climatológicos que van cortejando simbólicamente a la trama, que dura dos días con sus dos noches. Pero como bien lo observa Fernando G. Delgado en su artículo *Perfil de un mestizo*, nunca el realismo de José Manuel Caballero Bonald "fue un realismo al uso. Ya en *Dos días de setiembre* (1962) aparece el narrador que no sólo describe sino que adivina el trasmundo de las cosas, el que percibe el murmullo de los ámbitos y sus más ocultos ruidos, leves rumores."[42] En esta novela, además de la sensibilidad emergente del jerezano hacia el espacio sonoro, la música se convierte en una potente aliada de la denuncia social a través del poder simbólico de la queja en la voz flamenca de uno de sus personajes principales que canta en fiestas de señoritos, el malogrado Joaquín "El Guita", cuya construcción estudiamos en el último capítulo al trasluz del imaginario del cante gitano-andaluz.

José Manuel Caballero Bonald defiende en sus memorias que los escritores de su generación practicaron el realismo social como forma de combate[43], aunque afirma que de manera peregrina debido a la corta difusión de los textos. Su participación en este movimiento, habiendo sido a la larga un autor que reniega absolutamente del realismo plano en la literatura, fue tan puntual como su propio anacronismo. Tuvo una justificación histórica muy concreta: la necesidad de denunciar los horrores de la posguerra y de la dictadura. Lo mismo se puede afirmar de su poesía. El primer poema que le dio a conocer en los círculos literarios nacionales, *Un mendigo*[44], denunciaba la indigencia y el hambre de posguerra a través de la imagen de un pedigüeño que solía aparecer por casa. No obstante, aunque el autor reniegue de los derroteros estéticos de aquel movimiento, un sedimento de crítica social y un cierto compromiso ético y político[45] le acompañará a lo largo de toda su trayectoria, aunque muy pronto la ironía y el símbolo ocuparán el lugar del retrato plano. En una entrevista reciente le preguntaron sobre su conversión a la literatura social, a lo que respondía: "Yo, en literatura, no me he convertido más que a los nocturnos y endiablados asaltos de mi razón."[46] Sin embargo, nunca ha negado la existencia del

[41] 1ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1962.
[42] Op. cit. *Navegante…,* p. 264.
[43] CABALLERO BONALD, José Manuel, *La costumbre de vivir*, Ed. Alfaguara, 2001, p. 246.
[44] Este poema fue galardonado con el accésit premio *Adonais* en 1952 y también ganó el segundo premio de la revista *Correo Literario*. Está integrado en su primer poemario, *Las Adivinaciones* (1952). Cf., NEIRA J., *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald***,** 2014, p. 64.
[45] Cf., poemas *Blanco de España* o *Modus faciendi* en *Las horas muertas* (1959). CABALLERO BONALD, José Manuel, *Somos el tiempo que nos queda* (Obra poética completa), Seix Barral, Austral, 2011, pp. 174, 156.
[46] Op. cit., *Regresos…,* p. 111.

rebrote de unas formas y temáticas conformes a una voluntad disidente. En sus memorias toma conciencia de que "el realismo social apenas permaneció en activo cinco o seis años y murió de muerte natural.[47]", y concluye:

> Cuando se empezaron a remansar las aguas, cada cual las vadeó a su manera. Recuerdo en alguna ocasión, mientras andaba con Barral por algún declive de la noche, me decía éste que, una vez admitido que el dictador tenía todas las trazas de perpetuo, habría que ir pensando en dar por concluida la campaña socialrealista, con lo que también podríamos finalmente volver al cultivo de una literatura que habíamos mantenido como hibernada en espera de poder regresar a nuestros privados cuarteles estéticos. Yo creo que fue Ángel Crespo —codirector por entonces, con Gabino Alejandro Carriedo y conmigo, de la revista *Poesía España*— quien primero largó amarras en este sentido.[48]

La evolución dialéctica del arte es deficitaria de su pasado más inmediato. El modelo emergente surge a expensas del anterior y comienza a fraguarse a través del metadiscurso. Comparaciones decantan gustos y afinidades, y el posicionamiento crítico en contra de aquellos que profesan el modelo antitético en cualquier tipo de diatriba —antiguo/moderno, mimético/simbólico, etc.— se lleva a cabo forzosamente a través de una serie de repeticiones —y omisiones— de unos nombres que terminan por reivindicar un determinado canon de artistas[49]. El estudio de la escisión generacional bajo los diferentes marchamos, tendencias y manifiestos es particularmente jugoso en la época contemporánea, sobre todo desde que los propios artistas se aventuraron a ejercer la crítica, hasta el punto que, como en el caso de la literatura[50], ésta ha llegado a convertirse en una variante *sui géneris* muy reconocida.

La ruptura del movimiento socialrealista en la década de los 60 puso aún más de relieve el estilo heterogéneo de los componentes de aquel grupo, a pesar de que ya se intuían tendencias estilísticas muy dispares[51], sobre todo en el marco de la poesía. Así explicaba Luis Muñoz la evolución del posicionamiento estético del poeta jerezano en relación con aquellos hechos:

> El trabajo de indagación en la riqueza de la lengua castellana, en sus destellos menos frecuentes, le separaba no sólo de la poesía social y la de los poetas del 50 que indagan en la lengua hablada, y que buscaba hacerse entender, sino también de la retórica gastada

[47] Op. cit., *La costumbre…*, p. 246.
[48] Id.
[49] Sirva como ejemplo la enumeración que hace el autor jerezano de los nombres que componen, según su criterio, "la más audaz nómina de cultivadores de la novela española del último medio siglo." Op. cit., *Oficio…,* p. 438.
[50] Nótese cómo en autores de la generación del cincuenta como Gil de Biedma o el propio Caballero Bonald, la crítica literaria alcanza, dentro de sus límites genéricos, el grado de obra de arte.
[51] Cf., *Regresos…,* p.136, 137., donde habla sobre las cuestiones estéticas que le acercan y distancian de sus compañeros de generación.

> y opaca de los garcilasistas, que convertían en lugares comunes, a fuerza de inexpresividad, algunas expresiones acuñadas en nuestra tradición poética.[52]

Un año después de la aparición de *Dos días de setiembre* (1962), José Manuel Caballero Bonald publica el poemario *Pliegos de cordel* (1963), con poemas de alto nivel subversivo —*Aprendiendo a ver claro*, *El registro*, *Hasta que el tiempo fue reconstruido*, *La funesta manía de pensar*, *Primeras letras*, *Afirmación del tiempo*, *Color local*, *Contrahistoria*, *Calles neutrales*…— que la censura no supo o no quiso vetar. A pesar de la temática insurgente, en ambas obras se perfila ya un prístino simbolismo que irá tomando un protagonismo cada vez mayor en su literatura[53]. Sin embargo, la paulatina consagración de la oposición política en la clandestinidad terminaría por recoger el testigo de la denuncia social que portaba el arte y, en cierto modo, la disparidad de las afinidades literarias de sus participantes fue un preludio de las libertades democráticas que estaban por venir.

> […] los intercambios de modales expresivos entre nosotros —incluyendo a Valente, a Brines, a Ángel González— respondían a una natural elección de fuentes comunes o de tradiciones parecidas, aparte de los preceptivos contagios ambientales y las mutuas transferencias del gusto.[54]

Durante la siguiente etapa aperturista, la crítica define a José Manuel Caballero Bonald como a un autor neobarroco con un estilo más próximo al de la literatura hispanoamericana. Paralelamente a las cuestiones estéticas, la realidad política de Latinoamérica de mediados del s. XX fue acogida con optimismo por el mundillo de la cultura disidente en España. Nótese cómo el encuentro de Collioure de febrero de 1959 tiene lugar solamente un mes después de la revolución cubana[55]. También cómo justo un año después, en 1960, el jerezano decide mudarse a Colombia. Su afinidad con la literatura latinoamericana ha sido más que corroborada por él mismo en multitud de artículos y entrevistas[56], una filiación cultural y estética muy cercana a los autores cubanos neobarrocos previos al *Boom*, cuyas obras y trayectorias el jerezano ha demostrado

---

[52] *Presente histórico* (Sobre *Diario de Argónida*), Ap., op. cit., *Navegante…,* p. 184.

[53] Es muy llamativa la opinión negativa que con el tiempo el autor tiene de este poemario, que confirma su opinión sobre la difícil relación que mantienen la política y el arte, y el mimetismo y la metáfora, respectivamente: "…con toda probabilidad, el libro mío que recorro con menos agrado, no en su conjunto desde luego, pero sí a través de algunos poemas supeditados a cierto engranaje coyuntural y, por ende, a ciertos artificios de construcción. Me valí en esos casos de un acento narrativamente extrovertido, de un realismo argumental demasiado obvio o demasiado formulario." CABALLERO BONALD, José Manuel, Prólogo a *Selección Natural*, Selección e introducción de José Manuel Caballero Bonald, Madrid, Cátedra, 1983, p. 27.

[54] Op. cit., *La costumbre…*, p. 203.

[55] También es muy significativa en este sentido la selección antológica que hizo José Manuel Caballero Bonald titulada *Narrativa Cubana de la Revolución*, Madrid, Alianza, 1968.

[56] Cf., op. cit., *La costumbre…*, pp. 447, 448.

conocer en profundidad[57]. Asimismo, la influencia de la lucha revolucionaria en Latinoamérica tendrá importantes efectos en su obra desde la década de los sesenta en adelante:

> A partir de estos años —1956, 1958— mi poesía tiende a bifurcarse en dos direcciones, o eso me parece ahora. En una se acentúan con palmaria exclusividad mis manías a propósito del "acto de lenguaje" y, en la otra, empiezo a incurrir de un modo mucho más severo en una cierta meditación social o política, más bien en una cuña informativa desglosada de mi pensamiento moral.[58]

A pesar de ello, y como lo subrayaba José Luis Cano, el esmero formal en la escritura de José Manuel Caballero Bonald es una constante en el conjunto de su obra literaria: "No toda la poesía testimonial que se ha escrito en España en los años de dominio del realismo puede vanagloriarse de la calidad de su porte"[59]. Así, mientras que todos los miembros del grupo poético del 50 trataban de reanimar la anémica vida cultural del país, las tendencias estéticas dentro del grupo se fueron decantando. Dentro de las diferentes corrientes estéticas que estarían por venir, el poeta jerezano terminará por confesarse más cercano al "manejo técnico del poema, ese hermetismo, ese irracionalismo"[60] de Carlos Barral o a la "sabiduría léxica"[61] de su buen amigo José Ángel Valente que, por ejemplo, a la "obediencia formalista"[62] de Gil de Biedma.

---

[57] Dedicamos un apartado a los vínculos de José Manuel Caballero Bonald con la literatura hispanoamericana en relación con la presencia del mestizaje en su obra el segundo capítulo de la tesis.
[58] Prólogo a op. cit., *Selección…,* p. 23.
[59] Art., *La poesía exigente de Caballero Bonald*, Ap., op. cit., *Navegante…,* p. 160.
[60] Op. cit., *Regresos…,* p. 175.
[61] Id.
[62] Op. cit., *Oficio…,* p. 562.

1.2. El poder del arte

Existen dos maneras de ser imparcial: la del sabio y la del juez.[63]

Marc Bloch

La relación sinuosa que mantienen la política y el arte estriba en terrenos pantanosos, incluso cuando la moral parece bendecir la unión so pretexto de buenas causas, como la lucha por las libertades democráticas o la denuncia de los horrores de la guerra. A la larga no siempre queda claro quién terminó por seducir a quién, o cuál de los dos se hartó primero del otro. Afortunadamente, el proceso creador individual tiende a escaparse de los encorsetados preceptos del gregarismo de carnet. Con el tiempo, ni el *Guernica* será recordado por la controvertida militancia de su autor, ni las imágenes de la ciudad arrasada por las bombas ocuparán ya el legítimo espacio de tan célebre impronta cubista. La Historia del Arte está poblada de ejemplos en este sentido y hoy más que nunca las concomitancias del arte con el poder —los poderes— inundan nuestra mediatizada realidad. La genialidad del joven compositor y director de orquesta venezolano de proyección internacional Gustavo Dudamel[64], por citar un ejemplo de actualidad, ha pretendido ser eclipsada por algunos medios por su presunta colaboración con el Régimen de Chávez. Afortunadamente, la complejidad que encierra el movimiento de su batuta no es camello que pase por aguja de izquierdas y de derechas.

En el caso de José Manuel Caballero Bonald, a pesar de sus afinidades con la disidencia antifranquista en el seno del mundo universitario, con el Partido Comunista y con el PSOE en momentos puntuales de su trayectoria[65], su compromiso intelectual, sus alegatos contra el poder y "la sordidez de [su] virtud"[66], radican voluntaria y fundamentalmente dentro de los límites de

---

[63] BLOCH, Marc, *Introducción a la historia*.
Ap., http://enlahistorioteca.blogspot.com.es/2011/06/el-diccionario-de-la-raeh.html

[64] Cf., Documental *Músicos y política: las notas del poder*, http://efectonaim.net/dudamel-y-montero-musicos-con-afinacion-politica/

[65] En sus memorias cuenta cómo a través de su relación con Dionisio Ridruejo y otros miembros del Partido Comunista se organizaban reuniones clandestinas que tenían lugar en su propia casa. Cf., op. cit., *La costumbre*…, pp. 78, 140. También apoyó públicamente la candidatura socialista de Felipe González. Cf., op. cit., *Memorial…,* p. 408. La implicación política de José Manuel Caballero Bonald está perfectamente fijada y documentada en este trabajo. Asimismo, Ángel González se refiere a la actitud política del jerezano de esta manera: "Tal vez para conservar la independencia de criterio, Pepe nunca quiso militar, como hizo la mayoría de sus amigos, en las filas del P.C., aunque cuando fue preciso respondió a sus solicitudes con más entrega que muchos militantes." Op. cit., *Navegante…,* p. 77.

[66] Último verso del poema *Guárdate de Leteo*, del poemario *Descrédito del héroe* (1977), Op. cit., *Somos…,* p. 306. Según José Andújar Almansa, la "sordidez" en este verso representa un "moralismo como impostura, convertido en fórmulas de alienación colectiva sobrepuestas a la independencia personal". Cf., art., "Los asedios del yo (sobre *Descrédito del héroe*)", ap., op. cit., *Navegante…,* p. 177.

su obra. En contra de lo que podría esperarse de un artista cada vez más reconocido, esta tendencia no ha hecho más que afianzarse con el paso de los años. Su particular vínculo con la insubordinación y su apología de la duda como insobornable punto de partida para el pensamiento crítico[67] le han llevado a afirmar que la única vía legítima del artista —del escritor— para cambiar el mundo es la de ejercer con dignidad su oficio, lo que en su caso equivale a escribir bien[68]. "Los vínculos entre la actividad política y el trabajo literario pueden llegar a ser muy inconsecuentes"[69], afirma. Seguramente porque la sublimación del proceso artístico difícilmente puede llegar a darse mediante procesos exclusivamente referenciales. Es un planteamiento que termina por afectar indefectiblemente a las formas. "Si l'on fait de la littérature, parler autrement que les journaux"[70], afirmaba Mallarmé. Entonces, ¿la estética y la ideología pueden convertirse realmente en dos valores indisociables?

Por definición ningún intelectual vive aislado del mundo. En el caso de los miembros del grupo poético del 50, José Manuel Caballero Bonald apunta diversas razones al hilo de diferentes entrevistas que nutren sustancialmente el debate sociológico e histórico de la relación entre el arte, la política y los retales de la lucha de clases bajo el régimen de Franco. Durante aquellos años sobrevivían diversas ideas teóricas cercanas al comunismo y al anarquismo que habían sido promulgadas por intelectuales de la clase burguesa. Ideas que pretendían asentar una conciencia de clase entre los obreros para incentivar la igualdad y que concebían a la educación como un legítimo ascensor social. En España, el porcentaje de analfabetismo de los niños nacidos en la década del 50 era de aproximadamente un 35%[71]. Eso, sumado a las inclemencias de la posguerra y la represión asfixiante de la dictadura, confeccionaba un panorama muy propicio para que la mayoría de aquellos jóvenes artistas terminaran por verse seducidos por cualquier forma de resistencia ideológica y estética al régimen. Muchos de ellos, casi todos, provenían de la burguesía. José Manuel Caballero Bonald explica que aunque en algún momento sufrieron las crudezas del hambre[72], la denuncia social provenía también de una especie de mala conciencia o de sentimiento de culpa por haber nacido en familias privilegiadas desde el punto de vista económico[73]. Sin embargo, en una entrevista, en respuesta a la observación del periodista de que

---

[67] El sólo título de su último poemario, *Desaprendizajes* (2015), nos puede dar una pista.
[68] Op. cit., *Regresos…,* p. 234.
[69] Op. cit., *Oficio…,* p. 408.
[70] Ap., DE ORY, Carlos Edmundo, *Caballero Bonald el magnífico*, Conferencia Instituto de Cervantes de París, 08/02/2007, consultada en la Fundación Carlos Edmundo de Ory, Cádiz.
[71] TENA ARTIGAS, Joaquín, *El Analfabetismo en España, hoy*, p. 292. Disponible en la web del Ministerio de Educación Cultura y Deporte http://www.mecd.gob.es/dctm/revista-de-educacion/articulosre268/re2681713058.pdf?documentId=0901e72b813ce5a2
[72] José Manuel Caballero Bonald relata en sus memorias el hambre que pasó en el Madrid de postguerra. Op. cit., *Tiempo…*, p. 295.
[73] Op. cit., *Regresos…,* p. 145. Esta mala conciencia tiene sus derivaciones temáticas y simbólicas en la poesía del jerezano en lo que Luis García Montero definía como "la inteligencia de un activo sentimiento de culpa", op. cit. *Navegante…,* p. 201.

tanto los autores de la generación del 27 como los de la del 50 eran señoritos, el poeta jerezano replicaba puntualizando: "señoritos con poesía social"[74]. También subrayaba la relación entre el poder, la educación y las facilidades para someter a un pueblo sumiso e ignorante. El acceso desigual a la cultura es asimismo un tema presente en su poesía; "Mi error fue abrir un día un libro", reza el último verso de su poema *Biblioteca particular*.[75]

En este contexto, otro grupo de intelectuales y artistas surge en Barcelona en los años 60. Será bautizado como la *Gauche Divine*[76]. Sus integrantes tenían en común la proveniencia de familias pertenecientes a la burguesía catalana y ser de izquierdas y antifranquistas. Entre ellos confluían gentes del cine, cantantes, arquitectos, fotógrafos, modelos o escritores, algunos de los cuales también pertenecieron al grupo del 50, como Gil de Biedma o José Agustín Goytisolo. La persistencia inamovible de la dictadura propició una politización en bloque del arte y de la cultura que en absoluto impidió que el caudillo tardara toda una vida en irse: "¿Quién tan evasivo podía ocuparse de la estética cuando la libertad estaba amordazada? O se elegía la lucha dentro de la literatura o se era sospechoso de complicidad con el enemigo. La disyuntiva era tan dogmática como marrullera"[77], afirmaba José Manuel Caballero Bonald en otra entrevista. Atrás quedaron las militancias grandilocuentes de poetas como Miguel Hernández, Rafael Alberti o Pablo Neruda. El ámbito de la poesía reivindicativa[78] era tan minoritario como clandestino y cumplía una función determinada por la que se seguían rifando represalias y encarcelamientos[79].

Con el paso de los años, la conclusión a la que llega José Manuel Caballero Bonald es que existe una "manifiesta incompatibilidad entre el trabajo creador y la actividad política."[80] Convencido de ello, cita al poeta revolucionario soviético: "Gorki decía algo así como que la estética era la ética del porvenir."[81] Desde su punto de vista, la función social del arte tiene lugar mediante unos mecanismos paralelos, pero no idénticos, a los que definen los cauces políticos propiamente dichos. Y no por ello sus efectos sociales son menos benéficos: "la eficacia social

---

[74] Op. cit., *Regresos…,* p. 280. Sobre el pensamiento político del autor jerezano son muy alentadoras sus reivindicaciones sobre la Declaración Universal de los Derechos Humanos: "Volví a leer con sumo detenimiento el texto, y eso me condujo a un brusco espacio de reflexiones en el que solo había ingresado anteriormente por caminos indirectos y con escasas disposiciones receptivas." Op. cit., *La costumbre…,* p. 555.
[75] En *Diario de Argónida* (1997), op. cit. *Somos…,* p. 459.
[76] Sobre los orígenes del término cf., art., GONZÁLEZ, Enric, *Joan de Sagarra y Enric González o siempre nos quedará París*, Jotdown, 2013. http://www.jotdown.es/2013/01/joan-de-sagarra-y-enric-gonzalez-o-siempre-nos-quedara-paris/
[77] Op. cit., *Copias…,* p. 373.
[78] Sobre el rol político y social de la poesía de medio siglo cf., op. cit., *Regresos…,* p. 347.
[79] Cf., DUCELLIER, Aurore, *Las voces de la resiliencia. Poesía carcelaria bajo el primer franquismo*, Tesis doctoral, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2016.
[80] Op. cit., *La costumbre…,* p. 399.
[81] Op. cit., *Regresos…,* p. 188. En este sentido también es interesante su opinión sobre la obra de Gil-Albert: "Es una especie de ética que siempre remite a la estética como único factor de equilibrio de la experiencia vivida." Op. cit. *Oficio…*, p. 300.

de la literatura se establece a partir de su eficacia artística"[82]; "el primer deber, y la primera responsabilidad social de un escritor, incluso la prueba de fuego de su temple revolucionario, es escribir lo mejor posible"[83], y sentencia: "el escritor traspasará siempre a su obra, aun sin proponérselo, su propia ideología"[84]. De manera paralela, Pere Gimferrer afirmaba que en la poética del escritor jerezano la moral estaba contenida en el propio "idiolecto poético"[85]. La dimensión ideológica del arte, capaz de captar la sensibilidad dialogante del receptor que se reconoce en la obra, instaura una comunicación entre los hombres cargada de valores morales. Para José Manuel Caballero Bonald, la belleza es la mejor lección posible y el enriquecimiento cultural su secuela:

> Un escritor revolucionario es quien actúa revolucionariamente en su propia obra, cooperando así a enriquecer el grado cultural de sus lectores. El quehacer literario y la actividad política se pueden dar juntos, pero lo uno no presupone lo otro.[86]

Esta problemática plantea una vieja dicotomía al interrogarse acerca de la calidad moral y estética de una obra en contraste con los valores ideológicos o políticos de su autor. En un artículo crítico el jerezano afirmaba:

> Entiendo que ningún trabajo artístico se organiza sin conexión con el tiempo histórico en que se produce y, correlativamente, con la peripecia humana de su autor, lo que también supone por mi parte una cierta carencia de afinidad con los formalistas.[87]

Sin embargo, en sus memorias hace una distinción clara "entre la actividad pública de un escritor, en tanto que personaje civil, y su privada labor literaria […]"[88], y en este sentido toma conciencia de lo paradójica que puede resultar la oposición entre la calidad moral o estética de una obra y la actitud política y social de su autor:

> Las paradojas del oficio de la literatura y del arte en general, son ineluctables, y en toda esa confrontación de las relaciones decisorias o bien insignificantes entre el autor y su obra, siempre me he inclinado por aceptar la vaga teoría de los desniveles invertidos.[89]

---

[82] Op. cit., *Regresos…*, p. 111.
[83] Ibíd., p. 96.
[84] Op. cit. *Copias…,* p. 362.
[85] Prólogo a *Doble vida.* Antología poética de José Manuel Caballero Bonald. Madrid: Alianza, 1989.
[86] Op. cit., *Regresos…*, p. 86. Cf., ibíd., p. 234.
[87] Op. cit., *Oficio…,* p. 396.
[88] Op. cit., *La costumbre…,* p. 549.
[89] Ibíd., pp. 517, 518.

A pesar de la complejidad de todas estas contradicciones, el jerezano parece posicionarse en favor del arte con una función social implícita en las formas, considerando al receptor como al mejor juez posible para la interpretación del grado de connotaciones ideológicas de la obra. Desde su punto de vista, el arte en general y la literatura en particular, parecen ser la manera más legítima de acercarse al pasado, al pensamiento y a la sociedad de una época.[90] Y esa sed de conocimiento sustentada por la curiosidad implica una lectura de la tradición que solamente por el recorrido intelectual que plantea, ya es sinónimo de progreso.

1.3. *La mise en scène*

No hay poeta que no sea arrogante y piense de sí que es el mayor poeta del mundo.

Quijote, Segunda parte, XVIII.

Desde tiempos de Cervantes, el lánguido proceso de democratización del arte a remolque del acceso universal a la cultura ha ido reactualizando las condiciones socioeconómicas para el aspirante a artista principalmente en dos sentidos: Por un lado, pertenecer a la alta sociedad dejó de ser condición *sine qua non* para participar de la pugna por el codiciado estatus de artista. Por otro, se comprueba que sin más capital que el talento propio, el artista que no come del arte o no come, o para poder comer tiene que retirarse de la pugna en busca de algún merendero. En este contexto tampoco nos olvidamos de las reminiscencias estéticas de la imagen desvalida del antihéroe, del genio maldito, del gusto romántico por lo marginal, o de otras versiones más recientes del perdedor esperanzado pertenecientes al imaginario del "sueño americano" o incluso a su versión española, conocida como la "cultura del pelotazo"[91]. Otros lugares comunes como los del artista frustrado o las nociones de éxito y de fracaso aplicadas al arte también son conceptos deficitarios de la modernidad y de la rimbombante sociedad de consumo. A lo largo del s. XX, con el afianzamiento de los *hits* en la música y de los *best-sellers*[92] en la literatura, esta tendencia global invirtió definitivamente la balanza social del arte en detrimento de la profundidad de unas

[90] En un artículo titulado *De la poesía crítica de Quevedo*, José Manuel Caballero Bonald ejemplifica esta visión universal y atemporal del arte subrayando la visión crítica del poeta madrileño en su obra *El Buscón* que "como un anticipado Goya, […] traza con idóneo pincel el casi redundante por enérgico retrato de la sociedad de los primeros años del reinado de Felipe III." Op. cit., *Oficio…,* p. 99.
[91] Cf., SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio, *La cultura del pelotazo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.
[92] "Yo, por sistema, me niego a leer ningún *best-seller*, y menos esos dos o tres españoles que andan por ahí… Detesto la subliteratura…" Op. cit., *Regresos…*, p. 358.

formas cultivadas en la técnica y en el conocimiento. Arte de todos y para todos, hasta el punto que, en la actualidad, el arte elitista no lo es tanto por lo que tiene de inaccesible para los pobres, como por lo que tiene de codificado. Durante los últimos años, editores, productores, grandes compañías y otros cómplices de la era de la comunicación y del arte de consumo se han convertido en fervientes buscadores de artistas en bruto que les rentan a corto plazo más por la deslumbrante novedad de su descubrimiento que por el valor intrínseco de su potencial. Sonadas excepciones, como aquel lucrativo siglo de soledad de García Márquez o la insólita difusión universal de la provinciana imagen de la Mona Lisa corroboran tales desbarajustes en los criterios de selección del canon. Tampoco llegaremos a saber si los anacronismos que encumbraron a autores que hoy consideramos como universales y que en su día murieron en el anonimato, como Van Gogh, Edgar Allan Poe o Luis de Góngora, seguirán marcando las tendencias del arte de tal modo que nuevos diamantes abandonados en el desierto que ahora son completos desconocidos llegarán a ser los abanderados de los paradigmas del mañana.

Cada vez más, sobre todo desde que se ha venido cuantificando el valor de una obra por el número de ejemplares vendidos, las afinidades y desavenencias del artista con los empoderados del gremio al que pertenece condicionan su camino hacia el reconocimiento, especialmente en sus comienzos. El joven aspirante necesita frecuentar los centros de poder para darse a conocer[93], hacer todo lo posible por salir en la foto y desarrollar un repertorio de modales performativos que poco o nada tienen que ver con los derroteros del trabajo creador. Las dinámicas del entramado socio-profesional del arte confirman una realidad consumada: Los artistas, especialmente los malos, necesitan darse a conocer.

Por otro lado, el anecdotario de esa *mise en scène* de las relaciones sociales que integran el mundillo del arte casi siempre termina por trascender al imaginario colectivo en forma de metalenguaje y de metaficción. De hecho —como bien advierte Juan Carlos Abril en su artículo *Reflexiones al filo de la crítica*[94]— los autores literarios modernos, desde Baudelaire hasta nuestros días, se han venido aventurando en el mundo de la crítica de una manera más o menos peregrina. Así, el prisma artístico y literario genera de forma retroactiva su propia ficción. En el ámbito social, los encuentros más o menos informales entre artistas conectan con un proceso ancestral de iniciación en el comité de sabios de la tribu. En ellos, el propio metalenguaje llega a

[93] En este sentido, el poeta jerezano, a través del personaje que crea de sí mismo en sus memorias, recuerda su reacción ante su primer premio literario de prestigio: "es posible que ya anduviera yo queriéndome convencer de que la publicación de mi primer libro en Adonais […] me habría de reportar —según vaticinios epistolares de José Luis Cano— una holgada cantidad de méritos para ingresar en el acreditado cenáculo de la poesía joven." Op. cit., *Tiempo…,* p. 251. Compárese con la imagen de joven aspirante a la fama que el cantante francés Charles Aznavour daba de sí mismo en su canción *Je m'voyais déjà* de1961, que fue curiosamente su primer éxito.
[94] Op. cit., *Navegante…,* pp. 276-281.

alcanzar el grado de ritual dentro y fuera de la obra de arte[95]. Sirva de ejemplo una anécdota debidamente transformada en literatura de ficción que el autor jerezano evoca en sus memorias de una comida entre escritores con Jorge Luis Borges como invitado de honor:

> En un momento de la sobremesa traje a colación uno de esos ensayos, […] no sé si porque venía a cuento o porque traté de orientar la conversación en ese sentido con el sano propósito de lucirme. Claro que era difícil hacerlo estando allí Luis Rosales, […] o Ricardo Gullón.[96]

Otro de los aspectos que engrosan la lista de los universales sociales de la Historia del Arte y de la literatura son los desaires, rencillas y otras desavenencias entre artistas que son debidamente acomodadas dentro del mismo repertorio metaficcional. Existen sonados ejemplos de acritud entre grandes artistas en la tradición española como los lances entre Quevedo y Góngora, Picasso y Dalí, Joaquín Sabina y Manolo Tena o los cantaores flamencos Valderrama y Caracol o Marchena y Pinto. En lo que a él le concierne, José Manuel Caballero Bonald suele integrarlos en sus memorias revestidos con una desahogada pátina de ironía:

> No es que el incidente tenga mucha gracia, pero más de uno de los que conmigo estaban —Juan Cruz, sobre todo— gustan de contarlo con el decidido propósito de arruinar mi reputación. Es lo que también trató de hacer Barral en *Cuando las horas veloces*, donde afirma que, al hilo de una vertiginosa resaca, yo le mandé a mi mujer un telegrama con el siguiente texto: "Pepa pepe pupa". Falso.[97]

La literatura, al igual que otras disciplinas artísticas, es un gremio de un entramado social complejo. La sana competencia por el prestigio, el duelo[98] de los egos, las comparaciones y los focos de la crítica confluyen en centros de poder[99] con una renovada naturalidad de la que nos pone en sobre aviso el autor de *Descrédito del héroe* (1977)[100]. Durante los años cincuenta y sesenta, aquellos intercambios de influencias tenían lugar de viva voz en cafés, tertulias de salón

---

[95] Como bien apunta José Andújar Almansa, determinadas lecturas y personajes literarios, como Miller, Dueell, Cavafi, Sade, Beckett y otros tantos, cohabitan en la obra poética de Caballero Bonald. Ap., art., "Los asedios del yo (sobre *Descrédito del héroe*)", op. cit., *Navegante…,* p. 178.
[96] Op. cit., *La costumbre…,* p. 477.
[97] Ibíd., p. 542.
[98] Valga de ejemplo el sarcástico desmerecimiento que José Ángel Valente hace de la opinión crítica de J.M. Castellet sobre la poesía del poeta jerezano en *Carta abierta a J.M. Caballero Bonald*. Ap., op. cit., *Navegante…,* p. 89.
[99] Cf., BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Traducción de Thomas Kauf, Barcelona, 1995.
[100] "La poesía supo acuñar la efigie del poeta como héroe. Esa fue la moneda que circuló comúnmente durante el romanticismo, al margen de las crisis y las devaluaciones de la modernidad.", explica José Andújar Almanza en relación a *Descrédito del héroe*, "No es la poesía lo que acaba poniéndose en entre dicho, pero sí el sujeto que le ha dado voz y rostro a lo largo de estos dos últimos siglos.", en art., "Los asedios del yo (sobre Descrédito del héroe)", ap., op. cit., *Navegante…,* p. 177.

y de casino, en universidades y en otros círculos privados o clandestinos, y de manera escrita en la prensa, más específicamente en revistas especializadas de literatura y crítica literaria y a través de la correspondencia.

Aquellas revistas de tirada limitada, en comparación con las múltiples plataformas que conocemos en la actualidad, eran un escaparate donde hacerse ver, un embudo para los cauces del éxito. En sus memorias, el jerezano cita varias revistas que marcaron su trayectoria, como *Platero* y *Cántico*[101] en sus inicios, y otras de mayor visibilidad en el panorama nacional e hispanoamericano como *Papeles de Son Armadans*, de la que fue subdirector, *Mito* o *Eco*, con las que colaboró en Colombia, la revista *Ínsula*, donde publicó diversos artículos críticos, o *Poesía España*, que codirigió[102].

También recuerda y glosa ciertas tertulias literarias a las que solía acudir con poetas como Luis Rosales[103]. El lugar de encuentro que mejor simbolizó el relevo generacional con los del 27 fue Wellingtonia, la casa de Vicente Aleixandre, aunque otros poetas de aquella generación y de la del 36, como Blas de Otero, Gabriel Celaya, el propio Luis Rosales o José Hierro siguieran teniendo un particular influjo en la generación que afloraba.

En cuanto a la correspondencia, ésta tenía una trascendencia literaria y legataria para unos autores que se sabían herederos de la mejor tradición de las letras hispánicas en su tiempo. Es probable que la del cincuenta fuese la última generación en practicar el género epistolar. No en vano, muchos de los miembros del grupo poético del 50, incluyendo al jerezano, se esmeraron en el cuidado del estilo de sus cartas y archivaron celosamente todas sus misivas, incluso haciendo copia de las enviadas. En aquel entramado social los *likes* se hacían de puño y letra[104]. José Manuel Caballero Bonald ha intercambiado miles de cartas con personajes conocidos de la literatura española e hispanoamericana —Alberti, Aleixandre, Cernuda, Guillén, Gerardo Diego, Celaya, Valente, Barral, Josefina Aldecoa, Delibes, Gil de Biedma, Ana Mª Matute, Claudio Rodríguez, Isabel Allende, Benedetti…[105]—. En muchas de ellas se pueden contrastar impresiones mutuas y

[101] Cf., Carta de Pablo García Baena a Caballero Bonald del 6/12/1948, donde le indica que los poemas que le ha mandado saldrán en el número próximo. Ap., op. cit., *Navegante…,* p. 69.
[102] Cf., ABRIL, Juan Carlos, *Reflexiones al filo de la crítica*, op. cit., *Navegante…,* p. 279.
[103] Cf., op. cit., *Tiempo…,* p. 351, donde narra cómo Luis Rosales le lleva a una tertulia literaria de renombre; op. cit., *La costumbre*…, pp. 83, 472-474, donde habla de las tertulias literarias del Madrid de final de los años sesenta.
[104] Sirva de ejemplo este fragmento de una carta de Vicente Aleixandre a Caballero Bonald fechada el 21-12-60: "Con los amigos charlo de ti. Soy padrino de la nueva niña de Pepe Valente. A Carlos Bousoño he enseñado tu elogio de su Prólogo. Trabaja en un libro de poesía muy bueno. José Agustín Goytisolo vino el otro día y te recordamos. Dale a Eduardo un fuerte abrazo mío. Creo que él me debe carta, pero es un vago, que no hay que tomárselo en cuenta. […]". Op. cit., *Navegante…,* p. 41.
[105] La correspondencia de José Manuel Caballero Bonald ha sido cuidadosamente indexada y archivada en la Fundación que lleva su nombre en Jerez de la Frontera.

ajenas sobre las novedades del panorama de la literatura y de la poesía en lengua española y se negocian envíos de originales y otras cuestiones pragmáticas relacionadas con labores de edición.

Dentro del relato de ese contexto en sus memorias, tampoco elude los anhelos de su propio personaje. Haciendo alarde de un refinado sentido del humor, afirma que su llegada a Madrid debía suponer su "definitivo acomodo de los umbrales de la fama"[106]. Todo neófito tiende a sacralizar los lugares donde tiene lugar la liturgia del arte, pero en el Madrid de los cincuenta, en los templos de la literatura ya poco espacio quedaba para la ceguera de un Max Estrella: "Aquella tarde me fui al café Gijón con mi libro en el bolsillo, dispuesto a mostrárselo como quien no quiere la cosa a algún contertulio adecuado."[107] Cualquier aspirante a artista necesita infundirse "la ilusoria óptica de no pasar desapercibido"[108]. Con un propósito similar, después de la publicación de su primer libro de poemas, *Las adivinaciones* (1952), les mandó el libro a autores que tenían ya un cierto prestigio en el mundo literario[109]. Y su empeño tuvo sus resultados: Autores de la talla de Gerardo Diego, Cela u Ory le dedicaron elogiosas reseñas. De manera paralela, es muy llamativa la relación que establece en sus memorias entre sus aspiraciones como artista y su precaria situación económica. Por aquel entonces cuenta en sus memorias que se comprometió consigo mismo a no pedirle más dinero a su padre. Se deduce que esa decisión fue consecuente a la aparición de aquellas reseñas: "mis padres debieron de considerar como pruebas irrefutables de que ya estaba prácticamente instalado en los primeros pináculos de la fama."[110]

Comparando aquellas dinámicas con las actuales, todo parece apuntar a que la voluntad de emanciparse dentro del mundillo del arte era mucho más compleja en aquel contexto hostil. Los crudos envites de la miseria y del hambre reinstauraron su escuela de viejos infortunios y los menos aburguesados del grupo poético tuvieron que acatar labores alimenticias, trabajos remunerados que no reportaban beneficios espirituales y que a menudo amenazaban con minar de hastío sus inquietudes creativas. En *Memorial de disidencias*, la biografía autorizada del jerezano, llegamos a comprender que para el poeta andaluz la independencia y la libertad inherentes al proceso de creación artística, son difícilmente compatibles, además de con la lucha política, con el trabajo en el más profano sentido del término. Aunque las carestías económicas acrecentadas por la necesidad de sacar adelante a una familia numerosa le hayan llevado a ejercer a lo largo de su trayectoria vital múltiples actividades de una mayor o menor remuneración vocacional —trabajos de oficina, clases en la universidad, publicaciones de artículos y ensayos por encargo, labores de edición y producción, etc.—, deducimos que ninguna de ellas le ha reportado tantas satisfacciones y voluntarios quebraderos de cabeza como su empeño literario. También que en su

[106] Op. cit., *Tiempo…,* p. 280.
[107] Ibíd., p. 318.
[108] Id.
[109] Ibíd., p. 320.
[110] Ibíd., p. 329.

caso tal empeño ha sido necesariamente compatible con los madrugones, los horarios, las cláusulas, los objetivos y otros tantos designios deficitarios del constringente mundo del trabajo que difícilmente asociamos con la voluntad creadora.

De una manera u otra, aquel grupo de amigos desheredados de su tiempo han llegado a ocupar una parte ineludible de la palestra de la literatura española contemporánea en la que, casi setenta años después del medio siglo, José Manuel Caballero Bonald sigue siendo protagonista, superviviente y sagaz testigo. La memoria de aquellos jóvenes repletos de ilusión y talento no deja de ocupar un espacio vital en su obra. En uno de sus últimos poemarios les rendía un sentido homenaje que rescatamos en el siguiente fragmento:

> […]
>
> vivo detrás de mí entre aquellos ausentes a quienes quise
> antaño tan de cerca
> y que fueran un día igual que dioses en un mísero reino
> de rufianes
>
> ¿sabe usted cuánto tiempo ha pasado desde la última vez
> que anduve preguntándome aun sabiendo que la
> contestación era ninguna
> por todo aquello que se fue agostando en los atrases de la
> vida
> en esa displicente manera de extirpar aquello que se
> olvida con despacio
> lejos de cualquier parte de donde irradien juntas todas las
> cercanías?
> ¿sabe usted qué innumerable sarta de conmiseraciones
> es necesario reunir para alcanzar esa envidiable orilla
> donde van extinguiéndose de consuno la insolencia la
> vanidad la jactancia?[111]

[111] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Entreguerras*, Seix Barral, 2012, p. 212.

1.4. *Bienaventurados los insumisos*[112]

La gran literatura la han hecho siempre los desobedientes[113]

J.M. Caballero Bonald

La insubordinación ostenta un lugar privilegiado en el pensamiento y obra del autor de *Manual de infractores* (2005). Es una constante que afecta de igual modo a su producción narrativa como a su poesía. "La literatura tiene algo de resistencia contra los acosos de una realidad que consideras detestable"[114], afirmaba en una entrevista. A menudo la rebeldía y la desobediencia se manifiestan en su escritura con rango de hipérbole[115], como exaltaciones de la libertad individual y colectiva, o como un efecto deliberado del libre pensamiento o un antídoto contra la propensión biempensante a acomodarse en la inopia. Muchos otros símbolos recurrentes en su obra conectan con esta tendencia transgresora: la noche, la marginalidad, los rituales clandestinos, el alcohol y también la música.

En *Tiempo de guerras perdidas*[116], el primer tomo de sus memorias, se retrata a sí mismo como un *enfant terrible* con tendencia a cometer todo tipo de travesuras. Cuenta que de niño se escapó del colegio[117] para acercarse hasta el barrio flamenco de Santiago. También relata su afición por los juegos más disparatados que le empujó una tarde a darle un susto de muerte a su tía Victoria[118]. "Mi madre siempre tenía miedo a mi propensión incorregible a hacer lo más indebido"[119]. En el colegio era un alumno en la media, que suspendía en conducta y puntualidad[120]. La imagen pícara y socarrona de aquel niño travieso se corresponde en la obra del poeta adulto con su sagaz sentido del humor, que protege a su particular alegato de insumiso contra los zarpazos del cinismo.

La disidencia también se manifiesta en sus memorias en otros contextos reales llevados al terreno de la ficción, como el jocoso relato de un reiterativo episodio de abulia en su familia. La insumisión del opositor de conciencia o de quien se declara en huelga de hambre podría tener

---

[112] Título de uno de los poemas del libro *Manual de infractores* (2005), op. cit., *Somos…,* p. 605.
[113] Entrevista de Javier Rodríguez Marcos para El País, 2/5/2009.
http://elpais.com/diario/2009/05/02/cultura/1241215204_850215.html
[114] Entrevista de Luis García Montero, op. cit., *Navegante…,* p. 25.
[115] Cf., PAYERAS GRAU, María, *La memoria y otros apremios en la imaginación poesía de Caballero Bonald*, ap., op. cit., *Navegante…,* p. 220.
[116] CABALLERO BONALD, José Manuel, Barcelona: Anagrama, 1995.
[117] Op. cit., *Tiempo*..., p. 47.
[118] Ibíd., p. 59.
[119] Ibíd., p. 10.
[120] Ibíd., p. 134.

ciertas correspondencias simbólicas en el mundo pequeñoburgués de la rama materna de los Bonald con un escenario doméstico que el jerezano define como el de "los acostados"[121], familiares suyos directos que pasaban largas temporadas en la cama. En este sentido, José Manuel Caballero Bonald recuerda la figura de su abuelo:

> Era un anciano muy aristocrático de barba blanquísima que se pasaba el día acostado y se levantaba por la noche para tomar ginebra con albahaca, como lo hace un personaje de mi novela. Alguna vez salió a la calle y yo recuerdo que nos llevó a mí y a mis hermanos, incitándonos a que cometiéramos toda una larga serie de actos contra las buenas costumbres.[122]

Ese punto de andar cometiendo todo tipo de fechorías[123] se prolongó más allá de su adolescencia —o al menos así resulta de las andanzas de su sujeto poético en el autorretrato que nos ofrece en sus memorias—, cuando empezó a coaligarse con otros muchachos propensos a las actitudes extravagantes. El Jerez de posguerra era uno de los más radiantes rescoldos del latifundismo andaluz. La agricultura, la cría de caballos de pura raza y sobre todo la próspera industria del vino estaban en manos de unas pocas familias aristócratas colaboracionistas que conformaban la flor y nata de una sociedad neofeudal y ultracatólica que José Manuel Caballero Bonald retrata magistralmente en varias de sus novelas. En aquel contexto asfixiante y relamido resultaba difícil que la rebeldía de un joven inquieto que comenzaba a identificarse con las páginas de ciertos escritores insurgentes fuera ajena a aquello de *épater le bourgeois*.

> Con otros dos jóvenes letraheridos de la localidad formábamos un frente iconoclasta cuya principal estrategia consistía en escandalizar al personal con toda clase de descaros y excentricidades.[124]

Por aquella época cuenta cómo robaron de noche el busto del padre Coloma, un escritor religioso, monárquico y costumbrista, que arrastraron hasta la casa donde nació Primo de Rivera[125]. En aquellas primeras algarabías participaban ya artistas de todos los gremios: "nos ayudaba mucho un pintor loquísimo, Bernardo Ballester, promotor irredento de trapatiestas y litigios de lo más insólitos"[126]. A lo largo de sus memorias narra otros episodios imbuidos del registro picaresco en los que en alguna ocasión el personaje que encarna se lía a mandobles y pescozones[127] en contextos patibularios. Estas escenas gamberras no solamente le aportan una grata tensión a la trama; la acumulación de este tipo de acciones, como aquel otro hábito sonado

[121] Ibíd., p. 97.
[122] Ibíd., p. 170.
[123] Cf., op. cit., *Memorial…,* p. 64.
[124] Op. cit., *Tiempo…,* p. 115.
[125] Ibíd., p.116.
[126] Ibíd., p. 341.
[127] Ibíd., p. 368.

de ciertos poetas de orinarse contra la tapia de la Real Academia, además de engrosar la nutrida tradición novelesca hispánica de la rufianería, denotan un activismo moral que pretende hacer de la irreverencia la vertiente más descarada del pensamiento progresista.

Fue también durante aquellos años cuando Carlos Edmundo de Ory junto con el pintor y poeta Eduardo Chicharro puso en marcha el postismo, la versión española del dadaísmo. Los postulados de ese movimiento, pero sobre todo la personalidad insurrecta de Ory debieron de marcar al joven poeta jerezano, que mantuvo una estrecha relación con éste hasta su muerte en 2010. La narración libresca de su relación con Ory en sus memorias[128] y más específicamente en un artículo titulado *Las desobediencias de Ory*[129], representa de la manera más ecuánime el rol de la insubordinación como motor de la creación artística. En ese artículo define a Ory como "un insurrecto de lo más llamativo, una especie de héroe difuso avecinado en mis incautas fabulaciones librescas"[130], y confiesa que le "agradaba seguirle la pista a aquel paisano […] y lo hacía además con la vehemencia de un secuaz."[131] Prosigue afirmando que Ory se debatía cabalmente entre "la inteligencia y el disparate"[132] y que tenía el don de aunar nada más y nada menos que "la anarquía con la inocencia"[133]. En capítulos posteriores estudiamos la influencia en la obra de José Manuel Caballero Bonald de otros movimientos de vanguardia, como el surrealismo o el irracionalismo.

Durante aquellos años iniciáticos, la insubordinación ayudará a crear un especial vínculo entre los primeros grupos literarios con los que tuvo relación. En una entrevista recuerda las expediciones nocturnas junto con Fernando Quiñones, Julio Mariscal, Felipe Sordo, José Luis Tejada y otros miembros del *Grupo Platero* en Cádiz:

> Recuerdo noches la mar de entretenidas, con todos los venenos de que se podía disponer entones, que tampoco eran así como para pactar con el diablo. A mí lo que más me gustaba era disfrazarme de joven poeta escandaloso, andar por ahí jugando a rebelde, una cosa así de conmovedora.[134]

---

[128] El poeta jerezano recuerda en sus memorias una anécdota que contiene unos versos de Ory que cita en diversas ocasiones: "No serían más de las diez de la noche, pero la ciudad estaba desierta y como embutida en un silencio antiguo sólo moteado por la latosa cantinela de Ory —cuya resistencia etílica era más bien escasa—, repitiendo hasta el desvarío un verso de su copiosísima cosecha: "Amo el laúd, el lupanar y el mar". Ibíd., pp. 349, 350. De su relación con el poeta gaditano véase la correspondencia entre ambos archivada en las fundaciones que portan sus nombres.
[129] Op. cit., *Oficio…*, pp. 402-403.
[130] Id.
[131] Id.
[132] Id.
[133] Id.
[134] Op. cit., *Regresos…,* p. 199. También se refiere a esta cuestión en un artículo titulado *Un grupo poético,* op. cit., *Copias…,* p. 374.

Unos años más tarde, las estrechas relaciones que dieron lugar a la formación del grupo del 50[135] tuvieron lugar en la noche madrileña y en sus ambientes clandestinos. Algunos de sus miembros, como los hermanos Goytisolo, Valente o Lledó, estudiaban en el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe que José Manuel Caballero Bonald también empezó a frecuentar[136]. Fue también allí donde conoció a otros poetas latinoamericanos con los que entablaría amistad, como Eduardo Cote o Jorge Gaitán Durán. La celebración de la juventud y del talento estaba acompañada por los alicientes románticos del secretismo y la marginación de aquellas confabulaciones:

> Solíamos recalar por unos antros de las calles Jardines y Espoz y Mina que mantenían la puerta cerrada a partir de medianoche, pero que la franqueaban a noctívagos asiduos. Eran tugurios más bien modestos a los que acudían putas azotacalles y pajarracos de aluvión, y en los que incluso nos fiaban hasta fin de mes el gasto de coñac o aguardiente de garrafa. Todo tenía el aire de un sucedáneo triste de la disipación.[137]

Muy a menudo, al ser interrogado por las peculiaridades del grupo poético del 50, José Manuel Caballero Bonald argumenta que practicaban una nueva manera de vivir y de beber[138]. El protagonismo del alcohol como sustancia tolerada y de la ebriedad como su efecto más auspiciado sobrepasará con creces los límites del juego de palabras para tomar una amplitud temática y simbólica muy relevante en el conjunto de las obras de todos ellos[139]. Deducimos que de alguna manera los modales represores de la dictadura franquista refrendaban secretamente el consumo abusivo de alcoholes. En los "cenáculos literarios madrileños"[140] de aquella España gris se generó una marcada tendencia hacia las "expediciones etílicas"[141]. No obstante, los retazos del *Don de la*

---

[135] En sus memorias José Manuel Caballero Bonald compara aspectos de su generación con la del 27 y la del 98 y otras cuestiones vinculadas al contexto sociológico, op. cit., *Tiempo…*, pp. 244-246.

[136] Ibíd., pp. 339, 340. En el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe cuajaron ciertas tendencias de insumisión que terminaron por truncar los predicamentos doctrinales que el Régimen tenía preparados para los alumnos hispanoamericanos que allí residían. El encuentro de aquellos jóvenes de talento que fundarían más tarde la revista *Mito* y que regresarían a Hispanoamérica para hacer carrera política o literaria tuvo su inicio en ambientes nocturnos que desentonaban discretamente con la moral cristiana imperante. Cf., http://cultura.elpais.com/cultura/2016/09/13/actualidad/1473775895_015837.html

[137] Op. cit., *Tiempo…,* p. 340.

[138] Op. cit., *Oficio…*, p. 523. El alcohol es un tema muy recurrente en la obra literaria, pero también critica del jerezano. Existe una colección de artículos y textos ensayísticos suyos, cuyos títulos remiten al citado juego de palabras. Por motivos culturales, históricos y biográficos, el vino es la bebida alcohólica de mayor protagonismo en su obra. Algunos de estos títulos están glosados en *Relecturas* Vol. III, en el tercer apartado que se titula *Memoria del vino* y engloba los siguientes artículos: *Breviario del vino, Vino y cultura, Vendimias de la memoria, Estrategia del débil, Vida y bebida, Escritores y bebedores, Beber y vivir y Ley seca*.

[139] No en vano, José Manuel Caballero Bonald es un fehaciente conocedor de los vinos que se producen en Andalucía la Baja. Véanse sus textos ensayísticos *Lo que sabemos del vino*, Madrid, Gregorio del Toro, 1967; *Los vinos de Jerez*, Madrid, Compañía Telefónica Nacional de España, 1970; y *Breviario del vino*, Madrid, José Esteban, 1980.

[140] Op. cit., *La costumbre…,* p. 83.

[141] Id.

Ebriedad[142] —"Il faut être toujours ivre, tout est là ; c'est l'unique question"[143]— también son rastreables en la obra del poeta jerezano tras la muerte del dictador, dado que la cultura vitivinícola y los usos sociales del alcohol están presentes a lo largo de toda su obra literaria. En su arrabal de senectud el poeta jerezano sigue sospechando irónicamente de la serenidad de los abstemios[144]. En un artículo que el poeta Ángel González le dedica, sintetiza los vínculos que unían al grupo del 50 de esta manera:

> […] en mi memoria de los años que acabaron echándosenos encima está siempre presente la figura de Caballero Bonald, inseparablemente vinculada a la de otros amigos —Celaya, García Hortelano y algunos más—. Nos unían, casi nos obligaban a estar juntos, ciertos intereses compartidos: el ejercicio de la literatura, una actitud de radical repulsa frente a la dictadura que nos llevó a participar en tareas conspiratorias, por supuesto clandestinas, y un cierto grado de dipsomanía controlada y lúdica.[145]

En aquel ambiente deslucido llegaron los ecos de otras corrientes de pensamiento europeas hijas de la derrota y deficitarias de los fracasos de las dos grandes guerras, como el existencialismo francés, cuyas obras fueron perseguidas por la censura. La evasión por medio del alcohol se planteaba como una forma aleatoria de exilio interior. Todo este universo de imágenes tiene su correspondiente influencia en la poesía de José Manuel Caballero Bonald. *Defiéndame Dios de mí*, titula el jerezano el poema del que ha sido extraído el siguiente fragmento:

> Entre muros de vidrio
> y de papel, sangrientas láminas
> de tinta agraz y vino
> intraducible, voy recogiendo
> cada furtiva noche alguna
> palabra, algún rescoldo
> de humildad o de olvido
> con que pueda perder
> mi lucha contra mí.[146]

Los excesos vinculados a la insumisión también tuvieron su consabida contrapartida. Muchos de los miembros del grupo poético del cincuenta se vieron afectados por una lacerante tendencia a la autodestrucción[147], en muchos casos vinculada al propio alcoholismo[148]. En este

---

[142] Cf., Claudio Rodríguez ap., op. cit., *Oficio…*, p. 597.
[143] Primera frase del poema *Enivrez-vous* de Charles Beaudelaire en *Les petits poèmes en prose.*
[144] Cf., *Dos décimas de contestación y otra más de prólogo* del poeta jerezano dedicadas a Joaquín Sabina, ap., op. cit., *Navegante…,* p. 77.
[145] Id.
[146] Del libro *Las horas muertas* (1959). Ap., op. cit., *Somos…,* p. 143.
[147] Cf., op. cit., *Tiempo…*, p. 359.
[148] Vid. prólogo de Carlos Barral a *La leyenda del Santo Bebedor* de Joseph Roth, ap., op. cit., *Oficio…* p. 517, o el citado *Don de la ebriedad* de Claudio Rodríguez.

sentido el poeta jerezano habla sobre las muertes de algunos de ellos en un artículo que le dedica a Carlos Barral[149] y en otra ocasión se refiere al principio de autodestrucción que afectaba a García Hortelano, Juan Benet, Alfonso Costafreda o a Gil de Biedma, a "esa característica de rozar siempre la muerte y ponerse en contra de lo que les decían siempre los médicos."[150] El suicidio[151] o la impaciencia manifiesta en dejar un bonito cadáver[152] ha sido un tema candente en la historia del arte y de la literatura del siglo XX. Sirva de ejemplo la reflexión sobre el suicidio de Albert Camus[153] o el célebre "Club de los 27" en el ámbito de la música popular. No obstante, la búsqueda de las musas a través de la embriaguez y de otras sustancias es un viejo debate muy ilustrativo de la filosofía de un artista y de la moral de una época, sobre todo en cuanto a su papel en el proceso de creación y en la demarcación de los límites individuales y colectivos de lo prohibido.

En un artículo ensayístico titulado *Estrategia del débil*, José Manuel Caballero Bonald opina sobre este asunto y esboza someramente su relación con las drogas:

> De joven solía valerme de venenos moderados que neutralizaban en parte la vecindad del aburrimiento, sólo que semejante estrategia conducía a otro aburrimiento posterior. A veces hasta podía mantener un coloquio conmigo mismo bastante satisfactorio —o eso creía, después de algún tónico benigno— más que nada en lo que se refiere a las capturas selectivas de las ideas. […] Ahora ya cultivo otras alucinaciones y tiendo a considerar que esa musaraña llamada inspiración coincide preferentemente con la buena salud.[154]

En este artículo, aunque sostiene en un principio que "los fines artísticos siempre justifican los medios"[155], considera la pretensión de encontrar la inspiración en las drogas en lugar de en el trabajo perseverante como una debilidad, al tiempo que subraya su nefasta influencia en el manejo de la técnica. "Lo que a unos enriquece a otros desvalija"[156], afirma evitando los juicios dogmáticos. En otra ocasión, al hilo de una entrevista, se posicionaba a favor de la legalización

---

[149] Op. cit., *Copias*…, p. 185.
[150] Op. cit., *Regresos*…, p. 263.
[151] El suicidio también tiene sus imbricaciones en la literatura de José Manuel Caballero Bonald. La imagen narrada en sus memorias del cadáver de aquella joven que tuvo el miramiento de cerrarse la falda antes de colgarse, la causa incierta de la muerte del "viejo Leiston" en *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) o el poema titulado *Suicidio* de *Diario de Argónida* son algunos ejemplos.
[152] "Vive rápido, muere joven y deja un bonito cadáver". Frase original de la película *Knock on any door* (1949) de Nicholas Ray.
[153] CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Alianza Ed., 2004.
[154] Op. cit., *Copias…,* pp. 397, 398. El personaje protagonista de sus memorias también confiesa una experiencia con el hachís que propició la escritura de un poema que recuerda como una "súbita mutación imaginativa que puede llegar a no ser desdeñable del todo". Op. cit., *Tiempo*…, p. 178.
[155] Id.
[156] Id.

de las drogas sin en ningún momento hacer apología de su consumo[157]. Queda claro que a pesar de su exaltación muy vitalista y lúdica de la existencia —como lo señalan sus amigos José María Velázquez-Gaztelu y Juan José Téllez en dos entrevistas anexas a esta tesis—, la calidad y el volumen de su obra son un indicativo contrario a cualquier tipo de vida disipada[158].

En el contexto de este apartado también es oportuno hacer alusión al rol de la alucinación en su obra. Lo alucinatorio, lo mágico, se presenta en su poética como un recurso opuesto al mimetismo. Por ejemplo, en los poemas de José Manuel Caballero Bonald *Supervivencia* y *Zauberlehrling*, la alucinación por uso de drogas se enmarca dentro del contexto de lo mitológico y según José Andújar Almansa, habría que interpretarla más que como cualquier tipo de incitación al consumo, "como la reivindicación de un vitalismo a prueba de cualquier agresión externa"[159]. En cualquier caso, como bien advertía Aurora de Albornoz, esta cuestión tiene una eficaz contrapartida en su literatura en cuanto al uso de "la palabra como alucinógeno"[160].

Otra forma de desavenencia con el poder es su obstinada oposición al mundo castrense y eclesiástico, que define como los principales representantes del pensamiento único y por supuesto como los mejores aliados del régimen de Franco. Sin embargo, en el conjunto de su obra publicada después de la Transición, no deja de avisar de la persistencia de ciertas doctrinas dogmáticas de índole moral y religioso en la sociedad española. "Son los ultramontanos que regresan"[161], reza el último verso del poema *Pronóstico reservado* en *Diario de Argónida* (1997).

De manera paralela, otro terreno moral donde se jugó una interminable partida de cartas contra la represión moral y religiosa fue el de las libertades sexuales[162]. El arte tomó buena nota del lastrado anacronismo de España en ese sentido en comparación con otros países europeos. En

---

[157] Op. cit., *Regresos*…, p. 237. En otras entrevistas y en sus memorias recuerda malas experiencias con el alcohol que vincula a ciertos episodios depresivos que también marcaron su trayectoria poética. Cf., PEDRÓS-GASCÓN, Antonio F., *Sobre el imposible oficio de escribir*, introducción a op. cit., *Regresos…,* p. 31; op. cit., *Tiempo…,* p. 382.

[158] Su gran amigo Ángel González opinaba al respecto: "El atractivo de la personalidad de Pepe Caballero de debe a una equilibrada combinación de cualidades en apariencia opuestas que en él se contraponen y armonizan. Su temple irónico no le impide tomarse muy en serio las cosas que merecen la pena; su actitud a veces en apariencia distante (yo creo que lo justo para no agobiar: un síntoma de elegancia) es compatible con la cálida proximidad que desprende su compañía; su sentido lúdico de la vida que le lleva a prolongar los momentos de ocio placentero hasta agotarlos está compensado por una disciplinada dedicación a su trabajo de escritor." Op. cit., *Navegante…,* p. 77.

[159] "Los asedios del yo (sobre *Descrédito del héroe*)" Ap., op. cit. *Navegante…,* p. 177.

[160] ALBORNOZ, Aurora de, *José Manuel Caballero Bonald: la palabra como alucinógeno*, ap., *Hacia la realidad creada*, Barcelona, Península, 1979, pp. 129-151.

[161] Op. cit., *Somos…,* p. 467.

[162] En su Introducción a op. cit., *Regresos…,* titulada *Sobre el imposible oficio de escribir*, Antonio F. Pedrós-Gascón señala la función del erotismo en la literatura como actitud reaccionaria, pp. 32-34. "Erotismo y sexualidad constituyen en la obra de Caballero Bonald modos privilegiados de conocimiento", afirma José Andújar Almanza en "Los asedios del yo (sobre *Descrédito del héroe*)", ap., op. cit., *Navegante…,* p. 177.

el cine se originó una estética en la última etapa de la dictadura, a posteriori conocida como "el landismo" o "cine de turismo europeo", que predicaba un cliché, el del macho ibérico que corre a las turistas en bikini, que confirmó la sordidez de las carencias eróticas del país. Otros movimientos inmediatamente posteriores a la muerte del dictador, también deficitarios de los deseos reprimidos durante décadas, como "el destape" o "la movida", conocieron su máximo esplendor en la música y en el cine.

En la obra de José Manuel Caballero Bonald esta tendencia se comprueba con la integración de referencias sexuales simbólicas en pugna con los filtros de la censura que con el paso de los años se fueron haciendo cada vez más explícitas. El erotismo está muy presente en su poesía desde sus primeros poemas, como en *Nombre entregado*[163] o *Cuerpo entre dos*[164], y en su narrativa, especialmente a partir de su novela *Ágata ojo de gato* (1974). No en vano, en 1978 escribió el prólogo de la *Antología popular obscena*[165], donde introducía desde el acrisolado prisma de la inverecundia las marcas de la represión en un conjunto de "coplas deliberadamente soeces"[166] que engarzaban directamente con la música de canciones populares.

Pero más allá de las concomitancias de José Manuel Caballero Bonald con los distintos movimientos abanderados de la insubordinación, el autor jerezano ha subrayado en variadas ocasiones que el artista ha de ser inconformista por definición, que la dinámica que le empuja a ejercer el trabajo creativo es necesariamente subversiva. En cierto modo esa es la única manera de desafiar dentro y fuera de los márgenes de la obra tanto las imposiciones e injusticias de una época[167] como los propios límites formales del arte en cuanto a su diálogo con la tradición. "Si Picasso subvierte los cánones convencionales del lenguaje pictórico, el poeta destruye los de la prosodia"[168], afirmaba el poeta jerezano en un artículo. Por ello, su obra crítica está llena de elogios a poetas que fueron capaces de innovar desde el conocimiento de la tradición y de, como dijo de Carpentier, "hacer estallar el idioma"[169]. También es capaz de desmenuzar hábilmente los procesos morfológicos internos con los que dialoga la técnica del artista para conseguir tal propósito. Por ejemplo, de Ángel Crespo afirmaba en otro artículo que éste ensayaba "con singular autosuficiencia una poética gramaticalmente desobediente, de pujante voluntad reformista"[170]. En otra ocasión aplaudía la obra poética "En absoluta desobediencia"[171] del pintor

[163] Op. cit., *Somos…,* p. 30.
[164] Ibíd., p.52.
[165]Op. cit., *Selección…*, pp. 214-217.
[166] Id.
[167] Cf., op. cit., *Regresos…,* p. 71.
[168] Op. cit., *Oficio…*, p. 209.
[169] Ibíd., p. 314.
[170] Op. cit., *Oficio…*, p. 455.
[171] Ibíd., p. 571. Poemario incluido en PADORNO, Manuel, *El náufrago sale*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989.

y poeta Manuel Padorno. Este posicionamiento desembocará en una poética donde, como bien advertía Luis García Montero, "la ambigüedad y la voluntad de estilo son un equipaje imprescindible para alguien que vive la literatura con instinto de resistencia, buscando la alianza de la lucidez negadora como perpetuo cuartel de invierno".[172]

Estos postulados colindan con la capacidad del arte para crear realidades paralelas y dialogantes. El trabajo artístico también implica el deseo profundo de modificar el mundo desde la recreación de nuevos temas y perspectivas. En esa dinámica creadora no existen fronteras precisas. En este sentido, el poeta jerezano siempre ha tratado de tender puentes conceptuales entre las artes. En un artículo crítico sobre la obra poética de Picasso la comparaba con su trabajo de creación pictórica: "Como en pintura, no desea copiar un objeto existente, sino dotar de otra presunta existencia a ese objeto, aunque para ello tenga que infringir las leyes comunes de la perspectiva o de la gramática."[173] Desde su posicionamiento crítico, José Manuel Caballero Bonald se alía con artistas rebeldes —que no inconscientes— capaces de poner en cuestión las tendencias formales desde el conocimiento de la tradición, especialmente las más conservadoras. Muy a menudo, cuando alaba una obra, se refiere a ese grado de atrevimiento. Cuando dice, por ejemplo, que la difusión de *Metropolitano* de Carlos Barral fue muy precaria habiendo sido "una de las más ambiciosas […] aventuras poéticas llevadas a cabo en nuestras fronteras generacionales"[174], lo achaca a "un vicio poco menos que endémico […]: el de la prevención, cuando no el desdén, ante la desobediencia a unas normas literarias canonizadas por la escolástica de turno."[175] En otras ocasiones él mismo ha sido crítico con escritores más jóvenes al observar en ellos una falta de atrevimiento fundada en la abulia y en el desconocimiento de la tradición[176]. En diversas ocasiones asume que la incomprensión del artista, del genio postergado, excluido del panorama por los detentores de las modas es una constante atemporal. En una entrevista confesaba su "predilección de siempre por los malditos (no en su aspecto de manual, sino en el sentido del escritor que se enfrenta de alguna forma a lo establecido, a las instituciones literarias, y reordena la vida de acuerdo con su propio caos interior)"[177]. El crítico José Olivio Jiménez corrobora la idea apuntando "su natural preferencia —casi su determinismo, podría decirse— hacia autores que, por alguna razón u otra y en mayor o menor grado, tienen ante el público un cierto nimbo de

[172] GARCÍA MONTERO, Luis, *La lucidez y el óxido. Sobre la poesía de Caballero Bonald*, ap., op. cit., *Navegante…,* pp. 202, 203.
[173] Op. cit., *Oficio…,* p. 207.
[174] Op. cit., *La costumbre…,* p. 199.
[175] Id.
[176] Op. cit., *Copias…*, pp. 392-395. Art., *Edad y literatura,* donde denuncia la falta de originalidad y rebeldía en los procesos de experimentación en la novela en los 70 de los denominados *Novísimos* en comparación con la de su generación.
[177] Op. cit., *Regresos…,* p. 118.

malditos o de raros: Cavafis, Henry Miller, Kafka."[178] Francisco Díaz de Castro apunta que el conjunto de la obra poética de José Manuel Caballero Bonald tiene un contrastado valor moral que se adivina a través de su carácter autoreflexivo[179]. De ahí surge la rebelión recogida en la cita de Virgilio que encabeza su poemario *Manual de infractores* (2005): *parcere subjectis et debellare superbos*[180]. En resumen, una desobediencia constructiva que radica en el núcleo incandescente del pensamiento crítico: "¿Ignorantes y sabios permutan sus errores? / ¿Sólo podrá alcanzar a conocerse / quien descrea de todas las verdades?"[181], rezan los últimos versos del poema del jerezano *Cuique Suum*. Así definía Luis García Montero el escepticismo moral que destiñe la obra del poeta jerezano: "La derrota activa flota como leño de salvación, como una manera de seguir existiendo"[182]. Un posicionamiento moral y estético que recela y sospecha de toda afirmación propia y ajena, pero que sostiene dentro de los márgenes de la duda que "el arte está hecho con la materia inagotable de la libertad."[183] "Únicamente soy/ mi libertad y mis palabras"[184], dicen los versos finales de su poema *Diario reencuentro*.

Dentro de la "deprecación"[185] insumisa que plantea la obra de José Manuel Caballero Bonald, la música juega un rol esencial. Ya lo apuntaba en cierta manera García Montero: "La insolencia de Caballero Bonald es también un estilo literario, un modo de gobernar el lenguaje. La ética de un escritor es inseparable de su música, de su vocabulario, de su sintaxis."[186] Y de una manera más extensa Francisco Díaz de Castro en su artículo "El manual de infractores de José Manuel Caballero Bonald":

> En mi opinión, de todos los motivos para la resistencia tal vez sea la música, con su ser inmaterial, exento y sin memoria, el más elevado y el más perfecto; la música, que súbitamente recupera para el poeta y para el lector el espacio puro del seguir y que brinda el mejor contrapunto a la expresión del desengaño y de la pérdida. De todos los poemas en los que Caballero Bonald ha cifrado su resistencia, quizá sean "De repente, la música" y "Música para perplejos" aquellos en los que más intensamente se exprese

[178] "Hacia la poética de José M. Caballero Bonald, según sus *nuevas situaciones* (1964-1968)", ap., op. cit., *Navegante…,* p. 168.
[179] "El manual de infractores de José Manuel Caballero Bonald". Ap., op. cit., *Navegante…,* p. 188.
[180] "perdonar a los sometidos y abatir a los soberbios" Ap., trad. Rafael Fontán Barreiro, Alianza, 2ªed., 1990, p. 95.
[181] Op. cit., *Somos…,* p. 546.
[182] GARCÍA MONTERO, Luis, *La lucidez y el óxido. Sobre la poesía de Caballero Bonald*, ap., op. cit., *Navegante…,* p. 203.
[183] Op. cit., *Oficio…*, p. 207.
[184] Op. cit., *Somos…,* p. 167.
[185] *Deprecación* es el título de uno de los poemas del libro *Manual de Infractores* (2005). Op. cit. *Somos…,* p. 615.
[186] GARCÍA MONTERO, Luis, *El infractor*, Sevilla, El País, 11-11- 2006, p. 32.

> ese fundamento vitalista que "permuta el recuerdo por la perplejidad" y que no cede a ninguno de los abundantes argumentos para el desengaño que se imponen en el libro.[187]

La música se plantea como la única ordenación certera ante la incertidumbre que asiste al principio de entropía de la memoria, del caos reinante impuesto por la "ley fatal de lo contradictorio"[188].

1.5. Rituales clandestinos

> El trabajo era escaso, las noches largas y la vida breve.[189]
>
> J.M. Caballero Bonald

En paralelo a su advertencia contra las amenazas de la globalización y su rechazo a los fenómenos de masas, en su vertiente sociológica, para José Manuel Caballero Bonald, el proceso de sublimación artística tiene lugar dentro de una tendencia minoritaria y apunta hacia una cierta codificación elitista del arte que se adecúa con la etimología de la palabra cultura. El secreto proceso de decantación del conocimiento en la criba de la memoria se nutre de la búsqueda asidua de la belleza escurridiza, y en esa búsqueda, el arte no solamente se estudia y se elabora, también se vive. Aludiendo a la poética de Rilke, José Manuel Caballero Bonald suele recordar que el parlamento artístico sólo es veraz cuando emana de la vida, de la experiencia vivida[190]. En ese sentido, y especialmente en artes deficitarias de la oralidad como la poesía y la música, el noviciado del artista y la perpetuación de los cánones ocurren a menudo en la intimidad del ritual, en el seno de la reunión privada o en la desnudez de la fiesta.

En una entrevista[191], el poeta jerezano subrayaba la temprana relación de su entorno poético con ambientes festivos, el alcohol y la nocturnidad. Cuenta que junto con otro joven poeta jerezano fue a Córdoba a conocer a los poetas del grupo *Cántico* y se pasaron el día solazándose de bar en bar. Cuando los cordobeses les correspondieron de vuelta con dos visitas en Jerez, en

---

[187] DÍAZ DE CASTRO, Francisco, *El manual de infractores de José Manuel Caballero Bonald*, ap., op. cit., *Navegante…,* p. 193.
[188] MAINER, José Carlos, *Gestión de simulacros*, ap., op. cit. *Navegante…,* p. 194.
[189] Op. cit., *La costumbre…,* p. 564.
[190] Sobre la influencia del pensamiento de Rilke en José Manuel Caballero Bonald y la experiencia como antesala de la escritura Cf., Ibíd., p. 415 y op. cit., *Tiempo…,* pp. 258, 261. En otra ocasión repetía la idea en una entrevista "[…] yo, a priori, lo único que pretendo es buscarle una equivalencia literaria a una experiencia vivida." Op. cit., *Regresos…,* p. 188. Cf., prólogo a op. cit., *Selección*…, pp. 22-23.
[191] Op. cit., *Regresos…,* p. 201.

ambas ocasiones les dieron las claras del día en la bodega de un tío suyo. Son sólo dos ejemplos de escenas intimistas y nocturnas que pueblan el conjunto de su obra. En ellas se nos desvela el carácter lúdico y embrionario de la poesía como un nexo de unión favorable para la configuración de la identidad del grupo. Le poesía se reencuentra con su prístino carácter oral en la embriaguez de la fiesta. En otra ocasión José Manuel Caballero Bonald vinculaba la manifiesta dipsomanía de Bryce Echenique con su manejo oral de la palabra: "He conocido a pocos escritores que sean tan eficientes contadores de historias como Bryce."[192] Aunque más adelante le dediquemos un apartado a la oralidad como fuente original de la palabra y de la música, es necesario apuntar la importancia de su cultivo en el seno de estos rituales clandestinos como precuela de la escritura.

Para los miembros del grupo poético del cincuenta y otros muchos artistas de la España de medio siglo, la clandestinidad llegó a convertirse en un valor estético conjurado con lo prohibido[193]. La clandestinidad era la hija pródiga de un contexto represor abanderado por unos valores morales estrictamente reaccionarios, pero el aislamiento, el retiro colectivo compartido secretamente por una minoría de exegetas, no deja de tener sus correspondientes connotaciones ancestrales, debidamente filtradas por el tamiz del movimiento romántico y de las vanguardias. El ritual onírico está reservado, como apuntaba aquella letra del flamenco que cantara la Niña de los Peines, para los que saben *estinguí*[194]. Asimismo, la obra de José Manuel Caballero Bonald está poblada de referencias al ritual clandestino de la *juerga* flamenca. También la noche, uno de los temas protagonistas en la poesía del jerezano, se presenta en su poesía como el lugar y el tiempo donde presentir la otra mirada de la realidad imperceptible al contraluz de lo cotidiano. Rituales donde poder desertar del mundanal ruido —que no de los placeres mundanos— y celebrar la vida en la intimidad de un cortejo donde palabra y música remozan sus más antiguos parentescos.

---

[192] Op. cit., *La costumbre…,* p. 563.

[193] En este sentido conviene citar un término acuñado por el propio autor en diversas entrevistas que ha trascendido al ámbito de la crítica: el 'malevolismo'. En una entrevista el poeta jerezano responde así a una pregunta sobre la temática oscura de su poema *Versículo del Génesis*: "Ahí hay una tendencia que he tenido siempre al malevolismo, a buscar las zonas oscuras, las negruras, los episodios negativos de la vida, el paso del tiempo, la agresión externa, la violencia de cada día, la muerte... Me gusta mucho usar todos estos elementos negativos como temas de fondo; no es algo que yo desarrolle a partir de una temática fija, sino que esa tendencia al malevolismo me atrae mucho. Me parece que ese veneno que yo tenía de joven cuando empezaba a ser poeta lo he conservado de viejo; me sigue gustando mucho el aspecto venenoso de la realidad." DOCE Jordi, *Entrevista con J.M. Caballero Bonald. Noche, memoria, ruina*, Madrid, Revista Minerva, nº 17, 2011. Cf., op. cit., *Regresos…*, p. 126; art., PAYERAS GRAU, María, *J.M. Caballero Bonald: Una poética del malevolismo*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Caligrama: revista insular de Filología, 1987, Vol. 2, nº 2.; SOTO VERGÉS, Rafael, *Notas sobre el malevolismo (a propósito de un libro de poesía)*, Madrid, Poesía Española, nº 88, 1960.

[194] I.e., distinguir. Vid., letra tradicional por seguiriyas: "A clavito y canelita / me hueles tú a mí. / La que no huele, ¡ay!, / la que no huele a clavo y canelita / no sabe estinguí." Letra trascrita en BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel, *La Niña de los Peines en la casa de los Pavón*, Sevilla, Signatura ed., 2000, p. 205.

No obstante, la coalición entre palabra y música no es exclusiva a las liturgias clandestinas. El uso de la música, del canto y de la palabra define la idiosincrasia de cualquier pueblo. Podríamos afirmar incluso que en la multiplicidad de sus formas puede encontrarse la esencia de los idearios morales del ser humano. Pero en los rituales a los que asistimos a través de la vida y obra de José Manuel Caballero Bonald, surgen entre líneas los precedentes literarios portadores de una moral progresista y más específicamente las conexiones con el imaginario romántico y la picaresca. En tales imaginarios, la clandestinidad y la insubordinación suelen aliarse con el libertinaje. José Manuel Caballero Bonald suele repetir con sorna que se adentró por los senderos de la creación literaria deslumbrado por el personaje de Espronceda con el noble objetivo de escribir poesía y de llevar una vida licenciosa[195]. Las alusiones a otros autores desobedientes y a diversos ambientes descocados en su obra ensayística, crítica y literaria van desde personajes puntuales vinculados al mundillo del arte, como el doctor Barros[196], hasta algunos de los más acreditados legatarios de las letras españolas. En un ensayo ejemplarmente documentado titulado *Sevilla en tiempos de Cervantes*[197], José Manuel Caballero Bonald retrata al Príncipe de los Ingenios en el mundo del hampa de la Sevilla de *Rinconete y Cortadillo* apuntando una relación directa entre el virtuoso ahínco literario del autor de las *Novelas Ejemplares* y sus sondeos en la realidad de su tiempo a través de presuntas corredurías con venteros, cómicos, maleantes y músicos.

> Es muy difícil sustraerse a la tentación de imaginárselo deambulando por las calles sevillanas, frecuentando los garitos, compartiendo no se sabe qué correrías con gentes de la gresca, asomándose a las mancebías del Compás.[198]

De otro Príncipe, esta vez el de las Tinieblas, presupone asimismo la conciliación de su empeño en la escritura con sus idas y venidas por los bajos fondos de la sociedad de su tiempo:

> Suponerlo metido en nocturnidades y malos pasos no impide —por ejemplo— saberlo enfrascado en el estudio, puliendo hasta la exasperación sus más intrincados y prácticamente inacabables poemas. […] Su evanecida ascensión a las cumbres artísticas del barroco no tenía por qué desplazar sus solapadas y clandestinas andanzas, sus

[195] Cf., op. cit., *Tiempo…,* p. 113; op. cit., *Oficio…,* p. 130; entrevista a José María Velázquez-Gaztelu en anexo. Nótese que el vínculo novelesco entre la vida y la obra de un poeta tiene sus reminiscencias en que el autor jerezano haya conocido a Espronceda en su mocedad a través de la semblanza biográfica de Narciso Alonso Cortés.
[196] Op. cit., *Tiempo…,* p. 275.
[197] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Sevilla en tiempos de Cervantes*, Barcelona, Planeta, 1991.
[198] Op. cit., *Oficio…*, p. 53. El "Compás de la Mancebía" designaba la zona de concentración de lupanares de la Sevilla del s. XVI. y s. XVII Cf., art., *Prostitutas de mancebía: izas y rabizas.* http://personal.us.es/alporu/histsevilla/prostitucion.htm

> reiteradas pérdidas en el juego, sus conciliábulos con cómicos y tañedores, sus nada claras aventuras eróticas.[199]

A partir del conjunto de sus comentarios críticos se observa cómo tales heredades literarias traspasaron el plano afectivo para ocupar un lugar prominente en su propio imaginario emocional. En sus novelas y poemas, y muy especialmente en la linde sugerente entre la historia vivida y la ficción que hilvana sus memorias a través de su propio personaje, el ritual clandestino representa un amplio espacio por donde desfilan la flor y nata del arte y de las letras hispánicas de su generación. Las "reuniones vínico-poéticas"[200], las "asambleas etílicas"[201], y otras recurrentes maneras de referirse a diversos ambientes marginales y nocturnos, tuvieron su principal razón de ser, como apuntábamos anteriormente, a modo de contraofensiva frente al tedioso ambiente imperante durante los años de dictadura. No obstante, su trascendencia al plano ideológico nos desvela su estética atemporal. Dichas reuniones se presentan como un ritual lúdico legitimado por la juventud y las ansias por alcanzar la libertad, pero no dejan de ser al fin y al cabo una celebración de la vida en la intimidad de la noche. En múltiples ocasiones se ha recalcado la "natural tendencia a trasnochar"[202] del círculo de artistas que integraba el jerezano. El poeta sitúa estos ambientes en lugares marginales: casas particulares, bares poco frecuentados, bodegas, prostíbulos... Ángel González, en un artículo titulado *Notas para una etopeya de J.M.C.B.*[203], subrayaba la importancia de estos rituales para su generación y afirmaba que en los años en que se conocieron no tenían "otro oficio que el noctambulismo ni mayor beneficio que la subsecuente mala conciencia matutina", después de andar enredados por "los tortuosos y un tanto sórdidos caminos de la noche madrileña". En las múltiples escenas de las memorias de José Manuel Caballero Bonald que transcurren en estos ambientes libertinos desfilan reconocidos artistas y poetas reconvertidos en personajes entregados al hedonismo e incluso al escándalo público: Luis Rosales[204], Leopoldo Panero[205], Carlos Edmundo de Ory, Fernando Quiñones, o el comedido profesor Dámaso Alonso, de quién desvela sus cualidades de "bebedor y putañero […] como una suerte de lisonjera contrapartida a su acrimonia profesoral."[206] La extensión considerable del número de anécdotas, escenas y poemas que transcurren en tales ambientes apunta hacia la configuración de un entorno temático cuyos límites argumentales se debaten entre lo autobiográfico y lo novelesco. ¿No es ese uno grandes logros de la empresa literaria?

---

[199] Op. cit., *Oficio…*, p. 79.
[200] Cf., op. cit., *Tiempo…*, pp. 165, 274.
[201] Ibíd., p. 143.
[202] Op. cit., *La Costumbre…,* p. 564.
[203] Op. cit., *Navegante…,* pp. 76, 77.
[204] Cf., op. cit., *Tiempo…,* pp. 167, 168, 298.
[205] Cf., ibíd., p. 249.
[206] Ibíd., pp. 333, 334.

En relación con la música, a diferencia de los contextos académicos y las presentaciones y lecturas poéticas encorsetadas en los diferentes formatos de la oratoria tradicional, existen documentos gráficos y testimonios documentados que demuestran la asociación de la música y la poesía en ambientes familiares y distendidos, a través de una serie de intercambios comunicativos deficitarios de la oralidad. Estas experiencias poéticas compartidas se contraponen a la soledad inherente al proceso creador, aunque lo complementan engrosando el material bruto de experiencias que inspiran sus repertorios. Asimismo, con el paso del tiempo, el jerezano toma conciencia de la fugacidad de tales vivencias al observar el reducto limitado y caprichoso que ocupan en su memoria. Dentro de esta dicotomía contrastan la efervescencia caduca del ritual clandestino con las pretensiones inmortales, legatarias, de la obra de arte acuñada. De ahí que en muchos casos el jerezano haya demostrado un cierto pudor o una falsa modestia hacia la oficialidad de las letras que ha terminado por convertirle en un personaje público.

Existen algunas fuentes que dan fe de la existencia de una pequeña producción literaria de difusión privada entre José Manuel Caballero Bonald y varios amigos suyos también amantes de la poesía —en ocasiones, como veremos, estrechamente vinculados al mundo de la música— que ha trascendido al ámbito divulgativo que nos otorga una visión privilegiada de lo que podría ser el rol de la poesía en la clandestinidad de la reunión entre artistas. Sirva de ejemplo el *Romance para un caballero andaluz* de Carlos Edmundo de Ory[207], una semblanza del poeta jerezano fechada en agosto de 1983 en Zahara de los Atunes, no lejos de la playa donde también él suele veranear, que por su retórica solazada y por la consabida personalidad extrovertida de Ory, imaginamos que dio pie a una lectura declamatoria por parte del gaditano en algún momento oportuno de la sobremesa.

Quizá una de las fuentes que mejor defina este tipo de cambalaches sea el intercambio del jerezano de jocosos panegíricos en forma de sonetos y décimas con el afamado letraherido Joaquín Sabina. En ese diálogo poético, José Manuel Caballero Bonald retoma algunas formas de la mejor tradición lírica castellana que poco o nada tienen que ver con la poesía de tendencia intimista, meditativa y de verso libre que da forma al conjunto de su obra. Este intercambio también tiene lugar durante el periodo estival en la costa gaditana, más precisamente en Rota —como insinúa uno de los sonetos discretamente situado y fechado a pie de página en la Bahía de Cádiz en agosto de 2004[208]— a la sazón, según indica el léxico de los textos, de un encuentro distendido. En él se miden la sapiencia formal de dos grandes conocedores de la tradición literaria

[207] "Todos le llamamos Pepe / que nunca Manolo así / su especie humana resulta / para nosotros afín / al paisaje que le diera / antes que mote mentís / de mestizo aunque lo sea / de Jerez nacido al fin / hijo de madre francesa / y de padre cubaní [sic]", ap., op. cit., *Navegante…,* pp. 71-73.

[208] Según la versión que ofrece *Litoral*, este intercambio literario consta de una carta y cuatro sonetos de Sabina a José Manuel Caballero Bonald y de *Dos décimas de contestación y otra más de prólogo* más un *Bolero de la botella vacía* del jerezano a Sabina. Todos ellos transcritos en op. cit., *Navegante…*, pp. 106-113., e ilustrados con dibujos del propio poeta.

y la destreza de sus oídos, deslavazada esta vez de toda exuberancia mística a expensas del carácter lúdico de la escritura: "Qué lujo compartir, en vaso breve / contigo el fino de la noche Rota, / el pez espada que a volar se atreve, / la sota y el alfil, la mala nota.", reza la primera estrofa de uno de los sonetos de Sabina. Tanto la temática de los poemas, como el contexto del encuentro están atravesados por la música, especialmente por la de la propia poesía. "Cántese con la música de *Por una mujer ladina* de J.J. Espinosa[209]", advierte Sabina en el encabezado del soneto "Coplas a la vida de don Pepe". Ejemplo de ello son las referencias a Silvio Rodríguez, Fito Páez, Camarón de la Isla o Chavela Vargas. Este común deleite en la escritura tiene, de manera paralela, consecuencias directas en la música de Sabina, dado que el poeta jerezano, tal y como lo apuntamos en el último capítulo, ha colaborado en alguna ocasión en la confección de las letras del cantautor de Úbeda.

Como viene ocurriendo desde tiempos remotos, la música ocupa un papel fundamental en la trayectoria vital de los poetas, y cómo no, en los contextos que venimos describiendo. En un artículo titulado *La ironía como juego poético*[210] José Manuel Caballero Bonald da cuentas de su amistad con Ángel González, de su carácter lúdico y melómano, de su sentido del humor y de otros cómplices afectos propios de tales ambientes intimistas. El poeta jerezano cuenta que acostumbrados a verse siempre de noche, llegó el momento en que si se veían de día, se extrañaban, "como si no acabáramos de reconocernos". También se refiere a las conversaciones en la "alta madrugada" donde se mezclaba la ironía con la erudición y donde Ángel González hacía alarde de su ingenio en "una especie de improvisada gimnasia imaginativa." El alcohol y la noche terminaban por apelar a la música:

> Una lucidez que siempre llega a su máxima temperatura en ese impreciso momento de la conversación que coincide con el canto de los gallos. Y ya ahí todo resulta de una perspicacia entre satírica y científica, que incluye a partes iguales el antídoto del ingenio y una especie de improvisada técnica de la imaginación. A mí me parece que eso se le notaba más a Ángel cuando no tenía una guitarra a mano (aunque la buscase incluso con vehemencia) y se veía obligado a suplir la función melódica de un bolero o una vaqueira por una teoría absolutamente rigurosa —pongo por caso— sobre el uso del adjetivo *patológico* en la espiral modernista.[211]

[209] *Mujer ladina*, *La mujer latina*, o *Por una mujer ladina* (dependiendo de las versiones) fue la canción más popular del compositor mejicano Juan José Espinosa Guevara (1890, Guadalajara, México). Ha sido versionada y grabada en el género de ranchera en múltiples ocasiones. Es sabido que Joaquín Sabina no sólo es un gran conocedor de la música popular mexicana, sino que algunas de sus más célebres canciones se han integrado genuinamente en su repertorio.
[210] Op. cit., *Oficio…*, pp. 522-523.
[211] Op. cit., *La costumbre…,* pp. 146,147.

José Manuel Caballero Bonald y el personaje de sus memorias también confiesan su tendencia a practicar la música en ambientes nocturnos:

> […] subí a la cubierta empeñado en obsequiar al nada propicio auditorio con la interpretación de Vereda tropical. Era este un bolero provisto de muy exóticas melancolías, que yo entonaba desmañadamente una y otra vez, según los niveles etílicos […][212]

Dedicamos el tercer capítulo de la tesis al estudio de los vínculos del poeta jerezano con la música. Pero en su relación con la ritualidad clandestina, podemos adelantar que la percepción literaria de la realidad, que por un lado les ayudaba a desinhibirse del tedioso ambiente social de la España de medio siglo, les llevó a acercarse a ciertos contextos musicales marginales tradicionalmente denostados por la sociedad civil. En los años 50 entablará una relación estrecha con los hermanos Moreno Galván[213] y con ellos, junto con los poetas Fernando Quiñones, José María Velázquez-Gaztelu y otros intelectuales, pintores, fotógrafos y artistas plásticos, decidieron adentrarse por los "incontaminados y semiclandestinos reductos del flamenco"[214]. Ese acercamiento a contracorriente desde los predicamentos de la literatura y del arte hacia una expresión musical marginal fue vivido por todos ellos como una forma de conspiración que tuvo sus frutos en el plano de la experiencia estética[215] y sus consecuentes influencias en sus respectivas obras literarias y pictóricas.

El poeta jerezano recuerda cómo en las décadas de los 50 y los 60 el flamenco era "un mundo vinculado a los bajos fondos, a la vida prostibularia…"[216]. También observa las conexiones sociológicas con otras músicas hijas de la marginación y cómo "todo ese mundo hostil y medio clandestino [le] sedujo"[217]. En un primer momento la búsqueda de la clandestinidad en tales ambientes tuvo que ver con un proceso de emancipación artística y política que se construyó en oposición a los gustos estéticos del el régimen y de la gente de bien.

> El flamenco nunca fue un arte popular aceptado por la generalidad de los andaluces, incluso era frecuente que mereciera un repudio sistemático. En mi casa, sin ir más lejos, el simple hecho de que yo anduviera enredado en esas aficiones me hacía directamente sospechoso de connivencia con la mala vida. El arraigo nativo del cante en prostíbulos y tabernas —un poco a la manera de lo que ocurrió con el jazz en los cafetuchos de Nueva Orleans— lo mantenía en una marginación de la que tardaría años en salir.[218]

---

[212] Op. cit., *Tiempo…,* p. 164.
[213] Sobre su relación con los hermanos Moreno Galván Cf., ibíd., pp. 231, 300-303, 329.
[214] Ibíd., p. 233.
[215] Ibíd., p. 234.
[216] Id.
[217] Op. cit., *Regresos…,* p.275.
[218] Op. cit., *Tiempo…,* p. 173; cf., op. cit., *Regresos…,* p. 275.

Pero poco después serían ellos mismos, al amparo de su reconocimiento paulatino como intelectuales, quienes reivindicarían a través de sus obras la universalidad de estas expresiones artísticas y, en cierto modo, le otorgarían un valor estético intrínseco a lo minoritario, al asociarlo con lo emergente, como una respuesta satisfactoria a la búsqueda iconoclasta, como un desafío premonitorio a los gustos mayoritarios y canónicos de una cada vez más consolidada era de la comunicación.

El ritual clandestino y el gusto por la marginalidad también representaron en este caso un proceso de resistencia paralelo a ciertos postulados políticos de izquierdas que predicaban la especificidad antropológica de los pueblos en contra del fenómeno consumista global. Por ende, la reivindicación de lo minoritario en el arte como emblema de la libertad de creación y de la integridad del artista que reniega del éxito comercial propiciará, como veremos más adelante, tanto el rechazo del arte de masas, como el del arte elitista en el sentido económico del término. "Decía Juan Benet que la calidad de un texto está en razón inversa al número de ejemplares vendidos."[219], subraya José Manuel Caballero Bonald en un artículo donde también se opone a las teorías sociológicas del canadiense Marshall McLuhan —quien acuñara el término de la 'aldea global'— en concordancia con su defensa del mestizaje como principal factor de enriquecimiento cultural. En cualquier caso, el jerezano circunscribe la difusión de la obra de arte de calidad a un reducto selectivo y ajeno a las modas.

> Mire, la poesía es siempre un arte minoritario, y la poesía verdadera, la introvertida, reflexiva, meditabunda, tiene siempre pocos lectores.[220]

El poeta jerezano siempre ha recelado de los consensos masivos. En su poesía llega a hacer de la duda un valor ideológico constante que denota una actitud crítica profundamente inconformista. Lo minoritario, lo clandestino, el ritual, son asideros naturales de la experimentación artística en cuya intimidad se establece la balanza imparcial del debate entre la expresión libre del individuo y el juicio de los iniciados. Todo lo demás resultaría sospechoso de connivencia con lo cotidiano y con un proceso de creación artística instalado en las vecindades de la rutina.

[219] Op. cit., *Copias…,* p. 382.
[220] Op. cit., *Regresos…,* p. 276.

1.6. Las artes

Una mañana mientras Francisco pintaba, yo leía.[221]

J.M. Caballero Bonald

Para el estudio de la interacción de la música en la vida y obra de José Manuel Caballero Bonald resulta muy alentador observar la relación que este ha venido manteniendo con otros dominios del arte y muy especialmente sus apreciaciones críticas y estéticas al respecto, dado que no dejan de ser un referente ejemplar para la comprensión de su poética. Junto con la de la música, es sin lugar a dudas la influencia de las artes plásticas la que más y mejor se percibe a lo largo de su trayectoria. Dado el volumen extenso de textos críticos y artículos especializados que le dedica al arte pictórico y más específicamente a la pintura española contemporánea, estimamos que su relación con este universo debería ser estudiada en profundidad a través de los diferentes métodos de análisis que delimitan la trascendencia de la imagen en la literatura, y que se interrogan acerca de la propia relación que han venido manteniendo y que mantienen sendos dominios artísticos. La inexistencia de un trabajo analítico solvente al trasluz de la colección de datos que exponemos a continuación nos desvela una atractiva laguna crítica. Asimismo, y al hilo de tales afinidades, podemos definir una serie de conexiones estéticas a distintos niveles que abonan el terreno fértil y poroso de los estudios transversales y que subrayan con mayor coherencia crítica la concepción dialogante y universal del arte del poeta jerezano. En cualquier caso, consideramos a este primer acercamiento al estudio de su relación con otras artes como una antesala del núcleo de nuestro trabajo de tesis. Aunque en ningún momento perdamos de vista nuestra perspectiva musical, las manifestaciones que citamos a continuación corroboran la necesidad de ampliar las perspectivas analíticas de la propia Teoría de la Literatura hacia unos postulados más cercanos a los de la Estética Comparada para poder acotar una obra cuyos límites sobrepasan en múltiples sentidos a los de la propia literatura. Uno de los principales argumentos de los estudios trasversales se fundamenta en el estudio de las relaciones precisas entre artistas de dominios diferentes y en el análisis de las conexiones intermediales manifiestas en sus obras.[222] Comenzamos este apartado

[221] En esta frase del segundo tomo de sus memorias se refiere a su gran amigo, el pintor Francisco Moreno Galván. Op. cit., *La costumbre…,* p. 60.

[222] En la tradición de las letras hispánicas existen célebres antecedentes que corroboran la colaboración entre la literatura y la pintura. Algunos de ellos, como el vínculo entre Velázquez y Góngora, plasmado en el retrato que el sevillano hiciera del cordobés, han sido particularmente estudiados por nuestro autor. Cf., art., *Recordatorios de Góngora. Entreluces.* "Velázquez pintó en 1622 un magistral retrato de Góngora. Me parece perfecto que la más divulgada imagen del gran poeta cordobés se deba al gran pintor sevillano: algo así como una confluencia artística impecable. No es que los dispositivos barrocos de la obra de Góngora coincidan taxativamente con los de Velázquez, sobre todo en lo que se refiere a la búsqueda de

apuntando brevemente las colaboraciones de nuestro autor con otras artes como el teatro, la fotografía o el cine[223], para centrarnos a continuación de una manera más amplia en su dilatada trayectoria como crítico de arte pictórico y muy especialmente en la coyuntura de las nociones conceptuales donde tiene lugar el diálogo poético y estético entre las artes.

Empecemos por el teatro: En Bogotá, en los años sesenta, el poeta jerezano trabajó de arreglista de teatro clásico para la emisora de Álvaro Castaño[224]. Años más tarde, el Centro Dramático Nacional y la Compañía Nacional de Teatro Clásico le encargaron dos adaptaciones, *Abre el ojo* de Francisco de Rojas Zorrilla y *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, que fueron estrenadas en 1979 y 1994, respectivamente[225]. También en 1994 escribió junto con Antonio Gades el libreto de la obra *Fuenteovejuna* para su compañía de danza que se estrenó con éxito en la Ópera Carlo Felice de Génova.

En cuanto a la fotografía, diversas selecciones ilustran algunos de sus más celebrados textos ensayísticos. Otras han sido comentadas en sus artículos críticos y de opinión. Su obra *Luces y Sombras del Flamenco* (1975)[226] está acompañada al unísono por una colección de instantáneas de artistas flamencos de la fotógrafa Isabel Steva "Colita". En el año 2000 le dedicó un artículo a una exposición de esta misma fotógrafa y a la "Gauche Divine", con idéntico título[227], junto con imágenes de Oriol Maspons y Miserachs. Asimismo, su antología poética *Andalucía* (1989) figura junto con fotografías de Ramón Masats, a quien también le dedica el artículo *Un inventario de la vida cotidiana*[228](1999), donde expone una reflexión acerca de la naturaleza de la representación fotográfica en relación con la propia trayectoria artística del fotógrafo catalán. Su obra de divulgación cultural *España. Fiestas y ritos* (1992) también contiene fotos de Cristina García Rodero. En el libro *Imágenes de la Maestranza. Pérez Siquier*[229] (2004) describe las fotografías con breves poemas que transcriben al plano poético su contenido. Y más recientemente, en *Un Madrid literario (2009)*, ha colaborado con el fotógrafo José Manuel Navia.

---

equivalencias —poéticas o plásticas— de la realidad. Pero ese retrato los asocia de algún subsidiario modo: vincula ejemplarmente a dos de los máximos artífices de la historia del arte europeo del siglo XVII. El pintor supo, por lo pronto, traducir con magnífica lucidez las más notorias claves que comparecen en la personalidad del poeta. Incluso habrá quien prefiera imaginarse cómo fue Góngora, antes que por los datos que suministra su lacónica biografía, por las pistas que proporciona ese locuaz retrato." Op. cit., *Oficio…*, p. 74.

[223] Cf., art., UTRERA MACÍAS, Rafael, *Caballero Bonald: Fotograma literario para un Premio Cervantes*, donde esgrime los vínculos del autor jerezano con el universo cinematográfico y contrapone las diferentes corrientes del cine europeo de medio siglo con sus posibles influencias en el grupo del 50 y más concretamente en su propia narrativa.

[224] Cf., art., SALVADOR, Álvaro, *Cónsul de la nueva poesía en ultramar*, op. cit., *Navegante…,* p. 258.

[225] Cf., op. cit., *Copias…,* p. 370.

[226] Publicada por Lumen y reeditada por la Fundación José Manuel Lara en 2006. Texto y fotografías fueron revisados respectivamente para la segunda edición.

[227] *Gauche divine*, Sevilla, El País, 2000.

[228] 1ª ed. Catálogo, 1999, op. cit., *Relecturas…,* vol. III, pp. 164-169.

[229] Ed. Real Maestranza de la Caballería de Sevilla.

Con el género cinematográfico ha mantenido una relación esporádica con calas prorrateadas a lo largo de varias décadas, ejerciendo eventualmente de crítico, guionista, productor artístico e incluso de actor. En el tercer volumen de su extensa obra *Relecturas, prosas reunidas (1956-2005)* se incluye un apartado de cinco artículos dedicados al cine en los que se refiere a Eisenstein, al neorrealismo italiano y Vittorio de Sica, a *El silencio de los corderos*, a Pedro Almodóvar y al cine fantástico. En todos ellos se manifiestan paralelismos ideológicos, estructurales y formales con su pensamiento poético. En 1967, el director Francesc Rovira presentó una adaptación cinematográfica del *Amor Brujo* que llegó a ser nominada al Oscar de mejor película extranjera cuyo guion está firmado conjuntamente por José Manuel Caballero Bonald. En 1984 Jaime Camino utilizó textos suyos y de Federico García Lorca para una película titulada *El balcón abierto*. E incluso en 1985 hizo un cameo junto a la célebre actriz Pepa Flores "Marisol" en la película *Caso cerrado* de Juan Caño Arecha:

> Bueno, yo hasta hice de actor con Pepa Flores, en una película fracasada. Eso me gustaba por puro diletantismo. También trabajé con Jaime Camino en un guion sobre Lorca y en otro sobre Hernán Cortés, personaje fascinante. Esa última película no se llegó a rodar pero trabajé a gusto en el guion.[230]

En otros casos sus colaboraciones también están relacionadas con la música. En 1992 trabaja como asesor artístico en la película-musical *Sevillanas* de Carlos Saura. Una década después, en 2003, escribe los guiones para la serie documental *Andalucía de Cine* que dirigió Manuel Gutiérrez Aragón. De manera paralela, su amistad con eminentes miembros del género cinematográfico corrobora el diálogo entre las artes y su vertiente asociativa en forma de entramado social complejo. Sirva de ejemplo el siguiente testimonio sobre un proyecto conjunto con el director de cine Juan Antonio Bardem:

> Bardem iba a hacer *Dos días de setiembre*, pero se quedó en el camino. Yo creo que se puede buscar una línea de dos o tres novelas mías, una continuidad argumental, digamos que la historia del apogeo y la decadencia de una gran familia vinatera de Jerez, quedaría muy bien en el cine… Esa fue una línea posible que se le ocurrió a Bardem…[231]

En sus memorias también se retrata en diversos episodios junto con célebres representantes del cine español contemporáneo. En su segundo tomo, por citar un ejemplo, describe su relación con Paco Rabal[232] a través de una anécdota en la que el actor se presenta

[230] Op. cit., *Regresos…,* p. 288.
[231] Ibíd., p. 361.
[232] Op. cit., *La costumbre…,* pp. 503-505. En estas páginas confirma la pluralidad de perfiles artísticos que albergaba el submundo clandestino de la noche del Madrid de los sesenta retomando el tema de la ebriedad disidente. "Yo solía encontrarme con Paco en situaciones azarosas y en sitios imprevisibles, todos ellos próximos a esa frontera que avisaba de los peligros impuros del amanecer y donde se bebía y se vivía con la avidez de los conspiradores que no quieren caer en la tentación del cansancio."

borracho en su casa, indignado por el cobro de un impuesto revolucionario por parte de la FRAP, la organización de extrema izquierda. En este sentido, y como lo especificamos en capítulos posteriores, diversos documentos y testimonios demuestran que la casa de José Manuel Caballero Bonald de la calle María Auxiliadora de Madrid ha sido un prolongado punto de encuentro para artistas e intelectuales y un lugar privilegiado donde poder, entre otras actividades de índole artística, escuchar en la intimidad a músicos de la talla de Antonio Mairena.

Pero si nos referimos a su vinculación con las artes no podemos dejar pasar por alto su nutrida relación con la pintura española contemporánea. José Manuel Caballero Bonald ha demostrado ser un gran conocedor de la tradición pictórica europea y española. No en vano, durante los primeros meses de su etapa madrileña, su círculo de relaciones estaba compuesto esencialmente por artistas plásticos[233] y, como veremos a continuación, tales vínculos han sido renovados a lo largo de su carrera a través de la publicación de artículos, de proyectos comunes y sobre todo de su amistad y sus afinidades personales con diversos pintores y escultores.

> En el estudio que tenía Oteiza en Madrid a principio de los 50 solíamos reunirnos un variable grupo de amigos. Los más asiduos éramos el crítico de arte José María Moreno Galván, el poeta Ángel Crespo, el pintor Manuel Viola y yo mismo. No se trataba de ninguna tertulia deliberadamente constituida, sino de una mera casualidad. Un día coincidimos allí y ya prolongamos casi sin previo aviso esas reuniones más o menos semanales. También aparecieron alguna vez por el estudio otros artistas plásticos. Quiero recordar, entre ellos, a Pablo Serrano, Antonio Saura, Manolo Millares. No podría asegurarlo, pero considero muy posible que en esas reuniones (vigiladas, como luego supimos, por la policía) se empezaban a incubar algunas de las bases teóricas del grupo artístico que poco después se denominó *El Paso*.[234]

En el Madrid de los 50 las penurias económicas le llevaron a hospedarse durante algún tiempo en otro atelier de pintura, el de los hermanos Moreno Galván[235], que además de dedicarse al arte pictórico escribían poesía y participarían muy activamente, como veremos más adelante, en la reivindicación cultural del arte flamenco durante las décadas siguientes. Apenas unos años después, habiéndose empapado en tan señalado entorno del lenguaje y de la historia del arte pictórico, se inicia en las labores de crítico del arte. Tal empeño ha dado lugar a un considerable número de ensayos y artículos donde, al unísono con ciertos pasajes de sus memorias y algunos de sus poemas, demuestra ser un entendido de la neofiguración y de la pintura abstracta[236] que se ha venido desarrollando en España durante los últimos setenta años.

---

[233] Op. cit., *Tiempo…*, p. 304.
[234] Op. cit., *Relecturas…,* vol. III, p. 39.
[235] Sobre su relación con los Moreno Galván en el Madrid de los 50 Vid. op. cit. *Tiempo…,* pp. 293, 294.
[236] Cf., ibíd., pp. 321, 322.

En aquella etapa de iniciación, él mismo achaca sus afinidades con los pintores a sus "todavía embrionarias inclinaciones por la práctica del dibujo."[237] Por aquel entonces recuerda cómo le invadía a menudo "un deseo acuciante de pintar"[238]. Observamos que esta tendencia refrendada por su renovado interés por la pintura se ha mantenido intacta a lo largo de su carrera. A lo largo de sus memorias encontramos diversas escenas donde lo literario y lo pictórico se entrelazan, en ocasiones incluyendo también a la música. En *La costumbre de vivir* (2001) narra el transcurso de una fiesta que le organizó Camilo José Cela a Joan Miró en la que él mismo presentó el baile flamenco de "la Chunga", una bailaora con quien mantuvo una gran afinidad[239]. Acto seguido narra las impresiones del propio Miró, cuyo pudor se vio sacudido por la exuberancia de la expresión flamenca. Así, desde la literatura, el baile es observado a través de los ojos del pintor. ¿En qué medida es comparable su confesada frustración como músico con su vocación pictórica? Él mismo apuntaba, no sin ironía, en una entrevista:

> Me gusta mucho describir paisajes. Trasladar el tono y el carácter del paisaje a la escritura. Eso siempre me ha preocupado, quizá también porque tengo una gran atracción por la pintura. He hecho trabajos de pintor, dibujo con frecuencia. No es que sea un pintor frustrado: soy un pintor muy poco conocido.[240]

José Manuel Caballero Bonald afirma en sus memorias haber practicado el dibujo paisajístico con lápices, ceras y tintas.[241] El intercambio de sonetos y décimas con Joaquín Sabina citado anteriormente y las portadas de algunos de sus libros están ilustrados por dibujos suyos. Durante sus años de productor musical, también diseñó las carátulas de muchos discos[242]. Sin embargo, el papel más destacado del dibujo en la configuración de su universo literario ha tenido lugar en el entorno de su narrativa. No solamente porque algunos de sus dibujos ilustran sus novelas —como el del mapa que representa el entorno topográfico donde transcurre *Ágata ojo de gato* (1974) y que figura en sus primeras páginas—, sino porque se vale de ellos durante el proceso de escritura para configurar el espacio físico de la ficción donde transcurren: "Dibujo habitaciones, escenarios más o menos imaginarios"[243].

Los cuadros, dibujos e ilustraciones también representan una parte importante de las relaciones vitales y artísticas que mantuvo con otros artistas. Desconocemos la extensión y la naturaleza de su colección personal de cuadros y obras de arte, pero fuentes diversas atestiguan

---

[237] Op. cit., *Tiempo…,* pp. 306-308.
[238] Ibíd., p. 369.
[239] Cf., op. cit., *La costumbre…,* pp. 123, 124.
[240] Op. cit., *Regresos…,* p. 298.
[241] Op. cit., *Tiempo…,* p. 370.
[242] Cf., http://www.pieflamenco.com/julio-ramentol/
[243] Op. cit., *Regresos…,* p. 180.

sobre la existencia de obras de pintores reconocidos dedicadas a su persona. Dibujos de Manuel del Moral, retratos de los hermanos Moreno Galván[244], acuarelas de Gabriel Celaya o de José Hierro[245]… En paralelo a la idea de la ritualidad clandestina, se puede observar cómo algunos de estos dibujos fueron hechos y dedicados sobre la marcha, en el papel más a mano, sobre una servilleta o sobre el mantel de una mesa, reflejando la vitalidad creativa de su círculo más cercano. Por ejemplo, el polifacético cantautor Luis Eduardo Aute y buen amigo de nuestro autor, le dedica un logrado retrato a bolígrafo negro con una técnica de sombreado achurado donde el plisado rostro del poeta parece surgir de la boca de un cantante de donde también se escapa una sombra de alguien que toca la guitarra. Una imagen que representa a un hilo de voz cantado por un poeta que se contrapone a la del músico que figura al fondo del dibujo[246].

De igual manera, en el marco de su correspondencia se observan varios dibujos de poetas como Rafael Alberti, que ocupan el espacio principal de algunas cartas y postales[247]. En la que mantuvo con Gabriel Celaya también se pone de manifiesto su afición común por la pintura. En una carta fechada el 6/11/58 éste le recuerda al poeta jerezano que le había prometido un cuadro[248].

Tampoco son escasas las referencias que documentan sus vínculos con pintores. José Manuel Caballero Bonald tuvo una amplia y estrecha relación con su tocayo, el pintor José Caballero. Como bien lo indica en sus memorias, cuando se conocieron, éste último ya contaba en su trayectoria con notables colaboraciones con poetas, ya que llegó a trabajar con Federico García Lorca en la empresa teatral de "La Barraca" y fue el primer ilustrador del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Sus primeros trabajos conjuntos no se hicieron esperar: "Pepe Caballero ilustró un libro mío de poesía, *Memorias de poco tiempo*, y yo escribí varios textos sobre su pintura."[249] No será ni mucho menos la última vez que pintores participen de esta manera en las obras del jerezano. En la antología *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, la carátula de cada uno de los tres volúmenes que la componen está ilustrada con retratos del poeta jerezano realizados por A. Rivera (Colombia, 1961), Antonio Bujalance y Grau Santos (España, 1988 y 1997). Asimismo, estos tres volúmenes cuentan con cuarenta y seis dibujos a tinta y a color firmados por José Manuel Caballero Bonald que en su mayoría fueron realizados de manera espontánea en reversos de tarjetas de invitación. Fernández Palacios advierte cómo entre los temas

[244] Cf., op. cit., *Navegante…,* p. 262, 263; MARTÍN CABEZA, Juan Diego, *La obra literaria y pictórica de Francisco Moreno Galván. Estética, compromiso y cultura popular*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2016.
[245] Ap., ibíd., pp. 62-63.
[246] Cf., ibíd., p. 115.
[247] Algunos de estos dibujos ilustran los monográficos sobre José Manuel Caballero Bonald *Navegante solitario* o *De lo vivido a lo contado*, Jerez, Fundación Caballero Bonald, 2013.
[248] Ap., ibíd., p. 63.
[249] Op. cit., *Tiempo…*, p. 308.

de estos dibujos se encuentran bodegones, paisajes, marinas, barcos, retratos masculinos y femeninos y también estampas de músicos, concretamente de violoncelistas.

La pintura también está muy presente en su obra literaria. Las alusiones a cuadros y pintores son frecuentes, especialmente a la hora de establecer equivalencias emocionales. Así describe en *La costumbre de vivir* (2001) el impacto que sufrió al contemplar la escena de una mujer ahorcada:

> Tenía la sensación de haberme inmiscuido en el revés de la realidad, como si hubiese estado transitando por las escaleras inconcebibles, de perspectivas desquiciadas, que aparecen en las litografías de Cornelius Escher.[250]

También en fragmentos donde utiliza a la pintura para denunciar al arte representativo que tiene por objeto hacer una mera copia de la realidad, como el que citamos a continuación de su novela *Campo de Agramante* (1992), donde la crítica a la mímesis es tan sutil como poética:

> —Ese cuadro —Elías señaló al que ocupaba un buen trecho de pared— está ahumado por culpa del tema. A un cuadro de tema campesino siempre acaba comiéndoselo la luz —puso cara de tasador deslumbrado—. Cuestión de tiempo.[251]

Pero seguramente sea en sus obras poéticas escritas a cuatro manos —o mejor dicho a dos manos y un pincel— donde esté mejor plasmado el acercamiento entre su poesía y la pintura, gracias a la combinación de la experiencia estética de la lectura con la contemplación de una lámina en el mismo libro. Publicará varias obras con este formato mixto en las que la interacción de las palabras con las imágenes abarca desde correspondencias ilustrativas de explícitas equivalencias simbólicas, a menudo en el contexto de obras ensayísticas o divulgativas —*Andalucía, enigma al trasluz* (1994), con acuarelas de Jacobo Pérez-Enciso; *Cristóbal Toral: pinturas [1975-1995]* (1995); *La ruta de la campiña vista por Vicente Rojo* (2005); *Paz con aceite* (2005), con cuadros de Félix de Cárdenas; *Los vinos de Sanlúcar. La Manzanilla* (2007), con ilustraciones de Roberto Sánchez Terreros; *Barcos* (2012) con composiciones pictóricas de Nelson Villalobos Ferrer que ilustran una selección de poemas suyos del universo de la náutica—, hasta auténticas indagaciones en las sugestivas correspondencias entre la figuración abstracta y el verso en obras de una excelsa factura poética. Es el caso de *Antídotos*[252] (2008), con pinturas de Juan Martínez en diálogo con nueve poemas inéditos del jerezano transcritos de tres formas diferentes con la intención de subrayar el paralelismo evolutivo de los estadios creativos de la

[250] Op. cit., *La costumbre…,* p. 571.
[251] Op. cit., p. 232.
[252] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Antídotos*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2008.

obra de arte en ambos dominios —en primer lugar, en su formato manuscrito, donde se pueden apreciar correcciones y tachones, después de manera fragmentaria, con versos que abarcan diversas páginas ilustradas, y, por último, en su edición príncipe—; o de *Anatomía poética* (2014), con pinturas de José Luis Fajardo, donde las interconexiones simbólicas entre los cuadros y los poemas en prosa incurren sugerentemente en el terreno de la estética onírica e irracional[253]. En su artículo *Vittore Carpaccio: Retrato de una leyenda*[254], donde el jerezano insiste en la vinculación necesaria entre el arte y lo no visible y la reinvención de la realidad a través de lo enigmático, concluye con un epifonema: "[la] sustancia poética se superpone aquí a la sustancia pictórica."

En cuanto a su labor de crítico de arte, él mismo advirtió en el prólogo a *Copias del natural* (1999) de la existencia de un conjunto de artículos de su autoría dedicados específicamente a este tema que habían sido publicados en diversas revistas especializadas: "He optado por excluir los artículos que he ido escribiendo sobre pintura española contemporánea que ya abultan y que a lo mejor aparecen un día juntos en un volumen". El trabajo de compilación y edición de estos textos, revisado por el propio autor, fue llevado a cabo en 2006 por Jesús Fernández Palacios. La selección figura en el Vol. III de la obra *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)* bajo el epígrafe *Artes plásticas*. Una colección de treinta y tres artículos dedicados en su mayoría a pintores y artistas plásticos españoles contemporáneos, siendo muchos de ellos colaboradores, buenos conocidos o amigos de nuestro autor. En la lista figuran nombres como los ya citados Oteiza, José Caballero o Fajardo, así como Tàpies, Sempere, Zóbel, Guinovart, Sanz Magallón, Cuixart, Botero, Lucio Muñoz, José Vento, Manolo Valdés, Brinkmann o Grau Santos[255]. A lo largo de estos artículos, José Manuel Caballero Bonald manifiesta un

[253] La relación de José Manuel Caballero Bonald con el pintor José Luis Fajardo ilustra en todos sus matices la complejidad de los diversos acercamientos desde los que el poeta se ha adentrado en el análisis, estudio y recreación del arte pictórico a través de su obra poética. No solamente ha dado muestras en artículos críticos del conocimiento técnico que posee acerca de la obra del pintor canario y ha colaborado con él en obras como *Anatomía poética* (2014), también han comparecido de manera conjunta en actos de calado cultural. En 2016, intervinieron en el ciclo organizado por Patrimonio Nacional con motivo de la exposición *Arte contemporáneo en Palacio, pintura y escultura en las colecciones reales* con una conferencia titulada *En torno al arte contemporáneo*. En la crónica de *El País* del evento se puede leer: "Su forma de meterse en sus obras también es similar, ambos dejan que sea ella la que les lleve. Fajardo reconoce que a veces deja descansar a sus trabajos, les da la vuelta y, cuando pasado un tiempo ("pueden ser tres meses, tres años o tres días"), los vuelve a ver, le indican los errores y el camino a seguir. José Manuel Caballero Bonald coincide completamente: "En poesía ocurre lo mismo, la dinámica del texto va reclamando palabras, que son los colores y los espacios de la pintura. El poeta no sabe qué palabra va a sobrevenir". El premio Cervantes 2012 teme al folio en blanco tanto como Fajardo al lienzo vacío, pero ambos reconocen que la creación es una "terapia" que les "protege del mundo exterior". http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/02/actualidad/1454453054_673443.html

[254] Op. cit., *Copias…,* p. 313.

[255] Esta colección de artículos figura en nuestra bibliografía en orden cronológico. También hemos fijado las referencias bibliográficas de la edición príncipe de la mayoría de ellos. Su colaboración prolongada a lo largo de una década, del 75 al 85, con la prestigiosa revista de arte *Guadalimar* es un indicativo de la calidad de sus comentarios. Muchos otros artículos se corresponden con discursos y presentaciones en fundaciones, galerías y exposiciones. Todos ellos abarcan un espacio temporal de más de medio siglo.

conocimiento granado de los artistas y obras que nutren los principales movimientos pictóricos del arte contemporáneo español de medio siglo en adelante —*Dau al Set*, *El Paso*, *Equipo Crónica*, etc.— al tiempo que los describe con sólidos argumentos críticos al trasluz de la mejor tradición pictórica europea.[256] En su mirada crítica también hace gala de un conocimiento muy amplio del léxico propio del lenguaje pictórico, que por otra parte se corresponde a la perfección con su tendencia neobarroca. Y como es natural, la vocación de cultivar el lenguaje técnico de la pintura también le ha servido de herramienta precursora para adentrarse más profundamente en la trascripción del universo visual que establece en su propia escritura. ¿Hasta qué punto su actividad como crítico de arte puede ser un referente a la hora de establecer una serie de valores conceptuales y taxonómicos solventes para el estudio del papel de la música en su pensamiento y en su obra?

En una primera lectura de esta colección de artículos las conexiones conceptuales que entrelazan a los distintos dominios del arte saltan a la vista. En muchos de ellos se aprecian correspondencias entre los movimientos a los que se suscriben los pintores citados con el diálogo que establece la propia poética del jerezano con la tradición. La huella de todos estos intercambios y experiencias con el mundo pictórico y, muy especialmente, los juicios estéticos que el jerezano aplica en sus comentarios críticos, dialogan con su poética y también pueden ser rastreados en su obra literaria al hilo de una serie de calas conceptuales de contrastadas reminiscencias estéticas. A modo de ejemplo, podríamos citar la defensa de la estética surrealista —de cuyos postulados se confiesa heredero— que observa en la pintura de Brinkmann; la conducta artística de Sempere donde, en relación con una de las claves fundamentales de su pensamiento, afirma que "la duda metódica"[257] equivale a un modelo creativo —"también por omisión se escribe un libro", suele repetir él mismo—; el "método de fijación mágica de los signos de la realidad"[258] de Tàpies cuya resonancia remite hacia "lo real maravilloso" de Carpentier, tan presente en algunas etapas de su obra crítica y literaria; el interés por el arte flamenco en la pintura de Lucio Muñoz a través de un acercamiento irracional comparable al que él mismo llevó a cabo en su poemario *Anteo* (1956) haciendo uso igualmente de "una serie de indagaciones en los libérrimos trasvases alucinatorios

[256] José Manuel Caballero Bonald llegó incluso a formar parte de un grupo de artistas plásticos en 1991 llamado *Ruedo Ibérico* en calidad de crítico de arte. Este grupo que se dio a conocer a través de un volumen ilustrado de unas 450 páginas que aglutinaba pinturas y ensayos de todos sus componentes. Lo conformaban "siete creadores plásticos, José Caballero, Álvaro Delgado, Luis Caruncho, José María Iglesias, Salvador Victoria, José Luis Fajardo y Águeda de la Pisa y dos teóricos, el escritor, poeta y crítico José Caballero Bonald y un profesor universitario y crítico de arte, José Luis Morales y Martín". *Ruedo Ibérico*, Ed. Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1991, p. 35.

[257] CABALLERO BONALD, José Manuel, *El magisterio visual de Sempere*, Guadalimar nº 3, Diciembre 1975, p. 20.

[258] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Las puertas condenadas de Tàpies*, Guadalimar nº 2, Madrid, Febrero 1976, p. 54.

de la realidad"[259]; la tendencia realista solamente asumida, como en el caso de la pintura de Grau Santos o de Antonio López, por sus vecindades con la ensoñación[260] y lo deforme en conexión con sus incursiones en el movimiento socialrealista; el rechazo del realismo plano en el arte que subraya en la obra del pintor Guinovart y que define como "una experiencia de índole informalista"[261]; "el ritmo alucinatorio de la evocación"[262] que observa en la pintura de José Luis Fajardo tan característico en su obra poética; o incluso la comunión indisociable de "espíritu y materia"[263] que observa en la obra de Tàpies comparable a la propia naturaleza indisociable y binaria del signo lingüístico representada en la relación que establece su valor simbólico en su obra con la sonoridad musical de la palabra.

Muchas de estas equivalencias guardan a su vez especial relación con la influencia de la música en su poética. De hecho, algunos de estos textos dedicados al arte pictórico ostentan perspectivas críticas que desvelan desde un punto de vista comparado la puntual influencia de la música en un cuadro concreto o en la pintura de algunos de los autores que comenta. En estos artículos José Manuel Caballero Bonald exterioriza una particular concepción dialogante y universalista de las artes que no deja de tener muy oportunas equivalencias con el diálogo formal que establece con la música en su escritura. En el artículo que le dedica a la pintura de Zóbel se puede leer:

> Me imagino que Zóbel incluye en el catálogo de sus preferencias […] la de la música. No lo digo exactamente por las filiaciones temáticas de algunos de sus cuadros, sino por esa atmósfera peculiar en que evoluciona toda su pintura. El ritmo y el tono de la composición juegan aquí, creo yo, un papel de excepcional importancia. Es fácil descubrir siempre como un vaho musical de los objetos descritos, como la abstracta sonoridad de sus formas. Se trata, en cierto modo, de un despliegue melódico que ha desplazado a cualquier otro incentivo creador en los vibrantes depósitos del recuerdo. Me atrevería a señalar incluso que la distribución del color, sus penetraciones y desvíos dentro del planteamiento global de las tonalidades de cada cuadro, tienen algo que ver con la armonía de esos objetos cuya narración aborda Zóbel con tan exquisito laconismo. Un movimiento con trazas de esquema hipersensible, la veloz silueta, el sedimento lumínico de la realidad fundamentan en todo caso la ejemplaridad de una pintura que también ha querido compartir el vaporoso lenguaje de la música.[264]

---

[259] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Lucio Muñoz y "los sonidos negros",* Guadalimar nº 26, Madrid, Noviembre 1977, p. 28.
[260] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Grau Santos: escenas de la pasión de un pintor*, Guadalimar nº 41, Madrid, Abril 1979, p. 53.
[261] CABALLERO BONALD, José Manuel, *GUINOVART. La antiacademia más insobornable*, Guadalimar nº 11, Madrid, Octubre 1985, p. 11.
[262] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Los personajes de Fajardo,* Santa Cruz de Tenerife, Cabildo, 1986, p. 2.
[263] CABALLERO BONALD, José Manuel, *TÀPIES bajo el signo más*, Guadalimar nº 60, Madrid, Septiembre 1981, p. 36.
[264] CABALLERO BONALD, José Manuel, *ZOBEL, Los emblemas lumínicos de la memoria*, Guadalimar nº 36, Madrid, Noviembre 1978, p. 48.

1. EL DIÁLOGO ENTRE LAS ARTES

José Manuel Caballero Bonald se siente mucho más atraído por las equivalencias conceptuales entre el lenguaje musical y el lenguaje pictórico contenidas en "la abstracta sonoridad de las formas" que por las posibles y más evidentes "filiaciones temáticas" entre ambos. Tales equivalencias se establecen gracias a un proceso de abstracción, un "esquema hipersensible", que subraya la existencia de procedimientos comunes tanto en la creación de la obra, a nivel poético —se refiere, por ejemplo, al "ritmo" o al "tono de la composición"—, como en su propia interpretación a nivel estético —habla de la "armonía", de "un despliegue melódico" o de "los vibrantes depósitos del recuerdo"— que conecta con conceptos esenciales rastreables en su propia obra como la resonancia interior de la palabra o la poética de la experiencia. El jerezano esboza un análisis de singladuras similares en una reseña a la obra *Canciones y poemas*, de su amigo Luis Eduardo Aute, donde describe la interacción de la música y la pintura con la literatura:

> No me atrevería a afirmar (o sólo lo haría en parte) que esta poesía ha sido escrita para ser cantada. Sospecho, en cualquier caso, que si Aute le puso música y la cantó fue porque de hecho existía una recóndita correspondencia imaginativa entre sus propósitos como compositor y como poeta. Tampoco sería difícil hallar en su pintura algún rastro intercambiable en este sentido, localizado sobre todo en esas fórmulas exacerbadamente figurativas que penetran de pronto en unas zonas deformadas por alguna corrosiva acción externa. Lo mismo puede acontecer en estos poemas, o en sus dispositivos musicales, donde parecen convivir sin mayores trabas la realidad más virulenta con una implacable visión fiscalizadora que ha conducido al delicado y perverso desguace de esa realidad. […] Espectador y protagonista a la vez, Aute elige siempre una tonalidad entre elegíaca e irónica (como lo hace en su pintura) para levantar jugosas actas de esos tenaces enfrentamientos con la sociedad en que vive.[265]

José Manuel Caballero Bonald hace *tabula rasa* de la necesidad creativa en las secretas pulsiones que preceden al proceso creador. Para el poeta jerezano la obra de arte es el resultado de una interna decantación de temas que emanan de la experiencia vivida[266]. El artista existe, se manifiesta y se defiende del mundo en un proceso de creación donde a menudo se dan cita técnicas y formas pertenecientes a distintos dominios del arte que generan imágenes, efectos, sonidos que a menudo son difícilmente equiparables desde un punto de vista semiótico. De hecho, en un análisis inmanente[267] de obras de un mismo autor pertenecientes a semióticas diferentes —sonora,

[265] Op. cit., *Relecturas…,* pp. 77,78.

[266] En un artículo sobre la pintura de Manuel Antonio Benítez Reyes el poeta jerezano sentencia: "También yo creo que todo auténtico trabajo creador se formaliza a partir de los suministros de la memoria, es decir, de las enseñanzas de la propia vida. Quien no incorpora de algún modo su experiencia a su obra, se cierra una posibilidad, acaso la más fecunda, de darle sentido a esas otras verídicas experiencias que el arte pone de manifiesto." CABALLERO BONALD, José Manuel, *Maestría natural. (Manuel Antonio Benítez Reyes)*, Cádiz, Catálogo, 1998.

[267] Nos referimos muy particularmente a los métodos analíticos herederos de la corriente estructuralista y del Formalismo ruso, así como a los postulados de Étienne Souriau en *Correspondancce des Arts* (1947) y de Roland Barthes en *La mort de l'auteur* (1968).

táctil, visual,...— difícilmente podríamos establecer rotundas equivalencias formales entre, por ejemplo, un dibujo y una melodía. No obstante, nuestro autor defiende que desde un punto de vista poético, si recorremos el camino inverso, es decir, el que va desde la interior necesidad creativa del artista hasta la manifiesta diversidad heterogénea de sus obras, entonces tal vez formas antagónicas como los colores y las notas puedan llegar a compartir su razón de ser a través de "una recóndita correspondencia imaginativa". El origen común en la antesala del proceso de creación de dos manifestaciones artísticas diferentes justifica la aprehensión de compartimentos y dinámicas formales intercambiables. A pesar de ello, como bien lo advierte Pierre Boulez, no hay mejor pista para desenmascarar las sibilinas cualidades de la metáfora en el diálogo entre las artes que el propio testimonio de los artistas.

El poeta jerezano tampoco es indiferente a la deuda que contraen los artistas con su tiempo. En un artículo sobre la obra del escritor Gabriel Miró argumentaba:

> No sería impropio en este sentido establecer una correlación de modelos entre las tonalidades liricas de Miró y la luminosidad impresionista de su coetáneo Sorolla.[268]

Se vale aquí del temperamento hiperestésico del escritor alicantino y de la sensibilidad fotogénica que se refleja en su obra literaria para asemejar sus modelos estéticos con los correspondientes a los procesos de representación impresionista que llevaba a cabo Joaquín Sorolla en sus cuadros. Gracias a este paralelismo, es capaz de percibir cualidades lumínicas en el tono del relato literario. Así el tono adopta una categoría estructural mutable aplicable tanto a un texto como a un cuadro, como también es el caso de otros universales como el ritmo o la armonía. En otro artículo dedicado al escritor Alfonso Grosso, el jerezano compara las estructuras compositivas y representativas de sus novelas con diferentes movimientos pictóricos con el afán de definir las tendencias estéticas de su narrativa. Tomando una distancia prudencial y aludiendo cualquier tipo de afirmación categórica, José Manuel Caballero Bonald insinúa que las conjeturas del escritor a la hora de representar la realidad en una novela son similares a las que demanda la creación de un cuadro:

> Quiero insistir con ello en que *Guarnición de silla* libera todo lo que *El capirote* atenúa o simplifica de una forma deliberada. La diferencia entre una y otra novela podría ser la misma que existe entre una pintura naturalista y un retablo barroco.[269]

La mayoría de estas deliberaciones de índole teórico se manifiestan significativamente en la comparación que hace de la obra pictórica de Pablo Picasso con su menos conocida obra

[268] Op. cit., *Oficio…,* p. 220.
[269] Ibíd., p. 542.

poética en su artículo *Leer a Picasso*, de cuyas correcciones y variantes también podemos sacar algunas conclusiones[270] acerca de la evolución de sus postulados críticos. Llama la atención que en la variante de 1999 —*1999a*— advierte de la búsqueda de equivalencias formales en los dos planos, literario y pictórico, a través de una experiencia estética conjunta:

> He pensado que no estaría de más contemplar, mientras leo, ese extraordinario aguafuerte, *La Minotauromaquia*, que realizó Picasso justo en las mismas fechas en que escribió este poema. No es una ilustración precisa; es un simple juego de referencias.[271]

Este fragmento, que introducía la cita del primero de los tres poemas de Picasso que figuran en *1999a*, ha sido suprimido en la variante de 2013 —*2013b*— intuimos que por ser considerado a posteriori como una simplificación excesiva del proceso de búsqueda de equivalencias o por el rechazo póstumo de la voluntad de activar una suerte de proceso de sinestesia en la alternancia simultanea de la lectura del poema y la observación del cuadro. En las correcciones y supresiones en *2013b* observamos cómo el jerezano rehúye de los paralelismos superficiales y de las conclusiones precipitadas. De esta manera, por citar un ejemplo, desvincula la primera relación metafórica del poema con el cuadro *La Minotauromaquia* en *1999a* para ampliarla al conjunto de las "imágenes desplegadas en no pocos espacios de su pintura"[272]. La flexibilidad argumental que recobra este planteamiento nos desvela una línea crítica muy prudente. No obstante, las líneas mayores de su planteamiento teórico no varían. Es muy llamativo observar cómo el párrafo donde advierte de las cuitas necesarias para abordar los límites entre ambos lenguajes se mantiene intacto en *2013b*:

> Sin duda que podría encontrarse una correspondencia de índole conceptual entre ese despliegue metafórico de la poesía de Picasso y las imágenes desplegadas en no pocos espacios de su pintura. No es que exista a este respecto ninguna puntual concordancia, pero hay datos, gestos, urdimbres expresivas, pinceladas alegóricas, claroscuros intercambiables entre la pintura y la escritura que tal vez autoricen a hablar de una correlación de lenguajes identificativos. Sería difícil negar que ambos canales expresivos —el plástico y el literario— son obra del mismo autor.[273]

Nótese el tacto con que enumera sus motivos. Después de traer a colación una serie de mecanismos comunes, en ningún momento se permite afirmar con rotundidad que ambos lenguajes[274], pintura y poesía, sean equivalentes más allá del plano simbólico. Sin embargo,

---

[270] Estas figuran respectivamente en op. cit., *Copias…,* pp. 172-182 y op. cit., O*ficio…,* pp. 201-209.
[271] *1999a,* p. 174.
[272] *2013b,* p. 204.
[273] Id.
[274] En otros artículos críticos profundiza sobre las similitudes y divergencias de los distintos lenguajes artísticos. En un artículo sobre el escultor, pintor y poeta Oteiza cita un de los poemas de éste cuya temática

subraya de nuevo la coyuntura de ambas formas artísticas a través de la percepción de la misma huella original del artista en ambas obras, pictórica y literaria. El jerezano asume una concepción holista de la personalidad del artista rastreable en varios de sus artículos críticos dedicados a poetas y pintores que ejercieron con maestría otras artes[275] y se alinea con algunos de los más solventes planteamientos semióticos de los estudios recientes de estética comparada al afirmar que la correspondencia entre las artes es ante todo de "índole conceptual". También sitúa su común origen ontológico en la experiencia vivida —"Picasso trasvasa en ese poema una experiencia vivida a una experiencia de lenguaje, que no otra es la gestión de la literatura"[276]—. Así, de manera vicaria, todos los engranajes formales del arte conducen hacia una reinterpretación de la realidad —"la poética de Picasso en absoluto puede limitarse a lo que el pintor escribió en forma de poesía o de diálogo dramático, sino a todo lo que el poeta o el dramaturgo pintó con ánimo de sacar a flote el trasfondo inexplorado de la realidad"[277]—. Asimismo, resulta ejemplar que este análisis sobre los procesos paralelos del arte a través de la figura y obra de Pablo Picasso tenga un antecedente inmediato en su propia obra poética, en un poema de *Laberinto de Fortuna* (1984) dedicado a la figura del malagueño titulado *Femme nue*[278]. En su íntima relación con el arte, es su sensibilidad poética la que legitima su conciencia crítica y no al revés. No nos parece casual que el último verso de este poema sea un compendio de su perspectiva teórica acerca de los procesos de representación artística: "No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas"; un verso que repite en *Canon*, un poema donde reitera la universalidad del arte que anhela la trascendencia:

> Esa argamasa o rémora del arte
> que reproduce con fidelidad
> malsana los ornamentos vacuos de la vida,
> ¿conduce a algo distinto al desaliento?
>
> Pinturas, libros, músicas computan
> las vagas señas de la realidad, urden
> el testimonio de unos hechos
> burdos por evidentes,

---

emana de una similar perspectiva comparatista: "…noté que de mis esculturas salían palabras, / sentí que era el final / así pasé de mi lenguaje de escultura lento y caro / a esta economía de lenguaje más feliz más seguro / más práctico / encendiendo palabras en un papel." Op. cit., *Oficio…,* p. 385.

[275] Es el caso de su artículo *La poesía como procedimiento* (ibíd., pp. 568-572) sobre la obra del multifacético Manuel Padorno, donde pone de relieve los vínculos entre su obra pictórica y su poesía: "La personalidad de Padorno como pintor queda atestiguada de sobra en su poesía. Tengo muy presente aquella serie suya —*Nómada urbano*— cuya aventura compositiva se traspasa de algún modo a los endecasílabos elegantemente encabalgados y a veces atonales de este libro. […] Las metáforas se imbrican unas en otras y, juntas, vienen a definir una especie de antimetáfora, la misma que se deducía de la mentada serie pictórica."

[276] *1999a,* p. 175. Frase suprimida en *2013b.*

[277] Frase original en *2013b*, p. 201.

[278] Tercer poema del capítulo IV del poemario *Laberinto de Fortuna* (1984), op. cit., *Copias…,* p. 180.

calcos al fin baldíos de la banalidad.

¿La vida es justamente su apariencia?
¿Nuestra ambición no es más que ese artificio
que emula la obviedad 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.[279]

Todos estos indicios conceptuales conforman algunos de los eslabones fundamentales de su propia poética y son indicativos de las atenciones que le brinda a las artes dentro de los cauces de su obra literaria. Pero también remiten a ciertas nociones filosóficas que resaltan indefectiblemente los derroteros de su pensamiento. Es sabido que en la poesía occidental contemporánea la evolución de la filosofía aplicada al estudio del arte introdujo diversos reajustes en los valores clásicos en aras de una mayor transversalidad entre las artes. Este viraje tuvo lugar a través de los movimientos más implicados en una renovación formal a expensas de una búsqueda cada vez más obcecada en el encuentro de resonancias poéticas correspondientes a la sensibilidad interior —barroco, romanticismo, simbolismo y surrealismo—. La poética de José Manuel Caballero Bonald engarza con esta tendencia mística y onírica que ha estudiado a lo largo de su obra crítica. También podemos hablar de una recepción de la estética trascendental desde un punto de vista generacional, dado que el jerezano no es el único miembro del grupo poético del cincuenta en haber mostrado una sensibilidad documentada hacia estos movimientos artísticos. En este sentido, seguramente sea su compañero y amigo José Ángel Valente con quien comparta mayores similitudes estéticas. Valga de ejemplo la descripción que hace él mismo del rol de las artes en la poética del gallego:

> Valente fue ampliando el círculo de sus nutrientes poéticos con toda una serie de búsquedas en el campo general de las artes. La pintura y la música sobre todo fueron sin duda dos fórmulas muy precisas en ese desarrollo de conexiones con los entramados filosóficos del conocimiento. Ser poeta consiste en sumar posibilidades de serlo. Cuando Valente argumenta que "escribir es como la segregación de la resina; no es acto, sino lenta formación natural", está explicitando una conducta creadora y una filosofía del arte que conecta con otras diferentes formas expresivas. En sus textos interpretativos sobre pintores y escultores —desde El Bosco y Goya a Brancusi, Tàpies, Duchamp o Chillida— Valente incorpora siempre a su hermenéutica como el anhelo de ir "más

[279] Op. cit., *Somos…,* p. 569.

> allá", de proyectar en un nuevo plano analítico lo que podría ser una poética cuyo único designio es traspasar las fronteras convencionales de las palabras.[280]

Pronto veremos que estas afirmaciones son igualmente válidas para definir la poética de quien las escribió. En los capítulos siguientes nos adentramos en las derivaciones filosóficas, epistemológicas y ontológicas de su obra literaria, en cuyo acercamiento hermenéutico a otras artes, como también ocurre en Valente, la música no deja de tener un lugar privilegiado. Pero antes definiremos en un marco pragmático ciertas semblanzas contextuales con el conjunto de las artes, con el propósito de sondear cuáles son las condiciones óptimas para la hibridación discursiva. En los apartados que siguen a continuación nos ceñimos a la estructura tripartita de Jean Molino —siempre con la música como telón de fondo— estableciendo un enfoque que tendrá en cuenta, en primer lugar, los paralelismos en el proceso de creación, después los términos y procesos comunes que derivan del análisis comparativo de las obras y, por último, los procesos de recepción.

1.7. *El imposible oficio de escribir*[281]

> El codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría.[282]
>
> Prólogo del *Quijote*, Primera parte.

Desde un punto de vista pragmático existen múltiples factores del proceso de creación comunes al conjunto de las artes que nos invitan a llevar a cabo una perspectiva analítica comparada. Se trata de un problema complejo que presenta multitud de derivaciones. ¿Hasta qué punto existen los artistas autodidactas en el manejo de la técnica? ¿En qué medida se deben a una tradición? ¿Qué roles desempeñan la memoria, la lectura y la relectura en los procesos de aprendizaje? ¿Qué relación mantiene el artista con las obras que ya ha publicado? ¿Cómo afronta desde un punto de vista logístico su trabajo cotidiano? ¿Qué tiene de metódico el proceso de creación?

Observamos que en las artes, los modelos, fuentes y antecedentes directos que protagonizan el proceso de aprendizaje de la técnica condicionan irremediablemente la trayectoria

[280] Op. cit., *Oficio…*, p. 495.
[281] Título de la antología poética de José Manuel Caballero Bonald editada por María Payeras Grau publicada por la Universitat de les Illes Balears en Palma de Mallorca en 1997 y extraído del poema *Sobre el imposible oficio de escribir*, del poemario *Descrédito del héroe* (1977).
[282] Ap., op. cit., *Oficio*..., p. 27.

del aprendiz neófito y, a posteriori, si alguna vez alcanza el reconocimiento público, casi nunca suelen ser obviados por los comentaristas críticos de su obra. En la mayoría de los casos, además de la iniciación temprana, que tiene lugar preferiblemente en la primera infancia, se anuncian ciertas cualidades individuales y algunos contextos más o menos propicios que potencian el advenimiento del temperamento creador. Comparando el dominio musical y el literario, desde un punto de vista cognitivo del lenguaje, antes de que se perfile la figura del maestro, la iniciación tiene lugar a nivel colectivo en el seno de un grupo familiar o social, a través de un sentido específico, el sentido del oído, y a posteriori a nivel individual, a través de la lectura de la palabra o de la nota escrita en el caso de las literaturas y músicas de transmisión gráfica, y en la memoria en las de tradición oral, a pesar de que, como veremos a continuación, la memoria no deja de jugar un rol fundamental como soporte, también en el aprendizaje de las artes escritas. Sin embargo, las predisposiciones favorables, acaso innatas, del individuo, como tener oído musical, sentido del ritmo, buena memoria o un desarrollo precoz de la inteligencia verbal, representan un sustrato potencial que se desarrolla plenamente en el diálogo que entabla el aprendiz con sus maestros.

En la obra crítica y literaria de José Manuel Caballero Bonald, el proceso de aprendizaje implícito en la lectura es tributario de uno de los grandes temas de su obra: la memoria. El diálogo con sus diferentes maestros se actualiza muy particularmente a través de la relectura, donde revisita de manera recurrente las formas literarias que construyen el edificio de su canon de autores. Esta actitud plantea una serie de paralelismos lógicos con su obstinada tendencia a corregir su propia obra en prácticamente cada una de sus reediciones[283]. Los procesos de aprendizaje y creación se entretejen en un complejo diálogo referencial que define en gran medida el posicionamiento estético y filosófico de un artista dentro de una tradición y sobre todo la configuración de su estilo. En este sentido, ¿qué paralelismos con otras artes en general y con la música en particular se manifiestan en el proceso de creación del poeta jerezano?

Él mismo consideraba en una entrevista la importancia de haberse criado en un ambiente propicio para la lectura[284]. Como para todo escritor, la educación recibida y especialmente el sedimento de sus primeras lecturas es rastreable a lo largo de las diversas etapas por las que atraviesa su obra. Asimismo, y como veremos más adelante, también dejará constancia en sus memorias de la naturaleza de las músicas que sonaban a su alrededor durante sus primeros años de vida. Pero centrándonos en el proceso de aprendizaje de la escritura literaria, descubrimos a través de su obra crítica, sus memorias y entrevistas cómo él mismo, de manera retrospectiva, se

[283] Cf., FLORES REQUEJO, María José, *La obra poética de José Manuel Caballero Bonald: estudio de variantes*, tesis doctoral, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.
[284] Op. cit., *Regresos…,* pp. 197,198.

interroga sobre los primeros indicios de su biografía que apuntaban hacia una reveladora tendencia encaminada hacia el "imposible oficio de escribir".

La imitación y reproducción de los estándares o patrones al uso son a todas luces un eslabón irremplazable en el noviciado de todo artista[285]. El poeta jerezano recuerda que en sus primeros pasos como poeta "pretendía emular con grandes poemas de instrumentación épica a todos los Espronceda habidos y por haber"[286]. Es evidente que desde una edad temprana su concepción literaria tuvo un componente vitalista que se nutría de una forma muy quijotesca de ciertos ambientes y patrones de conducta aprendidos en los libros y que repercutirá profundamente en su poética, haciendo del vínculo entre lo libresco y la vida uno de los pilares fundamentales de su peculiar teoría de la literatura[287]. Él mismo asevera que "bajo el disfraz dialéctico de la literatura, se agazapan las obsesiones, las manías —persecutorias o no—, los entresijos de la personalidad, las fijaciones mentales del escritor"[288]. Una sensibilidad que, en su caso, se aproxima a la experiencia vivida[289] a partir de ciertos principios literarios, transformándola en una experiencia estética que refunde y moldea durante un proceso de creación receloso de las versiones definitivas.[290] El testimonio que recaba en sus memorias sobre el protagonismo de las nociones literarias en su educación sentimental nos acerca a sus primeros amagos como escritor:

> Fue una temporada inolvidable y ya me veía admitido en la intimidad del Parnaso en razón de los muchos méritos contraídos. Rehuía a los amigos de siempre y me ausentaba de los sitios habituales de paseo para que esa ausencia me hiciera aparecer ante los demás como un personaje extravagante, cuyo más presumible secreto era el de llevar una vida altamente pecaminosa. La asiduidad a tabernas, prostíbulos y antros de similar calaña me deparó una ufanía, una especie de delectación morbosa, que no por difusa dejaba de intercalar sus dosis de arrepentimiento, cosa que tampoco me venía mal a efectos temáticos. Mientras practiqué ese voluble aprendizaje, escribí un buen número

---

[285] Cf., art., CEBALLOS, Martí, *La copia como aprendizaje en la pintura*. http://www.gmarticeballosart.com/2011/09/la-copia-como-aprendizaje-en-la-pintura/

[286] Op. cit., *Tiempos…,* p. 147.

[287] José Olivio Jiménez relaciona la poética barroca de José Manuel Caballero Bonald palpable en su adjetivación con los vínculos entre la lectura y la propia experiencia: "Leer es revivir (de manera penosa y turbadora: adjetivos con que se describe más de una vez tal experiencia) el propio existir". OLIVIO JIMÉNEZ, José, *Hacia la poética de José M. Caballero Bonald, según sus nuevas situaciones (1964-1968),* ap., op. cit., *Navegante…,* p. 168.

[288] Op. cit., *Regresos…,* p. 152.

[289] La obra y especialmente la poesía de José Manuel Caballero Bonald está fuertemente asentada en la experiencia. Su primera antología poética se titulaba *Vivir para contarlo* (1969). Tampoco nos resulta extraño que figure como uno de los autores que más han influenciado en los poetas de la denominada "Poesía de la experiencia". Cf., art., ABRIL, Juan Carlos, *El mercado de la poesía de la experiencia*, ap., http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/962/658.

[290] Cf., art., FIORDALISO, Giovanna, *La lectura, educación sentimental en los textos autobiográficos de José Manuel Caballero Bonald y Soledad Puértolas*, Università di Pisa, 2009. Disponible en www.academia.edu

> de poesías, todas ellas del género melodramático, que el tiempo ha tenido la deferencia de extraviar.

Desde un punto de vista técnico, conocer la tradición también equivale a poseer la capacidad de imitar los aspectos formales que definen a las obras canónicas. Esta idea universal se resume en una célebre cita del compositor Ígor Stravinski —que con diferentes matices también ha sido atribuida a Oscar Wilde, T.S. Eliot, o Pablo Picasso[291]—: "El artista mediocre toma prestado, el genio roba"[292]. En la delgada línea que separa al pastiche del plagio, al compositor del intérprete, se han escrito algunas de las mejores páginas de los procesos de filiación del arte. Obras iniciáticas empapadas de un suculento virtuosismo técnico —un Picasso adolescente capaz de calcar a Velázquez, el consabido prodigio precoz de Mozart o un jovencísimo Paco de Lucía interpretando pulcramente el repertorio del maestro Niño Ricardo; todos ellos, a su vez, hijos de pintores y de músicos— que a la postre fueron señaladas por la crítica como sólidos indicios de lo que a título individual fueron capaces de construir en el marco de sus obras. En arte, los creadores y, muy especialmente, los aprendices, viajan a "hombros de gigantes"[293], aunque en contrapartida corran el riesgo de amodorrarse. El estilo personal, la voz propia, brota violentamente de la honda del joven decidido a matar al Goliat de lo viejo. José Manuel Caballero Bonald da cuentas en sus memorias de la crisis de identidad que preludia la madurez emocional y artística en un proceso de reafirmación de su voz poética a remolque de una revisión crítica de sus más inmediatos precedentes:

> Releí más que leí de una forma compulsiva textos ya frecuentados, como si el rastreo crítico de matices en los que no había reparado antes me resarciera de una especie de desconfianza en mis propias aptitudes creadoras. Se trataba, evidentemente, de una tenacidad ambigua, cuando no mediatizada por una ligereza de criterios muy acorde con mi inestable estado de ánimo. Creí descubrir así […] ciertos viciados engarces, perceptibles aquí y allá, en la obra de algunos de mis poetas predilectos; por ejemplo: la inmanente cursilería de Juan Ramón Jiménez, la autocompasión engorrosa de Cernuda, las incursiones de Guillén en algún que otro ripioso secarral, los amaneramientos retóricos de Lorca en la invención de una mitología andaluza, el mimetismo de coplero de Alberti. […] Aunque también se podría hablar de la osadía iconoclasta del jovencito que se valía de parapetos negativos para defenderse de su incapacidad de autoafirmación. O a lo mejor es que algún brote de la vanidad,

---

[291] Cf., art., *Does talent borrow, genius steal?* (https://plagiarismbad.wordpress.com/2015/08/06/ does-talent-borrow-genius-steal/). "Immature poets imitate; mature poets steal", "El poeta inmaduro imita, el maduro roba" (traducción mía) T.S. Eliot, *Philip Massinger*, "The Sacred Wood", 1921 (http://www.bartleby.com/200/sw11.html); "Talent borrows, genius steals", "El talento toma prestado, el genio roba". Frase comúnmente atribuida a Oscar Wilde.

[292] (Traducción mía) Frase original: "Lesser artists borrow; great artists steal." LATEX: A Document Preparation System by Leslie Lamport, Addison-Wesley Publishing Company, Reading, Massachusetts, 1986, (Footnote 2), p. 7.
Cf., http://quoteinvestigator.com/2013/03/06/artists-steal/#note-5574-6

[293] Cita comúnmente atribuida al filósofo neoplatónico del siglo XII Bernardo de Chartres.

> incorporada luego a ciertos ribetes de mi carácter, empezaba ya a exigirme recompensas inmediatas.

En paralelo a esta confesión, el poeta sigue afirmando en su senectud que "la gran literatura la han hecho siempre los desobedientes"[294]. La necesidad de autoafirmación surge de una rebeldía legitimada por el conocimiento de la tradición. En un artículo donde retoma el controvertido debate sobre las fuentes literarias de Gustavo Adolfo Bécquer, el jerezano cita una frase de Antonio Machado donde dice admirar a Virgilio por su empeño en retomar los versos de sus antecesores sin siquiera modificar una palabra[295]. En poesía y en música, la capacidad de dialogar con los maestros y de reavivar el hálito de sus voces en nuevas obras originales estableciendo conexiones intertextuales dignas y a la altura de sus legados es deficitaria de un dilatado proceso de aprendizaje fundamentado en una escucha portadora del germen creador. Una vez instaurado el vínculo entre el aprendizaje y la creación, entre la lectura y la escritura, y asumido íntima y públicamente el rol —el oficio— de artista, ambos procesos se retroalimentan de manera perpetua. El talento del músico y del escritor se mide tanto por su capacidad analítica en la escucha como por su sopesada insubordinación, avocada a la creación original, en concordancia con los procesos citados anteriormente. Un derrotero solitario y enconado que batalla contra los modelos precedentes que resuenan en la memoria.

José Manuel Caballero Bonald da buena cuenta de sus primeras lecturas[296] y de sus autores predilectos en sus memorias y en su dilatada obra crítica, glosada entre otras obras en *Oficio de lector* (2013). En este sentido, a través de su alter-ego novelado en sus memorias y en múltiples poemas de orden intimista, el uso metaliterario de la lectura y de los procesos de escritura se convierten en un lugar muy frecuentado. María Payeras Grau advierte sobre su tendencia a representar su sujeto poético en la faceta de lector y utiliza como ejemplo su poema *Un libro, un vaso, nada*[297]. También destaca la interconexión en su poesía entre "el gesto de la

---

[294] Entrevista de Javier Rodríguez Marcos para El País, 2/5/2009. http://elpais.com/diario/2009/05/02/cultura/1241215204_850215.html

[295] "Decía Antonio Machado que sus preferencias por Virgilio se debían a que éste "había dado asilo en sus poemas a muchos versos de otros poetas, sin tomarse el trabajo de desfigurarlos"" Op. cit., *Oficio…*, p. 143. Nótese que José Manuel Caballero Bonald incurre en diversas ocasiones en esta práctica en poemas como *Apenas sensitivo* de *Desaprendizajes* (2015) —en dialogo con los célebres cuartetos en alejandrino de Rubén Darío— o incluso en el título de su poemario *Laberinto de Fortuna* (1984), extraído del poema homónimo de Juan de Mena también conocido como las *Tresçientas*.

[296] Cf., op. cit., *Tiempo…,* pp. 146-148.

[297] Op. cit., *Somos…,* p. 155.

escritura y el de la lectura"[298] citando unos versos del poema *La palabra más tuya*[299]: "Con una mano escribo / y con otra abro / las páginas de un libro."

Otros binomios cruciales en los arrabales del arte se resumen en la relación calidad/volumen o calidad/frecuencia, donde son expresadas la necesidad de evolucionar como artista sin estancarse, de hacer carrera, de no perder la capacidad de auto-seducirse para seguir seduciendo a los lectores, de encontrar el debido equilibrio entre la inspiración y el trabajo constante, entre lo metódico y lo insospechado. Todo ello establece un diálogo muy significativo entre el artista, sus maestros, su público y sus ambiciones.

Las diferentes etapas que atraviesa el proceso de creación de la obra literaria del poeta jerezano se debaten entre su voluntad por engrosarla, expresada no sin ironía en el siguiente párrafo, y su manifiesto carácter irregular en cuanto a la periodicidad de sus publicaciones:

> Eso de publicar un libro cada dos años se convirtió para mí en una especie de superstición pitagórica. Y yo soy muy respetuoso con mis propias supersticiones. Estaba seguro de que, si no me atenía a ese cómputo, tampoco iba a poder mantener ninguna clase de relaciones con la fama.[300]

Los periodos irregulares que median entre las fechas de publicación de sus obras alternan etapas de una producción muy intensa con largos silencios entre la publicación de dos poemarios o novelas:

> Yo soy un poeta muy discontinuo, irregular e intermitente, entre mi último y mi penúltimo libro pasaron más de diez años. Yo soy muy lento. Las prisas en literatura son como la actividad de la carcoma: a mayor velocidad, más pronto sobreviene el derrumbamiento. Pierdo la fe[301] en la poesía con frecuencia. Y si la pierdo, no empiezo a escribirla de una forma mecánica.[302]

En sus memorias compara su ritmo variable en la escritura con la voluntad obstinada de otros escritores contemporáneos más constantes, como Vargas Llosa, a quien dedica una anécdota en sus memorias en relación con su intachable regularidad en el empeño por escribir; u otros

---

[298] PAYERAS GRAU, María, *La memoria y otros apremios de la imaginación en la poesía de Caballero Bonald*, ap., op. cit. *Navegante…,* p.228. Payeras Grau apunta pertinentemente la amplitud del diálogo metalingüístico en relación con la lectura, donde en ocasiones también llega a ser tomado en cuenta el lector, generándole acaso un cierto desasosiego. Cita como ejemplos los poemas *Mimetismo de la experiencia*, op. cit., *Somos…,* p. 307, *Contribución al noctambulismo*, ibíd., p. 320, o *Biblioteca particular*, ibíd., p. 459.
[299] Op. cit., *Somos…,* p. 234.
[300] Op. cit., *Regresos…,* p. 156.
[301] Nótese el numen religioso que se deja ver en su acercamiento a la poesía que estudiamos más adelante.
[302] Ibíd., p. 296. En otra ocasión afirmaba que en relación con el afán por alcanzar el éxito la literatura tiene "dos lastres operativos: la prisa y el relumbrón". Op. cit., *Copias…,* p. 381.

autores de la antigüedad, como Pilino, de quien recupera la cita "*nulla dies sine línea*"[303]. Tampoco se muestra indiferente a la importancia del manejo de la técnica. En un artículo titulado *Orden y ordenador*[304] explicaba cómo el moderno oficio de escritor requiere cierta soltura en el manejo del teclado, a ser posible de un ritmo simultáneo al que imponen las palabras que emanan del espíritu. También se refiere a los engorros que trascienden de la convivencia con los ordenadores y sus procesadores de texto, y cita otras cuestiones logísticas a tener en cuenta en el empeño creador, como la mediación de terceros en los procesos de edición[305]. Su desdén por los artistas que se imponen un secuestro sistemático en torres de marfil —a pesar de que él mismo lo haya practicado durante periodos muy puntuales y con, según su testimonio, nefastas consecuencias— nos desvela una clara linde diferenciadora entre la actividad creadora y la propia vida. En una entrevista confesaba haber transitado las vecindades del delirio durante la escritura simultánea de su novela *Ágata ojo de gato* (1974) y del poemario *Descrédito del héroe* (1977): "[…] eso es como estar al borde de una enfermedad. Yo escribí la novela aislado del mundo y eso no es bueno ni saludable, hay que evitarlo por todos los medios."[306] No obstante, en dosis reducidas, el aislamiento se plantea como un contexto ineludible para la actividad creadora. Y en su caso, desde un punto de vista psicológico, parece resultar un enérgico lenitivo ante las afrontas morales. "Yo escribo para defenderme de algo que detesto"[307], afirmaba en otra entrevista.

Dicho esto, en el aliento intimista de su poesía, la soledad se perfila como un contexto imprescindible tanto para el aprendizaje, como para el proceso creador. El carácter introspectivo y meditabundo de sus poemas se contrapone brutalmente con su exaltación de la vida en el sentido más licencioso del término. La lectura, la escucha analítica y la creación artística son procesos particularmente solitarios. Aislamientos rigurosos, en ocasiones impuestos por enfermedades o encarcelamientos, incubaron el germen de la lectura y la creación en algunos de los autores más citados de nuestra literatura —Cervantes, Victor Hugo, Proust—, poniéndose a su vez de

---

[303] Op. cit., *La costumbre…,* pp. 208, 209.

[304] Op. cit., *Copias…,* pp. 377-380. "Para quien, como yo, practica el oficio de la literatura, cambiar de ordenador viene a ser como cambiar de casa. […] Valerme de un procesador de textos supuso para mí un avance infinitamente más vertiginoso que el que va de garabatear las primeras letras a escribir a máquina. […] La rapidez de la escritura puede coincidir en la práctica con la velocidad en el engranaje de las ideas. Además, el hecho maravilloso de corregir los textos con absoluta limpieza, añadiendo o suprimiendo palabras o frases sin el estorbo de las tachaduras, dota al original de un carácter no muy distinto al de la impresión definitiva."

[305] En su segundo tomo de memorias descubrimos incluso sus labores como editor, de la que se conocen dos colecciones sobre estudios históricos y otra sobre ensayos literarios. Cf., op. cit., *La costumbre…,* p. 520. Nos consta que no se trata de una experiencia aislada en su trayectoria. En la misma obra se refiere a las obras completas de Nietzsche como un caso sonado de una manipulación nociva de un texto o de una obra en manos de terceras personas. Ap., op. cit., *La costumbre…,* p. 516: "Había además en esos libros un aspecto misceláneo, como de engranajes temáticos acumulativos, atribuible tal vez a la poco fiable edición preparada por su hermana". El jerezano trabajó asimismo como director literario en una editorial.

[306] Op. cit., *Regresos…*, p. 291.

[307] Cf., Nota de prensa del *Diario de Córdoba* del 19/01/2014 con similar título. http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/yo-escribo-defenderme-algo-detesto_100894.html

manifiesto las cualidades evasivas de las letras. Nuestro autor estuvo encamado durante su juventud por causa de una tuberculosis pulmonar durante un largo periodo en el que devoró un cajón atestado de libros[308]. Se conocen más casos en el grupo poético del 50. Ángel González escribió su primera obra convaleciente por la misma enfermedad. "Le vrai héros s'amuse tout seul."[309], decía Baudelaire. La fascinación en las memorias del jerezano por ciertos ilustres solitarios muestra la importancia del aislamiento en los entramados de su pensamiento, no sólo como contexto idóneo para la creación, sino también como un espacio ideal pertrechado ante los mundanales ruidos. El profeta se aísla en la montaña para hablar con los dioses igual que los poetas para poder escuchar a las musas. En el segundo tomo de sus memorias el jerezano alaba la ascesis que se autoimpuso el eremita Ramón Llull para practicar la meditación[310], paralelamente a su interés por ciertas corrientes fundadas en una espiritualidad interior, como la de los poetas místicos, y por la escucha del conjunto de voces que configuran el "yo" poético, como la que predicaran los románticos y lo simbolistas. El carácter introspectivo de su poesía ha tenido a bien otorgarle a la soledad un protagonismo especial en alguno de sus poemarios como *Las horas muertas* (1959). José Luis Cano afirmaba al respecto: "Caballero Bonald continúa con su poesía ese río eterno de la poesía española —andaluza principalmente— de soledad que estudió Vossler en un admirable libro[311] y en la que se insertan los más grandes poetas de la lírica andaluza de ayer y de hoy."[312] En los pasajes más oscuros de su obra la soledad representa la fatalidad del destino del hombre desengañado por los héroes y los dioses: "Solos / estamos: toda la ausencia cabe / entre lo verdadero y lo ilusorio."[313]. También emplaza la naturaleza indivisible del ser corpóreo a lo largo de su trayecto vital en poemas como *Navegante solitario*[314].

En el arte contemporáneo, ciertos lugares inhóspitos que simbolizan el aislamiento del hombre como el mar, los paisajes solitarios o el desierto, guardan una especial correspondencia material con el retiro silencioso circunscrito al escritorio, al estudio o al atelier. "Ese trabajo gris que no ve nadie, ese trabajo en tu cuarto a solas contigo mismo"[315], como como lo definía el guitarrista flamenco Paco de Lucía. Desde el romanticismo hasta las vanguardias, la soledad se ha convertido en el lugar común donde el hombre racional asiste al vacío interior que dejaron en

---

[308] Op. cit., *Tiempo…*, p. 205.
[309] "El verdadero héroe se divierte solo" (traducción mía), *Journaux intimes*, p. 105., cf., art., VILA-MATAS, Enrique, *La estética de Baudelaire.* http://www.revistadelibros.com/articulos/la-estetica-de-baudelaire
[310] "Ese ejercicio de perfeccionamiento espiritual que condujo a Llull a cimas de iluminación verdaderamente portentosas." Op. cit., *La costumbre…,* p. 220.
[311] VOSSLER, Karl, *La soledad en la poesía española*, Visor, 2000.
[312] *La poesía exigente de Caballero Bonald,* ap., op. cit. *Navegante…,* p. 158.
[313] Últimos versos del poema *Un libro, un vaso, nada,* del poemario *Las horas muertas* (1959). Op. cit., *Somos…,* p. 155.
[314] Título de uno de los poemas del libro *Descrédito del héroe* (1977), ibíd., p. 311.
[315] *Paco de Lucía*, documental de Daniel Hernández y Jesús de Diego para TVE, 2002. https://www.youtube.com/watch?v=Gthk0FNPkW8, min.1.

él los dioses muertos[316], que pasa a estar ocupado por las diferentes voces que integran su conciencia. El jerezano también es partícipe de esta tendencia al representarse en sus memorias como un adolescente con propensiones al aislamiento donde poder practicar "huraños soliloquios un poco a la manera rusoniana de las *rêveries du promeneur solitaire*"[317]. Según cuenta, en tales contextos aprovechaba para entablar conversaciones de *primus inter pares* con sus escritores predilectos[318]. Afirmaba José Ramón Ripoll refiriéndose al diálogo interior que emana de la creación poética que "ninguna voz está sola, ni desgajada de las otras"[319]. Asimismo, y en un sentido más cercano a la disidencia y la lucha antifranquista, la crítica se ha referido a un "retiro íntimo" o a un autoimpuesto "exilio interior"[320] donde la soledad adquiere dimensiones políticas. En un sentido diametralmente opuesto y en el marco de las dinámicas sociales del arte contemporáneo, José Manuel Caballero Bonald se ha referido en alguna ocasión a los fantasmas del éxito y de la fama, y a la manera en la que pueden desequilibrar la paz y el silencio necesarios para escribir[321]. En su poesía la soledad alcanza un rango moral como reguladora implícita de las libertades individuales: "Aquel que compartió los venerables / ordenamientos de la soledad"[322]. El aislamiento también plantea multitud de estribaciones simbólicas con el silencio, que como veremos más adelante, ocupa un espacio muy importante en su pensamiento poético y en su obra.

En diversas entrevistas el poeta jerezano subraya las diferencias sustanciales entre el proceso de creación de un poema, que "nace de momentos acuciantes y reveladores"[323], y el de una novela, que requiere de una concentración prolongada y de un considerable esfuerzo físico. Según afirma, en poesía "no se puede entender un trabajo sistemático y rutinario."[324] Este dato pone en evidencia que para su poesía, en concordancia con su poética vitalista fundada en la experiencia, el flujo de su escritura se rige antes por ciertas pulsiones trascendentes que por cualquier otra imposición cíclica o editorial, propia o ajena. Este contraste con el trabajo constante que exige la creación de una novela reflota la vieja dicotomía inspiración/trabajo en contacto con las exigencias de género aplicables a todas las artes que estudiamos en el segundo capítulo. Es muy revelador observar la interacción entre su ritmo de escritura y de lectura —"mis lecturas […]

[316] La soledad es uno de los temas principales de las obras de reconocidos pintores de estas etapas como Turner, David Friedrich o Edward Hopper
[317] Op. cit., *Tiempo…,* p. 210.
[318] Ibíd., p. 251.
[319] RIPOLL, José Ramón, *La voz de Caballero Bonald*, ap., op. cit., *Navegante…,* p. 98.
[320] Op. cit., *Memorial…*, p. 37.
[321] En una entrevista opinaba sobre el éxito mundial de su amigo García Márquez: "Aislarse en ese imaginario recinto de la libertad creadora sabiendo que hay docenas de miles de lectores como en acecho de lo que se va a producir debe resultar verdaderamente desconcertante, incluso corrosivo. Eso puede coartar a cualquiera, dotarlo de inquietantes fantasmas, condicionar su obra de algún modo. Creo que no es el caso de García Márquez." Op. cit., *Regresos…,* p. 87.
[322] Versos del poema *El Justo*, sexto poema de la obra *Antídotos* (2008).
[323] Op. cit., *Regresos…,* p. 55.
[324] Id.

desordenadas y volubles"[325]— y cómo sus largas etapas de silencio se corresponden significativamente con largos e intensos períodos de lectura.

> No escribí absolutamente nada durante todo ese tiempo […] leí mucho y hasta con ahínco analítico, que es una manera muy incómoda de leer.[326]
>
> También es muy posible que mis precedentes placeres como lector de novelas se hubiesen visto muy mermados a partir de mis andanzas como incipiente autor de novelas. Quiero decir que la lectura tenía ya un signo distinto, puesto que era una actividad lastrada por una recalcitrante tendencia a corregir lo leído, y ya se sabe que eso puede llegar a ser muy fastidioso.[327]

A través de la lectura —de la escucha— atenta de sus obras de referencia, tiene lugar un lento proceso de sedimentación que va creando un poso de datos que se almacenan en la memoria. El jerezano tilda a la lectura analítica de incómoda por lo que tiene de fragmentaria[328]. Al desbrozar el artificio, al asomarse del otro lado del telón para comprender sus constructos técnicos, la percepción de la obra de arte se aleja de la experiencia estética para convertirse en una lección magistral. Advierte García Montero que en José Manuel Caballero Bonald "la apuesta por el artificio surge de la diferenciación radical que existe entre la biografía y el poema"[329]. Asimilar los protocolos lingüísticos que conforman las diferentes estructuras al uso del lenguaje poético requiere años de observación crítica y experimentación. Dos tendencias diferentes pero complementarias en los procesos de recepción: las nociones referenciales deficitarias de la experiencia vivida y la asimilación de los reflejos técnicos necesarios para escribir de una manera magistral. Dos tendencias deficitarias de una de las cualidades que mejor comparten literatura y música: la escucha. Los conocimientos técnicos glosados en la memoria se reactualizan a través de la experiencia lectora y le dan forma a una red de preferencias que en su dimensión colectiva catalogamos en géneros, movimientos y estilos. La voluntad de releer o de volver a escuchar los libros o las piezas musicales que integran el canon personal y colectivo de las diferentes obras maestras es también una forma de actualizar la vigencia de sus peculiaridades formales y de reajustar a su vez las preferencias personales de cada creador.

Por todo ello no es de extrañar que la relectura ocupe un lugar muy importante en la poética de nuestro autor. Además de ser un tema recurrente en su obra, ostenta un lugar

---

[325] Op. cit., *La costumbre…,* p. 514.
[326] Ibíd., p. 515.
[327] Ibíd., p. 358.
[328] En una entrevista afirmaba: "Me resulto un lector muy incómodo para mí mismo, porque leo corrigiendo, y entonces hay escritores que me producen un placer continuado, sin necesidad de que ese hábito de corrección interrumpa la lectura o la haga muy fatigosa…" Op. cit., *Regresos…,* p. 359.
[329] GARCÍA MONTERO, Luis, "La lucidez y el óxido. Sobre la poesía de Caballero Bonald." Op. cit. *Navegante…,* p. 201.

absolutamente protagonista en su particular visión de la comunicación literaria y en su caso, con el paso del tiempo, parece ser una tarea a la que recurre con cada vez mayor asiduidad:

> Releer es, además, una ocupación que tiende a intensificarse a medida que pasan los años y se va recomponiendo la biblioteca particular, de forma sutil, como decía Borges, de ejercer la crítica literaria.[330]

En sus memorias el poeta jerezano cita relecturas fragmentarias de obras selectas donde deducimos que tienen lugar ciertos reajustes del gusto personal en relación con las cuestiones técnicas y de estilo que citábamos anteriormente. El tono y el estilo de un fragmento bastan para reafirmar la vigencia de la maestría en una obra:

> Entre ese cúmulo de lecturas, las más recordables quizá fueran —de modo fragmentario, casi en términos de *morceaux choisis*— las de Nietzsche y Ezra Pound, amén de otras relecturas centradas en los poetas barrocos castellanos, sobre todo en los considerados segundones por la crítica académica, y los surrealistas en general.[331]

Sin embargo, en otras ocasiones, en concordancia con su confesado escepticismo y su obstinada tendencia a descreer de las verdades, se refiere a otras relecturas que le llevaron a reajustar los parámetros de sus propios gustos al no haber alcanzado las cotas de su horizonte de expectativas. Por ejemplo, de la obra maestra de Juan Rulfo afirmaba: "*Pedro Páramo* es un libro fascinante, más en una primera que en una segunda lectura"[332]. O en otra ocasión: "Retorné con cierto gusto a Faulkner y a Kafka, pero no a Proust ni a Joyce, por citar las cuatro cumbres novelísticas del siglo XX. A quién de veras redescubrí entonces fue a Camus."[333] Si bien es cierto que, en consonancia con la teoría de la recepción de Jauss, cada lectura puede ser considerada como única, a lo largo de los sondeos críticos del conjunto de la obra del jerezano se perciben ciertos parajes estéticos que frecuenta de buen grado y sobre los que construye algunas de las más importantes claves formales de su poética:

> El hecho de que transcurra un buen número de años desde la primera aproximación del lector a un determinado escritor, propicia a veces que la relectura tienda a una solapada desobediencia a lo establecido. Podría decirse que el tiempo que media entre dos lecturas es una forma espontánea de crítica. Es lo que acabo de verificar en relación con Fernando de Herrera. Releerlo o, mejor dicho, leer el mayor número posible de composiciones poéticas suyas olvidadas o nunca leídas, casi medio siglo después de

[330] Op. cit., *Oficio…,* p. 465.
[331] Op. cit., *La costumbre…,* p. 516.
[332] Ibíd., p. 540.
[333] Ibíd., p. 547.

> haber tenido que frecuentarlo por obligación estudiantil, ha sido una curiosa experiencia.[334]

José Manuel Caballero Bonald tampoco desatiende las cuestiones emocionales que le incitan a revisitar una u otra obra. ¿Cómo soslayar los vínculos afectivos que se tejen durante el proceso de recepción? Las voces que encierra un libro acompañan al lector durante una breve etapa de su vida en la que van resonando en su interior y registrándose caprichosamente en los archivos de su memoria. Al reencontrarse años después con esos mismos repertorios de voces y de sonidos es difícil no evocar lo vivido. La esclarecedora capacidad de evocación de la música o de los olores y su certero mensaje no verbal capaz de desenmarañar ciertos vínculos afectivos del pasado también es, como veremos, un tema frecuente en la obra de nuestro autor. Asimismo, el recurso a la relectura puede igualmente estar motivado por ciertos espacios físicos o mentales, o contextos que el poeta jerezano definía como de una "tonificante ociosidad"[335]. Por ejemplo, según cuenta en sus memorias, la paz y la soledad que encontraba en una residencia secundaria situada en la sierra de Guadarrama le indujo el deseo de releer *La montaña mágica* de Thomas Mann[336].

Otra cuestión análoga es el papel que juega la relectura en la percepción que tiene el autor de su propia obra[337]. El jerezano lo definía en una entrevista como: "el acto —no siempre gratificante— de releerse"[338]. En otra ocasión, se refería al oído caprichoso de Juan de la Cruz, que según indicios gustaba de leer y releer sus poemas una y otra vez y se complacía en "sus hallazgos verbales"[339]. La relectura se debate, por un lado, entre la desambiguación psicológica y comunicativa de reconocerse como el autor de una obra muerta, sufriendo un extraño desdoblamiento al interpretar simultáneamente el rol del emisor y del receptor, y por otro entre el inequívoco reproche de saberse una persona diferente de la que escribió el texto. En estos lances se desenmascaran cuestiones íntimamente relacionadas con la construcción de la identidad individual a través de la obra y con su valor legatario.

---

[334] Op. cit., *Oficio…,* p. 69.
[335] Ibíd., p. 569.
[336] Id.
[337] José Luis Villacañas Berlanga reflexiona en su obra *Historia de la Filosofía Contemporánea* sobre la identificación del artista en su obra: "La obra puede estar ahí, configurar un espíritu objetivo, pero ¿de quién es? y, lo que es peor, ¿qué es? Sólo quien se haya separado de todo espíritu de crítica puede reconocerse en la obra muerta. Superar el narcisismo implica, como estrategia, retirar ese vínculo que hace de la obra *mi* obra. El espíritu objetivo es de todos, de los demás, no mío. Pero esta reflexión sólo muestra un lado. La obra es de los demás porque es mía: los demás tienen interés en leerla porque no es inmediatamente suya, porque les resulta extraña. Así que el narcisismo del autor es necesario para la experiencia del lector, pero al mismo tiempo es trágico para el autor porque debe ser superado, ya que a este le repugna verse en una obra muerta. De esta manera, respondiendo a los retos sartrianos de *El ser y la nada*, el autor ni puede satisfacerse con la imagen que de sí tienen los demás a través de su obra, ni puede dejar de expresarse en ella, ni puede reconocerse en ella tal y como es en sí misma." Op. cit., p. 291.
[338] Op. cit., *Regresos…,* p. 152.
[339] Op. cit., *Oficio…*, p. 67.

Renuncias muy sonadas, como el deseo de Virgilio de quemar la *Eneida* después de once años de trabajo o la carta de Franz Kafka a su amigo Max Brod con la indicación póstuma de destruir sus escritos, son tan sólo algunos ejemplos extremos —y pese a todo conocidos— de la violenta extrañeza del reloj de arena sin retorno que representa la obra propia. Emil Cioran afirmaba que un libro es un suicidio aplazado. Esta cuestión afecta igualmente a los músicos, sobre todo desde que las grabaciones se convirtieran en el principal instrumento de fijación y propagación de sus trabajos. El sentimiento desconcertante de releerse al cabo de los años, de escucharse la voz en una grabación antigua o de contemplar una fotografía olvidada encierra complejas verdades. A mayor distancia con el momento de creación de la obra, mayores probabilidades de verse reflejado en *El retrato de Dorian Gray*[340] o, como le ocurrió al propio José Manuel Caballero Bonald, en el *Retablo de San Vicente* de Jaume Huguet[341].

Otro aspecto del proceso de creación literaria comparable con la composición musical y con las artes en general es el engranaje psicológico que augura el despertar de una nueva obra o las razones que incitan al artista a ponerse en marcha. Nuestro autor suele repetir que "la inspiración está en la salud"[342]. Para él, el estado de ánimo idóneo para la creación artística se debate entre la voluntad de escribir y la mudable noción del tedio. "Tener buena salud y el estado de ánimo propicio, eso es lo que es la inspiración o el estímulo previo para poder escribir sin aburrirte. Cuando te aburres tienes que dejarlo. Sé que no me va a salir bien, que me va a salir una cosa artificial. Sólo escribo cuando me siento exaltado."[343] La amenaza del tedio contrasta con las apariciones inesperadas de las musas en los momentos más inoportunos. Y de la misma manera que el tedio puede lastrar al empeño creativo durante el proceso de creación, cuando es la propia realidad cotidiana la que aburre al artista no es improbable que en su mundo interior, subconscientemente, se abra una puerta secreta hacia el proceso de imaginación que lleva hasta la escritura. Muchos artistas han confesado haber conocido de cerca el carácter sibilino y antojadizo de la inspiración, que a menudo tiende a manifieste sin previo aviso, cuando no siempre se tiene un lápiz, una grabadora o un instrumento musical a mano. En otra ocasión José Manuel Caballero Bonald afirmaba: "Un poema es como una ocupación violenta de la memoria y muchas

[340] Cf., Entrevista a Juan José Téllez disponible en Apéndice documental.
[341] José Manuel Caballero Bonald cuenta en sus memorias una anécdota que relata la extrañeza que sintió al reconocerse en un cuadro del s. XV: "Andaba yo uno de aquellos días por el barcelonés Museo de Arte de Cataluña cuando ocurrió algo de veras turbador. De pronto, mientras observaba un panel del magnífico retablo de San Vicente, de Jaume Huguet, me vi retratado en una esquina de cuadro por la zona de la izquierda. Allí estaba yo, entre unos personajes que leían un gran libro litúrgico, observando al observador por encima de la cabeza de uno de los lectores. Fue como un reconocimiento vertiginoso, como si me hubiese asomado a un espejo cuyo azogue marchito traspasase a mi propia cara la lividez del noctívago a quien le sorprende el alba en una calle vacía." Op. cit., *La costumbre…,* pp. 205-206.
[342] Cf., op. cit., *Regresos…,* p. 238.
[343] Ibíd., p. 300.

veces se queda ahí, me olvido, no tengo ni ganas ni oportunidad de escribirlo."[344] También es consciente de que la creatividad puede verse mermada por multitud de factores psicológicos propios y ajenos a su voluntad: "El problema de una página en blanco es que es el espejo de una mente en blanco; y ese, el de tener la mente en blanco, no es ni mucho menos un buen estado para un escritor, para alguien cuyo oficio consiste en imaginar, en tomar decisiones, en crear."[345] Otro dato significativo por lo que tiene de paradójico es que a pesar de la importancia del vino y de los alcoholes en su cultura social y en su obra —así como en la de otros muchos autores de su generación—, desaconseja mezclarlo con la escritura: "Yo soy bebedor habitual de oloroso y manzanilla, pero no puedo beber cuando trabajo. Soy consciente de que esto se contradice con mi manera de pensar y hasta de vivir, pero me resulta imposible trabajar con el vino."[346]

Como apuntábamos anteriormente, José Manuel Caballero Bonald distingue claramente dos cauces bien diferenciados que decantan la creación poética de la novelesca.

> Yo la poesía la escribo de memoria en los momentos más inesperados, paseando, navegando, cuando voy por la calle solo, cuando estoy a punto de dormirme, y lo hago, como digo, de memoria. De pronto pueden surgir dos palabras, o una frase que me da pie para desarrollar un tema basado fundamentalmente en las palabras más que en el propio argumento del poema. Y la novela es muy distinta, claro, porque así como la poesía no puede ser obvia, pienso yo, la novela es precisamente una copia obvia de una realidad posible.[347]

Dentro de los límites que separan a estos dos procesos, el advenimiento inesperado de la primera frase que se graba en la memoria y que da pie a la construcción del poema se nos antoja muy similar al de la aparición de una melodía original en la mente del músico. No solamente porque los valores métricos y fonéticos de la poesía colinden a través de la heredad tradicional de sus representaciones con las formas musicales, sino también porque su valor referencial, su capacidad de representar la realidad gracias al valor simbólico de las palabras queda lastrada por la prominencia sonora de las mismas. En este sentido, la música también carece de un argumento, no es portadora de ningún relato, aunque sí tiene la capacidad de resonar en la memoria en los momentos más inesperados y de agenciarse el espacio psicológico del artista sin previo aviso. Decía Borges que "nadie es poeta de ocho a doce y de dos a seis. Quien es poeta lo es siempre, y se ve asaltado por la poesía continuamente."[348] Ese asalto, esa ocupación repentina de los flujos

[344] Ibíd., p. 188.
[345] Ibíd., p. 346.
[346] Ibíd., p. 248.
[347] Ibíd., p. 240.
[348] En el año 1977 Jorge Luis Borges hizo un ciclo de conferencias que después serían editadas con la ayuda de Roy Bartholomew en el libro "Siete noches", (Alianza Editorial, 2002), y que están disponibles en la web: http://borgestodoelanio.blogspot.fr/2015/08/jorge-luis-borges-la-ceguera.html

sonoros interiores, refleja el carácter intenso y fugaz del lenguaje y de la sensibilidad poética. Pero también requiere de una predisposición del artista. "Tengo una puerta en mi alma / que no necesita llave / yo la tengo siempre abierta / y no me la cierra nadie."[349], dice una letra tradicional por bulerías de Jerez. El carácter efímero de este proceso que comparamos con el de la creación musical es distinto al que se observa durante la creación de una novela, que por su mayor volumen y por la necesidad de establecer una estructura narrativa requiere de un proceso de maceración más lento y mucho más laborioso en la escritura. A pesar de ello las correspondencias formales con ciertos géneros de la música culta han sido abordadas por la crítica especializada y por los mismos escritores y compositores. También resulta interesante observar que a pesar de los límites más o menos flexibles del método empleado a la hora de escribir una novela, la predisposición creadora del novelista no siempre desemboca en procesos de escritura similares. Por contrastar algunos ejemplos, para la redacción de su novela *Ágata ojo de gato* (1974) se autoimpuso un aislamiento severo que según sus palabras incidió tanto el en carácter alucinatorio del texto como en su propia salud[350]. Sin embargo, para otras novelas el proceso fue mucho más cerebral y dubitativo. De *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) afirma que existen tres versiones diferentes[351].

Pero si hay un elemento protagonista en los cauces creativos del poeta jerezano es indudablemente la memoria. Primeramente porque juega un papel fundador en la construcción de la identidad del sujeto[352] a través de su obra. Y segundo porque desde un punto de vista cognitivo y de manera paralela a los métodos orales de aprendizaje y de transmisión de la música, la memoria es un archivo capital.

El aprendiz de poeta o de músico se va creando un repertorio de poemas y piezas musicales que es capaz de recitar e interpretar de memoria y que nutre indudablemente sus capacidades retóricas a la hora de improvisar en el habla o con su instrumento musical. Desde un punto de vista histórico, especialmente a partir de la propagación de la imprenta, el texto se

---

[349] Cf., http://www.letrasdeflamenco.com/2007/12/fiesta-por-buleras-de-jerez-en-flamenco.html

[350] En una entrevista cuenta como durante el proceso de redacción de *Ágata* sufrió una "exacerbación sensorial" que repercutió en un verdadero "trauma sentimental". Es evidente que todas estas cuestiones se explican asimismo por el contexto autobiográfico de nuestro autor, para quien los años 70 fueron muy convulsos desde un punto de vista ideológico y político —su implicación en la lucha antifranquista le llevó a sufrir incluso penas de cárcel—, y sobre todo por su estado de ánimo a la hora de enfrentarse a la escritura, expresado de manera paralela en el poemario *Descrédito del héroe* (1977) que escribió al mismo tiempo que la novela. Cf., op. cit., *Regresos…,* p. 222.

[351] Op. cit., *Regresos…,* p. 222.

[352] En alguna ocasión se le ha descrito como *El poeta de la memoria*. Esta afirmación no parece estar desencaminada con la percepción que tiene de su obra: "La memoria es el factor desencadenante de toda mi obra. Uno escribe a partir de lo que ha vivido.", afirmaba recientemente en una entrevista en Televisión Española.
(http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/cervantes-caballero-bonald-311014/2844215/ min. 2)

impuso sobre las tradiciones orales como el principal elemento transmisor tanto para la literatura como para la música clásica. Mucho antes, ya desde la aparición de los libros sagrados, la palabra escrita llegó a convertirse en el objeto icónico que en la literatura y en la música alcanzará el grado de obra de arte[353]. Su naturaleza fija y silente se reencuentra con la lejana y genética oralidad de sus formas a través de la extracción de los sonidos enfrascados en su naturaleza muerta. Sin embargo, la improvisación durante el habla o el discurso musical que restituye ciertos ecos y patrones sonoros almacenados en la memoria, anteriormente aprendidos a través de la lectura, más propia del género lírico y de las músicas tradicionales, sigue siendo una parte fundamental del sustrato cognitivo de todo músico o escritor. En José Manuel Caballero Bonald esta tensión se ve reflejada en su propensión al rechazo de las versiones definitivas manifiesto en su incesante tendencia a corregir que analizamos a continuación y que presenta sus correspondientes vecindades ideológicas con su oposición a las verdades absolutas. Pero también demuestra una muy particular concepción del texto escrito. Sin embargo, antes de llegar a la edición príncipe existe un largo proceso de alumbramiento asistido principalmente por la memoria. Como apuntábamos anteriormente, las formas genéricas y tradicionales son asimiladas necesariamente mediante procesos de escucha y repetición. A la hora de componer, al igual que en la música, de nada sirve conocer la teoría de la métrica o el ritmo de un patrón preciso si sus formas no han sido debidamente transformadas en actos-reflejos. La asimilación de los ritmos canónicos, como el octosílabo o el alejandrino, o los que definen a la música barroca o al *rock&roll*, debe forzosamente circunscribirse de manera previa y autónoma dentro de los límites orales del lenguaje poético y musical. El desconocimiento de tales códigos impide la composición fluida de un poema medido o de una pieza musical rítmica de género, y también supone una laguna a la hora de interpretarlos desde un punto de vista crítico o de reconocer sus formas durante una escucha analítica. Durante el proceso de aprendizaje el oído se conjura con los subterfugios de la memoria. Se sabe, por ejemplo, que Ángel González llegó a memorizar todos los poemas de la *Segunda antología* de Juan Ramón Jiménez[354]. De manera simultánea y sin que todavía se conocieran, a José Manuel Caballero Bonald se le ocurrió hacer exactamente lo mismo con otro de los más celebrados textos antológicos del medio siglo: la *Antología* de Gerardo Diego[355].

---

[353] En cuanto al carácter sagrado que solemos atribuirle a la última versión conocida de una obra y a las derivaciones fetichistas que se extraen de su conservación en un estado lo más resistente posible a las desmejoras que ejerce el tiempo en la materia, en un artículo de José Manuel Caballero Bonald sobre la obra de Juan de la Cruz, expresa su asombro ante el mal estado de conservación de algunos de sus manuscritos. Op. cit., *Oficio…,* pp. 67, 68.

[354] JIMÉNEZ, Juan Ramón, "Segunda antolojía poética (1898-1918)", Ed. Jorge Urrutia Gómez, Espasa libros, 2000. Cf., op. cit., *Cantar…,* p. 272.

[355] DIEGO, Gerardo. "Poesía española. Antología 1915-1931", 1ª ed. 1932, Cátedra, 2007. Otra cuestión paralela sería el estudio del rol de la memoria en la educación de los niños en la España de principio del s. XX, sus posibles repercusiones en el pensamiento en cuanto al desarrollo de una capacidad hoy ninguneada, y desde un punto de vista cognitivo, los posibles nexos con el aprendizaje musical. A finales de siglo y en

> A lo mejor por eso casi llegué a aprendérmelos de memoria. Cuando todavía estaba en Jerez y andaba por ahí bebiendo, me ponía de pronto a recitar un poema detrás de otro, era como un ejercicio sentimental. Si bebía mucho, entonces me confundía de poema, los mezclaba, y la cosa resultaba de lo más agradable.[356]

Más allá de la prodigiosa capacidad de memorizar textos de aquellos jóvenes poetas, o de la importancia de esta tarea en la educación que recibieron en la escuela, a través del retorno a la oralidad, en el acto del recital, la palabra enunciada redescubre sus atávicas nociones musicales. Tratándose de un conocimiento particularmente sonoro, y a pesar de lo lejos que ahora le quedan aquellos años de declamaciones aprendidas de memoria, nuestro autor no ha dejado de valerse de ella como un laboratorio privado de palabras. Recientemente afirmaba en una entrevista: "Ahora tengo dos borradores de poemas, de vez en cuando los repito en la memoria, los voy ajustando en la memoria."[357] Como es sabido, a diferencia de la mayor parte de la poesía que recitaba durante su juventud, la suya es heredera de la crisis del verso y, como estudiaremos en los capítulos siguientes en profundidad, su ritmo y su sonoridad se circunscriben antes al ámbito de la palabra, del sintagma y del fraseo que al de la sílaba medida. Sin embargo, es muy alentador observar como de la misma manera que él se valió durante su etapa de aprendizaje de la repetición de la poesía de sus maestros en la memoria, y a pesar de su renuncia a la tradición métrica en su obra, alguno de sus más ilustres alumnos, como el poeta José Ramón Ripoll, también confiesan presentir el magisterio de sus poemas en la antesala de la escritura, en un proceso deficitario de los aspectos sonoros del verso libre y del poema en prosa. En paralelo al abandono de la tradición métrica, para esta siguiente generación el aprendizaje no ha sido tan deficitario de la asimilación de ciertos metros o ritmos como del concepto de resonancia. Así lo explica el propio Ripoll:

> Como sostiene Harold Bloom, la poesía debe ser aprendida de memoria hasta convertirla en herramienta propia. Así, cuando llega el caso, el verso surge desde el interior como si fuera nuestro, con el ritmo de su latido y el compás de su melodía fundidos en nuestra respiración. Esto me ocurre a menudo con los poemas de Caballero Bonald, hasta el punto de mantener su permanente eco cada vez que me pongo a escribir. Sin embargo, es difícil no escuchar el timbre de su voz, su personal coloratura, su acento, sus eses afrancesadas y andaluzas, la cadencia oral de su fraseo cada vez que uno lo recuerda o lo lee. Es de esos escritores que piensan, hablan y escriben a la vez.[358]

---

aras de ciertas teorías pedagógicas progresistas que cargaban contra una educación fundamentada en el aprendizaje de memoria —presuntamente incompatible con el pensamiento crítico—, se eliminó de los programas el aprendizaje de memoria de los nombres de los treinta y tres reyes godos como emblema de un sistema coercitivo.

[356] Op. cit., *Regresos…,* p. 132.

[357] Ibíd., p. 340.

[358] RIPOLL, José Ramón, *La voz de Caballero Bonald*, op. cit., *Navegante…,* p. 98.

1. EL DIÁLOGO ENTRE LAS ARTES

La resonancia[359] de una voz canora grabada a fuego en la memoria como un magma sonoro que atraviesa el pensamiento capaz de fundir el valor referencial de los significados en pro del eco lumínico de los significantes. Una reverberación acústica ancestral, deficitaria de la oralidad, la enunciación y la escucha. Al igual que en la música culta y como ya lo señalábamos con anterioridad, durante el proceso de creación de un poema existen dos planos de fijación de las formas: primero el de la memoria y después el del texto. Sin embargo, ambos albergan las ambiciones poéticas de una misma voz cuyas resonancias se retroalimentan. La escritura es capaz de refrescar en la memoria los sonidos, melodías o palabras que de otra forma correrían el riesgo de perderse. El poeta o el músico también pueden verse confrontados a procesos antagónicos durante la relectura si el texto no se adecúa a los patrones sonoros ideales que laten en su memoria. Este tipo de reajustes definen en gran medida la evolución de la creación poética y musical en relación con la escritura al ser su consecuencia más inmediata la corrección del texto en función de las preferencias sonoras de su creador. Sirva de ejemplo un fragmento de las memorias del jerezano donde rememora su noviciado como poeta tras la aparición de su primer libro *Las adivinaciones* (1952):

> Cuando llegué aquella noche me encamé de inmediato y releí mi librito con el evanescente propósito de despojarme de mis rémoras de autor. No creo que ese esfuerzo me sirviera de mucho, entre otras cosas porque me sabía de memoria los poemas y esa anticipada lectura mental refrendaba un preaviso de la continuidad del fraseo que me desorientó bastante.[360]

En ese diálogo retroactivo, la creación poética también le marca una hoja de ruta a la memoria sonora de la misma manera que ocurre en el contexto de la creación musical. En música y en literatura la resonancia interna de las palabras y de las notas ocupa un espacio análogo al conjunto universal de los sonidos que denominamos sonosfera[361] y que al mismo tiempo es fragmentado estéticamente en un proceso selectivo donde cohabitan todos los matices posibles de la escucha. En paralelo a la teoría generativa del lenguaje de Noam Chomsky[362] que defiende que desde una edad una muy temprana nuestro cerebro es capaz de recrear frases inauditas gracias a

---

[359] Nos remitimos al concepto de resonancia que establece Gaston Bachelard en su *Poética del espacio*. El filósofo y poeta francés establece una categorización fenomenológica del entramado poético privilegiando la dimensión sonora y dialéctica de las palabras ante las imágenes a través de una dicotomía que denomina de la "resonancia-repercusión" —"Dans la résonance, nous entendons le poème, dans le retentissement nous le parlons, il est nôtre.": "En la resonancia oímos el poema, en la repercusión dialogamos con él, lo hacemos nuestro" (traducción mía)—. BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961, p. 13.

[360] Op. cit., *Tiempo…*, p. 318.

[361] Federico Miyara define "sonosfera" en su artículo *El sonido, la música y el ruido* (2001) como el conjunto de sonidos u "objetos sonoros" característicos de un determinado contexto.

[362] *Studies on semantics in generative grammar*, Noam Chomsky, Mouton publishers, The Hague, 1972. Esta teoría ha sido pertinentemente contrastada con el lenguaje musical en el estudio *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MIT Press, 1996, 2ed. de Fred Lerdhal y Ray Jackendoff.

una connatural lógica sintáctica muy parecida a aquello que Ferdinand de Saussure definió como "la facultad del lenguaje", a partir de las nociones asimiladas en la escucha, la expresión musical, que también genera sus enunciados a partir de una lógica interna que definimos como armonía, no se concibe sin la traslación del flujo sonoro en un discurrir interno de sus formas. De este modo, la dimensión sonora de las palabras en la escucha interior que representamos en la escritura goza de una plasticidad intangible, similar a la de las notas musicales. Esta realidad está plenamente refrendada en los procedimientos de creación musical circunscritos a la escritura. Diferentes testimonios de músicos versados en la notación como principal medio para la composición musical sitúan el eje principal de la creación en la abstracción que representa el espacio sonoro interno, en contacto directo con la memoria. Sirvan de ejemplo las siguientes palabras del compositor contemporáneo Luis de Pablo:

> Escribir da muchas ideas. Yo me sirvo del piano, pero muy poquito. Creo tener una buena audición interna, y no me suelo apoyar demasiado en el piano. Al escribir, lo estoy oyendo como yo quiero, y entonces eso te lleva a otra cosa.[363]

Del mismo modo que el poeta jerezano pretendía silenciar sin éxito la voz que su memoria reproducía en su audición interna al hilo de la lectura de sus poemas, siguiendo el proceso inverso, el músico es capaz de activar la escucha interna de la música sin necesidad de escucharla físicamente durante el proceso de escritura. El estudio de esta capacidad de abstracción es simultáneo al interés científico de ramas como la lingüística cognitiva o la psicología, que comienzan a sentar las bases del terreno impreciso de nuestra inalienable capacidad de recrear palabras, sonidos e imágenes. En la relación que se establece entre la memoria y la escritura se observan otras distancias menos inmediatas, plazos más largos, que también definen las cadencias universales del proceso de creación. En todas las artes se practican labores de notación más allá de la memoria. El simple gesto de anotar una idea, de perfilar un boceto o de grabar una línea musical sin la intención de transformarla inmediatamente en una obra de arte está cargado de significado y podría considerarse como un prístino emblema del empeño creativo por su incipiente dimensión material. En el borrador, la voluntad artística es transformada por vez primera en materia. La notación encierra una dimensión trascendental que abarca desde el diálogo estético que el artista establece con la realidad y consigo mismo, hasta el instinto de supervivencia circunscrito en la voluntad de inmortalizarse en la obra que ya está generando en potencia. Es el inicio de un diálogo cíclico, fundado en la corrección y en la mejora, que define en gran medida la naturaleza de la labor creadora.

Las anotaciones pueden presentar un valor testimonial a modo de cuaderno de bitácora donde se reflejan cuestiones técnicas y metalingüísticas paralelas al proceso de creación. En José

[363] DE PABLO, Luis, *A contratiempo*, https://www.youtube.com/watch?v=wSH9dKXoJiU, min. 2, 3.

Manuel Caballero Bonald este tipo de notas suelen estar fechadas y conforman un diario donde da cuentas de sus lecturas como antesala de la creación literaria[364]. También son el reflejo de sus inquietudes en cuanto a la construcción de la identidad a través de la obra en relación directa con la memoria como constructo regenerador del pasado[365]:

> Nunca he practicado la escritura ambulante, quiero decir que nunca he andado por ahí tomando notas o apuntando ocurrencias destinadas a algún presumible aprovechamiento literario. A lo más que he llegado es a pergeñar unas exiguas y fragmentarias páginas de diario y alguna que otra referencia a viajes y lecturas, pero eso no obedecía en absoluto a un plan preconcebido, aparte de que el paso de los años ha vuelto ilegibles o ha extraviado esas anotaciones.[366]

Otra cuestión relacionada con el proceso de creación en José Manuel Caballero Bonald extensible al conjunto de las artes es el rol que juega el azar en cuanto a las infinitas posibilidades combinatorias de las que se nutre la escritura. Desde un punto de vista ideológico, esta constatación está íntimamente relacionada con su descreencia en los dogmas, que por extensión, en su deriva formal, podrían camuflarse bajo los géneros estancos o incluso en la voluntad de hacer de la obra literaria un reflejo fehaciente de la realidad. En todo proceso creativo existen factores que escapan al control del artista y que solamente pueden establecerse desde un punto de vista evolutivo. El poeta jerezano resume esta idea en el poema *Premeditación*: "Mejor dejar que el tiempo actúe solo: / también por omisión se escribe un libro"[367]. El proceso de construcción de la obra llega a convertirse en una ordenación perfectible del caos de temas y formas verbales que le rondan el espíritu. Por eso afirma que, sobre todo en poesía, las estructuras premeditadas y constringentes no son ni sinceras ni efectivas: "Es muy raro que un libro obedezca a un planteamiento previo de cómo va a salir."[368] No obstante, las dudas no dejan de asaltarle aún después de haberlo publicado: "Cuando termino de escribir un libro, lo primero que pienso es que

[364] En sus memorias se descubren multitud de referencias en relación con esta actividad: "Encontré por ahí otros apuntes de lecturas datados." Op. cit., *La costumbre…,* p. 514. "He podido saber, consultando notas de enrevesada caligrafía y sintaxis detestable y atando cabos sueltos, que a mi regreso de Polonia, acaso por cuestiones de reajustes sensibles, se produjo un notable incremento de mi actividad lectora." Ibíd., p. 513. Esta cita del segundo tomo de sus memorias remite particularmente a otra del primer tomo: "He logrado desempolvar una libreta donde anoté la nutrida concurrencia de adversidades entonces vividas. Con una prosa acusadamente ortopédica y como refractaria a algún eficaz aparejo narrativo, hago un somero y bastante empachoso recuento de aquel hosco paréntesis." Op. cit., *Tiempo…,* p. 354.
[365] En este sentido trae a colación los versos de Antonio Machado: "Lleno estoy de sospechas de verdades / que no me sirven ya para la vida." Op. cit., *La costumbre…,* p. 528.
[366] Ibíd., p. 527.
[367] En el poemario *Diario de Argónida* (1997), op. cit., *Somos…,* p. 466.
[368] Op. cit., *Regresos…,* p. 214.

tengo que volver a escribirlo de otro modo, es una idea que me obsesiona, me pone enfermo. Eso de la identificación del autor con su obra es un asunto muy peliagudo."[369]

El escritor jerezano ha insistido en más de una ocasión en la idea de la aleatoriedad de los senderos por los que se adentra el poeta a la hora de darle forma al texto. La simple elección de una palabra es al mismo tiempo el descarte de todas las demás y los senderos se bifurcan aún más cuanto mayor es el número de palabras convocadas en la propia obra. Las infinitas posibilidades combinatorias y los reajustes opcionales del caos conforman una noción probabilística de la poesía que también integra la temática de muchos de sus poemas. A la luz de estas declaraciones no resulta extraño que se confiese un autor inseguro: "Yo siempre estoy un poco inseguro, afortunadamente inseguro, de lo que hago. Esta inseguridad me da pie para seguir escribiendo. Trabajo, pero inseguro…"[370]. Sin embargo, esa inseguridad no parece coartarle. Más que una tara, es una muestra más de su filosofía relativista, que también está presente en su manifiesta tendencia a corregir sus textos. Su inseguridad nos desvela un posicionamiento ontológico frente al proceso de creación: "Ya entonces prefería lo desordenado a lo metódico, la excepción a la regla."[371] José Manuel Caballero Bonald concibe la obra de arte como una reordenación posible de la anarquía imperante en el universo que en ocasiones puede llegar a subvertir el caos en la aparente perfección de sus formas. *De vez en cuando ocurre el orden*[372], es el título de uno de sus últimos poemas. Su ostensible carácter perfeccionista en su empeño por escribir siempre bien le lleva a tomar conciencia de las inmediaciones del azar en el proceso creador e incluso a hacer de ellas un jugoso tema literario. El siguiente fragmento titulado *Maestría del azar*[373] es un microrelato en prosa integrado en la colección *Diario, 1986-1987* donde a través de su punzante sentido del humor transforma el patetismo que emana de la observación del caos en una narración que enaltece la aleatoriedad de los errores de imprenta:

> Las erratas de imprenta cumplen a veces el papel de inmejorables correctoras de estilo. Conozco casos realmente memorables al respecto, sobre todo en los pantanosos terrenos de la poesía. La sustitución de un término por otro parónimo —o incluso no tan semejante—, puede modificar el sentido de todo un tramo poético. Pero no siempre descomponiéndolo, como parecería lógico, sino ajustándolo a una nueva interpretación que hasta viene a resultar más atractiva. O, en el mejor de los casos, más "secreta". Ese juego de casualidades parece poner en entredicho el rigor de las leyes creadoras de la poesía. Pues hasta en la imprenta se oculta el experto que corrige lo dado por definitivo. Claro que también es verdad que la poesía, por su propia ambigüedad sustancial, admite

[369] Ibíd., p. 202. En otras ocasiones, y también en el contexto de las entrevistas, no banaliza otro reclamo también protagonista en las lides artísticas: el amor propio. "También escribo por vanidad. Pienso que no lo hago mal y que merece la pena que otros disfruten. —*Da gusto oírle frente a tanto escritor sacrificado*.— La vanidad cuenta." Ibíd., p. 279.
[370] Ibíd., p. 107.
[371] Ibíd., p. 200.
[372] Op. cit., *Desaprendizajes*, p. 69.
[373] Op. cit., *Copias*…, pp. 331-332.

> infinitos reajustes. Pero esa última enmienda convierte sin duda al azar en maestro del poema. Nunca se lo agradecerán bastante tantos dubitativos discípulos.

En su reseña a *Desaprendizajes* (2015), Carlos Alcorta apunta que el jerezano entiende el poema como una construcción verbal y lingüística que congrega "unas palabras que se juntan de pronto por primera vez y abren un mundo nuevo, una realidad desconocida para el lector"[374]. Si confrontamos esta idea con el argumento que expone el microrelato, la aleatoriedad de la composición ya no radica solamente en el cambio fortuito —aunque no siempre errático— de una letra por otra, sino en un nivel combinatorio superior: el de las palabras. En cualquier caso, nuestro autor es muy consciente de que la fijación original de las formas tiene lugar en un momento crucial que alumbra "el punto de intersección de lo intemporal con el tiempo"[375]. Por ello, y a diferencia de ciertas teorías futuristas de principios del s. XX, sería un error pensar que el poeta jerezano aboga por que la capacidad aleatoria de enlazar originalmente unas palabras que nunca antes habían estado juntas sea el condicionante exclusivo del éxito de un poema. Su particular versión de la teoría del caos dialoga con su exquisito conocimiento de las formas y combinaciones sintácticas de palabras preexistentes en los textos que conforman la tradición. Un conocimiento que, por otro lado, y también en relación con las nociones combinatorias del arte, le lleva a advertir de los peligros de la repetición automática de los modelos. En este sentido, se refería en un artículo al desgaste de ciertos textos coreados hasta la saciedad, como las *Rimas* de Bécquer o los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Neruda, en detrimento de su indudable calidad poética[376]. De tal modo que en su poética la originalidad es ante todo un diálogo con los referentes pretéritos, propios y de la tradición, que se reactualizan en la memoria. Algo que también se cumple dentro de los márgenes de la obra propia: "Dentro de la obra general de todo escritor […] todo libro es siempre deudor de los anteriores."[377] En ese proceso evolutivo, la detección de etapas diferenciadas por estilos o temáticas no sólo atiende a factores históricos, como pudiera ser la influencia del socialrealismo en su obra, sino también a la voluntad del artista de innovar dentro de los cauces naturales de su propia trayectoria. En una entrevista en la que le preguntaron por la evolución de su escritura, menos barroca y más directa en *Manual de infractores* (2005) y en *La noche no tiene paredes* (2009), contestaba: "Me ha preocupado siempre no estancarme, porque en la poesía el que no evoluciona se termina convirtiendo en una momia. Además hay que estar siempre atento a lo que ocurre, a lo que te ofrece la vida, y también hay que buscar maneras de

[374] https://carlosalcorta.wordpress.com/2015/09/21/j-m-caballero-bonald-desaprendizajes/
[375] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Copias rescatadas del natural*, Ed. Juan Carlos Abril, Granada, Atrio, 2006, p. 242.
[376] "Ambos libros […] fueron convocando a multitud de lectores que, como en el caso de las *Rimas* de Bécquer, acabaron vulgarizando los poemas a fuerza de manosearlos." Op. cit., *Oficio…*, p. 289-290.
[377] Op. cit., *Oficio…*, p. 250.

escribir que se adapten a lo que pretendes en cada momento y con cada libro."[378] El reajuste de los gustos literarios también se observa a través de la omisión de ciertos poemas y otras obras de juventud retiradas juiciosamente de las selecciones antológicas[379] y al mismo tiempo por el distanciamiento que se puede percibir en la evolución de sus comentarios críticos acerca de ciertos poetas que antaño consideraba como referentes.[380]

El uso del término 'oficio' para referirse a la creación literaria conecta con el criterio de muchos comentaristas de su obra que coinciden en comparar su empeño creativo con el trabajo del artesano. José María Guelbenzu, en su crítica a la novela *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981), se refería a su escritura como "una escritura serena y hermosa que lo es porque la precisión, tradición y sabiduría con que trabaja […] es la del orfebre —antiguo, claro—."[381] A lo largo de su obra descubrimos una escritura en movimiento muy perfeccionista, una minuciosa carpintería interna fundada en el trabajo con la palabra: "A mí lo que me preocupa es la palabra. Escribo despacio, reescribo, corrijo. Por cierto, en las correcciones de este libro he tenido hasta tres borradores y acabo de descubrir que en el mismo poema repito el mismo adjetivo. Y esto me ha amargado el día."[382] Esta imagen del artesano constante y perfeccionista también tiene sus correspondientes estribaciones en la imagen que ofrece de sí mismo en su obra poética: "[…] trabajo cada día / en las contestaciones / de mi propia experiencia, junto / mi vida en un papel."[383] Como es natural, en ese escrupuloso trabajo de escritura se purgan las inquietudes que emanan del secreto mundo interior que traslada a las diferentes representaciones de su sujeto poético. El proceso de escritura tiene mucho de *Autoservicio epistolar*, título de uno de sus poemas cuyos últimos versos afirman que "la literatura se parece a una carta / que el escritor se manda sin cesar a sí mismo"[384]. A pesar de que muy recientemente haya dicho sentirse especialmente reconocido en sus obras *Ágata ojo de gato* (1974) y *Entreguerras* (2012)[385], la constante corrección y revisión de sus textos no solamente avanza en dirección del ocaso que representan las versiones definitivas,

---

[378] Op. cit., *Regresos…,* p. 346.

[379] En el prólogo a *Regresos a Argónida en 33 entrevistas* José Manuel Caballero Bonald da fe del reajuste de sus gustos a lo largo de sus cincuenta años de carrera como escritor. También se observan ejemplos concretos: en sus selecciones antológicas no queda ni rastro de sus primeros poemas. Cf., ibíd., p. 59.

[380] A lo largo de su obra crítica observamos, por ejemplo, una actitud variable en relación con la obra del poeta Antonio Machado, en cuya tumba se disparó el flash que inmortalizó el talante progresista y la voluntad de existir de su generación: "A mí la poesía de Machado no me interesó nunca demasiado, pero sí me sentí muy cerca de su pensamiento moral y de su conducta civil." Ibíd., p. 143.

[381] GUELBENZU, José María, *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, op. cit., *Navegante…,* p. 245.

[382] Entrevista "La búsqueda de un adjetivo a veces me ha costado la salud" de Peio H. Riaño, 18/3/2015, en *El Confidencial*, (http://bit.ly/1JoncNM)

[383] Fragmento del poema *Aspiración a la alegría* de *Las adivinaciones* (1952), op. cit. *Somos…,* p. 85.

[384] *Diario de Argónida* (1997), ibíd., p. 519.

[385] Entrevista del 02/08/2013 disponible en (http://www.tiempodehoy.com/entrevistas/jose-manuel-caballero-bonald) "—*¿De qué libro se siente más orgulloso?* —Bueno, no sé, esa es una elección muy compleja. Puestos a elegir, quizá me quedaría, por ejemplo, con la novela *Ágata ojo de gato*, con el libro de poemas *Entreguerras*, con las memorias *Tiempo de guerras perdidas*. Me siento muy bien expresado en esos libros."

le imprime sobre todo un dinamismo al diálogo con su propia obra que le otorga un rango orgánico a la escritura. Una reactualización del lenguaje escrito que se acerca significativamente a las cualidades movibles del lenguaje oral. El viento que se lleva las palabras ya no es sólo el del olvido, también lo es el de los tachones sobre el papel. Y es que, si por algo se caracteriza esta personal manera de afrontar el oficio de escribir es por su particular recurso a las correcciones. A largo plazo, después de haber estudiado el protagonismo de las variantes en las diferentes reediciones y antologías de su obra, resulta anecdótico recordar que uno de sus primeros trabajos en el Madrid de posguerra fuera el de corrector de publicaciones del Ministerio de Agricultura[386]. Pero nada más alejado del verdadero valor metafísico de las correcciones en su poética en consonancia con una de las principales aflicciones de la literatura contemporánea universal. Fernando Quiñones señalaba al respecto:

> Marguerite Yourcenar, el emocionante ejemplo clásico de Flaubert, y también podríamos encartar a Juan Ramón Jiménez, eran partidarios de la incesante corrección de sus creaciones, mientras que Salvador Espríu, no menos empecatado en tan dura como provechosa batalla literaria, consolaba a quienes lo practican declarando que llega un momento en que el texto mismo te avisa para que ya no lo corrijas. […] Yeats, por su parte, llegó aún más lejos al decir: "Es a mi persona misma a quien enmiendo al retocar mis obras"[387]

"Se corrige y se pule toda la vida"[388], afirmaba en una entrevista el jerezano. Luis García Montero escribió que para él "la escritura es un laboreo irrefrenable, un ejercicio de esgrima que salta de las primeras versiones de los libros a las posteriores entregas."[389] Como lo observaba Quiñones, esta obsesión por legar obras óptimas donde no sobre ni falte ninguna palabra viene de lejos en la tradición occidental. Desde la celebrada *labor limae* de Horacio hasta las angustias formales de Juan Ramón Jiménez[390], de quienes oportunamente el poeta jerezano se declara discípulo. No obstante, en José Manuel Caballero Bonald, esta tendencia no se justifica tanto por el carácter legatario de su obra como por la ya citada concepción orgánica de la escritura y muy especialmente por el reajuste autorreferencial de la obra propia que actualiza a través de la variante. Los modernos medios técnicos del ámbito crítico y editorial y la opción contrastada de publicar hasta cinco versiones diferentes de un mismo poema a lo largo de una trayectoria, como es su caso, nos desvelan una obra paradigmática en cuanto a un fenómeno contemporáneo absolutamente normalizado durante el siglo XX: el de las reediciones revisadas por el autor.

---

[386] Op. cit., *Tiempo…*, p. 331.
[387] QUIÑONES, Fernando, *En la casa del padre,* op. cit. *Navegante…,* p. 426.
[388] Op. cit., *Regresos…,* p. 278.
[389] GARCÍA MONTERO, Luis, "La lucidez y el óxido. Sobre la poesía de Caballero Bonald." Op. cit. *Navegante…,* p. 201.
[390] "Desde que inicié mi particular aprendizaje literario, Juan Ramón Jiménez casi nunca ha dejado de darme lecciones persuasivas. Es quizá el poeta español que más lecciones me ha proporcionado durante un mayor número de años". Op. cit., *Oficio…,* p. 169.

Asistimos al tránsito entre una concepción inmovilista del texto literario a otra más partidaria de la fugacidad, de lo caduco, simultánea a la posibilidad de copiar y reproducir la obra de arte; a la aparición de un contexto técnico más tolerante con la necesidad de reordenar la obra en función a los reajustes del gusto a lo largo del tiempo. En consonancia con ciertas líneas de pensamiento no menos contemporáneas, como la Teoría de la Recepción, esta realidad recalca, sin necesidad de recurrir a un receptor distinto del propio autor de la obra, que existen tantas versiones del texto como relecturas posibles llevadas a cabo por su propio creador. Como lo apuntábamos anteriormente, al desacralizar paulatinamente el texto escrito, variante tras variante, edición tras edición, se reniega de su naturaleza muerta a través de una dialéctica que se adecúa tímidamente al dinamismo del discurso oral o incluso de la *performance*. Descubrimos una problemática similar en diversos ámbitos de la música contemporánea en relación con la fijación de la obra de arte en papel o en otros formatos. Paco de Lucía, que al igual que el poeta jerezano sufría de una inseguridad patológica alentada por un similar perfeccionismo inconformista, afirmó: "A mí me hubiera gustado haber hecho un disco toda mi vida, y haber empezado e ir retocando, y retocando, y retocando, y retocando y grabarlo al final de mi vida. Hubiese sido el disco imposible de mejorar porque ya te mueres."[391]

La filosofía contemporánea parece haber destronado de buen grado el valor hegemónico de lo eterno contenido en la percepción idealista del arte y en la formas inmutables de los géneros, de las grandes obras universales o de los textos sagrados. Esta tendencia también se observa en la naturaleza paradigmática de las ciencias. La experimentación implica un proceso de revisión del conocimiento, una temeraria manipulación de la materia, una arriesgada desacralización de los cánones. La obra inmóvil, encumbrada, desde el punto de vista del artista creador, es una renuncia acomodada en los brazos de la eternidad. Sin embargo, en la obra orgánica, el artista —el artesano— se abraza conscientemente al mayor valor del pensamiento post-moderno: el tiempo presente. Una idea contenida en uno de los poemas en prosa de *Laberinto de fortuna* (1984), donde José Manuel Caballero Bonald reflexiona acerca del *Teatro privado* —así se titula— que supone la creación poética y que transcribimos integralmente:

> Vengo de muchos libros y de muchos apremios que la imaginación dejó inconclusos. Vengo también de un viaje absolutamente maravilloso que no hice nunca a Samarcanda. Y de un temor consecutivo vengo igual que de una madre. Soy esos hombres juntos que mutuamente se enemistan y ando a tientas buscando el rastro de una historia donde no comparezco todavía. ¿Seré por fin ese protagonista que desde siempre ronda entre mis

[391] *Paco de Lucía*, documental de Daniel Hernández y Jesús de Diego para TVE, 2002. https://www.youtube.com/watch?v=Gthk0FNPkW8, 1h y min. 8 Esta idea se corresponde con unas declaraciones casi idénticas del jerezano: "Para mí la poesía es la máxima temperatura que puede conseguirse manejando el lenguaje. Si consigo ese poema intocable que no se puede mejorar más, moriré tranquilo." Op. cit., *Regresos…,* p. 315.

> libros y que también está aquí ahora sustituyendo a quien no sé? Sólo el presente puede modificar el curso del pasado.[392]

Esa actitud crítica y vitalista, que conecta con los imaginarios inmemoriales a la vez que dialoga con las diferentes tradiciones, es capaz de subvertir el proceso artístico en unos parámetros mucho más plásticos y efímeros. Se trata de una tendencia tan actual que su valor ontológico sigue siendo desatendido en muchas ocasiones incluso por la propia crítica. También por la literaria, como lo advierte oportunamente Carlos Marzal:

> En España, la crítica de actualidad —esa frecuente mala novia, por ser mala lectora—, no suele considerar la publicación de la poesía reunida de un autor como una noticia digna de reseñarse en los periódicos. Juzga como noticia la aparición de un libro exento, pero no se da cuenta de que la publicación de la obra completa, con sus supresiones, con su ordenación modificada, con sus palabras preliminares, representa un nuevo libro.[393]

En otra ocasión García Montero citaba a María José Flores, autora de una impresionante tesis doctoral de miles de páginas dedicada al estudio de las variantes de la obra poética de José Manuel Caballero Bonald, en relación con la particular reestructuración del concepto de composición literaria que se observa en la escritura en movimiento del poeta jerezano. Flores afirmaba que las variantes "testimonian graduales elecciones estilísticas, pero, sobre todo, sucesivos modos de componer y diversos estados de conciencia."[394] En relación con esto último, las correcciones establecen una reordenación de los contenidos morales del texto. El propio Juan Ramón Jiménez apuntaba: "Para mí corregir es revivir, revivo momentos de mi vida cuando corrijo los poemas escritos en el pasado, y espero que otras personas cuando los lean, sentirán impresiones análogas a las que yo siento."[395] En sus correcciones el poeta jerezano no parece preocuparse tanto por las emociones que puedan llegar a sentir sus lectores a partir de las nuevas variantes como por la adecuación de estas a sus gustos morales y estéticos. No obstante, se confiesa consciente de la traición implícita a la experiencia prístina que inspiró la escritura del libro o del poema a través de la corrección. Es una reacción coherente y paralela a su preocupación por la naturaleza mutable de la memoria. Pero esta actitud también encierra una realidad todavía más compleja: Al corregir una palabra o suprimir una frase por supuesto que se tergiversa o se

---

[392] Op. cit. *Somos…,* p. 451.
[393] MAZAL, Carlos, *Fidelidad a las palabras*, op. cit., *Navegante…,* p. 205.
[394] FLORES, María José, *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*, Ed. Regional de Extremadura, Mérida, 1999, p. 21 Ap., GARCÍA MONTERO, Luis, "La lucidez y el óxido. Sobre la poesía de Caballero Bonald." Op. cit., *Navegante…,* p. 201.
[395] GULLÓN, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, (en diciembre de 1953), Madrid, 1958, pp. 119-120. Cf., SANCHEZ-EPPLER, Benigno, *Habits of poetry; habits of resurrection. The presence of Juan Ramón Jiménez in the work of Eugenio Florit, José Lezama Lima and Cintio Vitier*, Támesis Book Limited, London, 1986.

elimina una parte de la emoción original que dio lugar a la escritura, pero también vuelve a ser escuchada hasta el punto crítico de renegar de su naturaleza muerta. "La publicación de un libro, aunque tardes diez años, veinte años, siempre es prematura, porque si ese libro quedara en tus manos, nunca acabarías de corregirlo."[396] De esta manera la literatura se convierte en un dinámico diálogo moral donde el autor se comunica consigo mismo, pero sobre todo, y en comparación con el modelo de la creación musical, en un diálogo donde tiene lugar un permanente reajuste sonoro de los mutables gustos fónicos del escritor. Una tendencia practicada por algunos de sus más ilustres predecesores, que se caracteriza particularmente por sus personales manías sonoras en relación con las palabras. Así lo explicaba él mismo en una entrevista:

> Esto lo han hecho muchos poetas, lo hacía Guillén, lo hacía Juan Ramón, corregían muchísimo, corregían el poema cada vez que se reeditaba. Yo lo he hecho así en todos mis poemas, sobre todo cambiar adjetivo [sic]. De pronto una palabra que ya no me resultaba atractiva, aunque fuera desde el punto de vista fonético, la he sustituido por otra. He quitado entero algún verso porque me sonaba artificioso o poco atractivo, no sé, pero siempre corrijo.[397]

En cada lectura y a cada corrección, José Manuel Caballero Bonald pule y mejora el texto de la misma manera que el músico que compone toca una y otra vez una pieza sin darle una notación definitiva en el texto. Si nos acercamos todavía más a la noción oral de la palabra, la comparación sería mucho más acertada en el caso de un músico de tradición oral cuya última versión perfectible solamente estuviera escrita en su memoria, y a pesar de ello tampoco de manera definitiva en tanto que siempre es modificable durante los ensayos e interpretaciones futuras. ¿Podrían las diferentes tradiciones musicales, orales y escritas, plantear similitudes al proceso de escritura del poeta jerezano? En capítulos siguientes atendemos específicamente a esa cuestión, pero podemos adelantar que no somos los primeros en intuir tales paralelismos en lo que a su particular manera de escribir se refiere. Su amigo, el poeta Fernando Quiñones, señalaba:

> Hasta el momento al menos, la obra propiamente creativa de José Manuel Caballero Bonald, que abarca la poesía y la novela, entra de lleno en ese riguroso recinto de los cuidados intensivos, donde son pesados y medidos cada párrafo, cada renglón, cada palabra, con un desvelo tan atento a las ideas del texto como a su música verbal, lo que acaba confiriendo a ambos valores un solo valor homogéneo, indivisible.[398]

La pulcritud con la que el poeta jerezano compone y corrige sus textos es una quimera en donde se relee bajo la sombra reprobatoria de sus maestros. El grado de exigencias que se autoimpone es tal, que el oficio de escribir llega a tornarse imposible. Sin embargo, los resultados

[396] Op. cit., *Regresos…,* p. 218.
[397] Id.
[398] QUIÑONES, Fernando, *En la casa del padre,* op. cit., *Navegante…,* p. 426.

de esa búsqueda atormentada siempre son muy beneficiosos para el lector que paladea unos textos perfectamente calibrados, en los que cada coma, cada adjetivo, ha sido sopesado al milímetro. Ya lo observaba Mario Benedetti: "no hay frases de relleno, cada una es impecable como escritura y el lector puede disfrutar del texto línea a línea."[399]

1.8. Una cuestión de límites

La música nace en el límite mismo del fracaso de la palabra.

Giovanni Battista Pergolesi

"Me fui acercando hasta la lúgubre frontera de la llama". Así comienza el poema que José Manuel Caballero Bonald le dedica a la Soleá[400] en su opúsculo *Anteo* (1956) y que resume algunos de los mejores propósitos de su literatura. Si, como hemos visto, su escritura se aproxima a los terrenos fronterizos con otras artes, también se interroga por otras lindes que aúnan y separan lo atávico de lo mestizo, lo vivido de lo recordado, el orden del caos. Su poesía indaga paralelamente alrededor de otros límites abstractos, como los del signo, la verdad o el silencio. El discurrir de su pensamiento a través de su obra está trabado de toda clase de límites y fronteras que nutren sustancialmente su pensamiento estético. Asimismo, y desde un punto de vista metodológico, la noción de límite y sus múltiples connotaciones intersemánticas también nos conduce hasta la misma esencia del comparatismo. En este sentido, y como ya apuntábamos en la introducción de este capítulo, es alentador observar cómo él mismo suele definir a la poesía como "una mezcla de música y matemáticas"[401], y precisamente en matemáticas la noción topológica de límite describe una aproximación intuitiva a una realidad funcional. Así, veremos cómo la música confluye en su poesía tanto desde un punto de vista formal simbólico, en el mismo sentido que él mismo lo pudo percibir en la poética de Valente, que definió como "un territorio simbólico donde la poesía también consiste taxativamente en un viaje a los límites."[402]

Para concluir con esta reflexión sobre el diálogo entre las artes nos parece oportuno adelantar algunas de las ideas que serán tratadas en profundidad en los capítulos siguientes. Cuando nos adentramos en un estudio comparativo de la literatura y la música enseguida asoman sus influencias mutuas a lo largo de la historia y sus vecindades comunicativas y emocionales.

[399] BENEDETTI, Mario, *Caballero Bonald o la médula de lo real*, ap., op. cit., *Navegante…,* p. 242.
[400] La Soleá es uno de los más importantes palos del cante flamenco.
[401] Cf., http://www.lapoesiaalcanza.com.ar/noticias/722-la-poesia-es-mezcla-de-musica-y-matematicas-dice-caballero-bonald
[402] Op. cit., *Oficio…,* p. 496.

No obstante, desde un punto de vista crítico, tanto semiótico como funcional, uno de los principales problemas a la hora de esclarecer los límites que aúnan y separan a ambos dominios es su convergente naturaleza taxonómica. La existencia de términos comunes en los entramados semánticos de ambas expresiones confirma sus similitudes históricas, estéticas y estructurales, pero también deriva en una serie de contradicciones a nivel ontológico que en ningún momento debemos pasar por alto. La descripción a través de palabras compartidas por ambas artes de algunos conceptos esenciales utilizados con frecuencia para designar categorías formales similares no deja de apelar a una de las preguntas fundacionales de los estudios músico-literarios: ¿Es la literatura —y particularmente la poesía— música, o es más bien como la música? ¿Qué frontera separa a la metáfora de la comparación?

Antes de adentrarnos en el capítulo donde exponemos las razones que nos llevan a definir la poética de José Manuel Caballero Bonald como una "poética musical", quisiéramos acercarnos precisamente a ese límite sonoro que figura en su obra crítica y en sus memorias a través de su particular uso de los términos del campo semántico de la música. Es oportuno recalcar dos influencias cruciales para el poeta jerezano en el marco de la interacción de las artes y los sentidos que desarrollamos en profundidad más adelante. En diversas ocasiones se ha declarado un discípulo confeso de algunos de los movimientos literarios, como el romanticismo y el simbolismo, que a través de sus diferentes poéticas y en sus manifiestos críticos encumbraron a la música como el mejor modelo posible para la literatura. Por eso no resulta extraño que en su extensa obra crítica sobre literatura acuda voluntariamente a los campos semánticos universales del arte, y de manera específica, a los de la música, para referirse a la poesía y a otras aventuras literarias. De manera paralela, al amparo de otros postulados irracionales de los que también ha bebido, heredados esta vez del surrealismo, en algunos episodios de su obra literaria experimenta con la correspondencia formal de diferentes repertorios sensitivos a través de equivalencias simbólicas o de procesos intermediales[403] y de una desambiguación de la naturaleza de los sentidos mediante una sinestesia de la realidad sonora, táctil, olfativa o visual. Más allá de las fuentes contrastadas de donde José Manuel Caballero Bonald adquiere estas ideas, este último punto de vista condiciona el diálogo entre las artes a nivel estético a partir de su concepción subjetivista de la percepción de la obra, y seguramente sean sus postulados irracionales los que

[403] La intermedialidad se postula como un lugar común sólidamente asentado en la crítica interdisciplinar del s. XXI, atendiendo no solamente al diálogo entre semióticas diferentes, sino también a la mutación de sus formas desde un punto de vista físico, a través de los medios visuales, sonoros o digitales. Cf., art., LÓPEZ-VARELA, Asunción, *Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación*, CIC, Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 16, 2011, pp. 95-114, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93521629006

más y mejores preguntas puedan plantearle a las modernas ramas de la psicología cognitiva, la neurología o la neurolingüística.

Entrando de lleno en el análisis del poroso límite léxico-semántico entre literatura y música al que José Manuel Caballero Bonald se aproxima en sus obras pertenecientes al ámbito —más o menos académico— de la crítica literaria, además de la hibridación taxonómica o la polisemia, hemos de subrayar una voluntad consciente de mestizaje a través del uso frecuente de los registros léxicos propios de la música —y de la pintura[404]— para referirse a obras, autores y contextos literarios. Desde un punto de vista lingüístico y diacrónico, el uso de términos polisémicos —que no siempre homónimos— no es sólo un cuño etimológico que recalca las incuestionables concomitancias históricas de los registros poéticos y musicales; se trata sobre todo de la prueba más evidente de la existencia de ciertas estructuras universales del arte en los escurridizos designios del pensamiento colectivo y de las culturas cuyas lenguas plantean este particular fenómeno. Como hemos visto, en el caso del jerezano el diálogo entre las artes no se confirma exclusivamente a este nivel, ya que su particular uso del lenguaje en sus textos críticos sobre literatura, pintura y música está salpicado de referencias interdisciplinares y de interferencias semánticas entre los diferentes espacios sensoriales que definen a cada una de estas disciplinas. Las posibilidades combinatorias en el uso metafórico de los términos propios y comunes las artes son infinitas. Aún más cuando consideramos la insondable amplitud de algunos de ellos —tiempo, ritmo, tono, silencio, armonía…—, cuyas enormes conexiones intertextuales, históricas y filosóficas siguen dando mucho que pensar a los investigadores en estética comparada y a los especialistas en estudios músico-literarios. Por esta razón nos parece oportuno traer a colación algunos ejemplos específicos del uso misceláneo, tanto comparativo como metafórico, que hace el jerezano de estos términos.

Comparemos, en primer lugar, y sin perder de vista su actitud crítica, el empleo que hace del término "tono". En el siguiente fragmento lo utiliza para definir primero una realidad homogénea a nivel estructural, pero también la relación *quid pro quo* entre la cohesión de un estilo dentro de la obra y la constancia y la concentración necesarias para su elaboración:

> A mí me ha sucedido alguna vez, trabajando en una novela, que he tenido que hacer algo que me ha obligado a abandonar el trabajo durante unos días o durante unas semanas, y luego volver a ella me ha costado un trabajo tremendo. A veces me ha

[404] Además de lo apuntado en el apartado 1.6. dedicado a la relación de José Manuel Caballero Bonald con las artes y en especial a su nutrida relación con el arte pictórico, existe un artículo del poeta jerezano titulado *Magisterio poético de la prosa* (Op. cit., *Oficio…,* pp. 171 – 181) que le dedica a su maestro Juan Ramón Jiménez y que nos resulta paradigmático en cuanto al uso de equivalencias semánticas entre la literatura y la pintura, y más particularmente entre los géneros ambivalentes de la caricatura, el retrato y la semblanza. En ese texto la máxima *Ut pictura poesis* resurge constantemente entre líneas sin nunca ser citada.

> producido un trauma y he tenido que volver a escribirlo todo porque he dejado de estar dentro del tema y me costaba muchísimo coger el tono.[405]

El uso que hace aquí de este término se adecúa de alguna manera con la interpretación siempre limitada del diccionario y en concreto, por citar un ejemplo, con la del de la Real Academia que en su quinta acepción define la palabra "tono" como el "Carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar". Pero la definición del término equivalente al sentido que le da el jerezano en el fragmento, a diferencia de la del diccionario, se podría aplicar a cualquier parcela y formato de las artes o de la actividad creadora, no solamente a la que engloba al texto. Desde el punto de vista del uso que hace aquí del término "tono", bien podría referirse a una ópera o a un cuadro, en lugar de a una novela. No obstante, y a pesar del evidente carácter polisémico de esta palabra —que el diccionario de la RAE resume con un total de dieciocho acepciones diferentes— nos resulta llamativa la tendencia de nuestro autor a utilizarla en su obra crítica a partir de los significados más próximos a lo pictórico y en concreto al terreno musical, situándola a menudo en su discurso crítico cerca de otras palabras del campo semántico de la música, sin en ningún momento dejar de referirse a la literatura. Obsérvese en el siguiente fragmento de sus memorias la manera en la que critica los libros de poesía de Aldecoa *Todavía la vida* y *Libro de las algas*:

> […] pretendía compatibilizar dos agencias líricas más bien antagónicas: una rancia tonalidad modernista y un rechinante acorde metafórico procedente del postismo.[406]

Tampoco es inhabitual que catalogue a los movimientos literarios en función de algunos rasgos de estilo confinados en sus particulares usos de la musicalidad de la palabra. Las nociones musicales de la literatura son un lugar común muy frecuentado en su obra crítica. En otra ocasión, y por citar otros ejemplos, en una entrevista achacaba el retraso de la literatura española frente a la revolución de la literatura hispanoamericana del boom a "la aparente atonía"[407] de la novela peninsular del mismo periodo. En sus memorias apuntaba que la prosa de Lezama Lima "se ve afectada por una atonalidad compositiva que incluso parece intensificar el barroco hermetismo de la escritura."[408] En otra ocasión afirmaba en un artículo acerca de *Sobre los ángeles* de Alberti: "Lo único que me parece juicioso señalar en este caso es que el tono discursivo —incluso la reconcentrada música verbal— de estos poemas no se transmite por lo común con un lenguaje lógico."[409]

---

[405] Op. cit., *Regresos…,* p. 221.
[406] Op. cit., *Tiempo…*, p. 287.
[407] Op. cit., *Regresos…,* p. 161.
[408] Op. cit., *La costumbre…,* p. 426.
[409] Op. cit., *Oficio…,* p. 276.

Otras veces el jerezano describe directamente las formas literarias mediante el empleo metafórico de palabras exclusivas del campo semántico de la música, haciendo de este tipo de usos un fenómeno normativo dentro de los límites de su lenguaje crítico. Por ejemplo, en diversas ocasiones emplea la palabra "acorde" para designar la musicalidad armónica de ciertos poemas, movimientos, o poetas: "el acorde sentencioso que tiende a absorber todo el flujo narrativo"[410], afirmaba en sus memorias en relación con su poética; "no comparte los acordes simbolistas más en boga"[411], refiriéndose a la escritura de Miró; o sobre la poesía de Gloria Fuertes: "Lástima que se olvidara del acorde de sus primeros poemas"[412]. Algo que ocurre a menudo con otros términos impregnados de connotaciones musicales en su etimología, como la palabra "monocorde", que emplea para referirse a la poesía social: "Yo no estaba muy de acuerdo con algunas cosas de esa poesía, me resultaba un poco reseca, monocorde"[413]. También se apropia originalmente de ciertas palabras muy características de la jerga musical del arte flamenco para referirse a ciertas cualidades sonoras de la poesía, como por ejemplo la palabra "soniquete", que designa en el lenguaje del arte jondo una cadencia rítmica de ejecución impecable. En sus memorias se refiere al "soniquete rítmico"[414] de la poesía de José Hierro, a los "soniquetes, abalorios, grecas y demás pasamanerías"[415] que atribuye al modernismo, o en el artículo *De la estética gongorina*, afirma que la fábula de *Píramo y Tisbe*[416] "exigía sin duda la libertad de despliegue de la octava real o de la silva, no del soniquete octosilábico, más idóneo para temas menos grandilocuentes."[417] Existen otros empleos migratorios de términos musicales mucho más palmarios, a menudo empleados para definir cualidades de la palabra o de la voz. Por citar otro ejemplo, utiliza la palabra "trémolo" —técnica instrumental que consiste en tocar de manera sucesiva y veloz la misma nota en intervalos de tres o más repeticiones— para definir la voz de uno de los personajes de sus memorias: "Con la cara arrebolada y la voz rota por una sucesión de trémolos me comunicó solamente que no deseaba seguir alojándome en su casa"[418].

Otras nociones universales del arte comparecen en la obra crítica del autor jerezano con una especial vinculación al entorno auditivo y a las nociones sonoras de la realidad. Se adentra así profusamente en el terreno de lo simbólico, comulgando con las nociones interdisciplinares del pensamiento estético y de ciertas tradiciones literarias que abordamos con detenimiento en los

[410] Op. cit., *Tiempo…,* p. 242.
[411] Op. cit., *Oficio…,* p. 218.
[412] Op. cit., *La costumbre…,* p. 568.
[413] Op. cit., *Regresos…,* pp.135, 136.
[414] Op. cit., *La costumbre…,* p. 81.
[415] Op. cit., *Tiempo…*, p. 223.
[416] Una fábula en la que la música está también muy presente. Sus primeros versos rezan así: "De Tisbe y Píramo quiero, / si quisiere mi guitarra, / cantaros la historia, ejemplo / de firmeza y de desgracia."
[417] Op. cit., *Oficio…,* p. 89.
[418] Op. cit., *Tiempo…,* p. 296.

capítulos siguientes. Es el caso del concepto de "armonía", que emplea en un artículo crítico sobre la poesía de César Vallejo: "Ése puede ser otro de sus secretos: la armonía surgiendo del desorden. Una armonía que ni la enfermiza sensibilidad ni los agobiantes artificios que la sustentan logran aminorar."[419] O a un nivel todavía mucho más abstracto, donde el orden sonoro que se deduce del término sugiere definitivamente un posicionamiento moral, la "armonía" como una cualidad intrínseca del compendio topográfico del mundo sobre el cual construye el mito de *Argónida*: "Doñana me proponía […] una tregua tan armónica"[420]. Y, como veremos más adelante, la armonía sonora de Doñana ocupa un espacio muy singular en la novela *Ágata ojo de gato* (1974) o en los poemarios *Descrédito del héroe* (1977), *Diario de Argónida* (1997) o la *Noche no tiene paredes* (2009).

Otro aspecto fundamental en nuestro argumentario sobre su "poética musical" es su particular valoración estética de la oralidad, que en el seno de su obra crítica también es representada al amparo de diferentes términos musicales. El poeta jerezano no pierde de oído las cualidades sonoras del habla de muchos de los poetas con los que convivió en "la prefectura tribal de la poesía"[421]. En su artículo *José Ángel Valente: la poética de los límites* no pasa por alto la tesitura del habla de su autor, que define como "la curva melódica de su idioma gallego"[422]. Lo mismo cuando se refería al uso de la palabra de Vicente Aleixandre en la intimidad de la reunión privada: "Entreveo […] el invariable encanto de su modo de preguntar a los demás y de relatar con una música expresiva muy pegadiza algún sucedido de su propia cosecha"[423].

En el ámbito de todas estas infiltraciones léxicas tampoco se olvida de una de las mejores coartadas del diálogo entre literatura y música: la de la natural connivencia con la música de los géneros líricos próximos a la canción. En un artículo crítico titulado *A propósito de volcanes apagados* sobre la trayectoria de León Felipe, afirmaba: "más que a las sinfónicas fraternidades de Walt Whitman, lo vinculan a ciertas resonancias de la tradición rabínica. Incluso el propio peregrinaje del poeta se asocia vehementemente a ese errático tono de salmodia que recorre su poesía con furiosos relampagueos […]"[424]. Desde un punto de vista conceptual y poético, no puede tratarse más que del reflejo de una toma de conciencia, de una reflexión profunda sobre el origen común de la melodía y de la palabra en la dimensión atávica de sus imaginarios, que de manera paralela comparece con frecuencia en diversos tramos de su obra literaria. También se vale de estos argumentos fronterizos para censurar ciertas tendencias poéticas que no son de su gusto: "Con Manuel Machado no me entendí muy bien. Leí con agrado

[419] Op. cit., *Oficio…,* p. 245.
[420] Op. cit., *Tiempo…,* p. 279.
[421] Fragmento de un verso de *Entreguerras* (2012), p. 59.
[422] Op. cit., *Oficio…*, p. 490.
[423] Op. cit., *La costumbre…,* p. 201.
[424] Op. cit., *Oficio…*, p.230.

algunos de sus poemas de tempo más cadencioso, pero luego se me empezaron a desdibujar bajo la hojarasca pueril de sus cancioncillas más o menos aflamencadas"[425].

En último lugar, y quizá éste sea el grado más significativo de las correspondencias semánticas músico-literarias en el seno de su lenguaje crítico, en multitud de ocasiones pasa del uso comparativo al empleo directo de referencias musicales aplicadas a la obra literaria. Así define la poesía del colombiano León de Greiff en sus memorias: "Las torrenteras verbales de su poesía me recordaban […] la música de Wagner. Sus silencios, "que ambulaban ebrios por entre las brumas"[426], eran los mejores silencios que yo he podido escuchar nunca"[427]. En otra ocasión se refería al "fraseo especialmente bien musicado"[428] en la poesía de Tomás Morales, o a la "grata música portuaria"[429] del poemario *Versos del mar*, de José del Río Sainz. También recurre a la música para comentar episodios relacionados con su propia obra, como en el que relataba el desencanto que sufrió tras releer su primer libro de poemas en su edición príncipe recién salida de imprenta: "De lo que estaba seguro es de que tendría que escribir enseguida otros poemas que, en cierta balanceada medida, corrigieran la "inocencia" de factura, la música triste o la escasez de cláusulas irónicas […]"[430].

Gracias a este tipo de apreciaciones podemos intuir cómo es esa música que José Manuel Caballero Bonald escucha tan a menudo en la literatura. Tal sensibilidad termina por sobrepasar la sinergia que venimos observando en el ámbito de su obra crítica inscrita en el empleo de los términos comunes a los dominios musicales y literarios para establecer una versión concreta, coherente y tal vez paradigmática de las complejas y gozosas confabulaciones de la música y la palabra en el seno de su propia obra poética. Pero antes de ocuparnos de ellas y a modo de epílogo, comparemos tres fragmentos de su obra crítica.

El primero de ellos está dedicado a uno de sus autores de referencia donde la música comparece particularmente como un inmejorable estándar sonoro para la poesía:

> Uno de los más notables estorbos que puede proporcionar la lectura de la poesía de Espronceda es el de su música. […] En algunos tramos puede sonar un poco a charanga demasiado estridente, a ejecución atropellada por parte de un instrumentalista angustiado. Supongo que se trata más bien de una impresión superficial, como de tumulto externo, donde se confunden de continuo la fanfarria callejera y la música callada, la cáscara y la pulpa. A parte de los tramos donde los artificios destacan en exceso, de la presión banal de la rima, son esas interferencias tonales las que pueden entorpecer de algún modo una asimilación apacible por parte de un lector actual. No es

[425] Op. cit., *Tiempo…,* p. 223.
[426] Verso del poema *Balada del tiempo perdido* (1923), ap., *Libro de signos*, 1930.
[427] Op. cit., *La costumbre…,* p. 292.
[428] Op. cit., *Tiempo…,* p. 224.
[429] Id.
[430] Op. cit., *Tiempo…,* p. 267.

> improbable que, por detrás de otros evidentes atractivos, surja de continuo ese soniquete incómodo. Sobre todo a causa de la polimetría, de esos consecutivos cambios métricos que incumben a los poemas mayores […]. La lectura se ve así afectada por una serie de bruscas fluctuaciones de la entonación según los distintos metros sucesivamente empleados.[431]

Que esta crítica desacredite con argumentos musicales la poesía de José de Espronceda, tratándose de uno de sus autores de cabecera al que incluso ha dedicado una nutrida selección antológica[432], la convierte en un ejemplo emblemático de juicio estético literario al trasluz de la música de dónde podemos extraer fácilmente algunos significativos segmentos críticos que reaparecen de manera coherente tanto en su poética como en su obra: la lectura a través de la escucha, la armonía del poema en su entonación inmediata y de conjunto, su protagonismo en la comunicación literaria, las vecindades sonoras con la tradición, el espacio musical del silencio, la métrica sometida a un particular deleite melodioso…

En el segundo de ellos la música sí que acredita la calidad de la escritura del autor al que se refiere, en este caso un autor contemporáneo como Francisco Umbral y en concreto en relación con su obra *Mortal y rosa*:

> Umbral bucea en el torrente expresivo del idioma, selecciona los hallazgos, los decanta o elimina de acuerdo con los aparejos reflexivos, reduce a una sola cadencia estilística los múltiples mecanismos verbales. El escritor pone así en funcionamiento una lengua literaria adecuadamente seductora, un entramado de elocuciones donde los caracteres rítmicos y tonales, la música y ornamentación del fraseo, las normas sintácticas y morfológicas, el simple valor fónico de las palabras, configuran en todo momento un suntuoso paradigma de vitalidad expresiva.[433]

Observamos como el jerezano concibe a la música como el mejor espejo posible para la literatura, un secreto a voces susurrado a lo largo y ancho del conjunto de su obra crítica y literaria, la literatura aspira a ser música mientras se conforma con parecerse a ella, un paradigma que proclama sin ningún tipo de tapujo: "lo que en Garcilaso es una sonata, en Herrera es una rapsodia, y en Góngora una sinfonía"[434].

---

[431] Op. cit., *Oficio…*, p. 125.
[432] CABALLERO BONALD, José Manuel, *José de Espronceda*, Barcelona, Ed. Omega, 2002.
[433] Op. cit., *Oficio…*, p. 590.
[434] Ibíd., p.72.

2. POÉTICA MUSICAL

> Yo oigo siempre esa música que suena en el fondo de todo, más allá; ella es la que me llama desde el mar, por la calle, en el sueño.
>
> Juan Ramón Jiménez, *Espacio*.

"Hay algo connatural a nuestra esencia no animal, a nuestra mínima sensibilidad: el canto que escuchamos de nuestras madres, la palabra primera, el primer cariño, el primer amor, algo que escuchamos y que tiene mucho de musical. Eso impregna. Es nuestra primera cualidad como seres humanos. […] Y esa primera relación esencial es el llanto, consolado por nuestras madres. Eso es canto y eso es poesía." Así se refería el compositor de música clásica Mauricio Sotelo a la relación inmemorial entre palabra y música en una entrevista que nos concedió en 2016 en el marco de esta investigación[435]. No existe otro instrumento tan a caballo entre la música y la literatura como la propia voz. La voz de la madre, la que acalla a su bebé con monosílabos, con cadencias silábicas musitadas o incluso con canciones de cuna, es la misma que aquella que le transmite las primeras palabras que fecundan el proceso cognitivo del lenguaje. ¿Cómo no maravillarse al observar la evolución del neonato desde el primer llanto al nacer hasta la torpe enunciación de sus primeras palabras? ¿Será ese proceso primario de apenas dos años donde los significados terminan por encajar en los significantes un desarrollo paralelo al de la propia evolución fonadora de nuestra especie?

Estas dos preguntas, que se corresponden respectivamente con la sincronía y la diacronía del aprendizaje de la lengua, indagan en los orígenes de una misma realidad cognitiva diseminada en el sustrato sonoro de los no menos complejos códigos comunicativos y sociales de la literatura y de la música. Si enfocamos estos interrogantes hacia la historia de la literatura, será muy pronto la poesía, por su encaste oral y por sus atávicas vecindades con la canción reflejadas en los múltiples sistemas métricos de las diferentes tradiciones literarias, el género donde latan con más fuerza las cualidades musicales del lenguaje. En la cadencia del llanto y la pronunciación reiterada y monocorde de las primeras sílabas en los bebés, intuimos una prístina germinación de

[435] Disponible en el Apéndice documental.

los valores sonoros de la enunciación que gracias al aprendizaje de la armonía musical de su cultura nativa y de la lengua hablada en su entorno llegarán a convertirse en los códigos elaborados del canto y de la palabra que sustentan al conjunto de la diversidad de músicas y lenguas que conocemos. Sin embargo, si estudiamos particularmente la evolución de la sonoridad de la palabra a lo largo de la historia de la literatura, en cada una de sus etapas y más particularmente en cada uno de sus géneros, se reordenan las preferencias estéticas de su musicalidad en relación a una serie de valores formales y culturales que durante los últimos siglos dialogan muy particularmente con el campo de la música. Este vínculo ha sido ampliamente subrayado y estudiado en el seno de las relaciones entre la literatura y la música culta, como lo apuntaba José Ramón Ripoll en su libro *Cantar del agua* (2007) al referirse a la complementariedad biográfica que trascendió a las obras de célebres escritores y músicos como Paul Celan y Schönberg, Pasternak y Shostakovich, Auden y Britten o Ezra Pound y Xenais.

Sin embargo, aunque las relaciones personales con músicos de José Manuel Caballero Bonald hayan sido diversas y determinantes en su trayectoria literaria, el orden musical que percibimos en su obra no emana tanto de su fijación exclusiva hacia un tipo de música o compositor como de una evolución histórica del concepto de musicalidad de la palabra que podemos analizar desde el punto de vista de sus fuentes y modelos. ¿Qué patrones musicales sigue el jerezano a la hora de disponer las palabras en el texto? ¿Qué tiene de novedoso su estilo en comparación con los modelos anteriores?

Para poder delimitar las cualidades musicales de su poética debemos primero ser capaces de discernir los rasgos heredados de los movimientos y géneros literarios que le anteceden de los que podríamos considerar como exclusivos de su poética. Son estos últimos los que estudiamos con más ahínco en este capítulo, a pesar de que la literatura, como todo arte tradicional, está en constante diálogo con su legado histórico. De esta manera estudiaremos la influencia de la música en la inmanencia de su obra pero también a través de las alusiones y testimonios propios y de terceros que nos llevan a comprender mejor la naturaleza musical de su escritura.

Desde el punto de vista de la comunicación literaria, la musicalidad de la palabra se inscribe en primer lugar dentro de los códigos que impone la escritura como formato de transmisión del sonido. La fijación visual de las formas orales en el formato inmóvil de la escritura ha venido fomentando, además de la formación de diversos géneros con cualidades sonoras muy dispares, una estética de la disposición gráfica, que en sus diversas corrientes no deja de indicar de un modo más o menos codificado la manera en la que debe leerse el texto. Aunque la lectura transformada en hábito no nos incite a recalar en ello, la forma en la que los sonidos están transcritos en el texto está siempre limitada por cuestiones materiales. En la antigua Grecia, por citar un ejemplo, no se separaban las palabras con espacios debido al elevado coste del papiro.

No obstante, la esencia oral y sonora de la palabra no ha dejado de jugar un rol protagonista en la evolución de las diferentes maneras de trascribir el sonido en la escritura y sigue siendo una cuestión que inquieta muy particularmente a los poetas. En el caso de José Manuel Caballero Bonald este debate se traduce en diversos procesos de experimentación con la disposición gráfica de sus textos literarios que estudiaremos más adelante. Sin embargo, la escritura no ha sido el único proceso que se ha visto afectado por el paso de los tiempos, por las corrientes y las modas. Durante los últimos siglos, la principal revolución en la comunicación literaria ha tenido lugar en su proceso análogo: la lectura.

Es sabido que en Europa y particularmente a partir del s.XV se produjo un paulatino distanciamiento entre los géneros líricos y la canción gracias al cual la poesía culta dejó de ser cantada para ser recitada y sobre todo leída en silencio.[436] Este fenómeno, impulsado en gran medida por el desarrollo de la imprenta y la revolución industrial, propició un aumento estrepitoso de la producción y divulgación de los libros y facilitó la transcripción de las formas orales de la lírica tradicional al texto. Esta nueva dimensión estética es coetánea a lo que desde los s.XVII y XVIII venimos definiendo con el nombre de literatura: un nuevo estamento artístico y profesional dentro de las sociedades occidentales compuesto por escritores, editores, críticos, una masa de lectores y unos géneros específicos. Para el pueblo llano, la palabra poética dejó de escucharse únicamente en corrales de comedia, iglesias, teatros, plazas públicas, festejos y tabernas. Gracias a un lentísimo proceso de alfabetización paralelo al progreso tecnológico, ideológico y social, y a la secularización del concepto de ocio y de cultura, mucha gente pudo degustar una forma de acceso al conocimiento y al entretenimiento reservada hasta entonces casi exclusivamente para las élites. La lectura se deshizo paulatinamente de sus lastres declamatorios para convertirse en un hábito solitario y silencioso. En este nuevo contexto burgués e individualista, una nueva forma de leer pondría de manifiesto la relevancia sonora de un nuevo espacio comunicativo, el psicológico, donde el romanticismo, incrédulo ante los indolentes augurios de la razón, hizo de su capa un sayo, e inauguró el celebrado espacio existencial del Yo poético. La creación poética tendería a la escucha interior de la palabra en un canto no menos rico en matices y resonancias, pero por primera vez a través de una oralidad liberada de su original medio aéreo.

La evolución histórica y sociológica de la comunicación literaria es paralela a la de la música culta, versada en la escritura, la transcripción y el análisis de las notas musicales en la partitura, donde la audición interna también ha llegado a ocupar un espacio protagonista en el proceso creativo y analítico. En ambos casos, gracias a la escritura, independientemente de la voluntad de recitar o de interpretar musicalmente el mensaje contenido en el texto, la sonoridad

[436] Cf., AQUIEN, Michèle et MOLINIE Georges, *Évolution des formes poétiques en France, Introduction à la poétique, Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1999, pp. 409-411.

de la palabra y de la música fue trasvasada a la intimidad del espacio psicológico. Además de la consagración de la escucha de la voz o de la música en silencio, la imagen del lector solitario se convirtió en una estampa favorable, sintomática de una buena salud espiritual. Una descomposición de la temporalidad de la comunicación sonora directa —oral y musical— que no sólo nos permite escuchar en diferido la voz o la música; también sigue siendo, mientras que otros soportes electrónicos no ocupen su lugar, la principal manera de archivar y de difundir el conocimiento. Sorprendentemente, la revolución tecnológica que estamos viviendo durante las últimas décadas está modificando los hábitos lectores de la masa hacia un retorno a la oralidad impulsado por los formatos audiovisuales. Si la clase patricia romana maquillaba su bajo nivel de alfabetización con la compra de esclavos capaces de leer —de recitar en voz alta[437]—, los medios modernos, programas con la capacidad de enunciar o interpretar un texto o una partitura, no incitan a comportamientos menos holgados. Hemos dejado de leer mapas para escuchar la voz de un GPS, le dictamos de viva voz las órdenes a nuestros teléfonos inteligentes, las series difundidas en internet ocupan el espacio de las novelas por entregas, y tanto la poesía como la música se divulgan en tales formatos en la red, en la que, a diferencia de las librerías, encontramos fácilmente grabaciones de nuestro autor recitando sus poemas.[438]

Prosiguiendo con las nociones sonoras que encierra la escritura, la literatura, en concordancia con la teoría de la comunicación de Roman Jakobson, ostenta una voluntad de estilo que le otorga un carácter muy diferente del resto de expresiones verbales y que define como la "función poética de la palabra". Desde un punto de vista poético podríamos preguntarnos si es la musicalidad de la palabra una de las condiciones que articula dicha función. Si es cierto que todo proceso de escritura encierra una realidad sonora, desde un punto de vista estético la literatura se caracteriza especialmente por el cuidado de las formas que despiertan el carácter lúdico de la lectura y que propician el pacto comunicativo entre el escritor y el lector. Carlos Edmundo de Ory afirmaba que en la etapa contemporánea "la poesía es contraria a la palabra hablada, debe de sonar hoy y siempre. Y es, por otra parte, una serenidad habitada por el temblor. El reino de las moscas armónicas, el imperio órfico de la construcción y de la canción, el territorio clásico de la belleza."[439] La literatura y particularmente la poesía, a diferencia de cualquier otro tipo de mensaje escrito, encierran una aspiración a ocupar los espacios verbales de lo sublime dentro de un código tradicional. Por eso durante el proceso de creación, su resonancia real y en tiempo presente de

[437] Nótese la observación histórica de Ignacio Domingo Baguer en su obra *Para qué han servido los libros*: "Por ello puede decirse que la sociedad romana, a pesar del desarrollo de su burocracia, del derecho romano, de su literatura y de su teatro, siguió siendo fundamentalmente una sociedad oral. "La alfabetización masiva —afirma Steven Fisher— se dio solamente de segunda mano, y entre una minoría muy pequeña —la de los esclavos lectores que leían a sus amos y amas semianalfabetos de la clase patricia—.""", Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 143.
[438] Existen diversas grabaciones sonoras y audiovisuales de José Manuel Caballero Bonald en portales tan populares como youtube.com o en webs especializadas en poesía como http://palabravirtual.com/
[439] Op. cit., *Navegante…,* p. 155.

"moscas armónicas" dialoga con los géneros a través de unas formas cuya esencia sigue remitiendo a la canción. Pero en el caso de José Manuel Caballero Bonald, teniendo en cuenta la historia reciente de la literatura y sus propias fuentes, desde un punto de vista genérico, ¿cuáles son las formas tradicionales que definen tales resonancias?

En rasgos generales, si debemos catalogar la disposición sonora de su obra literaria no sería muy osado afirmar que es un alumno aventajado de los insurrectos promotores de la crisis del verso decimonónica y en particular de los simbolistas franceses. El que la unidad mínima de la composición poética ya no fuera la sílaba, sino la propia palabra, repercutió en un distanciamiento de los valores rítmicos de la lírica clásica y de los metros cantados por todos los movimientos anteriores al simbolismo que terminó por consagrar al verso libre y al poema en prosa como los géneros emergentes. El rechazo de una tradición ancestral fundada en el recuento de los pies métricos de la frase promulgaba la desnudez de los valores musicales de la palabra dentro de los límites tácitos de la sintaxis[440]. El abandono de los metros y estrofas clásicos les permitió hacer un uso no regulado de los silencios y adaptar libremente la expresión poética al gusto y al oído individual. Tal revolución provocó también un acercamiento irrevocable de las fronteras que separaban a los géneros correspondientes a la poesía y a la prosa, hasta el punto de en ocasiones borrarlas casi por completo. A pesar de ello, y específicamente a partir de un acercamiento musical sobre las cuestiones sonoras de la comunicación literaria, el debate alrededor de esta cuestión, como veremos, sigue estando candente.

La poética de José Manuel Caballero Bonald se fundamenta en una serie de convicciones en cuya esencia reaparece una muy particular consideración del rol que la sonoridad de la palabra debe jugar dentro del proceso de creación de un texto literario. Desde un punto de vista formal, cada uno de los pilares que sustentan la estructura de su lenguaje atiende rigurosamente a unos valores de una particular naturaleza musical. El contrapeso estudiado de los fonemas, la ordenación armónica de las palabras, el ritmo paladeado en cada frase, la elección de un determinado registro lingüístico, el barroquismo de su adjetivación, la esmerada disposición de los silencios o el sutil uso de ciertas figuras retóricas de repetición; son sólo algunas de las cualidades destacables de su poética que trascienden hacia una categorización musical de su escritura. A partir del ordenamiento bipartito del signo lingüístico de Saussure[441], la crítica ha propuesto una distinción entre las denominadas poéticas del significado[442], más cercanas a la función representativa del lenguaje, y las poéticas del significante, como sería el caso del poeta

[440] En una entrevista se refería específicamente al uso del acento métrico y de las consonancias internas en paralelo a la evolución de la poesía contemporánea y en concreto a la herencia de Juan Ramón Jiménez y de los simbolistas. Op. cit., *Regresos…,* p. 54.
[441] Cf., SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, París, Payot, 1995.
[442] Cf., *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, par Michèle Aquien et Georges Molinié. Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1999, p. 413.

jerezano, particularmente versadas en la musicalidad de las formas. No obstante, los matices de esta distinción no nos resultan lo suficientemente holgados como para poder abarcar el conjunto de las connotaciones musicales de su poética que estudiamos en este capítulo. Más allá de la manifiesta sensibilidad musical del autor reconocible en su obra, entrevistas y diversos textos críticos, a lo largo de nuestro estudio han ido asomando una serie de ideas que vinculan a la música con la creación literaria en un plano ideológico y filosófico: una interconexión a nivel conceptual que aúna a la estética de los campos literarios y musicales en su discurrir creativo. Además de las relaciones ancestrales entre literatura y música manifiestas en la musicalidad del lenguaje literario, en el conjunto de su obra se dan cita una serie de directrices poéticas que trascienden hacia una concepción muy consistente de lo que a partir de ahora denominaremos su pensamiento musical[443]. Y de manera paralela, y retomando el término que acuñó el compositor Igor Stravinsky[444], nos referiremos a su poética musical para hablar del conjunto de principios relacionados con la música que caracterizan la dimensión creativa de su escritura.

La poética de José Manuel Caballero Bonald se inscribe voluntariamente en una tradición donde la música se postula como el mejor modelo posible para la literatura, también desde un punto de vista moral. En consonancia con su escepticismo crítico y ante la constatación de no poder encontrar una verdad ontológica en los grandes temas de la literatura que abarca su obra —el paso del tiempo, la libertad, la injusticia o la identidad— predica una belleza redentora a través de la sofisticación musical de la palabra. Para el poeta jerezano, la literatura emana de una experiencia vivida que a menudo se manifiesta como una rémora sonora que desenmaraña musicalmente. Dentro de los márgenes de su poesía intimista, pero también para algunos de los personajes de sus novelas, la construcción de la identidad del sujeto pasa por la búsqueda introspectiva del ser en un espacio psicológico particularmente sensible a la escucha musical del medio. De manera paralela, una de las cualidades más destacables de su escritura es su particular sensualidad, en concreto en lo que se refiere al protagonismo del espacio sonoro, de la sonosfera y de los múltiples aspectos del discurso deficitarios de la escucha que sublima en sus textos transformándolos en una música similar a la del canto de los pájaros o la que escucha en el fluir del agua. La música elevada al grado de emblema poético, que más allá de las expresiones musicales de género, instaura una belleza sonora universal que se materializa de una forma muy concreta y de manera reiterativa en el conjunto de su obra.

[443] Retomamos un término frecuentado en la tesis doctoral MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco, *El pensamiento musical de María Zambrano*, Granada, Universidad de Granada, 2007/2008.
[444] STRAVINSKY, Igor, *Poétique Musicale – sous forme de six leçons*, Harmoniques, Flammarion, 2000.

2.1. Musicalidad del verbo: fuentes y modelos

Luego está el instrumento
en su punto afinado:
la mejor poesía
es el Verbo hecho
tango.[445]

Gil de Biedma

Para definir el concepto de musicalidad de la palabra, del fraseo o del estilo en la poética de José Manuel Caballero Bonald primero hemos de acercarnos a la evolución histórica del ideal estético de las relaciones entre literatura y música para después contrastarlo con sus fuentes primarias en un ejercicio de palingénesis y de rastreo intertextual de modelos tradicionales. En su libro *Cantar del agua* (2007), José Ramón Ripoll reflexiona sobre el olvido de la tradición en las artes en la postmodernidad; una imagen que contrasta con la afirmación de Borges de que toda escritura es el resultado de un eterno palimpsesto donde resuenan los ecos de las fuentes tradicionales[446]. José Manuel Caballero Bonald afirmaba en una entrevista que "la mejor manera de ser fiel a una tradición consiste en poner al día esa tradición."[447] A lo largo de sus memorias y de su obra crítica retoma muy a menudo las lecciones de sus maestros, comenta rigurosamente sus lecturas de cabecera y sus relecturas, y explica los reajustes en la trayectoria de sus gustos "de viejísimo abolengo literario"[448], como lo subrayaba José Carlos Mainer. El debate sobre la renovación formal de la literatura puede observarse asimismo al trasluz de la evolución de su propia obra. En un artículo titulado *Mis clásicos y los otros* el jerezano trata en profundidad este tema y propone un ejercicio de revisión de fuentes a nivel personal y generacional que podría ser aplicable al conjunto de las artes.[449] También se ha mostrado contrario al estilo de algunos autores a los que acusaba de renegar del aspecto legatario de la literatura. Ese fue el motivo, por ejemplo, con el que justificaba en sus memorias su desapego por los *Cantos* de Ezra Pound: "claudiqué ante el hermetismo general de un poeta que abomina de todas las tradiciones […]"[450]. En *Epístola censoria*, el primer poema de su libro *Laberinto de Fortuna* (1984), se interroga a sí mismo sobre

[445] Versos del poema "El juego de hacer versos", cuya primera versión le mandó Gil de Biedma al jerezano en una carta manuscrita para ser incluido en un homenaje a Rafael Alberti. Op. cit., *Navegante…,* p. 81.
[446] *La emoción del palimpsesto*, op. cit., *Cantar…,* p. 29.
[447] Op. cit., *Regresos…,* p. 234.
[448]Art., *Gestión de simulacros*, op. cit., *Navegante…,* p. 194.
[449] Op. cit., *Copias…,* p. 369: "uno de los más fértiles ejercicios culturales de cualquier grupo generacional puede consistir en la elaboración de un inventario, a escala privada, de los dispositivos de la propia tradición literaria. Algo así como una lectura selectiva, en términos actualizados, de sus más operantes herencias artísticas, situándose en el tiempo y en el espacio en que se iniciaron. Puede ser una ardua tarea, pero nunca será baladí."
[450] Op. cit., *La costumbre…,* p. 518.

el desapego hacia ciertas formas poéticas en contraste con las formas tradicionales ancladas en la memoria:

> Te escribo en una esquina de la mesa más árida y dudo mientras lo hago de que le escriba a nadie. Mano que apaciguaba los papeles, las pugnas, los cansancios, ¿de qué me sirve ya sino de impedimento? Evoco al que no he sido todavía: oigo a ese intruso registrando un desván donde no estuve nunca. Qué sonido más agrio, hecho de disonantes rimeros del desuso y tan de veras espantoso como la palabra familia pronunciada por el último esbirro de la noche. No te escribo ya nunca: tendría que callarme para hacerlo. Soy aquel que recela de pronto que en absoluto tiene tradición.

Para el jerezano, el diálogo con la tradición implica la rigurosa necesidad de innovar desde el conocimiento de las formas poéticas en concordancia con su propia memoria y con las pulsiones poéticas que escucha en silencio, desde el interior. Una difícil tarea dado su alto nivel de exigencias. En una entrevista afirmaba: "desde Cervantes, desde Quevedo, desde Góngora, ¿cuántos escritores españoles han buscado de veras en los yacimientos de la lengua, para extraer nuevos ingredientes con que crear nuevos productos literarios […]?"[451] Nuevos ingredientes que asimila ante todo al conocimiento de la lengua, de sus repertorios léxico-semánticos y de sus variantes morfo-sintácticas, pero también a las cualidades fonéticas de la escritura. Algo que también subrayaba Carlos Mazal en un artículo crítico sobre su estilo, donde destacaba "esa fidelidad a las palabras, esa búsqueda de su voz propia en la voz heredada, de su canción personal en la música de los maestros precedentes."[452] Desde un punto de vista pragmático imaginamos fácilmente que la música a la que se refiere se inscribe exclusivamente en palabras que ni son cantadas, ni tampoco pueden ser traducidas a ningún pentagrama. Entonces, ¿hasta qué punto podemos definir la musicalidad de la palabra dentro de los límites históricos, formales y comunicativos de las relaciones entre literatura y música?

En su artículo *Literatura y música. Algunos aspectos de sus relaciones*[453], Gribenski apuntaba que la música pasó de ser considerada durante siglos como un arte de tercer rango —la teoría clásica de la mímesis la situaba por detrás de la poesía y de la pintura— hasta que en el s.XIX llegó a convertirse en el paradigma del arte, especialmente por la influencia del pensamiento de los románticos alemanes. Durante ese siglo, la lógica objetiva de la razón terminó por aplicarse a la observación de la naturaleza metafísica del individuo en la búsqueda de una verdad interior a menudo parapetada por el lenguaje verbal. El sujeto poético acabaría por convertirse en el mejor espectador de sí mismo. En un artículo crítico sobre el poemario del

[451] Op. cit., *Regresos…,* p. 103.
[452] MAZAL, Carlos, *Fidelidad a las palabras*, op. cit. *Navegante…,* p. 205.
[453] (Traducción mía) GRIBENSKI Michel Labyrinthe, *Littérature et musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations*, [En ligne], 19 | 2004 (3), mis en ligne le 19 juin 2008. URL: http://labyrinthe.revues.org/246, p. 114.

jerezano *Descrédito del héroe* (1977), José Andújar Almansa indicaba, parafraseando a Coleridge, una de las tendencias más asumidas de la literatura y del pensamiento contemporáneo: "Es posible que la historia de la poesía moderna sea en gran medida la historia del sujeto que la protagoniza. […] Todos los verdaderos poetas coincidieron en un punto: todos escriben desde un principio que es interior."[454] Esta dinámica cuajó tanto en la estética romántica que la realidad no podía ser otra cosa que aquella que nos mostraba nuestra secreta percepción sensorial: "Que nuestro mundo sea / el círculo no más de nuestra sombra"[455], en versos del poeta romántico Gabriel García Tassara. Así, paulatinamente, el poeta, además de observarse a sí mismo —*Je est un autre. J'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute.*[456]—, asiste maravillado al encuentro de su pensamiento con el lenguaje. El metalenguaje terminó por integrarse dentro de los temas de la literatura y, de manera paralela, los escritores empezaron a escribir crítica literaria. La preocupación por la naturaleza del lenguaje y por las relaciones que ostenta con nuestro discurrir intelectual y artístico dio lugar a una poesía en la que también se ponía en entredicho la estética del lenguaje manifiesta en los géneros literarios. En el ámbito de la literatura y más particularmente en el de la poesía, el movimiento que mejor supo asimilar las lecciones formales del modelo de pensamiento emergente fue el simbolismo francés, que nació como reacción al realismo decimonónico. El simbolismo recicló la estética romántica a través de unos postulados teóricos mucho más versados en la naturaleza del propio lenguaje. A finales del s.XIX, el relativismo propio del pensamiento crítico se había instaurado definitivamente en las diversas corrientes intelectuales y filosóficas europeas. Prueba de ello es la subsistencia del debate positivista sobre la naturaleza del lenguaje verbal, el estudio de sus relaciones con el pensamiento y de sus propias limitaciones para reflejar las secretas emociones interiores o representar de manera fidedigna la realidad. En estos lances de la epistemología de arte, ¿qué otro dominio menos propenso a la representación mimética que la propia música? Ante la imposibilidad de encontrar la verdad en la palabra, los simbolistas promulgaron una poética en la que, teniendo a la música como principal modelo, celebraban las cualidades sonoras de su belleza e inauguraban nuevos espacios no representativos a través de una comunicación abierta y sugerente.

En el "manifiesto simbolista", Jean Moréas (1886)[457] presentaba una poética "contraria a la enseñanza, a la declamación, a la falsa sensibilidad y a las descripciones objetivas"[458] cuya

[454] "Los asedios del yo (sobre *Descrédito del héroe*)" Ap., op. cit. *Navegante…,* p. 173.
[455] Cf., art., ANDRÉS, Ramón, *En las ruinas del Romanticismo*, Madrid, El País, 6-2-2017.
[456] "Yo es otro. Asisto a la eclosión de mi pensamiento: lo observo y lo escucho." (Traducción mía). Carta de Rimbaud a Paul Demeny del 15 de mayo de 1871, conocida como *Lettre du voyant*. Tal y como observa José Carlos Mainer en su artículo *Gestión de simulacros*, José Manuel Caballero Bonald utilizó este célebre aforismo *Je est un autre* para dar título al poema "Teatro privado" en su primera versión en *Laberinto de Fortuna* (1984). Ap., op. cit. *Navegante…,* p. 194.
[457] Jean MORÉAS, *Le Symbolisme*, publicado en el suplemento literario del periódico *Le Figaro*, 18-9-1886, pp. 1-2.
[458] Traducción mía.

principal consecuencia formal se tradujo en el abandono de la métrica tradicional. Esta nueva poética promulgaba los valores musicales de una palabra liberada y autónoma en detrimento de los metros clásicos y reivindicaba una literatura culta, hermética en las formas —a través de un hermetismo que conectaba con los modales estilísticos de la poesía barroca— pero más transparente en sus conexiones con la dimensión espiritual del individuo y mucho más exigente con el lector. Tal ambición se construyó sobre la voluntad romántica de indagar en el mundo interior, en el terreno de lo invisible. El simbolismo renegaba de los fastuosos ringorrangos de la retórica, de la perfección supeditada a las normas. Aquellos poetas se propusieron que lo verdaderamente sofisticado del poema no fuera el andamiaje formal que lo sostenía, sino la elevación de los sentimientos que la palabra era capaz de evocar a través de una escritura labrada e innovadora. El conocimiento semántico del idioma se convirtió en una herramienta que podían blandir en una sintaxis liberada de ataduras. Dicha poética reivindicaba como su mejor instrumento al versículo y al verso libre, cuyas cualidades sonoras el propio Moréas defendía de la siguiente manera:

> Para valerse de este verso complejo y culto hace falta personalidad y oído musical, mientras que obedeciendo a ciegas a las reglas fijas, los escritores mediocres pueden hacer versos pasables. ¿Quién ha sacado tajada de las reglas métricas de la poesía? Los poetas mediocres.[459]

A partir de entonces, las referencias a la música a la hora de definir la disposición formal y la actitud de los poetas que integraban esta nueva estética empezaron a ser muy frecuentes. El propio Mallarmé utilizó la metáfora del poeta entregado a la interpretación musical en una frase emblemática para el pensamiento simbolista que sintetizaba la necesidad de expresar una poesía que se encontraba más a gusto en las delimitaciones rítmicas de la propia palabra que en los metros tradicionales para expresar las impresiones individuales del mundo sensible:

> Asistimos en estos momentos a un espectáculo verdaderamente extraordinario, único, en toda la historia de la poesía: cada poeta iniciando un retiro donde tocar con su propia flauta la música que le gusta; por primera vez, desde el comienzo, los poetas ya no cantan pegados al atril. Hasta ahora, ciertamente hacía falta, para acompañarse, tocar los grandes órganos de la métrica oficial. Pues bien, los hemos tocado demasiado y nos hemos cansado de ellos.[460]

---

[459] (Traducción mía) Texto original: « Mais pour se servir de ce vers compliqué et savant, il fallait du génie et une oreille musicale, tandis qu'avec les règles fixes, les écrivains les plus médiocres peuvent, en leur obéissant fidèlement, faire, hélas ! des vers passables ! Qui donc a gagné quelque chose à la réglementation de la poésie ? Les poètes médiocres. Eux seuls !» Op. cit. *Le Symbolisme*, p. 2.

[460] Traducción mía. Texto original : « Nous assistons, en ce moment, à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l'histoire de la poésie : chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui,

2. UNA POÉTICA MUSICAL

La poética de José Manuel Caballero Bonald bebe de estos y otros preceptos simbolistas con diversas conexiones con el ámbito musical, como la exaltación de la belleza sensorial intangible través del sentido del oído, la negación del arte mimético y realista, la capacidad de sugestión de las palabras más allá de sus significados evidentes o el uso de la sinestesia como un lícito componente alucinatorio de sublimación estética. La veda sensible que abrieron los románticos alemanes y anglosajones es asimilada por el jerezano, junto con las enseñanzas simbolistas, como explica María Payeras Grau, en cuanto a lo que tienen de "revelación simbólica de un mundo oculto, [de] expresión íntima y apasionada del sujeto poético"[461]. Antonio Jiménez Millán afirmaba que en nuestro autor sobrevive la tendencia romántica a "sacralizar la escritura atribuyéndole una especie de búsqueda de lo absoluto"[462], lo cual, al contraluz de la poética simbolista, concuerda con una filiación estética que el poeta jerezano ha reconocido en múltiples ocasiones. En otra ocasión le confesaba a Luis García Montero en una entrevista que se ve "a medio camino entre el romanticismo y el surrealismo"[463]. En su poética se pueden rastrear las diversas etapas de la literatura occidental y española propensas a la sugestión de imágenes y emociones no evidentes. No en vano, esta evolución es un tema ampliamente abordado a lo largo de sus textos críticos, entrevistas y memorias. A grandes rasgos se puede observar una poética fundada en una evolución de las formas y de los modelos de representación y de la concepción del lenguaje poético que nace en el culteranismo del Siglo de Oro y que va hasta el surrealismo vanguardista, pasando por el romanticismo y el simbolismo. De hecho afirma que Cervantes fue el mejor precursor del surrealismo en nuestras letras[464] y subraya el vínculo poético entre el barroco español y el surrealismo de vanguardia al amparo de sus relecturas[465]. La naturaleza transgresora de estos movimientos es contraria al clasicismo reaccionario y paralela al pensamiento progresista, que el poeta jerezano vincula deliberadamente con el barroquismo. En

---

les airs qu'il lui plaît ; pour la première fois, depuis le commencement, les poètes ne chantent plus au lutrin. Jusqu'ici, n'est-ce pas, il fallait, pour s'accompagner, les grandes orgues du mètre officiel. Eh bien, on en a trop joué, et on s'en est lassé. » HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire,* Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 56.

[461] PAYERAS GRAU, María, *Memorias y suplantaciones. La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1997, p. 23.

[462] Ibíd., p. 12.

[463] GARCÍA MONTERO, Luis, *Preguntas / respuestas*, op. cit., *Navegante*…, p. 25. El poeta jerezano le dedica diversos episodios de su obra crítica y memorias a este movimiento. En el segundo tomo se refiere a la figura de Tristán Tzara, a la decadencia del dadaísmo —"dada ne signifie rien"— y del surrealismo en su poesía y a su reincorporación a las formas convencionales. Op. cit., *La costumbre…,* p. 231.

[464] Op. cit., *La costumbre…,* p. 577. En una crítica a la obra de Onetti acerca la herencia cervantina a los postulados de André Breton: "Onetti era lo que se dice un escritor de rango cervantino, y su mundo novelesco, de complejas interferencias entre lo diáfano y lo turbio, no me parece muy alejado de ese azar objetivo que defendía Breton en *Les vases comunicants*. Algunos de sus personajes de ficción —Brausen, Díaz Grey, Barrientos— nos ayudan a ir más allá de la linde que las convenciones atribuyen a la condición humana." Op. cit., *Oficio…,* p. 341.

[465] En el segundo tomo de sus memorias dice prodigarse en "relecturas centradas en los poetas barrocos castellanos, sobre todo en los considerados segundones por la crítica académica, y los surrealistas en general." Op. cit., *La costumbre…,* p. 516.

su artículo *Persistencia del barroco* afirma que las vanguardias, auspiciadas por el surrealismo, consolidan las pautas de rehabilitación del barroco: "La antítesis entre barroquismo y clasicismo se convierte así en una especie de litigio estético, cíclica y empecinadamente repetido, entre tradición y vanguardia, entre lo estático y lo dinámico."[466] Una alternancia que también aplica de alguna manera a los movimientos generacionales, ya que en su artículo *La palabra encendida de Luis Rosales*[467] apunta cómo fue aquella generación del 36, posterior a la del 27 y anterior a la suya, la que recuperó los patrones clásicos garcilasistas en gran medida para fundar una poética deficitaria de las obediencias ideológicas al régimen fascista. A lo largo de esa senda que se prodiga antes en lo introspectivo que en lo declamatorio y que en la tradición española podemos dibujar a grandes rasgos desde el Góngora del *Polifemo* y las *Soledades* hasta el Lorca de *Poeta en Nueva York* o el Juan Ramón de *Espacio*, la expresión poética basada en la palabra sonora se inclina tanto sobre sí misma, sobre el gusto por su sonoridad autónoma portadora de imágenes insólitas, que por el camino se deshace de la métrica silábica y, llegando al caso extremo del surrealismo, incluso de su función representativa. José Manuel Caballero Bonald sitúa en el movimiento surrealista el último hito crucial en la historia de la literatura: "El surrealismo es el punto de arranque de la literatura moderna. A partir del surrealismo hay un nuevo horizonte en el desarrollo lineal de la literatura en el mundo entero."[468]. Un movimiento al que se suma a partir de una serie de ideas filosóficas que encajan con la denuncia moral explícita en su obra del pensamiento único y dogmático. El surrealismo que asimila el jerezano, deficitario en parte de las teorías freudianas y de las diversas corrientes de pensamiento existencialista, se corresponde con la idea de Heidegger de que el problema de la filosofía ya no es la verdad sino el lenguaje. En una entrevista afirmaba: "Casi me atrevería a decir que el lenguaje no solo constituye una herramienta de la creación literaria, sino la totalidad creadora; no un trámite expresivo: la resultante global de la actitud del escritor frente a la conversión de la realidad en obra de arte. Y esa actitud ha de ser casi de un feroz ensañamiento con las palabras."[469] En otra ocasión en la que le preguntaron sobre el irracionalismo manifiesto en su poemario *Memorias de poco tiempo* (1954) —en el que por otro lado empieza a despojarse del lastre del ritmo endecasilábico— decía haber descubierto una especial tramitación de la poesía a través de la experimentación con el lenguaje: "De ahí arranca,

---

[466] Op. cit., *Copias…,* p. 412.
[467] Op. cit., *Oficio…,* pp. 363-368. Artículo en el que afirma: "Poco antes de la guerra civil, la mayoría de estos poetas habían publicado su primer libro: Rosales, *Abril*; Miguel Hernández*: El rayo que no cesa*; Vivanco, *Cantos de primavera*; Carmen Conde, *Brocal*; Ridruejo, *Plural*; Bleiberg, *Sonetos amorosos*; Muñoz Rojas, *Versos del retorno*; Ildefonso Manuel Gil, *La voz cálida*… Referidos a ciertas zonas clasicistas de la generación anterior, esos libros muestran casi unánimemente una simple pero significativa sustitución del modelo: el barroco de Góngora ha sido desplazado por el renacentista Garcilaso, o por unos barrocos menos radicales: Lope, Villamediana, Bocángel… Todo lo que sonara a aventura estética se neutraliza ante los poderes de la tradición. La reiteración formalista reemplaza a los entramados conceptuales o a la misma indagación expresiva."
[468] Op. cit., *Regresos…,* p. 118.
[469] Op. cit., *Regresos…,* p. 101.

creo yo, una de las persistentes formulaciones de mi obra poética: la que intenta trasladar a una experiencia lingüística una experiencia vivida, usando para ello ciertos dispositivos irracionalistas."[470]

Nuestro autor sitúa su encuentro con los postulados surrealistas en su última etapa en Cádiz, durante los primeros años 50. En sus memorias sugiere significativamente una conexión emocional y autobiográfica con un género musical contemporáneo al propio movimiento: "Contraje dos aprecios ya inextinguibles: el jazz y el surrealismo. Así de categórico."[471] Intuimos que el vínculo que establece entre ambas estéticas se fundamenta, además de en la constatación de que son fenómenos artísticos que surgen a la par entre finales del s. XIX y principios del S. XX, en el paralelismo entre la libertad de la imaginación creadora a través de la palabra y la libertad de improvisar notas en el marco de un determinado estándar musical. Una exaltación de la libertad que congenia con su militancia antifranquista, con sus afinidades con el postismo[472] y el poeta gaditano Carlos Edmundo de Ory, pero sobre todo, en los límites de su propia obra, con la exaltación de lo fantástico. En sus memorias aclara:

> Estoy convencido de que mi más cumplida afición a la literatura, mis modales poéticos más perseverantes dependen de alguna suerte de enlace entre el surrealismo y el barroquismo —esa síntesis de lo *merveilleuse* [sic]— y no sé si contando también con los avales de la imaginación romántica. Nada menos que eso, cualquiera sabe.[473]

---

[470] Ibíd., p. 157.

[471] Op. cit., *Tiempo…,* pp. 378-383. En estas páginas profundiza en sus relaciones con el surrealismo, que define como una "una actitud, un *état d'esprit*". Recuerda que después de haber leído *Sobre los ángeles* de Alberti, *Poeta en Nueva York* de Lorca y *Pasión en la tierra* de Aleixandre, cayó entre sus manos la *Antología del surrealismo español* de José Albi y Joan Fuster, en la que pudo asimilar paradójicamente la lógica paradigmática de un movimiento que predicaba el irracionalismo. En el segundo tomo de sus memorias también aborda particularmente la influencia del surrealismo en su poética y lo vincula con el movimiento románico por su tendencia a exaltar lo invisible. También aplaude su línea de creación insurrecta transformada en una nueva manera de afrontar el lenguaje poético: "qué saludable terapia la de renovar otra vez el rechazo a las normativas éticas y estéticas al uso y navegar por los entresijos irracionalistas de la literatura, […] "una operación de gran envergadura sobre el lenguaje", según Breton"." Op. cit. *La costumbre…,* pp. 519, 520.

[472] Las afinidades de José Manuel Caballero Bonald con el postismo se resumen muy particularmente a través de sus relaciones con algunos de los miembros más eminentes del grupo, desde Carlos Edmundo de Ory, hasta Ángel Crespo, Juan Eduardo Cirlot, Ignacio Aldecoa o Félix Grande. En un artículo titulado *Retornos a Ignacio Aldecoa* se refiere a la evolución del movimiento postista. Op. cit. *Oficio…,* p. 420. En otra ocasión, al hilo de una entrevista, aplaudía las aportaciones del movimiento encabezado por Ory como relectura del surrealismo y del dadaísmo: "El postismo siempre me pareció un movimiento de extraordinaria vitalidad creadora, de un dinamismo lúdico admirable frente a los marasmos de la poesía de curso legal. Quizá pecara de cierta inclinación a la pirueta, a los juegos malabares del ingenio, pero en todos esos años no hubo un movimiento poético más saludable, más de vanguardia, si eso quiere decir algo. La genialidad y la pantomima juntas pueden dar resultados verdaderamente estimulantes. Y mucho más cuando la poesía general suena a oratoria sagrada o a discurso castrense." Op. cit., *Regresos…,* p. 201.

[473] Op. cit., *La costumbre…,* p. 520.

En otros episodios de su obra crítica se muestra muy cercano a la literatura hispanoamericana del s. XX, y muy particularmente a la escritura de Lezama Lima y de Alejo Carpentier, en cuanto al exuberante barroquismo de un estilo que el propio Carpentier bautizó como lo "real maravilloso"[474]; una estética que surgió de manera simultánea al "realismo mágico", pero que en ambos casos eran deficitarias del surrealismo y particularmente de la citada exaltación de lo "merveilleux" de Breton. José Manuel Caballero Bonald relaciona esta tendencia opuesta a la representación mimética, plana, de la realidad, con el concepto de vanguardia[475] como un relevo cíclico más que como un hito concreto de la historia del arte. En una entrevista afirmaba irónicamente: "Si ahora se ha recuperado una vanguardia de los años veinte, yo he recuperado una vanguardia que arranca de Góngora".[476] El jerezano sitúa en Góngora un punto de inicio para la indagación en el lenguaje poético hacia lo irracional e incluso para el uso del silencio como herramienta retórica. Una tendencia que precede a todos los movimientos y poetas visionarios que aspiran al encuentro con lo absoluto, y que no reniegan del sondeo utópico de la realidad en favor de una situación límite de la experiencia.[477] Es lo que en uno de sus más directos referentes, Juan Ramón Jiménez, reconoce como una normativa magistral: "la subordinación del pensamiento lógico a la intuición iluminadora"[478].

Este recorrido es necesariamente sintético, pero explica en gran medida la naturaleza del pensamiento musical del jerezano dentro del marco de la tradición literaria. De hecho resulta muy coherente observar cómo el propio Juan Ramón Jiménez, en quien también reconoce un fuerte ascendente romántico[479], no deja de ser uno de los mejores catalizadores de la poética simbolista francesa en la literatura española. En una entrevista se refería al impacto de la obra del poeta de Huelva y de otros poetas relacionados con los movimientos anteriormente citados en su poética:

---

[474] Sobre las impresiones de José Manuel Caballero Bonald acerca de "lo real maravilloso" de Carpentier cf., op. cit., *Regresos…,* p. 204.

[475] Tal y cómo veíamos en el primer capítulo, durante sus primeros años en el Madrid de los 50, José Manuel Caballero Bonald frecuentó los círculos de artistas vanguardistas, más por su tangente pictórica que por la literaria. En un artículo suyo titulado *Calas en la poesía de Vicente Aleixandre* (op. cit., *Oficio…,* p. 327) repasa los principales nombres e influencias de la poesía de vanguardia de los años previos a la guerra civil. Pero según cuenta en otro artículo titulado *Incursiones poéticas de Oteiza*, él vivió en primera persona los debates sobre arte surrealista con algunos de los mejores representantes de la vanguardia pictórica, como el propio Oteiza, Viola o Moreno Galván. Op. cit. *Oficio…,* pp. 383 – 393. En una entrevista recordaba particularmente las enseñanzas de Moreno Galván citando su obra "*El comportamiento civil del arte*, que me enseñó lo que sé del vanguardismo." Op. cit., *Regresos…,* p. 269.

[476] Op. cit., *Regresos…,* p. 117.

[477] Cf., art., *De la estética gongorina*, op. cit. *Oficio…,* pp. 86-95; art., *Evocación de Mallarmé*, id., pp. 189-194.;

[478] Op. cit., *Oficio…,* p. 186.

[479] "Admiro mucho ese romanticismo extremo de Juan Ramón", afirmaba en una entrevista. Op. cit., *Regresos…,* p. 345. En sus memorias profundiza en diversas ocasiones sobre la particular influencia de Juan Ramón Jiménez en su manera de concebir la poesía y en el desarrollo de un lenguaje elaborado y profundo. Cf., op. cit. *Tiempo…,* p. 124.

> Yo he estado más vinculado a toda la poesía del simbolismo francés: Rimbaud, Baudelaire, también Mallarmé… Esos han sido mis maestros más inmediatos, que yo asocié también al simbolismo de Juan Ramón Jiménez. Y luego ya vino Cernuda, sobre todo Cernuda, y César Vallejo, y Lorca, y Neruda, y Borges. Pero cuando yo leí a Juan Ramón cambió mi perspectiva, mi noción del lenguaje poético, del enfoque general del poema… Algo que quizá ya había empezado a aprender con Rimbaud y Baudelaire. A Mallarmé lo leí después. A partir de ahí empecé a pensar de otra manera poéticamente hablando, a escribir de otra manera…[480]

En su retorno hacia la sensibilidad romántica, el camino de la poética simbolista traza una estela que condena de forma sistemática al lirismo y sus vecindades con la canción y que se dirige hacia el irracionalismo tanto en su negación de la representación lógica de la realidad como en su exaltación de lo sugerente frente a lo significativo. Se trata de una influencia que José Manuel Caballero Bonald asume de buen grado en diversos episodios de su obra crítica y de sus memorias[481]. En relación con el uso de las palabras confiesa haber aprendido de los simbolistas, y particularmente de Mallarmé, una "imaginería verbal nueva"[482]. En todo ese proceso comparece el debate poético acerca de la naturaleza musical de la palabra dentro de una estética que se aleja irreversiblemente de las formas de la lírica tradicional. El lirismo, el aspecto declamatorio, pomposo, efectista, de la poesía más proclive a ser cantada, es precisamente una de las cualidades más denostadas por el jerezano en su poética. Así lo explicaba Aurora Luque en su introducción a la antología *Ruido de muchas aguas*:

> El particular viaje al fin de la noche de Caballero Bonald apunta al centro de sí mismo; es un viaje centrípeto, incompartible, a una noche severa, despojada de las lunas, las músicas y las húmedas delicuescencias emocionales que arrastraba la lírica noctívaga tradicional.[483]

El poeta jerezano reniega de los aspavientos sonoros de la poesía lírica, cuyas formas califica de "refugios ilusorios"[484]. Tal convicción no deja tener un cierto rango de autocrítica, ya que en su incipiente etapa de poeta adolescente, según afirma en sus memorias, practicaba un "lirismo de falsete"[485] propio de "unas arpas muy cubiertas de polvo"[486]. Durante sus años de

---

[480] Op. cit., *Regresos…*, p. 363.
[481] En el segundo tomo de sus memorias se refiere a "Mis vecindades con el simbolismo y hasta con el irracionalismo". Op. cit., *La costumbre…,* p. 248.
[482] Op. cit., *Oficio…,* p. 189.
[483] LUQUE, Aurora, *Ruido de muchas aguas*, Selección e introducción de Aurora Luque, Madrid, Visor, 2011, p. 16.
[484] Op. cit., *Tiempo…*, p. 122.
[485] Ibíd., p. 124.
[486] Id.

iniciación a la poesía, publicó poemas en revistas y semanarios[487] que se inscribían precisamente en lo que define como una "recalentada y monocorde lírica de devocionario"[488] que vincula a las "aguas estancas del garcilasismo y sonetos anexos"[489]. Haciendo alarde de su ironía, en diversos tramos de su obra crítica se muestra muy mordaz con ciertos poetas que de manera anacrónica seguían blandiendo la vieja bandera de la lírica tradicional[490]. Aunque en otras ocasiones también sabe reconocer el talento de alguno de sus mejores epígonos, como Rafael Alberti, a quien no obstante sigue prefiriendo en su faceta interiorizada de *Sobre los ángeles*[491] antes que en los poemarios donde proclama sus manifiestas dotes de liróforo. A veces se sorprende incluso del retorno esporádico a los metros tradicionales líricos y populares de algunos poetas contemporáneos muy afines a su poética introspectiva e indagatoria, que en el caso de su amigo José Ángel Valente atribuye a "sus naturales débitos a los venenos populares galaico-portugueses" y que funcionan como "un contrapeso a otras reconcentradas búsquedas en los extremos no usados del lenguaje"[492]. Incluso llega a insinuar que la presencia de ciertas formas

---

[487] Cita particularmente el semanario *La Voz del Sur* (Ibíd., p. 271). Un poco antes se refiere a unas "décimas de estereotipado lirismo primaveral" que Fernando Peña, dadas sus afinidades con la métrica tradicional, consideraba dignas de seguir apareciendo en la selección de sus obras completas. Ibíd., 252.

[488] Ibíd., p. 284.

[489] Id.

[490] Así se refiere en algunos pasajes de sus memorias a diversos representantes de la poesía lírica: "Entre sentarme con […] personajes del tipo de Alonso Gamo, sonetista de dulzaina y tamboril, o de Juan Jesús Garcés, lírico de salve marinera, prefería frecuentar […]", op, cit., *Tiempo…,* p. 305, 306.; "Rafael Montesinos, que ha seguido siendo hasta hoy el mismo macilento lírico becqueriano que era entonces" Ibíd., p. 311.; "Había aparecido por allí una especie de vate de chalina apellidado Riquelme, de frondia catadura, que se dedicaba a discursar por los cafés sobre los malos tiempos que corrían para la lírica, todo ello ilustrado con versos alusivos de su cosecha" Ibíd., p. 314.; "En la obra de Pessoa hay un lirismo algo pomposo, a la manera de las dolencias espirituales de los posrománticos de clase media, aparte de que en el aspecto confidencial viene a ser como un Pavese aportuguesado." op. cit., *La costumbre…,* p. 566.; "Creo que fue Adorno quien se preguntaba que cómo iba a escribirse poesía después de Auschwitz. Lo que pasa es que un juicio tan simple impide averiguar de qué clase de poesía hablaba el freudomarxista, supongo que se referiría a la lírica." Ibíd., p. 512.

[491] En el libro *Oficio de lector* (2013) aparecen juntos dos artículos críticos sobre la obra del poeta del Puerto, el primero titulado *Alberti, poeta múltiple*, donde destaca sus vínculos con la poesía lírica de veta popular y sus vecindades con la canción, y el segundo, *Sobre los ángeles*, donde profundiza en los valores formales de este poemario a través de un comentario crítico versado en múltiples aspectos sonoros. En ambos textos subraya el vínculo necesario entre el estado de ánimo del poeta, que en ese poemario expresa la necesidad eventual de recluirse sobre sí mismo, y las formas propias del versículo sin rima ni metros fijos en las que tales sentimientos se ven mejor expresados. También recupera una cita de Alberti en la que confirma el estado de ánimo que le llevó a abandonar esas formas líricas: "¿Qué espadazo de sombra me separó insensiblemente de la luz, de la forma marmórea de mis poemas inmediatos, del canto aún no lejano de las fuentes populares […], para arrojarme en aquel pozo de tinieblas, aquel agujero de oscuridad, en el que bracearía casi en estado agónico?"; y concluye más adelante con una observación directa sobre la musicalidad de sus versos: "Ni el recurrente neopopularismo ni el gongorismo revisitado podían servirle entonces al poeta para desbrozar esa acongojante aspiración a explicar su vida. Adversario y cómplice de sí mismo, podría decirse que Alberti cruzó con *Sobre los ángeles* —como también hiciera García Lorca con *Poeta en Nueva York*, y Aleixandre con *Pasión de la tierra*— lo que Bergamín llamó las "fronteras infernales" de la poesía." […] "Desprendido en parte de las amarras de la tradición, el poeta sólo atiende ahora al despliegue musical interno." Op. cit., pp. 267-279.

[492] Ap., CABALLERO BONALD, José Manuel, *José Ángel Valente: la poética de los límites*, op. cit., *Oficio…,* pp. 489-496.

líricas tradicionales de la poesía barroca en Góngora, siendo éste uno de sus principales referentes, como los villancicos, las letrillas, las octavas, las silvas o los romances, se debe antes a los usos de la época que a las necesidades poéticas de indagar en el lado más secreto de las palabras que demuestra en sus poemas mayores[493]. En cualquier caso, el origen de tan radical viraje en sus gustos literarios podría situarse en la última etapa de su educación sentimental en materia poética. Una crisis formal cuyos ajustes ya empezaban a afiliarse a las corrientes más vanguardistas de la poesía española contemporánea que años después él mismo encabezaría. La manera en la que relata un recuerdo de su adolescencia de letraherido en sus memorias al hilo de un recital de poemas de su amigo Juan Valencia en una reunión privada puede ser muy esclarecedora sobre la naturaleza de tal cambio de perspectiva:

> Juan leyó algunas poesías del ramillete recién editado, después de sumergirlo en una jarra del oloroso, y a mí se me reprodujo en la memoria la inocultable decepción que me había deparado la relectura de aquellas canciones, romances y sonetos de tan manoseados atavíos retóricos y de tan inanes dependencias con los candores a lo divino más en boga.[494]

En otra ocasión, en una entrevista explicaba cómo por aquel entonces, instigado por su naturaleza curiosa e insumisa, pasó "de un neopopularismo y un neoclasicismo de cuño aldeano a una incipiente curiosidad indagatoria en el lenguaje"[495]. En sus memorias toma conciencia de que tal viraje no se explicaba tanto por su rechazo rebelde a las tendencias clasicistas más celebradas en la poesía de cuño popular como por la adopción de otros modelos literarios de una no menor raigambre tradicional. Se trataba fundamentalmente de un nuevo enfoque de las categorías lingüísticas del lenguaje poético. El poeta jerezano cuenta en sus memorias cómo la temprana influencia del romanticismo se tornó "del previo invento poético de la experiencia a una experiencia directamente coaligada con el lenguaje"[496]. Y ese interés estaba manifiesto en una

---

[493] Art., *Recordatorios de Góngora*, op. cit., *Oficio…,* pp. 74-95.
[494] Op. cit., *Tiempo…,* p. 143.
[495] Op. cit., *Regresos…,* p. 155. Cf., Ibíd., p. 132., donde se refiere a sus gustos neo-popularistas y a sus primitivas afinidades iniciáticas con la poesía de Alberti y Lorca.
[496] Op. cit., *Tiempo…,* p. 125. La impronta tardía del romanticismo en la literatura española no deja de ser uno de los temas por los que el poeta jerezano se ha interesado en su obra crítica. En su artículo *Bécquer: las inciertas fronteras de la realidad* (op. cit., *Oficio…,* pp. 141-154) desbroza la historia del romanticismo español a través de la figura del poeta sevillano y apunta un análisis histórico de las formas de su poesía. En otro artículo titulado *Espronceda y la imaginación romántica* (op. cit., *Oficio…,* pp. 120-140) en el que trata de situar los orígenes del movimiento en la propia literatura española dice estar de acuerdo con una opinión de Cernuda que se preguntaba si neoclasicismo y romanticismo no eran "un peso muerto en nuestra literatura". Alaba, no obstante, la aportación de lo que denomina la "prosa narrativa romántica" o "poema narrativo" en *Cuento* de Espronceda, aunque la encuentra no exenta de ripios. En sus memorias relata que en su juventud, después de conocer en la biblioteca de Pérez Clotet al elenco de poetas contemporáneos que más le marcaron, tomó conciencia de una filiación romántica que pronto intentó corregir: "[…] tenía que rectificar muchas de las normas que habían venido regulando mi gusto, a partir sobre todo de esas

búsqueda de nuevos cauces expresivos muy inusual por aquellos años, sobre todo por lo que tenía de arriesgada en el plano de las afinidades ideológicas con el pensamiento progresista.[497] No obstante, empezó a revindicar a los clásicos de otra manera, atendiendo más al carácter introspectivo de sus símbolos poéticos que a la retórica de su discurso:

> […] me estaba inculcando otra clase de sensibilidad ante la poesía, especialmente localizada en todo lo que la lengua de Virgilio tenía de interiorización esplendorosa de la naturaleza. Sin despojarme todavía de mis lastradas predilecciones románticas, medio comprendía que una nueva inducción retórica me estaba condicionando el gusto casi sin yo advertirlo.[498]

En tan radical e incorregible desvío, resulta difícil separar las cuestiones formales de las ideológicas. Payeras Grau afirma que la poesía de José Manuel Caballero Bonald "conecta con una tradición simbolista, que deriva posteriormente hacia cauces donde lo irracional, lo onírico, y todo cuanto se desvíe de la norma y el dogma tiene amplia acogida"[499]. Es lógico que un intelectual progresista insumiso encontrara sus asideros formales en la estética de los modelos antitéticos a las formas encorsetadas y grandilocuentes de la lírica tradicional que aplaudía el aparato de propaganda cultural del régimen fascista. La ética y la estética volvían a darse de la mano en una voluntad poética que emulaba la proclamación de la libertad individual que ya llevaron a cabo los simbolistas franceses, y que también conecta con el rescate de los del 27 de la tradición de la poesía barroca española, y más concretamente en la figura del Príncipe de la Tinieblas. En su artículo *De la estética gongorina*[500], cita el *Libro de la erudición poética* (1611) de Luis Carrillo de Sotomayor que define como "el primer manifiesto teórico sobre esa poesía culta, hermética, minoritaria, cuyas dificultades se oponían taxativamente a las transparencias cantarinas de la tradición popular renacentista"[501]. Una tendencia que relaciona con obras de otras épocas en las que, a través de un uso desacostumbrado de una palabra mecida en una fonética original, descubrió el componente alucinatorio de corte irracional frecuente en su propia obra. "Algo así me ocurrió —pongo por caso— con las *Soledades* de Góngora, con *Animal de fondo* de

---

desarregladas pertenencias retóricas a las que aún remitían mis fijaciones en torno al romanticismo." Op. cit., *Tiempo…,* p. 147.

[497] En un artículo titulado *En la casa del padre*, el poeta Fernando Quiñones aporta un dato muy significativo sobre esa actitud rebelde y curiosa de José Manuel Caballero Bonald: "Por el Cádiz de los ultimísimos 40, fue Caballero Bonald quien me aportó, y a la revista "Platero", las primeras noticias y nociones de una poesía no tradicional y de lo mejor del quehacer literario español y foráneo, en aquel tiempo aislado y sombrío." QUIÑONES, Fernando, *En la casa del padre*, op. cit., *Navegante…,* p. 426.

[498] Op. cit., *Tiempo…*, pp. 140-141.

[499] PAYERAS GRAU, María, *Presentación cordial*, ap. CABALLERO BONALD, José Manuel, *El imposible oficio de escribir. Antología*, Universitat de les Illes Balears, 1997, p. 6. Cf., GARCÍA MONTERO, Luis, *La lucidez y el óxido. Sobre la poesía de Caballero Bonald*. op. cit. *Navegante…,* p. 201.

[500] Op. cit., *Oficio…*, pp. 86-95.

[501] Ibíd., p. 93.

Juan Ramón Jiménez, con buena parte de la poesía de Vallejo o Lezama, con los surrealistas franceses."[502] Textos en los que la belleza implícita radica en el hermetismo de sus formas, en la sonoridad de su disposición fonética, sugestiva y con una música propia intraducible a otras lenguas. En la poesía española de medio siglo[503], y con el antecedente directo de Juan Ramón Jiménez, esa nueva música simbolista proveniente de París se asumió por completo a través de la ruptura formal con los metros tradicionales. El propio jerezano lo explicaba así: "Los metros tradicionales de años atrás —canciones, sonetos, romances— se han desbordado en versículos de largo aliento, sin otra música que la dictada por la tensión argumental o el vertiginoso aluvión imaginativo."[504]

Sin embargo, su crítica acérrima hacia los valores cantados de la palabra contrasta con sus vínculos con la canción y con su tarea de letrista para cantaores flamencos que, como veremos, marcará una línea divisoria muy clara en la revisión canónica de su propia obra y, en coherencia con sus postulados poéticos, entre la poesía culta y la poesía popular. Prueba de ello es el uso de seudónimos o abreviaciones de su nombre a la hora de firmar tales letras y la ausencia total en sus revisiones antológicas de ese corpus inédito que compilamos en el apéndice documental. En esta antítesis también afloran motivos ideológicos que estudiamos posteriormente a partir de sus impresiones sobre la canción de protesta y de la instrumentalización moral del imaginario flamenco que tiene lugar en su obra. De manera paralela, el distanciamiento entre la canción y la poesía también se confirma en sus comentarios críticos, artículos, ensayos y entrevistas acerca de poetas contemporáneos como Celaya, Otero, León Felipe o Benedetti, que frecuentaron con éxito la escritura de textos para ser cantados. Desde su punto de vista, el activismo disidente y la oposición ideológica a la dictadura franquista, la de Bordaberry u otras dictaduras militares latinoamericanas, justificaba por imperativo propagandístico el sacrificio de las formas poéticas intimistas en aras de la canción popular, de tal forma que el lirismo se reencontraba con la poesía a través de la canción de una manera anacrónica, por motivos estrictamente políticos. A la larga tales constataciones no hacen más que confirmar algo que ya venimos anunciando: para el poeta jerezano la música del poema no tiene nada que ver con el canto, aunque poeta y cantante

[502] Op. cit., *Oficio…,* p. 191.
[503] Las tensiones formales que trascendían valores ideológicos estaban a flor de piel durante las primeras décadas de la dictadura. El régimen aplaudía las formas líricas garcilasistas por lo que tenían de exaltación de la tradición poética nacional. La experimentación formal, las dudas existencialistas o la indagación en la sensibilidad interior eran contrarias a los preceptos nacional-católicos. Obsérvese el lenguaje que emplea José Manuel Caballero Bonald en un fragmento de un texto crítico sobre la obra poética de Ignacio Aldecoa: "No obstante, y ya desde el primer soneto de *Todavía la vida*, se barrunta como una tentación de escapada, como un atisbo de distorsión verbal o de quiebra del lirismo —"siete negros gorgojos por la aorta"—, que parece distanciar al poeta de los soniquetes retóricos o los escapismos a lo divino más en boga." Op. cit., *Oficio…,* p. 418.
[504] Op. cit., *Oficio…,* p. 255.

compartan cualidades similares fundadas en la escucha. Sobre León Felipe, por ejemplo, afirmaba en un artículo titulado *A propósito de volcanes apagados*:

> Es muy expresivo a este respecto el hecho de que un poeta de tan mal oído como León Felipe fuese tan insistentemente transportado a la música por los cantantes de las últimas encrucijadas del franquismo. Aparte del matiz político, quizá habría que buscar otras razones en el énfasis oratorio, en la simplicidad organizativa de unos poemas escritos como a borbotones, con todo ese acarreo de estandartes que iban de la soflama al salmo, del himno a la plegaria.[505]

Además de la crítica cualitativa, tenemos la impresión de que su rechazo al lirismo es paralelo a su falta de interés por la puesta en música de poemas que no fueron escritos para tal fin. Sin embargo, la crítica a la validez estética de los géneros parece ser independiente, dado que en otros casos el autor celebra con más entusiasmo la puesta en música de la poesía, como en el de Celaya y el de Otero, en los que tampoco pasa por alto el fervor popular constreñido a un particular ambiente político. En una entrevista afirmaba:

> Es cierto que llegaba a ciertos sectores y los conmovía, pero eso no tiene nada que ver con el valor en sí del poema. Entonces, por esos años, la necesidad de enfervorizarse estaba a flor de piel, una chispa encendía un fuego. Pero ese es un asunto que no tiene relación directa con la poesía, claro que no tiene ninguna relación. A veces, bastaba que en un recital o que en una canción apareciera la palabra libertad para que se produjera la apoteosis de la emoción. Todavía puede pasar algo parecido. La poesía de Celaya, y la de Otero, y la de algunos más, tenían ciertas cualidades para ser cantadas. Y la música potenciaba sus contenidos, los difundía por más amplios sectores de público. Lo normal. Incluso se podía dar el caso de que el poema fuera válido desde un punto de vista artístico y de que cantado siguiera siendo válido. La música fue un vehículo muy a propósito para la difusión de las ideas, no ya en la órbita del mundo obrero, sino en relación con cierta burguesía. Celaya, en eso, se llevó la palma. […] Algunos poemas de Otero también fueron muy divulgados a través de la música. Pero Otero ha sido siempre un poeta muy preocupado por la calidad de su palabra, incluso de signo minoritario en bastantes aspectos de su obra. Pero también era una poesía a la que por su propia fonética se la podía cantar sin muchas dificultades.[506]

El jerezano asume que la "calidad" de la palabra, el grado de excelencia que puede llegar a alcanzar dentro de sus límites poéticos, es en potencia mucho más sostenible dentro de las formas de la poesía contemporánea, en su secreta intención de corte individualista, que en las expresiones musicales populares inscritas en la lírica y en la canción. Así la música se traslada a la "propia fonética" del texto, reflejo de la voluntad creadora del poeta y de sus afinidades genéricas. Queda claro que la musicalidad de la palabra escrita con la intención de ser cantada no es la misma que la que se escribe para ser ya no tanto recitada como interiormente paladeada.

---

[505] Op. cit., *Oficio…,* pp. 228-231.
[506] VILLANUEVA, Tino, *Tres poetas de posguerra: Celaya, González, Caballero Bonald*, tesis doctoral, London, Tamesis Books Limited, 1988, p. 356.

También que a pesar de las vecindades con la música de todos estos géneros, cada uno de ellos remite a unos códigos de comunicación sonora y de sugestión emocional muy diferentes. Ya veíamos en el primer capítulo que para el jerezano el arte emana preferentemente de ambientes minoritarios y semiclandestinos, donde la lucidez individual se contrapone al gregarismo de masas. Esta constatación es muy evidente en el comentario que hace sobre los límites entre poesía y canción dentro de la obra de Benedetti, que extraemos de su artículo *Poesía, historia, música*[507]:

> Un no desdeñable número de poemas de Benedetti o han sido escritos para ser cantados o fueron corregidos por su autor, a partir de la versión primitiva, a tales efectos. Y eso se nota bastante. Aunque es de sobra conocida la diferencia de criterios a propósito de esos pactos o trasvases artísticos, la cuestión parece quedar resuelta si se hace hincapié en que hay una poesía —la que Bécquer llamaba "de todo el mundo"— decididamente apta para ser musicada y cantada, y otra que, por su misma naturaleza expresiva, rechaza esa adicional eventualidad. La primera colinda con los recintos populares y la segunda con los minoritarios. Benedetti ha creído oportuno que un sector de su obra poética —es cierto que el más circunstancial— quedara despojado de cualquier presunta dificultad expositiva y alcanzara el complementario objetivo de su difusión musical, no importa que a costa de aligerar su carácter interiorizado. He oído a algunos de los cantantes que interpretan poesías de Benedetti: Daniel Viglietti, Nacha Guevara, Juan Manuel Serrat, Soledad Bravo. Los temas de esas canciones coinciden puntualmente con los de la casi totalidad de la obra del poeta. Pero ahora se ajustan a una rima tradicional y su adaptación a la música parecía garantizada por la propia sencillez comunicativa. Seguro que, antes que ninguna otra cosa, lo que pretendió Benedetti fue incrementar la divulgación de un íntimo programa de luchas por la libertad a través del propicio soporte de la música. Se cumplía así el ritual de una forma de servidumbre artística que no deja de estar en este caso justificada.

A pesar de subrayar que la poesía de Benedetti pierde en esencia con su adaptación a las exigencias musicales, justifica de nuevo la "servidumbre artística" por el contexto político. En el debate sobre las implicaciones éticas del arte mantiene un posicionamiento similar al que utilizaba para explicar su participación eventual en el movimiento socialrealista. También, como veremos en profundidad en el tercer capítulo, llegó a escribir letras abiertamente contrarias a la estética franquista para ser cantadas por cantantes y cantaores flamencos y llevó a cabo otras reivindicaciones ideológicas relacionadas con la música, como la grabación de su *Archivo del cante flamenco*[508], donde recató diversas voces de una expresión musical denostada durante años por la cultura oficial española. Pero, como ya lo apuntábamos, la línea divisoria entre la musicalidad de la palabra poética y la palabra escrita para ser cantada está marcada muy claramente en las diferentes selecciones revisadas de sus obras completas, donde en ningún caso figuran las letras que ha escrito para el mundo de la canción y del flamenco. En este sentido es muy alentador observar cómo un poeta afanadamente melómano reniega de una manera tan

[507] Op. cit., *Oficio…*, pp. 487-488.
[508] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Archivo del cante flamenco*, Seis discos LP, Madrid, Vergara, 1968.

drástica de los géneros poéticos más cercanos a la canción, al mismo tiempo que concibe la musicalidad de la palabra como una cualidad fundacional en su poética. ¿Cómo definir, entonces, la cualidad musical de su escritura?

Si bien existen múltiples pistas que nos llevan a descubrir una tendencia reiterada en el uso de ciertos tipos de palabras por su acentuación o por sus valores fonológicos, segmentales y suprasegmentales, deducimos que el estrato sonoro que mejor capta la voluntad de estilo del poeta jerezano en cuanto a las cualidades musicales del texto radica en la propia palabra. La palabra es el principal elemento constitutivo de la sonoridad de su poética:

> No puedo escribir si lo que estoy escribiendo no me suena de forma muy grata al oído. Alguna vez he dicho que pienso que la literatura es un todo donde la forma enaltece el contenido. Este contenido está funcionando hasta tal punto que la forma es lo que fundamenta este contenido. Para mí la literatura sigue siendo cuestión de palabras, y de palabras artísticamente encadenadas de forma que el lector se enriquezca y vea algo más que la pura realidad de unos hechos contados de una forma simple.[509]

Esta tendencia no es un descubrimiento tardío para José Manuel Caballero Bonald, ya que se trata de un valor constante a lo largo de su obra que ya fue destacado por algunos críticos en la década de los cincuenta. Obsérvese la filiación literaria que establece Carlos Edmundo de Ory en relación con su manera de emplear la palabra en una crítica al primero de sus poemarios, *Las adivinaciones* (1952):

> Desde Orfeo hasta Eliot, pasando por Hölderlin, Rimbaud y alguien a quien no nombro, he aquí que la poesía *desaparece* de la palabra y aparece en la palabra, curtida, en unos, de son; en otros, de pensamiento. Y tanto el son (donde la esfera de la música gravita) como el pensamiento (que se traduce en fórmulas y aforismos), la poesía alcanza en la expresión una horma incólume.[510]

---

[509] Op. cit., *Regresos…,* pp. 220, 221. Observamos que tal afirmación viene repitiéndose en diversas ocasiones en entrevistas anteriores y posteriores. También en el marco de esta investigación, José Manuel Caballero Bonald tuvo la generosidad de contestarnos a una serie de preguntas acerca de la influencia de la música en su pensamiento, vida y obra en una entrevista que figura en el apéndice documental de esta tesis. En una de sus respuestas se mostraba particularmente explícito en cuanto al protagonismo de la musicalidad de la palabra en su labor creadora: "—Cuando escribo poesía, o simplemente cuando la voy escribiendo de memoria, el valor fonético de las palabras supone un acicate especial. Incluso puede ocurrir que la sola belleza sonora de una palabra, o de unas palabras juntas, me inciten a incorporarlas al texto. No puedo soportar la escritura literaria que no tiene en cuenta la musicalidad del fraseo, que desdeña la selección verbal, que se despreocupa de la secreta emoción sonora de la expresión poética. En la valoración de un texto literario juega para mí un papel primordial la alianza musical de las palabras. Incluso su validez sólo puede depender de eso."

[510] Reseña de Carlos Edmundo de Ory a *Las adivinaciones* (1952) con título similar, Op. cit., *Navegante…,* pp. 154,155.

2. UNA POÉTICA MUSICAL

Esta línea de creación poética, particularmente sensible hacia la estructura sonora del texto, ya gozaba de una contrastada tradición en las letras hispánicas. Gerardo Diego ya se refería a "la delicia acústica" y a "la delicada organización" del oído en la lírica de Juan de la Cruz[511]. No obstante, y como lo advertíamos en la introducción, todo acercamiento riguroso a las cualidades musicales de la literatura y de la expresión poética debe ser plenamente consciente tanto de los límites semióticos y comunicativos que aúnan y separan al lenguaje verbal del lenguaje musical como de las particularidades del uso comparado de ciertos términos propios y comunes a sendos campos semánticos en el ámbito de la crítica literaria.

El precursor de los estudios estructuralistas y formalistas en lengua castellana, Emilio Alarcos, que aplicó originalmente un método de análisis prosódico a las obras de diversos poetas españoles contemporáneos, como Blas de Otero o Ángel González, afirmaba en una crítica al segundo libro de poesía del autor jerezano, *Memorias de poco tiempo* (1954), que era "el poeta andaluz menos andaluz de todos, ya que huía de la fácil musicalidad, del colorido brillante, del malabarismo popularista."[512] En este capítulo también nos referiremos a los valores musicales de la palabra desde un punto de vista sociolingüístico y, en concreto, en relación con el mestizaje de las diversas variantes de la lengua castellana que se dan cita a lo largo de la obra del jerezano, desde la andaluza hasta las latinoamericanas, en confrontación con el modelo estandarizando. Sin embargo, aquí Emilio Alarcos incurre en una reiterada tendencia crítica en el uso del término "musicalidad" que no deja de presentar una cierta ambigüedad taxonómica. En este sentido, el crítico José Enrique Martínez Fernández apuntaba oportunamente en su artículo *Música y pintura en la poesía de Ángel González*:

> Con frecuencia la crítica aplica el término "musicalidad" a una determinada composición poética. No es más que una metáfora alusiva a sensaciones equiparables a las que provienen de la música o que connotan creencias o tradiciones diversas, pitagóricas ("música de las esferas"), místicas ("música callada") o de otro tipo.[513]

En el análisis del término "musicalidad" empleado como metáfora conviene diferenciar por un lado las nociones puramente prosódicas —empleadas para definir una cierta propensión fonética, sintáctica o estructural—, de sus múltiples referentes simbólicos, que conectan con

[511] Ap., Op. cit., *Cantar…,* p. 232.
[512] ALARCOS LLORACH, Emilio, *Retrato de Caballero*, op. cit. *Navegante…,* p. 263.
[513] MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *Música y pintura en la poesía de Ángel González,* Prosemas 1, Universidad de León, Prosemas: Revista de Estudios Poéticos, nº 1, 2014, pp. 127-151. En este artículo la línea comparativa es muy estricta, y las conexiones entre el lenguaje musical y el lenguaje verbal no van más allá del ámbito de la metáfora, ni siquiera desde un punto de vista diacrónico: "Una vez más, el "desarrollo musical" de un poema no pasa de ser una apreciación metafórica, pues el ritmo poético, suma —y no solo— del ritmo métrico y el ritmo de contenido, es algo propio de la poesía y no de la música, como el ritmo musical lo es únicamente de la música."

algunos remarcables episodios de la tradición literaria, como los que cita el crítico. A partir de la primera de estas dos distinciones del término, observemos cómo nuestro autor, a través de un comentario metalingüístico, subraya el protagonismo de la belleza de los aspectos sonoros en el proceso de escritura. En el siguiente fragmento de su artículo *Con Blas de Otero* se recrea particularmente en esta línea crítica versada en la metáfora de una composición musical con palabras:

> Atento siempre a una musicalidad que muy bien puede calificarse de extraordinaria, Blas de Otero va hilvanando el poema como si se tratase realmente de una pequeña obra instrumental ideada para acentuar la sugestión. Es por supuesto una estrategia de tradición eminente. La poesía, entendida como pieza musical, ha dado frutos memorables. Otero es consciente de esa posibilidad y maneja las contingencias fónicas del poema con una sabiduría que tiene algo de innata. Es como si el poeta no buscase esos alardes formales, sino que se los fuese encontrando de modo instintivo, allí donde la acertada combinación acústica de las palabras o repetición de los fonemas constituye una manifiesta seducción añadida. A veces —como en "León de noche"—, la cadencia se hace obsesiva, deriva hacia una armónica sucesión consonántica que no se aparta nunca de unas admirables claves rítmicas.[514]

El jerezano destaca una serie de cualidades sonoras en la expresión literaria que desde un punto de vista funcional son compartidas con la música: su capacidad seductora de sugerir imágenes y emociones no codificadas; la disposición lineal de los fonemas o sonidos en el tiempo; sus vínculos con lo innato, que en el terreno de la literatura remiten particularmente a las demarcaciones de la oralidad; la voluntad combinatoria de los elementos sonoros ajustada al marco de una tradición que subraya los procesos técnicos del artificio convertido en obra de arte; la consagración de un estilo personal rastreable en los ciclos o repeticiones que el receptor reconoce como armónicos; y, por último, el ritmo, que junto con el silencio, seguramente sea el elemento discursivo que más y mejor compartan ambos dominios.

A partir de esta línea comparativa y a través de una lectura atenta de los diferentes estratos sonoros de la estructura del lenguaje verbal manifiesto en la obra literaria podemos establecer una definición precisa del término "musicalidad". Se trata tanto de analizar de manera inmanente el conjunto de cualidades musicales de la palabra que configuran un determinado estilo literario, como de tratar de descubrir cómo funciona el oído de un escritor durante el proceso de creación y a la hora de escribir y corregir su propia obra. Este estudio comparativo puede llevarnos fácilmente a asemejar la funcionalidad de los diferentes sustratos de la estructura del lenguaje verbal y del lenguaje musical de manera sistemática en los diferentes grados compositivos de sus unidades morfológicas: el fonema con la notas, las vocales con el flujo sonoro portador del tono

[514] Op. cit., *Oficio…,* p. 431.

y la intensidad, las consonantes como el repertorio de sonidos percutores que regulan la duración de los intervalos, la palabra con el acorde, la frase con la melodía, etc. No se trataría de otra cosa, en definitiva, que de un análisis prosódico, segmental y suprasegmental, del texto literario[515] que aplicamos en las páginas siguientes a la obra del poeta jerezano. Sin embargo, esta línea analítica tiende a ignorar los matices ideológicos que configuran el pensamiento musical de un autor y que también están presentes, de diferentes maneras, en su obra, al centrarse exclusivamente en la comparación musical de los valores fonéticos del texto a través de unos ambages teóricos formalistas circunscritos al marco específico del lenguaje verbal. Por ese motivo la llevamos a cabo de una forma sintética. Desde nuestro punto de vista, el verdadero interés de la comparación formal de ambos lenguajes no radica tanto en la búsqueda de equivalencias estructurales —que dada su naturaleza divergente en el plano de la significación en ningún caso podría dar lugar a un método común de estudio que hiciera de la obra literaria un terreno abonado para el análisis musical o viceversa—, sino en la demostración ilustrada de que la música es un modelo particularmente inspirador para la literatura en general, y para José Manuel Caballero Bonald en particular.

Diversos estudios músico-literarios demuestran las múltiples vertientes históricas del paralelismo estético y funcional entre ambos dominios y lenguajes. No obstante, la total fusión de sus formas se topa con la incapacidad de la música para hacerse portadora de un relato. Por ese motivo la palabra tiene más facilidades de parecerse a la música que la música a la palabra. En primer lugar porque puede ser cantada, y en segundo lugar, si llevamos la confrontación música/palabra, canto-enunciación/significación al extremo, porque al ser despojada de sus significados, por ejemplo durante la escucha de una lengua desconocida o de un proceso de glosolalia, sigue resultándonos una expresión muy sugerente. En un fragmento de la novela del jerezano *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981), uno de los personajes pronuncia palabras incomprensibles para convencer a un potro extraviado de que vuelva: "Lorenzo le metió los dedos suavemente entre las crines y le rascó las quijadas, susurrándole palabras sin sentido, incluso palabras con algún sentido, mientras Ambrosio intentaba pasarle la jáquima por la cabeza."[516] En el ámbito de la música, existen casos de artistas contemporáneos que recitan o cantan combinaciones rítmicas y melódicas de fonemas y sílabas absolutamente exentas de significado. Es el caso, por citar un ejemplo, de algunas creaciones de la cantante y compositora estadounidense Meredith Monk. Sin embargo, al valerse únicamente del componente sonoro de

[515] El propio autor en un artículo titulado *Emilio Alarcos: informe de una amistad* da cuentas acerca de sus impresiones sobre el método de análisis estructuralista y formalista introducido por el filólogo salmantino, que aplicó en el estudio de las obras literarias de Blas de Otero o de Ángel González: "Descubrir, por ejemplo, a qué se debe la frecuencia de fórmulas parentéticas, o cómo se organiza el ritmo métrico, o por qué se producen determinados porcentajes fonemáticos en la poesía de Ángel González, supuso una lección crítica inolvidable." Op. cit., *Oficio…,* p. 565.
[516] Op. cit, *Toda…,* p. 59.

las palabras, en tales procesos la propia palabra se desvanece, se evapora en un enunciado discursivo que no significa pero que sugiere, igual que la música, e insinúa de una manera muy original un posible retorno a su primitivo origen cantado, todavía incapaz de portar imágenes.

Contrariamente a este tipo de expresiones artísticas, la poética de José Manuel Caballero Bonald se inscribe concienzudamente en el ámbito de la palabra. "La preocupación por la palabra está antes que nada"[517], afirmaba en una entrevista. La pretensión de regenerar el lenguaje poético desde la palabra implica someter toda consideración musical a su naturaleza significativa. No obstante, dentro de la dimensión sincrónica de sus formas, se puede observar una tendencia renovadora implícita en el empleo culto de secuencias inéditas. Se trata, desde un punto de vista combinatorio, de la convicción de que dos palabras poco frecuentadas que nunca antes estuvieron juntas pueden inspirar una imagen asociada a una emoción sonora inédita. Desde un punto de vista léxico, la experimentación con el lenguaje como base de todo discurso original que observamos en diversos pasajes de la obra del jerezano respeta las formas convencionales de la palabra que fosiliza el diccionario, pero procura ir más allá de su significado plano, adentrándose por los terrenos de la sugestión, a través de un uso nuevo en sus combinaciones sintácticas. Cuanto más se aleja de su uso convencional más incurre su sus cualidades insólitas, e incluso surrealistas y alucinatorias. Así, el proceso de selección tiene lugar primero en la escucha, a través de su particular gusto barroco por las palabras que ostentan un cierto exotismo sonoro. "La simple sonoridad del lenguaje, entendida como procedimiento para intensificar la sugestión temática"[518], como él mismo lo afirmaba en un artículo sobre la poesía de Juan de la Cruz.

[517] Op. cit., *Regresos…,* p. 234.
[518] Op. cit., *Oficio…*, p. 61. En el mismo artículo alababa "la sabiduría meramente formal del poeta".

2.2. Una escritura fundada en la escucha

Inspecter l'invisible et entendre l'inouï.

Rimbaud, *Lettres du voyant.*

José Ángel Valente, uno de los componentes del grupo poético del cincuenta con quien José Manuel Caballero Bonald ostenta más afinidades en cuanto a su pensamiento musical, afirmaba en su *Diario anónimo*:

> Cuando en el camino hacia la escritura percibimos un ritmo, una entonación, una nota, algo que es, sin duda, de naturaleza radicalmente musical, algo que remite al número y a la armonía, la escritura ha empezado a formarse. Escribir exige, ante todo, del oído una gran acuidad.[519]

De manera paralela, en el poeta jerezano descubrimos una poética que privilegia la escucha, la espera en la escucha al hilo de la experiencia. Tal y como lo veíamos en el primer capítulo, la poesía le asalta en momentos inesperados que le incitan con posterioridad a aplicar su particular método creativo, a moldear el artificio una vez que cuenta con la materia prima. Pero primero aguarda. En la espera la palabra brota, emerge desde el interior, y no siempre bajo una apariencia codificada. Primero se manifiesta en su noción material más primitiva, en forma de sílaba o de fonema, como antesala de la significación, como lo muestra en su poema en prosa *Qwerty o De las bellas letras*:

> Llegan sílabas solas, sin ninguna argamasa que las una. Y letras también llegan vacilando entre una enfurecida desavenencia de diagnósticos. O de argucias más bien que van incorporándose al desorden hasta llegar a convertirse nuevamente en argucias. Es como un único fetiche disperso en muchos otros, un maquinal abecedario de la imaginación que sólo desemboca en lo espontáneo. Nunca ninguna idea pudo prevalecer

[519] VALENTE, José Ángel, *Diario anónimo (1959-2000)*, 19 de abril de 1987, ed. de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2011, p. 246. Cf.. ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. "Sobre Valente y lo jondo: notas de poética", Studi Ispanici, nº37, 2012, pp. 293. Nótese cómo el poeta jerezano también se refiere a la vinculación entre el sentido del oído y la escritura en su obra crítica para referirse a la capacidad de emular ciertos patrones métricos tradicionales. Sobre Ignacio Aldecoa afirmaba: "Tal vez también ayude a hacer más patente ese eco el propio oído musical de Aldecoa, notoriamente prodigado en algunas variantes de sonetos de versos alejandrinos." Op. cit., *Ofício…,* p. 419. No obstante, deducimos que la naturaleza de la escucha que lleva a imitar modelos métricos es muy distinta del modelo de escucha interior fundada en la espera que desarrollamos en este apartado.

> frente a tan vengativa contradicción de la semántica: la palabra inicial diseña la poesía; la siguiente, la borra.[520]

El poeta se maravilla frente a ese mecanismo del espíritu de donde florecen espontáneamente los sonidos. La experiencia acústica y fonadora transforma a las emociones y a una parte importante de nuestro pensamiento en palabras[521] que no siempre les hacen justicia. Palabras provenientes de un ignoto desorden sonoro, una cueva interior donde difícilmente se vislumbran las ideas, pero donde tiene lugar el íntimo ritual sonoro, la génesis de la poesía. Palabras que traspasan potencialmente los límites del silencio en la antesala de la fonación y de la escritura, manifestándose primero en las cavidades resonantes del espacio psicológico. Es ahí donde el poeta las escucha primero y donde observa su profunda naturaleza musical. Su sensibilidad poética le lleva a transformar en palabras las inquietudes que se le presentan en momentos imprevisibles, en estados más o menos conscientes —durante un paseo, al hilo de una conversación o en la linde del sueño—, desde inquietudes que le obsesionan de manera recurrente, como la construcción de la identidad a partir de la memoria transformada en palabras o las amenazas sociales que pesan sobre el pensamiento crítico, hasta otras más eventuales, como la convivencia con los árboles o la sonoridad exótica de la lengua árabe. El jerezano se amolda al ritmo natural con el que las palabras se le van presentando, y como decía Claudio Rodríguez, es capaz de escribir al ritmo de los pasos[522]. En ese secreto proceso de decantación, de ordenación del caos irracional de las primeras palabras, las preferencias estéticas, curtidas en la escucha, actúan de manera automática en la distancia corta que las separa de las ideas y emociones que representan. Su oído selectivo funciona como un acto-reflejo que se amolda a las cualidades de su gusto fonético configurando un estilo muy reconocible, una especie de "generador de sospechas" en el que de manera inconsciente y automática recela de la dimensión no musical de

---

[520] Op. cit., *Somos…,* p. 448.

[521] Tal constatación es paralela al paradigma de la lingüística generativa de Noam Chomsky, una de las teorías lingüísticas más solventes sobre la naturaleza cognitiva del lenguaje. El intelectual norteamericano deduce de la natural cualidad fonadora de los niños y sobre todo de su fascinante capacidad para construir frases inéditas que el lenguaje no existe como un repertorio estanco de palabras que aprendemos, memorizamos y combinamos, sino más bien como una lógica computacional, algorítmica, donde el pensamiento se alía con la estructura sintáctica de la lengua para generar las frases. En ningún apartado de su obra José Manuel Caballero Bonald cita a este autor o a esta teoría. Tampoco a Ferdinand de Saussure a pesar de que el binomio lingüístico del signo esté muy presente en algunos episodios de su obra, especialmente en su último poemario, *Desaprendizajes* (2015). Deducimos que estas constataciones teóricas surgieron inevitablemente al hilo de sus relaciones con algunos de los más grandes lingüistas del panorama español, como Emilio Alarcos, Zamora Vicente, Pozuelo Yvancos, Manuel Alvar o Dámaso Alonso, a los que cita en diversos artículos críticos y en sus memorias, y con quienes en algunos casos mantuvo relaciones de una estrecha amistad. Este paralelismo entre la lingüística y la literatura podría llevarnos a señalar la existencia de un paradigma común a los tiempos, en consonancia con el concepto antropológico del *Zeitgeist* (en alemán el espíritu de los tiempos).

[522] Cf., *Guía de lectura de Claudio Rodríguez* de Luis M. García Jambrina y Luis Ramos de la Torre, ediciones de la Torre, Madrid, 1988, p. 40.

la palabra poética. Una idea que inspiró la temática de su poema en prosa *Defecto de forma*[523] que citamos en su totalidad:

> El generador de sospechas suele transmitir sus informes después de haber sido programado de acuerdo con un código de señales preferentemente irracional. Se instala entonces frente a una escombrera de indicios y elige (en la emborronada hegemonía del insomnio, por lo común) aquellos que sólo poseen un valor abstracto de música en trance de consumir sus últimos residuos de credibilidad. Aparentemente no se percibe en la sintaxis del generador más que una irrisoria equivalencia con determinados objetos en cuya aberrante promiscuidad convive. Pero algo se altera de improviso, coincidiendo las más de las veces con algún espasmo fonético: la coherencia del discurso experimenta entonces una cierta inclinación al automatismo. De modo que mientras cunde la caótica caligrafía del sueño, empieza a concretarse tácitamente un nuevo itinerario por los laberintos mitológicos de la realidad. Parece innecesario añadir que el generador de sospechas emite, con no inusual contumacia, falsas informaciones.

A nivel de producción, el músico se vale de su instrumento para convertir en sonido la noción interior de su discurrir musical. La propia etimología de la palabra instrumento (*in-struere-mentum*[524]: el medio, la herramienta que nos permite extraer, juntar, amontonar, desde dentro) remite a las conexiones entre dos espacios bien diferenciados, el psicológico y el aéreo, el íntimo y el colectivo. En el ámbito de la crítica literaria empleamos el término "voz" para referirnos al mismo tiempo a la audición interna, a su instrumento y a su manifestación sonora, aunque se suele emplear el concepto de "voz interior" para diferenciarla de aquella que se mece en el aire. Desde un punto de vista musical, todos tenemos el oído más o menos educado en cierta armonía y en ciertos ritmos para detectar instintivamente cuando una nota suena en falso, cuando una disonancia contradice la fluidez del compás. El discurso musical, referido al ámbito de la palabra, es deficitario de nuestra capacidad para emular los sonidos del mundo en las cavidades resonantes del espíritu y en nuestros sueños, pero se educa en un código cuya naturaleza espacio-temporal, la armonía y el ritmo, exige ante todo, como lo afirma Valente al referirse a la escritura literaria, "del oído una gran acuidad". El oído del músico curtido desarrolla una serie de reflejos que no solamente le indican al instante cuándo un elemento del discurso desafina o está fuera de ritmo; en sentido opuesto, también es capaz de detectar el soniquete de lo excelso, la armonía de un discurso musical de un altísimo nivel técnico y emocional en la ejecución, el aliento de lo sublime. Ese proceso es a su vez dependiente de sus diversas referencias genéricas y de las eventuales alternancias de sus gustos a lo largo del tiempo. Podemos compararlo con la escucha y la enunciación de la palabra, que en el contexto literario se inscriben en el ámbito comunicativo del texto. La forma material de las palabras y de las notas es siempre una versión de las que emanan de las categorías del espíritu. Se trata oportunamente de uno de los temas más frecuentados en las

[523] Op. cit., *Somos…,* p. 305.
[524] http://etimologias.dechile.net/?instrumento

aventuras metalingüísticas de la obra literaria de José Manuel Caballero Bonald que se corresponde con su alto nivel de exigencias en la escritura. El poeta aspira a equiparar la belleza de su discurso literario con esa música interior compuesta de palabras canoras, silencios insinuantes, botellas vacías y barcos hundidos. Pero no deja de ser consciente del aparataje técnico que filtra ese grado de automatismo que percibe en la pulsión interior del sonido —de hecho es llamativo observar cómo siendo un autor tan cercano al surrealismo, reniega por completo de la escritura automática[525]—. Tampoco oculta su frustración ante la incapacidad de acompasar plenamente lo ideal con lo material, de equiparar el secreto y resonante mundo interior con su apariencia, reflejada en las palabras. Un incierto desajuste donde queda manifiesta la soledad del hombre que piensa y que siente por sí mismo. En ese tránsito que va desde el espíritu hasta el labio, y del labio hasta el papel, la palabra nace, se reproduce y muere, y su naturaleza emergente y sonora comienza a marchitarse en la escritura. Para el poeta jerezano la palabra tiene un recorrido funcionalmente orgánico y formalmente musical: brota desde la dimensión sonora del espíritu, se hace habla, adopta un significado colectivo mientras su naturaleza poética original se desgasta y finalmente desaparece. Como poeta trata de revivirla, de revalorizar sus sonidos y de ir más allá de los límites de sus manidos significados para sugerir imágenes insólitas. En el poema *Música de fondo* desarrolla particularmente esta idea:

Llega el momento de decir la palabra
y se la deja caer, se la apremia
a transitar entre los labios,
anclada ya en sus límites de tiempo.
La palabra se funda a ella misma, suena
allá en la soledad de quien la dice
y puja poco a poco hasta nacer
y antes es nada y sólo una ansiedad
la hace constancia de algo irrepetible.

Súbitamente esa palabra aumenta
el vértigo ritual de la memoria,
boga sobre los hombres que la escuchan,
gira anhelante entre vislumbres
y se alza más y más y se estaciona, pule
sus bordes balbucidos[526], se nivela entre sueños.

Después inicia su holocausto.
Función de amor o de vileza,
la palabra se gasta en la espesura,
puebla sus márgenes de brozas,
se torna vana, amago de un aliento,
oscuridad final y sin sentido.

[525] En sus memorias describe al dadaísta y surrealista René Crevel como a un "espeso cultivador del automatismo". Op. cit., *La costumbre…,* p. 519.
[526] Nótese la referencia intertextual al verso del *Cántico* de San Juan de la Cruz: "un no sé qué que quedan balbuciendo".

> Está cayendo ya hecha pedazos.
> Rescoldos fugitivos, restos
> de fuegos ilusorios, flota y flota
> sobre las intenciones preteridas,
> entre el silencio de las conjeturas.
>
> Es nada la palabra que se dijo
> (no importa que se escriba para
> querer salvarla), es nada y lo fue todo:
> la música del mundo y su apariencia.[527]

José Manuel Caballero Bonald concibe la palabra poética como un objeto sonoro impregnado de su esencia oral, cuya naturaleza orgánica, evolutiva, muere hecha pedazos después de gastarse en su uso cotidiano. Por ello, se debate entre la primera y escurridiza naturaleza musical de las palabras y el imposible oficio de modelar el texto literario a través del artificio que supone el final de ciclo, la escritura como una lápida mortuoria. En un poema de *Desaprendizajes* (2015) se interrogaba sobre la imposibilidad de equiparar la realidad subjetiva y la verdad en el ámbito de la poesía: "¿Lograrás alguna vez lo más complejo: la concordancia entre lo insuficiente y lo absoluto?"[528], expresando una frustración similar a aquella de Juan Ramón Jiménez: "¡Qué lucha, en mí, entre lo completo y lo perfecto!"[529]. Ese debate interno le lleva a concebir a la poesía como un acto sagrado que aspira a rehabilitar la primera noción poética de las palabras. Recientemente afirmaba en una entrevista en RNE:

> El término sagrado aplicado a la poesía no me parece nada excesivo. Yo creo mucho en la vía iluminativa de los místicos y pienso que la poesía es llegar a un límite, a través de la palabra, que es muy peligroso: el borde del abismo, o te caes, o te despeñas, o realmente encuentras la iluminación, reaparece de pronto ahí una verdad que estaba oculta y que la poesía pone al descubierto.[530]

---

[527] Op. cit., *Somos…,* pp. 96, 97.

[528] Versos del poema en prosa *Prodigioso abismo*, ap., CABALLERO BONALD, José Manuel, *Desaprendizajes*, Seix Barral, 2015, p. 11.

[529] JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Ideolojía*, (1897-1957), Metamorfosis IV, Anthropos Ed., p. 201. Ap., op. cit., *Oficio…,* p. 170.

[530] Entrevista a José Manuel Caballero Bonald del programa de radio de RNE "El ojo crítico" el día 17 de Marzo de 2015. Nótese cómo el jerezano emplea en diversas ocasiones las reminiscencias de la poesía como una vibración de connotaciones divinas. En sus memorias se refiere a una "cierta noción sacral de la palabra poética" de Blas de Otero; op. cit., *La costumbre…,* p. 193. En su artículo crítico *Con Blas de Otero* valoraba asimismo la influencia de la corriente interiorista de la poesía mística en la obra del poeta bilbaíno, y en particular en cuanto al rol que juega el silencio en su obra: "El silencio también supone en la poesía del autor de *Pido la paz y la palabra* una especie de obligada tregua meditativa. Es un silencio repentino, como expectante, que acentúa en cierto modo la pulsión argumental y le otorga un nuevo valor dialéctico." Op. cit., *Oficio…,* p. 432.
http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SELOJO/mp3/1/1/1426620466311.mp3

2. UNA POÉTICA MUSICAL

En la tradición de las letras hispánicas son los poetas místicos quienes mejor encarnan esa noción sagrada de la palabra fundada en la escucha que, por otro lado, está estrechamente vinculada a la tradición del pensamiento judeocristiano que le otorga al verbo un poder creador tan insólito como el don de los profetas para escuchar la palabra divina. "En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios", reza el primer versículo del evangelio de Juan. Como veremos posteriormente, la influencia de la corriente mística es muy palpable en el poeta jerezano, quien ha llegado a afirmar que "la poesía es el trasunto religioso de la vida y la vida la justificación espiritual de la poesía"[531]. Sin embargo, su misticismo es complementario a la denuncia del pensamiento dogmático que recorre su obra. Su poética se fundamenta de una manera muy sólida en la defensa de la duda como cuartel general del pensamiento crítico. El carácter sagrado que radica en la escucha de las palabras que brotan del interior se contrapone con su escepticismo al observar la tendencia colectiva de convertir los significados emergentes en manidas verdades dogmáticas. En su discurrir filosófico escucha la música del agua que lleva el río en el que ningún hombre se bañó dos veces, mientras recela de quienes reivindican a ciegas el carácter absoluto de la verdad[532]. En efecto, su obra es en gran medida una denuncia del carácter totalitario y purificador del agua bendita que impregnaba los paños calientes del movimiento nacional-católico en la que fueron bautizados la inmensa mayoría de los niños de la guerra.

De manera paralela, observamos que su pensamiento relativista fundado en la duda y en los *Desaprendizajes* de lo evidente está particularmente bien expresado en una actitud creadora que vinculamos asimismo a las cualidades musicales de su poética: José Manuel Caballero Bonald se relee corrigiendo desde la escucha. El impresionante número de correcciones que le ha impuesto a su obra a lo largo de su carrera nos desvela algo más que una eventualidad editorial: se trata de un método de ceración que tiene lugar a largo plazo donde aplica su concepción orgánica de la palabra en su variante más sonora, reactualizando en la escucha sus gustos fonéticos. Al reinterpretar unas formas escritas tendentes al anquilosamiento reivindica la vigencia del pretérito dinamismo de la esencia oral de las palabras y esboza muy particularmente una restructuración de su estilo cuyo estudio nos otorga una visión privilegiada del funcionamiento de su oído. En sus memorias afirmaba no ser en absoluto partidario de releerse[533],

---

[531] Op. cit., *Oficio…,* p. 55.

[532] En *Sobre la eficacia de la duda*, uno de sus últimos poemas incluidos en *Desaprendizajes* (2015), se puede leer: "La carencia de dudas vertebra el catecismo del dogmático […]. Hartos impartidores de verdades se juntan de continuo en los podios del discernimiento, allí donde se dilucidan las más conspicuas tramas de lo nunca dudoso. Qué palabra inhumana la palabra certeza, dije en difusos días discordantes. Pero aquí no hay respuestas, sólo preguntas imprecisas, volubles, provisorias. Nada es palmario ni veraz, todo es versátil y azaroso. Pobre de mí que, después de tan tenaces pretensiones, apenas he logrado dudar de unas pocas materias esenciales de la vida". Op. cit., *Desaprendizajes,* p. 17.

[533] Op. cit., *Tiempo…,* p. 241. En su artículo *Martín Santos: un fin de trayecto narrativo* se refería específicamente a las implicaciones emocionales y relativas al gusto en la relectura: "Releer lo que en un primer momento supuso una lectura placentera puede deparar alguna insospechada rectificación. Para bien

imaginamos que por la extrañeza frente al espejo de la obra propia, pero independientemente de las más que probables implicaciones emocionales que conllevan las correcciones, a través de ellas se mantiene viva la evolución de sus gustos sonoros.

En julio de 1997, María José Flores Requejo publicaba una tesis doctoral titulada "La obra poética de José Manuel Caballero Bonald: Estudio de variantes". Se trata de un minucioso trabajo filológico basado en los estudios críticos de Giorgio Pasquali[534] y otros trabajos teóricos de crítica textual, ecdótica y edición de textos que estudia el impresionante corpus poético de nuestro autor en su totalidad. Tan extenso trabajo consiste en la fijación sistemática de las variantes textuales de sus poemas, desde sus ediciones príncipes hasta las múltiples reediciones y antologías publicadas. Su factura metodológica, tanto por su coherencia como por el amplio volumen de variantes que abarca, nos resulta impecable. Flores aplica la técnica cronológica de fijación de variantes, clasificándolas por variantes de supresión, adición, permutación y sustitución. Pero también esboza un tímido acercamiento crítico al estilo de nuestro autor y más precisamente al funcionamiento musical de su oído. Este trabajo describe desde el rigor de sus bases teóricas una realidad que difícilmente podría pasar desapercibida para cualquier estudioso de la obra del jerezano: el dinamismo de un proceso de creación fundado en una escritura en movimiento. Se confirma de esta manera la condición sanadora de su poesía como *perpetuum mobile*[535], un diálogo cíclico consigo mismo a través de un reflujo verbal fundado en la escucha. Desafía así la naturaleza inmóvil del texto otorgándole el beneficio —la tarea— de la duda, insuflándole a borrones las nuevas marcas de su oralidad engarrotada, desvelando el aspecto más performativo de la intimidad del proceso de creación poética en un margen de años e incluso de décadas, redefiniendo el valor legatario de la obra de arte y multiplicando los testimonios que justifican la existencia de varias voces bajo la apariencia unitaria de su nombre.

Sin embargo, durante sus correcciones José Manuel Caballero Bonald no deja de tener en cuenta la música original del fraseo del verso. Las correspondencias sonoras entre el texto original y los cambios que introduce ocurren a todos los niveles del texto: a nivel fonético, por

---

o para mal, depende de la ocasión e incluso del ánimo. Por supuesto que los gustos se modifican con los años y que pueden producirse notables desniveles entre el juicio que mereció la primera lectura de un libro y el que suscita medio siglo después." Op. cit., *Oficio…,* p. 435.

[534] PASQUALI, Giorgio, *Storia della tradizione e Critica del testo*, Florencia, Le Monnier, 1934.

[535] Término integrado a la composición musical en el s.XIX que designa un retorno cíclico a una melodía y que también está relacionado con el concepto musical de canon. "Así llaman algunos compositores a algunas piezas jocosas que —en imitación del eterno sueño de los físicos— "no tienen fin"; esto quiere decir que se enlazan su fin y su principio de tal manera que la pieza puede ser repetida infinitamente." —Así lo define Kurt Pahlen en su *Diccionario Universal de La Música*—: "Con el nombre de Perpetuum Mobile o (en italiano Moto Perpetuo) escribieron obras curiosas y chispeantes Weber, Mendelssohn, Paganini, Johan Strauss y otros." Buenos Aires, El Ateneo, 1959, p. 304. Este término ya fue vinculado a la creación literaria por José Ángel Valente en su obra *Invención sobre un perpetuum mobile* que en relación con la música estudia concienzudamente el profesor Francisco Javier Escobar Borrego en su artículo "Pervivencia de "Wozzec", de Alban Berg en *Invención sobre un perpetuum mobile*, de Valente (Con Celaya y Leopoldo Mª Panero como telón de fondo)", *Il confronto letterario*, nº57, 2012, pp. 101-134.

ejemplo, introduciendo una palabra que comienza por la misma letra que la que está sustituyendo, a nivel silábico, escogiendo palabras con una o varias sílabas idénticas a la anterior o con rima consonante y con el mismo número de sílabas, y a nivel rítmico, ya que también los acentos suelen coincidir con los que marcaba la palabra o el verso modificado. Después de observar el carácter reiterativo de un hábito que apercibimos fácilmente nada más comparar dos ediciones diferentes de un mismo poema elegido de forma aleatoria no nos extraña que las conclusiones generales de Flores tiendan a recalcar el protagonismo de la musicalidad de la palabra en su obra:

> En líneas generales nos parece importante subrayar que en buena parte de los casos las variantes, en mayor medida las que afectan a los primeros poemas y libros, respetarán la rima y todos los acentos, principales y secundarios, es decir, la sonoridad, la musicalidad, el ritmo, porque éste es para nuestro poeta el principal elemento creador y ni siquiera inconscientemente se viola. Son por tanto muy escasos los ejemplos de cambios que afecten sobre todo al ritmo del poema. Inicialmente se advierte una tendencia a las estructuras paralelísticas, a un ritmo en ocasiones salmodiado y reiterativo que se sustituye por otro más ágil y vivo.[536]

Existen cientos de variantes catalogadas en el estudio de Flores que confirman esta tendencia. Variantes donde queda reflejada de manera evidente la primacía de la sonoridad de la palabra a la hora de imponerle correcciones al texto poético y que clasifica bajo el marchamo "basadas en razones fonéticas y semánticas"[537]. Citamos aquí sólo algunos ejemplos:

Domingo (Aula)[538]
pespuntes de **dolor**, esperanzas **cambiantes** (v. 5, *Aula*, AD)
pespuntes de **dolor**, esperanzas **sangrantes** (V, P)
pespuntes de **temor**, esperanzas **sobrantes** (SN)
pespuntes de **estupor**, esperanzas **sobrantes** (DV)

Las adivinaciones (Platero)[539]
¿Por qué entonces —me dije— mi voz **ulcerativa**
besa y canta y contagia (vv. 21-22, *Platero*, AD)
¿Por qué entonces —me dije— mi voz **conciliativa**
besa y canta y contagia (V)
¿Por qué entonces —me dije— mi voz **vindicativa**
besa y canta y contagia (P, SN)

Se llamaba Eduardo aquella compañía (Memorias)[540]
de sus **innumerables** aguas **unitivas**. (v. 8, M)
de **indeclinables** aguas **fugitivas.** (V)
de **irremediables** aguas **fugitivas.** (P)

[536] Op. cit., *La obra poética…,* p. 605.
[537] Ibíd., p. 682.
[538] Ibíd., p. 683.
[539] Ibíd., p. 684.
[540] Ibíd., p. 686.

Flores analiza de forma cartesiana un modelo de creación poética que no puede ser aprehendido a través del estudio inmanente de la obra, ya que su idiosincrasia se nos desvela solamente a través del estudio de la evolución de las múltiples variantes a lo largo de los años. No obstante, su acercamiento puramente teórico, limitado al modelo de análisis de la crítica textual, pasa por alto cuestiones fundamentales de índole poética a la hora de explicar la aparente incongruencia semántica que rige a un número muy extenso de las correcciones. En este sentido, Flores observa:

> Nos sorprende pues la abundancia de variantes en las que una palabra será sustituida por otra a la que sólo la unen razones fónicas, sin que al menos, en buena parte de los casos, existan motivos semánticos que expliquen tales cambios.[541]
>
> […]
>
> Las variantes pocas veces responden a esquemas lógicos y no siempre se pueden establecer relaciones claras o al menos comprensibles entre las distintas versiones y variantes de un texto, ya que, a veces, éstas no tienen nada que ver con lo dicho anteriormente o pueden llegar incluso a representar o significar completamente lo contrario.[542]

Lo que Flores atribuye a una falta de "esquemas lógicos" nos resulta más bien una perseverancia de ciertos valores poéticos heredados principalmente de uno de los movimientos literarios contemporáneos con los que el poeta jerezano dice sentirse más en deuda: el surrealismo. En la primera frase del poema *Femme nue*, que le dedica a Pablo Picasso, afirma: "La transgresión de la lógica conduce al predominio de la maravilla"[543]. En un artículo suyo titulado *Leer a Picasso*[544], critica y alaba la poco laureada obra poética del pintor malagueño y se pronuncia en favor de una serie de valores poéticos donde reconocemos una actitud creadora que justifica plenamente la necesidad de transgredir la dimensión lógica de la palabra:

> No cabe duda que Picasso convierte la palabra en materia plástica. Él mismo aseguró una vez que, con su escritura, no deseaba describir sensaciones, sino plasmarlas, reproducirlas con el sonido de las palabras. Y es cierto. Nunca usa esas palabras con ningún propósito narrativo, sino dejando que generen por sí mismas una sensación ajena a su propio significado, a través de alianzas sorprendentes, de asociaciones irracionalistas y hasta de la mera sugestión fonética.[545]

---

[541] Ibíd., p. 682.
[542] Ibíd., p. 783.
[543] Op. cit., *Somos…,* p. 425.
[544] Op. cit., *Copias…*, pp. 171-182.
[545] Ibíd., p. 179.

2. UNA POÉTICA MUSICAL

En correspondencia con la citada "transgresión de la lógica", más allá de las injerencias del azar —que el poeta subrayaba irónicamente en el texto sobre las erratas de imprenta que mostrábamos en el primer capítulo como un método irracional no descartable para la creación literaria—, la poética de José Manuel Caballero Bonald defiende la capacidad sugestiva de las palabras más allá de sus significados referenciales. Si el nacimiento de toda palabra atiende a una necesidad referencial, pronto la voluntad de transgredir esa lógica desde la poesía remite a un código inclasificable fuera de sus designios comunicativos. Una evolución paralela a la de la propia poética de muchos autores del grupo poético del cincuenta. Nótese cómo se refiere específicamente a ello en el artículo *José Ángel Valente: la poética de los límites*:

> La evolución fue desde luego tan coherente como sistemática: de la palabra explícita, indicadora, a la palabra elusiva, tensada hasta dotarla de una nueva acepción; del lenguaje lógico al hermetismo regenerativo de un idioma poético que se reinventa a sí mismo. "La poesía lleva el lenguaje a una situación extrema", diría el propio poeta.[546]

Tal desafío a los límites lógicos del lenguaje también tiene lugar durante la escucha de las cualidades fonéticas de la palabra, sobre todo por lo que pueden llegar a sugerir como repertorio sonoro. Pero, ¿cuáles son tales cualidades?

En un primer acercamiento a su obra, ya en la escucha de muchos de los títulos de sus novelas y poemarios, descubrimos un gusto eufónico por ciertas resonancias que nos muestran una intención creadora cuya naturaleza sonora reactualiza en alza ciertos instrumentos retóricos cercanos a la aliteración, la paronomasia y otras figuras sonoras, pero que en el caso del poeta jerezano deben ser debidamente contextualizados al hilo de su pensamiento musical. Carlos Mazal, en relación con este aspecto de la obra de José Manuel Caballero Bonald afirmaba con un retruécano que "los títulos no sólo nos titulan, sino que nos tutelan"[547]. El nombre con que se bautiza a un libro o a un hijo dice mucho de la filiación eufónica y cultural del progenitor. Fijémonos en algunos títulos de sus obras.

En sus dos primeras novelas, *Dos días de setiembre* (1962) —obsérvese la dicción sonora del nombre del mes— y *Ágata ojo de gato* (1974), o en el de su poemario *Descrédito del héroe* (1977), se escuchan consonancias que apuntan hacia una ordenación armónica de las palabras. En otros muchos casos, manifiesta la voluntad de rescatar la sonoridad rotunda y solemne de palabras y títulos extraídos de la tradición clásica, e hispánica —*Anteo* (1956), *Pliegos de cordel* (1963), *Laberinto de Fortuna* (1984), *Campo de Agramante* (1992), *Entreguerras* (2012)—, en el empeño de renovar sus empolvados fonemas a través de un cultivado diálogo poético con su propia experiencia lectora. El jerezano ha mostrado asimismo esta sensibilidad en

[546] Op. cit., *Oficio…,* p. 492.
[547] MAZAL, Carlos, *Fidelidad a las palabras*, op. cit., *Navegante…,* p. 205.

la sonoridad de los títulos y nombres de algunos fragmentos de su obra. Por ejemplo, en su novela *En la casa del padre* (1988), el protagonista pretende fundar "una marca de licor con el eufónico nombre de El Lince de Fuego."[548] En otros de los títulos de sus libros —*Las adivinaciones* (1952), *Diario de Argónida* (1997), *Manual de infractores* (2005), *Antídotos* (2008), *Anatomía poética* (2014), *Desaprendizajes* (2015)— expresa un gusto muy recurrente por ciertas palabras trisílabas, polisílabas y a menudo esdrújulas.

En relación con la novela *Dos días de setiembre* (1962), el jerezano afirma en sus memorias haber escogido el título antes de empezar a escribirla[549]. En una entrevista le preguntaron el porqué de la elección de la grafía *setiembre*, también aceptada por la norma, a lo que contestó que "por lo atractivo", por utilizar "lo menos usual"[550]. En su gusto por las formas menos usuales se manifiesta una búsqueda de la originalidad que concuerda, como veremos posteriormente, con algunos de los aspectos más barrocos de su poética. Pero su atracción por los vocablos y locuciones poco comunes no atiende exclusivamente a cuestiones relacionadas con la frecuencia del uso. También se inscribe en el gusto por sonoridades exóticas no tanto por lo que tienen de desconocidas en cuanto a su contexto significativo como por su resonancia desde el punto de vista de la musicalidad de la palabra. En este sentido, en las primeras páginas del segundo tomo de sus memorias relata el impulso arbitrario de bajarse de un tren en una estación por la sola "contundencia fónica"[551] de su nombre, Navalperal de Pinares, un rasgo que observamos en la orquestación consonante del ritmo interno del nombre que el poeta contrasta irónicamente con la recargada "contradicción vegetal del topónimo". Tal aproximación a la sonoridad de una palabra cotidiana se explica coherentemente dentro de los márgenes de una particular percepción musical y poética del entorno auditivo. El propio autor confirma esta predisposición estética al final de su relato asumiendo que dicha "extravagancia […] le otorgaba algún modesto prestigio literario".

José Manuel Caballero Bonald se esfuerza por traducir la secreta emoción musical que le provoca la escucha de ciertas palabras, sin por otro lado desatender las connotaciones afectivas a las que le incita el contexto pragmático de sus significados o su propio estado de ánimo. Se trata de una sensibilidad nominal que prosigue un recorrido inverso al del diálogo platónico de Crátilo donde quedaba expresada la convicción mimética de que la esencia de las cosas nombradas está contenida en la naturaleza del propio nombre. El jerezano queda seducido primero por la materia sonora que le asalta, por esa otra realidad acústica subjetiva, y sólo después de confirmar su belleza descubre las cualidades mágicas de la cosa nombrada. En un artículo crítico citaba unas

[548] Op. cit., p. 202.
[549] Op. cit., *La costumbre…,* p. 283.
[550] Op. cit., *Regresos…,* pp. 234, 235.
[551] Op. cit., *La costumbre…,* p. 9.

palabras de Mallarmé al respecto: "Afirmaba Mallarmé que nombrar directamente a un objeto es suprimir el placer de ir descubriéndolo, en adivinaciones graduales, a través de la poesía."[552]

En uno de los más hermosos pasajes de sus memorias describe su primer encuentro con Pepa Ramis —su esposa y madre de sus cinco hijos— a través de un relato donde la calidad del lenguaje literario se impone a cualquier evocación probable de la realidad. Sin embargo, nos llama la atención observar que la primera reflexión que preludia a la descripción sensible de la joven está particularmente referida a la sugerente sonoridad de su nombre:

> El nombre de Pepa, que a mí me gustó precisamente por lo reñido con cualquier ridículo aféresis o apócope, contrastaba también con el aspecto de aquella muchacha, más de nórdica del Báltico que de mediterránea balear. Era muy rubia, de ojos muy azules, con la piel suavemente curtida por el sol. Pensé al principio que era demasiado bella para comportarse con naturalidad, o que me iba a dedicar esa atención perentoria de las siempre aduladas. Pero la placentera contemplación de aquella criatura acuática —luego supe que había sido campeona de natación de baleares—, como surgida de un mar boticceliano, se acentuó cuando empezó a hablarme con esa tonalidad melodiosa y un poco agreste propia de algunas mallorquinas, sobre todo cuando están habituadas a expresarse en su lengua y tienen que elegir, por obligación o por simple cortesía el castellano.[553]

En la sonoridad rotunda del nombre de la joven aprecia una belleza fonética que contrasta desdeñosamente con un recurso de supresión silábica, la aféresis y la apócope, muy característico de la poesía clásica previa al romanticismo, que optaba por sacrificar la sonoridad original de las palabras en beneficio de la métrica del verso. La experiencia estética que le provoca la escucha del nombre tiene lugar primero en el espacio de la audición. Luego armoniza su belleza fonética en la descripción visual que hace de la joven, para regresar inmediatamente a la focalización auditiva desde la que con mucha regularidad describe las cualidades sonoras del relato, al referirse a "esa tonalidad melodiosa y un poco agreste" de su habla. Tal y como se puede observar en este fragmento, además del protagonismo de la escucha como un proceso interior de decantación estética, las cualidades musicales de la poética de José Manuel Caballero Bonald pasan en gran medida por la transcripción del conjunto de elementos que componen la sonosfera manifiesta en una particular tendencia a dibujar paisajes acústicos. No obstante, la sublimación literaria de la realidad canora tiene lugar antes que nada en la propia sonoridad de la palabra.

En otro episodio de sus memorias asistimos de nuevo a la instrumentalización del nombre de un pueblo por cuestiones fonéticas. Durante su etapa en Colombia, tras una convalecencia prolongada por motivo de una "extraña y como brumosa anomalía sensorial" que le indujo un estado depresivo que compara al de "los acostados" de su familia, relata no sin ironía

[552] Op. cit., *Oficio…,* p. 511.
[553] Op. cit., *La costumbre…,* p. 114.

cómo su mujer consiguió sacarle de la cama con la proposición de pasar unas vacaciones en un pueblo llamado Fusagasugá: "No sé por qué eligió Pepa ese enclave medio serrano, debió de ser por la incitación sonora del topónimo […]"[554].

A menudo el poeta se vale de la percepción acústica para construir una ficción literaria en la que las palabras ostentan capacidades terapéuticas que remiten a su origen órfico. En alguna ocasión ha afirmado que la literatura es como un hechizo en el que se penetra adrede.[555] Esta noción curativa de las palabras con especial énfasis en su sonoridad se manifiesta oportunamente en no pocos episodios de su obra en los que su sujeto poético o sus personajes presentan cuadros patológicos de diversa índole. Observemos el siguiente fragmento de sus memorias donde después de confesarse algo hipocondríaco, describe un caso clínico:

> Exploré el ritmo de mi respiración, una punzada repentina en el pecho, un amago de distonías neurovegetativas, la cefalea centrípeta del hipertenso […].[556]

Nótese la relación manifiesta entre la actitud aprensiva con la que su sujeto poético ausculta sus males y el tipo de palabras que escoge para definirlos. Palabras poco usuales del registro culto, polisílabas y paroxítonas, en cuya disposición deja al descubierto un gusto muy particular por las sonoridades herméticas de filiación barroca. En sus memorias relata una anécdota que también sustenta el perfil hipocondríaco de su personaje en su relación con la sonosfera y de manera indirecta con sus preferencias eufónicas por este tipo de palabras inusuales:

> […] cuando yo apenas tenía siete meses pronuncié con toda claridad y por dos veces consecutivas la improcedente palabra "mameluco" […], tampoco me disgusta relacionarlo con mi incurable propensión a pasar, sin fases intermedias, de una locuacidad extremada a un silencio absolutamente cartujano.[557]

La ambigüedad irónica con la que relata este tipo de escenas está relacionada con el uso recurrente de la enfermedad como tema literario en su obra. Es oportuno subrayar su confesada hipersensibilidad hacia los ruidos, según cuenta en sus memorias, heredada de su madre[558]: "Soy incapaz de soportar, incluso pueden llegar a exasperarme, los sonidos que sobrepasen mi muy bajo nivel de tolerancia acústica, y menos si esos sonidos se producen con una obstinación

---

[554] Op. cit., *La costumbre…,* p. 297.
[555] Cf., op. cit. *Regresos…,* p. 106; art., TOBALINA, Paola, *Palabras para no naufragar*, EuropaSur, 09-02-2017. En otro artículo suyo afirmaba que "la poesía de César Vallejo suena a conjuro". Op. cit., *Oficio…,* p. 245.
[556] Op. cit., *La costumbre…,* p. 542.
[557] Op. cit., *Tiempo…,* p. 19.
[558] "Mi madre tenía una sensibilidad muy especial para los ruidos, tal vez padecía de alguna afección auditiva pues no podía soportar ni los gritos ni ninguna otra clase de estrépitos." Op. cit., *Tiempo…,* p. 59. Cf., op. cit., *Memorial…,* p. 38. Sobre el ruido: op. cit., *La costumbre…,* p. 272.

sistemática."[559]. A estas alturas, y dado que suele referirse a los humores patológicos con un sarcasmo poco disimulado, desconocemos el grado de veracidad de sus síntomas, pero sí sus vertientes literarias. En cualquier caso, esta predisposición simboliza a la perfección sus aspiraciones a modular estéticamente el espacio sonoro de la palabra. El protagonista de *Campo de Agramante* (1992) también se ve aquejado por estos males acústicos:

> La intensidad del sonido me transmitía una creciente hiperestesia, como si cada decibelio se estuviese materializando en una impetuosa percusión por dentro de mi cavidad torácica.[560]

En una entrevista de Elvira Huelbes al hilo de la publicación de esta novela, se refería a una cualidad de sus gustos fonéticos y léxico-semánticos que ya venimos mostrando. La entrevistadora le preguntaba acerca de un episodio de la novela donde el protagonista "repite palabras eufónicas a modo de bálsamo: albérchigo, feldespato…"[561], ante lo que el jerezano contesta:

> La fonética de las palabras actúa en mí como un sedante y también como un contraveneno, un antídoto contra lo que estoy oyendo, todas las agresiones acústicas que atacan nuestros oídos a diario, despiadadamente, sin consideración. Cuando al protagonista le agobia la verborrea del locutor radiofónico yo pensaba en esas palabras esdrújulas que tenían la virtud de aliviarme inmediatamente.[562]

Los efectos paliativos frente a los ruidos que le otorga la escucha de ciertas palabras esdrújulas en virtud de su particular composición eufónica son similares a los que cualquier persona puede sentir a la hora de escuchar música, también con fines terapéuticos. La palabra adopta su primitiva cualidad musical a través de la escucha y es capaz de amansar a la fiera. Vuelve a ser la voz de la madre que nos calma, que nos despierta o que nos hace reír con su única presencia vibrante todavía exenta de significados. Pero también es esa música capaz de transportarnos hasta ciertos estados anímicos, de inducirnos sensaciones de diversa índole como el sosiego, la paz o la euforia; como bien dice: un bálsamo, un sedante, un contraveneno.

Como venimos apuntando, las tendencias hipocondríacas en las que incide eventualmente el personaje que José Manuel Caballero Bonald nos muestra de sí mismo en sus memorias afectan particularmente a su sentido del oído. En *Tiempo de guerras perdidas* (1995) narra cómo en el Madrid de los cincuenta, un estado avanzado de desnutrición le provocó una

[559] Op. cit., *La costumbre…,* p. 272.
[560] Op. cit., p. 177.
[561] Op. cit., *Regresos…,* p. 246.
[562] Id.

"avitaminosis, cuyos primeros síntomas se concretaron en una especie de estado ciclotímico, con acompañamiento de un sonido de chicharra localizado en el oído interno"[563]. La frecuencia de este tipo de menciones patológicas del sentido del oído tienen su principal secuela literaria en su novela *Campo de Agramante* (1992), cuya trama gira precisamente alrededor del extraño don de su protagonista para escuchar ciertos sonidos del entorno antes de que se produzcan. De hecho se trata de un personaje cuyo nombre desconocemos: un joven sin nombre cuya identidad podemos intuir en parte gracias a su inquietante desequilibrio acústico.

José Manuel Caballero Bonald afirma en sus memorias y en diversas entrevistas que los síntomas del personaje literario están inspirados en un acúfeno que él mismo padeció a raíz de una isquemia cerebral que afectó a su percepción de la realidad[564]:

> Padecí un proceso de insuficiencia circulatoria cerebral, producida en parte por una artrosis cervical, que afectaba a mis sueños y que me hacía tener alucinaciones auditivas, cuando estaba despierto. No se trata de ruidos imaginarios, sino que a veces confundía yo mismo mi estado, si soñaba o estaba despierto.[565]
>
> […]
>
> Se me alteró la sensibilidad: tenía confusiones entre la realidad y el sueño, recuerdos falsos, que es una cosa bastante inquietante, es como si te miras en un espejo y no te reconoces. Me convertí en un personaje literario y pensé que era un personaje para una novela mía.[566]

En la novela el narrador y protagonista afirma:

> El más mínimo ruido me sobresaltaba como un cañonazo, se me metía por dentro de la sangre y lo sentía llegar al corazón en una violenta oleada. […] Era un eco oscuro que transmitía una suerte de intermitencia vibratoria a las paredes. A lo mejor yo era el único que lo oía.[567]

Y más adelante:

> El estruendo insufrible de las motos me atenazaba a acérrimos intervalos como el retumbo persecutorio de un sueño.[568]

---

[563] Op. cit., *Tiempo…,* p. 335.
[564] Cf., op. cit., *Memorial…,* p. 13; op. cit., *Copias…,* p. 364; op. cit., *Regresos…,* p. 242; art., http://elpais.com/diario/1992/10/14/cultura/719017214_850215.html
[565] Op. cit., *Regresos…,* p. 241.
[566] Ibíd., p. 297.
[567] Op. cit., pp. 39-41.
[568] Op. cit., p. 151.

Sin embargo, en la novela *Ágata ojo de gato* (1974), años antes de que el autor se viera aquejado de ese mal, ya hay una escena en la que los protagonistas escuchan con dos días de anticipación el ruido devastador de un maremoto[569] y aparece un personaje con dones visionarios apodado Ojodejibia que poseía "la poco frecuente facultad de escuchar los ruidos antes de que se produjeran"[570]. Tal y como lo estudiamos más tarde, el autor desdibuja voluntariamente en sus entrevistas y comentarios críticos la línea que separa a la realidad de la ficción y tiende a acercarse a la realidad desde una perspectiva sustancialmente literaria, demostrando una filiación libresca de pertinentes reverberaciones con el pensamiento moderno encumbrada por personajes con desequilibrios sensoriales tan celebrados como Segismundo, Hamlet o Don Quijote; siendo este último en quién el rechazo a una visión unitaria y objetiva de la realidad por contraste con una sensibilidad subjetiva aprendida en la ficción de los libros ha sido más celebrado. José Manuel Caballero Bonald se inscribe muy particularmente en esta tendencia en el diálogo que establece en la novela y en el conjunto de su obra entre lo real y lo imaginario, y que subraya en un fragmento extraído del capítulo quinto donde la voz del protagonista se apodera del espacio reflexivo del relato dándole un vuelco vertiginoso a la focalización y donde sugiere de manera implícita uno de sus principales asentamientos poéticos:

> Intuyo que en todo eso hay una clave subyacente, una respuesta agazapada que espera su turno. El día menos pensado ocurrirá algo, lo sé, se abrirá una puerta, se romperá un sello, y allí mismo, sin ayuda de nadie, se habrá decretado una rectificación perentoria: la del límite todavía nebuloso que separa lo razonable y lo quimérico.[571]

En un artículo crítico que lleva el mismo nombre que esta novela, el académico y psiquiatra Carlos Castilla del Pino analiza los desequilibrios sensoriales del protagonista y su don particular de adelantarse a los ruidos con el ejemplo de un ciego que oyó antes que nadie la llegada del tranvía, a pesar de la realidad empírica de que el tranvía estaba llegando y sonando, independientemente de que cualquiera de las demás personas que lo esperaban fuesen capaces de oírlo. En un análisis versado en las patologías auditivas presentes en la que denomina "la novela del rumor", Castilla del Pino concluye con una reflexión que siendo extraída de su crítica a su discurso sensorial, bien podría aplicarse a un acercamiento hermenéutico de la realidad subyacente en la poética musical de José Manuel Caballero Bonald:

> Las cosas están siempre sonando, esperando que alguien sea capaz de oírlas, o que las deje de oír. Todo suena, todo lo que existe suena, y suena por el hecho de que existe.

[569] Op. cit., p. 181.
[570] Op. cit., p. 221.
[571] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Campo de Agramante,* Seix Barral, 2005, p. 197.

> Las alucinaciones del protagonista no existen como sonidos empíricos, pero suenan, claro que suenan, […] aunque sea él, solamente él, quien los oiga.[572]

Hay un vínculo muy estrecho entre el protagonismo del sentido del oído con el que percibimos, entre otras cosas, las palabras, y los modos en los que el poeta jerezano transfigura la realidad. Esta línea de pensamiento ontológico expresada a través de una serie de conceptos extrapolables a una poética universal del arte se muestra particularmente incisiva en algunas frases de su obra poética. En la última frase de su poema *Poética de las heridas* afirma: "Sólo las transgresiones figurativas pueden extraerle a la realidad su secreto vivificante"[573], una sentencia que se corresponde con otro aforismo de su autoría que ya citábamos en el primer capítulo: "No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas"[574]. A través de una representación holgadamente sesgada de la realidad, la ficción literaria, además del efecto retroactivo que observamos en el protagonista de *Campo de Agramante* (1992), ejerce una función curativa, catártica para nuestro autor, según contaba en una entrevista: "La literatura es como una carta que el escritor se enviara a sí mismo."[575] Una carta particularmente cargada de sugestivas imágenes sensoriales, una literatura cargada de "la delicia acústica" palpable en "la delicada organización de su oído"[576].

De manera paralela, en el análisis del uso que hace el poeta jerezano de las figuras de dicción, donde la orquestación articulada de los aspectos sonoros del discurso literario se manifiesta de una manera incisiva, asistimos a un debate crítico muy jugoso, dado que él mismo se ha mostrado en múltiples ocasiones abiertamente contrario a los encorsetamientos premeditados de "la retórica de salón"[577]. En sus memorias afirma, contrariando a un personaje que se las daba de gracioso al hacer juegos de palabras, que siempre ha "detestado esos malabarismos […] basados preferentemente en la paranomasia o en la aliteración."[578] Más adelante retoma el apunte al hilo de una anécdota con Carlos Barral:

---

[572] CASTILLA DEL PINO, Carlos, *Campo de Agramante*, op. cit. *Navegante…,* p. 256. Más adelante afirma que el universo de los ruidos que oye el personaje protagonista y narrador se sobrepone al tono de la novela: "Por la atención reiterada y obligada a los ruidos, de fuera y de dentro, el protagonista que escribe su experiencia acaba viviendo por y para los ruidos."

[573] Op. cit., *Desaprendizajes* p. 76.

[574] Última frase del poema *Femme nue*, Op. cit., *Somos…,* p. 425. Nótese cómo en diversas entrevistas vuelve a la idea de ahondar en la realidad y confrontarse a sus enigmas. Cf., op. cit., *Regresos…,* p. 343. Sus reacciones ante el realismo, el naturalismo, las crónicas de viajes, el socialrealismo y todo género literario heredero de la representación mimética también afecta a su obra crítica. En un artículo sobre la obra de Aldecoa critica la representación en exceso "de una realidad que a veces lastra la narración de una molesta por excesiva dosis de naturalismo." Op. cit., *Oficio…,* p. 412.

[575] Op. cit., *Regresos…,* p. 242.

[576] Términos con los que Gerardo Diego se refería a la obra de San Juan de la Cruz. Ap., op. cit., *Cantar...*, p. 232.

[577] Op. cit., *Regresos…,* p. 365.

[578] Op. cit., *Tiempo…,* p. 238.

> Es lo que también trató de hacer Barral en *Cuando las horas veloces*, donde afirma que, al hilo de una vertiginosa resaca, yo le mandé a mi mujer un telegrama con el siguiente texto: "Pepa pepe pupa". Falso. Mis ocurrencias tampoco son ni tan lerdas ni tan abundantes como para dilapidarlas con esas bromitas de párvulo, eso se lo dejo a los que usan las aliteraciones y paranomasias como base estilística."[579]

Sin embargo, una lectura atenta de su obra nos lleva a pensar que la severidad de tales objeciones se limita muy particularmente a la falta de rigor poético del contexto que denuncian y a sus vecindades con la comicidad implícita en situaciones tan específicas como las que aquí se muestran. No podemos estar más de acuerdo con el profesor Francisco Díaz de Castro cuando en su artículo *El manual de infractores de José Manuel Caballero Bonald* se refiere a sus "oportunas y exactas aliteraciones"[580], utilizando como ejemplo un fragmento del poema *Introspección*:

> Se oye e**l** paso decrépito de**l** tiempo
> entre **l**as inconstantes dádivas
> de **l**a fe**l**icidad,
> mientras f**l**uyen
> **l**os cuerpos juveni**l**es y e**l** o**l**vido
> otra vez se de**l**ata y **l**ame
> con su **l**iviana **l**engua
> un penú**l**timo rastro de deseo.[581]

No cabe duda de que la cadencia creciente del fonema / l / encarece la sugestión sonora del poema en aras de un ritmo interior también sustentado en los cromatismos fónicos de la enunciación. La aliteración se anuncia tímidamente en los tres primeros versos, distanciados del resto por una pausa muy matizada en la disposición gráfica. A partir del cuarto tenemos la sensación efectiva de que el ritmo del poema fluye debido a una concatenación estrepitosa de palabras llanas donde la resonancia del fonema / l / acompasa de manera reiterada el flujo de imágenes eróticas expresadas con palabras de un alto contenido sexual implícito. No obstante, y en consonancia con las anteriores afirmaciones, en ningún momento esta figura retórica acapara un protagonismo tan especial como para desenmascarar todas las claves estéticas que el poema contiene. La aliteración incrementa sugerentemente el grado de erotismo expresado en las palabras desde un punto de vista semántico, pero al igual que en música, los límites de la sugestión

---

[579] Op. cit., *La costumbre…,* p. 542. Una anécdota que retoma Joaquín Sabina en un acto homenaje al poeta jerezano. http://www.elcultural.com/noticias/letras/Aute-Rios-Sabina-y-Serrat-cuatro-beatles-para-Caballero-Bonald/4775

[580] Op. cit. *Navegante…,* p. 191. Hemos situado otros fenómenos específicos de aliteraciones, anáforas y otras figuras de dicción a lo largo de su obra poética. Retomamos algunas de ellas: "Bernardo Ballester era tu nombre impetuoso / como un bastión de barro y de batallas", en *Hijo de las tinieblas* de *Memorias de poco tiempo* (1954), op. cit. *Somos…,* p. 111; "Cada estación cautiva como un cuerpo en las rocas, / cada puerto del Sur, cada almijar", en *El habitante de su palabra*, Ibíd., p. 124.

[581] (La negrita es nuestra) Del poemario *Manual de Infractores* (2005), op. cit. *Somos…,* p. 541.

no son en absoluto taxativos. Sin embargo, resulta innegable para el oído atento que su presencia discreta ensalza la musicalidad del poema.

Observemos esta otra aliteración, utilizada en un poema mucho más trágico y oscuro. Se trata de *Documental*, publicado en *Pliegos de Cordel* (1963), uno de sus libros donde está más presente la denuncia de las injusticias y de los horrores infligidos por el hombre. En este poema José Manuel Caballero Bonald rememora una de las más espeluznantes páginas de la historia reciente a través de un correlato objetivo donde el ojo simboliza la lucidez impávida ante la muerte provocada:

> […]Auschwitz,
> Treblinka, Brunswik, Bergen-Belsen,
> mur**o**s de Dite, ciénagas de Estigia,
> la t**o**p**o**nimia del terr**o**r: hues**o**s abriend**o**
> f**o**sas, mutilad**o**s, desp**o**j**o**s, **o**j**o**s
> de niñ**o**s, **o**j**o**s de niñ**o**s,
> ya sin muerte siquiera, grum**o**s
> de **o**j**o**s c**o**n el vidri**o** en vil**o**,
> inhibid**o**s, h**o**rribles, espasm**ó**dic**o**s,
> sin **ó**rbitas de human**o**, des**o**rbitadamente
> abiert**o**s, ya re**o**s de estar viv**o**s,
> apiñad**o**s en zanjas, en b**o**quetes,
> asomad**o**s a cuencas
> sin pupilas. Y en el sec**o** cristal
> de cada **o**j**o**, el guet**o**,
> el h**o**rrend**o** almacén de tant**o**s
> **o**j**o**s, de tres generaci**o**nes de **o**j**o**s,
> de dieciséis mill**o**nes
> de **o**j**o**s.
> […][582]

La denuncia del espanto se circunscribe a la cerrazón vocálica de la /o/ en un mantra de llanto oclusivo, un canto clamoroso ante la crudeza de una concatenación de imágenes que narran el asesinato de ocho millones de personas. El asombro ante la barbarie del holocausto incita al poeta a expresarse en las palabras que contienen de manera fragmentaria una de las dos terceras partes de la fonética de la palabra ojo, en cuya representación gráfica observa muy probablemente y a su vez la representación de una cara con dos ojos. Los ojos se amontonan en el fragmento igual que en una fosa común. Ojos que nos miran y que resuenan al paso de la mirada por los renglones. Nada de todo esto escapa a la voluntad creadora del poeta, que pule concienzudamente

[582] (La negrita es nuestra) Op. cit., *Somos…,* p. 266. En el poema *Hoy no* de *Descrédito del héroe* (1977) también descubrimos una aliteración prolongada del fonema /o/: "Comparto con la noche su premura / de tiempo, ese impaciente tránsito / circular de la sombra / que de otra sombra es víspera / o esa morosa voluntad de amarte / a partir de mañana, cuando / como a la luz te haya perdido / y sólo quede un último / plazo para esperarte / en la fugacidad del día siguiente." Op. cit., *Somos…,* p. 284.

cada uno de los componentes del artificio poético en el manejo del lenguaje visual y sonoro, portador del mensaje implícito y de la emoción sugerida.

En otro fragmento de su obra, esta vez extraído de la prosa de sus memorias, descubrimos otra aliteración que armoniza una vez más tanto con el ritmo discursivo como con la concatenación de imágenes que conlleva, extraídas de un episodio postoperatorio donde a causa de la anestesia su percepción de la realidad se vio seriamente afectada. Recordemos que en última instancia, en sus memorias lo libresco siempre se sobrepone a las nociones autobiográficas, y por eso su pensamiento poético es protagonista en cualquier probable gestión de los hechos pasados:

> El tiempo que permanecí anestesiado o, mejor dicho, el trayecto entre la pérdida de la conciencia y la laboriosa recuperación, supuso desde luego una experiencia muy extraña. Me di cuenta de que caía en un **s**opor amorfo, **s**in ningún **s**en**s**ible a**s**idero, y que desde allí me **s**umergía en un vacío incoloro, en una nada donde ni siquiera cabía el más nimio **s**ueño, la negación absoluta de la realidad dentro de una serie de deformes imágenes circulares superpuestas, y así hasta que el desvarío empezó a discurrir por alguna vaga secuencia identificable. Repetía palabras llegadas desde el fondo de la inconsciencia, palabras que yo no quería que tuviesen su significado habitual, pero que pronunciaba de manera irrazonable, relacionándolas con formas difusas que iban poco a poco haciéndose concretas […]. Y entonces, no sé por qué, tal vez porque oí que Pepa me hablaba, salí del delirio, dije con voz de rapsoda famélico unos versos aislados, incongruos, cuya inoportunidad vino a acrecentar la ridiculez y que tal vez provenían de un falso repliegue lírico de mi siempre dilecto Juan Ramón Jiménez, y pedí de beber.[583]

La tímida aliteración del fonema /s/ acompaña un relato vertiginoso donde retoma uno de sus temas más frecuentados: la extrañeza sensorial ante la percepción de la realidad y los límites que separan a los distintos estados de la conciencia. El poeta dibuja un turbio caldo de cultivo donde los significantes y los significados todavía no han fraguado el signo, un espacio en el que por mor del desvarío y paralelamente a ciertas imágenes circulares, las palabras resuenan a su antojo en su espacio psicológico y en su enunciación interna. En el delirio se manifiesta su secreta personalidad poética, que pronuncia las palabras de manera irracional e incongruente y les otorga significados originales. Una actitud paralela a la manifiesta en sus testimonios acerca de sus métodos de composición poética. Y no es otra cosa que una voz, la voz de su mujer, quien lo trae de vuelta a la vida consciente —el sentido del oído es ciertamente el primero que recuperamos tras una pérdida de consciencia, y el primero que desarrollamos en nuestro atávico desarrollo fetal—. Pero su sujeto poético parece no querer deshacerse del gusto irracional por la palabra, ya que su primer instinto no es preguntar dónde estoy, sino más bien recitar unos versos, según dice, de forma incongruente y balbucida, que atribuye de manera intuitiva a su maestro Juan Ramón Jiménez. En este punto no podemos evitar remitirnos a los versos de Juan de la Cruz

[583] (La negrita es nuestra) Op. cit., *La costumbre…,* pp. 378, 379.

que él mismo cita en la entrevista que le hicimos a la hora de tratar de explicar la metáfora implícita en la concepción musical del lenguaje verbal: "déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo". En *Entremos más adentro en la espesura*, un artículo que el jerezano le dedica al poeta místico, afirma sobre estos versos: "Difícilmente podría encontrarse una mejor pautada onomatopeya de lo que no se acierta a explicar, de la indecible condición del espíritu que se eleva sobre toda referencia física […] de ese trance que priva del sentido"[584]. En otro poema suyo titulado *Estoy oyendo el límite del signo* expresa específicamente la necesidad de adentrarse por las cavidades de la palabra para encontrar una música insólita cuyos significados no aspiran a desvelar su propia naturaleza imprecisa:

> Penetra, excava en las palabras, trasgrede los sonidos, pugna con ellos como si fueran elementos volátiles desanudados de su yacimiento natural. Absueltas de su origen, son palabras que ya no volverán nunca a su origen, se han replegado al terminal reducto de un lenguaje que circunda lo abstracto para aproximarse a una forma unitiva de iluminación. La mudanza de los significantes confluye en la desorbitada representación del signo. Ya están los almanaques estragados en mitad de la noche, ya está la vida en vilo juntamente. Y ahí prorrumpe el cante sustentado con garfios y clavijas, elevando su potencia sollozante por medio de segmentos consoladores, equilibrando el brusco proceso de una situación límite que coincide con la totalidad sensitiva del grito. Las voces no son ya sino envolturas volubles de la voz, las músicas apenas comparecen en la emisión suprema de la música. […][585]

Tenemos la certeza de que en su poética percibe la estructura fonética del lenguaje como un magma previo a la significación, un magma sonoro en el que se van solidificando las palabras, y cuya plasticidad matizada paladea incluso cuando los sonidos preexisten en estado incandescente. Se regodea en la escucha y en la enunciación espiritual y física de un repertorio fonético —el del castellano— en cuyos límites semánticos reconoce a su personalidad ontológica. No obstante, el jerezano no reniega de la naturaleza subjetiva de este proceso, dado que al tratarse de otras lenguas, como la lengua francesa, asume sin mayores prevenciones argumentales que su fonética le produce un rechazo instintivo al resultarle "enormemente desabrida"[586]; todo lo contrario que la lengua árabe, que le seduce particularmente[587]. En esta impresión intransferible se manifiesta tanto la cualidad arbitraria del signo como el apego fundacional que le tenemos al

---

[584] Op. cit., *Oficio…*, pp. 63, 64.
[585] Op. cit., *Desaprendizajes*, pp. 84, 85.
[586] Op. cit., *Tiempo…,* p. 138. Nótese que esta animadversión reaparece en su segundo tomo de memorias, donde explica precisamente que su rechazo se fundamenta en una musicalidad que considera disonante: "Ya dije alguna vez que mi actitud de lector de prosa francesa fue a todas luces arbitraria y no muy distante de una intransigencia maquinal y como desarrollada a partir de viejas manías sobre la musicalidad lingüística. No podía habituarme a la tonalidad enfática, a los aparejos retóricos entre alambicados y redichos, a la ornamentación general del estilo de una gran mayoría de afamados escritores franceses. Todo eso me producía un rechazo parecido al que me provocaba la propia línea melódica del francés hablado, una fonética que he sido incapaz de copiar con una mínima precisión […]". Op. cit., *La costumbre…,* p. 49.
[587] Cf., art., *Caballero Bonald presenta 'Desaprendizajes', poemario crítico con la vida y la cultura del mundo contemporáneo*, Europa Press, 28-04-2015.

repertorio fónico de la lengua materna. Una indeterminada realidad perceptiva que se hace evidente a través de la comparación de una misma expresión onomatopéyica en distintas lenguas —por ejemplo el canto universal del gallo, que los ingleses transcriben *cockadoodledoo*, y los franceses *cocorico*—, pero que el jerezano adscribe particularmente a los dominios del cante, del grito, del sollozo, y de la voz, que subyuga en su poética bajo el estadio conceptual supremo de la música.

De manera paralela, y siguiendo la línea sinestésica de Rimbaud en su célebre poema *Voyelles*, en determinados contextos ha llegado incluso a atribuirle cualidades significativas a los fonemas. En *Tiempo de guerras perdidas* (1995), por ejemplo, critica el título de un poemario de Juan Valencia, atribuyéndole dos adjetivos al fonema /x/: "—*Relox de primavera*, con esa arcaica y redicha equis—"[588]. La observación de la sustancia con la que está hecha la lengua difícilmente puede desligarse de una escucha sugestionada por los valores poéticos que, como hemos visto, tienden a menudo a reconocerse en lo arbitrario, lo alucinatorio o lo irreal. En un artículo titulado *La prosa iluminada de Gabriel Miró*, el poeta jerezano reconoce la importancia figurativa de la sonoridad del verbo en la escritura del novelista alicantino en su "delectación en la búsqueda de voces que dispongan incluso de un especial valor fónico"[589]. En su poética musical los fonemas actúan como elementos vibrantes cuyas sombras preludian la belleza significativa del verbo. Durante ese proceso de búsqueda, el oído interno ausculta placenteramente sus anárquicas oscilaciones tímbricas que preludian la composición o el aprendizaje fonológico de las palabras. Y todo ello está presente, de una manera muy intuitiva, en el conjunto de su obra. Ya lo apuntaba Carlos Marzal en una reseña sobre *Somos el tiempo que nos queda* (2007), sus obras completas de poesía: "Porque la fonética, como el temblor de una cuerda instrumental, no es sólo un fenómeno acústico, sino una experiencia física del espíritu."[590] Una experiencia estética que nace de la delectación secreta en la escucha de los diferentes repertorios de sonidos que constituyen las lenguas y las palabras.

Este convencimiento presenta unas correspondencias muy marcadas con diversos procedimientos lingüísticos a través de los cuales el escritor define y construye su palabra poética. Queda claro que su oído le dicta unos patrones que reconoce como literarios que luego proyecta en el entramado formal de su obra, por eso la musicalidad de la palabra es condición *sine qua non*, un emblema cultivado en la significación sugerente que reconocemos en la estructuración morfo-semántica y sintáctica de su obra hasta el punto de llegar a poder reconocer su estilo personal en un texto. Pero antes de fijarnos, siempre desde un punto de vista musical, en las cualidades sonoras específicas de su poética que se traslucen en procesos como la ornamentación

[588] Op. cit., *Tiempo…,* p. 142.
[589] Op. cit., *Oficio…,* p. 221.
[590] MAZAL, Carlos, *Fidelidad a las palabras*, op. cit., *Navegante…,* p. 206.

léxica, la adjetivación, o la disposición sintáctica y espacial de las palabras en todos los niveles del texto, es preciso subrayar que para el poeta todo litigio sonoro en la palabra parte de una concepción muy específica de la poesía como un acto de lenguaje codificado. Esa búsqueda impregnada de delirio, de extrañeza, de alucinación, que observábamos anteriormente, representa constantemente su voluntad de construir un discurso estimulante y original. Algo que va mucho más allá de los significados, pero que no los excluye:

> Es como si hubiese descubierto que hay palabras cuyo significado yo no había alcanzado a descifrar del todo, palabras que disponen de un raro poder comunicativo que no es el que habitualmente tienen. Algo de eso es lo que suele ocurrir en aquellos textos cuya interiorización poética va más allá de sus propios límites verbales.[591]

En el espacio del texto literario, José Manuel Caballero Bonald inaugura una realidad alternativa, poco evidente, teniendo plena consciencia de los límites del entramado lingüístico de la palabra, de todas sus derivaciones formales, evitando caer en el empleo de construcciones verbales comunes, ya desgastadas por el uso. Se trata de un modelo de comunicación que emplaza al lector a hurgar en los límites formales y semánticos del texto para desentrañar su más secreta emoción:

> Algo pasa, algo puede pasar, algo está oculto en cada palabra aguardando manifestarse, salir a la luz. Pero es posible que el sentido de ese secreto no dependa tanto de las palabras como de la pretensión de que esas palabras representen algo más de lo que aparentan significar, sobrepasen su habitual espacio semántico y hasta etimológico. Se trata de una ley no escrita aplicable a toda poética que aspire a crear una nueva realidad.[592]

El poeta jerezano presenta una noción metafísica de la poesía como una ventana interior desde la que se puede observar una nueva realidad. Un contexto comunicativo que parte de una pretensión, de una voluntad específica, consciente del uso especial de las palabras que funda el lenguaje poético, donde busca incesantemente la palabra oportuna, una palabra que en el instante preciso de su encuentro revive, sufre una transfiguración, es de nuevo portadora de su inicial mensaje canoro renovado en nuevos significados. Algo que en su artículo *"Entremos más adentro en la espesura"* reconoce en la poesía de Juan de la Cruz: "los sustantivos y adjetivos se juntan de modo imprevisible"[593]. También en su artículo *García Lorca: La refundación de la palabra*, insistía particularmente sobre esta idea:

[591] Op. cit., *Oficio…,* p. 469.
[592] Op. cit., *Oficio…,* p. 585.
[593] Ibíd., p. 58.

> El mismo poeta nos lo recordó más de una vez, cuando afirmó taxativamente que "la poesía es una palabra a tiempo". No "en el tiempo", como decía Machado, sino "a tiempo", esto es, una palabra cuya oportunidad, cuya imprevisión, produce el necesario relampagueo para que esa palabra signifique, como me gusta repetir, algo más de lo que significa en los diccionarios.[594]

La poesía tiene el don de aunar significados específicos cuya oportuna manifestación en el espíritu consigue desvelar una belleza inesperada, deslumbrante, abriendo una nueva ventana de la realidad significativa a través de las palabras que poco o nada tiene que ver con la que está explicada en los diccionarios. La poesía es esa música interior que, más allá de los límites aprendidos del signo y de la propia memoria, sugiere una realidad paralela. Una realidad *Donde cambian de forma los objetos*[595], uno de los últimos poemas que ha publicado:

> Durante el duermevela, en ese interregno que fluye entre dos hendeduras de la realidad, redacto largos textos portentosos, escrituras inusitadas que se asocian a otras semejantes que se coaligan a su vez con otras de índole similar y así hasta el punto cero de la percepción. No se trata por tanto de sueños indistintos, sino de representaciones secretas de la vida que van más allá de su propia limitación y conectan con los arcanos de lo real. Algunas veces, ese lenguaje fronterizo se atasca en sus equívocas gramáticas, afecta justamente a la escritura habitual, mas no por ello se paraliza la elaboración de un correlato enaltecido por la carencia insinuante de lógica. Las palabras poseen ya un ingrediente alucinatorio, no responden a sus significantes, pero ensanchan prodigiosamente las fisuras por donde amaga el artefacto revelador. Su sentido consiste en su entonación, su ritmo, su dilación sustentadora. Esa resonancia general absorbe todos los restantes mecanismos de la comprensión, mientras la trama se restringe a unos pocos atisbos cuya soldadura discurre en la cota de la oscuridad, allí donde cambian de forma los objetos. ¿Recordaré, recordarás esa luminaria imaginativa cuando acabe la noche? Ningún fervor más incitante que el de esa gestación comúnmente lastrada por las usurpaciones del olvido.

[594] Ibíd., p. 260. Obsérvese cómo esta idea ya aparecía en el ya citado poema *Canon*: "¿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." Op. cit., *Somos…,* p. 569.
[595] Op. cit., *Desaprendizajes*, p. 44.

2.3. Palabra canora: marcas de estilo

Y el acorde total
da al universo calma[596]

Luis Cernuda

Al contrastar una lectura inmanente de la obra literaria de José Manuel Caballero Bonald con sus comentarios críticos sobre su propia obra y la de otros autores afloran los conocimientos técnicos necesarios para la construcción del artificio literario donde se confirma el protagonismo de la musicalidad de la palabra en su poética. Tal y como lo subrayábamos con anterioridad, la palabra se presenta como el elemento discursivo nuclear. A diferencia de otros autores contemporáneos, el jerezano se ejercita en un uso muy consciente de la amplitud de los repertorios léxico-semánticos de la lengua castellana, y desde el punto de vista de la sonoridad del texto, se delecta en la sensación acústica que le provoca la escucha de una palabra poco utilizada o en desuso. Aurora Luque afirmaba que el poeta jerezano "aparta sin misericordia las palabras intermediarias, las palabras clientes, las palabras aduladoras y previsiblemente maquilladas, hasta hundirse en los pulmones del lenguaje."[597] Su sapiencia manifiesta en el empleo del léxico del castellano en su obra describe una tensión formal muy consciente entre el extensísimo pero limitado número de vocablos de la lengua y sus innumerables posibilidades combinatorias. Su espíritu de conservación del lenguaje, que rehúye de los coloquialismos y de los neologismos de corto recorrido[598], es compatible con su defensa de la creación poética original a nivel compositivo a través de la combinación novedosa de palabras —y por ende de sintagmas y de frases— que nunca antes habían estado juntas. En ese sentido, "la palabra insólita genera la siguiente"[599], apela, en consonancia con el espíritu surrealista de las vanguardias, a la escucha y la concepción de un

[596] *Poema V*, ap., *Perfil de aire* (1927).
[597] LUQUE, Aurora, *Consisto en mi deseo*, op. cit., *Navegante…,* p. 210.
[598] Los pocos neologismos que hemos detectado en su obra literaria y crítica atienden a procesos comunes de construcción morfosintáctica que enlazan sufijos o prefijos. En ningún caso tienden a proponer nuevos morfemas. Estos son algunos de ellos: *Neoplasmos* (op. cit., *Oficio…,* p. 487), *Musicada* (op. cit., *Oficio…,* p. 487), *Antimetáfora* (op. cit., *Oficio…,* p. 572), *Antidogmática* (op. cit., *Copias…,* p. 413), *Contrahistoria* (op. cit., *Somos…,* p. 240), *Incomenzado* (op. cit., *Somos…,* p. 542)... Incluso uno de sus más originales términos poéticos, como es la palabra *Argónida*, en su monema semántico alude a la figura del rey tartésico Argantonio. Obsérvese cómo en un artículo crítico sobre la obra de César Vallejo manifiesta su aprensión por los neologismos y otros reflejos retóricos cuya musicalidad le resulta incómoda: "Un áspero flujo verbal, como de filo mellado, incómodo por momentos, entretejido de neologismos bruscos, frases hechas, discordancias léxicas y sintácticas, posibilitan paradójicamente el equilibrio de un raro y luminoso linaje poético." Op. cit., *Oficio…,* p. 244.
[599] Ibíd., p. 197. En el artículo *Francisco Ayala, vanguardista* José Manuel Caballero Bonald se refiere a las "asociaciones insólitas" que sustentan la calidad de la prosa narrativa del escritor granadino. Op. cit., *Oficio…,* p. 249.

nuevo sonido, de una nueva imagen. Se trata de una premisa matemática que ya tuvo presente a la hora de escribir *Las adivinaciones* (1952), el primero de sus poemarios, de una impronta léxica, según cuenta en sus memorias, que empezó a intuir en las líneas retóricas de *La realidad y el deseo* de Cernuda, *La destrucción o el amor* de Aleixandre o *La casa encendida* de Luis Rosales:

> Ya debía de andar yo convenciéndome […] que la información artística se genera a partir de unas palabras que no han estado nunca juntas, con lo que la poesía ocupa obviamente más espacio que el texto.[600]

Cuanto mayor sea el repertorio léxico y las lecturas que compartan escritor y lector, mayores las posibilidades de generar imágenes novedosas que sobrepasen sus límites semánticos. Y todo esto desde una mera perspectiva probabilística que desdeña la dimensión individual y emocional de la comunicación, en la que los límites significativos del texto de veras alcanzan una multiplicidad de infinitas variantes. El autor dialoga con la tradición al buscar combinaciones insólitas de palabras y lanza un órdago al lector, al emplazarlo dentro de una situación comunicativa donde la resonancia original del texto se entrecruza con las referencias intertextuales a las obras canónicas. Un manejo del lenguaje que el jerezano observa y aplaude en otros poetas y escritores: "Blas de Otero muestra desde un principio una minuciosa, casi obstinada preocupación por el uso selectivo de las palabras. […] Tanto vale la contención como la más rica ornamentación verbal. La poesía es aquí por excelencia un acto de lenguaje."[601] Al desafiar los límites del uso coloquial de la lengua, dialogar con la tradición literaria e incluso, como veremos, con los bordes del silencio, el lenguaje se autogenera, se hace nuevo a través del mestizaje y pierde su pureza contenida en la función representativa de las palabras. En su artículo *La poesía impura de Ferreira Gullar*, alababa de Fernando de Oliveira Guimarães "esa indagatoria singularidad expresiva, […] esa búsqueda de no usadas equivalencias léxicas, sintácticas, morfológicas entre el pensamiento y la escritura"[602], y la comparaba con las inquisiciones léxicas presentes en los episodios experimentales de la obra de Joyce.

No obstante, según los juicios críticos del jerezano, el uso ambiguo y poco común de las palabras no es un proceso ni novedoso, ni exclusivo a la literatura contemporánea de vanguardia. Se trata de una libérrima voluntad creadora autorreferencial, ya que se inscribe dentro de una tradición, que en absoluto se conforma con la observación diletante y esporádica del objeto artístico. Ese anhelo por participar de manera activa en la experiencia estética está relacionado, según el jerezano, con el concepto barroco del arte, fundado en la desconfianza de la observación plana del mundo evidente, que en una entrevista ilustraba con el símbolo del laberinto: "El buen

[600] Op. cit., *Tiempo…,* pp. 241-242.
[601] Op. cit., *Oficio…,* p. 429.
[602] Ibíd., p. 470.

sentido del barroco es el laberinto. Es decir, a veces hay que tirar por el camino más largo para llegar al centro y a la respuesta exacta. En definitiva, de lo que se trata es de encontrar la palabra precisa a través del desentrañamiento del lenguaje."[603] La necesidad de sacar a flote lo desconocido a través del lenguaje es contraria a su uso coloquial. Por ello, se vale de ese argumento para desacreditar a poetas contemporáneos como Auden, sobre quien en sus memorias expresa sus "reticencias a propósito de esa poesía nutrida de tan superficiales sondeos en la realidad, tan coloquialmente despojada de ornamentos, tan exenta de aventuras léxicas, […]"[604]; o por el contrario, para ensalzar la calidad de la poesía de otros autores clásicos previos a la aparición de la poesía barroca española, como Juan de Mena, a quien le rindió un abierto homenaje en su poemario *Laberinto de Fortuna* (1984), y en cuyas notas a la primera edición afirmaba: "Juan de Mena revitaliza, en efecto, la precariedad de un vocabulario común, inyecta en ese castellano vacilante la singularidad de un estilo que enaltecía artísticamente el de la poesía en lengua vulgar."[605]

Antes de describir las particularidades sonoras de la palabra que encauzan con su poética de linaje barroco y su singular percepción del barroquismo, nos referiremos a su defensa como crítico y como escritor de la riqueza léxica del castellano, primero como un valor cultural al alcance de cualquier hablante curioso, y después como una masa intangible de conocimiento, materia prima para la literatura, que sobrepasa las fronteras hispanohablantes de la Península Ibérica. En sus memorias, al hilo de uno de sus múltiples elogios al patrimonio léxico del español de América, contrapone irónicamente el número de las 500 palabras del repertorio léxico del ciudadano de instrucción media de la Península con el de las 65.000 voces del *Diccionario del español actual* de Manuel Seco[606]. No en vano, el jerezano trabajó durante tres años en el seminario de lexicografía de la Real Academia, donde se dedicaba precisamente a buscar americanismos para la confección del *Diccionario histórico de la lengua*[607]. En el marco de sus apreciaciones sobre la norma lingüística es oportuno recordar sus dos intentos fallidos a la hora de integrar la Real Academia. Después de señalar que a su amigo Ángel González también le habían "cerrado las puertas de la Academia en las narices"[608], en una entrevista recordaba cómo una amiga en común le había regalado a éste un diccionario con las páginas en blanco. Todo ello podría llevarnos a pensar que el acercamiento normativo a los repertorios léxicos del lenguaje

[603] Palabras del poeta jerezano en *La nave va. Una charla con Caballero Bonald*, de José Ramón Ripoll, en Olvidos de Granada, nº13, "Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50", diciembre de 1986, pp. 109-110. El símbolo del laberinto está presente en poemas como *Hilo de Ariadna* (op. cit., *Somos…,* p. 273) o en el propio título de *Laberinto de Fortuna* (1984), cf., GARCÍA JAMBRINA, Luis, *El laberinto poético de Caballero Bonald*, op. cit., *Navegante…,* pp. 207-209.
[604] Op. cit., *La costumbre…,* p. 359.
[605] Op. cit., *Somos…,* p. 359.
[606] Op. cit., *La costumbre…,* p. 269.
[607] Cf., ibíd., p. 523.
[608] Op. cit., *Regresos…,* p. 311.

estuviera reñido con la creación literaria a corto plazo, en tanto que esta última tiende, desde el conocimiento de la tradición, a transgredir sus límites. Aunque en el rechazo de las candidaturas de ambos se presumen desavenencias personales e incluso políticas, en ningún momento el poeta jerezano ha renegado de la diversidad léxica de la lengua que apunta hacia una defensa moral del lenguaje como fuente de conocimiento. Es más, se trata de algo que ha reivindicado en múltiples ocasiones. En una entrevista muy reciente volvía a lamentarse sobre el pobre uso del castellano en la literatura y en la sociedad hispanohablante:

> —El castellano es una lengua magnífica, inagotable. Qué lástima que esté bastante mal aprovechada. Los escritores incluso tienen un repertorio léxico muy limitado. Y no digamos el hispanohablante normal, que utiliza un número de palabras reducidísimo. A veces a mí me molesta mucho que cuando yo he escrito un libro que yo considero bastante asequible, me hayan preguntado: —Sí, está muy bien escrito, pero yo tengo que utilizar el diccionario porque hay palabras que yo no entiendo—. Eso me molesta mucho porque yo creo que la riqueza del castellano hay que aprovecharla de alguna forma, en todos los sentidos, literarios y en la vida diaria. Está muy infrautilizado, incluso desdeñado, como si utilizar palabras que pertenecen a un castellano ilustre fuera una petulancia.[609]

A pesar de que algunos lectores hayan criticado negativamente el hermetismo barroco de su obra, tildando su escritura de engolada y ampulosa, él suele salir del paso afirmando que "la tan cacareada sencillez también puede ser, a efectos estéticos, la coartada de los incapaces"[610]. Se trata, asimismo, de un argumento manifiesto en sus labores de crítico:

> La verdad es que la prosa narrativa de Baroja se me antojó, sin paliativos, de una manifiesta zafiedad, anclada en una despreocupación estilística más bien decepcionante. […] Valle-Inclán era todo lo contrario. Me cautivó mucho su adjetivación, su sabiduría léxica en el trasvase artístico de la realidad. Por ahí se codificaba sin duda una poética suntuosa que todavía hoy me sirve de estimulante paradigma.[611]

El poeta establece en su poética un vínculo directo entre el esmero por un uso selectivo y meticuloso de las palabras dentro de los caudalosos repertorios semánticos del lenguaje y el estilo que le infunde al texto sus mejores cualidades literarias. En una entrevista lo expresaba con su ironía mordiente:

> ¿Qué escritor que lo sea de verdad no va a cuidar, mimar, mantener en el mejor estado posible ese caudal léxico, manejándolo a conciencia, valiéndose de toda clase de opciones indagatorias? Ahora, cuando oigo por ahí hablar con cierto desdén del papel del estilo en un texto literario, se me acentúa mi instinto de conservación de la literatura como obra de arte. […] Lo que me importa es cómo se cuenta, la calidad del texto, su

[609] RODRÍGUEZ, Moisés, *Conversatorios en Casa de América*, RTVE, 7/10/2016.
[610] Op. cit., *Tiempo…*, p. 325.
[611] Ibíd., p. 324.

> seducción artística. El escritor que olvide que el estilo es el sostén, el factor desencadenante de toda auténtica literatura, es que se ha equivocado de oficio, es que confunde la literatura con la crónica periodística. […] A mí me parece que el estilo es un estado de ánimo, una manera de ser escritor. El estilo va implícito en todo lo que yo pretendo hacer manejando el instrumento de la escritura. Insisto en lo mismo: un escritor sin estilo viene a ser un amanuense.[612]

En la vía poética que venimos analizando, desde el punto de vista de la musicalidad de la palabra existen dos caminos para generar la pretendida desambiguación de un vocablo: una más concreta basada en generar un nuevo contexto significativo donde la palabra en cuestión resuene de manera distinta a la habitual y otra más abstracta consistente en darle un uso novedoso por desacostumbrado a las palabras insólitas. En cuanto a la primera opción, es posible refundir las palabras, sacarles un nuevo brillo, al emplearlas en contextos novedosos. En una entrevista afirmaba:

> Yo creo que la literatura se define porque esas palabras están en funcionamiento en el lenguaje vulgar. Esas palabras deben tener una finalidad distinta a la que tiene la palabra hablada.[613]

En esa oposición entre lenguaje culto y lenguaje popular, más allá de cualquier tipo de sectarismo cultural o social, hay un componente ideológico e incluso político que le otorga a la literatura la responsabilidad de rescatar la palabra, o como él mismo dijo en su discurso de recogida del premio Cervantes en 2012 de "defenderse con la palabra de quienes pretenden quitárnosla"[614]. Un convencimiento que podemos observar en un ejemplo específico referido a la lectura que hace del uso concreto de la palabra "patria" en la poética de Blas de Otero. Una palabra que curiosamente también figura, en este caso de manera peyorativa, en un verso de un emérito poeta de la otra orilla coetáneo del bilbaíno como Pablo Neruda, que el jerezano suele repetir: "Patria, palabra triste como termómetro o ascensor."[615]

---

[612] Op. cit., *Regresos…,* pp. 323, 324. En otra entrevista retomaba la relación entre las exigencias formales y la configuración de un estilo propio, en diálogo con la tradición, al afirmar que el escritor tiene por misión "escribir lo mejor posible, conseguir un estilo. Ahora que se habla tanto de literatura apresurada y del descuido formal, yo reivindico la absoluta necesidad de que el escritor consiga un estilo, que tenga validez estética antes de nada." Op. cit., *Regresos…,* p. 315. Una idea que también utiliza como argumento para comentar la obra de otros autores en su obra crítica, como en su artículo *Retornos a Ignacio Aldecoa*: "una de las más sólidas características del arte narrativo de Aldecoa: su hábil asimilación de fuentes literarias dispares hasta conseguir la decantación inconfundible de su estilo." Op. cit., *Oficio…,* p. 414.

[613] Op. cit., *Regresos…,* p. 217.

[614] Una versión algo más extendida de la cita: "Afirmaba Pavese que la poesía es una forma de defensa contra las ofensas de la vida y ese es para mí un veredicto inapelable. Siempre hay que defenderse con la palabra de quienes pretenden quitárnosla. Siempre hay que esgrimir esa palabra contra los desahucios de la razón." Texto íntegro en: https://leseg.wordpress.com/2013/04/23/discurso-de-recogida-del-premio-cervantes-de-jose-manuel-caballero-bonald/

[615] Op. cit., *Regresos…,* p. 307.

> El mero uso del vocablo "patria" era arriesgado, pero da la impresión de que Blas de Otero lo utiliza una y otra vez como rehabilitándolo, como si lo rescatara de un uso mostrenco para reinstalarlo en su justo campo semántico. Es lo que hizo también el poeta con muchas otras pugnas expresivas del lenguaje: refundarlas en un nuevo e intransferible repertorio de significaciones.[616]

En José Manuel Caballero Bonald, la segunda opción emana del gusto en la escucha de palabras clamorosas por lo que tienen tanto de inusuales como de redundantes. Palabras cuya rotunda disposición fonética pareciera contradecir su desarraigo en el uso coloquial del lenguaje. Palabras que seducen particularmente al oído del poeta gracias a su exuberante potencial sonoro y que, coaligado con la falta de frecuencia en su uso o su simple combinación novedosa con otras más comunes o del mismo corte, tramitan la sugestión musical de imágenes insólitas. Es un placer comparable al de encontrar un nuevo acorde en un instrumento cuyos repertorios creíamos conocer a la perfección. Una serie de notas —de fonemas— cuya sonoridad asilada es bella de por sí, pero que al igual que las palabras también atiende a una lógica discursiva que permite coaligarlas en frases. También podríamos cotejar los repertorios armónicos de los géneros musicales mestizos —el jazz, el flamenco o la bossa nova— con el comportamiento de los repertorios prosódicos de las diferentes lenguas para definir los procesos de hibridación en aquellas que se encuentran en contacto fronterizo con otras que presentan repertorios fonéticos diferentes, como es el caso del español de América. Pero volviendo a las relaciones acústicas que el jerezano mantiene con la palabra, su sensibilidad hacia su diversidad sonora manifiesta en el placer de su escucha, incluso en casos de palabras pertenecientes a lenguas extranjeras de su agrado como la lengua árabe o el arameo[617], se pone de manifiesto el talante musical de su pensamiento lingüístico. Algo que Jorge Luis Borges apuntaba en su conferencia *La ceguera*:

> Ocurrió lo que siempre ocurre cuando se estudia un idioma. Cada una de las palabras resalta como si estuviera grabada, como si fuera un talismán. Por eso los versos en un idioma extranjero tienen un prestigio que no tienen en el idioma propio, porque se oye, porque se ve cada una de las palabras: pensamos en la belleza, en la fuerza, o simplemente en lo extraño de ellas.[618]

Un placer basado en la escucha de un lenguaje en el que, como ocurre en el lenguaje musical, no importa tanto la noción representativa de las palabras como su subjetiva demarcación sugerente y evocadora fundada en la lógica fonética de su sonoridad. Es esta una de las más

---

[616] Op. cit., *Oficio…,* p. 434.
[617] En su poema *Atajo del tiempo* de *Manual de infractores* (2005) pueden leerse los siguientes versos: "y oyes de pronto el torrencial acorde / del arameo, único aduar del mundo / (te dijeron)", op. cit. *Somos…,* p. 544.
[618] Ap., http://borgestodoelanio.blogspot.fr/2015/08/jorge-luis-borges-la-ceguera.html

importantes claves poéticas sobre las que se sustenta su discurso crítico y uno de los principales argumentos teóricos de este estudio.

Sin embargo, en ningún momento debemos pasar por alto, en detrimento de la sonoridad de la palabra, las pistas semánticas que contienen. Remarcables comentaristas de su obra, como el crítico y poeta Luis García Montero, ya han reparado en la tendencia del jerezano a frecuentar de manera arbitraria una colección de vocablos de una aparente e inconexa vinculación semántica:

> Palabras como memoria, ceniza, tiempo, simulacro, indagación, óxido, vacío, surgen con frecuencia en la poesía de Caballero Bonald, perfilando con una ambigua exactitud no sólo los contenidos, sino también la voz moral de su personaje y las claves abstractas de su poética.[619]

No obstante, dentro de esas claves abstractas, el orden aparentemente ilógico de las palabras que gusta frecuentar podría encubrir una cierta coherencia, algún tipo de patrón estético tan ilógico y abstracto como los significados de la propia música. Ese tipo de procedimientos arbitrarios explica entre otras cosas la elección de los nombres de los personajes de sus novelas a partir de "ciertas semejanzas etimológicas o fonéticas"[620], como el de "Pedro Lambert (cuyo nombre evoca mucho algún apellido andaluz…)"[621]. En una entrevista José Manuel Caballero Bonald también afirmaba que su abuela, Obdulia Ramentol, tenía un nombre muy literario[622]. Nada más subjetivo y musical que este tipo de afirmaciones. Sus gustos personales se alejan conscientemente de una posible representación taxonómica de los valores sonoros que podrían definir las formas de las palabras propensas a engrosar los repertorios literarios. En otra ocasión, a lo largo de sus memorias, ya se había referido oportunamente a las cualidades sonoras del nombre de su abuela al afirmar "que respondía al resonante nombre de Obdulia Ramentol […] a la que yo no llegué a conocer"[623]. Lo literario, la literaturidad, la función poética del lenguaje, independientemente del vínculo sensible que las palabras puedan tener con la realidad —además en este caso el nombre remite, al igual que puede ocurrir con los personajes de las novelas o con los nombres de lo intangible, a un ser querido que nunca llegó a conocer— se anuncia de una manera muy específica a través del sentido del oído educado en la escucha predispuesta a captar las resonancias de lo bello. La palabra poética, literaria, para el poeta jerezano, es resonante, canora. Pero, ¿de qué manera? ¿Cómo suena idealmente esa palabra? ¿Podemos reconocerla en sus *usus scribendi*?

---

[619] GARCÍA MONTERO, Luis, *La lucidez y el óxido. Sobre la poesía de Caballero Bonald*, op. cit. *Navegante…,* p. 199.
[620] Op. cit., *Regresos…,* p. 124.
[621] Ibíd., p. 125.
[622] Ibíd., p. 171.
[623] Op. cit., *Tiempo…*, p. 135.

2. UNA POÉTICA MUSICAL

En la línea que traza García Montero, hemos llevado a cabo una lectura del conjunto de la obra del jerezano en la que establecemos un sondeo de sus repertorios léxico-semánticos con la intención de desvelar el retorno frecuente a ciertas palabras atendiendo a una posible ordenación tipificada de sus preferencias sonoras. Con este ejercicio pretendemos demostrar cómo la impronta léxica del jerezano se rige en gran medida por unos patrones fonéticos que deducimos de la escucha de las palabras que más utiliza. Es evidente que las conclusiones de este ejercicio podrían haber sido mucho más precisas de haber tenido acceso al formato digital de su obra, y de haber contado con la ayuda de un programa informático capaz de valorar categóricamente la frecuencia del empleo de las mismas. Sin embargo, el método que empleamos, fundado en una lectura muy atenta a las cualidades sonoras de su obra, se muestra particularmente incisivo a la hora de detectar un uso reiterativo de palabras que, como se verá, resaltan, entre otros motivos, por su pertenencia a los repertorios cultos de la lengua. Las marcas de estilo, desde un punto de vista léxico-semántico, remiten forzosamente al empleo frecuente de vocablos clasificables por su pertenencia a ciertos repertorios lingüísticos, semánticos y fonéticos, pero antes de analizarlas veamos primero la muestra de palabras que componen nuestra selección:

A: abigarrado-a-s, acendrado-a-s, acomodaticia-s, acuciante-s, adocenado-a-s, aquilatado-a-s, atolladero-s, atrabiliario-a-s,…

B: bagatela-s, barrunto-s, v. barruntar, beocio-a-s, biempensante-s,…

C: celeridad, compendio-s, conciliábulo-s, contumaz-cia, corolario, cortapisas,…

D: dispendio-s,…

E: egregio-a-s, exabrupto,…

F: faramalla-s, farragoso-a-s, florilegio-s,…

G: gatuperio-s, gregario-a-s, guardarropía,…

I: infortunio, inopinado-a-mente, interregno-s, intersticio-s,…

M: menesteroso-a-s, meridiano-a-mente,…

N: nebuloso-a-s, negociado…

O: obcecado-a-s, v. obcecar…

P: paladino-a-s, palmario-a-s, peregrino-a-s, pertinaz-ces, pesquisa-s, postrimería-s, prebenda-s, preboste-s, preclaro-a-s, profuso-a-s, proceloso-a-s,…

R: recalcitrante-s, remoquete-s, resabio-s, ringorrango-s,…

S: sibilino-a-s, sobremanera, sondeo-s, v. sondear, soslayo, v. soslayar, subrepticio-a, subterfugio,…

T: trasnochado-a-s, trasunto-s,…

V: veladura-s, venero-s, vetusto-a-s, vituperio-s, vilipendio-ado-ada-s,…

En esta lista hemos descartado otras palabras pertenecientes a algunos de los campos semánticos más frecuentados por el autor, como los que se inscriben en la naturaleza del Coto de Doñana, el arte flamenco, la náutica y la navegación, el mundo ecuestre, o la producción vitivinícola. No obstante, muchas de ellas también ostentan la percha sonora de la mayoría de las que aquí figuran. Los gustos fonéticos del poeta jerezano delimitan los ecos de la palabra canora sobre la que se asienta su estilo, y pueden definirse a través de cuatro cualidades esenciales: Los vocablos pertenecen al registro cultivado de la lengua, son trisílabos o polisílabos, a menudo son paroxítonos o proparoxítonos y suelen presentar un porcentaje elevado de consonantes. De manera paralela, esta tendencia también se cumple en la lista de palabras que elabora el propio autor al final de su novela *Ágata ojo de gato* (1974), donde se detallan los significados, a modo de glosario, del vocabulario menos usual del relato[624]. No en vano, el jerezano confiesa en sus memorias haberse releído desde la distancia que otorga el paso del tiempo con la extraña sensación de toparse con ciertas imágenes sonoras obsesivas. En el conjunto de estos textos asistimos a un apasionante debate íntimo que se juega entre lo artificioso de la retórica y la anhelada transparencia sensitiva de la palabra, entre las exigencias del aparataje estructural de la lengua donde se fraguan los senderos formales de su estilo y las preferencias de su oído. En el siguiente fragmento, por ejemplo, el poeta se refiere a una lectura póstuma de su segundo poemario, *Memorias de poco tiempo* (1954), uno de sus libros en los que la influencia del surrealismo es más palmaria:

> Me ocurrió lo que ya me había ocurrido, esto es, que después de una relectura minuciosa y pretendidamente ponderada del libro, descubrí no pocos artificios formales, algunas falsas pistas 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.[625]

Esta tendencia solamente alcanza una correspondencia directa con su pensamiento musical cuando además de por sus cualidades sonoras, atendiendo pertinentemente a la naturaleza referencial del signo lingüístico, las palabras se ordenan armónicamente con sus significados. No

[624] Cf., op. cit., p. 381.
[625] Op. cit., *La costumbre…,* p. 16.

olvidemos que la influencia de la música en su poética afecta a su manejo del lenguaje verbal sin dejar atrás su cualidad menos musical, siendo esta la capacidad de las palabras de portar imágenes. Por muy irracional que pueda llegar a resultar el mensaje poético, la palabra desarrolla sus cualidades musicales al mismo tiempo que sugiere imágenes codificadas en la mente del receptor. Cualquier otra apreciación, además de sesgada, incurriría en un análisis limitado del funcionamiento elemental de la comunicación verbal.

Seguramente una de las funciones morfológicas que mejor represente los rasgos de estilo de un autor y que mejor refleje el punto de encuentro entre sus gustos fonéticos y la manera en la que revierte la realidad en el texto sea la adjetivación. Una función que por su particular naturaleza parcial y primorosa expone sobremanera al autor a una determinada focalización discursiva y, en relación con la tradición, subraya de manera ostensible el carácter autorreferencial de la literatura como género artístico frente a otros tipos de comunicación verbal. En el caso de nuestro autor, dada su filiación barroca, la adjetivación se presenta como uno de los pilares estilísticos en la configuración de su lenguaje poético y está tan presente en su obra literaria como en sus textos críticos[626]. En una entrevista apuntaba sobre su propia evolución a la hora de emplear los adjetivos la importancia de ciertas fuentes primarias y del barroquismo:

> Me despojé de esos influjos que venían de la adjetivación de Neruda, Aleixandre[627] y Cernuda, de eso me fui liberando, y creo que mi barroquismo no consistía de ninguna manera en la acumulación de bellos términos para llenar un vacío, o bien en la complicación léxica o sintáctica de una forma gratuita, sino en la búsqueda de esa palabra, de ese adjetivo ineludible, insustituible para definir el pensamiento o mi propio pensamiento. Para mí el punto de vista barroco es una aproximación expresiva a la realidad.[628]

---

[626] En diversos artículos críticos alaba muy específicamente la maestría en el manejo de la adjetivación en algunos de sus principales referentes. En *"Entremos más adentro en la espesura"* afirmaba que en la poesía de Juan de la Cruz "destaca con poderosa lucidez la capacidad adjetivadora […], las enumeraciones delicadísimas, el siempre misterioso despliegue argumental." Op. cit., *Oficio…,* p. 61. En otro artículo sobre la poesía de Olga Orozco alababa su "pericia adjetivadora", op. cit., *Oficio…,* p. 305. Y de la prosa de Alejo Carpentier, uno de los autores de la literatura contemporánea con los que se declara más afín, especialmente en relación con sus vínculos con la estética barroca, destacaba su "adjetivación suntuosa", op. cit., *Oficio…,* p. 310.

[627] Un dato que ya había subrayado José Luis Cano en su artículo *La poesía exigente de Caballero Bonald* en relación con el poemario *Las horas muertas* (1959): "La rica y sorprendente adjetivación que Caballero Bonald ha heredado quizá de Aleixandre y de Neruda", op. cit. *Navegante…,* p. 158.

[628] Op. cit., *Regresos…,* p. 297. En muchas ocasiones tenemos la impresión de que en su pensamiento poético el tipo de adjetivación pudiera definir a grandes rasgos los distintos modelos de aproximación representativa de la realidad a través de la literatura y más precisamente en la forma en la que critica a su propia obra. En sus memorias se refiere así a una libreta de notas largo tiempo extraviada de su primera etapa madrileña: "También hay por ahí algún supuesto arranque de poema no aprovechado luego, que yo sepa, más que en ciertos rasgos de una adjetivación que hoy se me antoja extremadamente efectista." Op. cit., *Tiempo…,* p. 354. En otros tramos de su obra, en relación con el "adjetivo ineludible, insustituible", cita a Borges como el maestro de la adjetivación: "Muy pocos, contadísimos escritores en lengua española han adjetivado con la sutileza con que lo hizo aquel "taciturno especialista en laberintos"." Op. cit., *La*

La búsqueda del adjetivo idóneo se corresponde una vez más con la representación ideal de una equivalencia conceptual que equiparara a las ideas con las palabras. Observamos que su gusto eufónico por ciertas palabras no se explica sin su debida tramitación sintáctica y semántica, sin el anhelo de utilizar las palabras bellas, biensonantes, con el fin específico de revertir la realidad a través de lo que pueden llegar a sugerir sus significados. "Las palabras, los adjetivos ensamblados a los sustantivos con una soldadura insustituible, crean un espacio de significaciones que desplaza la propia materia narrada"[629], afirmaba en un artículo sobre la escritura de Onetti. En esa búsqueda de correspondencias formales e ideológicas proyecta el horizonte de expectativas de lo sublime, el súmmum difícilmente alcanzable de una expresión literaria de altos vuelos.

En ese camino de perfección, el barroquismo es todo menos un mero proceso de ornamentación retórica. En *Persistencia del barroco*[630], sostenía que "las adjetivaciones exuberantes, las normas gramaticales intrincadas y cualquier abigarramiento expresivo" poco tienen que ver con la "pastelería manierista". En sus memorias alaba precisamente la prosa de Acquaroni con términos casi idénticos a los anteriores por estar bañada en un "barroquismo que no dependía de las vanas orquestaciones verbales, ni de la acumulación de bellos términos para llenar un vacío, sino de la movilidad exuberante de la adjetivación"[631]. José Manuel Caballero Bonald denuncia el complejo crítico del escritor barroco acusado de recurrir a la ornamentación manierista para rellenar gratuitamente el espacio. Para él la estética barroca es antes una forma de conocimiento a través del lenguaje que un corpúsculo de "faramallas retóricas". Una forma muy personal de aprehender y modelar la realidad. Sobre la poesía de Álvaro Mutis, se refería específicamente en otro artículo a esta cualidad específica manifiesta en la adjetivación: "Todo lo que ocurre en esta poesía depende de […] una adjetivación desusada, magnánima, que le da a los objetos una significación hiperreal"[632]. El adjetivo idóneo abre una puerta que sobrepasa los límites del renglón, que inaugura una nueva dimensión semántica. José Andújar Almansa subrayaba el protagonismo de la adjetivación en la poesía del jerezano, en la que observa sus "habituales […] recursos lingüísticos disonantes, las antítesis, el uso de hipálages y sinestesias, la adjetivación insólita…"[633]

De forma paralela, para el jerezano la adjetivación es un perfecto medidor del nivel de exigencias que se impone el escritor a sí mismo. Por ese motivo es tan poco propenso a dar por definitiva una creación literaria. En sus memorias cuenta que una vez hubo mandado a imprenta

---

costumbre…, p. 476. O en otra ocasión: "La prosa de Borges es única, esa adjetivación…, la búsqueda del adjetivo irremplazable." Op. cit., *Regresos…,* p. 360.
[629] Op. cit., *Oficio…,* p. 342.
[630] Op. cit., *Copias…,* p. 417.
[631] Op. cit., *Tiempo…,* pp. 175, 176.
[632] Op. cit., *Oficio…,* p. 463.
[633] "Los asedios del yo (sobre *Descrédito del héroe*)", ap., op. cit., *Navegante…,* p. 176.

su primer poemario, y después de las pruebas de galera, se dirigió allí corriendo al día siguiente "para encarecerle al linotipista que cambiara un adjetivo"[634]. Se trata de una fijación que le ha acompañado a lo largo de toda su vida de escritor. "He pasado media vida buscando un adjetivo"[635], afirmaba en una entrevista. Y en otra ocasión: "La búsqueda de un adjetivo a veces me ha costado la salud […] y acabo de descubrir que en el mismo poema repito el mismo adjetivo. Y esto me ha amargado el día."[636] La calidad del discurso literario, y en especial el cuidado de su orquestación, va desde la selección previa de las palabras, hasta la escucha en la relectura del tono general del texto. En su artículo *Noticia de Pablo García Baena* afirmaba:

> Quizá coincida García Baena con el magisterio compositivo de un Cernuda, sobre todo en lo que podría llamarse la sensualidad del fraseo. Da la impresión de que cada palabra es utilizada por el poeta después de una apasionada búsqueda entre sinónimos, eligiendo siempre el más vibrante y hasta el de más atractiva sonoridad. Un hábito que se hace más patente cuando el poeta arropa el sustantivo entre dos adjetivos.[637]

Todas estas cualidades pueden percibirse en la sonoridad de la adjetivación en la obra del poeta. Veamos sólo algunos ejemplos:

un mozo cetrino y achaparrado[638]

trenes babilónicos de la inmediata posguerra[639]

la letra rotunda de mi padre[640]

una muchacha blanca, ojizarca, enjuta y rubicunda[641]

Todos los adjetivos están minuciosamente escogidos desde la contemplación y la escucha con el propósito de desvelar una imagen insólita, de imprimirle un carácter exclusivo, excepcional al nombre que acompañan. Pero también nos muestran indefectiblemente la personalidad de nuestro autor en la difusa línea que aúna y separa a la ficción literaria de su experiencia vivida. Una adjetivación meditada, certera, otras veces un tanto irónica, que en la tarea que nos compete, se funda en una sonoridad tan rotunda como la letra de su padre.

---

634 Op. cit., *Tiempo…,* p. 317.
635 LORENCI, Miguel, *Caballero Bonald: «He pasado media vida buscando un adjetivo»*, La voz de Galicia, 12/02/2013.
636 H. RIAÑO, Peio, *La búsqueda de un adjetivo a veces me ha costado la salud*, El Confidencial, 18/03/2015.
637 Op. cit., *Oficio…,* p. 447.
638 Op. cit., *Tiempo…,* p. 22.
639 Ibíd., p. 192.
640 Ibíd., p. 353.
641 CABALLERO BONALD, José Manuel, *En la casa del padre,* Barcelona, Seix Barral, 1988, p. 25.

2. UNA POÉTICA MUSICAL

Siguiendo esta línea poética, el concepto de desambiguación de la realidad y del lenguaje puede en efecto aplicarse a cualquier tipo de palabra dotada de un semantema, como los nombres, los adverbios o los verbos. Nos resulta muy oportuna en este sentido la respuesta que le da José Manuel Caballero Bonald a un periodista durante una entrevista en la que este último afirmaba de manera categórica: "Para nosotros los periodistas es más importante el verbo que el adjetivo." A lo que respondía:

> Sí, pero los verbos también lo son para mí. Los hay que me gusta mucho usar, incluso por su resonancia y por la fonética de la palabra. Hay verbos muy sonoros. O verbos mal usados a los que restituyo una semántica nueva. Eso me gusta mucho hacerlo.[642]

Independientemente de su función gramatical, el poeta jerezano tiene fe en la palabra. Cree en sus cualidades visionarias, en su capacidad para reinventar el mundo en la horma musical de su enunciación. José Manuel Caballero Bonald ama la palabra, aprehende sus límites semánticos, le es siempre fiel a la abstrusa diversidad de sus formas melodiosas. Por ello afirmó alguna vez sin un atisbo de soberbia que no estaba capacitado para escribir mal[643], incluso que padece un "gusto casi neurótico por la palabra"[644] heredado de los poetas barrocos andaluces. El poeta se aferra a su ideal estético negándose a banalizar el proceso de decantación de las palabras que hace de la literatura uno de los códigos más complejos de la comunicación verbal. El esmero en la representación de las formas sonoras de la palabra lo es todo en una poética doliente de su mensaje de fondo, doliente de los afligidos envites de la experiencia vivida que la inspiran. José Olivio Jiménez afirmaba al respecto:

> Esa pulcritud en la palabra, esa dicción precisa y nítida que no destroza nunca el dolor ni la amargura. El verso de este poeta tiene esa extraña calidad de lo cristalino, de lo no empañado; pero a cuyo través, en cambio se observan turbios y dolorosos paisajes. Virtudes de espíritu que lo definirían como un poeta de talante clásico (lo cual nada tiene que ver, es obvio, con el manejo de fórmulas estilísticas de índole neoclásica).[645]

---

[642] Op. cit., *La búsqueda…*

[643] "Sin vanagloria alguna Caballero Bonald puso su poesía en lo alto cuando dijo: "no estoy capacitado para escribir mal". Él se sentía un poeta singular. Sí, es verdad que escribe muy bien, en prosa como en versos. Yo elogio la gracia, el salero gramatical de sus frases rigurosas, que dicen lo que tienen que decir con su sarta de palabras cabales; una locura de la lógica, una disciplina sintáctica, la manera de razonar del poeta amigo de lo matemático, enemigo de lo vago y vacío. Pero que, artífice de frases, resulte el suyo un lenguaje hermético, órfico, a lo Mallarmé, ahí se aloja la expresión afilando el lenguaje. Caballero Bonald puede muy bien decir de él aquello que Mallarmé dijo de sí mismo: *"Je suis un syntaxier"* (yo soy un sintaxiero)." DE ORY, Carlos Edmundo, *Caballero Bonald el magnífico*, Conferencia Instituto de Cervantes de París, 08/02/2007, consultada en la Fundación Carlos Edmundo de Ory, Cádiz.

[644] Op. cit., *Regresos…,* p. 133.

[645] "Hacia la poética de José M. Caballero Bonald, según sus *nuevas situaciones* (1964-1968)", ap., op. cit., *Navegante…,* pp. 169, 170.

2. UNA POÉTICA MUSICAL

El talante clásico al que se refiere el crítico remite a los valores morales del jerezano que lo sitúan a la cola de una vetusta herencia literaria en la que el progreso de las formas exige primero el conocimiento de la tradición y después un esmero incondicional, casi inconformista, para hacer del texto literario una propuesta original. La voluntad perfeccionista del jerezano es plenamente consciente de las exigencias formales que se impusieron aquellos autores con el talento suficiente para colarse en el canon. Todas las obras canónicas, desde la *Eneida* hasta *Pedro Páramo*, pasando por el *Quijote*, propusieron una estética discursiva revolucionaria, tanto desde el punto de vista de la musicalidad de la palabra, como de la complejidad de sus mensajes literarios.

En la obra del jerezano, además de los aspectos sonoros inscritos en el ámbito de la palabra que venimos observando, existen otras particularidades estilísticas que podemos analizar desde una comparativa musical. El poeta es consciente de las variaciones sonoras y rítmicas que tensan la cuerda de su estilo, que se debate entre el uso barroco y recargado de los valores semánticos del texto y la fluidez de una sintaxis más próxima a la del habla coloquial. En una entrevista se refería al hermetismo en la dicción de su poemario *Descredito del héroe* (1977):

> Desde luego es un libo de léxico exuberante, en el que resuenan ciertas orquestaciones barrocas, por ello no impide que se produzca como una severidad en la dicción, como una sequedad deliberada en el manejo metafórico.[646]

En su estudio de variantes, María José Flores observaba en la evolución estilística de la obra del jerezano una tendencia "a corregir y aminorar un barroquismo y una extravagancia léxica que quizás nuestro autor considera excesivos, así como la insistencia en una escritura que se pliega en ocasiones demasiado a los halagos fónicos y musicales, prefiriendo [ahora] una expresión más llana y un léxico más cercano al lector."[647] Una opinión similar a la que expresaba Luis Muñoz en relación con el poemario *Diario de Argónida* (1997): "El barroquismo que en sus libros anteriores le hacía seguir los vericuetos de la brillantez expresiva, internarse en enjambres verbales, propagar una suerte de pulsación eufónica, de análisis de sensaciones, en *Diario de Argónida* (1997) se ha convertido en economía verbal, en deshuesamiento, en síntesis"[648] Pensamos que esta tendencia es paralela al rechazo de la falsa sensibilidad que promulgaban los simbolistas y contraria, como veíamos, a cualquier tipo de encorsetamiento retórico. El jerezano ha llegado a afirmar que la palabra es de por sí, en toda su amplitud, pero también en toda su

[646] Op. cit., *Argónida…,* p. 163.
[647] Op. cit., *La obra…,* p. 99. Cf., Introducción de José Luis García Jambrina a *Años y Libros* de José Manuel Caballero Bonald, p. 51.
[648] MUÑOZ, Luis, *Presente histórico*, Hélice, nº 10, 1998, p. 46.

sencillez, lo suficientemente poderosa como para ser dispuesta como un mero artificio ornamental. Un aspecto que él mismo observa en la poética de José Ángel Valente:

> Los paulatinos despojamientos, las deliberadas pérdidas ornamentales, la palabra reducida paso a paso a su más iluminadora desnudez, la perplejidad cognoscitiva generada por la propia estructura poética, donde incluso la sintaxis —como en el caso de Cernuda— cumplía una eficaz función expresiva, pueden ser otros tantos aparejos formales de una poesía que ha ido buscando su identificación en su propia tendencia a la esencialidad.[649]

Frente a la abrumadora riqueza semántica del idioma, lo esencial, lo sencillo, por oposición a la ornamentación efectista, a las locuciones sintagmáticas y las frases hechas, exige una sintaxis automática en tanto que usual. Se trata de un fenómeno que en la literatura española contemporánea, según lo explica Pere Gimferrer en su prólogo a la antología poética del jerezano *Doble Vida*, ya venía ocurriendo desde la generación del 27:

> No podía, sin embargo, Caballero Bonald desconocer que fue tarea propia de su generación desarrollar una tendencia —que, por lo demás, apuntaba ya en Salinas Cernuda o Alberti— a acercar la cadencia de la expresión poética a la cadencia de lo coloquial. De ahí la primera singularidad de esta poesía: maneja un vocabulario con frecuencia abstracto y en todo caso engastado en la tradición literaria, pero se sirve de él conforme a leyes cercanas a las de la coloquialidad, y de ello nace no poca de su tensión interna y su poder de exploración y de revelación.[650]

José Manuel Caballero Bonald, en los difusos límites entre poesía y prosa en los que se debate su obra, combina un repertorio muy extenso de palabras que acompasa, como lo advierte Gimferrer, a la cadencia natural del fraseo propio del habla. La combinación de imágenes insólitas viene envuelta en la sintaxis acostumbrada de la voz interior y se presenta como un contrapeso lógico a los aspectos más surrealistas de su poética. En diversas ocasiones, la reivindicación de un cierto orden coherente y natural de la gramática es utilizada en su obra crítica como un argumento en el que se apoya para subrayar cierta tendencia al caos expositivo que considera legítimo pero que no practica. En la poética de Neruda apreciaba "una desorganización que hay que matizar y que coincide […] sin duda con un apasionado, torrencial enfrentamiento con la gramática para conseguir extraerle sus más ocultas posibilidades expresivas."[651]

De manera paralela, la naturaleza sintagmática del lenguaje es uno de los aspectos más tratados por la lingüística moderna de medio siglo. El lingüista norteamericano Noam Chomsky utilizó una frase muy disparatada desde un punto de vista semántico en la que no obstante

[649] Op. cit., *Oficio…*, p. 492.
[650] *Doble vida*, Antología poética, Prólogo de Pere Gimferrer, Madrid, Alianza, 1989.
[651] Op. cit., *Oficio…,* p. 285.

respetaba de manera rigurosa las leyes de la sintaxis. Una frase ejemplar que figura en numerosos manuales capaz de demostrar que la sintaxis atiende a una lógica totalmente independiente de la de la semántica: "Colourless green ideas sleep furiously"[652]. Esa lógica aplastante, al igual que el pensamiento matemático, ocurre a nivel conceptual, y de la misma manera que podemos afirmar que existe una ordenación matemática en la armonía musical —el pianista de jazz norteamericano Thelonious Monk solía afirmar que todos los músicos son subconscientemente matemáticos—, ni en la música ni en la literatura, pese a ser simultánea a la propia naturaleza del sonido, esta lógica tiene un sonido propio. Sólo es perceptible en un segundo grado, desde un punto de vista analítico. En esta línea comparativa, el jerezano afirmaba categóricamente en una entrevista: "Todo matemático de verdad es un poeta. El placer estético de resolver una ecuación es similar al de hacer un poema."[653] Y en otra entrevista más reciente explicaba en detalle a lo que se refiere al afirmar habitualmente que la poesía es una mezcla de música y de matemáticas: "La música es la armonía, la melodía del verso, que es imprescindible. Un verso sin música no penetra. Y la matemática es el rigor, el equilibro, el cuidado de la estructura del poema; y esas dos cosas juntas, la música y las matemáticas producen el poema."[654] Desde un punto de vista filosófico esta reflexión se nos antoja paralela a la ordenación musical de María Zambrano, que afirmaba que "la música funde grito (las entrañas) y número (lo celeste), aunando así los dos polos del universo"[655].

El jerezano se propone instaurar una correspondencia sincera entre el empleo que hace de la palabra en toda su envergadura musical y la propuesta innovadora que fija en su obra a través de una cadencia sonora muy reconocible, tanto en su poesía como en su prosa. Y ese, independientemente del paradigma estilístico que condiciona los modales poéticos de los tiempos, es el mayor reto para todo escritor. Acuñar unos ecos personales de una reconocida trascendencia en la vieja línea sucesoria de la literatura tanto por su mensaje como por su musicalidad. El comienzo de un variable ciclo acústico que José Ramón Ripoll sitúa en Virgilio y Horacio: "No es genial el tiempo y el pulso de Virgilio u Horacio sólo porque han sabido emplear con maestría el metro latino, sino por haber instaurado un *tempo* personal en su espacio poético que, a la larga, configura el estilo, más que el mero significado de sus palabras."[656]

---

[652] "Las ideas verdes sin color duermen furiosamente" (traducción mía), cf., CHOMSKY, Noam, *Estructuras sintácticas*, 1ª ed. 1957, Introducción, notas y apéndices OTERO, Carlos-Peregrín, siglo xxi ed., 2004.
[653] Op. cit., *Regresos…,* p. 281.
[654] RODRÍGUEZ, Moisés, *Conversatorios en Casa de América*, RTVE, 7/10/2016.
[655] Ap., op. cit., *El pensamiento…*, p. 50.
[656] Op. cit., *Cantar…,* p. 231.

2.4. Cadenciosas teselas de sonido: análisis de casos

> No hubo música en su alma; sólo un vano
> herbario de metáforas y argucias
> y la veneración de las astucias
> y el desdén de lo humano y sobrehumano.
>
> Jorge Luis Borges, *Baltasar Gracián*

Al hilo de la entrevista que nos concedió el compositor de música clásica Mauricio Sotelo —cuya trayectoria, en paralelo a la poética musical de nuestro autor, está marcada por la sensibilidad acústica de José Ángel Valente, con quien tuvo la ocasión de colaborar en diversas composiciones[657]—, surgieron una serie de disquisiciones alrededor de las principales problemáticas del pensamiento musical contemporáneo que conectaban pertinentemente con algunos aspectos fundamentales de la creación literaria moderna, hasta el punto de sugerir equivalencias conceptuales en lo que a la naturaleza profunda de la escritura se refiere. La dimensión teórica de los métodos de escritura, el conocimiento que acumulan los compositores y escritores en sus respectivos campos sobre los andamiajes estructurales del lenguaje en que se expresan, pueden llegar a fomentar una automatización del proceso creativo a través de la técnica. Una instrumentalización de la pulsión musical rudimentaria e instintiva que nace del habla y del canto que puede llegar a nublar su correspondencia con las emociones y con los recuerdos que se tramitan. Así lo expresaba él mismo, refiriéndose a las enseñanzas del que considera su mejor maestro, el compositor veneciano de música contemporánea Luigi Nono:

> Hay un problema en la música del siglo XX que es la escritura como el objeto y la anulación del objeto sonoro. O sea, yo escribo esto y a ver cómo suena. Mientras que Luigi Nono, maestro veneciano, me devuelve en ese sentido a la idea de decir: "No: silencio, escucha, memoria". De la actividad de la escritura ciega y sorda, en la que sólo hay unos procedimientos técnicos importados de cualquier neo-vanguardia, resulta un objeto sonoro del cual el compositor no es responsable. Además, en muchos casos supera al mal músico. Estos procedimientos técnicos importados, finalmente dan con un resultado sonoro del cual el propio compositor no es responsable. Mientras que Luigi Nono, comunista, vuelve a la materia, a la tradición de la escucha paciente y a la responsabilidad de escribir cada nota siendo plenamente consciente desde la escucha y también desde el puro elemento físico de la producción del sonido, con cada dedo, con una determinada presión del arco. Eso es la responsabilidad. Cuando el sonido se escribe ya hay un viaje de la imaginación, de la escucha, y ya hay una decisión del artesano, no

[657] El compositor madrileño mantuvo una relación fluida con José Ángel Valente en la década de los noventa, que trascendió en su obra a una serie de composiciones musicales inspiradas en la poesía del orensano. Estas llevan por título: *Memoriae. Escritura interna sobre un espacio poético de José Ángel Valente* (1994), *Nadie* (1995–97), *Epitafio* (1997), *In pace* (1997), *Si después de morir... In memoriam José Ángel Valente* (2000), *El rayo de tiniebla* (2008), *Arde el alba* (2008-2009) y *Muros de dolor... V: José Ángel Valente – Memoria sonora* (2009).

> del artista, del artesano, que quizá reproduce un orden universal. No podemos negar el misticismo. La diferencia es radical: ir desde las notas escritas al sonido o recorrer el camino inverso. Para mí fue el diario de un caminante. Mi relación tanto con Luigi Nono como con Valente cambió mi escritura y mi responsabilidad frente a los jóvenes compositores.[658]

Los conocimientos teóricos de composición y armonía, de retórica y de métrica en el caso del escritor, le permiten a ambos desarrollar un discurso formalmente impecable que no se corresponde con la realidad material y emocional que se sitúa al origen de la enunciación verbal o musical. Tal desajuste, como dice Sotelo, en muchos casos supera al mal músico, incapaz de interpretar una partitura que a pesar de su impecable factura armónica está fuera del alcance de sus capacidades técnicas. El rechazo a una escritura fundada en los conocimientos teóricos, que hace oídos sordos tanto a la enunciación física de las notas como a su noción emotiva, tiene lugar a nivel ideológico. En paralelo a la poética musical de José Manuel Caballero Bonald, ya apuntábamos que es en ese viaje de la imaginación previo a la escritura, fundado en la escucha, donde encontramos la principal razón de ser de su escritura.

El jerezano no se muestra menos responsable, retomando el término que emplea Sotelo, ante la voluntad de crear desde la materia —nótese el vínculo que establece el compositor musical, a través del guiño a la ideología comunista de su maestro Luigi Nono, entre el materialismo dialectico y la necesidad de volver a la dimensión física del instrumento—, pero a diferencia de la problemática musical que expone Sotelo en relación con la incongruente interpretación de los músicos de un texto concebido exclusivamente a nivel teórico, el poeta es a la vez compositor e intérprete, e independientemente de las claves de lectura como transcripción gráfica de los sonidos verbales que podamos descifrar en la disposición de algunos de sus poemas, toda representación sonora, salvo en contextos muy específicos, como lecturas públicas o recitales, tiene lugar en el espacio interior de su propia escucha. Es decir que, al tomar la decisión de fundar su escritura en la escucha interior de la memoria, vinculándola tan de pleno a su visión moral del mundo a través de su experiencia vital, si aplicara cualquier tipo de ley métrica o de prescripción retórica a la hora de escribir, en este caso, más que contrariar a ningún lector, se estaría contrariando a sí mismo, o haciendo una parodia irónica de todo lo que no representa su pensamiento estético en relación con la poesía y el arte. La verdad artística no está en la técnica, ni en el virtuosismo, ni en el efectismo. Así lo expresaba en una entrevista:

> Lo que es malo para la poesía es el ingenio, toda esa morralla de la agudeza y los floreos retóricos y los picos de oro andaluces y no andaluces. La inteligencia es otra cosa muy distinta, por supuesto. En el grupo poético del 50 hay poetas muy inteligentes: Valente,

[658] Entrevista completa disponible en el Apéndice documental.

> Brines, Jaime Gil, pero apenas son ingeniosos. Y si aparentan serlo es con intención irónica.[659]

El poeta reniega de los protocolos de la retórica y del ingenio efectista al tiempo que identifica a la inteligencia con el sentido del humor. De la misma manera, en otras ocasiones ha criticado a la inmediatez de la improvisación, contraria a la decantación elaborada de los sonidos que lleva a cabo el artesano durante la composición o la escritura. Concretamente en sus memorias critica la "magnanimidad" desmesurada de Alberti, que solía improvisar versos sobre la marcha: "Alberti siempre tuvo algo de coplero de juegos florales, de poeta local pasado por el internacionalismo marxista"[660]. Un posicionamiento estético y moral que se corresponde con las formas de su obra literaria, donde la ironía[661] es un valor constante que le redime de los descreimientos de su escepticismo. En relación con lo que observa en sus colegas de grupo poético y después de asumir las principales calas de su poética, él solamente se ha ejercitado en la práctica de las formas métricas tradicionales en el ámbito de la producción privada, y siempre con un sobreentendido tono jocoso, como en el caso de las décimas y sonetos que intercambió con Joaquín Sabina que veíamos en el primer capítulo. Asimismo, desde un punto de vista musical, según afirmaba en otra entrevista, esas cualidades que considera artificiales y altisonantes le resultan particularmente desagradables al oído:

> Hay que diferenciar la retórica de salón, la de los tenores huecos de Machado, del auténtico arte de escribir, que no tiene nada que ver con los adornos superfluos… También hay por ahí mucho sonajero, pero esa condición yo la limito a la prosa amanerada, mal adornada, basada en los manoseos deslavazados del lenguaje…[662]

Después de haber tomado conciencia de su rechazo plano a la métrica clásica y a cualquier otro tipo de andamiaje retórico, podemos preguntarnos, más allá de las cualidades musicales de la palabra que ya hemos estudiado, a nivel compositivo, cuáles son aquellas que definen la disposición sonora de su obra. En su *Carta abierta a J.M. Caballero Bonald*, José Ángel Valente afirmaba reconocer en la obra del jerezano "un poderoso sentido del ritmo"[663].

---

[659] Op. cit., *Regresos…,* p. 190.
[660] Op. cit., *La costumbre…,* p. 303.
[661] En otra entrevista subrayaba la relación antitética que observa entre la ironía y el ingenio: "a mí la solemnidad en poesía, como el ingenio, me parecen detestables. Todo lo que suene a trascendencia no me gusta. La ironía es consustancial al atractivo de un texto." Op. cit., *Regresos…,* p. 254.
[662] Ibíd., p. 365. Obsérvese cómo se vale de este argumento en otros tramos de su obra crítica, como en el siguiente fragmento de sus memorias, donde es utilizado para desacreditar el entramado retórico de la obra de Cortázar: "No fui buen lector de su obra, había algo en ella, tal vez la enfática inclinación a la singularidad, el excesivo empleo de ortopedias retóricas, que me hacían tomar ciertas precauciones, no niego que con alguna ligereza. Me incomodaron bien pronto aquellos tan cacareados trasiegos literarios —por ejemplo los cronopios y las famas— que me sonaban a juegos malabares del ingenio un poco redichos." Op. cit., *La costumbre…,* p. 509.
[663] Op. cit., *Navegante…,* p. 89.

Pero, ¿qué clase de ritmo? Gerardo Diego, en una reseña del primer libro de poesía del jerezano, durante una época en la que los metros clásicos copaban la mayoría de las publicaciones de la poesía más en boga, destacaba su capacidad para hallar, por encima de cualquier pauta métrica, un ritmo interior al poema[664]. En un artículo sobre el mismo poemario, también Carlos Edmundo de Ory se refería a la "belleza difícil de algunos poemas […] que viene del pulso métrico (no métrico en el sentido usual) y de la asimilación exacta de las cadencias."[665]

La primera etapa de la obra poética del jerezano, desde *Las adivinaciones* (1952) hasta *Pliegos de cordel* (1963), pasando por *Memorias de poco tiempo* (1954), *Anteo* (1956) y *Las horas muertas* (1959), se desarrolla exclusivamente dentro del marco genérico del verso libre. En *Descrédito del héroe* (1977) introduce por primera vez algunos poemas en prosa —concretamente *Segundo circulo*[666], *Defecto de forma*[667], *Navegante solitario*[668], *Descrédito del héroe*[669], *Técnica de la imaginación*[670], *Crónica de indias*[671], *Servicio prestado*[672] e *Inutilidad de los antídotos*[673]; solamente ocho poemas de entre los sesenta y uno que componen el libro—, que anuncian la forma de *Laberinto de Fortuna* (1984), compuesto integralmente de poemas en prosa. En *Diario de Argónida* (1997) y *Manual de infractores* (2005) retorna al uso exclusivo del verso libre, y en *La noche no tiene paredes* (2009), además del uso generalizado de éste, introduce tímidamente —con la misma timidez experimental con la que introdujo sus primeros poemas en prosa en *Descrédito del héroe* (1977)— algunos poemas dispuestos en versículos salmódicos[674] —concretamente *Incontestación*[675], *Vía de Sufí*[676], *Falso destino*[677], *Mística poética*[678], *Quién*[679],

[664] Op. cit., *Memorial…,* p. 147.
[665] Op. cit., *Navegante…,* p. 156.
[666] Op. cit., *Somos…,* p. 285.
[667] Ibíd., p. 305.
[668] Ibíd., pp. 311, 312.
[669] Ibíd., p. 321.
[670] Ibíd., pp. 328, 329.
[671] Ibíd., p. 345.
[672] Ibíd., p. 348.
[673] Ibíd., p. 352.
[674] Este tipo de versículo fue rescatado en la literatura moderna occidental por Walt Whitman de la Biblia, como bien lo señala Álvaro Armando Vasseur: "dicha forma no parecía tener más precedentes que ciertas jaculatorias de misales, algunas páginas aisladas de Chateaubriand, las sentencias de Kempis, los axiomas de los grandes pensadores franceses—Pascal y La Rochefoucauld—, rápidos y musicales como versos, y sobre todo, los versículos de la Biblia, y de los fragmentos de himnos órficos y védicos, tal como circulan en las traducciones de los idiomas modernos." Ap., "Introducción a *Walt Whitman: Poemas*", Tr. Álvaro Armando Vasseur, Valencia, F. Sempere y compañía, 1912. El tono de salmodia, pero sobre todo su disposición versal inspirada en la de los *Salmos*, que dentro del repertorio de la Biblia es en relación con las nociones musicales el único libro, junto con *El cantar de los cantares*, donde figuran textos para ser cantados, nos lleva a referirnos a este tipo de versículo escalonado con el epíteto de salmódico.
[675] Op. cit., *Somos…,* pp. 670, 671.
[676] Ibíd., pp. 675, 676.
[677] Ibíd., pp. 681, 682.
[678] Ibíd., pp. 694, 695.
[679] Ibíd., pp. 716, 717.

Euménide[680], *Hablar de nosotros*[681], *Pompas fúnebres*[682], *Aversión al grito*[683]; de nuevo sólo diez poemas de los ciento tres que conforman el libro—, que preludian asimismo la disposición de *Entreguerras* (2012), un extenso "poema fluvial"[684] —como él mismo lo denomina— escrito exclusivamente con este tipo de versículos. Por último, en su último poemario, *Desaprendizajes* (2015), retorna al uso del poema en prosa.

Esta visión de conjunto le otorga una presencia protagonista al verso libre, seguida del poema en prosa y del versículo salmódico, siendo estos tres géneros los formatos rítmicos y versales en los que se engloba el total de su obra poética. Tales idas y venidas son paralelas, como veremos, al empleo de la prosa poética en diversos tramos de su obra narrativa. Pero desde un punto de vista eufónico, en la línea de los comentarios de Gerardo Diego y Ory, si existe algún elemento de cohesión entre estos cuatro géneros tan característicos de la literatura del s. XX, ese es el ritmo interior.

Cuando hablamos de ritmo interior, a sabiendas de que más allá de cualquier tipo de ritmo silábico la palabra representa la unidad de medida en la composición literaria, el siguiente estrato conceptual de la enunciación portador de las cualidades musicales del texto es el sintagma, en cuyo uso combinatorio percibimos una cadencia que definimos comúnmente como fraseo. Tal flujo sonoro, proveniente a grandes rasgos de la sintaxis del lenguaje coloquial, no deja de manifestarse en un plano distinto al de su representación gráfica en la medida en que tanto el verso libre como el versículo salmódico parecen seguir indicando ciertas pautas prosódicas de lectura. Y si no, ¿por qué seguir representando a la voz poética en versos cuando el ritmo del poema ya no atiende a ninguna regla métrica?

Esta contradicción aparente entre el plano sonoro del lenguaje poético y su representación escrita ha dado lugar a uno de los debates genéricos más jugosos de la poesía contemporánea, que tratamos en profundidad, al trasluz de la poética del jerezano, en los siguientes apartados. Los originales *Petits Poèmes en prose* (1855) de Baudelaire, cuyos códigos estéticos fueron asumidos en la literatura en lengua española por la primera generación de modernistas, con Julián del Casal y Rubén Darío a la cabeza[685], crearon una controversia en cuanto a la naturaleza de la escritura que, como preludio a la crisis del verso, situaba en el centro del candelero de la tradición poética a las cualidades rítmicas y musicales de la palabra. Las cuatro

[680] Ibíd., pp. 724, 725.
[681] Ibíd., pp. 733, 734.
[682] Ibíd., pp. 745, 746.
[683] Ibíd., pp. 750, 751.
[684] Entrevista a Caballero Bonald del programa de radio de RNE "El ojo crítico", 17-3-2015. http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SELOJO/mp3/1/1/1426620466311.mp3
[685] Cf., FERNÁNDEZ, Jesse, *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia*, Madrid, Hiperión, 1994.

variantes textuales del poema *Espacio* (1943, 1944, 1953, 1954) de Juan Ramón Jiménez, considerado como el principal introductor del poema en prosa en la literatura española, representan a la perfección la tensión latente entre la sonoridad de una poesía liberada de sus amarras métricas y los criterios de transcripción. Este poema, considerado por el jerezano como uno de los textos claves en su filiación literaria, fue publicado tres veces en verso libre y, por último, en forma de poema en prosa[686].

Sin embargo, al trasluz de la evolución de la obra poética del jerezano, no podemos afirmar que la tendencia asumida de transcribir la poesía con los mismos parámetros gráficos que la prosa haya dejado atrás el uso del verso o del versículo, ni tampoco que en las variantes de *Espacio* la voluntad de representación sonora de la palabra atendiera a una idéntica concepción rítmica y acústica del poema. Pero sí que nos incita a pensar que las idas y venidas de José Manuel Caballero Bonald entre el verso libre, el versículo y el poema en prosa en su obra atienden a una serie de claves rítmicas y sonoras que tratamos de analizar a continuación.

María José Flores advertía en relación con su poemario *Diario de Argónida* (1997) —que sigue a *Laberinto de fortuna* (1984) en su bibliografía, siendo este su primer libro compuesto íntegramente de poemas en prosa— cómo el poeta retornó al uso del verso libre:

> J. M. Caballero Bonald vuelve al verso de sus orígenes, a ese verso sabiamente construido que responde a una concepción métrica esencialmente antimelódica, por lo que evita la rima y fragmenta el discurso mediante encabalgamientos y sangrados, a los que se suma la utilización de una sintaxis, con frecuencia de tono oral, que soporta en gran medida el humor y la ironía, pero creando al mismo tiempo todo un sistema de relaciones de carácter fonemático basado en las asonancias, rimas internas, correlaciones, etc., que confieren a su poesía una elegante musicalidad, al mismo tiempo clásica y moderna, y un ritmo tenso y preciso.[687]

Todas estas categorías formales apuntan hacia una musicalidad cuyo ritmo cercano al de la oralidad transcribe de manera fidedigna las complejas categorías de su voz poética interior, afiliada a los designios de su pensamiento. ¿Pero son exclusivas a sus poemas en verso libre?

Luis García Jambrina, en un artículo donde analizaba la musicalidad de los poemas en prosa que integran *Laberinto de Fortuna* (1984), trataba de esclarecer sus peculiaridades eufónicas: "En cuanto a su originalidad expresiva, destaca su peculiar ritmo, capaz de sugerir el lento y sinuoso discurrir de un pensamiento ambiguo y laberíntico."[688] No obstante, no dejamos de pensar que la euritmia del fraseo o incluso las rimas internas o ecoicas se suscriben al ritmo interior de un discurrir poético manifiesto en el conjunto de su obra. En todos sus libros comparece

[686] Cf., art., MÁRQUEZ, Miguel Ángel, *Verso y prosa en la etapa americana de Juan Ramón Jiménez*, *Rhythmica*, I, 1, 2003. http://www.uhu.es/miguel.marquez/wa_files/jrj.pdf
[687] Op. cit., *La obra…,* pp. 104, 105.
[688] Luis García Jambrina, *El laberinto poético de Caballero Bonald*, op. cit., *Navegante…,* p. 209.

una dinámica discursiva que respeta las consignas originales de la pulsión poética manifiesta físicamente en las cavidades del espíritu, estableciendo una correspondencia homogénea entre lo que Octavio Paz denominó "la idea poética" y el propio fraseo. El poeta mejicano afirmaba en cuanto a la naturaleza sonora del verso libre que ni el fraseo ni la "idea poética" preceden al ritmo, ni éste a aquellas, sino que "ambos son la misma cosa."[689] El discurrir del pensamiento poético o la "idea poética", a pesar de no depender físicamente del aire, también respira. Es ahí donde encontramos la principal cualidad sonora de su poética musical que trasciende al conjunto de su obra. El poeta jerezano subrayaba esta idea en una entrevista reciente tras la publicación de su último libro de poemas en prosa, *Desaprendizajes* (2015):

> […] a través de ese tono, de ese ritmo, hay como una respiración: El poema tiene una respiración que se adapta a la lectura, y a través de esa respiración, yo intento que el lector penetre en los temas que yo le propongo.[690]

Escribir —y corregir— en la escucha, al ritmo de la respiración interna, de la "música callada" y de la "soledad sonora" a la que ya se refería Juan de la Cruz, con especial atención a los dictámenes de la memoria, y teniendo siempre muy en cuenta el espacio absoluto del silencio, equivale a la idea de Mauricio Sotelo de crear desde el interior respetando siempre la pulsión enunciativa, material, de la música y de la palabra. Así, la difusa pulsión sonora de donde brotan las palabras que configuran la obra existe previamente en la sensibilidad acústica del poeta. Recientemente, en un acto público, el jerezano afirmaba:

> Si encuentras el tono, todo lo demás es ya cuestión de capacidad poética, o sea, de sensibilidad lingüística. De modo que el libro estaba ya más o menos articulado antes de escribirlo.[691]

A partir de este principio fundador, reconocemos a todos los niveles de su obra diversas cadencias rítmicas en base a las cuales proyectamos una mirada comparada con la creación musical que ya ha sido en parte proferida en algunos trabajos críticos contemporáneos, como en la tesis doctoral de Lucie Laverne, publicada en 2011, que tiene por título "La escritura poética de espacios y de ritmos: una mirada cruzada sobre seis poemarios de la poesía hispanófona contemporánea: Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza* (1905); Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado* (1916); Rafael Alberti, *Marinero en tierra* (1924); Vicente Aleixandre, *Espadas como labios* (1932); Pere Gimferrer, *Arde el mar* (1966); Leopoldo María Panero, *Teoría*

---

[689] PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 59.
[690] Entrevista a Caballero Bonald del programa de radio de RNE "El ojo crítico", 17-3-2015. http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SELOJO/mp3/1/1/1426620466311.mp3
[691] *Caballero Bonald, Premio Francisco Umbral*, El Cultural, 09-02-2016.

(1973)[692]. Laverne concluye que en la poesía contemporánea, un ritmo liberado de sus tradicionales y estrictas contingencias temporales, se define más holgadamente dentro de sus relaciones con el espacio, concebido como substancia. De tal modo que su disposición versal, reaccionaria a la esticomitia, remite a una noción de ritmo tendente a una sintaxis más prosaica, que dialoga libremente con los espacios en blanco teñidos de silencio.

En los poemas de verso libre el ritmo se propaga en cadencias escalonadas que dibujan un mosaico de teselas de sonido. Un ritmo, este, mucho más fiel a las imágenes salteadas que portan las palabras originarias de la memoria y de la experiencia, y a la propia enunciación como elemento nuclear de la musicalidad del discurso. Por eso, en contrapartida a los metros clásicos, también podemos hablar de arritmia o de ritmo sincopado, tal y como lo hacía el jerezano al criticar el estilo de Barral en su artículo *Barral y su personaje*:

> Esas mismas lagunas, esa arritmia del relato, otorgan también al texto uno de sus más singulares atractivos. Las espontáneas aleaciones del recuerdo, ensambladas según una elección súbita del material de la experiencia, producen ciertamente un curioso efecto sincopado.[693]

Así, el ritmo está subyugado a la disposición estética de la palabra, que en su dimensión musical, individual y subjetiva le otorga su justa medida temporal. Eso, coaligado con que el terreno de la ficción y la voluntad de creación del mito, como lo señala José Andújar Almansa, es "un método eficaz para romper con las convenciones del espacio y del tiempo en el plano de la memoria"[694].

En el arte y en el pensamiento contemporáneo, el tiempo, al igual que la verdad, dejó de ser concebido como un referente constante, universal y objetivo. "Allí laten las horas como péndulos, / los péndulos como pulsos", afirman unos versos del jerezano del poema *De las figuraciones nocturnas de la mar*[695]. En correspondencia con la naturaleza interpretada desde la precepción psicológica del individuo, es a partir de esta dimensión temporal arbitraria donde la literatura instaura el ritmo que define su cadencia ontológica. El poeta jerezano alababa la prosa

---

[692] (Traducción mía) "L'écriture poétique, d'espaces et de rythmes: regards croisés sur six recueils de la poésie hispanophone contemporaine : Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza* (1905) ; Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado* (1916) ; Rafael Alberti, *Marinero en tierra* (1924) ; Vicente Aleixandre, *Espadas como labios* (1932) ; Pere Gimferrer, *Arde el mar* (1966) ; Leopoldo María Panero, *Teoría* (1973)", Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2011. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00942945

[693] Op. cit., *Oficio…,* pp. 520, 521.

[694] "Los asedios del yo (sobre *Descrédito del héroe*)", ap., op. cit. *Navegante…,* p. 178.

[695] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Antídotos* (con pinturas de Juan Martínez), Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2008.

narrativa de Carpentier precisamente por ostentar "un ritmo perfectamente adaptado a la palpitación de la naturaleza descrita."[696]

De manera paralela, en la deriva postmoderna de la música clásica, a diferencia de Beethoven y sus contemporáneos, cuyo trabajo de creación estuvo marcado por la llegada del metrónomo, se observa una renuncia al pulso regular, que según explica Wade Matthews en su libro *Improvisando. La libre creación musical*, ya es palpable en las obras de Schönberg, Berg y Webern. En esta obra el autor relaciona este fenómeno a una dinámica general de las artes y del pensamiento reconocible desde finales del siglo XIX:

> […] tampoco es baladí que tal suspensión de la sensación de pulso fijo ocurriera en la misma época en que Einstein revolucionaba la idea del tiempo en la física, y James Joyce hiciera lo mismo con las convenciones del tiempo narrativo y estructural en la novela. Tampoco tardaría mucho más el filósofo Henri Bergson en plantear su idea de la duración. No es de extrañar, pues, que el cuestionamiento del tiempo en círculos científicos, literarios y filosóficos se reflejara también entre los músicos más inquietos de la misma época.[697]

El tiempo, medido en el espacio psicológico de la enunciación y de la percepción, ya no presenta una relación homogénea con el que está representado en los relojes, en los metrónomos, o para el caso que nos incumbe, en los manuales de métrica. Y en la relación que las artes contemporáneas mantienen voluntariamente con esos espacios, la música ostenta una privilegiada capacidad de subyugación temporal que no deja de maravillar a quienes se han sentido embelesados por los efectos imprevisibles de sus secuestros cronológicos. Borges lo corroboraba en el último verso de su poema *Otro poema de los dones*: "la música, misteriosa forma de tiempo". Un misterio que reside tanto en la capacidad seductora de la disposición arbitraria de sus formas en el espacio, con cadencias más o menos cíclicas, como en la dimensión temporal autónoma en la que se adentra el oyente. Una subjetiva dimensión espacio-temporal que sirve de modelo para la escritura del jerezano y que copa significativamente, desde un punto de vista temático, gran parte de las palabras que le dedica a la música en su poesía. Los últimos versos de su poema *De repente, la música*[698] afirman rotundamente: "El mundo cabe en esa súbita / constancia musical de haber vivido." Lo súbito, lo fragmentario, se impone a lo absoluto, a la objetividad de lo

---

[696] Op. cit., *Oficio...*, p. 310. Obsérvese cómo en otras ocasiones utiliza el mismo argumento para desaprobar la voluntad poética de un escritor. En su artículo *Carlos Fuentes y la prosa rescatada* afirmaba: "la prosa de Fuentes da a veces la impresión de cierto apresuramiento, como si el autor acelerara el ritmo para no perder alguna repentina ocasión de ser brillante." Op. cit., *Oficio…,* p. 474. De esta manera parece subrayar que existe un vínculo directo entre las cadencias de la voluntad creativa del escritor —en este caso de una escritura más preocupada en publicar que en la escucha interior del flujo verbal en consonancia con las necesidades expresivas deficitarias de la experiencia vivida— y el propio ritmo del relato.

[697] MATTHEWS, Wade, *Improvisando. La libre creación musical*, Ed. Turner música, Madrid, 2012. pp. 182, 183.

[698] Op. cit., *Somos…,* p. 554.

constante y de esa manera "el instante que pasa ocupa todo el tiempo"[699]. La realidad subjetiva del individuo asiste, deslumbrada por repentinos espacios de sublimación estética, a una percepción atemporal de su propia identidad. Antes de tomar "constancia de haber vivido" un momento glorioso, olvida incluso su ser ontológico. En unos versos del poema *Aguas de la memoria* afirmaba: "porque en el tiempo / sólo puede vivirse sabiendo que ha pasado"[700]. En otro poema suyo, *Oficio del Hierro*[701], donde evoca la percepción temporal del hombre que canta, apunta de nuevo la subjetividad inscrita en su dimensión fragmentaria, que desafía los límites de lo eterno a través del instante y de las secretas resonancias musicales que se transmiten generación tras generación: "nadie / tan reacio a olvidar como el que canta." Una idea que retoma más de medio siglo después en el poema *Estoy oyendo el límite del signo* perteneciente al poemario *Desaprendizajes* (2015): "Las voces no son ya sino envolturas volubles de la voz, las músicas apenas comparecen en la emisión suprema de la música. ¿Se acuerda propiamente quien canta de lo que ha vivido?"[702]. En esa deriva ideológica se inscribe su poética musical, en tanto que sus libros y poemas generan una sensación temporal distinta a la que ocupan sus renglones, e intenta, según sus propios términos, "lograr que las palabras ocupen un espacio mayor que el que convencionalmente les corresponde."[703] Pero desde el punto de vista de su representación gráfica, ¿en qué herramientas formales se basa para sugerir tal sensación?

Ya hemos visto, siguiendo el modelo de la música, que la pulsión enunciativa de la palabra se acoge al ritmo indeterminado de la respiración original con que es concebida. Sin embargo, durante el proceso de creación del artificio siguen compareciendo diversas cualidades musicales, como la disposición melódica de los ritmos versales y del fraseo, que se articulan alrededor de una concepción suprema de la armonía que observamos también en la sucesión de imágenes y de conceptos, siendo esta cualidad exclusiva al ámbito de la comunicación verbal. A la hora de definir los valores musicales de su poética, llevamos a cabo una interpretación estética del concepto de ritmo inspirada en el método analítico semiótico de Ogden y Richards[704] y en su triángulo semiótico, que define al significado como un proceso donde además de significantes y significados concurren referentes contextuales. Los ritmos sintácticos, semánticos y referenciales se corresponden respectivamente con la ordenación sonora de las palabras, la sucesión de imágenes que representan y las categorías del pensamiento del autor que deducimos a través del conocimiento pragmático de los valores que trascienden a su obra. En la línea comparatista de nuestro estudio, siendo conscientes de que el lenguaje musical carece de la capacidad

[699] Verso del poema *Didáctica* de *Diario de Argónida* (1997). Op. cit., *Somos…,* p. 493.
[700] En *Las adivinaciones* (1952), op. cit., *Somos…,* p. 49.
[701] Op. cit., *Somos…,* pp. 134-136.
[702] Op. cit*…, Desaprendizajes*, p. 84.
[703] Op. cit*…, Oficio…,* p. 343.
[704] OGDEN, C. K. y RICHARDS, I. A., *El significado del significado*, 1ªed. 1923. Buenos Aires: Paidós, 1964.

representativa, estimamos que la sucesión espacial de las imágenes que portan sí que puede ser analizada desde un punto de vista rítmico. Lo mismo ocurre a gran escala a través de la observación de los valores trascendentes de la obra de nuestro autor.

A continuación observamos algunos ejemplos extraídos de diversos tramos de su obra que por su original vínculo con los matices sonoros de la palabra tienden abiertamente hacia la sugestión musical. Con una especial atención a la disposición rítmica y tonal en los tres planos de la ordenación semiótica que presentan los textos, observaremos las diferentes connotaciones musicales que se deducen de un estilo que se expresa, como hemos visto, desde los repertorios del verso libre, del poema en prosa y del versículo, hasta los de la prosa poética y la narrativa. También subrayamos ciertos procesos de experimentación en la representación gráfica que cuestionan las lindes genéricas en favor de una representación más sugerente si cabe de la voz poética.

En la forma en la que José Manuel Caballero Bonald emplea el verso libre se repiten algunas estructuras gráficas que atienden a una versificación muy consciente del ritmo sincopado, en alternancia con el silencio. Veamos un extracto del poema *Víspera de la Depresión* del poemario *Descrédito del héroe* (1977):

> […]
> Entré en la luz
> como en un túnel, recorrí
> las viscosas lucernas, el declive
> más lívido del sexo, la neblina
> tenaz de la obsidiana,
> hasta caer,
> caer
> encima del gran vértigo
> tentacular donde nunca amanece.
>
> Porque logré sobrevivir lo escribo.[705]

Desde un punto de vista musical, al hilo de la idea de la escritura como una transcripción fidedigna de la materia sonora que apuntábamos al principio de este apartado, podríamos preguntarnos si solamente escuchando al poeta jerezano recitar este poema seríamos capaces de transcribirlo con la misma disposición versal con la que aquí figura. La respuesta negativa es evidente. Sin embargo, su disposición gráfica repleta de encabalgamientos y de espacios en blanco, no solamente interpela al ritmo sintáctico. También organiza el ritmo de la sucesión de imágenes que porta a través de cada uno de sus semantemas y además, en su meticuloso orden escalonado, es donde mejor percibimos ese otro ritmo esencial para comprender el artificio en

[705] Op. cit., *Somos…,* p. 277.

que consiste el poema: el de su pensamiento poético en diálogo con la tradición y con los límites del género. Y es precisamente a través de esa categoría conceptual donde se actualiza la musicalidad concreta de la poesía de una época o de una generación.

No podemos ignorar la existencia de una estética de la disposición gráfica del verso tan deficitaria del gusto visual como del sonoro. En la literatura occidental situamos su origen en los caligramas de Simias de Rodas, datados aproximativamente alrededor del s. IV a. C. Esta escuela reconoce asimismo otros antecedentes más cercanos, como el conocido caso de Apollinaire, o en la literatura española contemporánea, el de Alberti, Gómez de la Serna o Gerardo Diego. La denominada poesía visual, bajo el influjo del dadaísmo y del futurismo, y de la exaltación de la sinestesia en el arte de finales del s.XIX, goza de una dilatada trayectoria en las letras hispánicas. Y en muchos casos, como en el del poeta José Miguel Ullán, las interferencias con la música son más que palpables. El jerezano recordaba en este sentido sus sensaciones en su primer encuentro con la poesía de Mallarmé:

> Me acuerdo muy bien: la simple apariencia tipográfica de los libros tiene a veces el prestigio imborrable de una vieja emoción. […] Incluso sus aparentes manías en la disposición tipográfica de los textos, responden a un riguroso plan compositivo. Los blancos y las zonas impresas del papel venían a ser como silencios y resonancias implícitos en el significado del poema.[706]

Pensamos que este tipo de disposición gráfica de verso libre arrogado en múltiples encabalgamientos y líneas en blanco a menudo escalonadas, que el jerezano heredó muy probablemente del Juan Ramón Jiménez de *Diario de un poeta recién casado* (1917), más que atender a un determinado gusto visual, ofrece unas posibilidades expresivas estrechamente relacionadas con el concepto de ritmo interior del relato, relacionado con las categorías de la imagen y del pensamiento que citábamos con anterioridad. Este tipo de disposición versal, fuertemente asentada en la poesía española de medio siglo, ofrece la oportunidad de subrayar los silencios y sobre todo de modular el ritmo del poema a partir de una sugerente ordenación de las cadencias sintácticas. Pero en ningún caso marca una rigurosa línea prosódica de lectura, sino más bien insinúa la polifonía —sintáctica, visual y emocional— del mensaje a través de un recorrido escalonado entre la densidad física, material, sonora, de la palabra, y el espacio inconmensurable del silencio inscrito en los espacios en blanco. Y en cierta medida, conectando con las categorías del pensamiento, también le hace justicia en su esquema heterogéneo al flujo irregular y escalonado con que se van presentando originalmente las palabras en el espíritu del poeta, al ritmo de su respiración interna.

[706] Op. cit., *Oficio…,* pp. 189, 194.

2. UNA POÉTICA MUSICAL

En el poema *Blanco*[707] de *Manual de Infractores* (2005) encontramos un diálogo autorreferencial entre los tres planos que componen el ritmo poético —sintáctico, representativo y conceptual— a través de una concatenación de símbolos que orbitan alrededor del concepto de lo blanco, en unos versos eficazmente salpicados de silencios:

El color blanco ocupa el centro
de la vida, refrenda
su vacío,
su plenitud,
participa de todo lo naciente,
de todo lo extinguible,
de su certeza, de su negación.

Pauta consecutiva,
el blanco
concierne al aire libre, al vuelo
de las aves, al trazo inaugural
de la imaginación, al semen.

Es el preludio de lo incomenzado,
la cifra terminal de lo perpetuo.

Tiempo en blanco y aviso
del vacío:
mi palabra y mi alma.

En otros tramos de su obra poética, las posibilidades que ofrece este tipo de verso ensalzan particularmente al ritmo sintáctico del fraseo, donde comparece una musicalidad más palmaria. Observemos la primera estrofa del poema *Desnudo estoy igual que este papel* de *Las horas muertas* (1959):

Para poder llegar a este trozo
de diaria alegría, hasta este crédulo
peligro del papel, cuántos pasos en falso
cuántas
barandas
vacilantes
asomadas del lado de lo negro.[708]

La disposición escalonada de las palabras aumenta progresivamente: una palabra bisílaba, luego una trisílaba y finalmente una cuatrisílaba. Tres palabras proparoxítonas que presentan una aliteración muy marcada en la vocal abierta y el recurso poco frecuentado en su

[707] Op. cit., *Somos…,* p. 542.
[708] Op. cit., *Somos…,* p. 157.

poesía de la rima consonante. Un cuadro que además de decelerar estrepitosamente el ritmo del verso conecta, a su vez, con la imagen de la baranda.

Este modelo se repite en los primeros versos de *Summa vitae*, el primer poema de *Manual de infractores* (2005):

De todo lo que amé en días inconstantes
ya sólo van quedando
rastros,
marañas,
conjeturas,
pistas dudosas, vagas informaciones: [709]
[…]

O en la anáfora de la segunda estrofa de *Sombras le avisaron* del mismo poemario:

Sombra que identifico con el tacto
como si fuera un ciego, sombra
que intento desplazar
hacia las periferias del pasado
y vuelve
y vuelve
y vuelve
como la enfermedad que padecí
cuando era joven y aún se anuncia
con un sabor de sangre en la saliva.[710]

En esta línea de análisis, un aspecto rítmico muy subrayado por la crítica, considerado como uno de los principales rasgos distintivos de la sonoridad de la poesía de José Manuel Caballero Bonald son los frecuentes encabalgamientos. José Olivio Jiménez señalaba al respecto:

> Sólo un recurso de innegable cariz emocional, romántico si se quiere, se permitirá, como dramático contrapunto que pareciera traicionar, sólo superficialmente, su pulcro decir: el encabalgamiento. Casi podría afirmarse que es el poeta de su promoción que más fiel ha sido a este procedimiento —tan característico de la posguerra española, y de tan unánime vigencia hasta hace unos años—. Relatos, descripciones, meditaciones, versos y aun estrofas íntegras se encabalgan, dándole el aire de una alucinante espiral al poema.[711]

El encabalgamiento, en consonancia con su desobediencia bienintencionada de las formas métricas clásicas petrarquistas, garcilasistas y anteriores al romanticismo, está muy

[709] Op. cit., *Somos…,* p. 539.
[710] Ibíd., p. 545.
[711] "Hacia la poética de José M. Caballero Bonald, según sus *nuevas situaciones* (1964-1968)". Ap., op. cit., *Navegante…,* p. 170.

presente en todos sus poemarios en verso y es efectivamente una de las constantes métricas que mejor definen la musicalidad de su poesía. Observemos un fragmento del poema *Romance de ciego* de *Pliegos de cordel* (1963):

> Tanta
> distancia, tanto
> tiempo contigo,
> conviviéndote, haciéndote
> palabra mía, tierra
> mía olvidada, mantel
> de soledad, luz
> que desprecia un ciego,
>
> […]

La espiral sonora que apuntaba José Olivio Jiménez le otorga al poema un ritmo de mantra en cuya sensación cíclica resuena, sincopada, como anatema, la cesura de la poesía clásica. Uno más de los diversos aspectos sonoros donde asistimos a la sutil reescritura en forma de palimpsesto de las formas métricas tradicionales. Algo que él mismo apuntaba de alguna manera en sus memorias en relación con el proceso de escritura del poemario *Las horas muertas* (1959): "Pienso, en cualquier caso, que a través de una tenaz vigilancia rítmica del fraseo, […] los encabalgamientos vienen a ser como cesuras inviables"[712].

Otra característica muy particular de la disposición sonora del conjunto de su obra poética es la manera en la que suele concluir muchos de sus poemas, utilizando rotundos epifonemas que sintetizan a modo de aforismo el contenido moral del discurso. Una cualidad que asimilamos igualmente a los códigos discursivos de la música, donde la coda suele ser temática, en diálogo con la armonía y con el ritmo de la pieza musical. A menudo están introducidos por una línea en blanco, aunque cuando no es el caso, como en sus poemas en prosa, su sonoridad imperativa y rotunda se basta por si sola para copar el espacio final del silencio que precede a su resonancia en la memoria ecoica[713]. Otras veces, en poemas como *Vengo de ser un cuerpo por el mundo*[714], *Somos el tiempo que nos queda*[715], *Hasta que el tiempo fue reconstruido*[716], *A batallas de amor, campo de pluma*[717], *La botella vacía se parece a mi alma*[718], *A esa vida quisiera*

[712] Op. cit., *La costumbre…,* p. 88.
[713] Según diversos estudios de psicología cognitiva, nuestra memoria sonora ostenta una capacidad de almacenamiento a corto plazo capaz de registrar una imagen sonora de pocos segundos denominada memoria ecoica. Cf., NEISSER, Ulric, *Procesos cognitivos y realidad*, Marova SL, 1981.
[714] Op. cit., *Somos…,* p. 94.
[715] Ibíd., p. 108.
[716] Ibíd., p. 252.
[717] Ibíd., p. 286.
[718] Ibíd., p. 376.

repatriarme[719], *Todo lo que no pesa se reúne para caer*[720], o *Quien da nombre a la luz procede a desnombrarla*[721], los epifonemas son idénticos al título, ensalzando así aún más el ciclo de resonancias.

Paralelamente a la musicalidad cíclica que resuena en todos estos aspectos formales de su obra, observamos ciertos procesos de experimentación en la disposición eurítmica, tanto de sus textos en verso como en prosa, que ordena las palabras del registro culto que definen su estilo de una manera absolutamente original dentro de las líneas genéricas que pueden percibirse en la literatura española contemporánea. A pesar de ser un alumno aventajado de Juan Ramón Jiménez, sus transgresiones a la norma no se dan en procesos de metaglosia[722], sino a nivel rítmico, a través de la omisión de los signos de puntuación y de una original disposición gráfica de algunos de los textos que analizamos a continuación.

El recurso estilístico de omitir los signos de puntuación está presente por primera vez en algunos tramos de *Dos días de setiembre* (1962), donde una frase sin ningún símbolo de puntuación llega a ocupar una página entera[723]. En otros poemas de *Las horas muertas* (1959) o *Pliegos de Cordel* (1963) como *Mientras junto mis años con el tiempo*[724]o *Hijo de la libertad*[725] ya recurría al encadenamiento sistemático de sintagmas dentro de una única frase. Sin embargo, en ambos conserva los signos de puntuación. Será en los fragmentos en cursiva de la novela *Ágata ojo de gato* (1974) donde está representada simbólicamente la voz de la tierra y especialmente en su poemario *Entreguerras* (2012) donde omita de manera sistemática todos los signos de puntuación. Una actitud que también ha reconocido y aplaudido en otros autores, como Mario Benedetti:

> El hecho de que Benedetti evite casi siempre los signos gramaticales puede acrecentar también en cierto modo los súbitos virajes imaginativos, a ritmo impetuoso, de esos dramáticos forcejeos con la experiencia que la ironía finge muchas veces mitigar.[726]

La ausencia de signos de puntuación exige del lector una implicación mayor a la hora de definir la ordenación sintáctica del texto, ya que la voz de la narración discurre a través de una amalgama de palabras dispuestas en párrafos y versículos que está modulada por un tono de

[719] Ibíd., p. 775.
[720] Op. cit., *Desaprendizajes,* p. 102.
[721] Ibíd., p. 109.
[722] El poeta de Huelva solía transcribir el fonema fricativo velar con la grafía "j" y el fonema fricativo alveolar con la "s". Cf., JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Por qué escribo con J y S en vez de G y X*, Cultura Andaluza contemporánea, 2014. En otra ocasión el jerezano se fijaba en un verso de *Sobre los ángeles* de Alberti en el que hay una falta de ortografía voluntaria que trata de anteponer un determinado valor sonoro y rítmico al verso: "Sé que hay yelos nocturnos que ocultan candelabros". Op. cit., *Oficio…,* p. 189.
[723] Op. cit., p. 321.
[724] Op. cit., *Somos…,* p. 189.
[725] Ibíd., p. 227.
[726] Op. cit., *Oficio…*, p. 487.

salmodia que se superpone a su ordenación semántica. Observemos uno de estos fragmentos de la novela *Ágata ojo de gato* (1974):

> […] No supo luego Clemente si había caído por la insondable espiral de un sueño persecutorio o se encontraba efectivamente ante un peligro real en el que se repetían otra vez las mismas incidencias y zozobras que concurrieron en aquellas pasadas experiencias
>
> *y ya pisoteaban al Emisario innumerables cascos de caballos negros mientras lo azotaban los depredadores con vergajos hechos de zarzas y la madre gritaba como una posesa arrastrándose por el suelo de arena de un chamizo cuyo techo aparecía cubierto de escudos heráldicos viendo cómo le salían por un agujero del vientre los alones de un cuervo no bien empezó a girar la manivela del titirimundi sin que nadie la tocara en medio de la apestosa soledad de los navazos hasta que él mismo cayó en un hueco punteado de luces por donde corría su hijo envuelto en el vaho del mimbre recién hervido en tanto que Alejandra sollozaba en la penumbra y medio oía la voz desazonante de Manuela insistiéndole en que se quedara allí que ya vería ella la forma de que nadie se enterase y entonces era otra voz la que resonaba al pie de la escalera ¿quién anda por ahí carajo? confundida con la de alguien que subía con Pedro Lambert y cuya figura aparecía desenfocada por una fulguración demasiado intensa*
>
> cuando un sol ya levantado horadó la oblicua sombra de la junquera y alzó en vilo a Clemente, que miró a uno y otro lado con atónitas alarmas y volvió a caer de bruces sobre la arenisca sin entender del todo si se había quedado dormido o era la debilidad quien lo impelía a la alucinación.[727]

En una entrevista el poeta comentaba sus intenciones a la hora de disponer de esta forma estos fragmentos: "En *Ágata* hay algunos poemas en cursiva que son como alucinaciones, o donde la palabra alucinatoria, que es lo que yo quise que tuviera *Ágata*, adquiere de pronto una intensidad mayor."[728] En *Memorias de poco tiempo* (1954), concretamente en el poema *Somos el tiempo que nos queda*[729], ya había introducido el uso alterno de voces por medio de la variación de estrofas en cursiva. En *Dos días de setiembre* (1962) también aparecían algunos monólogos interiores subrayados por este recurso. Pero en ambos casos seguía manteniendo los signos de puntuación. En los "poemas en cursiva" de *Ágata ojo de gato* (1974), integrados a lo largo de la novela en trece ocasiones, comparece la voz de la tierra, en sintonía con el mito de la "mater terrae"[730] ultrajada por la codicia de los hombres. La voz de la tierra se superpone a la del narrador, creando un juego de voces paralelas sugerido asimismo por la forma en la que está insertado gráficamente el texto en cursivas, que en los trece casos comienza una línea por debajo, a la misma altura del renglón donde cesa la voz del narrador omnisciente, y termina a la misma altura del renglón donde ésta prosigue, a pesar de que ambos relatos son temáticamente independientes. La polifonía del

[727] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Ágata ojo de gato*, 1ª ed. 1974, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 323, 324.
[728] Op. cit., *Regresos…,* p. 180.
[729] Op. cit., *Somos…,* pp. 106-108.
[730] Sobre el diseño original de la novela y el mito de la *mater terrae* cf., op. cit, *La costumbre…,* pp. 465, 467; op. cit., *Regresos…,* pp. 71, 295.

texto, a falta de una tercera dimensión en la página, remite a una aproximación del tiempo del relato y del tiempo de la historia donde la voz de la tierra suena en estéreo al mismo tiempo que la del narrador. Y lo hace con un ritmo salmódico, sincopado, donde los sintagmas se suceden de manera cíclica en una cadencia que trata de imitar la enunciación indeterminada de la voz de los sueños.

En otros tramos de su obra narrativa, y en especial a la hora de retratar los diálogos, busca ciertos recursos basados en la omisión súbita de una parte de la conversación para dar una impresión más fidedigna de la simultaneidad de las voces en el espacio sicológico de los personajes y en el plano de la historia. Observemos dos diálogos extraídos de la novela *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981):

> —Seguro —dijo el viejo Leiston—. […] No comprendo a quien se le pudo ocurrir maltratar de ese modo a una goleta tan.
> El viejo Leiston interrumpió el confundible curso de sus evocaciones cuando alguien abrió la puerta.[731]

> —No hay por qué agradecer nada —dijo Mojarrita—. Es lo menos que.
> —Me tiene que prometer una cosa —interrumpió Jenaro Lacavallerría—. […][732]

Más adelante, en la misma novela, reutiliza este recurso sin advertir de la interrupción:

> —Supongo. Nos lo trae un sobrecargo que hace la ruta de.
> —Nunca se me olvidará el viaje que hicimos David y yo a la India. […][733]

> —[…] ¿Por qué no lo tienes con alguien que valga la pena? Con Lorenzo o con.
> Vibró en los cristales el motor de un coche que subía por el sendero del jardín. […]”[734]

En *Ágata ojo de gato* (1974) donde todos los diálogos son reportados en estilo indirecto, también incurre en este tipo de elipsis discursivas:

> […] a lo mejor es que. Pues si no viene del mar, cortó Esclaramunda, vendrá de los pozos […] Cayetano Tarojí terminaba su interrumpida frase diciendo que a lo mejor la causa de aquel despiste era la humedad […][735]

[731] Op. cit., p. 146.
[732] Op. cit., p. 208.
[733] Op. cit., p. 321.
[734] Op. cit., p. 378.
[735] Op. cit., p. 249.

> […] y empezaban las frutas chorreantes de saliva y la siesta en los henares y el sudor de los caballos y el mar lamiendo el nácar de las caracolas y.[736]

De manera paralela, y volviendo al fragmento anterior de *Ágata ojo de gato* (1974), el conjunto de imágenes que van sucediéndose remite a la geografía concreta de Argónida, la imagen poética del Coto de Doñana y epítome simbólico del mundo que reaparece recurrentemente en el conjunto de su obra literaria. En este sentido aclaraba en sus memorias que "*Ágata* no es más que el trasunto literario de una historia real trasplantada a un plano simbólico."[737] De esta manera, además del ritmo sintáctico y del ritmo marcado por la sucesión de imágenes, percibimos entre líneas, a través de su interpretación simbólica, las cadencias de su pensamiento poético e ideológico.

También podemos hablar del ritmo de una escritura que desafía los límites entre poesía y prosa al constatar que el tono de estos fragmentos y de gran parte de la novela es similar al del poemario *Descrédito del héroe* (1977), que redactó al mismo tiempo que aquélla[738]. En una entrevista comentaba que fue precisamente "el ritmo de la narración"[739] lo que le dio pie a escribir los dos libros al mismo tiempo. Durante los meses de redacción se impuso un aislamiento casi absoluto que le indujo a vivir una experiencia estética en la que creyó adentrarse "en un territorio que se parecía mucho a la alucinación"[740]. El estado de seminconsciencia en la linde entre la realidad y la ficción define tanto al tono del relato como a la condición psicológica del escritor. Durante ese periodo dice haber vivido el "acto de escribir"[741] como una "situación límite que linda con la enajenación"[742]. Intuimos que el periodo histórico convulso en el que redactó estos libros, coincidiendo con el final de la dictadura, en paralelo a su sufrida militancia anti-franquista, también pudo favorecer su arrobamiento catártico en una escritura impregnada por los valores mágicos de la ficción literaria. De alguna manera, las inclemencias de ese periodo hostil también se traducen en el malevolismo que recubre la batalla simbólica que se juega entre los hombres y la tierra a lo largo de la novela.[743] Es en este tipo de apreciaciones donde se revela la armonía en

---

[736] Op. cit., p. 272.
[737] Op. cit., *La costumbre…,* p. 466.
[738] En la introducción a op. cit. *Selección…,* p. 29. habla de las correspondencias formales entre *Descrédito del héroe* (1977) y *Ágata ojo de gato* (1974): "hay una misma tendencia al empleo alucinatorio de la expresión y un mismo empeño por rastrear en lo que podrían llamarse las zonas prohibidas de la experiencia."
[739] Op. cit., *Regresos…,* p. 222.
[740] Op. cit., *La costumbre…,* pp. 558-560. Aurora de Albornoz define a esta obra como una "alucinación novelada", ap., *Presentación de Antonio Jiménez Millán*, op. cit., *Navegante…,* p. 17.
[741] Id.
[742] Id. En una entrevista afirmaba sobre este periodo que empezó a redactar "con una fruición que hizo aconsejable (casi por prescripción facultativa) varias largas interrupciones." Op. cit., *Regresos…,* p. 162.
[743] En una ocasión dijo sentir "la misma inagotable atracción que Faulkner a incorporar la malignidad de la tierra." Op. cit., *Regresos…,* p. 129. En cuanto a la fundación de un mito a través de un territorio alegórico, Antonio Jiménez Millán apuntaba la influencia del condado ficticio de *Yoknapatawpha* de Faulkner, de los pueblos míticos de Rulfo o García Márquez, o incluso de la *Región* de Benet. Op. cit., *Navegante…,* p. 17.

el tercer grado de la significación entre la naturaleza del texto literario y el pensamiento del autor, y donde la escritura empieza a ser responsable, como afirmaba Mauricio Sotelo en relación con la escritura musical, en tanto que desvela una correspondencia directa con la ideología del autor. Tal y como lo advertíamos en el primer capítulo, aunque el jerezano no deje de ser un autor de método que reniega tanto de los automatismos de la escritura como de los manuales de métrica y de retórica, para él la escritura poética no deja de ser una cuestión de fe. En su poética, la implicación emocional ha de ser total, con los riesgos que ello acarrea. En *Juan Rulfo: la poética de la fatalidad* se solidarizaba con el autor de *Pedro Páramo* al justificar su sonada retirada de los ruedos literarios a través de las secuelas emocionales de este tipo de escritura:

> Es más que probable que el trabajo de Rulfo en su única y no extensa novela tuvo que rondar algún sensible agotamiento. Ese tipo de escritura, o ese sondeo en la intimidad por medio de la escritura, bordea ciertos precipicios psicológicos.[744]

En el análisis que hace de la célebre novela del mejicano en ese artículo, apunta la trascendencia de los ciclos del pensamiento en el texto, de manera paralela a lo que intuimos en *Ágata ojo de gato* (1974), a través de una representación difusa de la realidad plana:

> En la novela de Rulfo los planos narrativos se superponen, se entrecruzan hasta formar una densa madeja de indicios —retazos— temáticos. Las fronteras entre lo sobrenatural y lo natural, entre lo ficticio y lo verosímil, se hacen intercambiables. […] La misma ambigüedad de la novela y sus marañas constructivas la convierten de hecho en un aislado arquetipo de poema narrativo.[745]

De esta manera deducimos que la experimentación no solamente conlleva un componente lingüístico, o formal, sino que se integra también en una deriva ideológica que tiene en cuenta las formas tradicionales. En una entrevista sobre *Ágata ojo de gato* (1974), el jerezano definía este aspecto como "los oscuros terrenos del "experimentalismo" cultural, lingüístico y mitológico."[746] Y en este sentido también lo vive como una cadencia palpable a lo largo de su trayectoria a través de una voluntad poética que salta de un libro a otro. En esta línea descubrimos otras sinergias poéticas, en correspondencia con su pensamiento musical, que atraviesan el conjunto de su obra.

En el extenso "poema fluvial" *Entreguerras* (2012), a través del uso que hace del versículo sin signos de puntuación y con la omisión de mayúsculas —salvo para los nombres

---

[744] Op. cit., *Oficio…,* p. 371. En sus memorias también le dedica algunas líneas de elogio al escritor mexicano, sobre todo en relación con su actitud vital ante la literatura como entramado sociológico: "Siempre pensé que su ejemplo sintetizaba todo un tratado didáctico a propósito de la aceptación mayoritaria de la literatura." Op. cit., *La costumbre…,* p. 540.
[745] Op. cit., *Oficio…,* p. 372.
[746] Op. cit., *Regresos…,* p. 124.

propios—, descubrimos un tipo de versificación que con el debido precedente de los poemas que subrayábamos con anterioridad, hace de este libro uno de los más originales de su obra poética y seguramente del panorama actual de la poesía española. A través de su innovadora disposición gráfica, cuya cadencia caudalosa se inspira en el extenso poema *De la naturaleza de las cosas* de Lucrecio, *Entreguerras* ostenta un carácter testamentario, autobiográfico, que recorre a lo largo de sus catorce capítulos diversos episodios remarcables de la vida de nuestro autor. En ningún momento la evocación por la que desfilan las palabras abandona el tono poético que resuena en el conjunto del libro, ya que el aspecto narrativo del poema se inscribe en una medida y en un lenguaje cuya musicalidad transcribe, como él mismo lo indica en la nota introductoria, el "flujo y reflujo de la memoria". La cadencia de los recuerdos se enhebra magistralmente en unos versos donde la palabra no deja de ser el principal referente poético. Observemos la primera estrofa del Capítulo decimotercero:

> pasó la historia por los sitios donde he vivido con placer
> mudable
> (Jerez Sanlúcar Cádiz Bogotá Madrid Palma París
> La Habana Barcelona Córdoba Túnez Copenhague
> Damasco Andratx)
> pasó la historia igual que una borrasca de sañudos
> vengativos filos
> arrastrando azoteas lucernarios herramientas
> alhóndigas
> convirtiéndolo todo en materiales desguazados
> escombros fidedignos[747]

En este tipo de versículos, a lo largo de todo el libro el jerezano combina encabalgamientos entre versos alargados con otros más breves, a menudo compuestos de una sola palabra o de un escueto sintagma nominal. Esta disposición le otorga a la enunciación un ritmo en alternancia que se solapa con el discurrir de su memoria. Y como viene siendo habitual en el conjunto de su obra, las tandas de vocablos de tres o más sílabas y del repertorio culto son asimismo frecuentes. Desde el punto de vista de la euritmia del verso, gracias a una cadencia binaria encabalgada que cuenta sus tiempos fuertes en los versos breves, la musicalidad de aquellas palabras que quedan visiblemente aisladas en cada uno de ellos resuena por encima de las que componen los versos alargados. A través de este tipo de versificación intuimos una voluntad de composición minimalista que subraya la belleza sonora de estas palabras con independencia del desarrollo narrativo que recae con más fuerza en los versos alargados.

José Manuel Caballero Bonald es plenamente consciente de que la musicalidad de la palabra es independiente a la historia que cuenta el relato, y quizá esa pueda ser una forma muy

[747] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Entreguerras*, Barcelona, Seix Barral, 2012, p. 187.

coherente de dibujar los límites entre lo poético y lo narrativo, entre el carácter subjetivo de la belleza sonora de las palabras y su colectiva y práctica noción referencial. En la nota introductoria a este poema apuntaba:

> Aunque el desarrollo temático del poema no es ajeno a cierta continuidad cronológica, la independencia de enfoques dentro del *continuum* de cada capítulo autoriza a que la lectura no tenga necesariamente que obedecer al orden numérico establecido en esos capítulos. Si se atiende al carácter fluvial del poema, elaborado comúnmente en secuencias acumulativas, también se explica que hayan podido producirse algunas reiteraciones a través de ese ritmo entrecortado de salmodia que quiere imitar el funcionamiento laberíntico de los recuerdos.

Convencido de que el cuidado de los aspectos musicales del texto le otorga un valor autónomo a cada uno de sus versos, estrofas y fragmentos, incita al lector a adentrarse por él de manera aleatoria. La cadencia de los versículos, que define como un "*continuum*" tonal, prima sobre la visión de conjunto que podamos tener como texto portador de un relato, y sobre todo, sobre una interpretación rastreable de los posibles aspectos verídicos de su biografía. (Para eso ya escribió sus memorias, aunque en ellas tampoco fue capaz de deshacerse de los lastres de la ficción modulada por un fraseo armonioso.) La polifonía de los juegos de voces que pueblan el espacio psicológico que describe el poema en diálogo con la memoria es perceptible asimismo por la alternancia de la primera, la segunda y la tercera persona. En general, al igual que ocurre en el conjunto de su obra poética, de un notorio talante introspectivo, es en la primera persona donde su voz se siente mejor expresada. Pero en ciertos tramos del poema se aleja de sí mismo y se tutea, se observa a través del recuerdo, conversa con los personajes que van desfilando por su memoria y con las voces e imágenes en las que cree reconocerse. En el conjunto del poema entabla un extenso monólogo donde plantea múltiples preguntas retóricas al hilo de la escucha de la masa vibrante de sus recuerdos; "tal vez tardarás años en distinguir las voces de los ecos"[748], se interpela en uno de los versos del capítulo decimo, mientras ausculta en bucle un cajón voluble de sonidos, olores, impresiones e imágenes provenientes del pasado, que llegan incluso a saturar su percepción sensitiva: "y ya no querrás nunca contestar si no es con el silencio"[749].

Si dentro del conjunto de su obra poética tratamos de acotar una estética eurítmica y eufónica que aglutine las cualidades sonoras que definen a su escritura, es cierto que más allá de las líneas genéricas y de los aspectos compositivos que ya hemos analizado, reconocemos una voluntad de estilo que ya está presente en la selección de poemas que conforman el primero de sus poemarios, que según cuenta en sus memorias fue concebida a partir de un común "balanceo tonal"[750]. Esta apreciación se confirma en parte gracias a la inexistencia de un hilo narrativo o

[748] Op. cit., *Entreguerras,* p. 149.
[749] Ibíd., p. 143.
[750] Op. cit., *Tiempo…,* p. 241.

argumental que prime sobre la disposición estilística de los poemas, dado que en todos sus poemarios el tono general de la escritura sigue siendo homogéneo aunque alteremos el orden de la lectura de los mismos. No resulta extraño, en tal caso, saber que el jerezano, según afirmaba en una entrevista, suele ordenarlos con el mismo orden en el que los va escribiendo[751]. A pesar de ello, sería muy atrevido afirmar que en la cadencia sonora general de su obra poética las interconexiones temáticas no son un elemento de cohesión armónica. La sucesión de imágenes que configuran los lugares comunes que la definen —la memoria, la insubordinación, la identidad, el deseo, la justicia, la libertad, el paso del tiempo, la infancia, la noche, el lenguaje…— traza una red de vínculos que va desde el primero hasta el último de sus poemarios, y eso también atiende a un cierto ritmo intertextual. Pero en lo esencialmente referido a la sonoridad del fraseo no somos los primeros en percibir una medida rítmica que resuena en el conjunto a su obra poética. En su prólogo a la antología *Summa Vitae (1952 -2005)*, Jenaro Talens afirmaba:

> Los libros de poemas de nuestro autor no tienen una organización cerrada. Los textos individualizados no se unen los unos a los otros siguiendo un esquema predeterminado con una finalidad narrativa o argumentativa precisa, sino que funcionan como si unos se uniesen a los que les siguen o anteceden por una suerte de cooptación tonal. Es, en efecto, el tono, el ritmo, lo que sirve como elemento aglutinador del conjunto. La música es, por ello, muy importante en la poesía bonaldiana. Y no me refiero a una música entendida como geometría de sonidos organizados, sino en tanto sonoridad de la voz humana, conversacional o cantada.[752]

Cuando analizamos el conjunto de valores musicales, tanto formales como temáticos, de la obra del jerezano al trasluz de su obra narrativa —cinco novelas, dos tomos de memorias y múltiples ensayos y artículos— descubrimos una vez más una voluntad de estilo que sobrepasa fronteras genéricas. No obstante, esta afirmación precisa de algunos matices aclaratorios, dado que las estructuras lingüísticas que nos permiten distinguir entre su poesía y su prosa, aunque similares, no son idénticas. A pesar de que la canción sigue resonando de alguna manera en el sustrato histórico, de raigambre lírica, de su poesía, es en su noción trascendental donde, por oposición al relato concebido como un testimonio descriptivo de unos hechos verosímiles, hallamos sus mejores argumentos musicales. Y en este sentido sobrepasan el ámbito de la propia poesía. Ya observábamos en relación con la influencia del surrealismo en su obra que si consideramos que la mera orquestación de los significantes debe tener un protagonismo mucho mayor que el mensaje que tramitan los significados, el lenguaje literario tiende claramente al irrealismo, a lo alucinatorio. No obstante, también es perfectamente posible describir una historia que cuente hechos irreales y alucinaciones a través de un lenguaje coloquial y sin voluntad de

[751] Op. cit., *Regresos…,* p. 214.
[752] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Summa vitae. Antología poética 1952-2005*, Selección y prólogo de Jenaro Talens. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007, p. 28.

estilo. Por eso, más allá de esos dos planos del lenguaje, el sonoro y el referencial, y de los vínculos históricos con la canción de los géneros poéticos, la musicalidad de la palabra en prosa se confirma sobre todo a partir de la noción pragmática y autorreferencial de la literatura. La función representativa y la función poética del lenguaje no son incompatibles, pero esta última requiere tanto de la citada voluntad de estilo del autor como de la complicidad del lector cultivado, en diálogo con los códigos tradicionales y de género. Es dentro de ese contexto lingüístico y comunicativo donde se reúnen las cualidades formales que nos permiten hablar de musicalidad de la palabra en la obra narrativa del jerezano.

En el caso de sus novelas, la musicalidad del fraseo prosaico debe ser analizada dentro de un marco pragmático y genérico que tenga en consideración el mayor volumen de su estructura argumental. En ellas, tal cualidad no deja de estar presente en las distancias cortas de sus frases, a través de su habitual barroquismo léxico y, a una escala mayor, en el manejo del tiempo desde un punto de vista rítmico, en la orquestación general del tono del relato a través de los párrafos y capítulos, y en su especial sensibilidad musical hacia la dimensión sonora del universo manifiesta en su selección de símbolos e imágenes y en las descripciones muy frecuentes de paisajes sonoros. De tal modo que en este caso, la "cooptación tonal" de la que hablaba Jenaro Talens es paralela a las conexiones temáticas internas que observamos entre las novelas: todas tienen lugar en una representación topológica de la baja Andalucía inscrita o aledaña a Argónida, casi todas describen tensiones de poder en el seno de sagas familiares de clase noble o burguesa, personajes idénticos reaparecen en unas y en otras, y todas trascienden hacia aspectos contrastados de su biografía: desde anécdotas concretas hasta la representación de entornos laborales y sociales que conoce a la perfección, como la producción de vinos, el mundo ecuestre, la náutica y la navegación o el arte flamenco. A pesar de que las exigencias del relato narrativo tornen forzosamente al lenguaje literario en un discurso más mimético y realista, y de que éste se aleje de la intimidad del yo poético en la que en rasgos generales se asienta su poesía, no dejan de asomar por todas sus novelas las marcas reconocibles de su voz canora. En tal caso, ¿sería razonable tratar de aplicar el principio con el que él mismo define a la poesía —una mezcla de música y de matemáticas— a su obra narrativa? Observemos un testimonio reciente en una entrevista:

> —*Muchos novelistas, al pensar en la estructura, han dicho que deben mucho a otras artes, a la pintura, a la música, a la arquitectura. ¿A usted la música le ha sido útil?*
>
> —No sé, a mí me ha servido bastante la geometría. Yo suelo planificar el balanceo rítmico y la distribución de espacios de las novelas a base de figuras geométricas y dibujos ideográficos. Supongo que puedo deberle algo, sin ninguna premeditación, a la música, en su aspecto más primario, o sea, menos sometido a elaboraciones cultas.[753]

[753] Op. cit., *Regresos…,* pp. 95, 96.

A través de estas declaraciones intuimos que al igual que lo que consideraba musical en la poesía, en contraposición a las matemáticas como sinónimo de sintaxis, gramática y, en este caso, a una escala superior, de estructura de la novela, es la esencia de la palabra "en su aspecto más primario", que también reconocemos en el empleo del léxico, en los diferentes tipos de ritmos del fraseo y de la narración, y en el tono general de las novelas. Analicemos algunos de estos aspectos desde un punto de vista comparativo:

En la primera de ellas, *Dos días de setiembre* (1962), que se inscribió dentro del movimiento socialrealista para denunciar los abusos de poder dentro de la sociedad andaluza de la España de Franco, están representadas por primera vez las hostilidades del ámbito agreste gobernado por los señoritos afines a la estética y a la ideología fascista, en contrapunto a las vidas menesterosas de quienes trabajan para ellos, en este caso los jornaleros. Desde un punto de vista formal es una novela coral por donde transita un elenco muy variado de personajes a través de una sucesión de escenas y descripciones que transcurren a lo largo de dos días. El tiempo de la historia está moderado por la sucesión de los fenómenos atmosféricos, que en sus diversas alteraciones —cambios de temperatura, variación de los vientos, movimientos de las nubes, amenazas de lluvia— acompasan simbólicamente a la evolución de la trama y le otorgan un portentoso ritmo sincopado al relato, que combina descripciones, diálogos y monólogos interiores al hilo de una historia tan cruda como la propia realidad en la que se inspiran los acontecimientos narrados.

En su tercera novela, *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981), volverá a utilizar el recurso de medir el tiempo de la trama a través de algunos elementos naturales del paisaje, pero en este caso, en lugar de fenómenos climatológicos, serán las apariciones periódicas de los pájaros, portadores de malos presagios, las que a modo de leitmotiv armonicen el devenir de los acontecimientos[754]. Sin embargo, llama la atención que para enhebrar este tipo de paralelismos entre el tiempo del relato y el tiempo de la trama, también recurra a elementos del paisaje a nivel minimalista, en frases donde acompasa la sucesión de imágenes del relato con otras de una naturaleza inminentemente cronológica. Mostramos sólo algunos ejemplos extraídos del conjunto de su obra narrativa:

> La llamita del carburo, apenas ya una luciérnaga, hacía balancear las masas de sombra en un tenue cabrilleo que parecía engranado a la isócrona respiración de los durmientes.[755]

[754] En *Ágata ojo de gato* (1947), aunque en menor medida, también empleaba este recurso. Así empieza su segunda parte: "El tránsito del tiempo, medido en aquellas ciénagas por migraciones de aves, bramas de rumiantes o ciclos de lluvias o sequías, se arremolinó en casa de la partera como el ventarrón de las dunas, alterando las señas de la rutina y destapando espinosas ocultaciones." Op. cit., *Ágata…,* p. 161.
[755] Op. cit., *Ágata…,* p. 147, 148.

> Algo empezó entonces a alterarse en la arritmia basculante de las sombras, como si la periodicidad de los relámpagos, al irse quedando tapada su normal superficie de refracción, se hubiese acompasado al parpadeo de las tulipas y al goteo litúrgico de la cera.[756]
>
> Frustrada y dividida la expectación, atravesó Pedro la galería y se deslizó sin ser oído hasta su cuarto y allí se quedó con la frente pegada a los cristales durante un tiempo que parecía girar con el zumbido de una peonza.[757]
>
> […] fue llegando a la marisma al mismo compás que los vientos agosteños una invasión jamás vista por nadie.[758]
>
> Pasó un tiempo difícil de precisar: unos minutos, una hora, el plazo de una marea.[759]
>
> El potro tardaría en morirse lo que duró el fogonazo del disparo.[760]
>
> El tiempo se había entreabierto como una tenaza y sólo iba a cerrarse para sostener un último fragmento de credulidad.[761]

El empleo de las cadencias de la naturaleza como medida simbólica del tiempo es un recurso que también encontramos en su obra poética, como en el poema *Orillas del crepúsculo*[762], donde acompasa el tiempo del relato con la imagen cíclica y sincopada de las olas del mar.

En su artículo *Autobiografía y ficción*, afirma que en *Dos días de setiembre* (1962) se limitó a narrar una historia "bastante lineal, aunque de ritmo quebrado."[763] A pesar de ser esencialmente una novela realista de personajes y de diálogos, ya hay un uso del lenguaje en ciertos pasajes que preludia[764] el carácter inminentemente poético, mitológico y alucinatorio de *Ágata ojo de gato* (1974), de un ritmo mucho más impreciso, dado que en el caso de esta última la trama se debe más a la configuración de un espacio legendario que a la sucesión de los acontecimientos que afectan a las vidas de sus personajes. No sería impropio afirmar que el personaje principal de *Ágata ojo de gato* (1974) es Argónida, el paisaje, la "mater terrae", el propio espacio. Su cronotopo, donde se entrelazan los tres planos del ritmo del relato, se caracteriza muy particularmente por el uso musical del lenguaje, en paralelo, como ya lo advertíamos, a muchos tramos de su obra poética.

---

[756] Ibíd., p. 262.
[757] Ibíd., p. 266.
[758] Ibíd., p. 306.
[759] Op. cit., *Toda la noche…,* 372.
[760] Op. cit., *En la casa…,* p. 127.
[761] Ibíd., p. 304.
[762] Op. cit., *Desaprendizajes*, p. 75.
[763] Op. cit., *Copias…,* p. 360.
[764] En una entrevista decía tener plena conciencia de esta idea, al afirmar que en su primera novela ya había un componente alucinatorio que termina de cuajar en *Ágata ojo de gato* (1974). También se refería a su particular ritmo sincopado. Cf., op. cit., *Regresos…,* p. 160.

2. UNA POÉTICA MUSICAL

Al trasluz de las principales diferencias que observamos al comparar sus dos primeras novelas, —realismo/mitogénesis, lenguaje narrativo/lenguaje poético— se dejan ver las dos tendencias formales en las que se inscribe el conjunto de su obra: una puramente estética, basada en la configuración de una realidad análoga con un protagonismo absoluto del lenguaje, y otra ética, en la que sin renunciar a las formas literarias de su estilo denuncia la malquerencia histórica y actual del ser humano a través de un escepticismo suavizado por la ironía y el sarcasmo[765]. Es evidente que esta categorización simplista solamente es sostenible si asumimos que ambas tendencias se entrelazan de continuo, aunque a continuación matizamos su diferente grado de influencias en las tres novelas posteriores.

Es cierto que en ninguna de estas novelas volverá a producirse una relación tan directa entre la verosimilitud de los hechos contados y su disposición lineal y concreta en el tiempo como la que observamos en *Dos días de setiembre* (1962). Pero sí que retomará otros conceptos compositivos, como la ya citada orquestación del ritmo del relato a través de elementos simbólicos. En *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) también retornará de una manera menos explícita a la denuncia de los abusos de los empoderados durante los primeros años de la dictadura. El fatalismo que observábamos en la crítica social de *Dos días de setiembre* (1962) es expresado esta vez mediante un lenguaje mucho más abstracto, donde la representación de la realidad resulta imprecisa y un tanto vertiginosa, y donde también se permite algunas incursiones en el terreno de lo inverosímil, en consonancia con *Ágata ojo de gato* (1974), como cuando hace aparecer un barco fantasmagórico en mitad de la acción sin ningún tipo de prevención específica. Esta representación aproximativa es deficitaria, según lo apuntaba Benedetti, de un aspecto psicológico que nos resulta fundamental dentro de los designios del pensamiento musical del jerezano: el silencio. Aunque no se trate de un silencio sintáctico, como el que observábamos con anterioridad en ciertos poemas, sino de un silencio coercitivo, paralelo al que se impuso en muchas bocas y casas después de la guerra civil, en este caso aplicado al plano de la narración: "La otra cuota de sigilo tiene que ver con lo que deliberadamente se omite. La novela está construida con episodios salteados que no siempre siguen un hilo conductor."[766] En el tercer capítulo le dedicamos un apartado exclusivo a los designios poéticos y morales del silencio en su obra.

---

[765] Él mismo llega a esta conclusión en una entrevista al decantar una rama creativa donde se acentúan sus "manías a propósito del lenguaje" de otra en la que se centra en la reflexión social o política que condicionará sus hábitos expresivos. Op. cit., *Regresos…,* p. 157. En otra entrevista achacaba la diferencia en los procesos de escritura de una y otra novela al estado anímico y la voluntad creativa condicionada por el contexto histórico, que afectó tanto a la intensidad de la escritura como al modo en que vivió la tramitación de su experiencia a través del texto. Op. cit., *Regresos…,* p. 222.

[766] BENEDETTI, Mario, *Caballero Bonald o la médula de lo real*, ap., op. cit. *Navegante…,* p. 243.

Su cuarta novela, *En la casa del padre* (1988), según sus propios testimonios, es en la que mejor se observan las interferencias con su propia biografía. Una actitud que a la larga le resultará un tanto impúdica, en consonancia con su rechazo a la representación fidedigna de la realidad. En sus memorias[767] cuenta cómo en ella adapta una anécdota de su infancia a un relato de niñez. Asimismo, la familia que la protagoniza, los Romero-Bárcena, tiene muchos parecidos con su propia familia, incluso a nivel onomástico. El origen genealógico del apellido del poeta es Caballero de Bárcena Mayor[768]. De la misma manera que José Daniel, el último miembro de la saga y narrador partícipe cuya voz se alterna con la del narrador omnisciente, nos recuerda en muchos aspectos a nuestro autor, también en la sonoridad de su nombre. En relación con la línea rítmica de la disposición del relato que venimos observando y en consonancia con la linealidad de los acontecimientos de *Dos días de setiembre* (1962), Antonio F. Pedrós-Gascón apuntaba que "de todas las novelas va a ser la que más ligada discurra a la línea temporal, frente a la indefinición parcial de las dos anteriores, […] que les otorgaba rasgos más trascendentales."[769] Sin embargo, y a pesar de las múltiples alusiones autobiográficas que en ella encontramos, no deja de adentrarse voluntariamente en el terreno de la ficción, gracias a, en palabras de Fernando Quiñones, "la imprevista presencia de una fantasía de la mejor ley: una monja palmípeda y en celo, o el horror, tanto más alarmante y agradable cuanto más velado, de un monstruo de limo en la bodega de un velero."[770] Estamos de acuerdo con Quiñones en que se trata de la más hilarante novela del jerezano, al estar salpicada, como él mismo lo afirmaba, por un tono donde reina "la suculenta ironía que adoba el relato"[771]. Y al hilo de la entrevista que nos concedió Juan José Téllez, también pensamos que la ironía dispone de una música propia dentro del lenguaje —ni que decir tiene del retintín o de la propia risa—.

En su quinta y última novela, *Campo de Agramante* (1992) —de la que ya hablábamos en apartados anteriores en relación con el protagonismo de los trastornos auditivos y del paisaje sonoro en la trama y en el uso del lenguaje—, se produce desde el primer momento, a partir de su título, extraído del Quijote[772], un guiño a la imposibilidad de percibir objetivamente la realidad a través de los sentidos. De tal forma que, al igual que ocurría en *Ágata ojo de gato* (1974), el ritmo de la narración inaugura sus mejores ciclos en el espacio psicológico de la trama, copada por los desmanes sensitivos del protagonista. Se trata, además, de la única de sus novelas en la que el narrador, apostado en la primera persona, es al mismo tiempo el protagonista. Un personaje un

[767] Op. cit., T*iempo…,* p. 13.
[768] Cf., op. cit., *Memorial…,* p. 30.
[769] Introducción a op. cit., *Regresos…,* p. 35.
[770] QUIÑONES, Fernando, *En la casa del padre,* op. cit. *Navegante…,* p. 427.
[771] Id.
[772] "Y en la mitad deste caos, máquina y laberinto de cosas, se le representó en la memoria de don Quijote que se veía metido de hoz y de coz en la discordia del campo de Agramante", Primera parte, XLV. Agramante es, a su vez, el rey sarraceno contra el que se enfrenta Carlomagno en el *Orlando furioso* (1532) de Ariosto, de una influencia palmaria en el Quijote.

tanto ingrávido, del que, como lo apuntamos anteriormente, nunca llegamos a conocer el nombre, y que, como el propio espacio mitológico de *Ágata ojo de gato* (1974) o las elucubraciones del Quijote, con su carácter nebuloso subraya aún más el protagonismo de lo intangible en la poética del jerezano.

De manera paralela, en todas sus novelas describe diversos fenómenos rítmicos de la trama y del paisaje sonoro donde muestra una especial sensibilidad por la sincronización de la sucesión de imágenes que los componen. A tales efectos recurre a una adjetivación exuberante y a diversas figuras retóricas que dan fe del encuentro entre este tipo de atenciones, que relacionamos con su oído musical, y su voluntad de transfigurar sensualmente el relato. Rescatamos sólo algunos ejemplos:

> […] abría y cerraba la boca a compás de la respiración.[773]
>
> Las llamas nítidas, albinas del carburo removían las sombras con una basculante y melancólica arritmia.[774]
>
> Se oyó primero un gemido inocuo de bisagras y luego una conversación de ritmo sincopado, como mantenida con pañuelos en la boca.[775]
>
> Llegaba ahora hasta allí un ruido como de alfombras sacudidas, el isócrono golpear de una vara contra una espesura polvorienta.[776]
>
> Llegó frente a la puerta, esperó un momento y llamó, dos golpes seguidos y otro más espaciado, no porque se tratara de ninguna contraseña sino porque ese ritmo de la aldaba parecía contrarrestar la arritmia de su pulso.[777]
>
> El cuerpo empezó a bascular bajo el mío, y yo me acompasé aturdidamente a ese movimiento.[778]
>
> Era un enclave a la vez suntuoso y menesteroso, el resultado de un urbanismo espontáneo crecido intramuros con un desorden que había acabado por tener su propia e impecable euritmia.[779]
>
> La conversación declinaba casi al mismo acelerado compás que la luz.[780]
>
> Era un ritmo inconexo y furioso que invalidó, en efecto, todas las pacientes resistencias que había intentado mantener activas hasta entonces.[781]

---

[773] Op. cit., *Dos días…,* p. 97.
[774] Op. cit., *Toda la noche…,* p. 49.
[775] Ibíd., p. 159
[776] Ibíd., p. 173.
[777] Ibíd., p. 346.
[778] Op. cit., *En la casa…,* p. 141.
[779] Ibíd., p. 269.
[780] Op. cit., *Campo…,* p. 162.
[781] Ibíd., p. 178.

> —Tienes un socio de mierda— fue lo único que dijo Apolonio, imprimiéndole a su cuerpo una oscilación penosa, como si llevara el compás de alguna incoherente melodía.[782]
>
> Nadie, a no ser que anduviese perdido o espiando, habría podido distinguir el centelleo nocturno de las teas por los lamedales ni el acompasado resoplido de los hombres jalando como bestias de las maromas.[783]
>
> […] la despeinada cabeza hundida en aquella especie de abarrotado tenderete de trapero, los consumidos flancos moviéndose a un compás que no parecía corresponderse con el del resto del cuerpo.[784]
>
> […] y lo acostó en la cuna, arrullándolo innecesariamente al mismo compás que el balanceo del cuero. […] el niño empezó a llorar y ya volvía a mecerlo con un tarareo espasmódico.[785]

En sus dos tomos de memorias, reunidos en un volumen titulado *La novela de la memoria*[786], las tensiones entre la noción representativa de un lenguaje que más que nunca debe dar cuentas de la experiencia vivida y su noción poética y musical se resuelven de una forma magistral, en tanto que el poeta asume sin ningún tipo de complejo que el componente literario, estilístico, del texto prima por encima de la veracidad o la verosimilitud de los hechos narrados. Este fenómeno se ve incrementado por las alternancias de tonos y de estilos, que nos recuerdan, a lo largo de sus diferentes tramos, al diario íntimo, la crónica de viajes, el relato corto, la novela de aventuras, la parodia satírico-burlesca, la crítica literaria o el poema en prosa. Es frecuente que dentro de un mismo capítulo varíe el registro formal de un párrafo a otro. A través del ritmo alterno marcado por estos cambios de estilo descubrimos algunos fragmentos de un talante poético cuya belleza autónoma conecta de alguna manera con la exhortación de la nota introductoria a *Entreguerras* (2012) de leer la obra de manera fragmentaria. Asimismo, dentro de los propios límites del lenguaje narrativo, seguramente sea en sus memorias donde mejor percibamos el balanceo cromático entre su estilo prosaico, más dinámico y fluido, y su estilo poético, más barroco y sincopado. Comparemos, a modo de ejemplo, dos fragmentos de sus memorias enmarcados respectivamente dentro de un párrafo cada uno:

> Sospecho que mi padre andaba por aquel entonces bastante alicaído, ésa es al menos la impresión que se repite en mi memoria cuando lo sitúo en aquellos años. Entre la quiebra de su empresa vinícola, los fracasos ideológicos y los diversos reveses ocasionados, directa o indirectamente por los avatares de la guerra civil, pienso que había ido entrando en algo así como en una fase de intermitencias taciturnas. No es que estuviera visiblemente abatido, pero ya no parecía el mismo de antes. Aunque mi madre,

[782] Ibíd., p. 272.
[783] Op. cit., *Ágata…,* p. 317.
[784] Ibíd., p. 330.
[785] Ibíd., p. 141.
[786] CABALLERO BONALD, José Manuel, *La novela de la memoria*, ed. revisada y conjunta de *Tiempo de guerras perdidas* y *La costumbre de vivir*, Barcelona, Seix Barral, 2010.

> que era muy devota y muy apegada a la tradición, no compartiera en absoluto las ideas políticas de mi padre, lo respetaba mucho y nunca se permitió rebatir sus convicciones, incluso no era raro que le diese a entender que estaba muy orgullosa de su entereza y su sentido de la equidad. Una de las veces en que la vi de veras entristecida a causa de todo eso fue a raíz de un episodio del que yo también fui testigo. Habíamos ido una tarde al cine y, como era norma en esos años, los espectadores tenían que oír el *Cara al sol* en posición de firmes y saludando al modo fascista una vez terminada la función. Mi padre no levantó el brazo y entonces se fue hacia él un energúmeno con camisa azul y pistola al cinto y lo obligó a saludar a la fuerza. Todavía veo la cara furibunda de ese falangista y el gesto de humillación de mi padre. No pasó nada más, pero nos fuimos a toda prisa y, ya en casa, mi madre no supo elegir otra respuesta que la de la congoja. También yo la sentía, y de qué manera. Me juré que algún día, cuando ya hubiese alcanzado no sé si el poder o la gloria, le pediría cuentas de su villanía a aquel rufián.[787]
>
> Me veía de pronto confinado entre cuatro sofocantes paredes forestales. Tenía la vaga impresión de que el hecho de vivir mi primera experiencia cierta en el trópico nublaba todo lo demás, pero me fui desembarazando poco a poco de esos espejismos selváticos que me desfiguraban cualquier ecuánime percepción de la realidad. Rodeado de mil secretos indicios de voces, de arrastres, de crujidos, era como si hubiese ingresado en el trazado laberíntico de un bosque imposible. Por vez primera sentía una comunicación febril, una especie de contacto sexual con la naturaleza. No había ningún síntoma visible de vida y allí estaban precisamente las demasías primarias de la vida. Un calor pegajoso interceptaba el paso del tiempo por aquella redonda. Quizá empezara a tener conciencia de que todo ese mundo desconocido y acechante era como una quimera donde animales y vegetales conspiraban igualmente en descabalar las señas de la realidad: un chasquido en la sombra, una rama tronchada, un aleteo oculto. Casi llegué a olvidarme de la significación de los ruidos: creía oírlo todo sin llegar a oír más que una especie de saturación ululante de todos los sonidos del mundo. Empezaba a sentir como un vago temor a no saber soltarme de esas fascinantes amarras.[788]

Los dos fragmentos remiten a dos episodios específicos de su vida. El primero a su infancia en Jerez, el segundo a su etapa en Colombia. Sin embargo, y a pesar de pertenecer a la misma obra, ni el ritmo del relato, ni la densidad de las imágenes, ni la focalización reflexiva son comparables en ambos fragmentos. El primero es típicamente narrativo. La cadencia del discurso se sobrepone a la exposición de unos hechos concretos a través de un traumático recuerdo de infancia contado principalmente desde la tercera persona. La anécdota transcurre a lo largo de una jornada. Su desarrollo es lineal, tiene principio, desarrollo y fin, y es precisamente en el retorno en la última frase a la primera persona donde percibimos más de lleno la perspectiva memorialística. Una frase en la que el niño personaje de sí mismo se expresa con un lenguaje similar al de los héroes de las novelas de aventuras, piratas y corsarios que solía leer por aquel entonces: “le pediría cuentas de su villanía a aquel rufián.” Un guiño estilístico de entre otros tantos donde el poeta nos recuerda que en ningún caso estamos ante una crónica de sucesos o un texto meramente autobiográfico. Algo que por otro lado ha asumido de buen grado en su obra crítica:

[787] Op. cit., *Tiempo…,* pp. 154, 156.
[788] Op. cit., *La costumbre…,* pp. 311, 312.

> En el primer tomo de mis memorias evoqué algo de todo eso, pero no sé si aquellos recuerdos acumulados eran absolutamente fiables o me los inventé más o menos sobre la marcha por conveniencias textuales. Claro que, a efectos literarios, eso daba igual.[789]

A diferencia del primero, el segundo fragmento baña su carácter narrativo, que deducimos sobre todo del uso regular del pretérito imperfecto, en un lenguaje abiertamente poético. Aquí el tiempo del relato se acerca mucho más a la noción de espacio como substancia. Tenemos la sensación de que todos los estímulos sensitivos que percibe de la selva están ocurriendo de forma simultánea, ya que tienen lugar exclusivamente en el espacio sicológico a través de su percepción subjetiva. Pero es en su ritmo sintáctico sincopado, en alternancia de frases cortas y largas y de concatenaciones trinas particularmente cadenciosas —"de voces, de arrastres, de crujidos", "un chasquido en la sombra, una rama tronchada, un aleteo oculto"—; en su adjetivación suculenta y la densidad barroca de un léxico tendente, como en otros muchos tramos de su obra, a la sublimación de lo alucinatorio a través de los sentidos —"sofocantes paredes forestales", "mundo desconocido y acechante", "vago temor", "fascinantes amarras"—; en la creación de imágenes sonoras y simbólicas originales —"rodeado de mil secretos indicios de voces", "comunicación febril", "contacto sexual con la naturaleza"—; y especialmente en el protagonismo del espacio sonoro a lo largo de todo el párrafo, donde la sonosfera es sublimada a través de la escucha —"Casi llegué a olvidarme de la significación de los ruidos: creía oírlo todo sin llegar a oír más que una especie de saturación ululante de todos los sonidos del mundo."—, y también donde afloran las mejores cualidades musicales de su lenguaje literario, comunes a todos los tramos de su obra poética.

En la obra del jerezano, la dimensión física, material, sonora, de la palabra y del fraseo, en consonancia con la reivindicación del compositor Mauricio Sotelo con la que abríamos este apartado, recoge un espacio musical directamente conectado con su propia voz y con su propia experiencia. Es esa cualidad universal la que nos permite hablar de una musicalidad del lenguaje, de una poética y de un pensamiento musical que son palpables en el conjunto de su obra. Para demostrar este tipo de interferencias analicemos, por último, una simple frase de sus memorias:

> La respiración del río me devolvió otra vez el entrecortado ritmo de mi propia respiración.[790]

El ritmo sintáctico, siendo una frase extraída de un texto narrativo, es absolutamente musical. El fraseo fluye en un ritmo octosilábico que podríamos escindir en cuatro cuartetos; la resonancia acústica se inscribe en el empleo de la misma palabra, "respiración", al principio y al

[789] Op. cit., *Oficio…,* p. 403.
[790] Op. cit., *La costumbre…,* 312.

final de la frase, en armonía con una leve aliteración en el fonema /r/; y el ritmo de la sucesión de imágenes "respiración", "río", "devolver", "entrecortado", "ritmo", "respiración", inicia un recorrido que fluye desde el río hasta el hombre solapado al ritmo de la respiración de ambos; y en esa conjunción entre lo sonoro y lo visual, entre los significantes y los significados, la música de la naturaleza entra en sintonía con la que anhela escuchar el propio poeta y descubrimos el ritmo musical de su pensamiento abocado a la percepción eurítmica y eufónica del universo.

2.5. Ecos de la memoria: experiencia, barroquismo y realidad

Mi memoria conserva apenas sólo
el eco vacilante de su alta melodía[791]

Ángel González

Dime tú, el que respondes, ¿fue verdad o fue sueño lo que yo cuento que me pasó en la cueva de Montesinos?

Quijote, Segunda Parte, LXII[792]

En el primer capítulo nos referíamos a un pacto que José Manuel Caballero Bonald había hecho con Ángel González según el cual solamente se permitirían hablar de literatura cuando fuera estrictamente necesario. Este dato se aleja del terreno de lo anecdótico cuando observamos cómo en el conjunto de su obra y muy particularmente en su obra poética, su experiencia vital, a través de una voz que rinde cuentas de sus más íntimos testimonios, está muy expuesta a la mirada de los otros. Su experiencia vital y el diseño minucioso de sus libros y poemas se entrelazan hasta el punto de hacernos ver una dimensión espiritual, acaso sagrada, en una escritura en diálogo constante con el significado metafísico de la realidad. "Las palabras que yo uso son las que mejor hablan de mí. […] El estilo es la vida."[793], le decía a Luis García Montero en una entrevista. En otra ocasión insistía sobre el vínculo existencial que en su caso hace inseparables a la dimensión ontológica de la literatura de sus propias formas:

[791] Primeros versos del poema *Palabra muerta, realidad perdida*, en *Sin esperanza con convencimiento* (1961)
[792] Esta cita encabeza op. cit., *La costumbre...*
[793] *Preguntas / respuestas*, de Luis García Montero, op. cit., *Navegante…,* p. 25.

> Yo me limito a transformar en literatura, en signos literarios, esos otros signos de la experiencia. Por mi obra anda pululando todo lo que he vivido o lo que me imaginé que vivía. Mi obra es lo que soy, mejor o peor, con perdón de los formalistas.[794]

El jerezano se confiesa ante la página en blanco a partir de su experiencia, de su imaginación y de su memoria. Y eso, tal y como lo advierte José Ramón Ripoll, podría justificar su pudor a la hora de hablar de su propia obra:

> Es curioso que a Caballero Bonald le incomode hablar de literatura cuando está rodeado de amigos, y yo creo que, en verdad, lo que no le gusta es hablar de sí mismo, porque no he encontrado un caso más inseparable entre textos y experiencia, aunque ante la resonancia casi sacral de sus escritos y la sencillez de su conversación parezca lo contrario. [795]

¿Existe alguna relación entre la dimensión ontológica que constatamos en su poética y su pensamiento musical?

El poeta jerezano se autodefine como un poeta de la experiencia, pero con ciertos matices: "Yo siempre me he considerado un poeta de la experiencia, aunque sea una experiencia inventada o libresca, no nacida de la vida, sino de los libros."[796] La literatura bebe de la vida tanto como a través de la experiencia su conciencia se nutre de ella. Ya nos referíamos a la influencia del pensamiento de Rilke en su poética:

> Yo era en puridad —seguía siéndolo— un crédulo rastreador rilkeano de experiencias. Y me valía para ello de una especie de versión del "yo múltiple", conde cabían los rencores periódicos contra mi propia manera de ser y esa obstinación casi malsana en acudir a todos los espacios de la realidad aún desconocidos, por muy turbios que fuesen, en algunos de los cuales podía encontrarme con un buen incentivo para la fantasía. La diversificación de paisajes físicos y humanos modificaba también los signos externos de mi conducta. Yo fingía ser en cada caso el que interinamente se esperaba que fuese. O eso era al menos lo que me proponía. Se trataba, a fin de cuentas, de un probabilismo que debió de proporcionarme alguna que otra golosa habilitación literaria.[797]

---

[794] Op. cit., *Regresos…,* p. 193.
[795] RIPOLL, José Ramón, *La lengua disconforme*. Ap., *Jerez a Caballero Bonald. Homenaje Flamenco y Literario de la Ciudad al Poeta*, Vacas & Ratones editorial, Jerez, 2016, p. 29.
[796] Op. cit., *Regresos…,* p. 213.
[797] Op. cit., *Tiempo…,* p. 375. Tales dotes de actor tienen mucho que ver con la capacidad de hacer un uso creíble y natural de los distintos registros del lenguaje. En el mismo libro recuerda que en su adolescencia empezó a salir, a conocer la calle y los "arrabales de la sociedad jerezana". El contraste entre aquellos ambientes y el entorno pequeño-burgués en el que se crió le llevó a iniciarse en la práctica de los registros del habla de los barrios bajos, una cualidad que por otro lado también requiere de un refinado oído musical: "Incluso el lenguaje que oía emplear de continuo, mediatizado por las maneras jergales de la época, me causaba un despego que yo procuraba ir neutralizando por el procedimiento de usarlo yo también." Op. cit., p. 77. También se refiere en este sentido a las dotes interpretativas y al desparpajo de su primo Rafael, a la sazón de un baile de barrio: "Rafael solía brujulear mucho por allí, valiéndose de un lenguaje que no era el suyo para conversar con alguna muchacha [...]" Op. cit., p. 374.

La experiencia, a partir del principio rilkeano del "yo múltiple", incita al poeta a adentrarse en un laberinto de referencias cruzadas entre lo real y lo libresco que pudo llegar a convertirle en su juventud en un ser camaleónico capaz de interactuar en la sociedad de su época a partir de los mismos códigos sensitivos y arbitrarios con los que llegaría a dirigir años después a los personajes de sus novelas. Sin embargo, no creemos que en todos los tramos de la obra del jerezano la tramitación de las emociones a partir de lo vivido remita siempre o de la misma manera a esa demarcación imprecisa, y como dice, probabilística. En relación a *Memorias de poco tiempo* (1954), por ejemplo, se refería en una entrevista, años después de la publicación del poemario, a la prudencia y el pudor que se esconden tras el hermetismo de sus versos, en los que en ningún caso quiso que se filtraran ciertos acontecimientos de su vida privada:

> Memorias de poco tiempo es un libro muy hermético, creo yo, pero que obedecía a una experiencia amorosa conflictiva, y eso se nota en el libro. Hay mucho afán por hacer nebuloso lo que si estuviera claro no me hubiera gustado que se hubiera sabido.[798]

En sentido contrario asistimos a otros espacios donde el poeta subraya la voluntad de labrarse una identidad específica a través de la imagen que da de sí mismo en su obra, como por ejemplo en la descripción que hace de Génova en sus memorias en relación con sus alicientes libertinos, similares a los que conoció durante su etapa de juventud en Cádiz:

> Me agradó mucho aquel itinerario con alguna literaria o no tan literaria desviación hacia lo prohibitivo. Otra cosa me hubiera enemistado seriamente con mi propia reputación.[799]

A lo largo de su trayectoria asistimos a un diálogo constante entre diversos aspectos autobiográficos interpelados por las múltiples caras de su sujeto poético y esa otra realidad que instauran el arte y la literatura a la que se muestra particularmente sensible. En cada uno de sus libros observamos multitud de pistas que nos hablan de lugares, personas y ambientes absolutamente rastreables, como también lo son, aunque en menor medida, los diferentes estados emocionales de su propio personaje que emanan de lo vivido. Y es aquí donde asoma esa gran pregunta: ¿Cuál es el límite que separa a lo real de lo ficticio, a la verdad de lo verosímil, a lo vivido de lo libresco? Y otra que ostenta un lugar muy importante dentro de los designios

[798] Op. cit., *Regresos…,* p. 215. En otra entrevista apuntaba en relación con el mismo poemario las tramitaciones de una experiencia difícil de afrontar en tanto que dolorosa, que justificaría en gran medida el hermetismo barroco de sus formas: "A mí me parece que si buena parte de ese libro se resiste a ser penetrado por el lector es porque también mi propia experiencia se resistía a ser penetrada por mí. Ignoro si era debido a una timidez conceptual o a una exuberancia formalista, suponiendo que sean cosas diferentes." Ibíd., p. 157.
[799] Op. cit., *La costumbre…,* p. 482.

ontológicos de su obra y particularmente de su poesía: ¿está legitimada la memoria para responder a esta gran pregunta?

José Manuel Caballero Bonald es un escritor curtido en mil batallas. Ya veíamos que su curiosidad no se circunscribe en absoluto a la realidad que inauguran los libros propios y ajenos. A lo largo de su obra comparece una mente inquieta, cultivada en una filantropía humanística que desborda voluntariamente los límites del conocimiento académico. El poeta ha demostrado tener un amor profundo por la vida y se ha tomado la molestia de salir a su encuentro: se ha batido en duelo con las grandes contradicciones de su tiempo, se ha movido por todo tipo de ambientes diurnos y nocturnos, sagrados y profanos, ha conocido el amor y el desamor, ha sido un hijo predilecto de su lengua y de su tradición, también un esposo y un padre devoto, ha denunciado fehacientemente las injurias del poder de ayer y de hoy, ha sufrido encarcelamientos, ha viajado por todo el mundo, ha vivido en diversos países, ha entablado amistades perdurables y sinceras, ha cotejado a las máximas figuras de la cultura hispánica y a otros grandes artistas anónimos y analfabetos, se ha sobrepuesto a sus éxitos y fracasos, y durante los últimos años se ha enfrentado con dignidad al naufragio de la senectud, jugando el rol ingrato de ser el último superviviente de una generación de poetas brillantísimos. A lo largo de esta dilatada incursión por la realidad y el deseo ha ejercido concienzudamente el oficio de lector y de escritor y se ha entregado de pleno a la imposible tarea de conocer al hombre a través de sí mismo. Por eso, y en relación con una serie de datos que aportamos a continuación, creemos que todo ello está relacionado con el convencimiento de que la literatura, también en su dimensión musical, más allá de sus letras, es además de un arte de vivir y de pensar, una procesión silenciosa que va por dentro.

A lo largo de su obra observamos una relación directa entre el uso cultivado que hace del lenguaje y su apego por la vida. Algo que ya subrayaba José Luis Cano en una reseña a su tercer libro de poesía, *Las horas muertas* (1959):

> En un momento en que la poesía parece inclinarse al uso del lenguaje directo y coloquial, sin temer las inevitables caídas en el prosaísmo, Caballero Bonald reivindica un lenguaje que mantiene en alto el prestigio de una escritura poética de calidad, como expresión necesaria a una experiencia no común intensamente vivida.[800]

En su obra poética se muestra desnudo ante su conciencia y sólo hay lugar para las máscaras de la incertidumbre que nos aplica la memoria. Un posicionamiento ideológico que aprendió de su maestro Juan Ramón: vida y poesía caminan de la mano: “esa manera reverencial de entender la expresión poética como un método de aproximación a los grandes secretos de la

[800] CANO, José Luis, *La poesía exigente de Caballero Bonald*, Ap., op. cit. *Navegante…,* p. 158.

vida humana."[801] A partir de ahí surge la demarcación trascendental de la experiencia instaurada en su voluntad poética: "[…] yo, a priori, lo único que pretendo es buscarle una equivalencia literaria a una experiencia vivida."[802] Para nuestro autor "todo lo que nace como experiencia poética, nace ya como descubrimiento del mundo."[803] Pero las imprecisiones de la memoria individual y de la propia historia le hacen dudar sobre la posibilidad de establecer un escrutinio objetivo de la realidad; incluso de las tramitaciones de la verdad que tan a menudo son empleadas como arma arrojadiza contra las libertades individuales y el pensamiento crítico. Por ese motivo pone el grito en el cielo al criticar la facilidad con la que el conocimiento fundado en la experiencia tiende a convertirse en una deficitaria *Copia de la naturaleza*[804], y como suele recordar, "la linde entre una historia vivida y una naturaleza muerta es a veces casi imperceptible"[805]. María Payeras Grau afirmaba que en la poesía de José Manuel Caballero Bonald "no es el mundo exterior el objeto de esa *frágil copia* del natural, sino la verdad del individuo traducida luego en canto."[806] Una verdad individual, subjetiva y mutable que el poeta transforma en música. Una expresión poética autónoma y paralela a la realidad que siendo incapaz de dar respuesta a las grandes preguntas que esta nos plantea, en su fin último celebra su punzante dimensión sensitiva.

En los albores de la niñez nuestra naturaleza fonadora acompasa el despertar de la conciencia cuando surgen las primeras preguntas. El pensamiento se manifiesta en la duda como anticipo del espíritu creador y crítico, hasta que con ayuda de la palabra heredada asumimos las primeras verdades que nos explican el mundo. El poeta jerezano trata de retroceder continuamente hasta ese primer estadio buscando su libertad en *La última palabra*, una fuente de juventud eterna donde desaprender y purificarse de las afirmaciones petrificadas, de la indolencia de los dogmas. Un palimpsesto sempiterno donde la verdad se reescribe:

> Vengo de una palabra y voy a otra
> errática palabra y soy esas palabras
> que mutuamente se desunen y soy
> el tramo en que se juntan
> como los bordes negros del relámpago
> y soy también esas beligerancias de la vida
> que proponen a veces una simulación de la verdad.[807]

El poeta se impone un retorno constante hacia la curiosidad del niño que todavía anhela conocer el mundo y conocerse a sí mismo, y en ese camino construye un discurso artístico donde

[801] Op. cit., *Oficio…,* pp. 182, 183.
[802] Op. cit., *Regresos…,* p. 188.
[803] Op. cit., *Oficio…,* p. 239.
[804] Título de uno de los poemas de *Las adivinaciones* (1952), op. cit., *Somos…,* p. 51.
[805] Op. cit., *Tiempo…,* p. 38.
[806] PAYERAS GRAU, María, *La memoria y otros apremios en la imaginación poesía de Caballero Bonald*, Ap., op. cit., *Navegante…,* p. 217.
[807] Versos del poema *La última palabra*, op. cit., *Antídotos* (2008).

las preguntas trascendentales salen al paso de la propia experiencia. Toda literatura no sometida a ese trámite, a esa aventura, ostenta un irreparable carácter panfletario. Así lo aprecia en un artículo crítico sobre la figura de Aldecoa:

> Aldecoa supo fusionar de manera admirable el oficio de la literatura con la aventura de vivir. Controversias, reclusiones, paréntesis de silencio, rebeldías, nocturnidades, navegaciones por la mar del hombre libre, aprendizajes a fondo perdido, fueron haciendo de él el escritor autosuficiente que acabó siendo.[808]

En la relación que observamos en su propia obra entre lo vivido y lo narrado, y en la percepción que tiene de la realidad y de su memoria, descubrimos una serie de trámites estéticos que condicionan a su vez la manera en la que él mismo afronta la existencia, produciéndose una retroalimentación constante entre lo vivido y lo libresco. En diversas ocasiones ha recordado que sus primeras lecturas de infancia fueron las novelas de aventuras y piratas de Conrad, London o Stevenson, y que de ahí le viene su amor por el mar y la navegación que le llevó a querer ingresar con 18 años en la Escuela Náutica de Cádiz, a pesar de las reticencias de sus padres: "No sin algún discreto forcejeo, quedé finalmente autorizado para iniciar una carrera que a mi madre se le antojaba, y con razón, una consecuencia más de las fantasiosas inclinaciones de mi carácter."[809] Ya nos referíamos en el primer capítulo a la atracción que siente por el heroísmo de las biografías de escritores como Cervantes o Espronceda. En diversas ocasiones ha afirmado con diferentes palabras que se hizo escritor por ser un aventurero frustrado.[810] Esta actitud explica en gran medida la influencia de la literatura en su realidad cotidiana, donde se establece un vivo diálogo entre su percepción sensitiva y las connotaciones literarias de su pensamiento. En una entrevista afirmaba: "Mi nómina de predilecciones literarias tampoco tiene que estar forzosamente en los libros."[811] Esa certeza le ha empujado a exponerse a contextos sociales y situaciones extremas, a asomarse a toda clase de abismos, a adentrarse, como lo expresaba Baudelaire "au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau"[812]. En sus memorias cuenta que su voluntad por llevar una vida licenciosa a tenor de sus modelos literarios era paralela a la escucha en su memoria de la música de algunos versos que resonaban como himnos a la vida y que le han acompañado durante años, como aquel que citábamos de Carlos Edmundo de Ory —"Amo el laúd, el lupanar y el mar"[813]— o algunos versos de los poemas vínicos de Baudelaire —"Tout cela ne vaut pas, ô

[808] Op. cit., *Oficio…,* p. 416.
[809] Op. cit., *Tiempo…,* pp. 155, 156.
[810] Cf., op. cit., *Regresos…,* p. 292; op. cit., *Tiempo…,* p. 186.
[811] Op. cit., *Regresos…,* p. 204.
[812] "En lo más profundo de lo desconocido para conocer lo nuevo" (traducción mía), último verso del poema *Le voyage* en *Les Fleurs du Mal* (1857).
[813] Cf., op. cit., *Desaprendizajes,* p. 115.

bouteille profonde […]”[814]—. Durante esta época ya explicábamos que muchos de los miembros del grupo poético del cincuenta y de su generación se adentraban en ambientes nocturnos y clandestinos buscando cierta clase de ritualidad iniciática. Por su condición de intelectuales marginados buscaban refugio en el alcohol en consonancia con cierta tendencia al malditismo ungido por Verlaine en sus textos ensayísticos *Les poètes maudits* (1884; 1888). Algo que el poeta jerezano ha comentado en una entrevista en relación con los estragos sentimentales que trascendieron a su poemario *Las horas muertas* (1959):

> Nunca he padecido ningún estado maníaco depresivo severo, pero en aquella época, en torno al 57, yo me sentía muy abatido; además el alcohol me envenenaba y me llevaba a estados de grave descontrol. Me iba por ahí, por los tugurios de los bajos fondos, como una forma de vivir literariamente entre perdedores y marginados. No sé, pensaba que con eso enriquecía mi experiencia de escritor. He sido siempre muy novelero.[815]

Esa novelería —que también define en sus memorias como “mis afanes noveleros”[816]— remite a la voluntad de instrumentalizar la realidad, de deformarla no ya a través del texto literario, sino a partir de su propia percepción, durante el transcurso mismo de la experiencia. Algo que llevará a convencerle de que la realidad solamente puede ser aprehendida en la heterogeneidad de sus formas. Una idea que su esposa atribuye sagazmente a su pensamiento poético —“ya sabe que Pepe le da un toque literario a casi todo” [817]— y que él mismo asume suscribiéndose a las cotas estéticas de la ambigüedad que percibe en lo real: “Últimamente me ocurre que hay cosas que no sé muy bien si las he vivido o me las he inventado, medio me confundo.”[818] […] “Verá usted, a mí, cada vez con más frecuencia, se me borran esas fronteras entre la realidad y la fantasía, o sea que a lo mejor es que se me va la cabeza. […] Detrás de la realidad siempre hay agazapado un secreto o una fantasía.”[819] Esa actitud deliberada que conecta con su interpretación taxonómica de la realidad que estudiamos en este apartado, es a su vez un potente argumento literario a la hora de designar el espacio psicológico en la inmanencia de su sujeto poético y del personaje que hace de sí mismo en sus memorias, en las que afirmaba al hilo de una anécdota: “Como dispongo de una muy útil capacidad mental para ausentarme de los sitios en que me siento incómodo o

[814] Op. cit., *Tiempo…,* pp. 339, 340. “Todo esto no vale nada, oh botella profunda” (traducción mía). Versos del soneto *Les vins du solitarie*, op. cit., *Les Fleurs…* La temática de estos versos resuena en poemas suyos como *Un libro, un vaso, nada*, op. cit., *Somos…,* p. 155, o *La botella vacía se parece a mi alma*, ibíd., p. 376.
[815] Op. cit., *Regresos…,* p. 290.
[816] Op. cit., *Tiempo…,* p. 186.
[817] http://ultimahora.es/noticias/cultura/2013/05/09/98614/jose-manuel-muy-impulsivo-intentado-tenga-pies-suelo.html
[818] Op. cit., *Regresos…,* p. 186.
[819] Ibíd., p. 334.

aburrido, supongo que andaría entonces vagando por algún limbo oportuno […]"[820]. El jerezano alimenta el carácter épico de la literatura a través de la convivencia con sus héroes literarios en la intimidad emocional de su espacio psicológico. Y consigue de esa manera subvertir la realidad plana para sumergirse en una experiencia estética en diálogo con la figura quijotesca del antihéroe:[821]

> […] tengo la absoluta certeza de que por ahí se empezaba a filtrar el anticipo, el amago de una *mise en scène* que me hacía vivir ciertos episodios como si ya supiera que iban a serme muy útiles para poder literaturizarlos […][822]

Para el poeta jerezano cualquier tipo de acercamiento a la realidad es potencialmente libresco. Desde el descubrimiento del amor a lo largo de su educación sentimental, que según cuenta en sus memorias, vivió a partir de "fórmulas impostadas para literaturizar la parte más anodina de [sus] experiencias"[823], hasta sus estrecheces económicas en el Madrid de posguerra, "como si esas privaciones también albergaran una derivación ilusoria de la libertad, un cierto y edificante valor de remedo de algunos infortunados fetiches literarios."[824]

Esa connivencia ambigua entre lo literario y lo real a través de su propia percepción sensitiva articula la trama de sus memorias. Por ejemplo, en el marco de un festejo nocturno en una taberna, se observaba a sí mismo en su etapa gaditana desde la distancia de un recuerdo impregnado de resonancias literarias: "Seguro que ya estaría yo imaginándome que no habían faltado allí ni la memorable actuación de una *puellae gaditanae* ni los antiguos ecos evocados por Marcial: *Cantica qui nili, qui gaditana susurrat*. Las recurrencias analógicas solían tenderme entonces esas petulantes trampas literarias."[825] En su etapa en Colombia, después de haber leído *El coronel no tiene quien le escriba*, cuenta cómo creyó haber encontrado el "pueblo innominado donde se desarrolla la acción de la novela"[826]. En Oviedo, de noche, con Emilio Alarcos y Ángel González, percibió unas formas imprecisas que le sugirieron "la escénica clandestinidad de Vetusta."[827] Durante una ascensión al mexicano templo de Cempoala cuenta haber apercibido una

---

[820] Op. cit., *La costumbre…,* p. 541. Nótese cómo ya en el primer tomo de sus memorias incurre en la tendencia a retratarse como un sujeto con un espíritu volátil, cuando se observa intentando despejarse de "algún reciente atolladero imaginativo." Op. cit., *Tiempo…,* p. 181.
[821] Cf., op. cit., *Tiempo…,* p. 383.
[822] Op. cit., *La costumbre…,* p. 160.
[823] Op. cit., *Tiempo…,* pp. 149, 150. En esas páginas también cuenta que durante sus años mozos se atrevió a expresarle sus afectos a una joven que conoció en Galicia, sobre todo por lo que tenía de "literario fingimiento" el acto de declararse.
[824] Ibíd., p. 335.
[825] Ibíd., pp. 162, 163.
[826] Op. cit., *La costumbre…,* pp. 329, 330. En relación con esta anécdota cf., art., *Del lugar donde el coronel esperaba la carta que nunca le llegó*. Op. cit., *Oficio…,* pp. 449-453.
[827] Op. cit., *La costumbre…,* pp. 501, 502.

costra de líquenes que "parecía retener el efluvio de la sangre seca de los sacrificios."[828] En otra ocasión, también en México, comparaba las dimensiones de un burdel con "los círculos dantescos escalonados tras las murallas de Dite"[829] o imaginaba la "sombra dramática de Malcom Lowry"[830] —un poeta británico dado al alcoholismo y a la vida errante— deambulando por las calles.

La música también está presente como símbolo en las relaciones que establece entre su memoria, el conocimiento y el espacio auditivo. En un artículo suyo titulado *Oasis, fronteras, supervivientes*, recordaba: "Eso de llegar a Cartago tiene sus bemoles. No sé, es como si el eco escandaloso de las guerras púnicas se entrara por la parte de mi oído más profesionalmente deformada."[831]

De manera paralela, no son pocas las conexiones palpables entre algunas personas reales y los personajes de sus novelas. El poeta, en su artículo *Autobiografía y ficción*, se mostraba sensible a esta conjetura:

> Estoy de acuerdo con quienes piensan que, por los entresijos de la literatura, se filtra la memoria del escritor, los rasgos de su personalidad, sus fijaciones mentales, sus manías —incluidas las persecutorias—. Yo, al menos, he comprobado que quienes mejor han sabido rebuscar por los archivos de mi memoria han sido algunos de mis personajes de ficción. En ellos están más o menos reproducidas muchas de mis nociones sociales y culturales. […] Se cuenta algo que se ha vivido o se fingen las propias vivencias: da igual. Es cierto que cuando el escritor se relee, puede recuperar muchos olvidados datos de su propia biografía: por allí anda seguramente quien uno fue, más o menos disfrazado de protagonista.[832]

El autor vuelve a quitarle importancia al grado de compensaciones verídicas de los hechos y en contrapartida les otorga cierta autonomía conductiva a los personajes de sus novelas

---

[828] Ibíd., p. 532.
[829] Ibíd., p. 537.
[830] Ibíd., p. 538. En el sentido contrario también son frecuentes las referencias intertextuales y directas a personajes y situaciones extraídas de la ficción literaria. El bautizo de un barco con el nombre de *Clavileño* —el caballo de madera del Quijote que era capaz de volar—, alusiones al "árbol que es apenas sensitivo" del poema *Lo Fatal* de Rubén Darío en poemas como *Árbol genealógico* o *Apenas sensitivo*, a personajes de la antigüedad clásica como Anteo, Casandra, Dédalo o Ariadna en diversos poemas, y a múltiples escritores, "Vallejo Onetti Rulfo Carpentier Lezama Borges Paz Neruda / junto a los Zalamea León de Greiff Aurelio Arturo / Gómez Valderrama Gaitán Valencia García Márquez Cote / Charry Cepeda", "Juan Ramón Cernuda Vallejo Lorca Cunqueiro / Ory Barral Valente", o "Ángel, José Ángel y Carlos y José Agustín y Alfonso y / Jaime / y Juan y otros dos Juanes […]", tal y como él mismo los enumera en diversos episodios de *Entreguerras* (2012).
[831] Op. cit., *Copias…,* p. 75.
[832] Ibíd., p. 358. En sus memorias afirmaba que "la literatura es sin duda un simulacro". Op. cit., *Tiempo…,* p. 261. Algo que nos recuerda al poema de Fernando Pessoa *El poeta es un fingidor*: "El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que en verdad siente, […]". Una sentencia cuyos propósitos el poeta portugués trató de enmendar en otros versos de su poema *Esto*: "Dicen que finjo o miento / todo lo que escribo. No / Yo simplemente siento / con la imaginación". Ap., art., FLORES, Miguel Ángel, *Fernando Pessoa: el poeta es un fingidor*, Revista de la Universidad de México, Nº 64, 2009, pp. 63-75.

en relación con su subconsciente. Así lo afirmaba en el mismo artículo refiriéndose a los protagonistas de sus novelas:

> Pienso que toda esa complicidad entre el autor y su obra —allí donde se confunden las experiencias vividas y las inventadas— provocó en algún caso que el protagonista se empeñara en desplazarme sin ningún miramiento de mi gestión de conductor, desentendiéndose de la historia en que yo lo había instalado.[833]

Esa perspectiva se basa en las mismas credenciales literarias que le incitan a asumir un comportamiento camaleónico durante la experiencia, donde también acude al encuentro de esos otros personajes que pululan alrededor de cualquier espacio real percibido a partir de los filtros sensitivos de lo libresco. En sus memorias cuenta como durante su juventud, en pleno apogeo de su rebeldía de corte dadaísta, su primo Rafael, con quien mantuvo una relación personal y literaria muy cercana, "había conservado su muy libresca atracción por lugares y gentes en cierto sentido marginales."[834] O como, algunos años después, Adolfo Vicedo, un militante del Partido del Trabajo que llegó a frecuentar, era dado "a coleccionar gente estrafalaria, seguramente por puro instinto de insubordinación."[835] También como en su juventud conoció "a algunos personajes curiosos, cosa que en Cádiz nunca es improbable."[836] La palabra personaje, en su uso coloquial, remite precisamente a personas que se encuentran abiertamente fuera de la norma, que consiguen desafiar los aspectos más rutinarios de la realidad colectiva, y que desde un punto de vista social, ya bien por insurrectos, por alocados[837] o por aturdidos, son capaces de prender la brecha de lo fantástico. E intuimos que la atracción por este tipo de personajes también afecta a la manera en la que dialoga con los suyos propios durante la orquestación de sus novelas. En relación con *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981), cuenta en sus memorias que fue precisamente en Cádiz donde conoció a Mojarrita, uno de sus personajes principales[838].

Pero seguramente sea la historia de su encuentro real con Manuela Cipriani, la protagonista de *Ágata ojo de gato* (1974), el mejor ejemplo para confirmar que para el jerezano la verdad, lo verídico, en consonancia con su negativa a asumir a la realidad como un objeto plano y evidente, no tiene ningún tipo de interés ni literario ni vital. En sus memorias apuntaba que en su niñez conoció a una muchacha oriunda del Coto de Doñana que poseía el don de darles de comer a los venados de la mano[839]. Esa imagen podría preludiar con cierta coherencia la gestación del personaje de Manuela, totalmente mimetizado con la naturaleza de Argónida. Pero en una

[833] Ibíd., p. 359.
[834] Op. cit., *Tiempo…,* p. 374.
[835] Op. cit., *La costumbre…,* p. 552.
[836] Op. cit., *Tiempo…,* p. 362.
[837] La locura es un tema que no pasa por alto en poemas como *Elogio de la locura*, op. cit., *Somos…,* p. 735.
[838] Op. cit., *Tiempo…,* p. 364.
[839] Ibíd., p. 29.

entrevista, ante la pregunta de las posibles influencias del "realismo mágico" —un oxímoron que no considera muy acertado— en la redacción de la novela, afirmaba algo que ha repetido en otras ocasiones:

> […] con ese libro me ocurrió, y eso sí que era mágico no por el método literario sino por sus consecuencias: conocí a seres después de haber escrito la novela que eran un reflejo fiel de los que yo me había inventado. Eso es muy inquietante y muy apasionante.[840]

El poeta afirma haber conocido a la verdadera Manuela Cipriani años después de haber escrito la novela. Y eso tiene una relación directa con la voluntad que le empujó a escribirla y a adentrarse en un espacio alucinatorio que lindaba con lo que denomina "las zonas prohibidas de la experiencia"[841]. El autor asume por completo "ese juego de espejos entre lo real y lo irreal"[842], y en esta novela, cuyo origen sitúa en un "espejismo en los arenales del coto"[843] que vivió durante su infancia, descubrimos de una manera muy palpable su creencia en las tramitaciones órficas de la literatura, en consonancia con lo que José Ángel Valente denominaba "la apertura infinita de la palabra"[844]. El poeta reconstruye esa realidad propia través del uso del lenguaje asumiendo que "la imaginación también puede actuar de acuerdo con lo que se ignora."[845] Y esa categorización estética puede tener relación con la designación semántica de la palabra o no.

En relación con la reconstrucción de la realidad a partir del significado nominal, en sus memorias describe la impresión que sentía en su infancia al escuchar el apellido del ajedrecista José Raúl Capablanca, que era amigo de su padre: "Yo siempre me imaginaba a ese niño de pequeño con la prenda de su apellido ondeando al viento"[846]. En este caso la imaginación vuela a partir de un significado preestablecido. Pero en la mayoría de los casos su imaginación no actúa a partir de los designios nominales, sino más bien a partir de lo que describe en los versos del poema *Cábala* como los "informes sensitivos": "Debajo de esta tierra, de estos / acudideros forestales, hubo / con toda probabilidad / una necrópolis. / No lo sé, / lo deduzco de informes / sensitivos […]"[847] En ese tipo de clarividencia sugerente, fundada en una percepción sensorial no semántica, se torna particularmente atento al influjo de la evocación en diálogo con el conocimiento que tiene del mundo apresado en su memoria. En ese proceso, en la escucha de su

[840] Op. cit., *Regresos…,* p. 295.
[841] Ibíd., p. 149.
[842] Op. cit., *Copias…,* p. 362.
[843] Op. cit., *Regresos…,* p. 176.
[844] Ap., op. cit., *Oficio…,* p. 266.
[845] Op. cit., *La costumbre…,* p. 532.
[846] Op. cit., *Tiempo…,* p. 137.
[847] Op. cit. *Somos…,* p. 512.

subjetiva percepción de la realidad, es donde situamos el punto de partida de su pensamiento musical, desde donde observa estupefacto la densidad sonora, verbal y no verbal, del universo.

En un segundo grado, a partir de los modos en los que interpreta e instrumentaliza la experiencia vivida a través de la palabra, se establece el valor musical de su poética, ya que tanto en los casos en los que comparece una realidad verosímil como en los que tiende claramente a lo alucinatorio, los valores musicales del texto siempre figuran por encima del grado de veracidad de sus contenidos. En una entrevista al hilo de su *Diario de Argónida* (1997) y de sus posibles connotaciones autobiográficas afirmaba:

> Ningún escritor es capaz de evocar lo que ha vivido sin incurrir en alguna desviación engañosa o consecuentemente equívoca. Incluso se tiende a otorgarle al estilo mayor poder real que al testimonio. Y como estoy de acuerdo en que la poesía no tiene por qué coincidir con la verdad autobiográfica sino con esa otra verdad generada en el texto, lo de diario también puede contar con su propia polisemia.[848]

Un espacio crítico que, desde una perspectiva comparada entre la literatura y la música en tanto que géneros autónomos del arte, observamos también en su similar capacidad sugestiva y no menos misteriosa para evocar sentimientos a través de un discurso liberado de la representación taxativa de lo real. En un artículo sobre la obra de Carlos Barral el jerezano subrayaba esta cuestión a través de dos preguntas retóricas:

> ¿Qué alumbran esas palabras desvinculadas, al parecer, de todo propósito de traslucir taxativamente la realidad? ¿En qué consiste, cómo se entiende esa voluntad creadora que descubre algo revelador al tiempo que desdeña toda relación lógica con la vida narrada?[849]

Para poder responder a estas dos preguntas encontramos algunas pistas al hilo de otros comentarios críticos de su autoría donde sitúa los orígenes históricos e ideológicos de dicha "voluntad creadora" en sus principales referentes de la literatura española del Siglo de Oro, desde Fernando de Herrera y Juan de la Cruz, pasando por Miguel de Cervantes, hasta llegar a Quevedo y sobre todo Góngora[850]. En diversos artículos se declarara un epígono confeso[851] de la estética barroca, que en la línea crítica de Eugenio d'Ors, define como una "intemporal conducta artística

---

[848] Op. cit., *Navegante…,* p. 20.
[849] Op. cit., *Oficio…,* p. 508.
[850] A todos ellos les ha dedicado múltiples atenciones en su obra crítica y en concreto en relación con el barroquismo como método de aprehensión de la realidad. Cf., art., *Poéticas cervantinas*, *Aventuras de un lector del Quijote*, *De las andanzas sevillanas de Cervantes*, *"Entremos más adentro en la espesura"*, *Fernando de Herrera: un renacentista a orillas del barroco*, *Recordatorios de Góngora*, *De la poesía crítica de Quevedo*, ap., op. cit., *Oficio…,* pp. 13–110.
[851] "Yo soy un epígono confeso del barroco", responde Caballero Bonald en *Preguntas / respuestas*, de Luis García Montero, op. cit., *Navegante…,* p. 28.

(y humana) ante la realidad (y ante la vida)"[852]. En rasgos generales observa esta forma trascendental de subvertir la realidad a través de la escritura en una línea histórica de un alcance mucho mayor, que abarca desde las primeras epopeyas o la Biblia, pasando por Homero, los citados autores barrocos, hasta llegar a Mallarmé, Darío, Carpentier o Lezama Lima. Sin embargo, el jerezano sitúa el origen del movimiento barroco en la literatura española a partir de la poesía de Herrera:

> Nunca está de más insistir en que la poesía de Herrera insinúa efectivamente cierto hermetismo culterano que terminaría fraguando en Góngora, aunque no sin reafirmarse por momentos en algunos predecibles arraigos garcilasistas. El empleo de palabras desusadas, del vocablo menos común para referirse a lo más común, el enriquecimiento de la lengua poética por medio de neologismos y latinismos, anuncian sin duda de manera atenuada al Góngora de las *Soledades* y el *Polifemo*. Por ahí se presiente ya ese culto a lo difícil artificial, a la expresión indirecta, perifrástica, a lo elusivo y aristocrático, que tanto denostaba Machado en relación con el barroco y que a mí es lo que más me atrae […].[853]

El poeta reconoce en los primeros indicios de la estética barroca una relación directa entre "el efectismo utilitario del lenguaje y las fastuosas normativas de la fonética"[854]. Pero además de una nueva musicalidad, el jerezano sitúa también en los autores del Siglo de Oro las primeras pistas de una nueva forma de pensamiento que desafiaba la interpretación taxativa y dogmática de la realidad, en contrapartida a la omnipresente moral católica, como un ente único e inamovible. Observemos su definición de barroquismo extraída de su artículo *Persistencia del barroco*:

> El barroquismo supone, sobre todo, una tendencia antidogmática, poco menos que subversiva, en la búsqueda de procedimientos para sustituir ideas por palabras. Me atrevo a añadir que es también el más ambicioso método indagatorio en ese material de derribo con que la literatura pretende reconstruir sus propias vías de conocimiento y comunicación. […] El barroco —nunca estará de más reiterarlo— no consiste para nada en una complicación léxica, sino en un método de conocimiento.[855]

Esa actitud subversiva y desafiante remite a lectura entre líneas del Quijote y, en términos de Manuel Azaña, a "la corriente maravillosa que Cervantes introduce en lo real para descomponerlo"[856]. José Manuel Caballero Bonald, en su artículo *Aventuras de un lector del "Quijote"*[857], asume que tal descomposición no remite tanto a una estrategia literaria como a un

[852] Op. cit., *Copias…,* p. 411.
[853] Op. cit., *Oficio…,* p. 73.
[854] Op. cit., *Tiempo…,* p. 212.
[855] Art., *Persistencia del barroco*, ap., op. cit., *Copias…,* pp. 413, 414.
[856] AZAÑA, Manuel, *Cervantes y la invención del Quijote*, ap., op. cit., *Oficio…,* p. 32.
[857] Ibíd., pp. 31-43.

enfrentamiento dialéctico entre "materialismo e idealismo o, con otras palabras, «experiencia realista» y «sugestiones poéticas»."[858] El jerezano afirma tajantemente, al hilo de una lectura trascendente del Quijote, que en "el manuscrito de Cide Hamete Benengeli comprado en un baratillo de Toledo […] el autor compró su propia opción a equivocarse"[859]. La literatura, a partir de esta dimensión filosófica, se plantea como un método de conocimiento de la realidad que en su dimensión subjetiva, a través de la duda, a través de la "opción a equivocarse", preludia el idealismo y el relativismo del pensamiento moderno en relación con el concepto de verdad. En otra ocasión, el poeta le daba la razón a Machado, rescatando aquella cita suya: "También la verdad se inventa"[860]. En un fragmento de sus memorias concluye:

> Ni la filosofía ni siquiera la ciencia conducen a certezas absolutas. Toda verdad lleva implícita la suposición de lo dudoso, está hecha de muchas otras verdades presuntas […] De todos modos, también he creído siempre que los sueños, cuando se cuentan, ocurren. El poema es un modo de conocimiento.[861]

El poeta concibe la palabra como una maravillosa forma de conocimiento capaz de hacer que los sueños se cumplan, de transformar lo inmaterial en sustancia. Si la percepción de la verdad o de lo real es hipotética, aquella realidad semántica que genera la palabra enunciada no lo ha de ser menos. De esta manera se suma a una línea de pensamiento que desborda la apreciación material del mundo y que asume que "la proyección utópica del "yo" hacia regiones imaginarias atrae un nuevo concepto de realidad, no limitado por la tiranía de lo comprobable."[862] El carácter ambiguo de esta ordenación metafísica de las relaciones entre sujeto y naturaleza tampoco deja de ser un aliciente literario, como ha señalado en diversas ocasiones, particularmente en relación con las tramitaciones de la experiencia vivida a partir de la memoria. Las imprecisiones que achaca a la filosofía o a la ciencia parten de las vaguedades y engaños presumibles que percibe en la reconstrucción de la realidad a partir de su propia memoria[863], que a falta de otra noción estable que aglutine una relación directa entre sujeto y naturaleza, llega a convertirse en "la materia total del mundo":

---

[858] Ibíd., p. 36.
[859] Ibíd., p. 38.
[860] Ibíd., p. 358.
[861] Op. cit., *La costumbre…,* p. 253.
[862] PAYERAS GRAU, María, *La memoria y otros apremios en la imaginación poesía de Caballero Bonald*, ap., op. cit., *Navegante…,* p. 225.
[863] Existen estudios de neurolingüística y psicología cognitiva que explican la naturaleza imprecisa de la memoria en relación con el lenguaje. El profesor Steven Pinker, en su conferencia *La lingüística como ventana a nuestra mente*, aclaraba: "Usamos un conocimiento tácito para entender y procesar el lenguaje. La memoria a largo plazo sobre contenido verbal registra lo fundamental, el sentido o el contenido de la palabras, y no tanto el número de palabras específicas. […] Lo que se registra en la memoria es algo más abstracto que las propias frases: es lo que denominamos significado, contenido o semántica." https://www.youtube.com/watch?v=GWpePZrYLHU

> Tengo la impresión de que si uno se asoma al almacén insaciable de la memoria, se encuentra con la materia total del mundo. Claro que luego el propio proceso creador deforma o distorsiona la memoria de acuerdo con las propias necesidades expresivas, aparte de que todo recuerdo lleva implícito una cierta dosis de equivocaciones.[864]
>
> Así al menos seguía trabajando de algún modo en aquello para lo que siempre me he sentido literariamente capacitado: para la creación de un mundo cuyas equivalencias con la realidad acotada en la memoria tiendan a generar una cierta ambigüedad de fondo.[865]

Una vez asumida por completo la ambigüedad en la percepción que tenemos de lo real a través de los sentidos y de la palabra, la estética de lo deforme surge como un credo que el poeta vincula a todos los movimientos y autores en los que aprecia interconexiones con su concepción del barroquismo, que como veíamos, es capaz de percibir de manera cíclica a lo largo de la historia de la literatura, hasta el punto de reconocer en ella la razón profunda de la creación literaria:

> Yo digo en algún poema que la realidad necesita ser deformada para poner de manifiesto, para sacar a flote, su parte secreta. Todo el arte necesita la deformación, esa interpretación deformante, lo que Valle-Inclán llamaba los *espejos deformantes*, la estética de los espejos deformantes. La literatura es una versión de la realidad y no puede ser un retrato directo, explícito […] La poesía no sustituye a la vida, la poesía crea una realidad nueva, aporta un sentido distinto al mundo que te rodea. Pero sobre todo el lector puede romper un sello, abrir una puerta, sin que realmente tenga que entender a la perfección lo que está leyendo, sino basta con que rompa ese sello y se asome a una realidad nueva, a un mundo desconocido que enriquece a la larga la realidad.[866]

Una idea que remite al origen fundador de la palabra, que en su dimensión musical contemporánea el poeta relaciona con uno de los padres del simbolismo:

> Si la palabra inventa lo que nombra, Mallarmé quiso crear una palabra que reinventara lo nombrado; rechazó la realidad cotidiana para crear otra realidad surgida de la propia organización del poema, del funcionamiento léxico, sintáctico, morfológico de la palabra. La palabra no debe describir las cosas, sino el efecto que esas cosas producen.[867]

---

[864] GARCÍA MONTERO, Luis, *Preguntas / respuestas*, ap., op. cit., *Navegante…,* p. 25.

[865] Op. cit., *La costumbre…,* p. 248. Una idea que expresa casi con idénticas palabras en su artículo *Autobiografía y ficción*: "[…] aquello para lo que me considero mejor dotado en literatura: para la invención de unos hechos cuyo engranaje con la realidad tiende a ser cuando menos ambiguo." Op. cit., *Copias…,* p. 360.

[866] Entrevista a Caballero Bonald del programa de radio de RNE "El ojo crítico", 17-3-2015. (http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SELOJO/mp3/1/1/1426620466311.mp3) En otra entrevista le preguntaban qué libros se llevaría a una isla desierta, a lo que respondió: "seguramente sí me llevaría el Quijote, o el Ulysses, o algo de Faulkner o de Kafka… Son novelas con las que yo he aprendido a crear un mundo propio. Con ellas me he asomado al fondo de la realidad. Y ya se sabe que en el fondo de la realidad, está el gran secreto." Op. cit., *Regresos…,* p. 365.

[867] Op. cit., *Oficio…,* p. 193.

2. UNA POÉTICA MUSICAL

Juan José Millás escribió que "las palabras son las embajadoras de la realidad"[868]. Pero en relación con la poética del jerezano habría que matizar que su mensaje solamente es portentoso cuando es entonado con la diplomacia universal de la música. Su capacidad para contarnos cómo es el mundo está relacionada con el descubrimiento primitivo de la naturaleza por el hombre, que se produce de una manera concreta y no menos primitiva en el encuentro original de cada niño con la realidad y con la palabra. Esa voluntad poética es al mismo tiempo —como ya lo veíamos en relación con la poética de Otero— una manera de revivir a la naturaleza marchita que describen las palabras comunes: "Cuando un nombre no nombra, y se vacía, / desvanece también, destruye, mata / la realidad que intenta su designio."[869], en versos de Ángel González. Pero es también una forma de construirse una identidad poética a través de un determinado espacio físico que se manifiesta a partir de la memoria y de la dimensión sonora de su entorno atravesado de palabras:

> Se ha hablado mucho del influjo que ejerce la naturaleza sobre sus moradores, o de esa fijación de la memoria en el lugar donde uno empezó a ser el que luego acabó siendo. Cada vez estoy más convencido que la literatura aglutina, sintetiza el pasado del escritor. Uno escribe según ha vivido, o según el *espacio* físico en que se ha formado. El germen, el arranque previo de toda literatura procede de la memoria. Allí se ha ido almacenando con los años todo ese caudal de experiencias que determinan el material expresivo del escritor, su alimento y su raíz.[870]

El jerezano rescataba en un artículo una de las primeras frases de *Cien años de soledad*: "El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre"[871]. En la voluntad original de nombrar al mundo el hombre se apodera de sus maravillas y las transforma en canto. Y a través del uso barroco del lenguaje el poeta asume la legitimidad de recorrer el camino inverso. En una entrevista afirmaba sobre los poemas mayores de Góngora: "Meterte en las *Soledades* es como entrar en una selva donde te pierdes, te cansas, estás desesperado, pero de pronto ves una luz, descubres un tesoro, un rincón maravilloso, y ese es Góngora, esas son las *Soledades* o el *Polifemo*. Ahí está la gran aventura indagatoria del lenguaje."[872] O como dijo en otra ocasión: "En Góngora lo único que resuena es la música del idioma".[873]

Esa necesidad primitiva de interpretar musicalmente la naturaleza a través de su encuentro inaudito ha sido subrayada por el autor en el contexto de la literatura hispanoamericana. La lengua castellana se vio confrontada a la exuberante naturaleza del continente americano en

---

[868] Texto del monólogo titulado *La lengua madre* escrito por Juan José Millás y representado por el actor de Bormujos Juan Diego.
[869] Versos del poema *Palabra muerta, realidad perdida*, del libro *Sin esperanza, con convencimiento* (1961).
[870] Op. cit. *Oficio…,* p. 331.
[871] Art., *Literatura y mestizaje*, op. cit., *Copias…,* p. 338.
[872] Op. cit., *Regresos…,* p. 286.
[873] Op. cit., *Oficio…,* p. 90.

voces de poetas muy conscientes a su vez, bajo el influjo del barroco o del surrealismo, de la capacidad retroactiva del lenguaje poético para generar una nueva realidad sonora. En su artículo *Neruda, "un gran poeta de la desorganización"*, afirmaba:

> […] la colisión entre el realismo y el surrealismo, esa aventura creadora obstinada en expandir el lenguaje hasta sus límites más imprevistos, más desusados. La nueva realidad acotada en la poesía reclamaba nuevos resortes léxicos y sintácticos, nuevos adjetivos calificativos.[874]

Es a través de esa idea donde nace su atracción por la palabra nueva, una palabra sagrada capaz de apoderarse de los estímulos del mundo cuya naturaleza vibrante es acuñada dentro de una maravillosa equivalencia fonética. A través del barroquismo el jerezano asienta una poética que trata de encontrar equivalencias simbólicas entre la complejidad sensitiva de la naturaleza y un lenguaje poético no menos complejo. Y esa búsqueda espiritual también le hace sentir la "impotencia tácita en la búsqueda del nombre de las cosas"[875], las limitaciones de los significados frente a los vastos estímulos del medio desconocido. Esa palabra nueva, en el contexto de la literatura Española e Hispanoamericana, revivió sus lances más primitivos en el descubrimiento del Nuevo Mundo. Este hecho histórico fue simultáneo al nacimiento de la estética barroca y su dimensión ontológica es central en la revolución del lenguaje poético instaurada por la literatura emergente de la otra orilla. José Manuel Caballero Bonald se apodera conscientemente de los cauces lingüísticos y poéticos de este escenario histórico en su poética y particularmente a la hora de construir el mito de Argónida. En paralelo al Nuevo Mundo, en el espacio físico del Coto de Doñana encuentra una naturaleza virgen e impenetrable de donde brotan instintivamente las palabras que reinventan el mundo desconocido como trasunto de una experiencia estética colmada de un atavismo inmemorial: "Siempre ocurren cosas raras en el coto. O cosas que yo considero extranormales. Y eso siempre da pie para que una frase, unas palabras puestas juntas, puedan ser el arranque de un poema."[876] Ese es el motivo —y él tiene plena conciencia de ello— por el cual muchos críticos han situado a su obra y en particular a esta novela "más cerca de las normas de conducta de la novela latinoamericana que de la expresa coyuntura peninsular"[877]. En ella percibimos la influencia directa de algunas novelas hispanoamericanas donde una naturaleza indómita es revertida a través de un lenguaje hermético y original. Novelas como *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Ribera, *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias, *Paradiso*[878]

---

[874] Ibíd., p. 288.
[875] Ibíd., p. 304.
[876] Op. cit., *Regresos…,* p. 214.
[877] Op. cit., *Copias…,* p. 344.
[878] Op. cit., *Oficio…,* p. 266. En el artículo *Lezama lima en su "Paradiso"* habla del "sistema poético" del escritor cubano como un método de acercamiento a la naturaleza que "asume un tratamiento artístico de la

(1966) de Lezama Lima o en menor medida *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez[879]. Así definía el recurso al barroquismo aplicado a la construcción de un espacio mitológico deficitario de una naturaleza exuberante:

> Cuando yo pretendí traspasar a una experiencia de lenguaje […] otras experiencias vividas por mí en el intrincado mundo de Doñana, ¿cómo podía hacerlo sin usar un léxico de cuño por lo menos ambiguo, orientado más bien a describir con ciertas fórmulas barrocas el barroquismo sustancial de la naturaleza?[880]

En una entrevista afirmaba algo similar:

> Lo que yo he pretendido con Ágata ojo de gato desde el punto de vista lingüístico es, aparte de una serie de recuperaciones sintácticas, trasvasar a un lenguaje barroco una situación barroca. […] El lenguaje que he tenido que utilizar para reflejar estos hechos es un lenguaje saturadamente retórico. Yo tiendo al barroquismo. Creo que he dicho alguna vez que lo que no es barroquismo es periodismo.[881]

En otra ocasión afirmaba con la misma ironía: "Las copias del natural, a escala poética, son absolutamente inoperantes. La escritura obvia, explícita, directa, tendrá algo que ver con el oficio de escribiente, pero no con el de escritor."[882] Como venimos observando, esta demarcación poética contiene un alto componente místico circunscrito a la voluntad de acercamiento hacia lo intangible, hacia esa otra realidad oculta: "La poesía es un hecho lingüístico, una construcción verbal, y a través de esa construcción yo intento abrir un espacio nuevo, asomarme a otra realidad"[883]. La literatura ofrece la posibilidad de reordenar el caos que define a los vínculos entre lo real y lo imaginario a través de la belleza, y de manera paralela, de instaurar una cierta paz dentro del desorden, llegando incluso a sacralizarlo. En sus memorias cita en este sentido las palabras de Rimbaud: "je finis pour trouver sacré le désordre de mon esprit"[884]. La poesía se convierte de esta manera en un credo en el que, como veíamos en el primer capítulo, pierde la fe

---

realidad absolutamente seductor, regido por una especie de verbosidad que parece como proyectada en un entramado mitológico."

[879] Cf., PEDRÓS-GASCÓN, Antonio F, *Sobre el imposible oficio de escribir*, introducción a op. cit., *Regresos…,* p. 30. Sobre el empleo de americanismos en *Ágata ojo de gato* (1974), cf., id. p. 126.

[880] Op. cit., *Copias…,* pp. 363-364.

[881] Op. cit., *Regresos…,* p. 120. En otra entrevista afirmaba en este sentido: "Comprendo que pueda resultar un tanto barroca, que su léxico sea bastante exuberante, pero eso es deliberado. Casi podría decir lo mismo con respecto a Descrédito del héroe. Para mí ha sido como si a pesar de todas las vigilancias y opresiones ambientales, hubiese encontrado de pronto la libertad." Op. cit., *Regresos…,* p. 148.

[882] Op. cit., *Copias…,* p. 415.

[883] Entrevista a Caballero Bonald del programa de radio de RNE "El ojo crítico" el día 17 de Marzo de 2015.
http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SELOJO/mp3/1/1/1426620466311.mp3

[884] Op. cit., *Tiempo…,* p. 359. (Traducción mía) "Termino por considerar sagrado el desorden de mi espíritu".

con frecuencia, tanto más cuanto más se aleja en su experiencia de los valores de los que se nutre su imaginación: "Mi realidad es, simplificando, la proyección de mi experiencia, y mi experiencia puede llegar a veces a ser muy irreal."[885] En otra ocasión afirmaba: "Si tú escarbas en la realidad, te encuentras siempre con la fantasía. La fantasía siempre está ahí detrás con una fuerza superior a la realidad."[886] En esa voluntad de escarbar, de salir al encuentro de la fantasía durante la experiencia vital y durante el proceso de creación, la literatura retoma sus valores ancestrales como culto a lo divino a través de la palabra. En Carlos Edmundo de Ory observaba una similar actitud fehaciente al apuntar que "poseía un sentido sacral de la creación literaria y se encerraba a escribir con la sublimación visionaria de un anacoreta."[887] En su artículo *Entre el barroquismo y la testificación* cita a Pavese en relación a su convicción de "hacer de la literatura […] una especie de arma defensiva contra las ofensas de la vida"[888]. En una entrevista, también haciendo mención a Pavese, afirmaba: "Mis poemas siempre tienen algo de última voluntad. Yo me defiendo de algo con lo que estoy en desacuerdo. Alguna vez dije que yo escribo en legítima defensa."[889] Así, la poesía, como todo acto de fe, es capaz de transformar en sublime lo que los demás no son capaces de ver y, de manera paralela, de sacralizar lo patético de la existencia cotidiana[890].

---

[885] Op. cit., *Copias…,* p. 363.
[886] Op. cit., *Regresos…,* p. 297.
[887] Op. cit., *Tiempo…,* p. 285.
[888] Op. cit., *Oficio…,* p. 536.
[889] Op. cit., *Regresos…,* p. 301. En otra entrevista iba más allá al referirse a las posibles variantes de su lector modelo en relación con el acto de defensa y las tramitaciones ideológicas de la literatura: "Se escribe contra alguien o en contra de alguien, eso es cosa sabida. Cuando escribo pienso en un lector al que va a agradarle lo que digo o en otro al que voy a irritar." Ibíd., p. 330.
[890] Se trata de un principio ontológico que también observamos en su concepción del arte y de algunas expresiones particulares como la tauromaquia o el flamenco. En la interpretación estética que hace de la corrida en su artículo *Toros y literaturas* (op. cit., *Relecturas…*, pp. 283-295) propone "un enfoque muy general sobre los toros visto desde la barrera de la literatura". José Manuel Caballero Bonald no solamente concibe a la literatura como una perspectiva ampliamente legitimada para plantear un análisis histórico, ético y moral del arte, en este caso de la tauromaquia, sino que también hace de ella el punto de partida para comprender el interés de muchísimos artistas por una expresión descaradamente violenta. En el artículo observa que en la sociedad española del s. XVIII, "las artes en general —la narración, la poesía, las artes plásticas— [acentuaron] entonces —precisamente en la España goyesca— su interés ante un nuevo sentido de la diversión, del valor, del peligroso juego de enfrentarse a un toro." (p. 286). Esa forma de anular cualquier otra tramitación moral ante la idea de peligro queda justificada por la capacidad del pensamiento artístico y de los artistas de reconfigurar los valores patéticos de la realidad: "En cierto modo, podría decirse que son los pintores, los poetas, los ensayistas, quienes implantan la orientación estética de la corrida y quienes pretenden establecer no ya sus premisas literarias, sino sus mismos resortes comunicativos. […] Recuérdese a Picasso y Vázquez Díaz, a Chaves Nogales y Bergamín, a Zuloaga y Solana, a Cossío y Gerardo Diego, a Alberti y García Lorca." (p. 290). Lo mismo puede decirse de su acercamiento al arte flamenco, que estudiamos con posterioridad, que a través de su visión ontológica del arte filtrada por el tamiz de lo literario, alcanza sus mayores cotas expresivas dentro de su poética. Cualquier interpretación del poeta es susceptible de nutrirse del imaginario literario o de la propia historia de la literatura, dado que actúa consciente o inconscientemente a partir de sus designios estéticos.

2. UNA POÉTICA MUSICAL

Cuanto más nos adentramos en la obra crítica del jerezano, más asoma ese convencimiento de que la buena literatura se nutre de sus vinculaciones trascendentales con una noción quimérica de la realidad:

> El prototipo de una realidad esencial no existe, no es más que una idea, porque en términos estrictos, todo es real, incluidas sus variantes más quiméricas. También aquí, como en filosofía, no hay evidencias absolutas. Lo no real, en arte, es lo no creado a partir de unos hechos reelaborados artísticamente en los fosos de la memoria […]. Las únicas novelas irreales son las malas novelas: ésas son de una irrealidad insoportable.[891]

En otra ocasión afirmaba de manera categórica: "Todos sabemos que no hay nada más misterioso que ese andamiaje de sensaciones que, para no confundirnos demasiado, llamamos realidad"[892]. El convencimiento de que la única tramitación legítima de ese enigma tiene lugar a través de la palabra sagrada que instaura la literatura, se corresponde, llevado a su extremo, con unos versos de Leopoldo Panero que el jerezano citaba en su artículo *Una encrucijada poética: la promoción del 36*: "sólo la poesía / hace posible la realidad"[893]. Y se trata, en relación con otros poetas de su generación particularmente sensibles a la música, como José Ángel Valente o Ángel González, de una idea relacionada con la sonoridad de la palabra como apariencia del mundo en su espacio más íntimo. José Manuel Caballero Bonald subrayaba la relación entre la "curva melódica" de la poesía de José Ángel Valente y sus "sondeos en la intimidad, la palabra como vehículo de conocimiento, la aproximación crítica a la realidad […]: la de la palabra que va más allá de su significación convencional y permite asomarse a algún secreto resquicio de la razón."[894]

Desde el punto de vista de su poética musical observamos unas declaraciones suyas que aclaran pertinentemente las conexiones de este entramado ontológico con la música:

---

[891] Op. cit., *Copias…,* p. 363. En otro artículo suyo sobre la obra de Aldecoa empleaba un argumento similar para descalificar su novela *El fulgor y la sangre*: "Pienso que en esos momentos precisos *El fulgor y la sangre* se inclina hacia lo que se entiende por novela "mimética" o de técnica conductista, más o menos obediente a la imitación servil de la realidad, que es la peor de las obediencias literarias." Op. cit., *Oficio…,* p. 413. Lo mismo observamos en otros tramos de su obra crítica cuando se trata de alabar una poética más afín a la suya. En un artículo sobre la poesía de Eduardo Cote afirmaba: "Cada uno de sus libros responde a una especie de trasunto reflexivo de las circunstancias que fueron propiciando su necesidad de comunicación. Toda auténtica poesía arranca de esos o parecidos supuestos, aunque el artificio verbal los desplace después hacia zonas de más compleja vinculación con la realidad." Ibíd., p. 579. Este convencimiento le lleva incluso a renegar de la mayoría de las tendencias estéticas que observa en la literatura actual. En una entrevista decía: "Hay tendencia a una poseía obvia, narrativa, a contar las cosas. La poesía no desborda el texto. Hay muchos poetas realistas ahora. Cuentan las cosas como si fuera prosa, sin misterio, sin indagar en el lenguaje, sin exponerse." Op. cit., *Regresos…,* p. 280.
[892] Op. cit., *Oficio…,* p. 202.
[893] Op. cit., *Copias…,* p. 403.
[894] Op. cit., *Oficio…,* p. 490.

> Es una equivalencia de la realidad. Nunca una copia. La poesía, la música... intentan que el espectador se asome a un mundo nuevo. Es una ruptura con la realidad para convertirla en otra.[895]

En relación con la distancia que toma su pensamiento estético de las artes figurativas y particularmente a través del paralelismo entre poesía y música, nombrar la realidad con una palabra musical equivale a asumir su poder sagrado y trascendente para reconfigurarla. En ese proceso el jerezano, tal y como lo apuntaba José Olivio Jiménez, hace de la poesía una forma de conocimiento iluminador en contrapartida a las amenazas del olvido: "Sólo rescatando lo experimentado de las amenazas del reincidente olvido, la existencia podrá iluminarse hacia ese total conocimiento que puede aún esperarse a través de la poesía."[896] Es en la memoria donde se ordena ese conocimiento, a través de unas formas que ya tienden a manifestarse, mucho antes de llegar a la página, de una manera musical. Pero también con plena conciencia de esa "amenaza reincidente del olvido" que tiende a concebir a la realidad como un ente unitario, en la que se fundamentan peligrosamente las ideologías de pensamiento único. En este sentido, la música, de manera paralela a la poesía, también es portadora de ciertos valores morales que funcionan como un pertinente antídoto. Así lo explicaba José Ramón Ripoll:

> Una voz, un eco o una música, no sólo poseen la virtud de devolvernos a un cierto pasado abandonado, sino de conectar cuanto fuimos con nuestro devenir. La poesía, por ejemplo, nos conmueve en tanto que su sonar vuelve a subrayar los nombres olvidados que subyacen detrás del lenguaje convencional. La música, entonces, nos engarza con la interminable cadena de una sensibilidad histórica en la que nos sentimos receptores y protagonistas al mismo tiempo. En la música nos reflejamos, como en un límpido espejo que nos devuelve nuestra imagen, no sola, sino acompañada de todo lo que fuimos en los otros. […]Una sociedad sin música no recuerda y ni siquiera se reconoce a sí misma.[897]

---

[895] http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/02/actualidad/1454453054_673443.html

[896] "Hacia la poética de José M. Caballero Bonald, según sus *nuevas situaciones* (1964-1968), ap., op. cit. *Navegante…,* p. 168.

[897] RIPOLL, José Ramón, *Cantar del agua*, Madrid, Eleuve, Música y letra, 2007, p. 150. El poeta y especialista en música y relaciones entre música y poesía reflexiona sobre el origen musical de la palabra en la memoria y la trasposición de ideas, sensaciones, imágenes y emociones a través de equivalencias simbólicas. Desde un primer momento asume el paralelismo con la música en la manera vibrante y sonora en que la voz atraviesa la memoria. En su artículo *La nave va* relata una anécdota al hilo de una entrevista que le hizo a José Manuel Caballero Bonald en la que lo grabó con un magnetófono. Después de la entrevista comprobó que la mala calidad de la grabación la hacía ininteligible, con lo que se aventuró a trascribir la entrevista de memoria. Ripoll recuerda cómo el poder de evocación, a partir de un recuerdo que tenía del poeta jerezano en el que lo situaba al frente de su velero, se transformó de manera paulatina y sucinta en las palabras que trataba de rescatar: "Sólo el batir del viento sobre la vela emitía un sonar persistente y sincopado con el movimiento de las aguas. La fija mirada del escritor en un punto del horizonte parecía edificar en su interior un artilugio verbal, que pronto tomara forma poemática: un verbo que su propia naturaleza humana conjugaba, pero que era dado, en ese instante, por la naturaleza del lugar y de la acción. ¿O era la misma? Ese tenaz sonido de la vela se fue haciendo música, como el ruido del magnetófono, y poco a poco se transformó en palabra." Op. cit., *Navegante…,* p. 97. Al final del artículo explica que para

Los ecos de la memoria restituyen una realidad que sigue resonando después del acorde final de toda experiencia vivida: "El acorde final que, / resonante, /dice el fin de la música/ mientras la música se oye todavía…"[898] Es en esa escucha atenta y evocadora, aliada con el barroquismo como credo poético, donde el poeta jerezano se reconoce a sí mismo y donde se engloban, como lo señalaba Fernando Quiñones, todos los modales expresivos por los que transcurre su obra: "Su riqueza barroca da para todo, para el dramatismo, el humor, la reflexión, la ironía o una relampagueante incursión a lo fantástico."[899] El poeta gaditano observa cómo las formas predominan por encima de los temas gracias a una escritura sustancialmente sugerente. Algo que el jerezano expresó con otras palabras: "Los argumentos, en literatura, son como el ingrediente superfluo de un todo fundamentalmente enaltecido por el tratamiento que se le dé."[900]

Ese posicionamiento estético fundado en la escucha, en este caso de la memoria, reconfigura musicalmente a la poesía concebida como una forma de conocimiento inscrita en el uso del lenguaje. Y eso, como bien lo explica Pere Gimferrer en su prólogo a *Doble Vida* (1989), desvela la esencia de la naturaleza del lenguaje poético del autor jerezano, en comunión con las dimensiones musicales de la poética de su amigo José Ángel Valente:

> Para uno y para otro, el verdadero tema de la poesía es el lenguaje, en la medida en que el lenguaje se revele susceptible de ser a la vez condición y vehículo del conocimiento. Rechazó André Breton, en los días aurorales del superrealismo, el recurso al "tema externo": cuando en poetas como Valente o Caballero Bonald avístase un tema externo, no tardamos en percibir que es únicamente morada del habla. El asunto externo no es destinatario ni depositario de la moral que sustenta el poema, y que dimana exclusivamente de las relaciones del poeta con el lenguaje. El hecho de que, innegablemente, tanto en Valente como en Caballero Bonald existan poemas con argumento externo nítidamente perfilado no debe enturbiar esta verdad esencial. El tema de Caballero Bonald, como el de Valente, no es en otra instancia otro que el propio idiolecto poético, en el que por definición se contiene la propia moral. [901]

Si los efectos del superrealismo están presentes en una poética que se aleja de los significados planos es en gran medida gracias a las implicaciones musicales del idiolecto —la resonante "morada del habla"—, que sin dejar de asumir su naturaleza lingüística y por ende semántica, deja en manos del lector un mensaje particularmente sugerente, abierto a tantas interpretaciones como lecturas posibles. La literatura entendida como un vehículo comunicativo

---

poder hacerlo trató de "no imitar la prosodia del narrador ni el pulso verbal del poeta, sino intentar oír el pulso interno de sus frases, la estructura armónica que subyace bajo el natural discurrir de su dicción", ibíd., p. 98.

[898] Versos del poema *Este cielo* de Ángel González.

[899] QUIÑONES, Fernando, *En la casa del padre,* op. cit. *Navegante…,* p. 427.

[900] Op. cit., *Copias…,* p. 419.

[901] CABALLERO BONALD, José Manuel. *Doble Vida. Antología poética.* Prólogo de Pere Gimferrer Madrid, Alianza ed., 1989, pp. 7-11.

entre el escritor y su propia experiencia y a su vez con sus lectores potenciales no deja de tener en cuenta los aspectos técnicos del artificio que está siendo modelado en forma de texto, ni los cauces lingüísticos en los que se asienta. Como el propio autor lo puntualizaba en sus memorias, la creación literaria "es, antes que ninguna otra cosa, un hecho lingüístico que genera incluso por azar sus propios códigos iluminadores. Pueden sentirse con absoluta veracidad las palabras que describen una idea poética, pero en puridad se ignora lo que significan."[902] Esas tramitaciones lingüísticas de la experiencia adocenada en la memoria y de lo real a través del barroquismo definen en gran medida la poética de nuestro autor y llegan a ser la clave ontológica y moral, "*ce rien qui est tout*"[903] que explica su voluntad creadora. Pero si está tan claro que los temas y los significados penden vicariamente de las formas, y que como él mismo afirma "la sola belleza lingüística dota al texto de una nueva potencia argumental"[904], ¿hasta qué punto, a partir de la comparación con el lenguaje musical, podemos afirmar que los tramites sugestivos de la literatura son similares a los de la música?

2.6. Una escritura sugerente: el significado al servicio de la forma

Que el idioma sea otra vez voluptuosidad, descubrimiento, fruta, y no diccionario.[905]

F. Umbral

A partir de los planteamientos del estructuralismo lingüístico de Jakobson y Ruwet y de la perspectiva mitológica de Lévi-Strauss en *L'Homme nu*[906], el profesor Jean-Jeacques Nattiez, en su artículo *Relato literario y "relato" musical*[907], concluye que en ningún caso la música puede hacerse portadora de un relato. Si bien es cierto que, como lo apuntaba Lévi-Strauss, "toda frase melódica o desarrollo armónico propone una aventura"[908], en ningún caso se trata de una aventura semántica. Nattiez hace suyas las palabras del músico y especialista en semiótica V. Kofi Agawu, al afirmar que "no se ha demostrado todavía, salvo de forma extremadamente trivial, que la

[902] Op. cit., *La costumbre…,* p. 579.
[903] Id.
[904] Op. cit., *Oficio…,* p. 216.
[905] *El niño y el lenguaje*, "Mortal y rosa" (1975). Ap., op. cit., *Oficio…,* p. 590.
[906] LEVY-STRAUSS, Claude, *Mythologiques*, t. IV, *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971.
[907] Ap., *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos.* Introducción, compilación de textos y bibliografía Silvia Alonso, Madrid, Arco/Libros, 2002. pp. 119-147.
[908] Ibíd., p. 589.

música tenga la capacidad de contar"[909]. Con el propósito de dilucidar de una manera empírica esta afirmación, Nattiez llevó a cabo un experimento con una veintena de niños y niñas de entre 10 y 12 años, a los que hizo escuchar un fragmento del poema sinfónico *L'apprenti sorcier* de Paul Dukas para que acto seguido transcribiesen con palabras las imágenes o historias que les sugería la música. El resultado fue previsiblemente heterogéneo y las pocas coincidencias desteñían referencias de la cultura fílmica y televisiva.[910] La música solamente se hace portadora de un mensaje cuando su natural dimensión poética trasciende a un código codificado dentro de un contexto sociológico o cultural, como por ejemplo la melodía que anuncia la llegada del afilador o el sonido del aplauso que escenifica el éxito de un artista.

Otra cuestión subyacente es saber si más allá de tales codificaciones adquiridas, e incluso más allá de la propia cultura musical, tenemos un instinto musical innato. Las capacidades innatas del lenguaje ocupan un espacio singular en la temática de la obra de José Manuel Caballero Bonald. La primera frase de su poema *Prenatal sabiduría* reza: "Esa agudeza modificativa que va ocupando la razón, ¿en qué momento atañe al trazado inicial de la ignorancia?"[911]. En *Ágata ojo de gato* (1974) se refiere a la "instintiva memoria prenatal"[912] de Perico Chico, uno de los personajes principales de la novela, que siendo todavía un bebé reacciona ante el estímulo de la voz de la madre. El protagonista de *Campo de Agramante* (1992), afectado por anomalías sensitivas en la escucha, también afirmaba: "[…] he llegado a la conclusión de que el foco originario de los preavisos acústicos se remonta a alguna peripecia acaecida en el vientre de la madre."[913]

De manera paralela a la teoría generativa de Noam Chomsky, que sostiene que todos tenemos una capacidad congénita para desarrollar el lenguaje a través de la escucha, muchos investigadores se han preguntado si existe en nosotros un sentido musical hereditario. La psicóloga canadiense Sandra E. Trehub llevó a cabo un experimento en un laboratorio de la Universidad de Toronto en el que estudiaron las reacciones de bebés de menos de un año ante diversas manifestaciones musicales[914]. El objetivo era saber si efectivamente tenemos gustos

---

[909] KOFI AGAWU, Victor, *Playing with Signs, A Semiotic interpretation of Classical Music*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 36.
[910] Cf., NATTIEZ, Jean-Jeacques, *La musique les images et les mots: du bon et du moins bon usage des métaphores dans l'esthétique comparée,* Ed. Essai (broché), 2010.
[911] Op. cit., *Desaprendizajes*, p. 29.
[912] Op. cit., p. 136. Más adelante, en otro fragmento de la novela, también incurre en este tipo de apreciaciones en relación con el mismo personaje: "Fue identificando Perico Chico a su vez las cavilaciones de la madre e intuyó que también participaba él de algún modo en esas confusas remembranzas, acaso a través de un acto regresivo que lo devolvía a la placenta en que se gestó su propia vida con la misma aberrante perturbación con que se uniera después a las entrañas de la ciénaga." Op. cit., p. 178.
[913] Op. cit., p. 171.
[914] CHANG, H.W. and TREHUB, Sandra E., *Auditory Processing of Relational Information by Young Infants*, Journal of Experimental Child Psychology 24, 1977. Cf., PREMACK, David and Ann, *Le bébé, le singe et l'homme*, Ed. Odile Jacob, 2003, p. 46. ; BENCIBELLI, Silvia, *Why we like music. Ear, emotion, evolution*, NY, Ed. Music Word Media-HUDSON, 2011.

musicales inherentes, o mejor dicho, una predisposición natural a las alteraciones de tono y de ritmo. El resultado fue sorprendente: Los bebés transmitían una sensación de paz y sosiego al escuchar melodías basadas en gamas diatónicas y parecían poder reconocer los intervalos de cuarta y de quinta. Pero cuando se les acostumbraba a una alternancia de un intervalo preciso y, tras varias repeticiones, se variaba una de las notas, los bebés lo percibían girando la cabeza o haciendo muecas con la cara. Trehub pudo demostrar que la memoria auditiva está latente desde la más temprana edad. Pero desde nuestra perspectiva comparada, el dato más interesante de este estudio es la prueba de la relación directa entre melodía y palabra provenientes de un mismo instrumento musical: la voz de la madre. La doctora afirmaba en sus conclusiones:

> Los bebés escuchan más atentamente el canto de sus madres que sus propias palabras. Se acuerdan tiempo después de una melodía, poniendo de manifiesto ciertas facultades musicales que en la mayoría de los casos son similares a las de los adultos. Y en algunas actividades específicas parecen incluso estar mejor dotados que ellos.[915]

Otros estudios recientes[916] llevados a cabo en el Instituto de Aprendizaje y Neurología de la Universidad de Washington demuestran cómo los neonatos que son expuestos a estímulos musicales muestran una mejor capacidad para aprender el habla y un desarrollo más amplio de los repertorios sonoros de la memoria. Concluyen que esta relación se establece particularmente a partir de las secuencias rítmicas y silábicas en la que se constituye el habla. En relación con la memoria, en el caso diametralmente opuesto de personas mayores que sufren la enfermedad de alzhéimer, otros estudios demuestran que la música, por su específica dimensión neurológica, es el último bastión que resiste al olvido, dado que "muchos enfermos no saben ni su nombre pero reconocen las canciones que les emocionaron"[917]. Contrariamente a la hipótesis lingüística de Sapir y Whorf que formalizaba desde un punto de vista teórico la frase de Wittgenstein "los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo"[918], todo apunta a que desde un punto de vista fisiológico nuestro sentido musical en relación con la memoria está íntimamente relacionado con una particular capacidad evocativa independiente a las tramitaciones semánticas del recuerdo. El biólogo Eric R. Pianka, en su artículo *¿Podemos controlar nuestros instintos?* afirmaba:

---

[915] (Traducción mía) "Les enfants écoutent avec davantage d'attention le chant de leur mère plutôt que ses paroles. Ils se souviennent pendant longtemps d'un morceau, mettant en œuvre des facultés musicales qui, à bien des égards, sont similaires à celles des adultes. Dans certaines activités spécifiques, ils semblent même plus habiles que ces derniers."
http://www.futura-sciences.com/magazines/sante/infos/dossiers/d/medecine-aime-t-on-musique-929/page/5/

[916] ZHAO, T. Christina and KUHL Patricia K., *Musical intervention enhances infants' neural processing of temporal structure in music and speech,* PNAS, 2016. (http://www.pnas.org/content/113/19/5212.full)

[917] http://elpais.com/elpais/2015/06/23/ciencia/1435064927_042235.html

[918] *Tractatus logico-philosophicus* (1921), § 5.6.

> Es interesante observar que mientras que la música reside en el lado irracional derecho del cerebro, el lenguaje y el habla están situados en el lado racional izquierdo (el área de Broca). La música provoca poderosas emociones en los humanos y es explotada por nuestros líderes para inducirnos a llevar a cabo diferentes tipos de acciones. Así, los himnos nacionales que evocan nuestro patriotismo son utilizados para inflamar nuestros instintos a la hora de implicarnos en guerras sin sentido. El fervor político y religioso es mediatizado de una manera similar cuando sus facciones se enfrentan entre sí. El mismo tipo de enfrentamientos puede observarse entre los seguidores de diferentes equipos deportivos, en la manera en la que sus himnos son utilizados para enardecer los sentimientos pasionales.[919]

Más allá de las relaciones entre la música y la moral que abordamos más adelante, si comparamos todos estos indicios científicos con algunos de los aspectos ya estudiados de la poética de José Manuel Caballero Bonald, podemos observar cómo la influencia de la música en su pensamiento también parece estar justificada por su propia naturaleza cognitiva, dado que establece vínculos irracionales con el entorno y parece tener un especial protagonismo en la memoria como indicio de nuestra identidad profunda. Este paralelismo también afecta al concepto de resonancia y a la escucha de la palabra poética en la memoria en tanto que secuencia sonora y musical. Los románticos y simbolistas, en su rechazo a la razón, comprendieron que la música poseía unas intensísimas cualidades evocadoras. Seguramente fuera uno de los mejores motivos para entronizarla como el arte que mejor se acercaba a las secretas pasiones del espíritu. También subrayábamos como en relación con la incapacidad de la música de hacerse portadora de un relato, de expresar significados semánticos, la poética del jerezano, a pesar de estar asentada en un código necesariamente significativo, imita su modelo de comunicación sugerente a nivel conceptual y emotivo. Contrariamente a la voluntad de Nattiez de encontrar indicios de significados absolutos y objetivos en el discurso musical, el jerezano rehúye de ellos en su discurso literario, dado que su identificación con el modelo musical pretende establecer una tramitación de equivalencias emocionales a partir de su dimensión arbitraria y subjetiva.

De manera paralela, aunque en ningún caso la intención de nuestro autor sea la de adaptar cualquier tipo de discurso musical a su discurso literario, y a pesar de la imposibilidad de establecer ningún tipo de equivalencias semióticas entre ambos lenguajes, las correspondencias estructurales y temáticas entre literatura y música han servido como modelo inspirador para la ceración de diversas obras tanto de un lado como por otro. Los ejemplos se multiplican a partir

---

[919] (Traducción mía) Título y fragmento original: *Can Human Instincts Be Controlled?* "Interestingly, music resides in the irrational right side of the brain in the same place where language and speech reside in the rational left side (Broca's area). Music evokes powerful emotions in humans and is exploited by our leaders to arouse us into action: thus national anthems evoke patriotism and are used to inflame our tribal instincts as we go into insane wars. Religious and political fervor is exploited similarly as religious and political groups are pitted against each other. Sports fans form similar opposing groups using their team's theme song to elicit passion." The University of Texas at Austin, College of Natural Sciences: http://www.zo.utexas.edu/courses/Thoc/HumanInstincts.html
Cf., http://www.publico.es/ciencias/comporta-cerebro-personas-bilinguees.html

de la segunda mitad del siglo XIX bajo el influjo del pensamiento romántico. En el ámbito de la novela podemos citar el caso de obras como *Un amour de Swan* del primer tomo de *Á la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust —en la que toda la trama gira alrededor de los efectos emocionales que una sonata ficticia, la Sonate de Vinteuil, generan en su protagonista—, o en el círculo de influencias de nuestro autor, la novela *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier, donde la música, a través de diferentes géneros como la música clásica, la música negra o el jazz, juega un rol principal en la trama. Pero, teniendo en cuenta la laguna semántica que observábamos en la música, ¿de qué manera se producen las equivalencias con la literatura?

Observemos un ejemplo oportuno: Recientemente el director del ballet de Hamburgo John Neumeier dijo una frase muy reveladora en relación con su adaptación coreográfica y musical de la obra literaria *Muerte en Venecia* de Thomas Mann: "Coger un gran trabajo literario y traducirlo a un mundo y una forma sin palabras parece absurdo, pero creo que antes del lenguaje vino el pensamiento y la emoción, y eso es lo que intento traducir." [920] La tramitación de las correspondencias formales no atiende a la dimensión semántica de las formas, dado que es imposible, pero sí asume una serie de equivalencias simbólicas y emocionales. En relación con este tipo de influencias, esta vez del lado de la literatura, José Enrique Martínez Fernández, en su artículo *Música y pintura en la poesía de Ángel González*, describe ciertos modales poéticos inspirados en la música cuyo origen sitúa en las poéticas de Baudelaire y Verlaine:

> Baudelaire acuñaría literariamente la correspondencia entre los distintos tipos de sensaciones. Era el momento del auge de la sugerencia como efecto artístico. Cuando Verlaine pedía en su "Art poétique" la música ante todo, lo que hacía era defender el arte de la sugerencia, sin intermediarios racionales, discursivos y afectivos, entendiendo que el arte de la sugerencia más evidente era la música, y no reclamaba transposición alguna de los elementos musicales al poema.[921]

Aplicando estos principios al estudio de la poética de José Manuel Caballero Bonald, pronto descubrimos las voces de varios críticos que apuntan hacia una relación directa entre su concepción ontológica del mundo y la influencia de la música en su escritura como modelo fundador de un código lingüístico basado en la sugerencia de significados. "Con sus visiones alucinadas, con su idea del mundo como caos sensorial, con la música tersa de sus versos, que tienen resonancia de cincel."[922], afirmaba Felipe Benítez Reyes en su artículo *Emperador Bonald*.

---

[920] Entrevista del programa "El ojo crítico" de Radio Nacional de España, 17/3/2015, donde el coreógrafo también subraya la correlación entre música y texto, y especialmente los motivos de la elección de la música de Bach y Wagner.
http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-ojo-critico/

[921] MARTÍNEZ FERNANDEZ, José Enrique, *Música y pintura en la poesía de Ángel González*, Prosemas 1, Universidad de León, Prosemas, Revista de Estudios Poéticos, nº 1, 2014, p. 128.

[922] Op. cit., *Navegante…,* p. 95.

A partir de una "formulación alógica de la realidad"[923], en su obra asistimos a un testimonio sugerente de lo vivido inspirado en la música tanto por la armonía de sus formas como por su capacidad evocadora. El uso particular que hace del lenguaje invita al lector al deleite en la escucha de la musicalidad del relato en el plano de las formas y a construirse su propia versión de los hechos en el plano del contenido. Todo ello, como lo indica Pere Gimferrer en su prólogo a *Doble vida*, genera en el texto poético una suerte de capacidad autogenésica:

> Extrema en densidad, en rigor, en poderío sonoro, llama la atención en esta poesía, por encima quizá de cualquier otro rasgo estilístico, la capacidad autogenésica que en ella posee el lenguaje. Se suscita a sí mismo, se nutre a sí mismo, se propaga a sí mismo, se destruye a sí mismo, se redescubre a sí mismo: la palabra, aquí, vive de la palabra, aunque jamás del palabreo o de la palabrería.[924]

La búsqueda de equivalencias representativas no evidentes se traduce en una deriva sensitiva cuyo ritmo y cuyas imágenes tienden hacia lo enigmático. Y todo ello siempre dentro del margen cualitativo de la palabra. En su artículo *Fidelidad a las palabras* Carlos Marzal afirmaba que la poesía del jerezano es siempre deficitaria "del presagio, de la inminencia, del asedio al sentido —y nunca de la inmediatez, del camino más corto—"[925]. Una tendencia que también observamos en sus novelas cuanto más se alejan de la representación de lo real en un relato plano y lineal. En su artículo *El sabio de Argónida*, Armas Marcelo insistía en la extrañeza semántica como recurso sugerente en su poética a la hora de construir el mito: "Las tierras y los mares de Argónida se dibujan en el horizonte del sur con una plasticidad verbal que nos sugiere una extraña suerte de paraíso poético."[926] Mario Benedetti, en su artículo *Caballero Bonald o la médula de lo real*, subrayaba lo sugerente que llega a ser la trama de *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) a partir del uso específico que el jerezano hace en esta novela de los diálogos: "El dialogo […] es también la única parte visible de una gran masa de hielo flotante. Gracias al diálogo pueden deducirse algunas profundidades, pero otras, quizá las más, permanecerán para siempre ocultas. El narrador es un distante testigo, que aparentemente conoce algunos ramales de la historia, e ignora otros, o simplemente decide omitirlos."[927] Algo similar podríamos afirmar de su novela *En la casa del padre* (1988), dado que solamente a partir de unas referencias someras llegamos a la conclusión al final del relato que uno de los personajes secundarios, José Daniel Hardy Romero Bárcena, es en realidad el narrador omnisciente.

---

[923] Op. cit., *Tiempo…,* p. 290.
[924] Op. cit., *Doble…,* p. 10.
[925] Op. cit., *Navegante…,* p. 206.
[926] Ibíd., p. 100.
[927] BENEDETTI, Mario, op. cit., *Navegante…,* p. 243.

2. UNA POÉTICA MUSICAL

La poética de la sugerencia se fundamenta en los valores aproximativos de una palabra desacostumbrada, capaz de evocar sensaciones punzantes a través de su imprevisible ordenación musical y semántica. Fernando Quiñones explicaba esta estrategia a través de unos comentarios sobre Borges: "Para Borges, que así lo ha escrito, la situación de una palabra en un texto, o el ambiente que esa palabra genera, tiene muchas veces más importancia que su sentido."[928] En un nivel inmediatamente superior, desde el punto de vista del relato, la sugestión se define por la primacía estética del lenguaje literario por encima de los propios temas.[929] Nos llama la atención observar que el jerezano también definía la supremacía de las formas frente al mensaje de las letras en el cante flamenco, al mismo tiempo que se mostraba propenso a aceptar el razonamiento inverso:

> Además, de sobra sabemos que en el cante, a veces, la expresión se vuelve inarticulada, balbuceante, y más que la letra lo que prevalece es esa forma de sacar a flote la intimidad por medio del ritmo y del quejido. […] Con muy notable frecuencia, lo que nos queda, lo que nos conmueve de un cante no es lo que el cantaor nos relata, sino el lamento con que intenta expresarlo. Lo que pasa es que también vale el razonamiento inverso, esto es, que en no pocas ocasiones es la letra la que se filtra por la música y nos ilumina o nos proporciona algún adicional placer estético.[930]

De manera paralela, en varios textos críticos del jerezano asistimos a los elogios que profesa a diversos autores y poetas inscritos en la poética de la sugestión. Solamente rescatamos aquí algunos ejemplos. En su artículo *La imaginación ensimismada*, compilado dentro del epígrafe *Onetti: iluminaciones en la sombra*, subrayaba del escritor uruguayo su capacidad para insinuar una trama imprecisa a lo largo del relato:

> Pero no es infrecuente que el lector se encuentre con una sospecha repentina: lo que le cuenta el autor viene a ser como una consecuencia del principio de incertidumbre. Nadie sabe muy bien lo que efectivamente ocurre porque es más atractivo —y más veraz— que todo permanezca arropado en una premeditada indeterminación.[931]

---

[928] QUIÑONES, Fernando, *En la casa del padre*, op. cit. *Navegante…,* p. 246.

[929] "Alguna vez dije que los temas son como el ingrediente superfluo de un todo fundamentalmente definido por el tratamiento literario que se le dé." *Preguntas / respuestas*, op. cit., *Navegante…,* p. 30.

[930] Op. cit., *Relecturas…,* Vol. III, p. 310.

[931] Op. cit., *Oficio…,* p. 348. Un poco más adelante, en el mismo artículo, afirmaba: "la sola potencia lingüística de Onetti otorga a su narrativa una casi excluyente relevancia argumental. Quiero decir que los episodios descritos en la novela suponen una lección bastante menos significativa que el dispositivo verbal que activa literariamente esos episodios. Si se los despojara de su espléndida ornamentación, apenas quedaría el bosquejo de una historia de pasiones más o menos gastadas por el uso. […] De una prosa en la que se patentiza un tributo y un merecimiento: la síntesis interpretativa del mundo y el placer de haber sabido convertirla en ficción. […] "Onetti no explica el sentido de su creación; su forma es su moral", opina Juan Villoro." Op. cit., *Oficio…,* pp. 341-342.

Esa indeterminación semántica también afecta al ámbito de la poesía, como la del citado José Ramón Ripoll, de la que el jerezano habla en su reseña al poemario *Hoy es niebla* en relación con el uso de este tipo de lenguaje:

> Contra quienes defienden que en la literatura (incluida la poesía) lo que importa son las historias, los argumentos, ya que el lenguaje no es más que un artificio propio de los que no tienen nada que contar, Ripoll ratifica la placentera capacidad artística del texto, la autosuficiencia del poema como tal síntesis alternativa de la realidad. Su forma de entender el hecho lingüístico determina que el flujo temático sea sólo una consecuencia del suministro léxico, es decir, que el valor de lo que se pretende contar depende del valor del procedimiento con que se cuenta.[932]

Dentro de las tendencias generales que se observan en la poesía de la generación del 50, y muy en la línea de lo que comentábamos en la introducción de este capítulo sobre la oposición entre una poética del significado, más realista, y otra del significante, más trascendental, en su serie de artículos *Gil de Biedma: Poesía y crítica de la cultura*, José Manuel Caballero Bonald se muestra contrario a la poética del barcelonés por lo que tiene de "obvia, explícita"[933] y por la brecha que según él abrió en la poesía española que estaba por venir a partir de lo que denomina su "acorde realista superficial"[934] fundado en "cierta estética de la nocturnidad disipada"[935]. En el mismo artículo critica duramente la influencia de Biedma y de otros miembros barceloneses del grupo poético del 50 en relación con la antología de J.M. Castellet —*Veinte años de poesía española. Antología (1939-1959)*[936]—, por considerarlos sus autores en la sombra. El jerezano considera que esta selección antológica es abiertamente segada, entre otras cosas, porque dejaba fuera a Juan Ramón Jiménez. Pero lo verdaderamente interesante de esta opinión es que está fundada en un debate crítico que en esencia contrapone realismo y simbolismo, con la debida distancia histórica en lo que al surgimiento del movimiento socialrealista se refiere. Ya observábamos que esta escisión categórica también le servía para explicar las dos principales tendencias en las que se inscribe su obra: una ética y más realista, en diálogo con los acontecimientos políticos y sociales de su tiempo, que se debe a su espíritu crítico en alerta aliado con un habitual componente sarcástico, pero que a la larga le resulta inoportuna incluso dentro de los márgenes de su propia producción literaria; y otra estética, en la línea sugerente que venimos comentando, obstinada en la producción de un lenguaje autogenésico en correspondencia con sus secretas pulsiones ontológicas y donde situamos la principal razón de ser de su poética musical. En su artículo *Bécquer: las inciertas fronteras de la realidad*, dice poder observar de manera

[932] Op. cit. *Relecturas…*, Vol. II, p. 89.
[933] Op. cit., *Oficio…,* p. 559.
[934] Ibíd., p. 560.
[935] Id.
[936] 1ª ed. 1960. Seix Barral, Barcelona, 1962. Cf., LAFFRANQUE, Marie. *José María Castellet, Veinte años de poesía española. Antología (1939-1959).* Bulletin Hispanique, t. 64, n°3-4, 1962, pp. 298-307.

temprana esta contradicción entre realismo y trascendencia en una reseña que publicó el sevillano en el periódico *El Contemporáneo* (1861) sobre el libro *La soledad* de Augusto Ferrán. En este texto de Bécquer se observa una decantación similar sobre las dos principales tendencias poéticas de la época: una grandilocuente y popular, y otra, intimista y cultivada, que Bécquer denomina sin tapujos "la poesía de los poetas". Transcribimos la cita de este fragmento de Bécquer tal y como la rescata el jerezano:

> Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua […] Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, desnuda de artificio. La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo. La segunda carece de medida absoluta; adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas. [937]

En esta cita encontramos una distinción que vaticina en cierta manera los designios del manifiesto simbolista en favor de una poesía esencial alejada de los florilegios de la poesía popular y clasicista. Bécquer defiende una poética fundada en la sonoridad autónoma y exclusiva de la palabra —de ahí que la considere "breve" y "seca"—, una poesía "natural" y "desnuda de artificio" —en sintonía con el versolibrismo y los poemas en prosa que ya estaban tomando forma a mediados del s. XIX— y con una sobrecogedora capacidad evocadora que "brota como una chispa eléctrica", que nos recuerda aquello que decía el jerezano de "romper un sello para asomarse a una realidad nueva". A lo largo del artículo, José Manuel Caballero Bonald se suma en elogios hacia esta segunda tendencia y luego la enfoca hacia un terreno particularmente sonoro: "Es la misma distancia existente entre el griterío y el susurro, entre la declamación y la confidencia."[938] Desde un punto de vista formal, y por tanto sonoro, tampoco resulta descabellado observar cómo la crítica considera a Bécquer cómo el antecedente directo del poema en prosa español[939].

Entendemos que esta tendencia intimista de encaste romántico es consustancial al idealismo ontológico constructivista en el que situábamos con anterioridad el pensamiento del jerezano, dado que en su poética la emotividad del texto recae sobre una orquestación lingüística en la que el lector redescubre la realidad a partir de su propia experiencia subjetiva. El alejamiento voluntario de la razón hacia un interiorismo fulgurante e insondable en el que tienen lugar mágicos procesos de comunicación poética hace de este tipo de lenguaje un código enigmático que invita al lector a adentrarse en una experiencia estética donde redefine lo real. Es por tanto un código

[937] Op. cit., *Oficio…,* p. 146.
[938] Ibíd., p. 153.
[939] Cf., CERNUDA, Luis, *Bécquer y el poema en prosa español*, *Papeles de Sons Armadans*, 1960. ap., UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999, p. 131.

autónomo o autogenésico, ya que contiene los engranajes lingüísticos necesarios para desencadenar dicha experiencia, vicaria de lo vivido. En una entrevista muy reciente José Manuel Caballero Bonald afirmaba:

> La poesía interpreta la vida, no copia la vida. La poesía que copia la vida está ya disminuida, de entrada, en principio. Está acotada. Y generalmente es esa poesía explícita, informativa, que a mí me interesa muy poco. La poesía es el lenguaje elaborado, buscando a través de la propia palabra, ese lado oscuro de la vida o esa parte enigmática de la realidad. […] La poesía tiene ese secreto que hay que desvelar de alguna forma, y que escavando en esas palabras, escavando en el sentido último de la palabra a lo mejor se llega al secreto, pero siempre por tanteos. La poesía nunca es una definición, sino que es una aproximación, una aproximación crítica a la realidad. […][940]

Ha quedado claro que la poética del jerezano es tanto más sugerente y musical cuanto más se aleja de una representación plana de la realidad. Sin embargo, y antes de interesarnos por el papel que juega el receptor en este proceso, podríamos preguntarnos por qué su pensamiento musical es incompatible con las representaciones miméticas. Si decíamos que en su obra éstas fueron más perceptibles en su incursión en el movimiento socialrealista o en textos que contienen un componente ético de denuncia a través del cual afloran hechos concretos de la realidad, la música, siendo incapaz de hacerse portadora de significados, tampoco debería poder contener ningún tipo de mensaje moral. Sin embargo, con anterioridad veíamos cómo los himnos son empleados para alienar a los soldados en conflictos bélicos, o la manera en la que ciertos poemas son transformados en canciones protesta. La cuestión es saber si fuera de un contexto histórico determinado la música es capaz de incitarnos a determinados comportamientos. El científico británico Philip Ball, en su libro *El instinto musical: Escuchar pensar y vivir la música*, aclaraba:

> La bestialidad y el refinado gusto musical pueden darse a la vez, como en el personaje Alex de *La naranja mecánica*, por no hablar de la famosa pasión wagneriana de Hitler. Es un error pensar que la música nos enriquece de forma mecánica, como un nutriente; pero también es absurdo imaginar una cultura sin música, porque la música es un producto inevitable de la inteligencia humana […]. La mente humana posee por naturaleza el aparato intelectual necesario para la música, y lo utilizamos tanto voluntaria como involuntariamente. La música no es algo que la especie humana haga motu proprio, sino que está integrada en nuestras funciones motrices, cognitivas y auditivas, e implícita en nuestra forma de construir nuestro paisaje sonoro.[941]

Sólo puede interpretarse la música a partir de lo que significa para el hombre, como parte innata de nuestro ser y de nuestra cultura. Por eso ninguna música está capacitada para contener un mensaje coercitivo más allá de una interpretación pragmática. Eso nos incita a

---

[940] Entrevista a Caballero Bonald del programa de radio de RNE "El ojo crítico", 17-3-2015. http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SELOJO/mp3/1/1/1426620466311.mp3
[941] Op. cit., p. 17.

relacionarla directamente con las categorías individuales y colectivas del pensamiento; y lógicamente, en el caso del poeta jerezano, los rasgos éticos de su poética también influyen en sus valores musicales. En una entrevista explicaba que en su generación, bajo la influencia del marxismo y del existencialismo, y particularmente bajo el influjo filosófico de la obra *¿Qué es la literatura?* (1948) de Jean-Paul Sartre[942] —prohibida por el régimen franquista—, muchos pretendieron democratizar el lenguaje literario. Sin embargo, y con una perspectiva de varias décadas, el poeta reniega de la tendencia socialrealista que aglutinó particularmente en España esa voluntad política, y también de un realismo muy marcado en su poemario *Pliegos de cordel* (1936):

> Eso es lo que más me molesta ahora, que son poemas donde hay un designio moral, ético, que hoy no comparto porque me parece que la poesía es sustancialmente inmoral.[943]

Si, como bien lo expresaba Rafael Soto Vergés, la poesía del jerezano está "fabricada en los límites mismos de la naturaleza y la razón"[944], su concepción ideal de lo que ésta representa como arma de denuncia es similar a la que podemos observar en relación con la naturaleza de la propia música: la moral solamente se apodera del lenguaje artístico cuando su lectura es trascendente. A partir de ese principio, la mejor manera que tiene el arte, la música y, en este caso, la poesía, de mejorar los defectos de una realidad común es inaugurando una realidad paralela, no mimética, capaz de transformar el mundo a partir de sus códigos autónomos. Y eso también conecta con la creencia fehaciente y mística de que el lenguaje artístico está impregnado de múltiples actitudes y valores contrarios a la naturaleza violenta del mundo y del hombre. En el caso de Hitler citado anteriormente y utilizado a menudo como símbolo irredento del mal, en ningún caso fue la música de Wagner, en su inminencia artística, lo que le incitó a provocar el holocausto[945]. Las afinidades afectivas del dictador con el compositor nacen de sus ideas antisemitas, pero nada tienen que ver con la impecable factura musical de su obra. En relación con el componente moral de la poesía, citamos unas palabras de Ángel González:

> Si en un momento dado se debilitó mi fe en ellas (las palabras), es porque las ideas que conllevan parecían ser ineficaces; el descrédito de las ideas implica el descrédito de las palabras. […] Las palabras, si están bien urdidas, nunca son inútiles. Un gran poema

[942] Cf., op. cit., *Regresos…,* p. 174. En sus memorias se refiere específicamente a la influencia del pensamiento de Sartre y de Camus en su generación. Cf., op. cit., *Tiempo…,* p. 376.
[943] Op. cit., *Regresos…,* p. 215.
[944] SOTO VERGÉS, Rafael, *Notas sobre el malevolismo,* ap., "Los asedios del yo (sobre *Descrédito del héroe*)" Ap., op. cit. *Navegante…,* p. 176.
[945] Cf., NATTIEZ, Jean-Jeacques, *Wagner antisémite*, Paris, Broché, 2015.

> puede iluminar la realidad con una luz nueva, y esa iluminación inesperada equivale a una transformación del mundo.[946]

El poeta expresa la convicción de que existe una moralidad sucinta vinculada a las formas, a "las palabras bien urdidas", que pueden aportar nueva luz y transformar el mundo. Pero más allá de los principios formalistas, sería muy ilusorio anticipar esa transformación de la realidad sin contar con el rol crucial del propio receptor. El lector es, si analizamos la literatura como un acto de comunicación, el único actante autorizado para calibrar los referentes miméticos o trascendentales de la obra y para corroborar la naturaleza autogenésica y moral del texto. Esta línea de pensamiento fenomenológico cuajó en el ámbito de la crítica literaria entre otras corrientes a través de la denominada "Estética de la Recepción", cuyo teórico más reconocido es el filólogo alemán Hans-Robert Jauss[947].

En diversos artículos críticos y entrevistas del jerezano descubrimos su sensibilidad hacia esta corriente de pensamiento, de gran influencia en los años 70 y 80, aunque en un poema de *Las adivinaciones* (1952) que citamos a continuación ya parecía haber tomado consciencia de la versatilidad del concepto de horizonte de expectativas a partir de las lecturas potenciales de la obra literaria. La focalización, que ya era un aspecto fundamental en autores canónicos contemporáneos como Flaubert, Henry James o James Joyce, y antes, el ensimismamiento de los románticos en la poesía que daría lugar al concepto del "yo múltiple", no tardaron en sugerir un método de análisis pragmático que consideraba a la literatura como un acto comunicativo. Eso tiene que ver con aquella frase del jerezano que ya citábamos: "La literatura es como un anónimo que el escritor se manda a sí mismo."[948]

Pero si la idea de una lectura múltiple y variable también se mantiene como un posible enfoque analítico dentro de su obra crítica es porque el jerezano la corrobora en sus hábitos de lector, a los que se refiere particularmente en sus memorias en relación con la estética de la sugestión:

> […] ese coloquialismo demasiado simplificado, esa obviedad manifiesta […] que obstruye, por lo explícita, la posibilidad de ir más allá de lo que expresa. […] ese hábito mío de lector […] de desdeñar la poesía que no ocupa más espacio que el poema, quiero decir, que no trasciende al propio mecanismo de la sintaxis y el léxico. Siempre acaba defraudándome esa poesía inscrita sin mayores riesgos en su esfera semántica, nunca

[946] Ap., op. cit., *Cantar…,* p. 276.
[947] Cf., JAUSS, Hans-Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992.
[948] Op. cit., *Regresos…,* p. 193.

> ramificada conforme lo van sugiriendo sus significantes insólitos, limitándose así a un seco y cerrado conducto descriptivo.[949]

Según su visión poética son las cualidades trascendentales y musicales del lenguaje literario las que mejor permiten al receptor generar una interpretación insólita de los hechos. El jerezano afirmaba en una entrevista que "el lector no puede ser neutral"[950], y que por su trayectoria vital cada lectura conlleva forzosamente una interpretación posible y subjetiva de la realidad semántica con la que dialoga el texto. En otra ocasión escribió que "no hay dos personas que lean el mismo *Quijote*"[951] y que "sólo con la colaboración de los lectores podrá acrecentar el contenido polifónico de su relato"[952]. Algo que relacionamos a su vez con el citado concepto de barroquismo, dado que en esta cita seguramente se refería a la polifonía que crea, sumándose a las distintas voces del relato, la voz del pensamiento crítico del propio Cervantes, que paralelamente a los desmanes irracionales de su protagonista y a las múltiples voces que comparecen en los renglones del libro, también insinúa una visión idealizada del concepto de realidad que solamente puede leerse entre líneas.

Cualquier tipo de vecindad con el irracionalismo, toda abstracción fundada en un uso ambiguo y desacostumbrado del lenguaje, remite forzosamente a la sugestión como vehículo comunicativo y sitúa al lector como juez y parte del artificio literario. En un artículo crítico sobre el poemario *Metropolitano* de Carlos Barral, el jerezano afirmaba:

> Cada una de las secuencias argumentales se integra en una unidad poética donde lo esencial no consiste en la creación de ideas sino de imágenes que las representen. Todo pensamiento tiene su analogía verbal. La realidad ha sido sustituida por sus más ocultas transmisiones lingüísticas. Quizá convenga reiterar que esta concepción de la poesía conlleva una cierta exigencia en cuanto a su relación con el lector, en el supuesto de que se atribuya a este un cierto cometido en la configuración última del acto creador. […] Las concreciones han quedado reemplazadas por las sugerencias, lo enunciado por lo eludido.[953]

En otros artículos se mostraba todavía más propenso a este tipo de interpretaciones. Cuanto mayor recurra a la incertidumbre semántica el autor en cuestión, cuanto más indeterminados los significados planos de sus textos sean en relación con una representación posible de la realidad, más se abrazarán sus palabras y su pensamiento a su dimensión musical y más sugerente le resultará el mensaje al receptor. En relación con la obra de Onetti señalaba:

---

[949] Op. cit., *La costumbre…,* p. 205.
[950] Op. cit., *Regresos…,* p. 95.
[951] Op. cit., *Oficio…,* p. 41.
[952] Ibíd., p. 43.
[953] Ibíd., p. 510.

> Una vez admitido que el lector justifica la literatura, pocas veces como en este caso dispone ese aserto de tan palmaria verificación. […] Es cierto que el tan traído y llevado asunto de la complicidad del lector —incluso del protagonismo del lector, como apuntaba Carlos Fuentes— atañe de manera singular a la obra de Onetti. Sin duda que hay que prever a este respecto algún tipo de alianza entre quien escribe y quien lee.[954]

Se trata, por analogía, del mismo relativismo que de caras al proceso de escritura le lleva a afirmar que "siempre se escribiría de otra manera lo que ya está escrito". Las verdades que se asumen en el presente difícilmente resisten al paso de los años; una postura alejada de cualquier tipo de determinismo en defensa de la libertad de expresión y de pensamiento, y de lo que ésta puede llegar a significar en los diálogos interiores que mantiene consigo mismo y con sus lectores. Desde esa perspectiva, incluso los poemas pueden dejar de pertenecer a sus autores. Una idea que ya estaba presente en *Poema en la escritura* (1952), del que solamente citamos la primera estrofa:

> Y de pronto está solo, ajeno: ya no es mío.
> Tiene rasgos que suenan a mi vida, mas no es mío.
> Se me fue disgregando, desgajando del pecho
> como un agua sin bordes que cayera en lo hondo,
> como un foso apagado que empezó siendo llama.[955]

Todos estos argumentos nos llevan a corroborar que en la poética del jerezano la música, también como modelo comunicativo, se mantiene como el mejor ejemplo para la escritura, y en palabras del poeta José María Velázquez Gaztelu, remite "al efecto sonoro que puede tener en nosotros una palabra y cómo puede repercutir en nuestro interior como si fuera una nota"[956].

[954] Ibíd., pp. 345, 361.
[955] Op. cit. *Somos…,* p. 63.
[956] Cita extraída de la entrevista que le hicimos al hilo de esta investigación que figura en el apéndice documental de esta tesis.

2.7. *La música se lee en el agua.* Oralidad y escritura e hibridación genérica

> Apreté la voz
> como un cincho, alrededor
> del verso. [957]
>
> Blas de Otero

Mientras que todos los niños muestran una tendencia natural para desarrollar el habla, el canto o la danza en el seno de su entorno social y sin la ayuda de ningún tipo de enseñanza específica, ninguno es proclive al ejercicio de la escritura. La insignificante distancia temporal de apenas unos miles de años que nos separa del descubrimiento de la escritura en comparación con los millones de años de evolución del lenguaje oral, hace de ella una tarea muy reciente en lo que a nuestra naturaleza cognitiva se refiere. El padre del pensamiento evolucionista, Charles Darwin, en su obra *El orígen del hombre* (1871), ya apuntaba una pista señera para su teoría en la propia naturaleza evolutiva del lenguaje:

> Uno de los fundadores de la noble ciencia de la Filología, Horne Tooke, observa que el lenguaje es un arte, como la fabricación de la cerveza o del pan. Nosotros nos atrevemos a decir que hubiera sido más acertado buscar el símil en la escritura. Esto poco importa, pero notaremos que el arte de hablar difiere mucho de todos los demás artes, porque el hombre tiene tendencia instintiva a hablar, como puede observarse en esa singular charla usada por los niños, mientras que ninguno de ellos muestra tendencia instintiva a fabricar cerveza, a hacer el pan o a escribir. A más de eso debe tenerse en cuenta que ya no existe filólogo alguno que suponga que una lengua ha sido deliberadamente inventada, sino que de consuno afirman haberse desarrollado tonos inconscientemente y siguiendo muchos grados sucesivos.[958]

El célebre naturalista británico subraya las distancias que separan al habla de la escritura como dos procesos emparentados pero a la vez muy distintos, dado que el primero es innato y el último requiere del aprendizaje de una técnica. También se refiere a la evolución de los "tonos" de la lengua en diferentes "grados sucesivos" en tanto que sus repertorios sonoros varían a lo largo del tiempo en función del distanciamiento geográfico de los grupos sociales entre sí.

En el siguiente apartado nos centraremos en la evolución musical del lenguaje desde este punto de vista, en contraste con el concepto de mestizaje frecuentemente empleado por el poeta jerezano para escenificar la evolución aglutinante del castellano en sus variantes andaluzas

---

[957] *En castellano* (1960).
[958] DARWIN, Charles, *El origen del hombre. Y la selección en relación al sexo*, (1ªed. 1871) Trad. Julián Aguirre. Madrid, Ed. EDAF S. A., 1989, p. 91.

y latinoamericanas. Pero en relación con nuestra natural tendencia a hablar en contraste con la escritura, al amparo de otros estudios neurológicos más recientes, parece ser que el grado de influencias de esta última en nuestra naturaleza cognitiva también puede ser considerada como una clave fundamental en nuestro desarrollo cognitivo y sentimental, dado que sus contenidos nos afectan de una manera similar a la que lo hacen los mensajes sonoros no transcritos y nos ayudan muy particularmente a ordenar los múltiples y heterogéneos repertorios del conocimiento y de la memoria.[959] Pero ¿qué relación puede tener la escritura, y en este caso la escritura literaria de José Manuel Caballero Bonald, con la observación crítica de la oralidad al trasluz de su pensamiento musical?

A lo largo de nuestra incierta prehistoria musical y fonadora, la escritura alfabética y la notación musical representan dos hitos revolucionarios que auguraban el asentamiento y la transmisión de la cultura de los pueblos. Sendos fenómenos dan fe de un grado de abstracción del pensamiento sonoro y de una evolución de la inteligencia humana que explican en gran medida la aparición de las primeras civilizaciones. La voluntad individual y colectiva de hacer acopio del conocimiento y la capacidad de transmitirlo a través de un código análogo a la memoria hicieron de la escritura un arte codiciado que a día de hoy sigue sin estar al alcance de todos. La capacidad insólita para fijar las representaciones verbales y musicales en el papel inauguró un nuevo ciclo de diálogos con las formas ancestrales de la cultura oral que enfrentaba a la vieja tradición, la de la memoria colectiva, con un nuevo modelo emergente, versado en el uso individual de la escritura. Lo culto y lo popular: el espejo de papel frente a la propia vida, un cúmulo de influencias y de reproches que en el ámbito de la literatura y de la música siguen poniendo en cuestión el significado profundo de la vocación artística.

En relación con nuestro autor y al trasluz de su pensamiento y de su poética, las tensiones literarias entre oralidad y escritura también pueden ser observadas a partir de su dimensión musical. Ya apuntábamos que en diversas ocasiones se ha mostrado particularmente sensible hacia la tradición oral y hacia el aspecto arcaico y ritual de la palabra inscrito en todo acto poético. También relacionamos este interés con sus atenciones hacia ciertas expresiones musicales y literarias de tradición oral, como el arte flamenco, donde las nociones primitivas de la palabra dicha o cantada parecen no haber perdido ni un ápice de vigencia. Sin embargo, en este

[959] El neurólogo y musicoterapeuta británico desaparecido en 2015 Oliver Sacks se interesó muy particularmente por los vínculos entre nuestra naturaleza cognitiva fonadora y musical, y la escritura. En una entrevista afirmaba (traducción mía): "No hay un circuito de conexiones neuronales innato para la escritura. Pero nosotros mismos lo desarrollamos al tiempo que vamos aprendiendo a escribir. En otras palabras, lo que ya estaba en el cerebro es empleado de una nueva manera cuando alguien aprende a leer. En ese sentido, ¿es la música como el habla o es como la escritura? Me inclino a pensar, pero aquí uno sólo puede especular, que ambos casos están involucrados. Creo que hay algunos aspectos de la música que no tienen ninguna equivalencia en el habla, en particular el pulso de la música, su ritmo constante y su sincronización con el movimiento." Cf., http://www.pbs.org/wnet/musicinstinct/video/music-and-the-brain/are-humans-wired-for-music/54/

apartado nos centramos en el estudio del rol que juega la dimensión estética del habla en su poética musical, observamos el potente contraste que existe entre las palabras silenciosas del texto y la música que recobran en el acto performativo del recital y, por último, a partir de los valores musicales de la palabra, estudiamos cómo en la literatura contemporánea, y particularmente en las formas en las que está expresado en su obra el debate entre oralidad y escritura, se siguen redefiniendo los límites genéricos entre poesía y prosa.

Desde el punto de vista de la escritura como medio para transcribir los sonidos, no pocas son las alusiones literarias en la tradición de las letras hispánicas que inciden en la musicalidad que contienen los textos en potencia: "Óyeme con los ojos" escribía Juana Inés de la Cruz en su poema *Sentimientos de ausente*, o aquel otro verso "escucho con mis ojos a los muertos" que Quevedo inmortalizara en un soneto. En algunas ocasiones el poeta jerezano también incurre en este tipo de interpelaciones fáticas a través del poco habitual uso de la segunda persona en su obra: "Lector que estás leyéndome en algún interino / declive de la noche"[960], o en otra ocasión: "tú el que me oyes"[961]. Y en sentido inverso, como en su menos conocida faceta de conferenciante, también toma conciencia de la naturaleza de una enunciación preconcebida a través del texto. Al hilo de un discurso suyo afirmaba, por ejemplo, referirse a "[…] otras muchas cosas sobre las que intentaré ir escribiendo en voz alta"[962]. De hecho su conferencia durante la gala en la que recibió el Premio Cervantes se titulaba: "Sólo es válida la palabra pronunciada"[963].

A través de este tipo de redundancias se puede entrever una propensión poética que no es baladí: no es lo mismo escribir o hablar para comunicar un mensaje enunciativo que hacerlo con la voluntad musical y poética de despertar el oído y el espíritu de quien lee o escucha. Lo mismo podría decirse de la lectura, que en voces de actores, poetas y discursantes redescubre un talante poético que va más allá de la mera comunicación textual. La gran acuidad sonora que requiere la escritura literaria del oído de todo poeta se aplica forzosamente a las relaciones que este mantiene con su entorno sonoro y a su capacidad para reescribir musicalmente las voces, palabras y sonidos con los que convive dentro de la sonosfera. Pero en relación con los naturales cauces sonoros del habla, ¿qué sigue quedando de ellas en la obra de un poeta tan dado a la meditación introspectiva?

Para responder a tal pregunta debemos distinguir el plano sonoro del texto —el conjunto de voces que están enfrascadas en el texto literario— y el plano de la enunciación —la lectura material, física, de su contenido en recitales o actos públicos—. A priori, dentro de los límites semánticos y acusmáticos de la poesía contemporánea, que se desenvuelve en los cauces de la

[960] Versos del poema *Número imaginario*, op. cit., *Somos…,* p. 609.
[961] Del poema *Puerta condenada*, op. cit., *Desaprendizajes,* p. 25.
[962] Op. cit., *Copias…,* p. 313.
[963] http://www.bne.es/webdocs/Prensa/Noticias/2013/0423_CaballeroBonaldDiscursoCervantes.pdf

lectura silenciosa, en palabras del poeta José María Velázquez Gaztelu, el artificio del poema no necesita del recurso del recital para cumplir su función poética. En la entrevista que le hicimos en relación con la obra de nuestro autor le preguntábamos: "—¿Dónde suena la palabra? ¿Suena en el interior o es necesario recitarla?" A lo que contestaba:

> —No, no es necesario recitarla. Hombre, cuando hay que leer o te invitan a hacer una lectura de poemas o una lectura de tus textos en un sitio… Pero no. La palabra tiene un significado intrínseco. Tú estás leyendo y estás interiorizando ese texto, esa música, pero sin leerlo en voz alta. Ahí cumple la función sutil la palabra que está entrando en ti a través de tu lectura y se va depositando en ti. Tú vas degustando esa música sin escucharla. Es decir, para mí el proceso no es tener que cantar la voz. No, no es cuestión de recitar, es cuestión de interiorizar esa música. Del texto pasa por tus ojos y tu lectura se deposita en tu interior, y entones en tu interior te va descubriendo todo un mundo, todo un universo: el que pretende transmitirte el artista.[964]

Esta valoración se corresponde muy bien con una confesión que hace el jerezano en sus memorias en relación con las lecturas públicas de sus poemas: "Creo además de que el hecho de que rehúya leer mis poesías en privado, es porque tampoco soporto que alguien me lea las suyas, ni siquiera en público."[965] Sin embargo, esta opinión no quita que él mismo recite ocasionalmente sus poemas en actos públicos con un talante que ha sido muy aplaudido por la crítica, ni que esta cuestión en absoluto pase de largo por sus comentarios referidos a otros autores, o que su obra deje de ser deficitaria de los originales espacios sonoros del habla.

En relación con la transposición literaria de los espacios originales de la voz, el poeta jerezano se muestra sensible a lo largo de su obra crítica hacia las obras de ciertos poetas y novelistas capaces de adaptar discursos de diversos registros orales a través de los diferentes diálogos y personajes del relato. En su artículo *La poesía impura de Ferreira Gullar* subrayaba los juegos de voces y la cercanía a la canción en la obra *Poema sucio*:

> Un torrencial despliegue de historias locales —en verso y prosa— convertidas en símbolos universales, hace de *Poema sucio* un auténtico poema coral, colectivo, donde las voces se entrecruzan en una exultante simultaneidad evocadora. La maraña de los recuerdos conduce a veces al hermetismo expresivo de raigambre culta y a veces a un directo tono de canción popular.[966]

Del novelista Alfonso Grosso destacaba su "óptimo oído"[967] para reproducir el habla del caribe en sus diálogos y su capacidad para "asimilar y recrear ambientes ajenos a los

[964] Entrevista disponible en el Apéndice documental de la tesis.
[965] Op. cit., *La costumbre…,* p. 201.
[966] Op. cit., *Oficio…,* p. 471.
[967] Ibíd., p. 538.

habitualmente frecuentados"[968]. La oralidad también está presente en sus alusiones a otros escritores muy cercanos a sus tradiciones locales, como es el caso del novelista gallego Álvaro Cunqueiro, al que sitúa cercano a una "especie de oralidad juglaresca"[969], o del poeta peruano César Vallejo:

> Las "imágenes primordiales" de Vallejo […] se hunden en la matriz de la tierra común: la tradición oral, las voces del traspatio popular peruano, los giros usuales de los cholos, se fusionan con la vitalidad creadora de una nueva cultura idiomática sin fronteras.[970]

Algo similar apuntaba acerca del oído privilegiado de Juan Marsé en su faceta de "magnífico cultivador de la tradición oral"[971] que achacaba a sus funciones de "testigo malévolo"[972]. En otros autores criticados por el jerezano, los límites entre tradición oral y creación literaria se entrecruzan tanto que incluso podríamos hablar de literatura antropológica o etnográfica. Es el caso del escritor norteamericano Paul Bowles, de quien destaca su capacidad para refundir los cuentos de la tradición oral del Magreb en su obra y de quien seguramente se inspiró a la hora de realizar la "expedición musicológica"[973] de recogida de los cantes flamencos de la baja Andalucía en su *Archivo del cante flamenco* (1968), dado que el norteamericano también hizo de "rastreador de antiguos esplendores musicales"[974] al grabar de una forma más o menos metódica las músicas tradicionales del norte de África.

En entrevistas y en diversos tramos de su obra crítica el poeta jerezano también se adentra en otras demarcaciones estéticas del habla que podemos denominar como el arte de la conversación mundana. El aspecto performativo del habla, en el sentido inclusivo del *docere et delectare* de Horacio —del que por otro lado renegaban los poetas simbolistas en la literatura al considerar a la poesía como algo contrario a la enseñanza y a la declamación—, es para el jerezano antes un elemento de inspiración que forma parte de lo más cotidiano de su experiencia vital que una marca característica de su poética. En su poesía y en su narrativa, en sintonía con los preceptos simbolistas, la transcripción del habla y la tradición oral son muy poco visibles en un primer grado, dado que los diálogos y el lenguaje coloquial son frecuentados en contadas excepciones. Sin embargo, y por los motivos que exponemos a continuación, no dejamos de creer que ocupan una parcela muy importante de su educación sentimental y poética.

---

968 Id.
969 Ibíd., p. 395.
970 Ibíd., p. 243.
971 Ibíd., p. 573.
972 Id.
973 Ibíd., p. 283.
974 Ibíd., p. 283.

En sus memorias apunta la manera en la que en el seno de su propia familia tenían lugar "aquellas morosas tertulias que se programaban indefectiblemente después de la cena"[975]. El que el joven poeta asimilara la cultura de la conversación en la dimensión más cotidiana de su vida familiar podría explicar en gran medida su primer apego por la dimensión sonora y performativa de la palabra. De su primo Rafael, con quien compartió no pocas aventuras librescas durante su adolescencia en Jerez, afirma que "hablaba muy despacio, como cuidando de no decir ninguna tontería […]"[976]. También relata cómo en aquella época en la que se tramitó su iniciación sentimental en su primer círculo mundano de adolescentes letraheridos, el habla era un referente capital a la hora de establecer un código de empatías: "Una actitud que se manifestaba incluso en la manera de hablar ante personas que no pertenecían a nuestro grupo de confabulados […]."[977]

Llama la atención observar que esta cualidad no deja de estar presente en muchos de los artistas y escritores que ha frecuentado a lo largo de su vida ni tampoco en la manera en la que el espacio del habla y de la conversación está presente en el retrato que hace de ellos en sus artículos y memorias. Se muestra muy sensible a esa frescura de la palabra improvisada en el seno de una tertulia a pesar de que reniegue de la improvisación y del ingenio en la escritura. Imaginamos que la musicalidad de la palabra oral actúa como un abono inspirador para el material sonoro que emplea durante la composición del artificio premeditado del texto literario. En esa criba se despoja en gran medida de los coloquialismos y de una posible transcripción verosímil de cualquier registro del habla, pero sobrevive una sintaxis en cuyo ritmo prosaico reordena la abundancia léxica de su expresión barroca.

En su etapa en Sevilla cuenta en sus memorias que solía ir a visitar al poeta Joaquín Romero Murube no tanto por sus afinidades literarias como por el agrado que sentía por su "conversación mundana"[978]. De otros escritores que frecuentó durante sus primeros años de madurez en Andalucía, los hermanos José y Jesús de las Cuevas, recuerda que "les gustaba más hablar que escribir"[979]. El poeta José María Velázquez-Gaztelu, sobrino de éstos y gran amigo de nuestro autor, pudo ilustrarnos a lo largo de una entrevista que figura en el Apéndice documental de la tesis sobre la naturaleza de este tipo de tertulias:

> Yo los he visto en Arcos, en casa de mi tío, con Fernando Quiñones. Escritores, tomando manzanilla. ¡Eso era un espectáculo! Porque además eran grandes habladores, brillantísimos, unas cabezas privilegiadas, y eso era un deleite. Yo jovencito me acuerdo que me sentaba en un rincón y lo que hacía era observar ese deslumbre de la inteligencia de esas cabezas tan creativas: Hablaban y estaban creando. En Andalucía pasa —yo no sé si en otros lados— con mi tío Cuevas, con José Manuel Caballero Bonald, con

[975] Op. cit., *Tiempo…,* p.156.
[976] Ibíd., p. 120.
[977] Ibíd., p. 115.
[978] Ibíd., p. 237.
[979] Ibíd., p. 255.

> Fernando, con Luis Rosales…, hablaban y estaban creando, estaban inventando, sobre la marcha, y eso se da mucho entre los andaluces, el hecho de hablar, estar reunido y de pronto el hecho creativo está muy presente.

Más adelante nos interesamos por el sello de la idiosincrasia andaluza en la poética de José Manuel Caballero Bonald en relación con su manera de concebir la musicalidad del lenguaje poético, pero antes quisiéramos centrarnos en esta noción performativa de la conversación dado que también conoce otros referentes dentro de su obra crítica que demuestran con creces su interés por la dimensión oral de la palabra. Todo ello a partir del convencimiento de que la enunciación guarda una relación directa con la música como canal de comunicación y como portadora de la voz individual a través de la expresión colectiva de la lengua. En un artículo el jerezano recordaba las dotes de conversador musical de Vicente Aleixandre al hilo de una reunión de poetas en casa de Carlos Barral:

> Sólo entreveo el noble rostro efusivo de Vicente, siempre risueño y azulado, y el invariable encanto de su modo de preguntar a los demás y de relatar con una música expresiva muy pegadiza algún sucedido de su propia cosecha.[980]

De Lezama Lima, uno de sus principales referentes literarios, también cuenta haber admirado su lucidez en el manejo de la expresión oral. En sus memorias le dedica unas líneas donde relata la visita que le hicieron en Cuba junto con el poeta José Ángel Valente:

> Gordo y plácido, asmático y cortés, hablaba casi siempre como si estuviera leyendo algo ya escrito […], sus expresiones pertenecían todas a ese sistema poético cuyos enigmas y vislumbres han supuesto para mí un acabado modelo de conducta literaria.[981]

En su artículo *Lezama Lima en su "Paradiso"* especificaba aún más los motivos que hacían de la conversación del escritor cubano una original secuela de su carácter literario:

> Su conversación era una larga secuencia de figuras retóricas, en especial de epítetos y perífrasis, con lo que resultaba muy difícil mantener un diálogo más o menos convencional. […] Decía Cortázar que Lezama hablaba como escribía, a lo que podría añadirse que lo hacía en una lengua adecuadamente concebida.[982]

---

[980] Op. cit., *Oficio…,* p. 512.
[981] Op. cit., *La costumbre…,* p. 426.
[982] Op. cit., *Oficio…,* p. 265. En la entrevista que le hicimos a José María Velázquez-Gaztelu citada con anterioridad trajimos a colación la figura de Lezama Lima en relación con su particular manera de hablar y de concebir la conversación justo después de que nos hablara del espectáculo que suponía para él asistir a las tertulias del escritor jerezano con sus tíos Jesús y José de las Cuevas y Fernando Quiñones. A lo que nos contestaba: "Si, esto tiene que ver con lo que hablábamos antes acerca del gusto por la invención de la palabra en escritores andaluces. Supongo que sería el caso también de Lezama Lima, aunque no tuve el

De otro de los nombres que José María Velázquez-Gaztelu citaba en la entrevista, el poeta granadino Luis Rosales, también José Manuel Caballero Bonald, en las líneas que le dedica en sus memorias, apuntaba su particular manejo de la palabra al hilo de la conversación:

> Su locuacidad era inagotable y enseguida inició un posesivo discurso sobre cuestiones de poética general y de la suya en particular, todo ello sometido a un inteligente trasiego de tesis y antítesis y a un menudeo de oraciones subordinadas e incisos satíricos que complicaba a veces la brillantez argumental. […] Tan obstinada devoción creadora me enseñó más que todo el *magister dixit* de sus inacabables soliloquios.[983]

Como se puede observar, el vínculo que establece en su obra crítica entre la inventiva brillante durante la conversación y los diferentes escritores a los que les atribuye esta cualidad atañe por igual a poetas y a novelistas. En algunos casos los temas de conversación, como en el de Rosales, podían girar en torno a cuestiones literarias, pero muchas veces tenemos la impresión que estaban sometidos a unas formas y a una estética que imponían su propia demarcación lúdica y temática en el transcurso del relato oral. Lo verídico, en concordancia con su propia poética, en este caso también pasa a ser algo secundario. Lo importante es que la palabra se desarrolle en toda su coherencia y su amplitud sonora, y que sea capaz de subyugar al oyente dentro de los cauces sugestivos de su discurso. Es evidente que este tipo de conversaciones, relatos o soliloquios tenían lugar en entornos distendidos donde se celebraba la vida. Y en ese sentido el poeta jerezano ha llegado a afirmar que "el ritual de la fiesta es el único capaz de sustituir al testarudo rango de la literatura."[984] Como poeta de la experiencia y afanado vitalista, asiste a los destellos poéticos de la palabra en su primitiva y siempre vigente dimensión oral. En su artículo *García Hortelano, contador de historias*, el arte de la conversación y del relato oral también ocupan una parte importante de las atenciones que le dedica al escritor madrileño:

---

privilegio de conocerle, pero sí de leerle. —Su obra es una fiesta de la palabra—. Pero no creo que hubiera otra intención que el puro divertimento y el gozo de crear con la palabra. A veces yo pensaba —¡Pero qué disparate están diciendo!— No eran disparates. Es que dentro de la creatividad y de la invención podían hacer cosas un tanto disparatadas, pero siempre gozosas, divertidas, creativas, imaginativas, producto de mentes lúcidas y locas. Y eso es una fiesta. Una fiesta de gozo y de pasarlo estupendamente. Pero yo no creo que hubiera ningún tipo de narcicismo. Lo que hacían era transmitirse muchas cosas y pasarlo bien. Escritores que se sientan, hablan, se toman tres copas de manzanilla y de pronto eso es un mundo. A Luis Rosales le pasaba eso también. Él hablando era muy creativo. Quizá por su carácter era más reflexivo, más meditativo, pero también creativo. Estaba hablando y estaba creando. Porque a veces ocurre que tú tienes cosas que se van acumulando a través de tu propia reflexión interna, y través de tus lecturas, o a través de tu propia escritura… Pero hay cosas que se van sedimentando, y de pronto, no se sabe por qué resorte, ni por qué circunstancia, empiezan a salir. Eso que tienes ahí guardado y que estaba ahí escondido de pronto sale como un torrente. Y eso a ellos les ocurría. Y yo he tenido la suerte y el privilegio de estar con ellos, observándolos, escuchándolos." Cf., *Entrevista a José María Velázquez-Gaztelu*, Apéndice documental.

[983] Op. cit., *Tiempo…,* p. 322.

[984] Op. cit., *Copias…,* p. 433.

> Compartí con García Hortelano muchas experiencias políticas, etílicas, viajeras. Y muchas horas de diversión, entre las que no eran las menos vistosas las dedicadas a oírlo relatar de modo admirable sus particulares versiones de los hechos. De unos hechos fidedignos o inventados, que eso daba igual. Casi nunca hablaba de literatura, una deferencia muy de agradecer, si bien solía narrar por aproximación desfigurada algún asunto en trance de ser convertido en literatura. […] fue un extraordinario contador de historias. Le gustaba mucho hacerlo, enseguida se le notaba. Que yo recuerde, sus más reconocibles rivales podían ser Juan Marsé o Carlos Casares, otros dos consumados cuentistas orales. […] La pericia de los cuentos hablados de Hortelano encontraba su más efectiva correspondencia en sus diálogos escritos. Muy pocos narradores gozaron de tan buen oído como él para hacer hablar a la gente y calificarla a través de los aparejos de la ficción. […] Tampoco renunció en ningún momento a sus vínculos más sutiles con la tradición oral.[985]

La agudeza del sentido del oído se demuestra a través la escucha atenta del habla cotidiana que luego trasciende al relato literario, oral o escrito, que en ocasiones también interactúa a través de sus formas con la memoria colectiva de la tradición oral. Del poeta colombiano cofundador de la revista *Mito*, Hernando Valencia, también afirma en sus memorias que "gastaba una prosa de gran calidad"[986] que asimismo vincula a ciertos encuentros nocturnos donde el alcohol estaba presente y donde el colombiano contaba "historias de su tierra —Bucaramanga—, casi nunca verosímiles, pero siempre dotadas de una extraordinaria viveza en la invención de disparates."[987]

La dimensión poética nace en la palabra oral, en la improvisación eventual de sus formas, en su automatismo consustancial. Aunque el jerezano reniegue en su escritura de la improvisación, del ingenio y de la escritura automática, se muestra plenamente consciente de los vínculos históricos y del flujo mutuo de influencias entre oralidad y escritura. Curiosamente, a partir de lo que se puede leer en diversas declaraciones suyas, este convencimiento podría relacionarse con su propio carácter introvertido como hablante, dado que afirma haber sido a rachas una persona entregada al mutismo:

> […] siempre he sido bastante renuente a ser entrevistado. Es posible que se trate de una simple actitud defensiva. Nunca he dejado de tener cierta desconfianza ante la improvisación de mis respuestas a no sabía qué habituales o anómalas preguntas. Y eso

[985] Op. cit., *Oficio…,* pp. 466-468. En sus memorias se refiere a lo que ya había comentado en este artículo y añade algo más sobre la destreza de Bryce Echenique para contar historias: "He conocido a pocos escritores que sean tan eficientes contadores de historias como Bryce. Ya hablé de algunos —Hortelano, Marsé, Casares—, pero Bryce desplegaba una narratividad más barroca, más adecuada al viejo adagio chino de que el mejor viajero es el que no sabe a dónde va. Muchas de las fortunas y adversidades consignadas en sus libros han tenido o siguen teniendo su correlato en la tradición oral. También en eso se ajustaba a un sistema de elusiones y alusiones bastante divertido, no muy ajeno en el fondo a su forma de zaherir a esos colegas gazmoños que, como ciertos teólogos fanáticos, consideran que la risa es una enemiga del alma." Op. cit., *La costumbre…,* pp. 563, 564.
[986] Op. cit., *Tiempo…,* p. 345.
[987] Id.

> me ha proporcionado de continuo una explicable incomodidad comunicativa. Me gusta reiterar que una de las razones por las que escribo es porque hablo poco. O, mejor dicho, porque ni siquiera me considero un mediano cultivador de la lengua hablada. En mi ya profusa vida de escritor jamás he pretendido disponer de una conversación ni brillante ni ocurrente.[988]

De la misma manera que muchos músicos no son capaces de improvisar e incluso de tocar si no tienen delante una partitura, podríamos afirmar que el jerezano se siente más cómodo en lo que a la creación literaria se refiere en la tarea de escribir que en la de contar. Y en esta línea comparativa con la música, lo podríamos definir antes como un compositor meditabundo y minucioso que como un intérprete de los registros orales de la tradición. Ya nos lo advertía el propio José María Velázquez-Gaztelu: "Eso se nota muchísimo cuando tú lees no solamente su poesía, sino también su prosa: es absolutamente musical. Él compone, como un compositor: compone con palabras." El trecho que separa a la escritura de la oralidad suele estar marcado por una linde que por un lado se asoma a la capacidad de improvisación, al ingenio agudo en las distancias cortas y, por otro, al trabajo esmerado sobre el banco de la paciencia. Es llamativo observar que el poeta jerezano, que tanto ha admirado el trabajo de Jorge Luis Borges, llega a criticar con ciertas dosis de humor negro la locuacidad del maestro rioplatense:

> […] me pareció una plática deslavazada y funambulesca, con sobradas muestras de donaire y abundantes injertos de lucidez. […] De aquella comida con Borges (en la que participaban entre otros Quiñones y Félix Grande) apenas recuerdo la larga y susurrante perorata del maestro por antonomasia, entre agudas ocurrencias, gracejos varios y bruscos virajes de ciego cada vez que terminaba un relato y esperaba la reacción del auditorio emitiendo entrecortados ruidos guturales.[989]

Sin embargo, aunque el jerezano se muestre contrario a la improvisación y al ingenio como cauces para la creación artística, desde el punto de vista de las relaciones entre oralidad y escritura es importante definir la dimensión sonora que sobrevive al texto escrito a través de otra pregunta fundamental que terminó por poner en cuestión las diferencias que separaban a la poesía de la prosa en los cauces de la literatura occidental contemporánea: ¿Cómo se ha de recitar un texto literario?

Durante la lectura o en el contexto del recital, a pesar de que la expresión oral de la palabra sigue estando presente como código lingüístico original, son sus formas prefijadas en el

---

[988] Prólogo a op. cit., *Regresos…* De manera paralela, hay personajes de sus novelas que al igual que como suele ocurrirle, compensan ese mutismo por una estimulante vida interior, como Juan Orozco de *Campo de Agramante* (1992): "Juan Orozco, como de costumbre, no hablaba, fijos los ojos en un punto del horizonte donde debían de estar concentrándose todas las historias quiméricas de aquel rincón del mundo." Op. cit., p. 68.

[989] Op. cit., *La costumbre…,* pp. 475-476.

texto las que a través de un acto performativo son enunciadas siguiendo una línea prosódica más o menos marcada. Las cualidades individuales del habla, como la entonación, el acento, el repertorio fonético o la actitud, también se manifiestan durante el recital y, dependiendo de los casos, pueden llegar a enaltecer el mensaje o a estropearlo. El poeta jerezano se fija en sus memorias en las cualidades técnicas de los actores para hacer la puesta en escena de un texto, y en concreto se refiere a "un correctísimo recital de Vittorio Gasmann"[990], un reconocido actor italiano. Pero quizá su opinión más llamativa en lo que a la linde entre texto leído de manera individual y silenciosa y texto representado ante un público se refiere sea la que expresa en su artículo *Teatro y literatura: una desavenencia*[991], donde argumenta que el teatro deja de ser un género literario a partir del momento en el que el texto es llevado a escena. El contexto de la recepción se le hace fundamental para distinguir entre el rol del lector y el del espectador de teatro, a pesar de que ambos se encuentren frente a un mismo mensaje literario. Para defender tales argumentos se apoya en los casos de Séneca y de Góngora, que en su opinión escribieron obras teatrales a sabiendas de que su representación resultaría farragosa, dado que en esencia y en potencia sus cauces poéticos se adaptaban mejor a la lectura que a la representación. "El texto en ningún caso es teatro, el teatro es lo que queda de ese texto a partir de ser adaptado a las exigencias de un espectáculo, o sea, es ese mismo espectáculo donde unos actores interpretan a su manera un diálogo previamente escrito."[992] El poeta jerezano marca puntualmente las distancias que median entre "la soledad de la literatura y la representación pública."[993] Una posición sin duda deficitaria de la moderna manera de concebir el acto de la lectura como un acto individual y silencioso. En su artículo concluye: "el teatro es un fenómeno independiente de la literatura desde el momento en que esa literatura abandona la palabra escrita —por así decirlo— y se instala en un escenario."[994] Pero, ¿qué decir entonces del acto público performativo propio del género poético? Siguiendo esta lógica, ¿es el recital de poesía también un fenómeno independiente de la literatura?

Antes de adentrarnos por estas cuestiones, imaginamos que la implicación esporádica del jerezano en los círculos teatrales que observábamos en el primer capítulo frente a sus preferencias por la literatura individual y taciturna se explica en gran medida por su rechazo hacia cualquier tipo de expresión poética declamatoria y grandilocuente en consonancia con múltiples aspectos de su poética abocada a la escucha en la intimidad del silencio. Y esa tendencia, en el marco de su propia obra, se traduce en una reducción o supresión del espacio de los diálogos a lo largo de las correcciones de sus novelas que también observamos en su evolución general[995]. A

[990] Ibíd., p. 574.
[991] Op. cit., *Copias…,* p. 424.
[992] Ibíd., p. 429.
[993] Id.
[994] Id.
[995] Cf., op. cit., *Regresos…,* p. 176.

lo largo de sus cinco novelas la representación del habla en acto a través de los personajes es cada vez menos frecuente. Si en *Dos días de setiembre* (1962) los diálogos ocupan un espacio considerable, en *Ágata ojo de gato* (1974) son omitidos por completo y las voces son siempre narradas en estilo indirecto. Los diálogos están mucho más presentes en las novelas de corte realista y verosímil, como *Dos días de setiembre* (1962) o *En la casa del padre* (1988), como si el lenguaje poético se viera contrariado por una reproducción mimética de las voces. Sus opiniones al respecto no desmienten a la larga una desafección por los mismos que, como él mismo confirmaba en una entrevista, cada vez encuentra más excesivos. Algo similar ocurre con diversos tramos de su obra poética, donde a través de las correcciones termina renunciado al tono prosaico y coloquial de algunos poemas. En sus memorias afirma:

> […] anduve revisando una y otra vez los manuscritos, aunque en todos ellos advertí la misma tacha: disponían de un deje conversacional, una suerte de obviedad prosódica, que se desdecían del tono general del libro al que iban destinados, *Descrédito del héroe* […].[996]

Descrédito del héroe (1977) es precisamente el primer poemario donde introduce poemas en prosa. Frente a este tipo de declaraciones asistimos a un debate entre las formas sonoras de la palabra y su representación escrita. Parece como si la propia disposición del texto en prosa le hubiera incitado de una manera inconsciente a renunciar a los valores musicales y trascendentes de la poesía para incurrir en los más obvios del lenguaje prosaico. Frente a tal constatación, más que renunciar a este género, el jerezano rehúye del lenguaje coloquial conservando sólo su sintaxis y se plantea el reto de integrar su lenguaje poético en las formas del poema en prosa.[997] Un manifiesto por la palabra poética intimista y no representativa obcecado en traspasar las formas genéricas. Pero, ¿cómo resiste este rechazo por la literatura conversacional y declamatoria en el contexto del recital?

El poeta jerezano no es indiferente a los aspectos performativos que llevan a hacer de la lectura pública de un texto un acto bien recibido. De hecho hubo una época en la que muchos de los recitales en los que participaba tenían una significación política donde el esmero en las formas era concebido como una manera más de encauzar la lucha antifranquista. Durante aquellos años

[996] Op. cit., *La costumbre…,* p. 579.

[997] En contadas ocasiones se cuelan términos, expresiones o locuciones propias del habla coloquial en su obra, y cuando es el caso suele ser en boca de sus personajes. Las excepciones que confirman la regla suelen estar matizadas por un contexto sarcástico o irónico. Obsérvense algunos ejemplos de sus memorias: "Don Pío la miraba con una expresión entre resignada y perpleja como si no acabase de entender quién coño había metido allí a aquella calamidad de mujer y por qué se empeñaba en fastidiarlo a todas horas." Op. cit., *Tiempo…,* p. 327. "[…] eso fue lo que hicimos, irnos de putas." Ibíd., p. 366. O unos versos de su último poemario: "al carajo con todas las patrañas tan líricas las arengas de / tanta galanura". Op. cit. *Entreguerras,* p. 140.

recitó en actos políticos del partido comunista y en centros culturales y fábricas vinculados al movimiento obrero.[998] No en vano, en sus memorias define a Dionisio Ridruejo, uno de sus principales mentores en la disidencia, como a un "orador puntiagudo"[999], y también le dedica unas palabras a la retórica del discursante más prolijo del comunismo hispanoparlante del pasado siglo, Fidel Castro, a quien tuvo la ocasión de escuchar: "[…] me adormilaba el sonsonete del orador, pero me atraía su verbosidad y unas pausas que también disponían de su oportuno toque retórico." Pero también hay una estética de la lectura pública que independientemente de cualquier tipo de causa política se corresponde con el lenguaje propio de la comunicación literaria del ámbito público o privado. En su obra crítica también encontramos múltiples alusiones al aspecto performativo de este tipo de recitales, por así decirlo, lúdicos.

En su artículo *Leer a Picasso* afirma que "hay que leer el poema intentando imitar el ritmo y la matización textual del discurso."[1000] En sus memorias también se refiere a la manera en la que se debe interpretar un texto y en particular al respeto que ha de tenerse por su musicalidad, dado que el ejemplo que emplea son unos poemas escritos en gallego: "[…] me empeñé en leer esos poemas en su lengua original […] esmerándome luego en releer el texto con la debida propiedad"[1001]. En otras ocasiones observa en detalle la manera en que otros recitan sus propios textos —"leyó Cela con voz campanuda y en pujante castellano"[1002]—, e incluso en la que los acentos y la hibridación fonética pueden llegar a afectar a la lectura. De Carlos Barral escribió: "Carlos no era muy buen lector de su propia poesía, se atropellaba un poco y usaba una especie de soniquete germano-catalán que entorpecía la dicción."[1003] Cuanto más nos acercamos a esta cuestión, más afloran las características individuales de la voz de quien recita, y más distancia toma la lectura en acto del significado inmanente del texto. La musicalidad del texto toma forma propia al ser expresada por una voz particular en un momento preciso del tiempo y de esta manera inaugura un valor poético intrínseco y posterior a la escritura en el marco del recital. En su artículo *Olga Orozco: la prolongación invisible de la realidad* afirmaba "Oí a Olga Orozco leer su propia poesía hará unos diez años […] La recuerdo muy bien, sobre todo por la música y la condición seductora de su palabra."[1004] Cuando alguien juega el rol del oyente, que en el contexto del recital es comparable al del lector, los ecos de la voz del poeta se graban en su memoria y a partir de ese momento la mente es capaz de reproducirla en diferido. Esa sugestión de la escucha interna deficitaria de la memoria se hace más palpable durante la lectura, cuando se trata de un texto

[998] Cf., op. cit., *Regresos…,* pp.137, 139.
[999] Op. cit., *Tiempo…,* p. 347.
[1000] Op. cit., *Copias…,* p. 177.
[1001] Op. cit., *Tiempo…,* p. 194.
[1002] Ibíd., p. 270.
[1003] Op. cit., *Oficio…,* pp. 512-513.
[1004] Ibíd., p. 302.

escrito por una voz familiar. Algo que al poeta jerezano le ocurrió con la poesía de Aurora de Albornoz: "Se puede llegar a oír a la autora de estas *Cronilíricas* […] a medida que se leen, percibiendo incluso las modulaciones propias de la voz de quien las fue escribiendo con tan metódico fervor."[1005] Es evidente que para poder reconocer la voz de un poeta en un texto hay que acudir a referencias trascendentes versadas en códigos estéticos que emanan exclusivamente de la oralidad. Sin la condición previa del trato cercano o la ayuda de una grabación, podemos percibir el aliento de un escritor o de un compositor en sus textos a través de las marcas de estilo, pero nunca el tono real de su voz. En relación con las grabaciones, en el caso de José Manuel Caballero Bonald y de otros muchos autores contemporáneos también es posible analizar las cualidades performativas de su discurso y la musicalidad de su voz durante sus recitales, discursos y entrevistas, gracias, entre otras cosas, al muy reciente desarrollo de la tecnología audiovisual, que además de grabar las palabras y las voces, se apodera de los gestos y ademanes que acompañan al recital.

Por otro lado, la crítica no se ha mostrado en absoluto indiferente al aspecto performativo de sus lecturas, ni a su personalísima manera de recitar y de hablar: Jenaro Talens, en su prólogo a la antología de poemas del jerezano *Summa Vitae* (1952 -2005), afirmaba: "Los poemas de Caballero Bonald están escritos para el oído, no para el ojo. Quien haya tenido la fortuna de escucharlos en su propia voz comprenderá a qué me refiero."[1006] Basta con escucharle recitar para entender fácilmente que una puesta en escena está siendo llevada a cabo. Luis Muñoz la definía como el "paladeo"[1007] de la poesía. No obstante, aunque el tono monocorde del recital podría ser estudiado en su vertiente colectiva, tradicional y performativa a partir de los primeros poetas que han sido grabados hasta hoy, en el caso del jerezano sobresalen ciertas cualidades fonéticas en las que se define en gran medida su personalidad como autor. Elvira Huelbes afirmaba en el prefacio de una entrevista:

> Para ajustarme a su exacta expresión, a José Manuel Caballero Bonald habría que respetarle las eses del habla que amortiguan los duros sonidos con que en ocasiones se nutre el idioma. El escritor jerezano acaba de publicar una novela, Campo de Agramante (Anagrama), y ya resuenan los ecos de su literatura cuidada que produce un efecto inmediato de bonanza expresiva, de soberbia superior del lenguaje.[1008]

En otra introducción a una entrevista, esta vez de Rosa María Pereda, se podía leer:

[1005] Ibíd., p. 423.
[1006] Op. cit., *Summa…,* p. 28.
[1007] Op. cit. *Navegante…,* p. 183.
[1008] Op. cit., *Regresos…,* p. 241.

> Es una pena que no la puedan oír ustedes: cuando Pepe Caballero habla de Andalucía, con ese acento cruzado ya por aires capitalinos, el seseo especialísimo es un significante más.[1009]

El escritor Felipe Benítez Reyes también apuntaba en su artículo *El Emperador Bonald*:

> Cada vez que Pepe Caballero habla, tiene uno la impresión de estar conviviendo con la reencarnación de un epigrama latino, sentencioso y lacónico, mordaz y lacerante si se tercia, que parece estampar las palabras en el aire del mismo modo en que las palabras se esculpen sobre el mármol, con ese acento peculiarísimo suyo en el que vibran Cádiz y las antiguas colonias de ultramar.[1010]

El particular acento andaluz del jerezano que, como se puede observar, es considerado por otros autores y críticos también andaluces como un deje muy personal dentro de los cauces habituales de la variante, escapa por razones evidentes a una lectura inmanente del texto. Sin embargo, a pesar de su aferrada defensa de la identidad lingüística del andaluz dentro de los cauces históricos del castellano, en ningún caso ha pretendido que la fonética de su variante oral se asome por el texto escrito más allá de los temas y quizá de las formas barrocas que podríamos situar bajo una corriente poética del barroco andaluz. Solamente incurre en esta práctica en la escritura de letras para el cante flamenco que en ningún momento ha reivindicado dentro del canon de su obra literaria. Por ese motivo, siguiendo la línea crítica que él mismo empleaba para referirse al teatro, podemos afirmar que en su caso la creación literaria y el aspecto performativo de sus lecturas públicas no atienden a los mismos códigos estéticos. Su particular manera de recitar y su acento, balanceado en un seseo pronunciado, en aspiraciones y omisiones de ciertas consonantes o en la adhesión de una /i/ parentética después del fonema /tʃ/ seguido de vocal abierta no son más que una serie de rasgos fonéticos que dan fe de su particular manera de hablar andaluz, pero en ningún caso son perceptibles en su obra escrita. También observamos que, como suele ocurrir con la mayoría de hablantes de una variante desprestigiada, el poeta tiene la capacidad o la intuición de adaptar su registro, aunque sin nunca renunciar al seseo, en función del público o de sus interlocutores. Sin embargo, ninguno de los fenómenos fonéticos y fonológicos tipificados en diversos estudios de sociolingüística andaluza[1011] por los que se ve afectada el habla del poeta jerezano se sobrepone en su visión de conjunto a la prominente acentuación de sus palabras, al ritmo de su dicción o a las cualidades tímbricas de su voz.

Teniendo en cuenta todos estos factores, y para demostrar la independencia del acto creativo, poético, de la escritura, donde a partir de la escucha se llega a la fijación de las formas,

---

[1009] Ibíd., p. 124.
[1010] Op. cit., *Navegante…,* p. 95.
[1011] Cf., CARBONERO, Pedro, *Estudios de sociolingüística andaluza*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003.

y el acto performativo de la lectura, estético, donde las formas fijadas se transforman y se perciben como sonidos originales en la voz de quien las recita, hemos forzado los límites de la escritura sacando a la luz sus imperfecciones como sistema de transmisión del sonido, y en concreto al trasluz de la problemática que incumbe a las variantes de la representación de la palabra en verso o en prosa. Para ello hemos escuchado con atención diversos recitales de José Manuel Caballero Bonald de poemas que estaban escritos en prosa y en verso respectivamente, sin saber a qué tipo de versificación correspondían en cada caso[1012]. Con el idéntico objetivo de rastrear las cualidades prosódicas que pudieran afectar de manera distinta a sus poemas en verso y a sus poemas en prosa, también hemos escuchado lecturas públicas de textos suyos en voces de terceros, como la que tuvo lugar en la madrileña Casa de América en 2013[1013] en la que Joan Manuel Serrat, Joaquín Sabina y Miguel Ríos recitaron diversos poemas de su cosecha. Y como ya lo pudimos intuir durante nuestro primer acercamiento a sus obras completas, no hemos sido capaces de reconocer cuáles de ellos corresponden a un tipo de escritura u otra más allá de las reminiscencias visuales del texto en la memoria. En tal caso, ¿por qué se empeña el autor en escribirlos de una u otra manera?

Ya distinguíamos con anterioridad el plano poético y el plano estético, el plano de la creación y el de la recepción. Desde el punto de vista de la creación ya venimos advirtiendo que el poeta jerezano se debe a una tradición en la que como ocurre en la música y en cualquier tipo de expresión artística el estilo personal nace como un hito novedoso e infractor en diálogo con las estructuras precedentes. Y en esa tradición los senderos que se bifurcan por el camino de la versificación y por el del texto en prosa difícilmente pueden encontrarse si no se atiende al referente común de la oralidad. Sin embargo, y siendo plenamente consciente de la evolución histórica de los géneros literarios afectados por esta disyuntiva y de los autores y fuentes que han llevado de manos separadas a la poesía y a la prosa, a fin de cuentas, como lo argumentamos más adelante, su veredicto como crítico literario asume que la esencia de la literatura está muy por encima de las lindes genéricas que aúnan y separan a ambos modelos. Observemos algunas de las ideas que le llevan a esta conclusión.

Primeramente sostiene que todo gran prosista ha sido antes o es forzosamente un gran poeta, y en sentido inverso, siguiendo los argumentos del simbolismo y de Juan Ramón Jiménez, que la poesía puede y debe ser escrita en prosa.

[1012] En 2002 Visor publicó *Antología personal*, que incluía un CD con 31 poemas leídos por él mismo. Existen también varios recitales del poeta colgados en la red:
https://www.youtube.com/watch?v=gI-YSyLtaU8
https://www.youtube.com/watch?v=rJ74W0ylw_w
https://www.youtube.com/watch?v=H00trxQx-fk

[1013] El acto está disponible en su totalidad en la red: https://www.youtube.com/watch?v=4uw6rNepOMA

En cuanto al primer caso, en su ensayo *Retornos a Aldecoa*, afirmaba:

> Comparto la idea de que los novelistas que empezaron siendo poetas, mantienen a todo lo largo del desarrollo cíclico de su obra como una impregnación estilística, un gusto ornamental difícilmente rastreable en los casos en que no se produce ese previo ejercicio expresivo.[1014]

Para demostrar esta idea se ha referido al ejemplo de Cervantes. En *Poéticas cervantinas*[1015] insiste en que Cervantes fue un gran cultivador del género lírico y que en obras como *La Galatea* o el *Quijote* las lindes que separan a la poesía de la prosa no dejan de entrever la voluntad poética de un mismo escritor. El jerezano aprecia en la prosa de Cervantes un "sigiloso eclecticismo" manifiesto en un "flujo sensible" y una "emoción verbal" similares a las del género lírico que le llevan a afirmar que "quien fundó la mejor prosa narrativa de su tiempo no pudo ser sino un poeta"; o dicho en términos más actuales: "Cervantes es un extraordinario poeta en prosa."[1016]

De manera paralela, dentro de esa línea histórica de infracciones conscientes, sitúa a Juan Ramón Jiménez como el último heredero de una tradición literaria donde la palabra poética tiende a sobreponerse de manera universal a cualquier tipo de escisión genérica. En una entrevista afirmaba:

> De Juan Ramón lo he aprendido casi todo, incluidos sus excesos, y no solo como poeta excepcional sino como prosista singularísimo. El Juan Ramón de *Espacio* o de *Animal de fondo* y el Juan Ramón de *Españoles de tres mundos* suponen para mí la cumbre de la poesía española desde Góngora y la cima de la prosa española desde Quevedo. Con eso está dicho todo.[1017]

En su artículo *Otras eternidades*, que también dedica al poeta de Huelva, afirmaba algo parecido:

> Desde la *Segunda Antología* —el primer libro poético que me produjo una auténtica adicción— hasta *Espacio* —uno de los poemas más seductores de toda nuestra cultura literaria— , Juan Ramón Jiménez ha sido el superior y egocéntrico regente, el gran

---

[1014] Op. cit., *Oficio…*, p. 418. Una cualidad que Fernando Quiñones le atribuye al propio jerezano: "Quizá, y contra lo que suele ocurrir, su sustancial condición de poeta es la que ha propiciado su entereza como novelista." Art., *En la casa del padre*, op. cit. *Navegante…,* p. 427.

[1015] Op. cit., *Oficio…,* pp. 13-54. En ese artículo José Manuel Caballero Bonald cita una frase de Menéndez Pelayo de su obra *Historia de las ideas estéticas en España, II* (1940): "Cervantes es grande por ser un gran novelista o, lo que es lo mismo, un gran poeta", op. cit. p. 15. También se lamenta de la mala recepción que ha tenido a lo largo de los años la poesía de Cervantes.

[1016] Esta idea le llevó a publicar en 2005 una selección antológica titulada *Miguel de Cervantes Saavedra. Poesía*. Selección e introducción de José Manuel Caballero Bonald. Barcelona: Seix Barral, 2005.

[1017] Op. cit., *Regresos…,* p. 338.

> mentor inflexible de casi todo el aparato estético que usó —y sigue usando— la poesía española del siglo xx.[1018]

Si el jerezano intuía una manifiesta voluntad por acercar el lirismo a la prosa en Cervantes, en Juan Ramón descubre un entramado poético que deconstruye por primera vez en la literatura española, a partir de los preceptos del simbolismo francés y de la influencia de los célebres poemas en prosa de Baudelaire, los límites que aúnan y separan a ambos géneros.

Observemos otro ejemplo de un prosista contemporáneo criticado por José Manuel Caballero Bonald. En el conjunto de artículos *Onetti: iluminaciones en la sombra*[1019], el jerezano indica una serie de cualidades poéticas comunes a la poesía y a la prosa que podrían empezar a indicarnos cuál es la esencia del lenguaje literario que desde su punto de vista está por encima de las formas genéricas:

> Es como si el estilo, trasmutado en argumento, hubiese ido articulándose al reclamo eminente de un acto demiúrgico. Todo queda ya sometido a una tensión que colinda con el prodigio. […] El ritmo y el tono de la prosa de Onetti destacan como elementos notabilísimos de la estructura novelística. El estilo hace verosímil lo incierto y se aproxima una y otra vez a una sobresaliente belleza lingüística. Hay algo, no obstante, que parece obedecer a un descuido deliberado, como si el escritor quisiera disimular el esmero o dar a entender que esas cuestiones no le preocupan, pero ahí está pulcramente armonizada una irreductible norma de conducta estilística: la pujanza metafórica, la adjetivación impecable, la música barroca que acompaña al texto, el prestigio gramatical de la poesía.[1020]
>
> […]
>
> En no pocos aspectos, los modales estilísticos de Onetti sobrepasan lo que se entiende por frontera genérica, sobre todo en lo que respecta a ciertos usos verbales que remiten textualmente al poema en prosa. Es fácil encontrar […] abundantes indicios de esa instrumentación léxica y hasta sintáctica cuya pertenencia a los cánones de la poesía no parece cuestionable. […] A partir de ahí, ese injerto de la poesía en la prosa motiva algo que puede servir de escala para medir la calidad de una determinada literatura, esto es: lograr que las palabras ocupen un espacio mayor que el que convencionalmente les corresponde.[1021]

En consonancia con diversos aspectos de su poética ya estudiados, la música del lenguaje literario se sobrepone a las barreras genéricas de la escritura gracias a las cualidades

---

[1018] Op. cit., *Oficio…,* p. 169.
[1019] Ibíd., pp. 341-362.
[1020] Ibíd., p. 342.
[1021] Ibíd., p. 343. Obsérvese cómo a lo largo de su obra crítica el jerezano establece muy a menudo este tipo de conexiones entre la poesía y la prosa de un mismo autor. También lo apuntaba en el caso de Aldecoa: "Me refiero naturalmente a la poesía escrita en verso y no a la filtrada con metódica lucidez en su prosa narrativa. […] Pero hay un matiz en la adjetivación, como una tonalidad expresiva que establece a trechos un vínculo tangencial entre el prosista y el poeta." Ibíd., p.417.

homogéneas de una voz versada en un estilo, en un argumento que se define por el esmero en el cuidado de las formas, donde a través de un tanteo aproximativo y sugerente se subvierte lo real tratando de encumbrar una forma de belleza autónoma circunscrita al propio lenguaje. La supremacía sobre los géneros de este universal anhelo poético se demuestra por un uso común de ciertas herramientas retóricas —"la pujanza metafórica, la adjetivación impecable, la música barroca que acompaña al texto, el prestigio gramatical de la poesía"— que brotan durante el proceso creativo fundado en la escucha. Otras cualidades fundamentales del verbo asociadas a las tramitaciones emocionales de la creación poética, como el tono, el ritmo, la brevedad o la trascendencia, se integran con éxito en los géneros prosaicos a partir del momento en el que el poeta, en diálogo con la tradición, y como el jerezano lo especificaba en una entrevista tras la publicación de su último libro de poemas en prosa *Desaprendizajes* (2015), se autoimpone la tarea de volver a "aprender las cosas de otra manera"[1022]. La hibridación genérica es siempre un proceso consciente que se define tanto por la evolución colectiva de las formas como por la voluntad individual de subvertirlas.

El estudio de los límites e influencias entre poesía y prosa es uno de los grandes debates críticos de la Teoría de la Literatura y ha sido ampliamente abordado por la crítica.[1023] Los procesos de hibridación entre estos dos géneros han sido totalmente asumidos desde un punto de vista taxonómico gracias a la implantación de locuciones a caballo entre ambos que el poeta jerezano en su faceta de crítico retoma en su artículo *Francisco Umbral: Mortal y rosa*:

> Los términos híbridos para designar cierta inclasificable literatura han gozado de un predicamento a todas luces excesivo. Tal es el caso, por ejemplo, de las expresiones "novela lírica" o "poema en prosa", profusamente usadas para calificar a la novela que va más allá del canon narrativo tradicional y conecta con determinado lirismo expresivo o a la poesía que no obedece a las pautas estróficas convencionales. […] dos esenciales conductos literarios que —a efectos administrativos— llamamos géneros y los manuales al uso entienden por poesía y por narración.[1024]

En el tono del comentario se entrevé cierta acritud hacia este tipo de inventarios híbridos en particular y hacia las clasificaciones genéricas en general. En otra ocasión afirmaba: "La prosa narrativa es, en el fondo, una circunlocución. El tema puede ser resuelto en una página, pero tú lo extiendes, lo adornas, te recreas."[1025] Imaginamos que como crítico proveniente del ámbito de la

[1022] Entrevista a Caballero Bonald del programa de radio de RNE "El ojo crítico", 17-3-2015. http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SELOJO/mp3/1/1/1426620466311.mp3
[1023] Cf., art., MILLÁN ALBA, José A., *Algunos aspectos del poema en prosa y las categorías del lirismo contemporáneo*. Imágenes de Francia en las letras hispánicas: [Coloquio celebrado en la Universidad de Barcelona, 15 a 18 de noviembre de 1988] / coord. por Francisco Lafarga Maduell, 1989, pp. 29-36.; art., JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos, *Estudios sobre el poema en prosa*, Madrid, Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica, nº 14, 2005, p. 125-144.
[1024] Op. cit., *Oficio…,* pp. 587-589.
[1025] Op. cit., *Regresos…,* p. 264.

poesía no reniega de estos términos tanto por la rigidez de su brío hermenéutico como por el condicionamiento que puedan llegar a imponer en los propios escritores a la hora de formalizar su discurso literario en el texto. A pesar de ello, los géneros, más que un condicionante, son una herencia recibida, que a través de la obra del jerezano y de otros autores de su generación difícilmente llegará intacta a la siguiente. En cualquier caso, ningún escritor que se precie sabría deshacerse del corsé de la tradición ceñido a sus lecturas, aunque algunos lo lleven más ajustado que otros. Por ese singular motivo, si la distancia crítica no se impone por la vía taxonómica, lo terminará haciendo en acto, durante la escritura, en los pactos y desaires con la evolución colectiva e histórica de las formas literarias que hacen del género un concepto impreciso a largo plazo. De manera paralela a la destemplanza con la que el jerezano analiza los límites genéricos, en su caso y en el de otros poetas que también escriben crítica literaria es necesario contrastar lo que predican en sus artículos y ensayos con lo que practican en sus obras. Sobre todo cuando las influencias intergenéricas también vienen ocurriendo entre el texto crítico y el texto literario.

Dentro de la diversidad de estilos que nutren su obra podemos observar este tipo de interconexiones genéricas desde un punto de vista generacional, dado que ninguna de ellas puede considerarse aislada dentro de la tendencia general de las letras de su tiempo. También al trasluz de sus comentarios críticos, del análisis de su obra y del que ya han llevado a cabo varios críticos destacados. Sin embargo, desde un punto de vista musical, nos preguntamos si formalmente este tipo de influencias siguen testificando acerca de una homogeneidad de la voz poética en el conjunto de su obra en correspondencia con una esencia estilística que pudiera sobrepasar las fronteras genéricas. Por eso, para concluir este apartado, nos centramos en el estudio de los géneros híbridos en los que podemos encontrar algún indicio aclaratorio.

En las notas previas a las obras ampliamente citadas en esta tesis *Copias del Natural* (1999), *Relecturas* (2006) y *Oficio de lector* (2013) donde se compila el grueso de sus artículos críticos, el poeta rehúye del estigma del crítico recluido en los métodos de análisis académicos a pesar de que a través de muchos de ellos muestre un conocimiento granado de los lances teóricos de la crítica literaria contemporánea. Ya apuntaba en la nota previa a *Copias del natural* (1999) que la idea de compilar sus artículos críticos en un tomo le vino a partir de la lectura de *Crónicas correspondidas*[1026] (1997), la selección póstuma de artículos de Juan García Hortelano. En consonancia con su escepticismo antidogmático suele cubrirse mucho las espaldas a la hora de emitir juicios de valor y, como suele ocurrir en la crítica social que observamos en algunos tramos de su poesía, cuando peca de severo acostumbra a edulcorar sus palabras con buenas dosis de ironía y de sarcasmo. Este tipo de distanciamiento se hace mucho más necesario cuando critica las obras de autores contemporáneos con los que ha convivido. Sin embargo, a pesar del referente

[1026] Publicada en Alfaguara.

ineludible que conforman estos textos a la hora de adentrarnos por su pensamiento poético, es a través del esmero estilístico de sus formas donde aflora una conexión vibrante con la misma voz que atraviesa el conjunto de su obra poética y narrativa. En su artículo *Gil de Biedma: poesía y crítica de la cultura*[1027] observa cómo la voluntad de estilo se agencia del género crítico en el caso del poeta catalán a través de la prosa ensayística y en ese sentido cita el prólogo de su obra *El pie de la letra* (1980) que también recopilaba sus ensayos completos y que define como "un libro capital"[1028] dentro de su trayectoria:

> Pero eso lo aclara muy bien Jaime Gil en el prólogo del libro, cuando afirma que la "crítica literaria no es sino una variedad del arte de escribir y que el efecto estético es tan principal en ella como cualquier otro género de literatura. […] Ante la página por hacer siempre he vigilado menos el hilo de las ideas que el trabajo con las palabras". Nada que objetar a esos aclaratorios juicios.[1029]

Qué duda cabe de que en la etapa contemporánea la escritura literaria ha sabido apoderarse de géneros narrativos tradicionalmente opuestos a su talante lírico y trascendental. Además del género metalingüístico podemos referirnos al periodístico en casos excepcionalmente remarcables de autores literarios de la talla de Truman Capote, Tom Wolfe, García Márquez, Vargas Llosa o Manolo Vázquez Montalbán. Tampoco sería inoportuno apuntar que en esta línea de fuegos cruzados los pilares estéticos de la escritura literaria se han visto fuertemente sacudidos por abominables actos de intrusismo en los que cualquier comparación estética con la música derivaría hacia la molesta noción de ruido. Pero, desde un punto de vista musical, si efectivamente el estilo poético es capaz de sobreponerse a los distintos formatos discursivos y poner en cuestión la diversidad genérica de sus formas es ante todo porque la voluntad de estilo trabaja desde el primer nivel del lenguaje, en la selección minimalista de las palabras, a partir de la escucha, durante la lectura y a través del lenguaje oral, y a partir de ahí en su composición sintagmática y a nivel del fraseo, dando lugar a un manejo musical de la composición de las palabras perceptible a escala fragmentaria.

Desde un punto de vista genérico, la primera hibridación a la que se suma el poeta jerezano corresponde al uso del versículo libre desde el primero de sus poemarios. La crisis del verso supuso un acercamiento formal entre la lírica y la prosa, dado que la primera se calzó los patrones sintácticos de la segunda dejando de lado los metros tradicionales y la rima. La intención de regenerar el lenguaje se impuso por encima de cualquier formato preconcebido. Escribir poesía en versículos o en versos libres supuso un cambio radical, no tanto por la originalidad de las nuevas formas como por lo que tal cambio significaba a nivel conceptual. La poesía y la prosa, el

[1027] Op. cit. *Oficio…,* pp. 555-562.
[1028] Ibíd., p. 556.
[1029] Id.

lirismo y la narración, ya no correspondían a géneros específicos, sino más bien a dos actitudes diferentes de afrontar la creación literaria. La poesía dejó de ser una técnica de escucha conductista, exterior, aplicada a la ordenación silábica de unas palabras siguiendo unos patrones impuestos, para convertirse en una actitud frente al lenguaje versada en la escucha interior de la palabra. A partir de ese momento todos sus rangos creadores fueron previos al acto de la escritura. Los procesos que la definen son manifestaciones libres de la voluntad creativa del poeta —la búsqueda de un lenguaje desacostumbrado en su música y en sus metáforas, el encuentro de nuevas formas al paso de las pulsiones internas de la palabra...—. La elevación del espíritu ya no se asemeja al buen uso de los géneros, sino más bien a la conexión entre la individual conciencia poética del autor y el uso que hace del lenguaje.

Esta nueva manera de concebir la creación literaria se fue imponiendo muy lentamente en España, dado que muchos autores de la generación del poeta jerezano seguían practicando los metros tradicionales. A partir de algunos comentarios críticos suyos pareciera que la huella de los metros tradicionales, marcada a fuego en la memoria auditiva de los poetas españoles, impidiera asumir los nuevos modelos provenientes de Francia, haciendo de la transición de los metros clásicos al verso o versículo libre un fenómeno lento y paulatino. En un artículo sobre la obra de Aldecoa de 1997 el jerezano recordaba:

> El molde inflexible del soneto, por lo pronto, se ha abierto a otras combinaciones métricas por donde empieza a estabilizarse el verso libre, mediatizado todavía por el ascendiente del endecasílabo o constreñido a veces por el soniquete octosilábico.[1030]

Los patrones rítmicos tradicionales no dejan de existir en el sustrato auditivo del poeta versado en la tradición, pero, ¿hasta qué punto es consciente de su vigencia durante el acto de creación? Decía Enrique Morente que con los años lo más difícil no es cantar de una o de otra manera, sino aprender a escuchar. En este caso no se trataba de sustituir un canto medido por otro libre, sino de anticipar la escucha al canto, independientemente del tipo de estructura que tuviese. Al hilo de tan sonado debate teórico, en muchos comentarios críticos sobre la poesía de José Manuel Caballero Bonald se suele privilegiar el análisis comparado de las formas, frente a una nueva dimensión poética fundada en la escucha interior. Gerardo Diego apuntaba en una reseña a su primer poemario, *Las adivinaciones* (1952), la naturaleza formal de este proceso evolutivo señalando la influencia de Aleixandre en su estilo:

> Prefiere […] el verso libre o versículo, holgado de sílabas y acentos no contados, pero obediente a un ritmo interior, de flexible elegancia, aunque a veces incida, como suele

[1030] Op. cit., *Oficio…,* p. 420, 421. En estas páginas de un artículo sobre Aldecoa, el jerezano da cuentas de las tensiones formales en la poesía de los años 40, entre conformistas y reformistas, postistas y garcilasistas.

> suceder a todos los poetas de natural oído músico en vacaciones, en series de alejandrinos aleixandrinos [sic].[1031]

Sin embargo, llama la atención que el jerezano, precisamente en un artículo crítico que le dedica a Vicente Aleixandre, repare antes en la prioridad conceptual de la escucha como condición *sine que non* para la escritura poética que en las formas eventuales por las que se desarrolla:

> La estructura del poema aleixandrino, comúnmente organizada según unas asociaciones mentales más o menos difusas, está ya supeditada a la intensidad de unas palabras que se juntan obedeciendo a una excluyente función comunicativa.[1032]

Esto no significa que el autor no tenga conciencia de los límites formales del nuevo género en auge. Todo lo contrario: como lector y como crítico se muestra muy atento a las cuestiones técnicas que implica este nuevo tipo de verso. Pero nunca parece olvidar el origen teórico de la crisis del verso imbricado en la escucha interior como preludio de la escritura. Sobre el uso del versículo libre en Alberti advertía:

> Algo habría que decir también del versículo, del verso sin rima ni metro fijos, como novedad en la obra de Alberti o, al menos, como más frecuente cauce expresivo utilizado en *Sobre los ángeles*. Desprendido en parte de las amarras de la tradición, el poeta sólo atiende ahora al despliegue musical interno. Esas canciones reelaboradas a partir de los veneros populares, o esas esbeltas estrofas de cuño barroco, no podían servirle ya a Alberti para conducir un caudal temático de muy distinto impulso conceptual.[1033]

En este sentido, la observación del proceso de la escucha musical a través de la poesía del jerezano alcanza sus mejores cotas cuando deducimos que ésta brota del interior. Su pulsión interna, original, sincera, es siempre previa a la escritura y por ello no está sometida a la tiranía de sus formas prefijadas, sino más bien a las pulsiones atávicas y pretendidamente universales de la palabra poética, presentes en todas las culturas y pueblos del globo. El compositor Mauricio Sotelo suele recordar una frase emblemática del citado Enrique Morente. Mientras ambos estaban trabajando con reputados músicos del género clásico, uno de aquellos despreció al cantaor flamenco por no saber leer solfeo. A lo que el flamenco contestó apaciblemente: "—La música se lee en el agua."

En sus comentarios sobre la naturaleza poética de la palabra, el jerezano observa las formas musicales del versículo como un medio, nunca como un fin. A lo largo de la escucha

---

[1031] Op. cit., *Navegante…,* p. 55.
[1032] Art., *Calas en la poesía de Vicente Aleixandre*. Op. cit., *Oficio…,* p. 326.
[1033] Op. cit., *Oficio…,* pp. 277-278.

interior, las palabras se van ordenando en el espíritu al ritmo de su propio aliento, de su oralidad interna. Y es a partir de entonces cuando la cadencia verbal desemboca en una música precisa, en un ritmo palpable y articulado que se va fijando en el artificio de la escritura, y que tiene una forma melódica acompasada a los trámites de la respiración. De manera paralela, en un artículo suyo sobre la poesía de Olga Orozco afirmaba sobre el verso libre:

> […] el versículo, el largo aliento reflexivo del poema, el meditabundo despliegue verbal, donde hasta la música juega un papel muy eficiente en el dilatado, moroso temple expresivo. Quizá por eso esta poesía tenga también algo de salmo.[1034]

Si esta nueva manera de concebir el lenguaje poético ha regenerado indefectiblemente los límites formales, ¿podemos llegar a la misma conclusión cuando es la poesía la que se acerca a las formas tradicionales de la prosa?

Para responder a esta pregunta, seguramente el mejor ejemplo de género híbrido dentro de los límites de la obra literaria de José Manuel Caballero Bonald sea el del poema en prosa. Ya apuntábamos la fuerte influencia que tuvieron en su poética los primeros autores que lo introdujeron en la literatura española durante las décadas de los años 30 y 40 bajo el influjo de la crisis del verso de los simbolistas franceses y de las vanguardias. Obras como *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930) de Francisco Ayala[1035], *Pasión de la tierra* (1935) de Vicente Aleixandre, *Ocnos* (1942) de Luis Cernuda y muy especialmente, por su citado protagonismo entre las fuentes primarias de nuestro autor, *Espacio* (1943) de Juan Ramón Jiménez, abonaron el terreno de la experimentación formal. El poeta jerezano, en su artículo *Calas en la poesía de Vicente Aleixandre*[1036], atribuye la búsqueda del poeta sevillano de nuevas formas expresivas a través de este nuevo formato importado de Francia a una pulsión de libertad que coincidía en el tiempo con "los primeros focos hostiles de los intelectuales contra la dictadura de Primo de Rivera"[1037]. De manera similar, en sus memorias recuerda que a finales de los años 40 encontró en el "jueves" de Sevilla —un suburbial mercadillo de segunda mano que todavía existe— "dos ediciones muy estragadas y modestas"[1038] de los *Petits poèmes en prose* de

---

[1034] Op. cit., *Oficio…,* p.304.
[1035] Nótese la apreciación de José Manuel Caballero Bonald al respecto en su artículo *Francisco Ayala, vanguardista*: "En los dos relatos incluidos en el *Cazador en el alba* y en los seis de *El boxeador y un ángel*, apenas puede hablarse de línea argumental. Hay sin duda un hilo temático sutil que hilvana la narración, pero nada más. El más extenso de esos ocho relatos —el titulado precisamente "Cazador en el alba"— es tal vez el que más netamente incorpora un argumento a la continuidad narrativa. Los más breves —como es el caso de "Susana saliendo del baño"— se aproximan literalmente a los aparejos del poema en prosa, sin alejarse por supuesto del exuberante malabarismo estilístico de los moldes vanguardistas." Ibíd., p. 248.
[1036] Ibíd., pp. 315-329.
[1037] Ibíd., p. 322.
[1038] Op. cit., *Tiempo…,* p. 268.

Baudelaire y *Les illuminations* de Rimbaud, como si fueran perlas en un desierto plagado de cerdos anoréxicos. Ya apuntábamos la probable influencia de su pensamiento progresista en la voluntad de desafiar los moldes estancos de las formas clásicas de la poesía que aplaudía el aparato cultural de la dictadura. Pero desde un punto de vista netamente estilístico, en su generación seguramente fuera José Ángel Valente quien primero se aproximara al género del poema en prosa en algunos poemas de *El inocente* (1970) y *Treinta y siete fragmentos* (1972)[1039]. Dicho esto, ¿cómo se explica la necesidad de adaptar su expresión poética a un formato que por otro lado le seguirá acompañando hasta su último libro de poemas, *Desaprendizajes* (2015)?

Primero tendríamos que puntualizar que José Manuel Caballero Bonald empezó escribiendo poesía. Antes de la publicación de su primera novela, *Dos días de setiembre* (1962), había publicado cuatro poemarios cuya acogida en la crítica ya lo situaban en la parrilla de los mejores autores de su generación. En sus memorias y entrevistas cuenta que la novela surge a partir de un "serio desacuerdo entre el canon poético […] y las solicitaciones testimoniales de la vida histórica"[1040] y que por ese motivo le preocupaba mucho que "no hubiera roce entre ambos géneros"[1041]. Aunque se impuso el deseo de escribir una prosa "estrictamente narrativa"[1042], a la larga se lamentó de haber rehuido de "todo lo que sonase a poético"[1043]. Ya hemos insistido en que el realismo de esta narración atendía más bien a cuestiones políticas e históricas que a otras meramente estéticas:

> Por un lado quedaba mi particular gusto por ciertas pautas creadoras muy precisas —la interiorización irracionalista, el barroquismo como método de aproximación a la realidad, […]— y, por el otro, mi privada aceptación de un compromiso impetuosamente desglosado de la vida social del país.[1044]

Esta dicotomía le ha hecho recelar desde entonces de las obras testimoniales en las que directa o indirectamente practicaba la crítica social, como si el abandono de las formas poéticas por la inmediatez expresiva de la prosa fuera una especie de renuncia a sus principios estéticos. Y en ese sentido el retrato que hace de la sociedad jerezana a través del lenguaje narrativo le parece una renuncia a la poesía pura, al estar anclado a los hechos que describe por su mero talante realista. Esta contradicción entre el aspecto referencial de ésta novela y los principios estéticos e ideológicos de su poética se resolverá con una nueva serie de incursiones originales en la frontera imprecisa entre los géneros líricos y narrativos. Si el rechazo al mimetismo y a cualquier forma

[1039] Cf., art., BENIGNO LEÓN, Felipe. *La poesía en prosa de José Ángel Valente*, Revista de filología de la Universidad de La Laguna, nº 20, 2002, pp. 161-176.
[1040] Op. cit., *La costumbre…,* p. 284.
[1041] Op. cit., *Regresos…,* p. 239.
[1042] Id.
[1043] Ibíd., p. 266.
[1044] Op. cit., *La costumbre…,* p. 284.

genérica impuesta ya le había empujado desde el primero de sus poemarios a abandonar cualquier tipo de metro y de rima dentro de los límites del verso, después de *Dos días de septiembre* (1962) abrirá un nuevo ciclo de imprecisiones formales, pero esta vez en ámbito de la prosa. Pasarán diez años hasta que sus nuevas inquietudes poéticas empiecen a fraguarse. No contento con los trámites realistas de su primera novela, sus dos siguientes libros, la novela *Ágata ojo de gato* (1974) y el poemario *Descrédito del héroe* (1977), se inscriben en los límites imprecisos de la "novela lírica" y del "poema en prosa"[1045] respectivamente. Tampoco es casual que ambos libros fueran escritos a la vez. Ya lo advertía Aurora de Albornoz: "Podríamos ver *Ágata ojo de gato* 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""[1046]. Algo similar a lo que observaba Carmen Martín Gaite en *Descrédito del héroe* (1977), en la tendencia de los poemas en prosa a deshacerse del tono narrativo para adentrarse en el terreno de lo fantástico y en un mundo interior: "desde un punto de vista poético, la inseguridad con que Caballero Bonald se dirige a ese recóndito e incierto interlocutor agazapado en sus propios repliegues, el angustiado balbuceo de las preguntas que tratan de despertarlo, el miedo con que le toma un pulso que ya casi no late."[1047] A través de estos dos libros se configura una conciencia poética fundada en la escucha que refunde originalmente las formas de la poesía y de la prosa. Así la poesía, como proceso lingüístico interiorizado contrario a la representación, se convierte en un credo, un aliento que irriga la voluntad creativa de la que nace la propia escritura. Las diferencias con la prosa ya no radican en los distintos modos de representación gráfica en los que habitualmente se la encasilla, sino en el anhelo de trascendencia que define a la literatura por encima de cualquier formato escrito. Así la barrera entre lo poético y lo prosaico, entre lo lírico y lo narrativo, ya viene marcada en la escucha, en la esencia oral y musical del lenguaje como antesala de la escritura.

En una entrevista se refería a las conexiones formales entre los poemarios *Descrédito del héroe* (1977), donde aparecen sus primeros poemas en prosa, y *Laberinto de Fortuna* (1984), compuesto íntegramente por este tipo de poemas. Es llamativo observar la manera en la que siempre evita el término "poema en prosa". En este caso los define como "poemas escritos, compuestos u ordenados tipográficamente como si fueran prosa."[1048]. Más adelante aporta algunas

[1045] En sus memorias se refiere específicamente a la fusión de las formas de la prosa narrativa y la poesía en el proceso de escritura de *Ágata ojo de gato* (1974). Cf., op. cit., *La costumbre…,* p. 559.
[1046] "Ágata o la palabra como alucinógeno", en *Hacia la realidad creada*, Barcelona, Ediciones Península, 1979, p. 131.
[1047] MARTÍN GAITE, Carmen, *El fraudulento rastro de la verdad*, ap., op. cit. *Navegante…,* p. 172.
[1048] Op. cit., *Regresos…,* p. 216. Carlos Alcorta, en su reseña a *Desaprendizajes* (2015) habla de los "poemas en prosa, aunque el autor precise que «ese apelativo es equívoco. Son poemas dispuestos tipográficamente como si fueran prosa, pero se pueden partir como versos y se convierten en poemas tradicionales»" https://carlosalcorta.wordpress.com/2015/09/21/j-m-caballero-bonald-desaprendizajes/

razones muy esclarecedoras sobre la correspondencia entre la pulsión original que engendra la creación poética y la naturaleza formal que luego adopta en el papel:

> De hecho muchos de estos poemas salieron escritos en verso cortado. Hay un ritmo claro en estos poemas. […] Los puse en prosa porque me pareció que tenían más atractivo. […] El verso siempre parece que admite una mayor libertad interpretativa, o una aventura del lector. Aquí, como era prosa, la gente quería verlo muy claro, por lo visto. Algunos me han dicho que son muy complicados.[1049]

En este testimonio se confirma que desde un punto de vista formal lo que prima es el ritmo original de las palabras, que al no estar supeditado a ninguna regla métrica, le permite disponerlas tanto en verso como en prosa. Durante este proceso parece revivir los mismos dilemas poéticos que llevaron a Juan Ramón Jiménez a publicar un mismo poema, *Espacio*, en ambos formatos. Observamos que uno de los alicientes que le llevan a elegir la disposición prosaica es la ambigüedad que genera su lenguaje poético en lectores acostumbrados a una correspondencia directa entre el lenguaje narrativo y este tipo de disposición. Con esta pugna formal aspira a que "la mayor libertad interpretativa" que tradicionalmente se atribuye al verso, también sea buscada por el lector en la disposición gráfica tradicionalmente atribuida a la prosa. El poeta jerezano desea que la "aventura del lector" no esté condicionada por la forma en la que se disponen las palabras, sino por su propia esencia semántica y sonora.

En sus memorias se refería a Borges después de haber asistido a una de sus conferencias: "reincidió en la majadería de querer demostrar la inferioridad manifiesta de la novela respecto a los restantes géneros literarios, en especial del cuento."[1050] Es cierto que José Manuel Caballero Bonald no ha sido un gran cultivador del relato corto, pero sus opiniones al respecto también indican su defensa de la paridad de los géneros frente a la función poética del lenguaje:

> Ahí publiqué (antología de *Relatos españoles de hoy*[1051] de Rafael Conte y Alfonso Grosso) por primera vez el único cuento que considero salvable de los poquísimos que he escrito —no más de tres o cuatro— a lo largo de mi ya dilatada dedicación a la literatura. Al contrario de otros colegas de notable producción cuentística, a mí ese género me ha caído un poco siempre a trasmano, probablemente por incapacidad más que por desgana.[1052]

[1049] Ibíd., p. 216. La crítica también ha contrastado esta cuestión al hilo de su propia obra. Fernando G. Delgado afirmaba que el poeta jerezano "cruza un lenguaje común tanto a su narrativa como a su poesía, pero en una y en otra, respetadas las reglas y las libertades de los géneros, se completa o complementa el vasto universo de un escritor que no renuncia a alimentar su prosa con el aliento de su verso ni a personalizar su verso con el vigor de su prosa." GONZÁLEZ DELGADO, Fernando, *Perfil de un mestizo*, op. cit. *Navegante…,* p. 265.
[1050] Op. cit., *La costumbre…,* p. 475.
[1051] GROSSO, Alfonso y CONTE, Rafael, *Relatos españoles de hoy*, Barcelona, Santillana, 1970.
[1052] Op. cit., *La costumbre…,* p. 506.

2. UNA POÉTICA MUSICAL

En una entrevista fechada en 1970, el mismo año en que publicó el cuento al que se refiere y pocos años antes de publicar *Ágata ojo de gato* (1974), afirmaba:

> Hace unos diez años me desazonaba mucho esa falacia de la limitación de cometidos entre novela y poesía. Ahora pienso que en ningún modo son irreconciliables y que de hecho se benefician mutuamente: se compenetran. No es que caiga en el absurdo de defender que se trata de engranajes creadores idénticos. Pero a veces la fórmula de ahondamiento en ciertos oscuros tramos de la realidad tal vez no sea muy distinta cuando trabajo en un poema y cuando lo hago en algún concreto recodo novelístico. No sé si es que, en el fondo, me siento en estos momentos muy tentado a sospechar que lo que busco en poesía puede identificarse con ciertos rasgos de lo que busco en novela.[1053]

Algunos años después de la publicación de la novela, en otra entrevista contaba al respecto:

> Cuando me pongo a escribir un poema o cuando estaba redactando *Ágata ojo de gato* (1974), había momentos en que no se sabía si estaba escribiendo un poema más o menos descriptivo o estaba narrando un hecho intercalado en la acción de la novela.[1054]

Con el paso de los años, lo que en un principio surgió como un proceso de experimentación formal o de hibridación genérica terminará convirtiéndose más bien en un fértil mestizaje de las formas escritas en favor de una autónoma y universal pulsión poética versada en el manejo del lenguaje a partir de la escucha. Algo que también atribuye a otros autores y obras, como a *Mortal y Rosa* de Francisco Umbral:

> […] la elaboración de un texto de espléndida factura literaria y sintáctica, al que muy bien se le podría considerar un paradigma en esa difícil coyuntura literaria donde se confabulan la poesía y la prosa. […] la unidad fundacional de un texto [es] genéricamente intercambiable en la medida en que es autosuficiente.[1055]

Esa autosuficiencia del texto está relacionada con todas las cualidades musicales de su poética, desde la fidelidad sonora a la escucha de las palabras que finalmente lo conforman en la escritura, pasando por su aproximación imprecisa a la realidad, o la sugerencia como vínculo comunicativo con el lector. El autor da cada vez más por sentado que las distancias entre poesía y prosa se aferran más al sentido de la vista que al del oído. Sobre la escritura de Lezama Lima afirmaba:

[1053] Op. cit., *Regresos…,* p. 94.
[1054] Ibíd., p. 119.
[1055] Op. cit., *Oficio…,* pp. 587-589.

> Más tal vez su prosa que su poesía —suponiendo que no sean el mismo artefacto—, pues esta última se ve afectada por una atonalidad compositiva que incluso parece intensificar el barroco hermetismo de la escritura.[1056]

De manera opuesta, también critica a otros escritores que no asumen el mestizaje de las formas a partir de una concepción unitaria de la voz poética. De Aldecoa llegó a escribir:

> […] no comparto del todo el hecho de que renunciara a simultanear en términos genéricos la poesía y la prosa, suponiendo que no puedan fusionarse en un mismo conducto expresivo.[1057]

En un artículo suyo sobre la obra de Jorge Gaitán afirmaba que "los géneros tienen mucho de prejuicios trasnochados"[1058], y en otra ocasión que "la poesía puede filtrarse por cualquier género literario (suponiendo que los géneros literarios sean algo más que una trampa para neófitos)"[1059].

Es evidente que la novela y la poesía se adecúan a estructuras lingüísticas muy diferentes —de hecho el poeta, después de haber demostrado su solvencia en el género novelístico, renunció durante los años 90 a volver a enfrentarse al esfuerzo físico y mental que supone escribir una novela[1060]— pero no ha dejado de afirmar que en el fondo atienden a un mismo proceso de búsqueda a través del lenguaje:

> La novela y la poesía suponen para mí, fundamentalmente, otras tantas tentativas de reproducción lingüística de mi experiencia o de mis lastres mentales o de mis manías o de mi manera de ser… Se trata, pues, de dos modos de enfocar un problema de lenguaje. Con bastante frecuencia, esos dos modos se entrecruzan, se interfieren y en ningún caso tienen que disociarse necesariamente uno del otro […]. Yo tiendo, de todas formas, a creer que mi poética es similar en el campo de la narrativa y en el terreno de la poesía, aunque difieren obviamente de los conductos que la canalizan. Yo hago literatura a través de mi experiencia y mi experiencia, en términos literarios generales, son las palabras.[1061]
>
> […]

[1056] Op. cit., *La costumbre…,* p. 426.
[1057] Op. cit., *Oficio…,* p. 422.
[1058] Ibíd., p. 547.
[1059] Ibíd., p. 427.
[1060] En una entrevista de 2007 afirmaba ante la siguiente observación: "—Ha asegurado estar cada vez más lejos de la novela, que nota en ella la mentira y la ficción. —No tanto la ficción como el artificio. Los géneros literarios son todos de ficción: la novela, la poesía y hasta las memorias. Pero en la novela el artificio, las estratagemas, las trampas retóricas han acabado resultándome poco llevaderas, incluso enfadosas. Seguro que no volveré a escribir ninguna novela." Op. cit., *Regresos…,* p. 335.
[1061] Caballero Bonald responde a Antonio Hernández en la entrevista, *Una promoción desheredada. La poética del 50*, Madrid, Ed. Zero, 1978, pp. 311-312.

2. UNA POÉTICA MUSICAL

Para mí, poesía y prosa son como dos conductos para buscar una misma solución. [1062]

Alrededor de 1970, en relación con la deriva contemporánea de la literatura, el teórico francés Gérard Genette afirmaba en su obra *Figures II* que la poesía, por su naturaleza transgresora, más allá de los límites genéricos tradicionales, podía definirse como la "antiprosa"[1063], dado que su lenguaje tiende a la exclusividad, a apartarse de cualquier uso social vinculado a la realidad que transcribe el lenguaje narrativo y coloquial. Apenas 40 años atrás, en la década de los 30, Paul Valéry afirmaba en *Variété* que el destino de la prosa estaba abocado a la muerte una vez que su mensaje había sido comprendido, a una destrucción sin retorno completamente absorbida por el significado[1064]. Y en otros casos, como el del teórico del lenguaje Henri Meschonnic en su obra *Les états de la poétique*[1065], la distinción entre poesía y prosa es considerada obsoleta por esquemática y por totalitaria. Desde nuestro punto de vista, en los múltiples acercamientos teóricos contemporáneos en los que se ha tratado de definir la literaturidad, la esencia de la expresión poética, más allá de cualquier género escrito y por contraste con las cualidades referenciales y representativas del lenguaje, en todo lo que el lenguaje literario no se parece a la prosa es porque se parece a la música.

En paralelo a esta idea, el poeta jerezano toma conciencia de las contradicciones a las que esta distinción invita a través del uso de un lenguaje poético que desea retornar a su esencia musical sin renunciar a la complejidad semántica de sus formas, sometiéndolas a un libre proceso de interpretación sugestiva:

> A lo mejor es una cuestión de ritmo, o sea, del rimo con que se va desplegando la materia poética a medida que se escribe. No es que me importe mucho el aspecto tipográfico del poema, pero a veces me puede condicionar. Cada tema impone su propia forma. A veces el tema camina bien por una línea quebrada, por todos esos escalones técnicos del verso, y otras veces el tema exige una estructura en prosa, una continuidad rítmica que no esté condicionada por lo que se llama una composición poética.[1066]

La distancia que separa al ritmo natural de la palabra poética que surge a través de la escucha del que finalmente percibe el lector en el texto parece estar condicionada a priori por las exigencias técnicas de los géneros —aunque paradójicamente los que emplea el jerezano se definan por la voluntad de acercarse lo máximo posible al ritmo natural de la enunciación— y,

---

[1062] Entrevista MARTÍNEZ DE MINGO, Luis, *Caballero Bonald, fabulador de nuestras carencias*, ap., *Entre la cruz y la espada. En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 265-272.
[1063] (Traducción mía) "L'antiprose" GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 127.
[1064] "L'essence de la prose est de périr, — c'est-à-dire d'être « comprise »,— c'est-à-dire, d'être dissoute, détruite sans retour, entièrement remplacée par l'image ou par l'impulsion qu'elle signifie selon la convention du langage." VALÉRY, Paul, *Variété III, IV et V*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2002, p. 265.
[1065] Ed. Presses Universitaires de France – PUF, 1985.
[1066] Op. cit., *Regresos…,* p. 183.

desde un punto de vista más general, por la problemática de la transcripción de los sonidos. Los retos que plantea la concepción musical de la palabra en relación con la escritura son similares a los de la propia escritura musical, y al igual que ha ocurrido para la música, durante los últimos años la poesía se ha valido de la floración de nuevos formatos en los que ahora se transcribe y se difunde —grabaciones, blogs, vídeos, redes sociales…—. Parece que estos indicios vaticinan, además de por razones ecológicas, el principio del fin del papel como formato hegemónico. Quién sabe si también del renglón. En cualquier caso, independientemente del canal de comunicación, la esencia de la palabra musical es y será oral, por eso nunca dejaremos de leerla en el agua.

2.8. Transculturación idiomática: fronteras sonoras, traducción y mestizaje

El rrabé gritador con la su alta nota:
¡Calbi, garabí! ba teniendo la su rota[1067]

Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*.

Después de habernos interesado por el paralelismo entre la literatura y la música en la distancia corta de los múltiples aspectos que conciernen a la poética de José Manuel Caballero Bonald queda preguntarnos, a partir de una focalización más amplia respecto de la diversidad sonora y heterogénea del lenguaje, si la perspectiva musical también concierne a la percepción que el jerezano tiene del castellano en tanto que repertorio fonético y léxico-semántico en contacto con otras lenguas. Si hasta ahora nuestro estudio se basaba esencialmente en el análisis de su producción y recepción del lenguaje literario a nivel individual en contraste con la música —sin en ningún momento obviar su específica cualidad significativa y su evolución dentro de la tradición literaria—, a partir del pensamiento musical, desde un punto de vista colectivo, las lenguas también pueden observarse desde los intercambios sonoros que sirven de soporte para el conjunto de imágenes semánticas donde se forja con mayor solidez la identidad de los pueblos.

La evolución histórica de las naciones es simultánea a la de sus lenguas y sus músicas. En esos lances se establece una parcela muy importante de los valores culturales en su conjunto. En el rizoma sonoro del sustrato idiomático puede leerse el impacto de unas civilizaciones sobre otras. Sus límites dialectales y sus intercambios fronterizos son abordados e instrumentalizados por los escritores y por el propio poder a partir de un posicionamiento ideológico más o menos

[1067] CEJADOR Y FRAUCA, Julio, Edición, introducción y notas, Clásicos castellanos. Madrid: Ed, Espasa-Calpe, 1967, p. 136.

consciente desde donde es posible deducir una lectura del significado de la lengua como instrumento para la construcción de la identidad individual y colectiva y de nuestra manera de existir colectivamente a través del lenguaje.

En la obra crítica de nuestro autor encontramos varias pistas sobre su personal manera de concebir esta realidad histórica. Su propia obra y sus vínculos con algunas expresiones musicales tradicionales no se explican fuera de una visión integradora de las fronteras culturales y tampoco sin la voluntad de construirse una identidad propia a través de la mirada del otro. Esta particular lectura de la historia cultural a partir de la literatura es consustancial a su pensamiento progresista y al relativismo ideológico sobre el que reposan los principios filosóficos de su poética. Pero también está vinculada a su pensamiento musical, además de por su interés específico por el flamenco, el jazz o la música andalusí, por su fascinación por la diversidad sonora de las lenguas. Su sensibilidad poética y musical no es indiferente a la multiplicidad de influencias entre los repertorios léxicos y fonéticos de las lenguas fronterizas, ni mucho menos al sustrato histórico de la lengua castellana. Los ecos provenientes de las ruinas de la torre de Babel esconden una variedad cultural que suele pasar desapercibida para los puristas del idioma y a pesar del multiculturalismo imperante en muchas sociedades modernas siguen sirviendo de excusa para la construcción de nuevos muros y fronteras.

El eclecticismo idiomático de nuestro autor se construye sobre todo a partir del concepto de mestizaje en contraposición a la idea de pureza[1068]. Para llegar al fondo de la cuestión, y como lo iremos viendo en este apartado, no duda en contrastar sus argumentos con fenómenos directamente relacionados con la naturaleza fronteriza de las lenguas, como la historiografía del castellano de las dos orillas o con fenómenos particularmente limítrofes como la traducción o el bilingüismo. Pero también se apoya en el concepto de mestizaje para construirse una identidad literaria asimismo mestiza, a partir de las interconexiones que observa entre las culturas idiomáticas y musicales con las que se identifica y que situamos a grandes rasgos en la órbita de la cultura andaluza e hispanoamericana. En este andamiaje transcultural sobre el que se asientan muchos de los temas de su obra literaria también tiene muy presentes los distintos afluentes de la cultura popular y las tradiciones orales[1069], a las que por otro lado ha dedicado un número muy

[1068] Obsérvese a lo largo de este apartado cómo el poeta reincide en el contraste entre lo puro y lo mestizo como confrontación simbólica entre lo conservador y lo progresista. En el artículo *La poesía impura de Ferreira Gullar* rescata una cita de Neruda donde habla de pureza para referirse a los temas de la poesía, a las imágenes que llaman la atención de la mirada del poeta —"Aquel tan aireado manifiesto de Neruda, abogando por una poesía "impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilias, profecías, declaraciones de amor y de odio…" Op. cit., *Oficio…,* p. 472.—. Sin embargo, nos centramos aquí en las posibles derivaciones del término aplicadas al sentido del oído en el contexto fronterizo de las hablas populares, lenguas y dialectos en relación con su propia poética.

[1069] La idea de cultura popular se contrapone histórica y geográficamente en su obra al concepto de globalización y de mercantilización, sobre todo cuando se aplica al conjunto de las artes. En sus memorias

extenso de artículos y ensayos. Para definir la articulación simultánea de los diferentes tipos de intercambios lingüísticos, musicales, sonoros y culturales, emplea asimismo, el concepto del policentrismo, como una vía sostenible y enriquecedora para la diversidad de las identidades.[1070]

Desde un punto de vista biográfico, ya existía en su casa un contexto propenso al multiculturalismo y al contacto con otras lenguas, que afectará sin duda a la construcción de su identidad mestiza. En una entrevista afirmaba:

> Aunque nacido en Andalucía y aunque me sienta muy íntegramente andaluz, mi padre es cubano y mi madre francesa. Si lo recuerdo es porque pienso que mis primeros ejercicios poéticos están contagiados, a partes iguales, de un romanticismo afrancesado de lo más ingenuo y de un barroquismo ornamental de falsa procedencia antillano-andaluza.[1071]

Es interesante observar el vínculo afectivo que establece entre las nacionalidades que confluyen en su biografía y los movimientos literarios con los que se siente identificado, como si la propia naturaleza geográfica y socio-cultural de cada uno de los rincones de la tierra impusiese a sus habitantes unas claves estéticas con las que descifrar el mundo. En su comentario él mismo toma conciencia de lo arbitrarias que pueden llegar a ser estas suposiciones, pero en la tarea que nos compete no dejan de ser muy significativas. La huella del mestizaje que conoció a temprana edad en su entorno familiar está presente en su obra literaria en múltiples sentidos. Siendo la rama familiar paterna oriunda de la ciudad cubana de Camagüey, siempre ha demostrado una particular filiación sentimental con Cuba, a pesar de no haber conocido a esa parte de la familia ni haber viajado a la isla hasta la edad adulta[1072]. En *Diario de Argónida* (1997) publica un poema titulado *Mestizaje* inspirado en la observación de un viejo daguerrotipo familiar, una estampa caribeña donde figuran su abuela Obdulia y su padre, del que citamos la penúltima estrofa:

> También yo estoy allí, huelo a melaza
> rancia y a sudor de machetes,
> oigo las pulsaciones grasientas del trapiche,
> los encrespados filos de la zafra,
> siento la floración de un mestizaje

---

especifica: "No olvidé, por ejemplo, mi vieja afición a ciertas formas expresivas de la cultura popular, o de la cultura popular no contaminada por las artes escénicas, las academias privadas y las interferencias turísticas". Op. cit., *La costumbre…,* p. 287.

[1070] En su artículo *Visión de la literatura en la prosa crítica de José Manuel Caballero Bonald*, Antonio Unzué Unzué analiza la visión policéntrica de la lengua y la literatura hispánicas del poeta jerezano a partir de sus artículos críticos. Cf., Revista Tonos Digital, nº 20, 2010.

[1071] Op. cit., *Regresos…,* p. 153.

[1072] Op. cit., *Memorial…,* p. 23. Cf., op. cit., *La costumbre…,* p. 423.

que a mí también me alía con mi propio decoro.[1073]

Más allá de la construcción de su propia identidad mestiza, también aplica en su obra crítica la reflexión sobre el mestizaje en la literatura como concepto ideológico vinculado al progreso y como una fórmula abierta para concebir la evolución del propio lenguaje. En su artículo *Literatura y mestizaje*[1074] contrasta la variedad lingüística actual de la lengua castellana dentro de la extensa mancomunidad hispanoparlante con la influencia del árabe patente en multitud de vocablos. A través de sus líneas defiende el "prodigio de lo ignoto" frente a "la pureza del idioma", dado que, según dice, todas las lenguas son en mayor o menor medida una mescolanza de diversos dialectos. También advierte de los peligros de un conservadurismo extremo que podría incitar a actitudes y planteamientos abiertamente totalitarios:

> Los purismos lingüísticos —literarios— quedan reducidos a pláticas de académicos inmovilistas o de patriotas de capa y espada, fauna no extinguida todavía. El purismo, por su mismo carácter conservador, coarta la natural evolución del idioma y remite de algún modo al estancamiento de las ideas. […] La pureza del idioma es la antítesis del mestizaje vivificante. Como el execrable designio de la pureza de sangre lo es de la noble dinámica multirracial. Digamos que un purista es un racista en versión lexicológica.[1075]

Desde un punto de vista historiográfico, es capaz de extraer del mestizaje la única lectura positiva de la colonización[1076]. En una época en la que las purgas racistas contra judíos y musulmanes estaban a la orden del día en España, el encuentro no menos violento con las culturas precolombinas desembocó, con el paso de los años y a partir del criollismo, en una enriquecedora expansión de las fronteras idiomáticas de la lengua castellana. Una identidad plural sobre la que se construye la idiosincrasia de los pueblos latinoamericanos y las obras de los mejores escritores y poetas hispanoamericanos. El jerezano advierte del valor de esa "convivencia que se perpetúa hasta hoy mismo, al margen de expolios culturales, imposiciones doctrinarias, feroces exterminios." También toma conciencia en su artículo de otros enriquecimientos fronterizos,

---

[1073] Op. cit., *Somos…,* p. 530.
[1074] Op. cit., *Copias…,* pp. 335-346.
[1075] Ibíd., p. 342.
[1076] En paralelo a la denuncia implícita en su obra a las injusticias de la sociedad franquista, el choque de civilizaciones, la violencia y la explotación de unos pueblos por otros también es un tema que aflora en la narrativa y en la obra ensayística del jerezano. El mito que crea en *Ágata ojo de gato* (1974) se nutre de los múltiples conflictos bélicos ocurridos en Andalucía entre pueblos tan dispares como vikingos, musulmanes o normandos. En su novela *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) se ofrece una visión de una Andalucía colonizada económicamente por aristócratas ingleses y franceses, a pesar de que en una entrevista al respecto afirmaba que "Andalucía siempre termina por colonizar a los colonizadores", op. cit., *Regresos…,* p. 172. En su siguiente novela, *En la casa del padre* (1988), los criollos castellanos persiguen a muerte a los pobladores legítimos de Argónida y se apropian de las tierras comunales que la Segunda República les había concedido.

como el sincretismo musical: "El acento de la quena andina se funde con el sonido de la flauta mediterránea […]; el canto del yaraví o de los sones caribes penetra en las melodías andaluzas".

Pero en lo que al lenguaje literario se refiere, y siendo muy consciente del aporte sustancial a la literatura española y universal de los autores hispanoamericanos durante los últimos siglos, se erige en defensa de la riqueza panhispánica del castellano en detrimento de un proteccionismo peninsular de la lengua. Y en ese debate tampoco elude las representaciones culturales del poder en el eje colonia-metrópoli:

> La reacción contra las formas rígidas del español metropolitano no fue más que una reacción literaria contra una carencia expresiva, aparte de lo que pudiera tener de enfrentamiento político a otras tiránicas formas de colonialismo. […] Nadie duda, además, que un diccionario debe recoger, antes incluso que los vocablos autorizados por los escritores, los legitimados por la frecuencia del uso popular. Y en América había multitud de palabras que debían integrarse necesariamente en el caudal léxico del español que allí se empezó a hablar. No deja de ser aleccionador, por otra parte, que muchas voces ya desusadas en España permanecieran muy vivas en Latinoamérica, no como arcaísmos sino como ejemplos lozanos de los reflujos expansivos de la lengua, sobre todo en las zonas más aisladas de los contagios cosmopolitas.[1077]

A través de la defensa del mestizaje idiomático no hace otra cosa que alabar la vivacidad oral de la lengua frente al instinto conservador de los diccionarios y de las normas académicas. De esa manera reconoce la capacidad autogenésica del lenguaje, en paralelo a la que pretende elaborar en sus textos literarios. Un grito en favor de la libertad individual y colectiva en contra del proteccionismo de los centros de poder. En sus memorias afirmaba, al hilo de una discusión con Borges, Américo Castro y otros escritores que se quejaban de "las corrupciones y fragmentaciones del idioma"[1078]:

> Qué espléndido español impuro el que escriben los grandes creadores contemporáneos de nuestra lengua literaria, desde Valle-Inclán y Juan Ramón Jiménez a Vallejo y Neruda. Me parece que fue por ahí por donde yo canalicé mi defensa del mestizaje —en todas sus vertientes, incluida la lingüística— como uno de los más fecundos factores de enriquecimiento cultural.[1079]

En este sentido se suma a la idea del policentrismo defendida por Carlos Fuentes y a lo que Juan Goytisolo, en paralelo a las ideas del escritor mexicano, definió como "la destrucción del lenguaje"[1080]. El jerezano considera a la lengua como un "instrumento múltiple de expresión

---

[1077] Op. cit., *Copias…,* p. 342.
[1078] Op. cit., *La costumbre…,* p. 477.
[1079] Id.
[1080] ALBERT ROBATTO, Matilde, Art., *Juan Goytisolo: destrucción y creación del lenguaje*, Boletín AEPE, nº 19, Oct. 1978.

literaria"[1081] que ha de tener en consideración las "variantes marginales del idioma"[1082] y los "aportes dialectales"[1083]. Desde su punto de vista, la realidad actual del español de las dos orillas solamente puede ser concebida a partir de una visión aglutinante. En su artículo *Carlos Fuentes y la lengua rescatada* apuntaba:

> Parece evidente que las novelas escritas en español —con todas las variantes que se quieran aportar— deben ser entendidas bajo un mismo prisma crítico. De hecho constituyen una mancomunidad, un conjunto de herencias no necesariamente afines y supeditadas a un natural mestizaje lingüístico, en este caso a un recíproco trasvase entre España y Sudamérica. Ni los condicionamientos geopolíticos, ni los caracteres nacionales, perturban para nada ese operativo estatuto. Las literaturas escritas en castellano, vengan de donde vengan, pertenecen pues, obviamente, a un consorcio cultural, no obediente a ningún centro regulador, sino a ese policentrismo que Fuentes defendió con tan adecuada oportunidad. Viene a ser como una casa cuyo unitario carácter queda definido por la variedad de sus habitaciones. Las diferencias que pueden rastrearse en el español de Colombia, Perú, México o Chile, vienen a ser del mismo orden teórico que las que puedan advertirse entre los distintos usos —y normas— del español de Andalucía, León, Asturias o Canarias. Cada uno se moviliza, afortunadamente, dentro de sus respectivas inducciones geográficas o históricas.[1084]

El interés de este posicionamiento desde el punto de vista de la música es el paralelismo que se puede establecer en los intercambios transculturales a partir de la defensa de un código flexible pero unitario, en este caso también aplicable a la escritura. José Manuel Caballero Bonald recurría a la música como ejemplo para justificar este tipo de ambivalencia entre lo unitario y lo colectivo, entre lo local y lo global, entre la variante y la norma. En la conclusión de su artículo *Literatura y mestizaje* rescata una cita de Lázaro Carreter en la que el que fuera director de la Real Academia reivindica la pluralidad empleando un ejemplo musical:

> No podemos ni debemos ser superficialmente iguales, pero sí debemos igualarnos en el respeto a una norma panhispánica que, como una partitura, admite una variedad ilimitada de ejecuciones sin dejar de ser la misma.[1085]

La mirada mestiza de José Manuel Caballero Bonald se debe en gran medida a sus vínculos familiares, afectivos, biográficos y literarios con Latinoamérica. Y todo ello, como ya lo apuntábamos con anterioridad, ha afectado profundamente a su estilo literario. Sus antecedentes cubanos y la lectura de ciertos clásicos de la literatura hispanoamericana durante su adolescencia,

---

[1081] Op. cit., *La costumbre…,* p. 268.
[1082] Id.
[1083] Id.
[1084] Op. cit., *Oficio…, de lector*, p. 476. Cf., op. cit., *Regresos…,* p. 353.
[1085] Op. cit., *Copias…,* p. 345.

como *La Araucana*[1086], le incitaron a frecuentar varios poetas latinoamericanos durante su primera etapa en Madrid y a vivir durante algunos años en Colombia.

> He pensado muchas veces en que tal vez arranquen de ahí ciertas conexiones literarias mías con escritores de la otra orilla del idioma, más ostensibles acaso que las que puedan vincularme a una tradición de cuño estrictamente peninsular, salvando a los barrocos castellanos. Claro que, aparte de los tres años que me pasé enseñando literatura en Colombia y que tan feraces me resultaron, había que tener en cuenta la procedencia cubana de mi padre y todas esas porciones de sangre criolla que me llegan a través de la abuela Obdulia Ramentol. Si bien no soy nada partidario de magnificar esas fútiles marcas hereditarias, tampoco me siento inclinado a no adjudicarles algún valor identificativo, al menos como referencia psicológica dentro de las consabidas remuneraciones del mestizaje.[1087]

No será la primera vez que corrobore la opinión de muchos críticos que lo sitúan más cerca de los modales lingüísticos y estéticos de la literatura hispanoamericana que de los de la peninsular[1088]. De hecho, apoyándose en la noción de mestizaje, ha llegado incluso a afirmar en una entrevista que se siente más latinoamericano que español[1089].

En sus relaciones con la literatura hispanoamericana cabe resaltar su temprana vinculación a ciertas revistas en las que se fomentaban particularmente los intercambios transatlánticos. También que muchos de los poetas andaluces que más frecuentó, como Fernando Quiñones o Félix Grande, estaban muy ligados a la literatura hispanoamericana[1090]. En su caso, tales vínculos se concretaron en diversas actividades literarias profesionales concretas: durante los años cincuenta fue director de *La Tertulia*, la revista literaria de la Asociación Cultural Iberoamericana[1091]; en su etapa como subdirector en *Papeles de Son Armadans* colaboró con la flor y nata de la literatura hispanoamericana de su tiempo; durante su etapa en Colombia asistió a Jorge Gaitán Durán en las labores de dirección de la revista *Mito*[1092]; y ya apuntábamos que estuvo

---

[1086] Op. cit., *Tiempo…,* p. 88.
[1087] Ibíd., p. 338.
[1088] Cf., op. cit., *La costumbre…,* p. 479. En una entrevista afirmaba en relación con sus afinidades literarias: "Más de una vez he dicho que, aparte de esos dos grandes ejemplos de la literatura española del siglo XX que son Juan Ramón Jiménez y Valle-Inclán, yo me siento muy unido, por toda una serie de afinidades y gustos hereditarios, a una tradición latinoamericana que incluye a poetas como César Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz, Juan Gelman, y a prosistas como Onetti, Rulfo, Carpentier, Lezama Lima, Borges… Por ahí ando." Op. cit., *Regresos…,* p. 330.
[1089] Ibíd., p. 353: "A veces casi me siento más latinoamericano que español. Estoy muy unido al mundo latinoamericano, culturalmente hablando, sobre todo por razones de mestizaje, que para mí es un factor esencial en el enriquecimiento de la cultura… Ni siquiera hace falta recordar que los españoles, como tantos otros pueblos, somos obviamente mestizos…"
[1090] En sus memorias apunta un dato al respecto con cierta ironía: "A Onetti lo conocí a través de Félix Grande, que le disputaba a Fernando Quiñones el abnegado oficio de primer recepcionista español de escritores argentinos en particular e hispanoamericanos en general". Op. cit., *La costumbre…,* p. 576.
[1091] Op. cit., *Regresos…,* p. 53.
[1092] Ibíd., p. 159.

a cargo del registro de americanismos en el Seminario de Lexicografía de la RAE[1093]. Además, a lo largo de su obra crítica y de sus entrevistas se muestra como un profundo conocedor de esta literatura[1094]. Tanto su biografía como su correspondencia están salpicadas de vínculos literarios y fraternales con escritores de la otra orilla. En su artículo *Cónsul de la nueva poesía en ultramar*[1095], Álvaro Salvador estudia de una manera muy solvente la relación biográfica a través de los años de José Manuel Caballero Bonald con los escritores y la literatura hispanoamericana y apunta el posible vínculo entre su ideología disidente y las nuevas fronteras idiomáticas que descubrió a su paso por Colombia. Fue allí donde conoció a varios intelectuales españoles en el exilio —José Prat, Luis de Zulueta o Camilo Torres— y donde escribió su novela *Dos días de setiembre* (1962) y el poemario *Pliegos de Cordel* (1963), adaptando la crítica social antifranquista a un lenguaje impregnado del exotismo y del fragor americanista de la palabra, que terminaría de cuajar en *Ágata ojo de gato* (1974) y en *Descrédito del héroe* (1977). Salvador también apunta que frente a la norma peninsular y bajo el influjo sonoro de una variante oral del castellano tan rica como la colombiana, todos esos descubrimientos lingüísticos se convierten en "reconocimientos que le hacen recuperar y afianzar sus originarias variedades lingüísticas andaluzas".[1096] Si en *Dos días de septiembre* (1962) ya aparecen diversos americanismos[1097], en *Ágata ojo de gato* (1974) el talante localista del léxico de la baja Andalucía propio de la región del Coto de Doñana se corresponde con un ejercicio paradigmático del uso de voces muy poco usuales casi en vía de desaparición.

Es en ese tipo de procesos donde tiene lugar lo que él denomina la "rehabilitación del lenguaje"[1098] que llevaron a cabo los grandes escritores hispanoamericanos del S.XX. Una "capacidad de procreación de las palabras"[1099] que achaca al mestizaje idiomático pasado por el tamiz del barroquismo en autores como Vallejo, Neruda o Carpentier[1100]. A lo largo de su obra

---

[1093] Cf., Ibíd., p. 28.
[1094] Cf., Op. cit., *Oficio…,* p. 586.
[1095] Op. cit., *Navegante…,* p. 257.
[1096] Ibíd., p. 260.
[1097] Sobre los americanismos en esta novela cf., op. cit., *Tiempo…,* p. 264.
[1098] Op. cit., *Regresos…,* p. 102.
[1099] Id.
[1100] En su obra crítica encontramos diversos fragmentos donde atribuye a un mismo proceso creador, el del mestizaje, diversas fórmulas poéticas abocadas al éxito literario. Rescatamos algunos vinculados a los autores citados. Sobre César Vallejo: "No se podría asimilar del todo esta poesía sin remitir su órbita lingüística a las más propias vivencias de su autor, sobre todo en lo que concierne a los trámites enriquecedores del mestizaje. Pues mestiza es, humana y artísticamente, la gestión esencial, la abigarrada nitidez de una obra tanto más plena cuanto más se acentúan sus soldaduras hispano-peruanas, o indo-españolas, digamos que dentro de una peculiar tendencia "indigenista" a la creación de un nuevo lenguaje." Op. cit., *Oficio…,* p. 243; sobre Pablo Neruda: "esa aventura creadora obstinada en expandir el lenguaje hasta sus límites más imprevistos, más desusados. La nueva realidad acotada en la poesía reclamaba nuevos resortes léxicos y sintácticos, nuevos adjetivos calificativos. La coincidencia de esa actitud de Neruda —como la de otros grandes creadores hispanoamericanos de la lengua literaria— con la de los historiadores de Indias resulta innegable. Como bien es sabido, esos primeros cronistas tuvieron que crear una nueva

crítica, el mestizaje y el barroquismo son dos elementos que le ayudan a definir movimientos y episodios concretos de la literatura hispanoamericana contemporánea como lo "real maravilloso", el "realismo mágico" o el "Boom" de la novela[1101], que también atribuye en su lectura de infractor redimido a una cierta forma de "desacato e infracción"[1102].

La voluntad por regenerar el lenguaje se nutre tanto de la necesidad de nombrar una naturaleza exótica desconocida como del contacto con otras lenguas, y también de una estética literaria, la barroca, concebida como una forma de conocimiento que aglutina todas las vertientes posibles de la palabra —orales y escritas, populares y cultas, locales y universales…—. Por tales motivos el jerezano concibe al barroquismo como un "atributo *par excellence* dentro del desarrollo de la literatura latinoamericana"[1103], pero que en su capacidad de regenerar la música del lenguaje y muy particularmente dentro de los cauces estéticos de la literatura no podemos dejar de comparar con las opiniones que ha expresado sobre el primer movimiento barroco en general y sobre su repercusión en la lengua española en particular, ya que la rehabilitación idiomática por los cauces barrocos es algo que también ha atribuido en diversas ocasiones a los grandes poetas del Siglo de Oro: "A mí me alucina leer a Góngora… Cuando la lengua estaba indecisa, cuando estaba creándose de una manera efectiva, cuando el castellano estaba forjándose con neologismos, formas sintácticas nuevas, etcétera."[1104]

En relación con la herencia gongorina y con la representación de la identidad cultural a través del lenguaje literario hay otro detalle secundario que no ha pasado desapercibido para el jerezano en sus artículos y comentarios, y es que Góngora, además de ser un gran aficionado a la guitarra, era andaluz. Si tratamos de sintetizar los diferentes modelos de transculturación idiomática de los que José Manuel Caballero Bonald se siente heredero y partícipe, por encima de sus vínculos con Hispanoamérica aparecen las diversas ramificaciones culturales e

---

escritura, un nuevo idioma apto para describir todo un cúmulo de desconocidos elementos de la naturaleza, de la vida. Afrontan la experiencia de descubrir un mundo nuevo, de ignoradas categorías culturales, y la relación escrita de ese descubrimiento demandaba una prosa cuya dinámica desbordante reprodujera el desbordante dinamismo de las nuevas realidades. Toda una renovadora riqueza léxica a la que se fueron fusionando otras riquezas idiomáticas aborígenes hasta crear una nueva lengua mestiza, expresamente diseminada en unos modelos cuya manifiesta diversidad no se contradecía con su carácter unitario. La poesía de Neruda no es desde luego ajena a esas prolíficas atribuciones del mestizaje. […] El prodigio de la naturaleza equivale de algún modo al prodigio de la prosa o la poesía que narra ese universo hispanoamericano." Op. cit., *Oficio…,* p. 288; o sobre Alejo Carpentier: "Ahí están también las aventuras creadoras del idioma, ese triunfo del mestizaje lingüístico frente a las alarmas de corrupción de los puristas de toda la vida. Como ya sugerí en otra ocasión, qué magnífica lengua "corrompida" la que hablan la mayoría de los personajes de ficción de Carpentier, muy en la línea —por cierto— de la que también usan Pedro Páramo, Díaz Grey, Oppiano Licario, Aureliano Buendía, Artemio Cruz, Zabalita…". Op. cit., *Oficio…,* p. 312.

[1101] Cf., op. cit., *La costumbre…,* pp. 446, 534; art., CABALLERO BONALD, José Manuel, *Del mestizaje y la lengua literaria*, Madrid, El país, 11-11-2012.

[1102] Op. cit., *La costumbre…,* p. 447.

[1103] Op. cit., *Oficio…,* p. 306.

[1104] Op. cit., *Regresos…,* p. 118.

historiográficas sobre las que construye su identidad andaluza. Andalucía, como región histórica, está presente en la mayoría de los espacios por los que transcurre su obra y ocupa un lugar privilegiado en su producción ensayística y de artículos de interés cultural[1105]. Sin embargo, y partiendo del conjunto de intercambios sobre los que se construye su identidad mestiza, la comparación con la fusión de los repertorios musicales tiene más sentido cuanto mayor es el protagonismo de las cualidades sonoras del lenguaje. Observamos que este tipo de mestizajes culturales, literarios y sonoros, tienen lugar principalmente a tres niveles: el primero, que relacionamos con la citada cualidad autogenésica del lenguaje literario, ocurre en los procesos de mitogénesis o mitopoiesis, el segundo a nivel léxico-semántico y el tercero a nivel fonético y prosódico, siendo en estos dos últimos niveles en los que desde un punto de vista funcional el lenguaje verbal se comporta de una manera más parecida al lenguaje musical en la frontera de sus respectivos códigos comunicativos. Asimismo, y para estos dos últimos casos, la traducción y el bilingüismo, como fenómenos estrechamente relacionados entre sí y por estar pertinentemente situados en las fronteras sonoras del lenguaje, ofrecen la posibilidad de decantar los valores musicales del verbo de los meramente semánticos. A través de las opiniones críticas de nuestro autor sobre estos dos procesos podemos llegar a tener una imagen certera del peso que tiene la musicalidad del lenguaje en la inmediatez de sus intercambios en contraposición con la lentitud de otros fenómenos no menos fronterizos que conllevan años de evolución idiomática, como la integración de fonemas y vocablos árabes en la lengua castellana.

La sensibilidad del poeta jerezano hacia los procesos de mestizaje está muy presente en la mitogénesis de sustrato andaluz que observamos en su obra y en su poética, a través del vínculo que fragua entre el barroquismo y la propia identidad andaluza. Su filiación literaria está particularmente marcada por un extenso linaje de poetas barrocos andaluces en cuyas obras observa la creación de múltiples espacios ficticios que alimentan la relación entre la creación literaria y la universalidad de las voces andaluzas dentro del marco de las literaturas escritas en

[1105] Si muchas de estas obras ensayísticas y artículos, en consonancia por su interés por la cultura hispanoamericana, remiten a espacios geográficos y culturales de la otra orilla del Atlántico, y particularmente de Colombia y Cuba —*Aprendizaje de Colombia, Una travesía por el Magdalena, La tentación duplicada, La aventura en Veracruz, La pedrada en el ojo submarino*—, son las obras dedicadas a Andalucía —y especialmente a la Baja Andalucía, correspondiente a las provincias de Cádiz y Sevilla— las que sobresalen en este repertorio por su diversidad temática y por su volumen: *El rastro perdido de Tartessos, Paseo a bordo de Cádiz, Andalucía: "Enigma al trasluz", De la sierra a la mar de Cádiz, Conmemorar al revés, Los pueblos de la frontera, Nuboso en el Estrecho, Guadalquivir-Doñana / La marisma: Un mundo singular, Visiones de Doñana, El rastro perdido de Tartessos, El aire de Sevilla, Sólo visita cultural, La campiña sevillana, Az-zait, Los Pedroches, Fragor de Trafalgar, Almadrabas…* El conjunto de estos artículos está compilado en op. cit. *Copias…* y en el segundo volumen de op. cit. *Relecturas…* bajo el epígrafe *Lugares y viajes*. También podríamos añadir a esta lista otros textos ensayísticos de mayor envergadura como los dedicados al arte flamenco y a otras cuestiones íntimamente relacionadas con la geografía y la cultura andaluza: *El baile andaluz* (1957), *Cádiz, Jerez y los puertos* (1963), *Los vinos de Jerez* (1970), *Luces y sombras del flamenco* (1975), *Andalucía* (1989) o *Sevilla en tiempos de Cervantes* (1991).

lengua castellana. Uno de los mejores ejemplos al respecto en su obra seguramente sea la construcción del mito de Argónida como representación del Coto de Doñana, epítome simbólico del mundo y espacio utópico de la patria. Si el poeta jerezano suele hacer suya la máxima de Cicerón *Ubi bene, ibi patria*[1106] —en contrapartida a ese otro verso de Neruda que ya citábamos con anterioridad: "Patria, palabra triste como termómetro o ascensor"[1107]—, también afirma que "el lugar donde se descubre el mundo ya es para siempre el compendio simbólico del mundo."[1108] La literatura le permite reconfigurar esos espacios reales, el conjunto de representaciones de la patria, hasta unos límites históricos y simbólicos inauditos. En el caso de Argónida, en un mismo cronotopo mitológico se entrecruzan referencias a los pobladores reales de Andalucía: tartessos, vikingos, normandos, musulmanes, castellanos, ingleses, gitanos… y todo a través de un lenguaje simbólico no menos mestizo, impregnado de americanismos, localismos y vocablos provenientes del árabe o del caló.[1109] Pero, desde un punto de vista sonoro, y a pesar de las múltiples imágenes que remiten a la realidad y la historia de Andalucía en su obra, siendo el andaluz una variante oral, ¿se escucha de alguna manera su música en la literatura escrita en general y en su obra en particular?

Además del perfil mestizo de la historia de la región, en sus memorias y artículos José Manuel Caballero Bonald observa una idiosincrasia manifiesta en los modos de emplear el habla oral, no tanto por la variante en sí o por los acentos, como por su dimensión socio-cultural. Una suerte de clarividencia discursiva que contrasta tácitamente con los modales comunicativos de la variante norteña y asimismo de los modales culturales que representa. En sus memorias le dedica unos párrafos a la sabiduría popular andaluza y a las cualidades expresivas de la oralidad que define como un "ejercicio de agudeza mental que acaba contagiando al no iniciado"[1110]. En su artículo *Paseo a bordo de Cádiz* adelantaba una definición bastante orientativa de esta idea: "lo que se conoce como sabiduría popular andaluza, esa mezcla perfectamente dosificada de cachondeo por libre y estricta civilización"[1111]. También subraya que tanto el canal como los modales discursivos facilitan sobremanera la comunicación entre andaluces. En *Las desobediencias de Ory* se refiere a esta cuestión al narrar cómo conoció al poeta gaditano: "El hecho de que fuera gaditano estableció un vínculo inicial que no necesitaba de mayores

[1106] Allí donde uno está bien, allí está la patria (traducción mía). Cf., op. cit., *Regresos…,* p. 321. El jerezano utiliza este aforismo para darle título a uno de los poemas del libro *Manual de infractores* (2005), ap., op. cit., *Somos…,* p. 622.
[1107] Op. cit., *Regresos…,* p. 307.
[1108] Ibíd., p. 299.
[1109] Acerca del mestizaje y las opiniones del autor sobre los datos contrastables, históricos y culturales, en los que se inspira la novela *Ágata ojo de gato* (1974) cf., ibíd., p. 278; op. cit. *Tiempo…,* p. 257.
[1110] Op. cit., *Tiempo…,* p. 160.
[1111] Op. cit., *Copias…,* p. 64.

preámbulos”[1112]. Este tipo de opiniones sesgadas son necesariamente revisables, pero no dejan de hablar de su visión particular de lo que para él representa la cultura popular andaluza y de los vínculos que casi siempre establece con el mestizaje. En una entrevista la relacionaba incluso con sus propias supersticiones: “Yo tengo supersticiones muy convencionales. Algunas me vienen de resabios infantiles, porque el andaluz suele ser supersticioso debido a ese remanente de culturas diagonales que se concentran en mi zona nativa.”[1113] Pero también observamos que rehúye del cliché de lo que en otra entrevista denominaba “el andaluz profesional”[1114]. Es a partir de ahí cuando su identidad andaluza proclama su deuda con los poetas barrocos andaluces de los que se siente heredero. Recientemente afirmaba:

> Me siento muy andaluz. Pero en un sentido que no es el que más se difunde. El andaluz dicharachero, divertido, jaranero, perezoso… ese es un andaluz absolutamente artificial. El andaluz de verdad es un andaluz austero, melancólico, muy interiorizado, el andaluz de Cernuda, ese es el andaluz que creo que soy, el introvertido, el meditabundo.[1115]

Esta filiación le empuja a querer encontrar las cualidades menos espolvoreadas del habla popular andaluza en la literatura de los grandes poetas andaluces, como una relación entre líneas casi imperceptible entre los usos orales del lenguaje y una particular visión del mundo estrechamente vinculada a la historia y a la propia geografía de la región. El jerezano no vende esta opinión como un hecho contrastado —y lo cierto es que desde un punto de vista inmanente, más allá de la dimensión fonética de la variante oral y de algunos rasgos léxico-semánticos, resulta imposible definir las marcas de estilo de una improbable literatura andaluza—, pero no deja de expresarla como una convicción sensitiva que de cierta subrepticia manera atraviesa el aliento de los textos de los poetas andaluces con los que más se identifica. En *Recordatorios de Góngora* afirma que el ingenio del cordobés podría deberse a “cierta impregnación andaluza”[1116]. José Manuel Caballero Bonald considera que la cultura andaluza y la oralidad característica de la región es un sustrato idóneo para la creación poética, y en su particular visión de los hechos la vincula a un barroquismo que percibe en el habla. En otra entrevista le preguntaban, no sin cierto atrevimiento: “—Una cultura tan oral da los mejores escritores de España”; a lo que respondía: “—Los mejores poetas. Desde Góngora y antes Juan de Mena, pasando por Bécquer, el 98,

[1112] Op. cit., *Oficio…,* p. 403.
[1113] Op. cit., *Regresos…,* p. 252.
[1114] *Imprescindibles. Cartas desde Argónida*, RTVE, 2016, min. 41, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=1sIdzJXkOI0&t=2691s
[1115] Id.
[1116] Op. cit., *Oficio…,* p. 85.

Machado, Juan Ramón, el 27."[1117] En otra en la que citaba a los grandes poetas del barroco andaluz apuntaba:

> El barroco andaluz está en el ambiente, es una predisposición temperamental y una especie de educación sensual. No es exactamente un sistema expresivo, un deseo de complicación expresiva, sino un sistema de conocimiento de la realidad. Ese lujo verbal del que hablas nunca es innecesario, se da como por añadidura.[1118]

Esa "predisposición temperamental" se corresponde tanto con una voluntad de hacer del mundo a través de la literatura y del lenguaje literario un espacio tan complejo como reconocible, como con un gusto por la metáfora, el símbolo y otras digresiones retóricas que hacen del lenguaje cotidiano un espacio abonado para la creación poética. Gonzalo Torrente Ballester afirmaba que en sus novelas "Caballero Bonald insiste en describir la realidad de su tierra andaluza, tan rica en materiales que no tienen por qué repetirse."[1119] El jerezano asume que el barroquismo andaluz nace de una variante oral del castellano repleta de arcaísmos, escueta, creativa, rica en matices léxicos y con unos valores fónicos muy reconocibles, en cuyas ramificaciones mestizas reconoce el temperamento de los pueblos hispanoamericanos y la herencia de los pueblos que han ido pasando por la región[1120]. Es curioso observar al respecto que además de los casos de escritores latinoamericanos que más suele citar por sus vínculos con el barroco, como Carpentier o Lezama Lima, las conexiones que establece entre el barroco andaluz y la literatura de la otra orilla también las sitúa en obras de escritores andaluces. En su artículo sobre el novelista sevillano Alfonso Grosso *Entre el barroquismo y la testificación* afirmaba:

> El novelista maneja, en efecto, un repertorio verbal de profusos alardes ornamentales, abigarrado por momentos, hábilmente dosificado a través del despliegue musical de la prosa. Es muy posible que semejante virtuosismo estilístico no sea del todo ajeno a la vinculación de Alfonso Grosso a ciertas consabidas peculiaridades barrocas andaluzas, sin olvidar las oriundas del linaje hispanoamericano de la lengua.[1121]

Otro aspecto muy relacionado con la construcción de la identidad mestiza del jerezano con cierto protagonismo en su obra son las alusiones al mundo árabe. En diversos artículos y entrevistas descubrimos una filiación cultural, musical y literaria relacionada con el pasado

[1117] Op. cit., *Regresos…,* p. 278.
[1118] Ibíd., p. 149.
[1119] Op. cit., *Navegante…,* p. 228.
[1120] Cf., op. cit., *Regresos…,* pp. 133, 134.
[1121] Op. cit., *Oficio…,* p. 536.

musulmán de Andalucía[1122]. En *Conmemorar al revés*, un artículo publicado en *El País* donde reivindicaba la cultura islámica andaluza afirmaba:

> Por muchos argumentos históricos e incluso demográficos que se opongan, siempre prevalecerá una evidencia: la zona andaluza correspondiente al antiguo reino nazarí fue árabe bastante más tiempo del que hace que dejó de serlo.[1123]

En varios artículos que podríamos situar en la linde entre la creación literaria, la literatura de viajes y los estudios culturales, rinde homenaje a una cultura que considera suya. En *Oasis, fronteras, supervivientes* donde relata un viaje al Sáhara, se podía leer:

> Incluso cuando los bereberes salieron del desierto para iniciar la ocupación de al-Ándalus se trajeron con ellos el paisaje, sus colores, olores, sabores, su venerable nostalgia del agua y la eminente lección de su sensibilidad.[1124]

En un proceso de mestizaje paralelo al de la creación de los mitos que configura en su obra, es capaz de apoderarse de esa rama de su sensibilidad cultural hasta el punto de hacer de ella una parte importante de su propia identidad e incluso de la percepción que tiene de la realidad. En *Viaje a la semilla*, un texto suyo escrito a raíz de un viaje a Bagdad, afirmaba: "en Granada, en Córdoba, en Sevilla hay más de la califal Bagdad que en la Bagdad actual."[1125] En otro artículo del mismo corte titulado *Túnez, luna menguante*, después de narrar un encuentro con un anciano, se refería a su frustración de no haber aprendido árabe y a continuación apuntaba un dato muy revelador en relación con lo que venimos apuntando:

> El anciano prorrumpió en un monólogo que me hizo evocar una de mis más severas frustraciones: la de no saber una palabra de árabe. La verdad es que, según cálculos inexactos, siempre he supuesto que un ramal de mi genealogía debe de estar conectado con los andalusíes oriundos de Siria.[1126]

Ya decíamos con anterioridad que este tipo de visiones transculturales, desde el punto de vista de la sonoridad del lenguaje, se dan de una manera más pragmática, dentro de una misma lengua, a nivel léxico y en el cruce de las distintas variantes orales, y entre distintas lenguas, en fenómenos fronterizos como la traducción o el bilingüismo.

[1122] En varias entrevistas ha confesado la nostalgia que siente por la cultura árabe y por el hecho de nunca haber podido llegar a hablar el idioma. "Yo querría ir al fondo del mundo islámico.", afirmaba en otra ocasión. Op. cit., *Regresos…,* p. 319.
[1123] Op. cit., *Copias…,* p. 355.
[1124] Ibíd., p. 75.
[1125] Ibíd., p. 328.
[1126] Ibíd., p. 23.

Desde el punto de vista del mestizaje léxico, en el citado artículo *Literatura y mestizaje* el jerezano se refiere a las *moaxajas* y las *jarchas* escritas en mozárabe como eslabón mestizo en la evolución de la lengua castellana y considera al sustrato léxico de etimología árabe como una expresión concreta de una memoria colectiva transcultural:

> En el botín del conquistador cristiano también figuraban muchos giros y vocablos frecuentes desde tiempo atrás en tierras andalusíes. Téngase en cuenta que algunas de esas tierras fueron árabes más tiempo del que hace que dejaron de serlo. O sea, que también resulta de lo más lógico pensar que los cristianos irían paulatinamente haciendo suyas muchas de las voces usadas por los árabes, llamando a las nuevas cosas como lo hacían sus dueños.[1127]

Lo mismo observa en otros artículos en relación con las voces indígenas registradas en el español de América: "Esa fusión, esa filtración de voces indígenas en el caudal del castellano determina a todas luces un nuevo mestizaje lingüístico."[1128] En otros casos asiste a un despertar de la memoria histórica a través del encuentro con la música característica de los vocablos y repertorios fonéticos de las lenguas fronterizas. En la siguiente cita de sus memorias, extraída de un fragmento que transcurre en México, se reprocha a sí mismo el acto casi involuntario de identificarse emocionalmente con uno de los dos bandos partícipes en las guerras que propiciaron los intercambios lingüísticos entre las lenguas de las civilizaciones precolombinas y el castellano:

> […] el atisbo de la toponimia vecina —Cholula, Tlaxcala— vino a añadir a la incertidumbre una especie de variante atávica de la culpabilidad, lo que tampoco parecía ni mucho menos razonable.[1129]

Esta sensibilidad se pone de manifiesto en su obra y está vinculada al barroquismo de su poética a través del concienzudo trabajo de rastreo de localismos, arcaísmos del habla popular de Andalucía y de otras regiones hispanoparlantes que tiene lugar especialmente en el ámbito de sus novelas. En relación con el proceso de creación de *Dos días de setiembre* (1962) afirmaba en una entrevista:

> […] yo también asimilé en mi novela ese continuo remozamiento lingüístico latente en Andalucía, que va desde la alegórica inventiva del habla popular a la siempre

[1127] Op. cit., *Copias…,* p. 338. En su obra crítica hace acopio de escritores sensibles a este pasado multicultural. Por ejemplo, en *Noticia de Pablo García Baena* aplaude la orientación del poeta cordobés hacia un "culturalismo no ajeno a la tradición arabigoandaluza". Op. cit., *Oficio…,* p. 442.
[1128] Op. cit., *Oficio…,* p. 477.
[1129] Op. cit., *La costumbre…,* p. 530.

> desempolvada red de arcaísmos, persistentes también en diversas zonas de Hispanoamérica, como en Galicia o las Canarias…[1130]

En *Ágata ojo de gato* (1974) integra en su lenguaje poético una impresionante compilación de vocablos provenientes del léxico rural y de las hablas de las gentes oriundas de Doñana[1131]. Ya apuntábamos que en el conjunto de su obra y particularmente en su obra narrativa ahonda en múltiples campos semánticos estrechamente vinculados al entorno social de la baja Andalucía, como los correspondientes al arte flamenco, la náutica y la navegación, el mundo ecuestre, o la producción del vino. En sus memorias y artículos críticos también alaba el trabajo del dialectólogo Manuel Alvar en su *Atlas lingüístico-etnográfico de Andalucía* (1964-1973) y cita novelas como *El capirote* (1963) y *Guarnición de s*illa (1970) de Alfonso Grosso o *Historia de una finca* (1992) de los hermanos José y Jesús de las Cuevas, donde la riqueza léxica del mundo rural andaluz juegan un rol determinante. En su artículo *García Lorca: la refundación de la palabra*, también destaca que una de las principales cualidades estilísticas del poeta granadino radica en su capacidad de readaptar el imaginario colectivo manifiesto en el léxico andaluz a partir de las premisas del surrealismo.[1132]

Pero es especialmente en el nivel fonético del habla y a través de la observación de las distintas lenguas y acentos donde las comparaciones con la naturaleza musical del lenguaje cobran más sentido, dado que por un lado él mismo ha llegado a indicar tímidamente las conexiones entre ambos lenguajes y por otro, desde nuestro punto de vista y a partir de diversas opiniones suyas al respecto, podemos establecer las relaciones entre el mapa sonoro de su imaginario y los juicios arbitrarios de sus preferencias fonéticas y prosódicas. En su artículo *Jorge Guillén "La realidad en toda su leyenda"* afirmaba:

> Recuerdo muy bien […] aquellas tertulias caseras en las que Irene Mochi […] perfeccionaba un español donde el acento italiano se fundía con la música ilustre del seseo.[1133]

También hay alusiones al seseo en su novela *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) en relación con el habla de David, un personaje de habla inglesa: "—Precioso —acertó a decir David con un irreprochable seseo."[1134] En dialectología, desde un punto de vista sincrónico, las dos grandes variantes del castellano, la septentrional o norteña y la meridional, que a grandes

[1130] Op. cit., *Regresos…,* p. 104. En otra entrevista se refería al léxico de ciertas zonas de subdesarrollo cultural y económico donde el aislamiento incita a sus hablantes a regenerar el lenguaje. Op. cit., *Regresos...*, p. 220.
[1131] En sus memorias se refiere particularmente a este proceso. Cf., op. cit., *Tiempo…,* pp. 25, 26, 158, 159.
[1132] Op. cit., *Oficio…,* p. 256.
[1133] Ibíd., p. 233.
[1134] Op. cit., p. 86.

rasgos abarcan un espacio geográfico que va desde los Pirineos hasta Sierra Morena, y desde Sierra Morena hasta Tierra del Fuego respectivamente, suelen diferenciarse precisamente a partir del fenómeno del seseo. Desde un punto de vista sociolingüístico y por razones históricas, en los centros de poder de la sociedad peninsular, la variante meridional y seseante ha sido y sigue siendo la menos prestigiada.[1135] Imaginamos que esta es una de las razones de fondo, en tanto que defensor del policentrismo y de las culturas locales, que empujan al jerezano a definir al seseo como una cualidad "ilustre". Sus contactos con la variante norteña se dieron desde una edad muy temprana a través de la radio y especialmente en el colegio donde estudiaba de niño, dado que muchos de sus profesores eran vascos.[1136] Sin embargo, y aunque percibamos su capacidad voluntaria o inconsciente para moderar los rasgos fonéticos de su habla andaluza dependiendo del contexto y de los interlocutores partícipes en las entrevistas y actos públicos en los que hemos podido escucharle hablar, ya apuntábamos que nunca ha renunciado a la música seseante de su acento andaluz.

Resulta interesante contrastar su valoración estética de las variantes orales del castellano y de otras lenguas a partir de la frontera imaginaria de Despeñaperros que separa al norte de sur, con ese otro eje sociocultural tensado entre las relaciones centro-periferia. Observamos que el jerezano se siente más identificado con las músicas de las lenguas y hablas sureñas, como el árabe, o el español de América, que con las septentrionales, como el francés; y al mismo tiempo con las variantes locales, como el gallego o del habla de los payeses mallorquines[1137], en contraposición con las correspondientes a los centros de poder. Es muy llamativa la opinión que tiene de la música del francés, dado que a pesar de sus orígenes galos por parte de madre y de su filiación hacia los grandes poetas simbolistas, la fonética de la lengua de Molière no deja de atragantársele. En sus memorias relaciona las razones de este desapego eufónico con la naturaleza semántica de la literatura francesa. Este detalle, en paralelo a la incapacidad semántica de la música para hacerse valedora de significados, nos demuestra una subjetividad evocativa similar en la percepción

[1135] Cf., CARBONERO, Pedro, *Estudios de Sociolingüística andaluza*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003.
[1136] Op. cit., *Tiempo…,* pp.130-132.
[1137] Citamos estos dos ejemplos dado que el poeta se refiere particularmente en su segundo tomo de memorias a la lengua gallega y al dialecto payés. Sus vínculos literarios y afectivos con Galicia y Mallorca se justifican en gran medida por las relaciones biográficas que le unen a ambas regiones, siendo la primera la tierra natal de muchos amigos suyos y de poetas muy queridos por él, y la segunda la tierra de su esposa. En cuanto al gallego se refería al habla de Pablo Moreira: "También relataba muy bien todo eso de viva voz, en una especie de lingua franca, como de gallegohablante que usara un español contaminado de giros italianos y andaluces. A veces incluso intercalaba vistosos neologismos y fábulas de corte fantástico." Op. cit., *La costumbre…,* p. 576. Y en relación con el payés mallorquín describía la particular forma de hablar del criado de su suegro: "Por lo pronto se limitaba a mantener consigo mismo, en voz alta y en los momentos menos apropiados, unos parlamentos hoscos e ininteligibles, ya que usaba una voz altamente gangosa y una obtusa habla del payés incorrupto. […] a mí me ilustró sobre algunos rasgos dialectales de ese sector rústico isleño que desconocía y que nunca llegué a conocer del todo." Op. cit., *La costumbre…,* p. 515.

negativa que tiene de la fonética de la lengua francesa y en los vínculos emocionales que establecemos con la música de los idiomas, donde también se construye una parte muy importante de la identidad individual y colectiva. En sus memorias puntualizaba:

> Yo siempre he mantenido una cierta prevención, seguramente arbitraria, por la literatura francesa en general. […] Hay como un falso charme, unos flecos retóricos, un empleo de enfáticas muletillas sentimentales en la mayoría de los escritores franceses, que me incomoda bastante y que incluso oigo resonar en los intersticios fónicos de la lengua hablada. […] Hasta cuando traduje por encargo de Carlos Barral y con esfuerzo mayúsculo, *L'emploi du temps*, de Michel Butor, me quedé como saturado de una prosodia muy difícil de digerir.[1138]

Los gustos musicales y en este caso fonéticos merecen ser estudiados a partir de una perspectiva más amplia que la de la semiótica, dado que están inevitablemente relacionados con la construcción de los imaginarios individuales y colectivos, y a menudo arrastran opiniones abiertamente sesgadas. Si el poeta jerezano se acerca al flamenco, entre otras cuestiones, y como lo veremos en profundidad en el tercer capítulo, es porque se siente identificado con un arte marginal cuya queja sintonizaba a la perfección con sus anhelos de libertad en sintonía con la lucha antifranquista. No alcanzamos a adivinar las razones profundas de su desapego por la música del francés, pero quizá sean similares a las que en sentido contrario le acerquen a las culturas meridionales y localistas. Su defensa del mestizaje y del policentrismo concuerda con su rechazo plano a la globalización, a la que considera como un embudo reductor que nos empuja hacia una homogeneidad de pensamiento alarmante:

> Rechazo la globalización, pero más el concepto de aldea global; me parece que es una restricción de ciertas libertades y la conducción, por unos caminos imprevistos, hacia el pensamiento único.[1139]

Sin embargo, más allá de las razones ideológicas que le impulsan a sentirse identificado con unas lenguas u otras, en su argumentario queda manifiesto en múltiples ocasiones el protagonismo de la naturaleza musical del lenguaje. En su segundo tomo de memorias así lo demuestra al referirse al habla de Colombia o de Cuba: "Me conmovía oír hablar o canturrear a Cristobalina, con ese acento suyo tan eufónico, suavemente balanceado, como dirimido entre músicas bucólicas, haciendo uso a cada paso de términos y giros delicadamente arcaicos"[1140] , apuntaba sobre una joven de ascendencia quechua que trató en Colombia. Del habla de un adivino

[1138] Op. cit., *Tiempo…,* pp. 268, 269.
[1139] *J.M. Caballero Bonald/ Ángel González*, coloquio moderado por Juan Cruz, *El País (Suplemento central),* 21/7/2002, p. 6.
[1140] Op. cit., *La costumbre…,* p. 343.

negro que conoció en Cuba también escribía: "[…] pero oí con auténtico embeleso los maravillosos discursos con que me obsequió. […] Qué idioma delicioso y qué música floreada la de ese idioma."[1141] También le atribuye cualidades emocionales a la música de estas variantes orales a partir de unos adjetivos tan arbitrarios y sugerentes como los que utilizamos al traducir en palabras la carga emocional de la música. Por ejemplo, citando muy por encima los trabajos del lexicólogo Rufino José Cuervo, de los latinistas Miguel Antonio Caro y José Manuel Rivas Sacconi, y del escritor Marco Fidel Suárez, los cuatro de nacionalidad colombiana, y al trasluz de unos datos muy aproximativos acerca del manejo del léxico en el hablante medio peninsular, el jerezano sostiene que el español de Colombia tiene más "vitalidad" que el peninsular y que en Latinoamérica, a poco que "se aguce el oído", se denota una "manifiesta lozanía"[1142].

Otras perspectivas más concretas sobre la sincronía de este tipo de intercambios léxico-semánticos y fonéticos son las que nos ofrece la traducción y los casos de bilingüismo. El traductor y el intérprete se ven abocados a una confrontación sistemática entre los valores semánticos y musicales de la palabra que en el ámbito de la traducción literaria conlleva no pocas implicaciones estéticas en cuanto al grado de reajustes que han de tener estos dos pesos en la balanza. El poeta jerezano se vio muy pronto atraído por la naturaleza fronteriza de la traducción literaria, tanto por su aspiración a otorgarle a la literatura un cariz universal como por sus cualidades como método de aprendizaje. En sus memorias se retrata desde una edad muy temprana entregado al ejercicio de la traducción. "Me atraía sobremanera adiestrarme en la traducción de textos latinos, más que nada por lo que a mí me parecía un grato ejercicio de transfusiones imaginativas del lenguaje"[1143]. También recuerda haber traducido por placer durante su juventud textos de Horacio y de Rimbaud[1144] y haberse encontrado con sus primeras ediciones bilingües de poesía en la biblioteca de Pérez Clotet[1145]. Juan Carlos Abril, en su introducción a *Copias rescatadas del natural*, apunta que "una de sus primeras publicaciones fue la traducción de un poema de Mallarmé, "Las ventanas", en la revista gaditana Platero[1146]. Entre finales de los 50 y principios de los 70, José Manuel Caballero Bonald ha publicado más de media docena de traducciones de poesía y narrativa, principalmente del francés[1147].

[1141] Ibíd., p. 432. En el citado artículo *Literatura y mestizaje* el jerezano también valora la influencia de la música de las lenguas provenientes del África negra en el castellano: "cuando la rítmica sensualidad de las voces negras penetra en las corrientes expresivas del español." Op. cit., *Copias…,* p. 344.
[1142] Op. cit., *La costumbre…,* p. 268, 269. En el mismo libro le dedica algunos párrafos a las cualidades del habla colombiana y la de sus prosistas en un marco diacrónico referido al castellano. Ibíd., p. 266.
[1143] Op. cit., *Tiempo…,* p. 139.
[1144] Cf., Ibíd., pp. 222, 270.
[1145] Ibíd., p. 147.
[1146] Op. cit., p. 9.
[1147] La lista de obras traducidas por el jerezano esta indexada en el punto A.6. del Capitulo bibliográfico de esta tesis.

De manera paralela, en sus memorias, entrevistas y artículos críticos alaba y critica el trabajo de muchos traductores, otorgándole a esta labor un eminente prestigio dentro de los lances literarios. En *Tiempo de guerras perdidas* (1995) elogia la traducción de Campbell del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz[1148]; menciona su amistad con Carlos Dampierre, al que define como "el mejor traductor de Voltaire al español"[1149]; y aplaude la traducción de Bonifacio del Carril de *L'étranger* de Camus[1150]. En *La costumbre de vivir* (2001) habla de su colaboración con el traductor rumano Darie Novaceanu en su traducción de las *Soledades* de Góngora[1151]; de su relación con el escritor y traductor Mariano Antolín[1152]; aplaude la "ejemplaridad intelectual" de Gabriel Ferrater ante su tentativa de aprender polaco para traducir la novela *Insaciabilidad* de Stanislaw Ignacy Witkiewicz[1153]; y critica duramente la traducción de Eduardo Ovejero de las Obras completas de Nietzsche —" me indisponía con el estilo del autor (o del traductor, en este caso Eduardo Ovejero)"[1154]—. En una entrevista también dijo haber disfrutado mucho con la traducción de José María Valverde del *Ulysses* de Joyce[1155].

Sin embargo, el principal interés del ejercicio de la traducción como frontera sonora y semántica entre dos lenguas es la confrontación de las poéticas del escritor y del traductor. En este sentido, y en relación con la propia evolución biográfica y bibliográfica del poeta jerezano, la traducción representa para él ante todo un ejercicio de aprendizaje que observa en muchos de sus referentes literarios. En sus memorias apuntaba la importante lección que Luis Cernuda había aprendido traduciendo a Paul Éluard como método de trasvase de las poéticas surrealistas[1156]. Pero en otras ocasiones va incluso más allá de los límites meramente literarios, vinculando al ejercicio de la traducción con una forma de prospección transcultural que asimila con otras parcelas del conocimiento humanístico, como la filosofía, la pintura o la música. En su artículo *José Ángel Valente: la poética de los límites* afirmaba:

> Recuérdense sus vinculaciones con el mundo de las artes plásticas, de las místicas cristiana y musulmana, de la cábala, del budismo zen, de los rituales del cante flamenco y, por otra parte, sus intercomunicaciones como traductor de poetas anglosajones, franceses, italianos: John Donne, Keats, Hopkins, Paul Celan, Montale, Péret, Cavafis…

[1148] Op. cit., p. 290.
[1149] Op. cit., p. 323.
[1150] Op. cit., p. 376.
[1151] Op. cit., pp. 486, 488.
[1152] Op. cit., p. 521.
[1153] Op. cit., pp. 512, 513.
[1154] Op. cit., p. 516.
[1155] Op. cit., *Regresos…,* p. 366. "A mí el Ulysses me deslumbró. No lo pude leer en inglés…, pero hay una traducción de José María Valverde muy buena, la mejor que conozco. Yo he leído el Ulysses tres o cuatro veces y la traducción de Valverde me parece espléndida. La adaptación de los vocablos ingleses al español está muy bien resuelta. Y hay páginas, como el monólogo que cierra el libro, que me parecen una maravilla."
[1156] Op. cit., *Tiempo…,* p. 381.

> (Véase su *Cuaderno de versiones*, edición de Claudio Rodríguez Fer, Galaxia Gutenberg, 2002.) El oficio de traductor vale aquí tanto como un ejercicio de pactos. La poesía de Valente busca así refrendos operativos en las de otros, refundando en sus propias propuestas expresivas no pocos modelos enriquecedores.[1157]

Una actitud similar observaba en otro de los miembros del grupo poético del 50 en su artículo *Ángel Crespo: la intimidad vigilante*:

> La actitud poética de Ángel Crespo conecta asimismo de alguna forma con su perseverante atención por la pintura y su óptima empresa de traductor. […] la hercúlea tarea de traducir la *Comedia* de Dante respetando la rima de los tercetos encadenados o la ardua proeza de trasladar al español las complejas claves lingüísticas de Guimarães Rosa […][1158]

El poeta jerezano argumenta que el pensamiento poético, la integridad intelectual y la personalidad del escritor vicario que llega a ser el traductor están por encima del mero trasvase de significados y formas que se operan durante el ejercicio de la traducción. Y quizá el mejor ejemplo para ilustrar esta idea sea la opinión que aporta sobre las traducciones que un autor perfectamente bilingüe como Álvaro Cunqueiro hacía de sus propias obras:

> Creo que Cunqueiro, ya usase el gallego o el castellano, sonaba lo mismo, o sonaba lo mismo [*sic*] cuando escribía en gallego que cuando se traducía al castellano. Tal vez ciertos ornamentos fonéticos, ciertos flujos melódicos, no coincidan del todo, de acuerdo con los ingredientes musicales de la lengua gallega o de la española, pero la decoración verbal, la cadencia de la prosa, era idéntica, se regía por una similar forma de usar el lenguaje como vehículo de refundación espléndida de la realidad.[1159]

Desde el punto de vista musical, en el proceso de traducción se decantan necesariamente cuestiones que obligan al traductor a tener en cuenta esos "ingredientes musicales de la lengua". No existe un empleo modélico en la balanza de significantes y significados a la hora de refundirlos en un nuevo idioma. El traductor siempre ha de conformarse con la opción menos mala, dado que en todos los casos ha de cometer sacrificios tanto por un lado como por el otro. También es cierto que en ocasiones contadas el talento del traductor puede mejorar la calidad del texto original. Pero en los casos en los que la musicalidad de la palabra minuciosamente orquestada juega un rol protagonista en el valor poético del texto original, la traducción será obligatoriamente un mero trámite informativo. El jerezano lo advertía en relación con la poesía mística de Juan de la Cruz:

> Y en eso si conviene insistir, sobre todo por lo que tiene esta poesía de iluminadora, de revelación interiorizada, de silencio dialogante. Aquí se ejemplifica por lo pronto esa

[1157] Op. cit., *Oficio…,* p. 491.
[1158] Ibíd., pp. 458-459.
[1159] Ibíd., p. 398.

> consabida imposibilidad de la poesía para ser traducida. Y no me refiero sólo a la sutileza del lenguaje, al bellísimo despliegue metafórico, sino al oculto, al enigmático poder de una palabra que si se traslada a otro cauce expresivo, a otro idioma, pierde en muy buena medida su más sustancial significación, se convierte en otra poesía paralela, distinta, se invalida el secreto.[1160]

Algo muy similar afirmaba sobre la poesía de Mallarmé que, como veíamos, él mismo ha llegado a traducir:

> Se ha dicho muchas veces que la poesía de Mallarmé es fundamentalmente intraducible. Estoy de acuerdo: toda poesía lo es en cierto modo, pero en el caso de Mallarmé de una manera más acusada, más sintomática. Hay algo, el espíritu, la esencia última del sistema expresivo, su articulación conceptual, que es inseparable de la lengua en que el poema fue escrito y no puede ser traspasado a ningún otro vehículo idiomático. Sus silencios, sus oscuridades resultan ciertamente integrados en una estructura léxica intransferible. No existen equivalencias verbales: el significado del texto en francés se encierra en sí mismo y lo que se traduce es siempre una equivalencia posible, una aproximación a la forma, no al secreto de fondo. El poema es un organismo hermético, un artefacto unitario, un hecho lingüístico que en ningún caso admite versiones ajenas al orden poético propiamente dicho. Podría decirse que se trata de la inflexible operación compositiva de un músico matemático.[1161]

La esencia intraducible que el poeta observa en la poesía de Mallarmé no remite tanto a la barrera formal —una dificultad que también asume— como a los cauces comunicativos de la escucha interior de una palabra expresada en un lenguaje altamente sugestivo. ¿Cómo traducir los significados entre líneas o los silencios, cuando ya de por sí invitan a lecturas muy diferentes en lectores de la misma lengua en la que fueron escritos?

Si comparamos las interacciones que se tramitan en el seno de la traducción literaria con la naturaleza del lenguaje musical en busca de algún tipo de isomorfismo estructural o semiótico, pronto la barrera del significado termina por desenmascarar el límite divergente de ambos lenguajes. Esta cuestión ha sido abordada por diversos pensadores y especialistas en estudios músico-literarios. Mientras que Lévi-Strauss vislumbraba la opción de establecer un sistema de signos transformable y llevar a cabo traducciones mediante sustituciones de signos equivalentes[1162], Nattiez propone conservar el término traducción exclusivamente para designar el intercambio de significados en planos exclusivamente lingüísticos[1163]. Los procesos de traducción verbal difícilmente pueden compararse con los transvases del lenguaje musical, dado que no soportan más de dos refundiciones sin deshacer por completo la naturaleza musical —y en menor medida, la semántica— del texto original. En este sentido nos ha llamado la atención

[1160] Op. cit., *Oficio…,* p. 58.
[1161] Ibíd., p. 191.
[1162] Cf., LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale 2*, Paris, Plon, 1973.
[1163] Op. cit., *La musique…*

las prevenciones que manifiesta el jerezano frente a la opción de traducir a partir de una traducción. En su artículo *Dostoievski y los enredos de la cronología* afirmaba sobre una traducción al castellano de una de las novelas del escritor ruso:

> Recuerdo […] *Memorias del Subsuelo*, en la inevitable traducción del titánico literato Cansinos Assens, basada según confesión propia, en el original ruso, sin que ello suponga que no consultara alguna edición francesa. […] A lo mejor es la prosa, la modulación del fraseo —no sé si atribuible a Dostoievski o, cosa más probable, a Cansinos—, la que con frecuencia hace las veces de incómoda y excesiva mampara entre el autor y el lector.[1164]

En su artículo *De la estética gongorina* señalaba un fenómeno similar, en este caso dentro del marco de la lengua castellana, de un intento de traducción de Dámaso Alonso de las *Soledades* de Góngora en un texto en prosa poética que no duda en considerar como una verdadera aberración.[1165] Observamos que en todos los casos la música del lenguaje sale perdiendo a partir del momento en que su intérprete trata de sacarla de sus formas originales. No obstante, las partituras pueden ser reinterpretadas de múltiples maneras y con todo tipo de instrumentos sin que su valor melódico sufra el más mínimo altercado. Por eso suele repetirse que la música es un lenguaje universal. Sin embargo, antes de que ambos lenguajes se vean constreñidos en los límites de la escritura en los que se define la literatura y la música clásica, sí que parecen haber múltiples conexiones entre ellos en cuanto al protagonismo que ambos pueden llegar a tener en el proceso de aprendizaje de los idiomas. Desde un punto de vista cognitivo, estudios recientes demuestran los provechos de la educación musical y de los entornos bilingües y plurilingües, y la relación existente entre el oído musical y la capacidad de aprender nuevas lenguas[1166]. Cada vez resulta más evidente que este tipo de educación mestiza potencia los cauces sensitivos de la memoria y el desarrollo de la propia inteligencia.

Queda preguntarnos si la defensa del mestizaje lingüístico y cultural también se aplica a los gustos musicales del jerezano. En un primer acercamiento a esta cuestión no cabe duda de que su interés por ciertas expresiones musicales o por las obras de algunos músicos y cantantes suele recorrer diversos espacios fronterizos y transculturales, también de índole localista, meridional u oriental. En una entrevista muy reciente afirmaba en relación con su contrastado interés por el arte flamenco: "Me interesó el misterio de por qué se habían cristalizado en Andalucía la baja tantas insignes herencias musicales de oriente: la persa, la judía, la árabe…"[1167]

[1164] Op. cit., *Oficio…,* pp. 156, 158.
[1165] Ibíd., p. 91.
[1166] Cf., LIU Liquan, KAGER René, *Enhanced music sensitivity in 9-month-old bilingual infants*, Cognitive Processing, February 2017, Vol. 18, Issue 1, pp. 55–65.
[1167] RODRÍGUEZ, Moisés, *Conversatorios en Casa de América*, RTVE, 7/10/2016.

2. UNA POÉTICA MUSICAL

En su artículo *Andalucía "enigma al trasluz"* definía al flamenco como al "arte mestizo por antonomasia"[1168], y en entrevistas recientes, como especialista en la historia del flamenco, opinaba sobre la vigencia de esos procesos de mestizaje musical dentro de la natural evolución del género: "El flamenco ahora también se enriquece con otras fuentes, como siempre ha sido ¿no? Como hizo el jazz, con quien mantiene el flamenco no pocas interacciones, de nacimiento, de raíz y de métodos expresivos. A mí me parece bien que se enriquezca con otras vertientes musicales."[1169] En otros artículos suyos de temática musical el jerezano se interesa por músicos cuyas obras se sitúan en un cruce de caminos de varias culturas, como la de Carlos Cano, a quien consideraba un artista paradigmático en cuanto a lo que el mestizaje tiene de arma contra el racismo. En 1996 le dedicó un artículo titulado *La vida cantada*, donde afirmaba: "De ahí arranca un efectivo mestizaje que no sólo desemboca en la temática de las canciones sino en sus músicas y, sobre todo, en la entera y verdadera capacidad de asimilación de esas músicas."[1170]

Puede que esta forma de asimilar tantos y tan variados enriquecimientos fronterizos a través de un mismo concepto, el de mestizaje, sea una de las razones por las cuales la música esté tan presente en su poética como modelo. Después de haber estudiado los procesos que definen este encuentro en el ámbito de su poética musical y de su pensamiento, en el tercer y último capítulo de la tesis recorremos el camino inverso, analizando la presencia de la música en su obra, desde un punto de vista semántico y simbólico. Como veremos a continuación, el espacio crítico que inaugura la presencia de la música en general y del arte flamenco en particular en la obra de José Manuel Caballero Bonald es tan amplio que daría para una segunda tesis doctoral. Sin embargo, en este último capítulo nos contentamos con esbozar una perspectiva general del papel que la música ha jugado en su vida y obra, siempre a partir de su producción literaria, crítica y ensayística. La sinergia general de las relaciones entre literatura y música que ya hemos analizado en su poética tampoco se explica fuera del enorme interés que ha demostrado y demuestra por la música. Por ese motivo, para cerrar el recorrido de nuestro trabajo de tesis nos disponemos a perfilar un retrato de un autor melómano cuya sensibilidad poética difícilmente podría definirse fuera del entorno de su sensibilidad musical.

[1168] Op. cit., *Copias…,* p. 87. En sus memorias también le dedica unas páginas a la historia mestiza del flamenco. Cf., op. cit., *Tiempo…,* p. 172.
[1169] Op. cit., *Regresos…,* pp. 249, 250.
[1170] Op. cit., *Copias…,* p. 276.

3. LA MÚSICA EN SU OBRA

> En Argónida brama un minotauro junto al río
> mientras cantos sufíes suenan guzlas francesas.
> Sólo el Arte salva del horror de lo vivo.[1171]
>
> Luis Antonio de Villena

> Ya no suelo frecuentar los conciertos, pero siempre procuro oír música en mi casa, como telón de fondo en momentos muy distintos. Mis predilecciones son amplias, van del flamenco al jazz y de la música de cámara a los cancioneros tradicionales. No siento especial atracción por los conciertos ejecutados por grandes orquestas. Encuentro mayor placer, me compensa más plenamente, un terceto, un cuarteto de cuerda que interprete obras a partir de Bach, preferentemente de barrocos italianos. También me seduce de modo especial un solo de guitarra, de violonchelo, de saxo…[1172]

Con estas palabras contestaba José Manuel Caballero Bonald a nuestra pregunta sobre su relación actual con la música. Sus gustos musicales se corresponden a la perfección con las cualidades que definen su cosmovisión estética del arte y de su pensamiento: detesta todo tipo de ruidos —también los previos y los posteriores a un concierto—, y de las múltiples tradiciones musicales le sigue interesando el atávico ritual del canto, la original puesta en escena de una palabra sagrada capaz de invocar a los dioses y acuñada en los registros expresivos de dos de las variantes contemporáneas musicales más mestizas: el jazz y el flamenco. De la música culta prefiere lo íntimo, lo austero, las expresiones minimalistas que se alejan de cualquier forma de virtuosismo grandilocuente: la música de cámara barroca o la de algunos solistas que, como él lo ha venido haciendo en sus libros, se rebuscan muy adentro para sacar a flote la música de las esferas.

A día de hoy, en su casa de Madrid, el equipo de sonido y su colección de discos presiden una sala de estar amurallada de estanterías con libros y recuerdos de viajes. Sólo la

[1171] Estrofa de un soneto titulado *José Manuel Caballero Bonald*, ap., op. cit., *Navegante…,* p. 99.
[1172] Fragmento de la entrevista a José Manuel Caballero Bonald disponible en el Apéndice documental.

música tiene permiso para recorrer aquellos espacios de la memoria donde nunca se acumula el polvo. Sus acordes de ida y vuelta envuelven sus lecturas, sus conversaciones, sus recuerdos, su manera de escribir. El hogar es sinónimo de "la sosegada musicalidad doméstica"[1173]. Raro es el día en que renuncia a esa efímera parcela de felicidad: "—¿Qué hace en la primera hora? —Desayuno, leo el periódico, oigo música y me siento ante el ordenador."[1174]

En su relación con la música rezuma un humanismo desbordante que sin embargo recela cada vez más del conocimiento académico. Atrás quedaron sus avanzadillas críticas por la hermenéutica musical que por cuestiones de índole moral le empujaron a escribir textos ensayísticos sobre flamenco o música tradicional. Para el poeta jerezano la música es puro hedonismo, una resolución incólume, el éxtasis que emana del silencio, uno de los pocos credos en los que todavía comulgan sus dudas, utopías y desaprendizajes. ¿Cómo se ordenan tantos y tan gozosos compases alrededor de su vida y obra?

En este tercer y último capítulo nos adentramos por las frecuentes apariciones de la música en la misma y estudiamos la manera en la que esta llega a convertirse en un símbolo literario de plenitud. Asimismo, en la distancia que aúna a las alusiones concretas a diversos géneros musicales en su poesía y en sus novelas con sus múltiples remanentes simbólicos, desvelamos el protagonismo de los espacios auditivos, los paisajes sonoros y el silencio, en diálogo con su sensibilidad musical. Dentro de todos esos géneros, el flamenco ocupa un lugar prominente que estudiamos desde múltiples perspectivas hasta asomarnos por sus labores profesionales como antólogo musical, productor y letrista, de las que aportamos una hasta ahora desatendida visión crítica de conjunto.

[1173] Op. cit., *La costumbre…,* p. 547.
[1174] Op. cit., *Regresos…,* p. 320.

3. LA MÚSICA EN SU OBRA

3.1. *De repente, la música*[1175]

> Vuelve la cara Ludwig van Beethoven,
> dime qué ven, qué viento entra en tus ojos,
> Ludwig; qué sombras van o vienen, van
> Beethoven; qué viento vano, incógnito,
> barre la nada…
>
> Blas de Otero[1176]

En la obra de José Manuel Caballero Bonald las referencias a la música están presentes desde el primero hasta el último de sus libros y dan fe de una relación profunda entre su sensibilidad acusmática manifiesta en su poética, su pensamiento filosófico y la construcción de su identidad a través de una mirada atenta hacia las múltiples expresiones artísticas de su entorno. En aras de sintetizar tales correspondencias proponemos un recorrido por su obra teniendo en cuenta asimismo algunas cuestiones biográficas y bibliográficas sin las que resultaría difícil comprender la amplitud de los trazos musicales que escuchamos en ella. En este apartado ordenamos las pistas musicales que encontramos en su obra a través de los distintos géneros que las definen, como el jazz, la canción de autor o la música oriental, para después focalizarnos en la presencia de la música en sus memorias, novelas y poemas. Pero antes observamos algunas pistas de su biografía a través de sus memorias que nos sitúan en el lugar más indicado para comprender su perfil melómano. ¿Cómo fue su educación musical?

No nos consta que recibiera ningún tipo de formación musical académica, ni que en su primer entorno familiar alguien se dedicara a la música o la practicara en el ámbito privado. No podemos afirmar lo mismo en la actualidad, ya que algunos de sus hijos son músicos curtidos en múltiples batallas. Sin embargo, sí que existen alusiones a la banda sonora de su infancia en sus memorias. Habiéndose criado en el barrio de San Miguel, y siendo éste una de las cunas del cante, del baile y del toque flamenco, fue en su Jerez natal donde tuvo los primeros contactos con un arte que marcará por encima de cualquier otra expresión musical sus vínculos existenciales y literarios con la música. Por ello dedicamos en este capítulo un apartado exclusivo a la influencia del arte flamenco en su obra literaria que, como veremos, también ocupa un espacio privilegiado dentro de las relaciones profesionales que ha mantenido con la música en su labor de productor musical, letrista y antólogo.

Las primeras referencias a la música en sus memorias emanan de un recuerdo de infancia vinculado a un puesto de radio que había en su casa, que define como "el lugar donde se

[1175] Título de uno de los poemas del libro *Manual de infractores* (2005).
[1176] Veros de *León de noche*, *Pido la paz y la palabra* (1955). Ap., op. cit. *Oficio…,* p. 432.

escondían los sonidos”[1177]. De aquella caja mágica obtuvo sus primeros “placeres musicales”, a través de canciones que le transmitieron una “poderosa emoción”. En el fragmento se refiere a los tangos *Cuesta abajo* y *Tomo y obligo* de Gardel, a la canción *El negro que tenía el alma blanca* de Concha Piquer, a melodías italianas como *Sole mío* o *Santa Lucía,* a los *Ojos verdes* y la *Bien pagá* de Miguel de Molina, o a las romanzas de zarzuela que no eran de su agrado. También recuerda con cierto desdén las arengas que radiaba el aparato propagandístico del régimen que le impedían seguir disfrutando de la escucha de aquellas músicas:

> No se me ha olvidado, entre todo ese suministro de emociones tornadizas, la irrupción de las soflamas furibundas del general Queipo de Llano que a veces oía mi padre con acallado enojo y cuya melopea se me hacía tanto más importuna cuanto más me privaba de la posibilidad de seguir solazándome con mis audiciones musicales. Había muchas tristezas furtivas rondando por detrás de esos simulacros de complacencias.[1178]

La pasión del jerezano por escuchar música en el ámbito privado, en un tocadiscos o en la radio, trasciende particularmente a su obra narrativa, donde hace referencias a contextos donde muchos de sus personajes incurren en esta actividad. Es el caso de Rafael, en *Dos días de setiembre* (1962):

> Empezó a subir de volumen la destemplada voz de una radio. […] El anuncio se cortó de pronto, dejando paso al gangoso ritmo de un bolero.[1179]

También de otra escena de la misma novela en la que define el espacio sonoro:

> Sonaba una radio en la galería alta, aumentando de pronto de volumen como si se hubiera abierto la puerta que interceptaba la música.[1180]

En cuanto a *Campo de Agramante* (1992) ya señalábamos en el capítulo anterior un fragmento en relación con el gusto musical de nuestro autor por las palabras polisílabas. Aquí también figura su protagonista escuchando una música que provenía de una radio:

> Y entonces, tras una ráfaga musical, salió de la radio el chillido gangoso de un locutor deportivo, una verborrea soez y espasmódica que no escuchaba nadie y que yo intenté acallar recordando palabras cuatrisílabas de consoladora eufonía: albérchigo, circumpodio, almoraduj, baldaquino, jacarandá, feldespato… […] La voz del locutor

[1177] Op. cit., T*iempo…,* pp. 49-51.
[1178] Id. p. 51. En una entrevista se refería particularmente al recuerdo de los himnos bélicos del franquismo, “los flechas y pelayos”. Op. cit., *Regresos…,* p. 138.
[1179] Op. cit., p. 77.
[1180] Op. cit., p. 266.

> energúmeno había sido reemplazada por una musiquilla que, aun siendo de lo más ratonera, me suministró un momentáneo alivio.[1181]

Más adelante recuerda en sus memorias la música tradicional y folklórica que durante su primera etapa adolescente se tocaba en los bailes y festejos populares o en la feria de Sanlúcar, el pueblo donde veraneaba con su familia. En el siguiente fragmento ya vincula la música y el baile al erotismo, un nexo, como veremos, muy recurrente en su obra poética, que en este caso suscita al evocar sus primeros amoríos:

> Mi secreta ilusión era poder bailar con ella un *foxtrot* o, en el peor de los casos, un pasodoble, siguiendo un poco el ejemplo de los más eminentes arquetipos juveniles avecinados en Sanlúcar. El aquella época, y aparte de los bailes y saraos veraniegos que organizaban los infantes de Orleans en su palacio del Barrio Alto, la única posibilidad de cumplir con los protocolos ambientales del agarrado se limitaba para los mayores a los sábados y domingos.[1182]

Una muestra similar sobre el talante seductor de la música en contextos eróticos figura en su mención a Milagros, una criada que salía con un clarinetista a la que andaba rondando, y a la que finalmente convenció para que fuera con él a una fiesta en una bodega donde junto con una amiga "serían convenientemente agasajadas con licores, músicas bailables y viandas finas"[1183]. También cita a "los bailongos" que se celebraban de una manera semiclandestina en los barrios suburbiales de jerez, a los que acudía con su primo Rafael y donde ponían una "música moteada de estridencias herrumbrosas"[1184].

De manera paralela, si ya apuntábamos que el jerezano no ha recibido ningún tipo de formación musical académica, no sería apropiado, después de haber estudiado su defensa del arte intimista e iniciático y teniendo en cuenta su filiación por la poética de la experiencia, omitir sus incursiones como cantante, cantaor o bailaor aficionado en el ámbito de la fiesta privada. Ya apuntábamos cómo en sus memorias, durante sus años de juventud en Cádiz, se autorretrata cantando el bolero *Vereda tropical*, del compositor mexicano Gonzalo Curiel Barba:

> Era éste un bolero provisto de muy exóticas melancolías, que yo entonaba desmañadamente una y otra vez, según los niveles etílicos, y que tampoco mereció entonces ninguna entusiasta acogida.[1185]

[1181] Op. cit., pp. 307, 308.
[1182] Op. cit., *Tiempo…,* p. 31.
[1183] Ibíd., p. 105.
[1184] Ibíd., p. 374.
[1185] Ibíd., p. 164.

Su buen amigo, el poeta José María Velázquez-Gaztelu, en su conferencia "Caballero Bonald y el flamenco"[1186], se refería a esta cualidad tan poco conocida del jerezano:

> José Manuel Caballero Bonald ya se ha retirado del baile, pero tenía a bien pegarse de cuando en vez su "patá" por bulerías. También solía cantar la copla *Cuando voy a los bailes del Duque de Osuna* de la Niña de los Peines.[1187]

Aunque no hemos podido contrastar este dato con otros testimonios, no nos resulta baladí que sea esta misma copla la que es cantada por un personaje anónimo y anodino de su novela *Dos días de setiembre* (1962), donde el arte flamenco ocupa, como veremos, un espacio muy singular en la construcción de la trama —"Por la parte del almijar alguien cantaba un arreglo por bulerías de lo de "cuando voy a los bailes del Duque de Osuna"[1188]—. En este sentido, el jerezano tiene por costumbre retratar a personajes secundarios en sus novelas mientras están cantando o silbando. En su primera novela canta el hijo de Ayuso —"salió canturreando y con las manos metidas en los bolsillos, el andar desgarbado."[1189]— y silba Mateo —"apoyó la cubeta en el brocal encalado, sacudió las dos manos a la vez y se fue para la puerta del almijar, silbando un aire zarzuelero."[1190]—; en *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) la buscona miss Bárbara canta el himno del partido fascista de Mussolini —"había empezado a cantar una mediocre pero identificable versión de *Giovinezza*, acentuando adrede la marcialidad como para que se sintieran

[1186] Conferencia que tuvo lugar el 20/2/2016 en el marco del Festival Flamenco de Jerez. http://www.diariodejerez.es/festivaldejerez/Velazquez-Gaztelu-ahonda-Caballero-Bonald-flamenco_0_1001299870.html

[1187] En la jerga del flamenco, el término "patá", "pataíta" o "patadita" designa un baile muy rítmico, a compás de bulerías y de breve duración que suele llevarse a cabo en el ámbito de la fiesta privada. Este género del baile flamenco de reunión es muy característico de los modos flamencos de Jerez de la Frontera. José María Velázquez-Gaztelu también se refería a las dotes bailaoras y cantaoras de José Manuel Caballero Bonald e insistía en su afición por cantar esta letra en su intervención en el *Congreso homenaje a José Manuel Caballero Bonald* de 2006: "[…] me siento obligado a referirme, de puntillas y con someras y brevísimas referencias, a su cualidad de bailaor y cantaor festero. Porque debo poner en evidencia lo que para algunos de ustedes no es un descubrimiento, y es que una de las debilidades de José Manuel Caballero es el baile, sobre todo ese baile que yo llamo de patio, que él vivió desde niño en su Jerez natal, en esas fiestas donde el arte flamenco se manifiesta con toda su esplendorosa libertad creativa. Pero lo que sí es casi un secreto, y un privilegio para unos pocos, es que, en contadísimas y muy especiales ocasiones, José Manuel, en un arranque imprevisto, suele darse una corta pero fulgurante patadita por bulerías. Últimamente, también hay que decirlo, estimulado por inexplicables impulsos, se dedica más a cantar en unos repentinos y sorpresivos arrebatos. Es entonces cuando interpreta, acompañándose él mismo con el compás de su barrio de San Miguel, esa copla de Guerrero y Ardavín, que grabó por bulerías La Niña de los Peines en 1935, con la guitarra de Niño Ricardo, y que dice: "Cuando voy a los bailes / del Duque de Osuna, / con el miriñaque de rico moaré, / oigo que murmuran: / no existe ninguna / que tenga tal clase / y tan lindos pies". VELÁZQUEZ-GAZTELU, José María, *Actas del Congreso homenaje a José Manuel Caballero Bonald*, Mesa redonda *Caballero Bonald y el flamenco*, Participantes: Manuel Ríos Ruiz, José María Velázquez-Gaztelu y Francisco Gutiérrez Carbajo, Jerez, Fundación Caballero Bonald, 2006, p. 69.

[1188] Op. cit., p. 231.

[1189] Op. cit., p. 141.

[1190] Op. cit., p. 218.

más soliviantados algunos de los allí reunidos."[1191]—; y en *Campo de Agramante* (1992) Fátima canta *Amapola lindísima amapola* acompañada de un piano y, más adelante, los primeros compases de *En Sevilla hay una casa*[1192]. La música también está muy presente en las conversaciones del protagonista con este personaje: "—Los jóvenes de hoy ya no aprecian nuestra música —dijo Fátima—. ¿Te gusta nuestra música?"[1193]

Es en esta última novela donde la música, directa e indirectamente, al ser el espacio auditivo uno de los argumentos principales de la historia, se muestra con mayor presencia dentro de las cinco que componen su bibliografía, ya que además de estar presente en el ambiente, como hilo de fondo en muchas escenas, también es descrita en el discurrir interno del espacio psicológico del protagonista. Elvira, la chica por la que éste siente una especial debilidad, es muy aficionada a escuchar música en los *pubs* y conoce a algunos de los músicos que actúan en ellos: "—Luego actúa aquí una banda de Sevilla —fue su saludo. Los conozco."[1194] El protagonista, como veremos más adelante, también es aficionado al jazz. Y la música también se inmiscuye en la particular relación que mantiene con el entorno auditivo, sobre la que el jerezano construye la intriga del relato:

> El volumen de una música infame me impedía fijarme en Elvira con suficiente precisión. […] Apenas podía oírla ahora en ese rincón precario donde parecía adensarse la ya espesa circulación de la música y de las voces. […] Se oía aún el eco de la música, pero muy amortiguado, como si estuviese filtrándose por una sucesión de paredes acolchadas. Y eso me confundió, quizá porque también creí escuchar la superpuesta resonancia de otra música, sin duda proveniente de la sala donde a lo mejor estaba ahora mi madre esperándome.[1195]

La hipersensibilidad del protagonista hacia la sonosfera se nos antoja en cierto modo similar a la del jerezano, especialmente en lo que tiene que ver con su aversión por toda clase de ruidos[1196], muy en consonancia con las palabras comúnmente atribuidas al cantaor flamenco Manolo Caracol, que afirmaba más allá de lo evidente que la música no es cosa para sordos. Las estridencias sonoras, ya bien por su naturaleza intempestiva o por su extremado volumen, son contrarias a los gustos del protagonista:

[1191] Op. cit., p. 206.
[1192] Op. cit., pp. 233, 242.
[1193] Id.
[1194] Op. cit., p. 174.
[1195] Op. cit., pp. 147-149.
[1196] En diversos momentos de la novela queda claro que el protagonista soporta muy difícilmente los ruidos: "Llegaba hasta allí bastante amortiguado el ruido del tráfico callejero, tal vez una de las pocas ventajas del piso, pues aún seguía sin poder soportar el estruendo de esas motos abominables que yo maldecía sin tregua cada vez que atronaban los espacios circunvecinos […]" Op. cit., *Campo…,* p. 300.

> A medida que me acercaba fue creciendo el volumen de la música. Lo que se oía ahora también era de mi gusto, no sé qué era, pero una voz de trémolos lijados rebotaba por aquellas paredes recubiertas de maderas ficticias con la brusquedad de un zarpazo.[1197]

La propia acústica de los espacios físicos también es aludida en la novela: "—Aquí el amigo y yo somos expertos en acústica de discotecas—"[1198]. Asimismo, nos ha llamado la atención constatar que el neurólogo que en una de las escenas finales de la novela trata al protagonista de sus desbarajustes auditivos y le ilustra sobre la relación entre la percepción acusmática y la salud mental cuente entre sus instrumentos con "una pequeña armónica"[1199]. Ya apuntábamos en el capítulo anterior los retos apasionantes que propone esta moderna rama del conocimiento médico en cuando a las nociones cognitivas del lenguaje verbal y musical. Que José Manuel Caballero Bonald las integre de alguna manera en su obra lo sitúa también a la vanguardia del uso de estas modernas temáticas metalingüísticas en el ámbito literario.

Después del arte flamenco, seguramente sea el jazz la expresión musical a la que el jerezano le haya dedicado más atenciones en su obra. Ya nos referíamos en el primer capítulo a su deseo frustrado de no haber podido aprender a tocar el saxo en una orquesta de jazz.[1200] En sus memorias relata que su encuentro con esta música se produjo en su etapa en Cádiz, a finales de los años cuarenta[1201] y en varias ocasiones cita al danés y crítico de jazz afincado en Madrid, Ebbe Traberg, por ser quien lo introdujo en los clubs de jazz de la capital y de San Sebastián, y quien le inculcó "el aprecio por la calidad rítmica de las improvisaciones del primitivo *hot*."[1202] También se refiere a grandes figuras del jazz norteamericano y latino, como Louis Armstrong o Bebo Valdés, cuyo *swing* pudo escuchar en directo en una reunión privada en casa de una musicógrafa en Cuba.[1203]

Además de las cuestiones musicales, es interesante observar los motivos que le hicieron acercarse a un arte extranjero y marginal, que son en gran medida los mismos que le llevaron a frecuentar el mundillo flamenco y terminar por integrarse en él:

[1197] Op. cit., p. 176. En otros momentos de la novela el protagonista confiesa sentirse envuelto por la música: "Cuando salí a la calle me persiguieron durante un buen rato la música y el ajetreo de ese bar de hermosa traza y clima infecto al que siempre me proponía no volver. […] Salía de la penumbra un cálido olor animal y en algún sitio percutía el eco triste de una guitarra." Op. cit., p. 311.
[1198] Op. cit., p. 281.
[1199] Op. cit., p. 251.
[1200] Cf., art., *Caballero Bonald presenta 'Desaprendizajes', poemario crítico con la vida y la cultura del mundo contemporáneo*, Europa Press, 28-04-2015.
[1201] "[…] contraje dos aprecios ya inextinguibles: el jazz y el surrealismo. Así de categórico. Con el jazz no sé cómo conecté primeramente, me imagino que sería a través de alguna emisión radiofónica o de algunos viejos discos descubiertos entre otras apolilladas reliquias." Op. cit., *Tiempo…,* pp. 378, 379.
[1202] Op. cit., *La costumbre…,* p. 565. En este mismo libro relata su estancia en un club de jazz en el Madrid de principios de los 70. Ibíd., p. 553.
[1203] Ibíd., pp. 450-452.

> Yo andaba siempre por allí con aires de asiduo a los garitos de Nueva Orleans en la época de la "prohibición". Me agradaba aquel clima un poco tenebroso y como enemistado con los preceptos de la vida provinciana.[1204]

El jerezano encuentra en el carácter intimista y marginal de esta expresión musical una potente filiación con sus gustos estéticos, siempre sensibles hacia una ritualidad clandestina y de minorías. En este caso, en paralelo a la insumisión hacia un régimen que también marcaba a golpe de tricornio las marcas estéticas de la prohibición, la búsqueda de los espacios intimistas era una metáfora de la propia libertad individual. En una entrevista afirmaba:

> Siempre me ha interesado el flamenco, como me interesa el jazz o ciertos cantos rituales, con todo lo que entrañan de dramática y mágica manifestación de una remota intimidad.[1205]

Los paralelismos musicales, históricos, antropológicos y culturales entre el jazz y el flamenco han sido asimismo puestos de manifiesto en su obra crítica. Se trata de dos expresiones artísticas que se configuran en el mismo periodo histórico, a finales del s. XIX, que muestran un marcado carácter mestizo, una queja íntima a través de la música de dos minorías sociales marginadas como son los afroamericanos y los gitanos, y que ostentan unas formas armónicas y rítmicas basadas en la improvisación que a día de hoy han llegado a alcanzar una complejidad musical tan insospechada durante sus humildes orígenes como su actual reconocimiento universal.

Citamos un fragmento de su artículo *La copla flamenca*[1206] —donde estudia los vínculos entre la lírica tradicional, la literatura culta y las letras del cante jondo— en relación con la porosidad de estas dos expresiones tradicionales hacia los repertorios de letras provenientes de otros géneros y registros:

> Un solista vocal de jazz interpretando, por ejemplo, una canción popular rusa, o un cantaor flamenco metiendo por bulerías un bolero o un cuplé, no parece en un principio coherente. Pero una vez que esas letras se adaptan al ritmo correspondiente, a la sensibilidad expresiva, la fusión casi nunca resulta inadecuada.[1207]

Por otra parte, sus relaciones con el jazz también se inmiscuyen en el mundo literario, dado que tienen un particular protagonismo en las relaciones de nuestro autor con algunos de los miembros del grupo poético del 50 con quienes frecuentaba los clubes nocturnos donde tocaban

---

[1204] Id.
[1205] Op. cit., *Regresos…,* pp. 95, 96.
[1206] Op. cit., *Relecturas*, Vol. III, pp. 303-304.
[1207] Ibíd., p. 304.

este tipo de música. En diversos episodios de sus memorias explica que en su etapa madrileña acudía a estos espacios acompañado por Ángel González, Gabriel Celaya o Juan García Hortelano[1208], poetas cuyas obras también ostentan significativamente múltiples referencias a la música.

A demás de en sus memorias, el jazz está presente en la novela *Campo de Agramante* (1992) por referencias a músicos de este género y por la influencia que llega a tener en algunas escenas puntuales en la sensibilidad acústica del protagonista afectado por desequilibrios auditivos. Antes de saber de manera concreta que el personaje principal es aficionado al jazz, éste se muestra muy seducido por la música de Charlie Christian —"[…] oí una vez más la confidencia interminable de la guitarra de Charlie Christian […]"[1209]— y de King Oliver en tramos separados de la novela —"Empezó a sonar milagrosamente *West End Blues* —un clásico de King Oliver—, que me recordaba con imprecisión excitante otro escenario."[1210]—. En una escena particularmente cargada de erotismo —"La música excita a las fieras"[1211], le decía un personaje femenino al protagonista unas páginas atrás— y aliñada de alcohol y cocaína en la que el protagonista recibe en su casa a dos chicas jóvenes muy descocadas que le preparan un *ménage a trois*, descubrimos su colección de discos de jazz:

> —¿Qué música tienes, que no sea ópera? —dijo, chupándose golosamente el pulgar.
> —Jazz, sobre todo —repuse—, busca por ahí.[1212]

La habitual sensualidad con la que el jerezano describe la realidad a través de los sentidos ensalza los vínculos entre la música y el deseo sexual, rescatando un nexo atávico presente en múltiples ritos iniciáticos y festejos de las culturas del mundo. Es en ese contexto, las drogas y, de entre todas ellas, especialmente el alcohol, actúan como catalizador de los deseos:

> Ya íbamos por la cuarta ronda de copas y por la segunda de lo que Elvira llamó palomita en polvo, cuando se levantó Marcela. Cortó por lo más sutil la quejumbre majestuosa del clarinete de Jhonny Dodds […][1213]

[1208] Una referencia que también ha reiterado en alguna de sus entrevistas: "—Me gusta mucho el jazz, tanto como el flamenco. He sido un gran aficionado, en la época en que en Madrid había buenos antros de jazz. Era un asiduo visitante, siempre con Ángel González, con Gabriel Celaya…" Op. cit., *Regresos…,* p. 250.
[1209] Op. cit., p. 152.
[1210] Op. cit., p. 175.
[1211] Op. cit., p. 179.
[1212] Op. cit., p. 201.
[1213] Id. Nótese como el jerezano ya había dirigido su atención hacia el clarinete en su poema *Somos el tiempo que nos queda* de *Memorias de poco tiempo* (1954): "Era una esquirla el clarinete, / un estertor de la armonía." Op. cit., *Somos…,* pp. 106-108. También hace una mención metafórica a este instrumento en sus memorias, citado como símbolo fálico. Op. cit., *Tiempo…,* p. 108.

La mezcla de todos estos elementos se corresponde con la vertiente surrealista de la poética del jerezano y con ciertos procesos de reconfiguración de la realidad como la sinestesia. En consonancia con la referencia al Quijote manifiesta en título de la novela, las ensoñaciones auditivas del protagonista muestran una ambigüedad pretendida que esconde no pocas filiaciones poéticas y musicales, como en la siguiente escena:

> De modo que me quedé en el piso de lo más a gusto, tendido en el sofá y embargado por la suntuosa anestesia de la trompeta de Miles Davis. Todo iba bien hasta que se me ocurrió salir a la terraza. Y allí estaba, oyendo precisamente algo de *Birdland Days* mientras contemplaba el caliginoso vaciado de la marisma, cuando experimenté aquella indeseable cercanía del terror. Saqué la mano, como ya dije, por fuera del recinto cubierto para ver si llovía y, cuando quise retirarla, no pude. Algo, otra mano, un cepo imposible, una apretura irracional me atenazó hasta el punto de suponer que no podría soltarme si no se producía otra irracional intervención. Veía pero no oía la música, tocaba la vibración de unos objetos informes, sentía mi mano como atada al aire con un nudo inverosímil. Hasta que logré no sé cómo desasirme de aquella suerte de trampa alucinatoria […][1214]

Además de por el flamenco y las expresiones musicales tradicionales y populares de Andalucía que ha estudiado en diversos ensayos y artículos críticos, o el propio jazz, el jerezano se ha interesado por las músicas de las culturas que configuran su identidad mestiza, especialmente las músicas latinoamericanas y las músicas tradicionales de oriente y del mediterráneo.

En relación con la música popular latinoamericana, muchas expresiones musicales de la otra orilla, como el bolero, el tango o la ranchera, que también formaban parte de la cultura popular española de mitad de siglo, están presentes en su obra poética y narrativa por alusiones. A través de ellas observamos que, en consonancia con la música que se escuchaba en la España de los años 40, muchas de las canciones pertenecientes a estor registros pudieron jugar un papel importante en la educación sentimental de nuestro autor. En sus memorias, el personaje que hace de sí mismo volvía a recurrir en su etapa adolescente a la música para seducir a una joven, esta vez de nombre Teresita, de la que se sirvió, según cuenta, para canalizar la expresión de sus sentimientos amorosos y para "hacerla objeto de todas las tristezas de amor que [se] había aprendido de memoria por medio de los tangos de Gardel."[1215] En una época en la que el nacionalcatolicismo censuraba ferozmente cualquier forma de erotismo explícito, el amor exaltado que predicaban las letras de este tipo de canciones debía ser un auténtico revulsivo emocional para un adolescente. En cualquier caso, la exaltación de los sentimientos a través de la

[1214] Op. cit., *Campo…,* p. 246.
[1215] Op. cit., *Tiempo…,* p. 53.

música, y en particular la de este tipo de registros, también afecta a algunos de los personajes de sus novelas, como a la Tía Carola de *En la casa del padre* (1988):

> Tía Carola se temió alguna crisis demencial del padre, algún incremento del extravío de la madre. Así que salió de la habitación donde languidecía escuchando boleros supuestamente referidos a su persona […][1216]

A raíz de tales episodios podríamos intuir cierto desapego sarcástico por parte del autor hacia la afectación sentimental exacerbada a la que incitan este tipo de letras. Sin embargo, a partir de algunos comentarios de su obra crítica descubrimos su aprecio por estos géneros musicales. En su artículo *Onetti: iluminaciones en la sombra* se refería al gusto del escritor uruguayo, con quien mantuvo una relación de amistad, por el tango y los boleros, pero nótese bien la adjetivación que emplea para referirse a ello: "También oía de vez en cuando algún tango de la buena época y algún bolero clásico."[1217]

En sus memorias también encontramos alusiones a las rancheras a su paso por México DF[1218] junto con Luis Ríus y Ángel González —uno de sus cómplices más asiduos en los ambientes musicales[1219] que, según explica el jerezano, era dado a cantar en cuanto se hacía de una guitarra— y a la música del caribe. En Cuba conoció y escuchó en directo al cantante Bola de Nieve[1220]. También le dedica unas líneas a una fiesta-ritual de música yoruba con sus "tambores batá"[1221] que vivió junto con José Ángel Valente en Guanabacoa. En una visita a Trinidad relata haberse visto atrapado por un bullicio de "cánticos y percusiones" que resultó ser un ritual de santería donde los participantes tomaban ron y entraban en trance al "compás de los tambores" y del "monocorde estribillo coral"[1222]. En su etapa colombiana se interesó por otros géneros de la música tradicional y popular: "Y ahí me sirvió de inestimable intermediario Tito Zubiría, rector de la universidad de los Andes, folklorista a su manera, y experto él mismo, como buen costeño, en los sutiles y ceremoniosos aires caribes: cumbia, bambuco, danzón, porro, currucao…"[1223] También relata haber mantenido una fluida relación epistolar con "uno de los más señalados conductores de la *bossa nova*, […] el poeta y músico brasileño Vinicius de Moraes, una persona

[1216] Op. cit., p. 137
[1217] Op. cit., *Oficio…,* pp. 349, 350.
[1218] Cf., op. cit., *La costumbre…,* p. 537.
[1219] Cf., ibíd., pp. 501, 539.
[1220] Cf., ibíd., pp. 450-452.
[1221]. "El ritmo de los tambores batá percutidos por ambos lados —"el ruido sin fin del fundamento", diría Valente en su poema "Visita a Guanabacoa"— gravitaba sobre los cuerpos con un obsesivo y creciente poder de ofuscación." Después dejó de ser espectador a ser copartícipe de aquella experiencia donde "sólo oía ya la resonancia turbadora de la percusión y eso fue lo que continué oyendo mientras volvíamos finalmente al hotel y mientras tardaba en dormirme […]". Ibíd., p. 430
[1222] Ibíd., p. 429.
[1223] Ibíd., pp. 287, 288.

extremadamente ingeniosa y efusiva"[1224]. Una vez más, su interés por tales expresiones musicales se corresponde con su aprecio por un arte popular no corrompido por las artes escénicas y la profesionalización, y con su debilidad por las expresiones artísticas locales y marginales: "A quien más frecuenté en este sentido fue al negro Barrientos […] que me introdujo en ciertos ambientes marginales de la música caribe."[1225]

Otro conjunto de expresiones musicales tradicionales con las que el jerezano se siente identificado son las que definen a la cultura musical de los pueblos del mediterráneo, desde Roma hasta Cartago, desde Cádiz hasta Alejandría. Esta visión aglutinante está explícita en una cita de sus memorias en la que nombra a cuatro mujeres cantantes por cuyas voces profesa una especial deferencia sentimental, cuatro voces como cuatro puntos cardinales: "María del Mar Bonet, a no dudarlo la cantante oriunda de la cuenca mediterránea —junto con la egipcia Om Kalsum, la bajoandaluza Pastora Pavón y la siria Amira al-Suffar— que más intensas emocionantes experiencias auditivas me han proporcionado." Nos consta que con la primera de ellas tuvo un trato cercano como productor musical durante los años 70 y que conoció a Pastora Pavón, la Niña de los Peines, en el mítico Bar Pinto de la Campana de Sevilla[1226]. En cuanto a las músicas orientales, también se refiere a las de los indígenas del Sáhara a cuento de uno de sus viajes al Magreb[1227], sin contar con los artículos de viajes que ha escrito sobre los pueblos del mediterráneo, donde entra en profundidad en algunos aspectos musicales de su cultura, como en *Túnez, luna menguante*[1228], donde pone de manifiesto las similitudes estéticas con el flamenco y se refiere muy específicamente a la "cultura musical del agua" como una expresión muy marcada en su imaginario musical andaluz[1229].

La canción de autor es otro de los géneros frecuentados en su obra. José Manuel Caballero Bonald ha mantenido un trato cercano con muchos de los más reconocidos representantes del género en su vertiente española, como Luis Eduardo Aute o Paco Ibáñez, a quienes también asesoró como productor. En *La vida cantada*[1230], un artículo que dedica a la figura de Carlos Cano, destaca la confluencia de culturas musicales que atraviesan la obra del cantante granadino a través de sus idas y venidas a la copla, el flamenco y las músicas orientales. También destaca "el poder de seducción de la música" como potenciador de "la capacidad de

[1224] Ibíd., p. 481.
[1225] Id.
[1226] Cf., art., *La Niña de los Peines*, ap., op. cit. *Relecturas*…
[1227] Op. cit., *Tiempo…,* p. 188.
[1228] Op. cit., *Copias…,* pp.17-38.
[1229] En el artículo citado se puede leer: "Pero basta escapar por cualquier desviación penumbrosa, andar a la deriva en busca de nada, para que se adivine de pronto un murmullo de fuente filtrado por alguna celosía". En sus memorias también se refiere a "la evidencia cultural de la cultura del agua, esa necesidad sensitiva de los bereberes llegados del desierto". Op, cit, *Tiempo…,* p. 257.
[1230] Op. cit., *Copias…,* p. 274.

evocación de las palabras." Sin embargo, sus afinidades con este género están íntimamente relacionadas con su trayectoria de intelectual comprometido con la disidencia antifranquista y la canción de autor resuena en su obra, como ya lo apuntábamos en el capítulo anterior, como un portentoso acicate contra la represión del régimen. En sus memorias se refiere a *La nova cançó*, citando a LLuis Llach o Pi de la Serra, y a su amistad con Joan Manuel Serrat[1231]. Pero también observa el protagonismo de tales cauces expresivos en la lucha contra regímenes autoritarios de otros países como Portugal en los tiempos de la revolución de los claveles: "Llegaba desde la frontera el clamor de aquella canción de José Alfonso —Grándola, vila morena— que sirvió de contraseña a los insurgentes."[1232]

La música clásica está presente en su obra en menor medida, por alusiones a músicos como Wagner, o por el empleo esporádico de expresiones provenientes del lenguaje de la música culta, como *Adagio molto*, que da título a uno de sus poemas. Si ya observábamos en las palabras de la entrevista con la que abríamos este capítulo las desavenencias del autor con los repertorios de la música clásica que considera ostentosos por su magnánima puesta en escena, como los que derivan de la orquestación sinfónica, tampoco se muestra afín a la ópera, con la que dice no ser capaz de identificarse[1233]. La tibieza con la que observa el género operístico es similar a la que ha expresado en relación con el teatro. Este rechazo probablemente se deba al desapego emocional que profesa frente a una cuarta pared que descontextualiza, según entendemos, las cualidades del arte esencial, minoritario y minimalista que defiende en su poética. Tampoco descartamos un trasfondo ideológico que pudiera equiparar a la estética del género clásico con los gustos frívolos e indolentes de una burguesía de chaqué, cuyos modales remilgados hicieran oídos sordos a los cantos austeros provenientes de la tierra. Las apreciaciones negativas hacia la música clásica son reconocibles en su poema en prosa *Camafeo, daguerrotipo, partitura*:

> Un ángel carininfo, de ademanes policromados, languidece detrás del canapé. Apenas se insinúa entre el impávido tremolar de las alas, mientras arden las manos en los guantes y se va amortiguando la indolente añagaza del piano de cola, el erecto sopor de los atriles. Pasan las horas (o mejor los años) por las alegorías que exhiben los templetes y ya es otra vez la misma música, la misma imperturbable actividad de la carcoma, el mismo apagavelas discurriendo entre los tafetanes melindrosos. Qué taciturno corazón de trapo el del muñeco de la noche. Topa con los tapices la repugnante trompa wagneriana y hay una connivencia de aderezos y blondas llenando de sentido el deformante espejo del pasado. Probablemente es cierto: alguien amó entonces la vida bajo los baldaquinos de los buenos modales.[1234]

[1231] Op. cit., *La costumbre…,* p. 368.
[1232] Ibíd., p. 544.
[1233] Op. cit., *Tiempo…,* p. 371; cf., art., CABALLERO BONALD, José Manuel, *Una noche en la ópera*, El País, 30-12-2007.
[1234] Op. cit., *Somos…,* p. 374.

En el ámbito de su poesía, la música está siempre presente a partir de su concepción musical de la palabra. Pero desde un punto de vista temático, además de los poemarios y poemas que le dedica específicamente al arte flamenco y que estudiamos a continuación, ya desde un primer acercamiento a los títulos de sus poemas encontramos muchas alusiones directas: *Música de fondo, El papel del coro, Compás de espera, De repente, la música, Música no escrita…*[1235] A pesar de ser un poeta que, como veíamos en el capítulo anterior, reniega del lirismo, siempre tiene presente la herencia tradicional de una palabra cantada que remonta hasta la tradición greco-latina. En muchos de sus poemas refunde las referencias a personajes mitológicos de la antigüedad con elementos contemporáneos que emanan de su propia experiencia. Y a menudo, de ese imaginario antiguo rescata las alusiones al canto y a la música. Es el caso de las siguientes estrofas del poema *Hilo de Ariadna*[1236]:

Posiblemente es tarde, pero ¿cómo
poder atestiguarlo
mientras Hortensia canta y no se oye
más que su grito de musgosa
lasciva y alguien
habla con alguien de la conveniencia
de acostarse borracho?

[…]

Vaho de alcohólica música te empaña
el esmalte del rostro, Hortensia, dime,
¿hacemos algo aquí que nos impida
quedarnos juntos
hasta que ya no sea tarde?

[…]

Hortensia,
hija de Minos, no
es tarde todavía, ven, veloces
son las noches que hemos vivido ya:
aún estamos a tiempo
de no querer salir del laberinto.

El sujeto poético se atribuye el papel de Teseo al sobreponer la figura de Ariadna a la personalidad de su musa Hortensia, cuyo canto erótico instaura una dimensión musical que recubre de hedonismo el ambiente sensual de la escena. Ya apuntábamos el importante vínculo

[1235] En este sentido encontramos un antecedente ineludible en la figura de Juan Ramón Jiménez. El jerezano, en su artículo *Reencuentros*, enumera los títulos de la antología *Arte menor* (1909) del poeta onubense en los que la música ocupa un lugar preeminente: *Cancioncillas*, *Quinta cuerda*, *Música en la sombra…* Cf., op. cit., *Oficio…,* p. 186.
[1236] Op. cit., *Somos…,* pp. 273-275.

que observamos en el conjunto de su obra entre la música y el deseo. El vitalismo que la inspira y que late entre sus páginas hace de la música un frecuentado símbolo del placer que también se apodera de las imágenes, del tacto y de todos los elementos que configuran el discurrir interior de la percepción sensorial. En muchos poemas, como en el siguiente poema en prosa titulado *Adagio molto*, recurre al léxico musical para subrayar la intensidad del placer carnal:

> Coágulo de música que inunda las periferias del silencio, con qué alucinatoria nitidez se equivoca de herida. Es posible que entonces una vibrante lengua de laúd lama las ingles y registre la boca del que escucha con gozo la voluble cadencia de la sangre. Si son imaginarios los acordes, también su procedencia es ilusoria. Pues nadie pone en duda que el ahíto, después de recrearse con algún quejumbroso instrumento de cuerda, será sordo al deleite que armoniza los cuerpos. Mas no así quien miró fascinado el musical incendio de Gomorra y prefirió la culpa a la pureza. Un oscuro placer también supone en ciertos casos una impecable oferta de esplendor.[1237]

La metáfora musical que entrelaza en bucle los estímulos sensoriales vaticina la supremacía de la música que practican y escuchan los insurgentes que no temen convertirse en estatua de sal. Las resonancias y vibraciones musicales se apoderan de los cuerpos, de las heridas, de la cadencia de la sangre, del fuego en el que arde la cuidad condenada y la propia voz del poeta, una voz acuartelada en el lúgubre espacio de los placeres que temen a la luz que los descubre. En este poema alude a otro de los elementos que mejor definen su sensibilidad musical: el silencio. Una cualidad de un especial protagonismo en su pensamiento musical que estudiamos específicamente en uno de los apartados de este capítulo.

Este no es el único poema donde señala su vital complementariedad con la música. En el Apéndice documental mostramos un índice de poemas escogidos de entre su extensísima obra donde la música está presente de múltiples maneras. Citamos *De repente, la música*, quizá uno de los más hermosos poemas que el jerezano le haya dedicado al género, donde la música y el silencio vuelven a ser una inseparable pareja de baile:

> De repente, la música.
> Fulgor
> inmemorial, emerge de lo absorto
> y se estaciona
> en estas anhelantes adyacencias
> del silencio.
> En derredor la luz
> ocupa los audibles tonos fértiles
> de un inmanente gozo sin segundo
> y el veredicto de la plenitud
> se filtra entre la furia voluptuosa
> del saxo.

[1237] Op. cit., *Somos…,* p. 399.

El mundo cabe en esa súbita
constancia musical de haber vivido.[1238]

La conciencia de la presencia inmemorial de la música, desde el principio de los tiempos y en la existencia prenatal, la convierte en un espacio absoluto que recubre al instinto primario de la escucha y al deseo de vivir a través de ella. La plenitud sensorial aguarda anhelante en el silencio de quien se dispone a escucharla y, llegado el momento, el tiempo se detiene súbitamente para liberarse milagrosamente de las ataduras que lo constriñen al espacio a través de la memoria.

3.2. *Sagrada quejumbre*[1239]

El lóbrego relámpago de las guitarras.[1240]

J. M. Caballero Bonald

La relación de José Manuel Caballero Bonald con el flamenco todavía no ha sido estudiada en toda su amplitud historiográfica, antropológica y cultural. El poeta jerezano seguramente sea uno de los intelectuales que más y mejor se hayan implicado en la labor de rescate y dignificación de un arte que durante los años 50 seguía estando fuertemente estigmatizado por la sociedad civil. El corpus bibliográfico y audiovisual de textos literarios y ensayísticos, artículos críticos y de prensa, discos, entrevistas, actas de congresos, correspondencia, fotografías y otros testimonios en los que ha quedado plasmado el vínculo entre el jerezano y el arte flamenco es tan amplio que merecería ser estudiados en toda su amplitud a través de un trabajo de investigación específico. En este trabajo de tesis, aunque no dejamos de tener en cuenta la diversidad de tales perspectivas y documentos, tratamos de no alejarnos de la linde músico-literaria por la que atraviesa nuestro acercamiento metodológico. Por ese motivo nos centramos en el estudio de la influencia del flamenco en su obra literaria. Sin embargo, y a modo de introducción, pasamos brevemente por encima del contexto histórico, político y social donde tuvieron lugar tales intercambios, de la historia de la poesía flamenca, y del papel que han

[1238] Op. cit. *Somos…,* p. 554.
[1239] Imagen con la que el poeta jerezano define el cante flamenco en el poema *Semana Santa*, dedicado a la saeta, integrado en el poemario *Anteo* (1956).
[1240] Op. cit., *Dos días…,* p. 321.

desempeñado los intelectuales y artistas del ámbito culto en las labores de archivo y canonización de los repertorios musicales y de las letras del flamenco a lo largo del siglo XX.

A pesar de que en el Jerez de su infancia y adolescencia tomó necesariamente conciencia de la existencia del arte flamenco, no sería hasta su primera juventud, durante su etapa como estudiante en Cádiz a finales de los años cuarenta, y después de haber asumido plenamente su vocación poética y en paralelo a su integración en sus primeros círculos literarios, cuando su interés por este arte empezara a tomar un rumbo decisivo. Así lo narra en sus memorias:

> Por estas fechas más o menos se me activó como un furtivo interés por ciertas semiclandestinas formas del cante flamenco. Ya había experimentado alguna precedente atracción en las reuniones en casa de Pilar Paz y, sobre todo, después de aquel primer encuentro con los poetas de *Cántico*. Pero cuando de verdad fui consciente de que ahí existía un mundo fastuoso, hecho de dramáticas supervivencias tribales y maltratado por los acosos de la moda y las nocturnidades de gentes indignas, fue a partir de mi relación con el poeta Julio Mariscal.[1241]

Es importante subrayar el orden literario de este encuentro. José Manuel Caballero Bonald desembarca en el flamenco antes que nada como poeta. Las cuestiones ideológicas que terminarán haciendo de la expresión flamenca un emblema de la libertad al unísono con la lucha antifranquista nunca llegarán a suplantar la belleza intrínseca que observa en sus formas musicales y, especialmente, desde un punto de vista literario, en la poesía de las coplas del cante. En su artículo *La copla flamenca* afirmaba: "Si se lo despoja de su andamiaje literario, sólo quedan las marcas atribuladas de un grupo de gentes menesterosas."[1242] Su sensibilidad poética de rastreador de experiencias terminará por implicarle humana e intelectualmente en un mundo que también había cautivado a otros jóvenes poetas andaluces de su generación, siguiendo la estela de Demófilo, el padre de los hermanos Machado, y de otros grandes referentes de la poesía española que también se interesaron por el género, como Juan Ramón Jiménez, Alberti, Lorca o Luis Rosales. De manera paralela, su atracción por conocer la raíz profunda de un arte marginal y minoritario fue similar a la que también profesaron otros poetas de su generación, como sus grandes amigos Fernando Quiñones, Francisco Moreno Galván[1243] y más tarde José Ángel Valente[1244], u otros algo más jóvenes con quienes también ha compartido múltiples vivencias,

---

[1241] Op. cit., *Tiempo…,* p. 171.
[1242] Op. cit., *Relecturas…,* Vol. III., p. 299.
[1243] El jerezano afirma en sus memorias: "Francisco Moreno Galván […] era, a mi entender, el español que más sabía de cante jondo." Op. cit., *La costumbre…,* p. 58. El pintor y poeta de la Puebla de Cazalla ha sido uno de los más reconocidos letristas del flamenco del s. XX. La relación con el flamenco está también muy presente en sus cuadros. Cf., MARTÍN CABEZA, Juan Diego, *La obra literaria y pictórica de Francisco Moreno Galván. Estética, compromiso y cultura popular*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2016.
[1244] Además de los estudios ya citados del profesor Francisco Javier Escobar Borrego sobre la influencia del arte flamenco en la poética de Valente, es necesario asomarse a la relación epistolar que mantuvo durante años con el poeta jerezano para comprender las inquietudes poéticas que ambos compartían en

como Manuel Ríos Ruiz, Félix Grande o José María Velázquez-Gaztelu. En líneas generales, se puede afirmar que por las razones que exponemos a continuación, todos ellos retoman el interés por el flamenco gitano-andaluz en la línea gitanófila de Federico García Lorca. El interés por el flamenco gitano, intimista y familiar, que poco tenía que ver con el que se practicaba a nivel profesional en los grandes escenarios, suponía una sigilosa forma de resistencia ante el régimen franquista. En él redescubrieron un poderoso símbolo de la libertad de expresión. El aparato propagandístico del régimen estaba obcecado en la difusión panfletaria del amor a la patria, al unísono con una imagen de la familia católica que en absoluto se correspondía con la imagen que la sociedad tenía del colectivo gitano, a menudo estigmatizado. Esta diatriba estética entre lo oficial y lo clandestino, lo grandilocuente y lo intimista, lo puro y lo mestizo, lo payo y lo gitano, también afectó, como veremos, a las etiquetas que se emplearon de ahí en adelante para definir a los distintos repertorios y voces que conformaban el conjunto de las expresiones flamencas, tanto del ámbito profesional como no profesional. El debate historiográfico que define a la flamencología moderna, basado en el estudio concienzudo de los archivos históricos del flamenco y de los vastos repertorios del cante, fue llevado a cabo en gran medida por dichos poetas e intelectuales. Todo ello desembocó en una eficaz revalorización cultural del flamenco tradicional que dio lugar a un florecimiento inaudito de publicaciones de textos especializados y de grabaciones. Por aquel entonces se conformó un incipiente aparato socio-económico versado en la organización de toda clase de eventos y recitales donde se empezaba a consolidar el mundo profesional del flamenco que conocemos en la actualidad. En paralelo al desarrollo de las peñas flamencas y de los festivales, se consagró la figura del aficionado, que sufragaba los costes de un arte tradicionalmente financiado por aristócratas, señoritos y terratenientes. En la misma época, muchos de los poetas que citábamos, como Fernando Quiñones o José María Velázquez-Gaztelu, pusieron en marcha los primeros programas de flamenco en radio y televisón. Otros, como José Manuel Caballero Bonald, se esmeraron en la producción artística de discos y antologías que terminaron por marcar la historia reciente del arte flamenco.

Sin embargo, este movimiento de restitución del cante jondo gitano-andaluz no solamente se opuso a la moral unitaria de la dictadura franquista —que a la larga supo adueñarse de la estética flamenca como instrumento para la construcción de una identidad folklórica nacional[1245]—; se constituyó sobre todo como un movimiento reaccionario frente a la primera

relación con la expresión flamenca y con el significado profundo de algunas letras. Esta inquietud ha trascendido de similar manera a las obras poéticas de ambos. Saturnino Valladares ha estudiado el papel del flamenco en la correspondencia entre los dos poetas en un artículo titulado *Cartas flamencas: José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*, Revista Campo de Agramante, nº 22, 2015, pp. 19-28.

[1245] El jerezano se interesa en diversos artículos y en sus memorias por la instrumentalización cultural del arte flamenco y de la identidad gitana, ya desde la época de los viajeros románticos. En sus memorias cita el trabajo del viajero romántico Geroges Borrow *La Biblia en España* (1843) y *Los gitanos* (1841). Op. cit., *Tiempo…,* p. 29. En su artículo *Toros y literatura* también observa que el encuentro entre el flamenco y la

difusión del cante flamenco como arte de masas, que empezó antes de la guerra, a partir de los años 20, en una etapa de la historia del flamenco conocida como la "ópera flamenca"[1246]. A pesar de los esfuerzos de intelectuales como Lorca y Manuel de Falla por preservar el cante jondo de raíz, un flamenco de corte virtuosista alcanzó una popularidad inaudita promulgando unos repertorios que se alejaban, según lo explica el jerezano en su ensayo *Luces y sombras del flamenco* (1975), del "auténtico eco gitano-andaluz"[1247]. Grandes artistas como Antonio Chacón, la Niña de los Peines, Manuel Vallejo o el fulgurante Pepe Marchena llenaban plazas de toros y teatros con espectáculos abiertos al género de variedades y, según la interpretación del jerezano, en la balanza de los palos del cante al uso y en la impostación de las voces, empezó a imponerse un manierismo que desterró las formas cantaoras que asemeja a los repertorios gitano-andaluces de lo jondo:

> La suplantación del cantaor o del bailaor por el cantante o el bailarín, las abusivas filigranas vocales, las grotescas pantomimas, los divismos de salón, relegaron prácticamente al olvido la sobria y trágica estirpe flamenca.[1248]

A partir de los años 50, los poetas e intelectuales que mencionábamos con anterioridad mediaron en la integración del flamenco en los espacios culturales con una perspectiva muy distinta de la que tenían los empresarios, los artistas o los espectadores que hasta entonces producían, interpretaban y pagaban los espectáculos de "ópera flamenca". Tres hitos fundamentales pusieron de relieve el inicio de una nueva etapa para la historia del flamenco como entramado sociocultural: la creación de la flamencología moderna como rama de estudios, la grabación de las primeras antologías del cante y la creación de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos de Jerez. Tres acontecimientos en los que el jerezano participó de manera activa y por los que se le sigue recordando como a uno de los personajes más influyentes en el flamenco de la segunda mitad del siglo XX.

---

tauromaquia fue auspiciado por los creadores del modelo de la España cañí y respaldado en gran medida por poetas como Alberti, Lorca o Bergamín. Op. cit., *Relecturas…,* Vol. III, p. 290. En otro pasaje de sus memorias se refiere a la "manipulada imagen de Andalucía" y cómo el flamenco pasó de estar en manos de los señoritos a institucionalizarse en el ámbito burgués de la cultura. Aspectos que durante las últimas décadas le han llevado a tomar cierta distancia con el mundillo, sin dejar de conservar los preciosos recuerdos de las vivencias que tuvo durante años con muchos artistas en el ámbito privado. Op cit., *Tiempo…,* p. 172.

[1246] Se le denominó "ópera flamenca" porque los espectáculos de ópera tributaban menos que los de variedades.

[1247] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Luces y sombras del flamenco*, 1ª ed. 1975, Ed. Algaida editores, 1988, p. 38.

[1248] Op. cit., p. 39.

3. LA MÚSICA EN SU OBRA

La crítica especializada suele señalar el origen de los modernos estudios en flamenco en la publicación del libro *Flamencología*[1249] de Anselmo González Climent en 1955, mismo año de aparición de *Geografía del cante jondo*[1250] de Domingo Manfredi Cano. Dos años antes, en 1953, el jerezano publicaba un artículo breve titulado *El cante andaluz*[1251] que representa su primera incursión en el ámbito de la crítica y del texto ensayístico dedicado al flamenco. Después de este texto vendrá *El baile andaluz*[1252] en 1957, de mayor envergadura, y que llegó a tener varias ediciones. Pero su principal aporte crítico al respecto fue el ya citado *Luces y sombras del flamenco*[1253], publicado en 1975, un libro que aporta una visión holística del arte flamenco a partir de su historia y de sus diversos orígenes geográficos. Todo eso sin contar los múltiples artículos críticos, reseñas y conferencias sobre flamenco que ha publicado en prensa, actas de congresos y publicaciones especializadas[1254]. Durante aquellos años otros poetas afines al jerezano publicarán textos similares, como *De Cádiz y sus cantes*[1255] (1964) o *El flamenco, vida y muerte*[1256] (1971) de Fernando Quiñones, la obra *Mundo y formas del cante flamenco*[1257] (1963) del poeta Ricardo Molina y el cantaor Antonio Mairena, o ya en la década de los setenta, *Introducción al cante flamenco*[1258] (1972) de Manuel Ríos Ruiz o *Memoria del flamenco*[1259] (1979) de Félix Grande. El jerezano será asimismo requerido para escribir los prólogos de muchas de estas obras, como la recién citada de Félix Grande, *El cante jondo: del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas,*

[1249] GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo, *Flamencología* (1ª ed. 1955), Córdoba, Publicaciones del Ayuntamiento, 1989.

[1250] MANFREDI CANO, Domingo, *Geografía del cante jondo* (1ª ed. 1955), Cádiz, Universidad, Servicio de Publicaciones, D.L. 1988.

[1251] CABALLERO BONALD, José Manuel, *El cante andaluz*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1953.

[1252] CABALLERO BONALD, José Manuel, *El baile andaluz*, Barcelona, ed. Noguer, 1957. En sus memorias explica que estos dos primeros artículos sobre flamenco fueron encargos del ministerio y afirma no sentirse muy orgulloso de ellos. Ambos son un preludio a op. cit., *Luces y sombras…*, un libro mucho más maduro y trabajado. Por aquel entonces también escribió por encargo biografías y cronologías de artistas. Op. cit., *Tiempo…,* p. 338.

[1253] Sobre esta obra vid., op. cit., *La costumbre…,* pp. 549, 550.

[1254] Muchos de estos artículos han sido compilados bajo el epígrafe *Cultura popular* en op. cit., *Relecturas…* Estos son: *La copla flamenca*, *Villancicos y flamenco*, *La Niña de los Peines, ese "sombrío genio hispánico*", *Antonio Mairena*, *Camarón: la leyenda acosada*, *Manuel Gerena, voz del pueblo* y *La vida cantada*. En otros artículos de la misma obra, como *La campiña sevillana*, trata específicamente cuestiones relacionadas con la geografía del flamenco. En la red se encuentran asimismo diversas conferencias suyas sobre el género como la que lleva por título *Flamenco y literatura* (https://www.youtube.com/watch?v=BZPFiIMWnvA). También ha publicado a menudo en la prensa nacional sobre temas directamente relacionados con el flamenco, como últimamente el texto que le dedicó a Paco de Lucía en *El País* tras la noticia de su fallecimiento: (http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/26/actualidad/1393439440_712310.html)

[1255] QUIÑONES, Fernando, *De Cádiz y sus cantes* (1ª ed. 1964), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

[1256] QUIÑONES, Fernando, *El flamenco, vida y muerte*, Barcelona, Plaza & Janés, 1971.

[1257] MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio, *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

[1258] RÍOS RUIZ, Manuel, *Introducción al cante flamenco*, Madrid, Istmo, 1972.

[1259] GRANDE, Félix, *Memoria del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.

soleares[1260] (2000) de Pierre Lefranc, o de *Historia social del flamenco*[1261](2010) de Alfredo Grimaldos.

El interés histórico y antropológico por el arte flamenco también se pondrá de manifiesto a mediados de los 50 a través de las grabaciones de las primeras antologías del cante. La primera de ellas, *Antología del cante flamenco*, fue dirigida por el guitarrista jerezano Perico el del Lunar, producida por la casa Hispavox, grabada en París en 1956, y publicada en España en 1958. Sin embargo, dentro de la efervescencia de trabajos antológicos que se observa a partir de estos años, José Manuel Caballero Bonald es capaz de introducir una colección de cantes absolutamente original. En paralelo a su concepción del flamenco como un arte tradicional de arraigo local y familiar, en la antología *Archivo del cante flamenco*[1262](1968) el jerezano propone un acercamiento etnomusicológico inaudito, dado que en lugar de llevar a los intérpretes al estudio, se trasladó acompañado de un equipo de grabación *in situ* a las casas cantaoras, tabernas, barrios y pueblos de la baja Andalucía donde pudo grabar los cantes en su entorno natural.

Esta etapa de rescate y difusión del cante gitano-andaluz ha sido denominada por la crítica especializada como el "mairenismo", al haber sido el genial cantaor gitano Antonio Mairena adalid y voz cantante en las tareas de compilación y estudio del cante, y al mismo tiempo la figura más destacada del flamenco durante las décadas de los 60 y 70. La mirada historiográfica del cantaor sevillano contemplaba un proceso de mitogénesis que combinaba la protohistoria del cante flamenco con la identidad y el imaginario del colectivo gitano andaluz. Un juicio que ha sido estudiado desde múltiples perspectivas, alabado por algunos y muy criticado por otros.[1263] Esta corriente estética, de la que nuestro autor fue en gran medida partícipe[1264], concibe al flamenco como una expresión genuina del pueblo gitano andaluz que terminó por dar el salto a los escenarios de los cafés cantantes a finales del s. XIX, exponiéndose a que los cantes originales

[1260] LEFRANC, Pierre, *El cante jondo: del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.
[1261] GRIMALDOS, Alfredo, *Historia social del flamenco*, Barcelona, Península, 2010.
[1262] CABALLERO BONALD, José Manuel, Seis discos LP, Madrid, Vergara, 1968.
[1263] Cf., BONACHERA GARCÍA, José María, *Teoría y juego del mairenismo*, Sevilla, Renacimiento, 2015.
[1264] José Manuel Caballero Bonald mantuvo una relación fluida con Antonio Mairena desde los años sesenta hasta la muerte del cantaor a finales de los ochenta. El jerezano le produjo tres discos (*Cantes festeros, Grandes estilos flamencos y El cante de Jerez*, op. cit. *Relecturas…,* Vol. III, p. 320.) y en su Fundación está archivada toda su correspondencia, compuesta por dieciocho cartas fechadas entre 1963 y 1978. En una entrevista el jerezano afirmaba sobre el cantaor que era un "personaje extraño, muy especial. Su propia vida estaba llena de bifurcaciones un tanto extrañas. Era un hombre que estudió el flamenco de verdad, viajó por todas partes, por los pueblos, en busca de gitanos viejos que pudieran aportarle datos, cantarle algo desconocido, y reestructuró todo el flamenco que se estaba perdiendo. Su labor en este sentido fue rigurosamente ejemplar. Después se le empezó a considerar como un académico, un ejemplo del flamenco tradicional, clásico, de algo que consideraban algunos superado." Op. cit., *Regresos…,* p. 250.

se hicieran "gachonales"[1265], empleando el término que usara Demófilo. En su prólogo al libro *Historia social del flamenco*, el jerezano afirmaba lo siguiente:

> Incluso dentro de Andalucía era muy poco conocido y en muchos momentos desdeñado, vinculado a la mala vida, la noche, el alcohol y los prostíbulos. El flamenco era cosa de gitanos, algunos andaluces vinculados a ellos y poco más.

Es interesante observar cómo el jerezano incurre en la defensa de un modelo purista del cante en lo que a los repertorios y estilos gitanos se refiere, mientras que por otro lado nunca ha renegado del mestizaje como modelo historiográfico para la construcción de la protohistoria del flamenco. Habría que puntualizar que su interés por la cultura gitana andaluza es paralelo al de sus formas cantaoras y que a lo largo de su vida y de su obra ha manifestado una gitanofilia simultánea a las relaciones profesionales y afectivas que ha mantenido con el cante flamenco y con muchos artistas gitanos. En un artículo suyo sobre el torero gitano Rafael de Paula afirmaba que "los gitanos disponen comúnmente de unos muy peculiares aparejos comunicativos."[1266] Por todo ello no es de extrañar, tal y como lo observamos más adelante, que las referencias al cante, a la cultura y al imaginario gitano estén muy presentes a lo largo de su obra, sumándose a una larga tradición literaria de corte romántico que ha sido estudiada por el profesor Enrique Baltanás en el libro "La gitanofilia como sustituto de la maurofilia: del romancero morisco al *Romancero Gitano* de Federico García Lorca"[1267] (1998).

En relación con la lectura que hace de la historia del propio arte flamenco en paralelo a la del cante gitano, podríamos preguntarnos en qué momento el mestizaje se cristalizó en la pureza inmóvil de sus formas. Se trata, obviamente, de dos puntos de vista, tradición y progreso, que nunca dejaron de ser complementarios y que el jerezano asume de buen grado en su artículo *La copla flamenca*:

> Se ha dicho más de una vez que el flamenco lleva implícito el germen de su propia remodelación, de su propia libertad de movimientos. Ningún arte —popular o no— ha dejado nunca de someterse a una permanente acción renovadora. Lo que permanece estático acaba por anquilosarse. Es como una especie de capacidad autogenésica que hace que el flamenco se recree, se redescubra a sí mismo cada vez que las circunstancias ambientales o las necesidades expresivas del intérprete así lo han demandado. Se trata sin duda de una constante histórica que se inicia al mismo tiempo que sale el flamenco

---

[1265] *Gachó, payo, jambo* o *castellano* son los términos con los que habitualmente designan los gitanos andaluces a quienes no son de su estirpe. El riesgo que apuntaba Demófilo en una cita que José Manuel Caballero Bonald recoge en su artículo *La copla flamenca*, op. cit., *Relecturas…,* vol. III. , pp. 299-310, era el de un mestizaje de las formas cantaoras propias de los cantes gitanos del ámbito familiar con los cantes de la música popular andaluza, que pudiera afectar a la pureza de los mismos. Se trata de un debate que sigue afectando a los corrillos del flamenco y que, como vemos, viene de lejos.
[1266] Op. cit., *Copias…,* p. 202.
[1267] Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Machado.

> de su clandestinidad, y se prolonga hasta hoy mismo, dentro ya de las nuevas servidumbres sociales y comerciales que lo condicionan.[1268]

Intuimos que la tesis de la defensa de la pureza del flamenco gitano frente a la banalización de sus estilos a través de expresiones flamencas juzgadas como livianas tuvo que ver mucho más con el contexto histórico en el que fue puesta en marcha que con las cualidades inmanentes de los repertorios de voces y estilos implicados en este debate. Al igual que como ocurriera con el movimiento literario socialrealista, las cuestiones estéticas se solaparon a las ideológicas y algunas formas del cante tradicionalmente asociadas a los repertorios gitanos —palos como los cantes de fragua, los cantes festeros, o las voces "afillás"[1269]— se sobrevaloraron frente a otras que por resultar más etéreas y menos afectadas por el "quejío" característico de aquellas, no dejaban de integrar una complejidad sucinta en la técnica vocal y una musicalidad de unos bríos remarcables. Además, al aparo de las primeras grabaciones que existen de cante flamenco, tampoco se puede demostrar que las cuestiones raciales en relación con la construcción de un imaginario colectivo se correspondan de manera categórica con ciertos estilos del cante o con determinados timbres de voz, dado que a partir de la profesionalización del arte flamenco las etiquetas estilísticas de lo gitano han ido fluctuando a través de las distintas épocas, corrientes y movimientos que componen su historia, y todo lo que se pueda decir de la época anterior a las primeras grabaciones no deja de ser, por fortuna o por desgracia, un espacio abonado para la imaginación. Ya apuntábamos que cuando las categorías ideológicas, políticas, o en este caso raciales se solapan a las musicales, es la propia música la que sale perdiendo. En este sentido no deja de ser una paradoja que a finales de los 60 y principio de los 70 el flamenco fuera reivindicado e instrumentalizado al mismo tiempo por defensores y detractores del franquismo.

Entrando de lleno en el papel del flamenco en la obra literaria de José Manuel Caballero Bonald, seguramente sea en sus memorias donde todas estas cuestiones salgan más a flote, dado que como ya lo hemos apuntado en distintas ocasiones, los límites entre lo ficticio y lo verídico en relación con los aspectos biográficos se ven supeditados al carácter novelesco del relato. En este sentido las andanzas de su personaje por ciertos ambientes flamencos no dejan de trascender hacia un imaginario nocturno y libertino que se corresponde a la perfección con la tónica general del conjunto de su obra. En cualquier caso, en las escenas flamencas de su obra narrativa y

[1268] Op. cit., *Relecturas…,* Vol. III, p. 308.

[1269] La voz "afillá" en la jerga del flamenco alude a las voces roncas, rozadas, recias. Durante los años 50, en la etapa mairenista, estas voces fueron asociadas a los cantes gitanos que tenían lugar en la intimidad familiar en contraposición a las voces agudas, líricas, vibrantes, de falsete o "laínas" que vivieron su esplendor en los teatros en la época de la "ópera flamenca". El término proviene del nombre artístico del cantaor del s. XIX Francisco Ortega Vargas "el Fillo", patriarca del cante gitano del que no se conservan archivos sonoros. La relación histórica entre las voces "afillás" y los repertorios del cante gitano-andaluz ha sido puesta en duda por muchos investigadores contemporáneos, al trasluz de las primeras grabaciones de las voces flamencas que tuvieron lugar alrededor de principios del s. XX.

memorialística, el jerezano dialoga con el universo expresado en las letras del cante que conoce al dedillo, y por ellas desfilan muchos de los personajes reales partícipes en la reivindicación cultural del flamenco de la que él mismo fue protagonista, además de muchos de los artistas flamencos con los que tuvo un trato muy cercano.

En *Tiempo de guerras perdidas* (1995) narra una escena en la que una bailaora de cuadro despidió con cajas destempladas a un rey jordano: "la bailarina escuchó palabras que debían de sonarle a antiguas tonadillas del género procaz"[1270]. En su narrativa las alusiones al flamenco se entremezclan con la crítica social implícita en el conjunto de su obra de los abusos e injusticias perpetradas en el mundo de los terratenientes andaluces, dado que los señoritos solían acudir a prostíbulos y salas de fiesta donde los flamencos eran una atracción más. En el mismo libro recuerda haber tenido trato durante su juventud con un señorito de nombre Andrés con el que salió a montar a caballo en alguna ocasión y que llegó a gastarse medio millón de pesetas en ocho días en prostíbulos y ventas flamencas[1271]. Un ambiente flamenco bien distinto al que descubrió a través de Lolo Andrada, "uno de los últimos genuinos bohemios incrustados en la sociedad seudoliteraria española"[1272], que lo introdujo en una boda gitana en el gaditano barrio de Santa María donde pudo asistir a la expresión del "cante flamenco en su más intransferible y acendrado alojamiento nativo"[1273]. En el fragmento define a la bulería, el cante festero gitano por excelencia, como "la síntesis de un inmemorial acarreo de emociones tribales"[1274] y concluye el relato con una sentencia evocativa que se corresponde a la perfección con la visión que propone del arte flamenco en sus textos críticos y ensayísticos: "Aún puedo evocar la excelente ejecución de unos cantes y bailes muy difícilmente asequibles fuera de ciertos clanes gitanos bajoandaluces."[1275]

En *La costumbre de vivir* (2001) observamos que el ritual flamenco se fue integrando paulatinamente en momentos señalados dentro de su vida privada. En diversas ocasiones se retrata a sí mismo en juergas flamencas organizadas por grandes amigos, como la que tuvo lugar en el bautizo del hijo de Francisco Moreno Galván, en la que participaron los cantaores José Menese, Antonio Mairena y Tomás Torre. La recuerda como "[…] una de esas raras oportunidades en que el ritual flamenco alcanza su más compleja y plenaria exaltación. Qué extraña ceremonia de antítesis emocionales, cuando el drama y el gozo comparecen en la misma unidad comunicativa."[1276] También se refiere a su buen amigo Fernando Quiñones en su faceta de cantaor

[1270] Op. cit., p. 151.
[1271] Ibíd., pp.371, 372.
[1272] Ibíd., p. 362.
[1273] Ibíd., p. 363.
[1274] Id.
[1275] Ibíd., p. 364.
[1276] Op. cit., pp. 470, 471.

aficionado, y lo recuerda cantando una "alboreá" el día de su boda[1277] y amenizando el bautizo de su hijo Alejandro[1278]. A lo largo de sus memorias lo retrata como a un ser de una vitalidad envidiable y con un desparpajo digno de los personajes de la mejor tradición picaresca española[1279].

En otras ocasiones se perfila como un promotor voluntarioso del arte flamenco en los círculos de intelectuales madrileños y catalanes. El jerezano mantuvo un trato cercano a finales de los cincuenta con la bailaora flamenca Micaela Flores "La Chunga", sobrina de Carmen Amaya, a quien solía presentar en actos públicos y privados. Ya nos referíamos en el primer capítulo a una fiesta que Camilo José Cela le organizó al pintor Joan Miró en Mallorca a la que acudió lo más granado de la alta sociedad de la isla. Para la ocasión el jerezano hizo las veces de presentador de la bailaora, en un entorno donde otros artistas, como el pintor Paco Rebés, estaban estrechamente vinculados a la producción de espectáculos flamencos[1280]. Más adelante recuerda haber asistido a unos ciclos sobre flamenco organizados por Rebés en universidades alemanas y danesas junto con "La Chunga" y otros artistas flamencos de la talla de Antonio Gades, Terremoto, Paco de Lucía o Camarón[1281].

En esos círculos de artistas e intelectuales se produjo el encuentro entre la disidencia antifranquista y el arte flamenco, que incentivó a muchos de ellos a escribir y cantar letras abiertamente contrarias al régimen a partir de la década de los 60: artistas muy cercanos a José Manuel Caballero Bonald, como el citado Francisco Moreno Galván, o los cantaores José Menese, Enrique Morente, Manuel Gerena o El Lebrijano. El jerezano, como veremos, también participó de esta corriente como escritor de coplas del cante de un potente mensaje subversivo. Muchos de ellos se reunían en el tablao madrileño Zambra, donde la policía política llegó a intervenir por la fuerza para disolver congregaciones sospechosas de confabular en contra del régimen. El jerezano aborda específicamente la cuestión a través de una anécdota que relata al final de su segundo tomo de memorias:

> La actividad antifranquista acusó entonces de manera notable esas últimas embestidas de la represión. No hubo acto cultural de presunta disensión frente al férreo catecismo político que no fuera de inmediato abortado por la policía. Un ejemplo curioso —y hasta jocoso— en este sentido fue el de un improvisado homenaje a Picasso que se organizó en Zambra, santuario del cante jondo […]. No era un "tablao" al uso, sino un establecimiento con pretensiones de conservatorio donde actuaban los grandes intérpretes flamencos de aquellos años […] nos reunimos allí un respetable número de

[1277] Op. cit., p. 250. La "alboreá" es el palo del cante propio de las bodas gitanas, cuyas letras hacen mención a la virginidad de la novia entregada al alba.
[1278] Op. cit., *La costumbre…,* p. 498.
[1279] De su relación con Quiñones y sus andanzas en Cádiz cf., op. cit., *Tiempo…,* pp. 242-246, 303.
[1280] Op. cit., *La costumbre…,* pp. 123, 124.
[1281] Ibíd., p. 192.

> pintores, actores y escritores: Antonio Saura, Eusebio Sempere, García Hortelano, Lucio Muñoz, Amalia Avia, Moreno Galván, Juan Antonio Bardem, Aurora Bautista, Montserrat Roig, Fernando Rey, Juan Diego… No más comenzar el acto, irrumpió la policía, mandó desalojar el local y se llevó detenidos a Moreno Galván y Sempere.[1282]

A partir de otros testimonios inscritos en sus memorias, de todos los artistas flamencos con los que ha convivido, seguramente sea el bailaor y coreógrafo Antonio Gades con quien más afinidades personales, profesionales y políticas haya tenido. El poeta Juan José Téllez nos recordaba en una entrevista que figura en el Apéndice documental la colaboración estrecha del jerezano con Gades en la creación de su espectáculo *Fuenteovejuna*, estrenado en 1994. El jerezano retrata al bailarín como a un artista brillante, con una personalidad arrolladora —"Llegó al baile flamenco como podía haber llegado a la pintura o a la música y como llegó al marxismo"[1283]—. En uno de los párrafos que le dedica, los dos protagonizan una salida nocturna donde se entremezclan todos los elementos afines al cliché flamenco de la vida patibularia: nocturnidad, alcohol, prostíbulos, gitanos navajeros…[1284]

En el universo mitológico de sus novelas, los gitanos andaluces aparecen dibujados de una manera más o menos precisa como uno de los pueblos protagonistas de la historia social y cultural de Andalucía. En el XIV capítulo de *Ágata ojo de gato* (1974), donde las alusiones a tartessos, romanos, moriscos, normandos y otros pobladores históricos del delta del Guadalquivir se desdibujan en el espacio surrealista de una fábula atemporal, un pueblo errante procedente del norte de África hace una aparición despampanante por Malcorta, el poblado ficticio de Argónida por donde transcurre gran parte de la novela, que nos recuerda a la llegada de la familia de gitanos que a su paso por Macondo le daba a conocer el hielo a Aureliano Buendía en la primera página de *Cien años de soledad* (1967):

> Procedente al parecer del Moro, apareció un día por el poblado una polícroma banda de peregrinos de raza no aria, mandada por dos prebostes que se hacían llamar condes de la Pequeña Babilonia, de nombre Jeremías y Nepomuceno, a los que acompañaban en número de medio centenar —con muy diversa copia de pertrechos— sus naturales y vasallos. Sentaron sus reales en las inmediaciones de Malcorta, por detrás de las gándaras de los mimbrales, y por allí estuvo merodeando Diego Manuel no más conoció la nueva, con incansables estirones del asombro y un sobrecargado cupo de sugestiones. Acechaba los ocios y actividades de los nómadas y algo similar a un reconocimiento presanguíneo, de subterránea transmisión sensorial, inducía al espectador a penetrar lo más posible en las trastiendas de aquella tribu, surgida tal vez de un laberinto de espejos que no reproducían más que imágenes dislocadas y de increíble suntuosidad.
>
> Eran a la sazón las mareas últimas que precedían a los heraldos sulfídricos del otoño, y las hijuelas de los caños venían crecidas y emporcadas a su paso por los albañales. De manera que las huestes de los dos condes de la Pequeña Babilonia decidieron, a poco

[1282] Op. cit., *La costumbre…,* p. 494.
[1283] Ibíd., p. 97.
[1284] Ibíd., pp. 97-101.

> de levantar sus tiendas, volverlas a recoger y rumbear en busca de más saludables latitudes, dado que la fetidez a cieno —o más directamente a jamerdal— no favorecía en modo alguno sus prácticas cosmogónicas, habiendo llegado a corromperse la ceniza de huevo mezclada con olíbano en la que se reencarnaba en cada luna el Gran Demiurgo. No obstante, y antes de proseguir la ignorada ruta del éxodo, quisieron ofrecer a sus ocasionales convecinos de Malcorta una especie de fiesta vinculada al rito comunal del sol nocturno, consistente en un heterogéneo programa donde tenían cabida habilidades de volatineros, danzas de hembras de exótica destemplanza, predicciones del porvenir y alardes de monos obedientes al zurriago de un jayán de satinada cabellera.[1285]

Las alusiones diegéticas e intertextuales a los gitanos están urdidas desde el conocimiento de su historia, a partir de un imaginario mestizo y exótico de herencia romántica versado en la atracción por las gentes libres de Bohemia —el nombre de uno de los condes, Nepomuceno, es precisamente el santo patrón de Bohemia— y del imaginario de los propios gitanos flamencos representado en muchas de las letras del cante. El que los peregrinos provengan del norte de África se corresponde con la historia de muchos gitanos andaluces. A partir de la diáspora que los hiciera emprender la vida errante desde el norte de la India hace aproximadamente 1500 años[1286], muchos testimonios sitúan la llegada a España desde el norte de África[1287] de una de las tribus gitanas, la tribu caló, en el siglo XV. El que los peregrinos se presenten como los "condes de la Pequeña Babilonia" hace alusión a la práctica efectiva de estos pueblos de mostrarse ante las autoridades como dignatarias de reinos lejanos con la intención de conseguir los salvoconductos necesarios. Todavía sigue siendo común entre gitanos andaluces la proclama de que llevan sangre de reyes.

La alusión a Babilona remite asimismo al relato bíblico. Precisamente en el libro de Jeremías —que así es como se llama otro de los condes del fragmento— el profeta augura la destrucción de Jerusalén en manos del rey de Babilonia que provocó la segunda diáspora del pueblo judío. Esta relación onomástica podría apuntar al mito que considera a los gitanos como la tribu perdida de Israel. Sin embargo, nos parece más coherente el vínculo intertextual con una letra tradicional del cante por Soleá de Triana, una de las cunas del cante gitano, que fue grabada por Pepe de la Matrona en la primera *Antología del cante flamenco* de Hispavox de 1957, y que el jerezano había escuchado sin duda:

> Se hundió la Babilonia
> porque le faltó el cimiento,
> nuestro querer no se acaba

[1285] Op. cit., pp. 204, 205.
[1286] Cf., art., *El ADN sitúa el origen del éxodo gitano en India hace 1.500 años*, El País, 6/12/12, http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/12/06/actualidad/1354809333_605563.html
[1287] Cf., BARRIOS, Manuel, *Ese difícil mundo del flamenco*, (1ªed. 1972), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 120.

aunque falte el firmamento.

En el fragmento hay otras alusiones al imaginario de los gitanos flamencos más allá de las referencias implícitas al baile y al ritual de la juerga. El que decidan asentarse cerca de los mimbrales alude a la tradición canastera de muchos gitanos andaluces, que solían hacer canastos de mimbre antes de sedentarizarse, en su anterior vida errante de "anda-ríos". Estas labores, al igual que los trabajos de fragua, la venta ambulante, el trato de ganado, las "prácticas cosmogónicas" y las "predicciones del porvenir" han sido tradicionalmente llevadas a cabo por los gitanos andaluces y están asimismo muy presentes en las letras del cante. Incluso la exhibición de animales amaestrados, que tiene su correspondencia en el palo de las Marianas, inspirado en la leyenda de un gitano que hacía bailar a una cabra por las calles de Sevilla[1288].

También existe una relación entre el personaje de Diego Manuel, el hijo bastardo de Manuela Cipriani que queda seducido por la llegada de los gitanos y que posteriormente lidera una cuadrilla de proscritos a caballo[1289] cuando explota una guerra que remite sin duda a la Guerra Civil española, y el imaginario de los bandoleros serranos presente en el mundo de las letras flamencas. El jerezano sugiere un vínculo simbólico entre la imagen de los guerrilleros antifranquistas, que al principio de la guerra se acuartelaron en las serranías, y aquellos bandoleros que combatieran a los franceses, cuya imagen, junto con la de Carmen o la propia estética goyesca, influyeron profundamente en la creación del imaginario flamenco en un contexto europeo marcado por el romanticismo[1290]. Muchos palos del cante, como las rondeñas, serranas o los cantes denominados "abandolaos" y sus propias letras, remiten a la lucha de las "partidas de bandoleros" contra las tropas napoleónicas.

El jerezano observa en la otredad del pueblo gitano un instinto primitivo universal, una insólita manera de interpretar el mundo a través de ciertos códigos éticos y sociales que asemeja a la imagen del hombre libre. Una perspectiva que enriquece los designios mitológicos y el candor literario de su obra a través de su voluntad de transvasar en sus textos la inspiradora visión de "aquella tribu, surgida tal vez de un laberinto de espejos que no reproducían más que imágenes dislocadas y de increíble suntuosidad." Sin embargo, en la crítica social que observamos en el conjunto de sus novelas, la suntuosidad de tales imágenes se ve confrontada a la miseria, al rechazo y a las calamidades que este colectivo ha sufrido en Andalucía durante los últimos siglos. El jerezano rinde cuentas a través de sus personajes de la dignidad moral de un pueblo que a pesar de la pobreza y la marginación no ha renunciado a su específica y milenaria identidad cultural. Es

[1288] Cf., https://www.horizonteflamenco.com/las_marianas
[1289] Cf., op. cit., *Ágata…,* p. 348.
[1290] Cf., LAVAUR, Luis, *Teoría romántica del cante flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*, Madrid, Editora Nacional, D.L., 1976.

lo que observamos a través del personaje de Juan de Juana, en su novela *En la casa del padre* (1988), donde las alusiones al flamenco también acompasan esporádicamente al relato[1291]:

> Antes de recurrir a otros más enmarañados saberes, Juan de Juana guió a su anhelante patrono por las encrucijadas de arrabal donde aún subsistían vestigios de tribus magníficas en trance de extinción. Suntuosas covachas habitadas por gentes menesterosas y disponibles, últimas depositarias de un orgullo ya devastado por la indigencia.[1292]

Al final de esta novela, José Daniel, el protagonista, afligido por su situación emocional, deambula errático por la cuidad y se adentra en un barrio marginal donde habla con personas que habían sufrido durante la guerra y que todavía parecían mostrar cierta aprehensión a hablar sobre algunos temas. Un arrabal que, por la descripción que da el jerezano, bien podría corresponderse con cualquiera de los barrios donde hasta hace no mucho tiempo vivían hacinados y en pésimas condiciones los gitanos flamencos en Jerez, Triana o Granada. En esta escena, el narrador focaliza el discurso hacia el espacio auditivo y musical para subrayar el vínculo entre los repertorios quejumbrosos de la música flamenca y la propia miseria de la vida de sus intérpretes. También destaca el efecto que provocan esas músicas sobre la percepción del protagonista que la narra en primera persona: "Se empezó a oír entonces la pesadumbre errática de una guitarra, con lo que también pareció agrandarse el hosco tamaño de las sombras."[1293]

[1291] En un episodio de la novela se escucha el eco de un cante por serranas recorrer el espacio acústico: "Alguien cantaba una serrana a lo lejos con una voz grave y titubeante, y ese aplomo, esa vacilación, le añadieron al campo una placidez triste." Op. cit., p. 120.
[1292] Op. cit., p. 99.
[1293] Op. cit., p. 299.

3.3. Imaginario del cante gitano-andaluz en la construcción de *Joaquín el Guita*

Se canta lo que se pierde
dijo quien bien lo sabía,
yo canto la libertad
porque nunca ha sido mía. [1294]

J.M. Caballero Bonald, *Letra por Soleá*.

De todas sus novelas es sin duda la primera, *Dos días de setiembre* (1962), donde el flamenco tiene un protagonismo mayor, especialmente en relación con uno de los personajes protagonistas, el malogrado Joaquín el Guita. Ya apuntábamos que el jerezano asume su participación en el movimiento socialrealista a partir de la radiografía social que lleva a cabo en esta obra, donde la queja que se materializa en la voz del cantaor es un símbolo de resistencia frente a la opresión y las injusticias que se vivieron durante la posguerra. No obstante, el que los señoritos contratasen a artistas flamencos que trataban como mercancías es un hecho histórico contrastado que ya venía sucediendo desde tiempo atrás. La dependencia económica del poderoso es una imagen que está muy presente en las letras tradicionales del cante, como aquella letra por martinetes —"Desgraciao aquel /que come pan por mano ajena / siempre mirando a la cara / si la pone mala o buena"—. Es sabido que en el mundo rural de Andalucía y Extremadura el caciquismo y los modelos feudales han sobrevivido durante los últimos siglos a toda clase de desamortizaciones y escarnios. A día de hoy, las grandes fincas y latifundios siguen estando en manos de unas pocas familias que en muchos casos poseen títulos nobiliarios. Si bien es cierto que el carácter estamental de esta estructura social de recio abolengo remonta hasta un periodo histórico muy lejano y anterior a la dictadura militar del general Franco, ésta no se preocupó en lo más mínimo en paliar las desigualdades sociales entre señores y jornaleros que aquella implicaba. Más bien lo contrario.

En ese contexto, el flamenco, como expresión artística tanto del pueblo llano como del pueblo gitano, fue capaz de digerir en su "sagrada quejumbre" el desajuste hiriente de la balanza social. En su imaginario colectivo se proyecta una dimensión moral construida a partir del concepto de una dignidad austera capaz de transformar en valores estéticos las penurias y las cornadas del hambre. "En mi hambre mando yo", una frase de incierta procedencia que suele repetirse en las tertulias de flamencos donde se sigue fomentando la tradición oral de su imaginario. De tal modo que el sufrimiento o, como suele decirse en la jerga flamenca, "las

[1294] Audio-libro *Jerez a Caballero Bonald*, ed. La guarida del ángel, 2016, p. 53.

fatigas", son la esencia litúrgica y dramática de donde brota el cante y al mismo tiempo la memoria de un pasado trágico, marcado por el hambre y la marginación. "Cuando canto a gusto la boca me sabe a sangre"[1295], le dijo la cantaora Jerezana Tía Anica la Piriñaca a José Manuel Caballero Bonald en una ocasión. El jerezano, después de haber comprendido el sufriente legado histórico enfrascado en las formas del cante, afirmaba en su prólogo a *Memoria del flamenco* que "el cantaor no inventa: recuerda." Por eso, la dimensión simbólica de la figura de Joaquín el Guita remite a la pena histórica del pueblo gitano, abocado a un exilio permanente. El personaje arrastra consigo un fatalismo que colma los peores augurios y que con el viento a favor de las desigualdades promulgadas por la dictadura terminará por arrebatarle la vida en el desenlace final de la historia.

Nos llama la atención observar que a diferencia de otros personajes de la novela que son presentados específicamente como gitanos, en ningún momento el jerezano emplea este apelativo para referirse a él. Esta omisión contrasta con los indicios sobre el personaje que va desmigando a lo largo del relato, a través de los cuales desvela una procedencia y un modo de vida idéntico al de los gitanos flamencos andaluces. En una de las descripciones que el narrador omnisciente ofrece del personaje, hace referencia a su raigambre cantaora, serrana, ambulante y canastera:

> Joaquín era un buen cantaor, con la voz heredada de una casta de hombres duros y enigmáticos, esparteros de oficio, que bajaban de la sierra con el buen tiempo y recorrían la comarca ofreciendo su mercancía y vendiendo de paso su cante al mejor postor.[1296]

El personaje vive en un corral de vecinos idéntico a algunos de los que todavía sobreviven en Jerez, en barrios flamencos y gitanos como el barrio de Santiago. La descripción que da de Lola, su mujer, y de los vecinos y niños que viven en la casa patio es la de un colectivo sumido en la extrema pobreza que trata de sobrevivir a duras penas: "La niña tenía las carnes desnutridas y achocolatadas."[1297] Sin embargo, también subraya la belleza del linaje gitano a través de la descripción de su espléndida juventud y de los retales de su cultura cantaora y bailaora que resisten a los agravios del hambre. Así describe a una joven que también vive en el patio de vecinos:

> La muchacha se acercó, una mano en la espalda, con las prietas y perfiladas carnes retemblando a compás de sus pasos. Llevaba una verde y descolorida bata de algodón, suelta por las caderas y oscurecida por los bajos. Dentro de su morena suciedad parecía

[1295] Cf., art., *Murió a los 88 años Tía Anica la Piriñaca*, El País, 6/11/1987. http://elpais.com/diario/1987/11/06/cultura/563151612_850215.html
[1296] Op. cit., p. 169.
[1297] Op. cit., p. 133.

> agazaparse una desconcertada hermosura de animalillo. Le salía de los ojos un titilante destello marrón.[1298]

Las referencias a los códigos estéticos de los gitanos también están presentes de forma indirecta y con un cierto grado de simbolismo. En la novela describe a un muchacho amigo de Joaquín refiriéndose a su pelo: "Tenía el pelo largo y revuelto y un insolente aire de buscavidas."[1299] En el fragmento de *Ágata ojo de gato* (1974) que citábamos con anterioridad también se refiere a "un jayán de satinada cabellera"[1300]. Por cuestiones cronológicas es improbable que estas alusiones remitan a la moda de dejarse el pelo largo que se impuso entre los varones gitanos españoles en la década de los 60, ni a la corriente suburbana y no menos greñuda de la estética quinqui de los 70[1301]. Sino más bien a un símbolo que remite por contraste a la expresión de la libertad individual, dado que por un lado, el pelo rapado era una marca del mundo castrense a mediados de siglo, y por otro, en la tradición europea solía cortarse el pelo de un modo vejatorio a los presos, a los disidentes, a las adúlteras y a los herejes. Dentro del mundo de las letras del cante, el pelo negro y bruñido de los gitanos es un símbolo de una riqueza consustancial a la raza que a menudo se ve amenazada por las penurias económicas: "Como no tenía dinero / mi madre había vendido / las trencitas de su pelo", reza una letra popular por bulerías.

En diversos tramos de la novela el jerezano transcribe el habla coloquial de los gitanos andaluces, al reproducir la costumbre de tratarse de "primo", de referirse a los hombres que no son de su etnia como "gachó", o expresiones como "así me muera" o "—Venga ya con los roneos."[1302] También retrata la tradición flamenca y bajo andaluza de rebautizar a la gente y a los artistas con motes, como el caso del propio Joaquín el Guita o de otro cantaor apodado el Tenazas[1303]. El jerezano recoge asimismo en su obra el uso coloquial andaluz de utilizar el nombre de la madre como referente onomástico, como en el personaje de Juan de Juana[1304] de su novela

---

[1298] Op. cit., p. 267.
[1299] Op. cit., p. 135.
[1300] Op. cit., p. 205.
[1301] Los vínculos entre una inusual tendencia de los varones a dejarse el pelo largo dentro de la cultura occidental del s. XX y el pensamiento progresista remiten en esta época al movimiento internacional hippie de los 60 y a los barbudos de la revolución cubana de finales de los 50, con la imagen del Che Guevara a la cabeza. El éxito de esta estética en el colectivo gitano español se debe en gran medida a su aceptación por parte de artistas gitanos tan mediáticos como los cantaores Camarón de la Isla o Manuel, o el guitarrista Tomatito. En este sentido, tampoco es baladí que el líder actual de uno de los partidos más votados de la izquierda en España lleve el pelo largo.
[1302] Op. cit., pp. p. 105, 123, 132, 188.
[1303] Op. cit., p. 316.
[1304] Op. cit., *En la casa…,* p. 97. Insistimos en que no se trata esta de una práctica exclusiva del ámbito flamenco, dado que está extendida en el ámbito de la cultura popular andaluza. José Manuel Caballero Bonald refunde esta tendencia coloquial en sus novelas atribuyéndoles a los motes de sus personajes reminiscencias simbólicas que forman parte de la construcción de la identidad psicológica de los mismos. Personajes como "el Insurrecto" en *Dos días de setiembre* (1962); "Perico Chico", "la partera Agripina", "el Emisario", "el Hurón", "Ojodejibia", "Ambrosina la verde", "Mercedes Serpentina" o "Jerónimo

En la casa del padre (1988). Los ejemplos de artistas flamencos con este tipo de apodos y nombres artísticos son muy abundantes. Utilizamos una cita de uno de los artículos críticos del jerezano que así lo demuestra: "Mercé la Serneta, Juan Talega, Joaquín el de la Paula, Melchor de Marchena, Antonio y Manuel Mairena, Manolito de María, Fernanda y Bernarda de Utrera, el Perrate […]"[1305].

Otras alusiones al flamenco en diálogos entre personas del mismo entorno social que Joaquín muestran que antes que un producto de consumo para la sociedad civil o para los señoritos se trataba ante todo de una cultura íntima en la que se proyecta una parte esencial de la identidad del colectivo gitano-andaluz. En cierto momento de la novela, uno de los vecinos de Joaquín afirma sobre una mocita de la casa patio:

> Esa levanta los brazos y dice aquí estoy yo y se acabaron todas las que andan por ahí presumiendo de artistas.[1306]

Otras muchas escenas remiten al imaginario colectivo de la identidad gitana reflejado en las letras del cante. Joaquín el Guita para por las tabernas con "el hombre del lobanillo", un personaje que en las primeras páginas de la novela anda robando uvas de madrugada y que además de aficionado al cante se muestra como un hombre de carácter de los que gastan navaja[1307]. Al igual que ocurre con Joaquín, en ningún momento el jerezano aclara que éste sea gitano. No obstante, las referencias al mundo del hampa en este caso son paralelas a las de la gitanería y también tienen una fuerte repercusión dentro de los repertorios de las coplas del cante.

Otras pistas onomásticas apuntan hacia el universo gitano andaluz en relación con los apellidos que cita en la novela. En el caso de Joaquín, solamente al final de ésta, después de su muerte trágica, cuando la guardia civil se dispone a levantar su cadáver, el jerezano nos hace partícipes de su verdadero apellido, Navarro, siendo éste uno de los apellidos gitanos más usuales de España[1308]. Asimismo, la taberna por donde el personaje suele dejarse caer se llama "la Perla"[1309], un nombre que goza de una dilatada trayectoria en los corrillos del flamenco, dado que puede remitir tanto al nombre artístico del cantaor gaditano nacido en la década de los años 30 del siglo XIX, Francisco Moreno Camacho "La Perla", o al de la cantaora también gaditana Antonia Gilabert Vargas, nacida en los años 20, conocida como "La Perla de Cádiz".

Pontedetrás" en *Ágata ojo de gato* (1974); "Pandehigo" en *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981); "el paticojo" de *En la casa del padre* (1988); o "el cojitranco" y "Tijerita" en *Campo de Agramante* (1992).

[1305] Op. cit., *Relecturas…,* Vol. II, p. 230.

[1306] Op. cit., p. 270.

[1307] Cf., op. cit., pp. 101, 105.

[1308] Cf., art., AA.VV., *Los apellidos de los gitanos españoles en los censos de 1783-85*, Revista de Humanidades, nº 19, Enero-Diciembre 2012.

[1309] Op. cit., p. 170.

En la confrontación entre el mundo de los jornaleros y el de los señoritos que ordena el conjunto de la trama de la novela, los abusos sexuales sobre mujeres perpetrados por estos últimos aprovechándose de su situación de empoderados se confrontan con el valor que se le atribuye a la virginidad de la mujer en el pueblo gitano como emblema de la honra familiar, a pesar de que al trasluz de la historia de España esta marca patriarcal no sea exclusiva de este colectivo. En una de las escenas de la novela, el señorito don Gabriel Varela manda a Cobeña, uno de sus manijeros, para que reclute a una muchacha muy joven y hermosa de la casa patio donde vive Joaquín para el servicio del hogar. El manijero trata de sobornar a la madre de la joven de la que se había encaprichado el señorito con un sobre lleno de billetes:

> —Que don Gabriel me manda preguntarle que qué pasa con la niña.
> […]
> —Pues eso, que no camelo —dijo la mujer.
> Cobeña se volvió a sentar, tragando saliva y mirando para el suelo con desconfianza.
> —Bueno, usted sabrá lo que hace —dijo—. Aquí le dejo este sobre.[1310]

No son las únicas referencias que denuncian la frivolidad patriarcal con la que se instrumentaliza en distintos estamentos y culturas la virginidad de la mujer. En otro diálogo de la novela se observa la crudeza con que dos hombres pertenecientes a la oligarquía local se refieren a esta cuestión:

> —¿Qué te pareció la Mercedes? —preguntó Piña.
> —De primera.
> —Y sin estrenar, un mirlo blanco.[1311]

En el sistema patriarcal gitano ha existido tradicionalmente una reticencia hacia la dedicación profesional de las mujeres al cante y especialmente al baile. Se daba por sentado que las bailaoras se veían confrontadas al deseo sexual de los "gachés" y señoritos que pagaban las fiestas y se fomentaba la mala reputación de las mujeres que frecuentaban tales ambientes nocturnos. Por otro lado, la prostitución era frecuente en estas fiestas. Por ambas razones muchas promesas del cante gitano femenino de la época, como la antes citada Tía Anica la Piriñaca, fueron mantenidas al margen de los ruedos del cante por sus padres o maridos. En otros casos, como la también nombrada Perla de Cádiz, no cantaban en público si no era bajo la condición exclusiva de ir acompañada por su marido.

[1310] Ibíd., pp. 350, 351.
[1311] Op. cit., p. 269.

En otra escena de la novela, el manijero Cobeña, que suele dejarse caer por los barrios marginales en busca de jóvenes talentos femeninos, le pregunta a un muchacho de la casa de vecinos donde vive Joaquín el Guita por las cualidades bailaoras de su hermana:

> —Oye, me han dicho que tu hermana se decide por el baile, ¿no?
> —Un magué[1312] —contestó el hijo de la Panocha, dejando la carretilla en el suelo.
> —Hombre, si vale, no veo que eso tenga nada de malo.
> —Mientras yo sea quien soy, ésa no baila ni el trompo.
> —No lo entiendo, la verdad.
> —Un bailecito y una copa y un gachó que está a la expectativa de lo que caiga —se bajaba el párpado con un dedo—. Que no, vamos.[1313]

Durante la dictadura franquista, si bien las fiestas privadas de aristócratas donde se contrataba a artistas flamencos estaban a la orden del día, se produjo una especie de privatización del cante, dado que éste fue prohibido en muchos espacios públicos, especialmente en las tabernas donde se reunían los aficionados para beber vino y cantar. De tal manera que el estigma de que el cante era una cosa de borrachos fue verbalizado en la ley a través de una prohibición que todavía recuerdan los viejos aficionados al cante que vivieron esa época. En una escena de la novela que ocurre en la taberna "la Perla", se hace una alusión al cartel de "Se prohíbe el cante", sin que en ningún momento se expliciten sus palabras:

> […]Uno de los del grupo que estaba bebiendo cazalla se arrancó de pronto a cantar, un brazo en el hombro de su compañero, pegando un desafinado y agrio quejido. […] El camarero que estaba por detrás de la barra se encaró con el del jipío.
> —¿No ha leído usted el cartelito? —preguntó.
> —¿Qué cartelito? Yo no leo ni el periódico.
> —Lo dice claramente, ¿no?
> El camarero señalaba por encima del quicio de una puertecilla baja, donde estaba colgado un letrero con marco marrón.
> —¿Y usted cree que eso está bien escrito? —dijo el cantante.
> —Eso es una orden de la policía —dijo el camarero—, para que se vaya enterando.
> —¿De la qué? A mí no me prohíbe cantar ni el obispo.
> —En su casa; en la mía se lo prohíbe un servidor y si no, ya sabe, la puerta está abierta.[1314]

De manera paralela, las relaciones entre el consumo de alcohol y la embriaguez como reclamo y aval para la práctica del cante también están presentes en la novela en personajes secundarios —"Detrás iba Perico, entre Carmela y la rubia, canturreando por lo bajo, con una

[1312] Literalmente un junco. En el habla coloquial tiene una connotación fálica.
[1313] Op. cit., *Dos días…,* p. 355.
[1314] Op. cit., p. 340.

botella asomándose por el bolsillo del pantalón."[1315]— y en diversos ambientes nocturnos por los que transita Joaquín. Él mismo es retratado en estado de embriaguez en diversas ocasiones, como en una escena en la que llega borracho de madrugada a casa y su mujer se hace la dormida[1316]. También en un breve monólogo cuya voz está resaltada en letras cursivas: "Joaquín dio un traspié. *Estoy borracho; me he bebido cuatro copas y estoy borracho, como anoche. ¿O tú te crees que se puede cantar en seco?*"[1317]

La relación entre el alcohol y el flamenco está presente en multitud de letras del cante donde la bebida actúa como un solícito catalizador de las emociones. Los ritos y supersticiones alrededor del consumo de alcohol son muy frecuentados dentro del ámbito privado y profesional del flamenco, hasta el punto que muchos intérpretes demandan la provisión de bebidas alcohólicas en los camerinos. En el caso de Joaquín el Guita, su alcoholismo también potencia la credibilidad de su cada vez más imprecisa percepción sensorial. La descripción progresiva de su decadente estado psicológico en resonancia con los recuerdos trágicos del pasado que no dejan de amedrentarle y las cada vez mayores afrentas que le impone su pobreza, aumentan progresivamente la tensión de una trama de fatídico desenlace.

La disidencia política al régimen está explícita en algunos de los recuerdos del personaje. Llegando al final de la novela descubrimos que Joaquín fue represaliado durante la guerra por motivos que no se especifican. Este tipo de alusiones son necesariamente sucintas, dado el contexto de censura en el que fue publicada la novela. El personaje había estado preso durante tres años en el penal del Puerto de Santa María[1318], tres años que aluden entre líneas a la duración de la guerra civil. Este dato conecta una vez más con otro de los grandes temas de las letras del flamenco y con algunos palos del cante, como las Carceleras, en los que se relatan escenas impregnadas de la desdicha del preso privado de libertad. En una escena de la novela, el alcalde, que tiene conciencia del pasado carcelario de Joaquín, en un encuentro muy tenso y desproporcionado, le insta a irse del pueblo empleando un verbo del léxico caló: "—Un consejo —volvió a decirle el alcalde—: yo, en su caso, me najaba[1319] del pueblo mañana mismo."[1320] El que el alcalde emplee este tipo de palabras le añade un punto de sadismo a su amenaza. Más adelante descubrimos en un monólogo interior de Joaquín la imagen precisa de algunos de los fantasmas que le persiguen a lo largo de trama: "*Mi primo José colgado de un árbol y lo vareaban como a una aceituna, hasta que se le salieron las tripas.*"[1321] Solamente al final de la novela

[1315] Op. cit., p. 118.
[1316] Op. cit., pp. 156, 157.
[1317] Op. cit., p. 316.
[1318] Op. cit., p. 166.
[1319] En la lengua calé, el verbo *najar, najarse o najelarse* significa irse o marcharse.
[1320] Op. cit., p. 168.
[1321] Op. cit., p. 322.

descubrimos que el tiempo de la acción, que dura dos días con sus noches, se corresponde con dos días del año 1960[1322], habiendo sido ésta publicada en 1962. Por eso difícilmente ningún lector atento podría haber obviado la denuncia implícita en esta obra a la represión y a los crímenes de la guerra, aunque imaginamos que los censores no debieron ver nada extraño en una historia que no distaba ni un ápice de lo que ocurría en la realidad.

A lo largo de la novela, la voz crítica del narrador también describe los abusos de los señoritos hacia los flamencos que contrataban en sus fiestas privadas. Joaquín el Guita lo expresa abiertamente en un reproche que le hace a su mujer: "—¿Tú te crees que si no me hicieran falta los treinta o los cuarenta duros iba yo a cantarle a ese hijo de la gran puta?"[1323]. El trato desfavorable que recibían en tales contextos está presente en muchos de los diálogos de la novela. Tras el relato de una de estas fiestas, el cantaor Paco el Tenazas le dice a Joaquín: "—[…] ¿cuándo has visto tú que te tengan toda la noche a dieta, y que patatín que patatán, y que luego te suelten veinte pavos? […] —[…] ¿Cuántas veces se atrinca [*sic*] una buena reunión […]?"[1324] Los flamencos andaban al acecho de estos eventos, aunque en muchas ocasiones, y a partir de muchos testimonios, llegaban a trabajar por un plato de comida y quedaban expectantes ante el favor caprichoso de recibir alguna propina.

En una de las últimas escenas de la novela que preceden a la muerte de Joaquín, el jerezano describe a la perfección el ambiente hostil de una de estas juergas contratadas por señoritos. Joaquín llega a la fiesta en un estado deplorable causado por el cansancio acumulado por su trabajo como jornalero durante el día, la desazón que siente frente a las amenazas del alcalde, la pobreza que vive en su casa, los trágicos recuerdos del pasado y una serie de afrentas físicas y emocionales que no hacen más que aumentar su congoja. Para definir la imagen decadente del cantaor y los primeros indicios de su delirio, el poeta jerezano vuelve a recurrir al imaginario de las letras del cante:

> Joaquín estaba pálido. Se sentó en una silla del fondo, al lado del ventanuco. La anea de la silla se había desprendido por abajo y Joaquín arrancó un podrido y deshilachado cordón. Se lo metió en la boca y se quedó mirando una mancha que había en la pared a la altura de sus ojos.[1325]

Esta imagen se corresponde con una letra tradicional del cante por Soléa, uno de los palos más trágicos y enraizados del cante flamenco: "La silla donde me asiento / las aneas se le han caío / de pasá puro tormento", una letra atribuida a Juan Moreno Jiménez "Juaniquí", un cantaor gitano de Lebrija nacido en Jerez en la década sesenta del s. XIX. A lo largo de la escena

[1322] Op. cit., p. 376.
[1323] Op. cit., p. 175.
[1324] Op. cit., p. 317.
[1325] Op. cit., p. 278.

que prosigue, el poeta jerezano tiene la habilidad de mostrar el comportamiento de algunos flamencos que jugando el rol asumido de subordinados de los señoritos mediaban de forma torticera en el trato con otros flamencos, como el propio Joaquín. Paradójicamente, la única alusión específica a un gitano en toda la novela está referida a uno de estos mediadores que tomaban partido en la jerarquía de las fiestas. También describe a un guitarrista indolente al manifiesto sufrimiento del protagonista, en una holgada postura de glotón saciado, haciendo uso de muchos términos específicos del lenguaje musical del flamenco:

> El de la guitarra se limpiaba el sudor de las manos con un enorme pañuelo de yerbas, restregándoselas alternativamente una y otra vez. Era un hombre gordo y cetrino, ya entrado en años, con la piel verdosa y brillante como una botella. De cuando en cuando se metía un dedo entre las muelas, se lo miraba atentamente y se lo volvía a chupar, limpiando con los dientes los restos de comida que se habían quedado en la uña. Hablaba ahora con el gitano que hacía las veces de animador a sueldo.
>
> […]
>
> —A ver, tú —ordenó al de la sonanta—, toca algo.
>
> El de la sonanta empezó a afinar las cuerdas con una solícita atención, apretando y aflojando las clavijas. Escupió entre las piernas, bebió un sorbito de su copa, puso la cejilla en el tres, bebió otro sorbito e inició el compás. La funda de la guitarra permanecía erguida por detrás de la silla, un poco entreabierta, parecía un ataúd deforme y vacío. Joaquín la miraba. Ahí se está depositando el fúnebre olor a mosto. El brusco son de la música se descomponía en un tumulto de acordes y el guitarrista levantó la cabeza hacia Joaquín dándole la entrada. Le caía un churrete de sudor por la mejilla. Todos esperaban que Joaquín se arrancase. Pero Joaquín estaba mirando ahora por el ventanuco, como sin darse cuenta de nada.[1326]

La atracción de la mirada de Joaquín hacia una funda de guitarra descrita con el símil de un ataúd con olor a mosto es un símbolo que preludia su muerte acechante que tiene lugar poco tiempo después. A partir de este momento, Joaquín se muestra cada vez más aturdido y cree oler a mosto en distintas ocasiones. Su muerte tiene lugar algunas horas después mientras está trabajando en un cortijo productor de vino y se le cae encima precisamente una bota de vino mosto que le arranca la vida. Una escena, ésta, repleta de connotaciones poéticas, donde se mezcla su sangre con el vino como metáfora de un sacrificio causado por la explotación que los señoritos llevan a cabo sobre los jornaleros. En tan lúgubre desenlace, los únicos seres que parecen lamentar la muerte del menesteroso cantaor son las chicharras: "Parecía que las chicharras se habían puesto a hacerle son al burbujeo de la sangre engullida por el polvo."[1327] La victoria de un destino fatal aliado con las injusticias sociales y la brutalidad armada del poder resuena en las últimas páginas de la novela a través de una música silbada por un personaje anónimo que simboliza la nota

[1326] Op. cit., p. 281.
[1327] Op. cit., *Dos días…,* p. 369.

dominante del ambiente político y social: "Alguien silbaba una marcha militar por el otro extremo del callejón."[1328]

3.4. Poesía y flamenco: *Anteo* y la piedra que perdió su centro

Vuelvo a seguir ahora
tu glorioso descenso
  hacia los centros
  del universo cuerpo giratorio

José Ángel Valente, *El Fulgor*.

En 1956 José Manuel Caballero Bonald publicó un poemario muy breve dedicado al cante flamenco que lleva por título *Anteo*. Esta obra, además de ser un precedente ineludible de los temas gitano-andaluces que trata en *Dos días de setiembre* (1962) y en menor medida en el resto de sus novelas, demuestra el temprano interés del jerezano por el flamenco a partir de su sensibilidad poética. En paralelo a su concepción de la poesía como la mejor casilla de salida para la escritura narrativa o ensayística, este poemario preludia asimismo el acercamiento historiográfico al flamenco que tiene lugar en el conjunto de sus obras críticas y ensayísticas, así como su posterior compromiso en la inserción de la cultura flamenca en los cánones de la cultura oficial durante los años 60 y 70. Por cuestiones que abordamos a continuación, el flamenco no tendrá el menor protagonismo en el conjunto de poemarios que publicará después de *Anteo* (1956), salvo por algunas referencias contadas a una letra tradicional del cante por Soleá —"Fui piedra y perdí mi centro / y me arrojaron al mar / y a fuerza de tanto tiempo / mi centro vine a encontrar"— que encendió un nutrido debate poético con su amigo José Ángel Valente que también abordamos en este apartado. En el contexto de su obra poética, solamente volverá a dirigir su mirada hacia el flamenco y hacia el mundo de los gitanos andaluces en algunos fragmentos de su poema testamentario *Entreguerras* (2012).

La relación entre la literatura y el arte gitano-andaluz gozaba de una dilatada trayectoria a finales de los años 40 y principios de los 50 cuando José Manuel Caballero Bonald empezó a interesarse por él, y especialmente cuando publicó su poemario *Anteo* (1956), que marcará un hito en la historia de la poesía culta dedicada al flamenco. Guardando las debidas distancias con las primeras referencias a la música y al baile gitano-andaluz en la literatura española en las obras de Miguel de Cervantes, José Cadalso o Serafín Estébanez Calderón, los primeros encuentros

[1328] Ibíd., p. 407.

sustanciales entre la poesía culta y el flamenco tuvieron lugar a finales del s. XIX. Después de que los viajeros románticos hubieran depositado su mirada anhelante de exotismo sobre esta expresión artística, entre los intelectuales españoles se crearon dos reacciones opuestas, dos tendencias que curiosamente todavía existen hoy a diferentes niveles de la sociedad y de la cultura en relación con el cante jondo: La primera es la total indiferencia o incluso el rechazo profundo, que observamos en algunos pasajes de ciertas obras de los autores del 98, como Pío Baroja o Clarín, y que cuajó en un movimiento denominado "el antiflamenquismo", que alcanzó su summum en la figura del controvertido escritor bohemio Eugenio Noel y su denominada "Campaña antiflamenca"[1329]; la segunda se caracteriza por el interés por el flamenco de los artistas, intelectuales y poetas que a finales del s. XIX se materializó en los primeros intentos de recuperación y compilación de los cantes. El año 1881 fue muy significativo al respecto, ya que se publicaron simultáneamente tres obras que demostraban este interés: la *Colección de Cantes Flamencos*[1330] de Demófilo, el *Primer Cancionero Flamenco*[1331] de Manuel Balmaseda, considerado como el primer gran letrista del cante, y la obra *Die Cantes Flamencos*[1332] del lingüista alemán Hugo Schuchardt.

El poeta jerezano se ha tomado la molestia de investigar en profundidad la historiografía del arte flamenco en las obras y ensayos que citábamos con anterioridad. Para comprender las referencias históricas que impregnan su acercamiento poético al universo flamenco es necesario apuntar la relación directa que señala entre el incipiente interés de Demófilo por rescatar los repertorios de un arte minoritario en los que admiraba una solvente y autónoma raíz poética y sus ideas progresistas, en oposición a las citadas posturas "antiflamencas", que según su opinión se quedaban rezagadas en la superficialidad del mito de la España cañí. Una controversia que analizaba en su citado artículo *La copla flamenca*:

> Recuérdese que, con anterioridad a Demófilo, las referencias al presunto clima flamenco —las Cartas marruecas, de Cadalso, las Escenas andaluzas, de Estébanez Calderón— sólo recogen el clima costumbrista de reuniones festivas populares vagamente relacionadas con el flamenco, luego sometido a la solvencia indagatoria de Demófilo. Todo ese mundo abigarrado y suntuoso que los retrógrados de turno asociaban sin más a la mala vida y los vericuetos tabernarios, va a iniciar en cierto modo una dignificación a partir de las herencias progresistas recogidas por Demófilo de sus vínculos con la Institución Libre de Enseñanza.

[1329] Cf., NOEL, Eugenio, *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y* flamenco, 1ªed. 1916, Córdoba, Ed. Berenice, 2014.
[1330] DEMÓFILO, *Colección de Cantes Flamencos* (1ª ed. 1881), Sevilla, Ed. S. L. Extramuros Edición, 2008.
[1331] BALMASEDA, Manuel, *Primer Cancionero Flamenco* (1ª ed. 1881), Madrid, Ed. Zero, 1973.
[1332] SCHUCHARDT, Hugo, *Die Cantes Flamencos* (Los cantes flamencos), 1ª ed. 1881, Sevilla, Fundación Machado, 1990.

En este artículo magníficamente documentado, el poeta jerezano desenmaraña la historia de las relaciones entre la lírica culta, la poesía popular andaluza y el arte flamenco. Según explica, no es casual que el más sonado punto de encuentro de estas tres tradiciones se haya dado en las obras de los hijos de Demófilo, los hermanos Manuel y Antonio Machado, o en el *Romancero gitano* (1928) de otro poeta enamorado del cante como Federico García Lorca. En el mismo artículo, el jerezano se muestra particularmente sensible a la huella de la poesía culta en los cantes flamencos:

> La confluencia de lo culto y lo popular ha producido efectivamente, a lo largo de nuestra historia literaria, unas magníficas cotas de excelencia expresiva. […] Las versiones flamencas de algunos romances tradicionales castellanos —Gerineldo, el Conde Sol, Bernardo del Carpio, etc.—, más o menos corrompidos por la transmisión oral y los sucesivos reajustes, parecen evidenciar que sus primitivos intérpretes gitanos los usaron en sus fiestas, acogidos primero a la esfera musical de las tonás, las nanas y, posteriormente, a las de la soleá por bulerías o la alboreá.

En sentido contrario, es decir, en la influencia palpable del imaginario gitano-andaluz en la poesía culta, durante los años 50 ya existía una solvente colección de poemas y obras dedicadas al flamenco. Ya siendo el jerezano por aquel entonces un escritor implicado en los ambientes literarios capitalinos y, desde tiempo atrás, un avezado lector, difícilmente se le hubieran podido pasar por alto las obras que conforman este repertorio. Es muy probable que hubiese leído el soneto en alejandrinos *La gitanilla* de Rubén Darío, el poema *Spanische Tänzerin* (bailarina española) de Rainer Maria Rilke, u otros poemas de temática flamenca de Fernando Villalón, Juan Ramón Jiménez, José Carlos de Luna, Gerardo Diego, José María Pemán o Luis Rosales. Y por supuesto que conocía la poesía neopopularista andaluza de algunos autores del 98 y sobre todo del 27. En este contexto bibliográfico, García Tejera, en su libro *Poesía flamenca*[1333], distingue dos tendencias opuestas:

> […] una, de signo más directamente popular que, partiendo del Romancero y continuando en las colecciones de coplas, alcanza a Salvador Rueda, Manuel Machado y recoge García Lorca. La otra, de carácter más culto (tradición culta de lo popular, podríamos llamarla) tiene su origen en los Cancioneros de los siglos XV y XVI, y, a través de Gil Vicente, Lope de Vega, Góngora, Juan Ramón y Antonio Machado llega hasta Alberti.[1334]

Remitiéndonos a los motivos que analizábamos en el segundo capítulo de la tesis, si la poética del jerezano se inscribe en alguna de estas dos líneas, es indudablemente en la segunda. Esta bifurcación estética justifica de alguna manera su reprobación hacia la poesía neopopularista

[1333] GARCÍA TEJERA, María del Carmen, *Poesía flamenca: (análisis de los rasgos populares y flamencos en la obra poética de Antonio Murciano)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1986.
[1334] Op. cit., p. 35.

de Manuel Machado, e incluso de algunos tramos de la obra de Alberti o de Lorca. A pesar de ello y como ya lo apuntábamos, se confiesa muy identificado con otros poemarios más barrocos y surrealistas de éstos, como *Sobre los ángeles* del gaditano, o *Poeta en Nueva York* del granadino. Esta distancia entre lo popular y lo intimista, entre lo superficial y lo profundo, también afecta a sus gustos flamencos, afectados por un interés conciso por las formas más trascendentes de los repertorios de lo jondo en diálogo con su propia poética. En una entrevista abordaba los vínculos que se establecen entre su sensibilidad literaria y el mundo estético del flamenco. Según sus palabras, la relación parece estar fundada tanto en las temáticas que integran los repertorios del cante como en la dramaturgia de la propia expresión flamenca. Algo que remite a una cierta voluntad irracional de alcanzar lo intangible a través de dos aventuras similares de la voz:

> El flamenco es un arte donde la quejumbre, el grito, es la fórmula expresiva fundamental. Los temas son monocordes, lógicos: el hambre, la madre, la cárcel, la libertad. Pero el hecho de que el grito, el quejido libre y espontáneo, sea la forma de manifestación de la intimidad también puede tener su equivalente en la poesía, donde la carga emotiva va por debajo de las palabras, por las manipulaciones irracionales de las palabras. La razón no tiene nada que ver con eso. Uno puede saber muy bien lo que intenta escribir, aunque no sepa cómo va a hacerlo.[1335]

Después haber observado su filiación estética dentro de la historia de la poesía flamenca y el significado poético que percibe en las letras y formas del cante, el verdadero reto a la hora de crear un poemario de temática flamenca como *Anteo* (1956) debió ser el de escribir una obra innovadora y al mismo tiempo coherente con su poética de corte neobarroco y surrealista, en oposición a las poéticas más celebradas dentro de los cánones de la poesía flamenca, de carácter neopopularista, lírico, realista y declamatorio. En su reseña de *Anteo*, Leopoldo de Luis[1336] subrayaba que José Manuel Caballero Bonald no había temido al precedente de Lorca, dado que inauguraba una nueva vertiente de la poesía flamenca versada en su particular lenguaje barroco, en la eufonía como criba de selección para las palabras, y otros matices sonoros como la doble adjetivación. El jerezano asumía esta tendencia en otra entrevista:

> Es un libro muy barroco, muy deliberadamente barroco, porque quería contar el mundo del cante gitano andaluz, pero de forma muy subjetiva, ahondando en él, en busca de las raíces artístico-populares del tema. Es un libro muy jugoso, a veces innecesariamente jugoso. Hoy no lo haría así, tan exuberante. Pero no lo rechazo. Creo que esta perspectiva de hacer un libro sobre poemas de cante gitano andaluz, cante hondo es, por lo menos, singular.[1337]

[1335] Op. cit., *Regresos…,* p. 193.
[1336] Ap., op. cit. *Navegante…,* p. 157.
[1337] Op. cit. *Regresos…,* p. 218

En el segundo tomo de sus memorias aborda específicamente los motivos estéticos y formales que le impulsaron a la redacción del poemario y especialmente a renovar la poesía flamenca evitando todo tipo de arquetipos y clichés:

> Me atasqué muchas veces en la vertiente narrativa del poema con detrimento de la ornamentación retórica. […] Y eso me obligó a una reescritura a la inversa, esto es, a ir dejando que la propia materia argumental reclamara el excipiente estilístico y hasta el balanceo de las metáforas.[1338]

En las mismas líneas no reniega de la intención de ir "a contrapelo"[1339] de la poesía flamenca de Lorca que, no obstante, le había seducido durante su "noviciado poético" de letraherido adolescente. Aunque la temática sea idéntica, el modelo poético pasa a ser el gongorino, a través de un simbolismo deliberadamente hermético. Para justificar esta voluntad indagatoria, que por otro lado encontramos en múltiples tramos de su obra, rescata una cita de Nietzsche: "Todo lo profundo precisa de una máscara."[1340]

Por todas estas razones podemos afirmar que *Anteo* (1956) representó un verdadero hito dentro de la breve historia de la poesía flamenca y también dentro de la evolución de su propia obra poética. El libro ostenta dos cualidades muy específicas que lo diferencian del resto de poemarios que la componen. La primera es su inusitada brevedad, dado que está compuesto solamente de cuatro poemas —lo cual le incita a definirlo a menudo más como un opúsculo que como un poemario— y la segunda su dedicación exclusiva a un imaginario preciso, el del flamenco, representado en cuatro de los palos más jondos del cante. Cada uno de los cuatro poemas que lo componen es una alegoría de cada uno de estos cuatro palos: El primero, *Hija serás de nadie*, remite a la Soleá, el segundo, *Semana Santa*, a la Saeta, el tercero, *Oficio del Hierro*, al Martinete y el último, *Tierra sobre la tierra*, a la Seguiriya. Ahora bien, ¿cuál es la relación que entabla el jerezano entre Anteo, el coloso de la mitología griega, y el universo del cante flamenco?

Al final del primero de los cuatro poemas, *Hija serás de nadie*, se haya la única referencia al gigante del opúsculo:

> Me fui acercando hasta la lúgubre
> frontera de la llama, todavía
> reciente el maleficio. Dioses
> en vez de hombres arrancaban
> a la terrestre boca sus rescoldos
> de mísera epopeya. Ebria
> mejor que loca era la sed,

[1338] Op. cit., *La costumbre…,* pp. 128, 129.
[1339] Id.
[1340] Id.

mientras las jadeantes llaves
del amor, la roja flor del vino,
el nudoso gemir de la madera,
reducían la vida a un estéril
fragor de insurrección.
Nunca fue
la omnipotencia concebida
con más proscritos fueros
de humildad. Aquí moría el tiempo
retumbando entre las sometidas
deserciones, fugaz la orilla incrédula
del alma, inmortal su corriente.

Pero la mordedura de lo negro,
¿tú también?, repetía. Toca
mis azotados senos infecundos,
abre el furioso horno del relámpago,
ciega a tu casta en la lujuria
de la estación del hambre, en las sangrientas
volutas del recuerdo, por las roncas
angosturas de un grito. Allí verás
cómo se alza en errabunda cólera
tu propia sumisión. Bebe conmigo
el cuenco de la música, la líquida
maraña del lamento, pérfido
amor tendido en la harapienta
majestad de la noche, menguando el clamoroso
martirio de la luz.
Pero la mordedura
de lo negro, ¿tú también?, repetía.
Hija serás de nadie, laberinto
de infames asedios, tributaria
humillación del llanto, hija
serás de nadie, soleá tan libérrima
que su arma es su yugo, alimentada
de tierra, engendrada en la tierra,
tanto más alta cuanto más
caída, ¿tú también?, como Anteo.

(*La soleá*)

El gigante Anteo era el hijo del dios del mar y de la diosa tierra, de Poseidón y de Gea, vivía en una isla situada algo más allá de Gibraltar, la isla de Irasa, y también fundó una ciudad en el estrecho a la que bautizó con el nombre de su mujer, Tingis, que se corresponde con la ciudad de Tánger. La leyenda cuenta que Anteo era un gigante invencible que desafiaba a todo el que osaba adentrarse en sus dominios. Había hecho la promesa de hacerle un templo a su padre Poseidón utilizando para ello los cráneos humanos de los que se atrevían a retarle. Y todo ello porque guardaba un secreto que le hacía invencible: cuando luchaba, si alguna vez era derribado, cada vez que tocaba la tierra, su madre Gea le insuflaba de nuevo más fuerzas. Sin embargo, cuando Hércules se enfrentó con él, después de haberlo derribado tres veces al suelo, se dio cuenta

del secreto de su fuerza y lo alzó en el aire asfixiándolo de un abrazo mortal. Sin el contacto con la tierra, Anteo era hijo de nadie, al igual que los gitanos desheredados de su tierra en su diáspora. El cante por Soleá es como Anteo porque se hace grande en su derrota, en su utópico retorno a la tierra perdida como motor de la vida errante, en su "tributaria humillación del llanto" de donde renace una libertad engendrada "en su yugo". Y, como el gigante, se "alimenta de la tierra" y es "más alta cuanto más caída".

En alusión al retorno a la madre tierra de Anteo, el tema de la madre es uno de los principales tópicos de las letras del cante por Soleá: "A mi madre de mi alma / lo que la camelo[1341] yo / porque la tengo presente / metida en el corazón", "Omaita mía de mi alma / que dime dónde estás metía / que yo a voces te llamaba / y tú no me respondías"… Se dice asimismo en los corrillos del flamenco que la Soleá es la madre del cante, tanto desde un punto de vista histórico como afectivo. Sin embargo, el principal vínculo con el imaginario de las letras del cante se establece aquí a partir de la imagen de la tierra, en diálogo con otras muchas letras por Soleá que se refieren a la relación del hombre con ella: "La tierra con ser la tierra / se comerá mi dolor […]", "Tan solamente a la tierra / le cuento lo que me pasa, / porque en el mundo no encuentro / persona de mi confianza", "A quien le contaré yo / las fatigas que estoy pasando / se las voy a contar a la tierra / cuando me estén enterrando"…

De manera paralela, existen otras fuentes de la tradición clásica de la poesía española sin duda conocidas por nuestro autor, en las que se asienta un significativo precedente en la recepción de la mitología griega y específicamente de la figura del gigante Anteo. En el último terceto del *Soneto LIII* de Fernando de Herrera, uno de los poetas barrocos predilectos del jerezano, puede leerse: "Y en estos trances de dudoso Marte / será de mí, si soy varón, vencido / otro mayor qu' el africano Anteo"[1342]; también hay una referencia en uno de los tercetos de la *Elegía VI*: "si, conociendo yo mi devaneo, / no diera al vano gusto de la mano, / y alçara de la tierra al fiero Anteo."[1343] En el *Razonamiento con la muerte* de Juan de Mena, un autor al que el jerezano le ha dedicado multitud de atenciones intertextuales en su obra poética, hay un verso donde se refiere a Anteo: "Mataste al fuerte Anteo"[1344]. También en unos versos del canto undécimo de la *Araucana* de Alonso de Ercilla, que había leído en su mocedad, hay una alusión al gigante: "Como en la fiera lucha Anteo temido / Por el furioso Alcides derribado, / Que de la tierra madre recogido, / Cobraba fuerza y ánimo doblado"[1345]. Y sobre todo pensamos en el

[1341] En caló "camelar" significa amar y querer.
[1342] Ap., Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com
[1343] Id.
[1344] Ap., PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Poética de la muerte en la Edad Media castellana*, Estudios sobre la poesía del siglo XV, Madrid, UNED, 2004, p. 191.
[1345] Ap., QUINTANA, Manuel Josef, *Poesías selectas castellanas*, Segunda parte, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1833, p. 69.

antecedente de Góngora que describe la lucha entre los dos gigantes en los versos 963-980 de la *Soledad primera*.

En esta confluencia entre lo culto y lo popular, en el encuentro de un mito grecorromano que recoge a partir de diversas fuentes de la poesía barroca andaluza con uno de los más primitivos registros del cante gitano-andaluz, observamos una construcción de una identidad andaluza de profunda y mestiza raigambre histórica y cultural. Esta conexión inaudita es también una reacción ante la poesía neopopularista que considera frívola y superficial. El jerezano, en su recorrido por la tradición de la poesía culta, sortea voluntariamente la estética romántica, el majismo, o el pintoresquismo —aunque en ningún momento dejen de estar presentes como anatema en el opúsculo—, y a través de los poetas barrocos andaluces conecta con Dante y su *Divina comedia*, y allí se encuentra con Virgilio y con Anteo. En los ecos de su memoria confluyen las diversas mitologías que sobrevuelan la geografía de la baja Andalucía. No pudo habérsele pasado por alto que las dos columnas de Hércules que separaban el estrecho de Gibraltar también alumbran el barrio flamenco de la Alameda en Sevilla, la Alameda de Hércules, donde el jerezano alquiló su primera habitación de estudiante[1346] y conoció las noches de cante de las que habla en sus memorias. Tampoco que la isla de más allá del estrecho donde vivía Anteo podría haber sido la isla de León, la isla de San Fernando, o la propia ciudad de Cádiz, siendo estas algunas de las cunas históricas del arte flamenco.

En cualquier caso, en este original epilio barroco, y a partir de la confluencia de las epopeyas grecolatinas con la cultura flamenca, encontramos el primer indicio anunciador de la mitogénesis de Argónida en su obra, como epítome simbólico de Andalucía la baja, que surgirá con fuerza dos décadas después en la novela *Ágata ojo de gato* (1974) y el poemario *Descrédito del héroe* (1977), y que seguirá ocupando un espacio central en el conjunto de los libros que publicaría más tarde. Recordemos que el argumento de *Ágata ojo de gato* (1974) relata el ultraje de la tierra, de la "mater terrae", por parte de unos hombres de indistinta procedencia, cegados por la codicia desatada por un tesoro que remite a la civilización de Tartessos. También que las referencias que se conservan de Argantonio, el último rey tartésico, y de los argonautas, se nutren

[1346] Op. cit., *Tiempo…,* p. 218. Obsérvese, en relación con la recepción de la mitología grecolatina en los poetas barrocos andaluces, que la figura de Hércules, en paralelo a la de Anteo, es también solicitada muy a menudo e incluso llega a ser central en poemas como el *Hércules animoso* del sevillano Juan de Mal Lara. Cf., art., ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, *Una enciclopedia erudita desconocida del siglo XVI: la "Tabla" del "Hércules animoso", de Juan de Mal Lara*, Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002 / coord. por Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López, Vol. 1, 2004, pp. 737-750.

tanto de alusiones históricas como de la recepción de algunos de estos personajes en los textos de poetas helenos coetáneos como Estesícoro de Hímerea o Anacreonte[1347].

En *Semana santa*, el segundo poema del opúsculo, el jerezano sale al encuentro de la liturgia católica andaluza guiado por la resonancia del cante por Saetas, en cuyas formas deduce un atavismo religioso universal y un misterio que sobrepasa a todas luces el dogma cristiano. En este poema reniega abiertamente de su pasado católico —cuya marca está presente en los temas religiosos de algunos de sus primeros poemas publicados en revistas durante su mocedad y que por motivos evidentes no figuran en ninguna antología[1348]— y lleva a cabo una crítica sucinta a la moral de la Iglesia que inició tímidamente en poemas como *Versículo del Génesis*[1349] de *Las adivinaciones* (1952) y que, al unísono con su rol cada vez más asumido dentro del movimiento intelectual de disidencia antifranquista, se confirmará abiertamente en su siguiente poemario, *Las horas muertas* (1959), en poemas como *Defiéndame Dios de mí*[1350]— "Usurpadores panes, sucios / oros coléricos, / vaso y libro malditos […]"—, para convertirse en una constante temática en los libros venideros. En relación con la breve historia de la poesía flamenca, el intertexto dialoga necesariamente con el poema *La saeta*[1351](1914) de Antonio Machado, y aunque se alinea a grandes rasgos con la crítica moral que el poeta sevillano hace de la fe de sus mayores, contradice rotundamente al verso "¡Oh, no eres tú mi cantar!", dado que en el quejío del cante, en el aura primitiva del grito, observa la única noción venerable, la "sagrada quejumbre", el único indicio "triunfante" de humanidad frente a un ritual que también observa con hastío.

SEMANA SANTA

La cruenta memoria donde el sueño
busca su alivio en vano, el pedestal
sangriento de la noche, boca
de los dormidos, calla no más
al borde del sollozo, resonando
como el agua en el odre, ¿quién
despierta?, mientras va la anarquía
del corazón vertiendo su insaciable
razón mortificada.
Aquí se agrieta
el mundo, aquí la carne, aquí

[1347] Cf., art., PADILLA MONGE, Aurelio, *Algunas notas sobre la figura de Argantonio y sus elementos míticos*, Archivo Español de Arqueología, nº 87, 2014, pp. 7-20.
[1348] Estos poemas fueron publicados en revistas y diarios, no sabemos si por encargo, a modo de exaltación de la semana santa. Algunos de ellos son *Claridad y alegría en la Mañana de los Ramos* (*Guion de primavera*, Jerez, Abril 1947, pp. 3-4) o *Parábola de la luz y el silencio* (Diario *Ayer*, Jerez, 22 marzo 1951). Existen otros testimonios de su pasado de devoto practicante de la fe católica, como el hecho que durante su niñez en una ocasión saliera de penitente descalzo cargando con una cruz. Op. cit., *Memorial…,* p. 48.
[1349] Op. cit., *Somos…,* p. 23.
[1350] Ibíd., pp. 145, 146.
[1351] MACHADO, Antonio, Madrid, *Nuevo Mundo*, nº 1.056, 2-4-1914.

el demonio. Lucha, alma mía,
cuerpo mío, demonio mío, lucha
conmigo tú, mi esclavizado
pueblo, reliquia funeral
del enemigo, tal la aciaga tormenta
en la noche beatífica,
cuando el relámpago profana
el cauteloso atrio de los templos.

Batallas son de fe mientras blasfeman
en la sombra, allí los santuarios
portátiles, los cirios, el capuz
insidioso, el rezo entre requiebros.
¿Cómo huir del ludibrio por las calles
nocturnas, a solas bajo el cerco
de las tulipas y los estandartes?
¿Cómo escapar de todos, regresar
a todos y gritar ante ellos
la proclama más crédula, su idioma
acongojado, dardo propiciatorio que degrada
el hueco en que se hunde?
En otro tiempo
viví yo mismo aquella idolatrada
trasmisión del prodigio, cuando
hasta la herencia de verdad de un hombre
era tomada como agravios y las hogueras
que regían la fe se propagaban
hasta la misma libertad del justo,
restaurando en sus hijos
el castigo que nunca merecieran.

Pero la dulce efigie, el cándido cordero
del holocausto, en mercenarias
andas de impiedad, fueron testigos
del incauto ofertorio de la noche.
Y el ebrio aroma céreo, la alquilada
carga del penitente, el metálico chorro
de las candelerías, los grumos
del incienso sordamente sahumado,
la tiniebla del coro, iban teniendo
la inercia de una patria migratoria,
mientras la terca púrpura intocable
aún vibraba a la luz de las alegorías
sobre el civilizado rostro de la historia.
Así la voz volvía a guarecerse
en la querella, única habitación
del oprimido labio alucinado,
y en tanto ya que las antorchas
envolvían el oro de crespones lívidos,
la palabra gemía enmascarándose
con el suplicio de lo oscuro, ¿quién
despierta?, haciendo más humana
su sagrada quejumbre, ya triunfante
del solemne ritual de las diademas.

Setenta veces siete, entre sedientos
vítores, inválidas culturas, fue la pompa
rindiendo pleitesía a la indigente
reconstrucción de un grito, divisoria
liturgia invulnerable, urna
de resignada tradición de hastío
desde donde la noche va gestando
su reconciliación con la mañana.

(La saeta)

En los dos últimos poemas del opúsculo reverberan con más fuerza los indicios semánticos provenientes del léxico del cante flamenco y del imaginario gitano-andaluz, también presentes en la poesía flamenca que había sido escrita con anterioridad, aunque bajo unas formas poéticas menos tendentes a la concatenación de metáforas. Si en la trama mitológica de *Hija serás de nadie* hacía solamente explícitas en este sentido las referencias a la humildad y al hambre, en *Oficio del hierro* se adentra por el universo de los Martinetes, los cantes de fragua que cantaban los gitanos herreros, citando al martillo y al yunque con el que marcaban el compás sobre el que discurre la voz del cante. Sin embargo, la interpretación simbólica del Martinete gira especialmente en torno a la memoria del pueblo gitano, que en su queja de "verbo lacrado" revive su historia y su verdad, más allá de la que pueda existir en las propias palabras y letras del cante. La solemnidad de las formas cantaoras acapara los significados más inmediatos y posee una exactitud mayor que cualquier interpretación verbal del pasado doliente del pueblo calé. Una idea que esclarece en los últimos versos del poema, al concluir que el recuerdo va implícito en el propio acto ritual del cante: "nadie tan reacio a olvidar como el que canta."

OFICIO DEL HIERRO

Trágico son como el de cáñamo
bajo la lluvia, el martinete
se golpea a sí mismo, se entrechoca
como el mar con el mar, tiende
su desnudez igual que un lastre
sobre la inconsolable yacija de la noche,
esclavo y errabundo al mismo tiempo
entre la desatada cerrazón de las lágrimas.

Hierro y cristal, la voz crepita
sacrificada al fuego litúrgico
del recuerdo, con sus despedazados
renglones esparcidos
sobre la tierra inhóspita.
                Oh sangre
libre, temple de la desolación,
ráfaga del instinto tribal de la pobreza,
allí las férreas brasas ateridas
se conjuran clamando contra nada,

muda razón vociferante.

Verbo lacrado, acorde ya sin música,
sorda verdad de nadie, el grito
se bifurca en gemidos, garfios, grietas
de rítmica tortura, y es en vano
que quiera la palabra ser apenas
el opaco instrumento de la ira,
puro dolor que se rehúsa
a quien con más codicia lo proclama.

Turbión de sueño a la intemperie,
vibra el ornato cruel de su quejumbre,
unce su yugo de cauterio y llaga
sobre un inerme pecho amordazado
y allí se acoge con piedad de huérfano
y allí se ensaña con rencor incauto
la luz del martinete, tenebrosa
región premonitoria del vacío,
atónito refugio, mitológica
fragua del corazón que va entreabriendo
los palpitantes bordes de su herida.

Martillo corporal, su misma fuerza
rompe la vida sobre un yunque lóbrego,
rapto de esclavitud por ser más libre,
donde la voz, igual que la mandrágora,
finge la imagen del espanto
en la raíz esquiva y luego crece
buscando la clemencia, el compasivo
aire, la garganta arrasada,
reuniendo y disgregando en torno suyo
los desgarrones lívidos del miedo.

Solitario está el mundo. Oh ritual
sublevación, primaria herrumbre pura
de la vida, cobre y cuarzo
fundidos, el son del martinete
forja su oficio en la vigilia
funeral de los óxidos, cuando el aciago cuerpo
de la tribulación quiebra su entraña
contra el muñón del tiempo, ebria
la madrugada en la memoria.
Más
que el sueño se parece a la vida: nadie
tan reacio a olvidar como el que canta.

(*El martinete*)

En el último de los cuatro poemas, *Tierra sobre la tierra*, dedicado a la Seguiriya, retoma la alusión a la tierra del primer poema que también está muy presente en las letras tradicionales de este palo: “Ábrase la tierra / que no quiero vivir / que pa vivir como yo estaba

viviendo /me quiero morir", "Yo no soy de esta tierra / ni conozco a nadie[…]"[1352]... La lectura ontológica del cante flamenco se hace mucho más palpable en la visión que otorga del grito que define a la voz flamenca: "junta / en su trayectoria todo el azar / del mundo, y somos ya lo mismo / que el revés de ese grito, / que el primordial reducto de ese grito". También retoma el símbolo de "lo negro" que ya citara en el poema dedicado a la Soleá, que hace referencia a "los sonidos negros", en palabras del cantaor de principios de siglo Manuel Torre, que fueron inmortalizados en la conferencia *Juego y teoría del duende*[1353](1933) de Federico García Lorca.

En el opúsculo *Anteo* (1956) el antecedente del poeta granadino se puede leer solamente en el reverso de unos símbolos que pertenecen al imaginario flamenco y sobre todo en unas formas que rehúyen del lirismo popular de los versos que éste le dedicó al flamenco y al imaginario gitano. Ya lo apuntaba el profesor José Antonio Llera en su artículo *Memoria reunida*:

> Sus imágenes giran alrededor de elementos cósmicos tradicionales como la sangre, el fuego y la tierra. ¿Pastiche lorquiano? ¿Neopopularismo al estilo del 27? No exactamente, ya que Caballero Bonald apuesta por una metáfora más barroca, por un verso en continua diseminación, tensado por medio de la apóstrofe y de la pregunta retórica.[1354]

El poeta granadino, en la conferencia que acabamos de citar, le confirió al símbolo del duende un impulso que desbordó sus originales connotaciones metafóricas para llegar a convertirse en un verdadero cliché dentro del imaginario colectivo del flamenco. En dicha conferencia trataba de explicar la naturaleza de ese imaginario primitivo, contrastando los testimonios de artistas gitanos como La Malena, Manuel Torre o Pastora Pavón "la Niña de los Peines", con múltiples referencias y citas de autores cultos como Rousseau, Nietzsche o Apollinaire. En contrapartida, el jerezano rehúye de las imprecaciones de la palabra explicadora de un arte manifiestamente misterioso. En la cerrazón barroca con la que aborda los temas flamencos se intuye una correspondencia, un homenaje fundado en la observación sensitiva de un enigma, en la escucha de unos cantes que transmiten un mensaje irredento y cautivo de sus propias formas. Mientras que Lorca trataba de hacer ver a lo más granado de la cultura española de su época que el flamenco era un arte muy digno, comparándolo con diversas referencias literarias y

---

[1352] El símbolo de la tierra ha seguido estando presente al cabo de los años en la relación de José Manuel Caballero Bonald con el flamenco en su faceta de letrista. En el año 1992 le escribe las letras a un disco de Juan Peña el Lebrijano que se llamó *¡Tierra!*, en homenaje al grito del trianero Rodrigo que avistó América en la primera expedición hacia las Indias. "Tierra gritó de repente / llorando como un chiquillo, / la tierra no se veía, porque estaba oscurecio". El conjunto de letras de este disco están compiladas en el Apéndice documental.

[1353] "Y Manuel Torre, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su *Nocturno del Generalife*, esta espléndida frase: "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende." Y no hay verdad más grande." GARCÍA LORCA, Federico, *Juego y teoría del duende*, Barcelona, Nortesur, 2010.

[1354] LLERA, José Antonio, *Memoria reunida*, Madrid, Revista de Libros, Segunda época, nº 93, 2004.

filosóficas del ámbito culto, en *Anteo* (1956) el jerezano argumenta que las propias formas musicales del cante, su naturaleza insurrecta en diálogo con la memoria proscrita del pueblo gitano, y sus propias cualidades atávicas y primitivas, lo legitiman por encima de cualquier juicio estético culto y referenciado, e incluso por encima del ámbito que alcanza la propia palabra: "y es en vano / que quiera la palabra ser apenas / el opaco instrumento de la ira / puro dolor que se rehúsa / a quien con más codicia lo proclama", afirmaba en versos de *Oficio del hierro*; "visionario arrabal de una palabra / ciega" en *Tierra sobre la tierra*. José Manuel Caballero Bonald asume que la dignidad del flamenco brota de la historia de su marginación y, como Anteo, se nutre del desprecio ajeno y de la desidia. También que el flamenco de raíz no debe ser institucionalizado —que no considerado como un arte digno—. En una entrevista reciente afirmaba en este sentido: "A mí todo esto me parece que va en contra del flamenco. Es, en definitiva, convertirlo en algo académico y el academicismo traiciona las raíces mismas del flamenco, que se nutren de la absoluta libertad expresiva."[1355] Los últimos versos del opúsculo concluyen con la idea de que los valores morales contenidos en las formas del cante implican ya de por sí un libérrimo modelo de civilización: "la sabiduría más primaria, difusa / clarividencia germinal del sueño, /civilizada seguiriya indomable". También lo citamos en su totalidad:

TIERRA SOBRE LA TIERRA

La terrible veta colérica,
fauce voraz que bebe
en nuestro propio pecho su veneno,
es ya un furtivo código, un oscuro
registro de dolor, un sofocante límite
de lo que está detrás de la memoria.

Oh belleza, imposible luna
matinal, que sólo enciende un ascua
gris en el azul inhóspito. Pero
un grito, quizá la contención
más acuciante del espanto, un hondo,
umbrío estertor sin salida, junta
en su trayectoria todo el azar
del mundo, y somos ya lo mismo
que el revés de ese grito,
que el primordial reducto de ese grito,
germen de amor amortiguado
entre sangres que gimen sin sus cuerpos.
Oh belleza, espejo desterrado
en la tiniebla, que sólo deja ver
la adivinada pauta de lo negro.

Como un cautivo fuego, la leyenda
discurre entre las redes

[1355] Op. cit., *Regresos…,* p. 249.

de una ardiente garganta entumecida,
jadeante de rabia y de mordazas,
y chorreando luz por lo más lóbrego,
reúne a golpes insaciables
su armamento de gritos, tránsito
hacia un clamor que ya es de todos,
visionario arrabal de una palabra
ciega, donde la irreparable
comezón de la vida, el vaticinio
de los quebrantos del recuerdo,
las oxidadas llaves de la historia,
rigen, confinan, entretejen
la antigüedad con la inminencia,
juntan el heroísmo y la renuncia.

Sangre en la tierra y en la boca
sangre, la seguiriya hunde
su volcánico lastre en la conciencia
y allí desata el poderío inane
de sus perecederas iracundias,
indómita equidad, injusta mansedumbre
de la más resignada imprecación.

La quebradiza pena surca
el proceloso sueño
pulsado de temibles tiranías,
el hechizo vibrante de lo inmóvil,
la envestida frenética del ángel
del silencio, hasta que la rompiente
musical de la voz, estacionándose
en lo más irredento de la vida, hiende
la espesura del tiempo y se derrama
más allá de la carne y sus fronteras,
mundo sin nadie ya donde se extingue
el recóndito azar de la memoria.

Canto no: tierra sobre la tierra,
sangre en la sangre, augurio
de la sabiduría más primaria, difusa
clarividencia germinal del sueño,
civilizada seguiriya indomable.

(*La seguiriya*)

La alegórica puesta en abismo en la que está expresado el opúsculo, desde el punto de vista de la sonoridad de la palabra, se corresponde coherentemente con el conjunto de cualidades que conforman su poética. Es de hecho la marca que hace de esta obra un referente ineludible de la poesía culta dedicada al arte flamenco: la creación de metáforas inauditas a través de un léxico profuso y fecundo, una adjetivación densa y sopesada, el uso de un lenguaje ambiguo y sugerente que colinda con una dimensión irracional de la palabra, el ritmo salmódico y encabalgado de los versos, la composición minuciosa de los sintagmas que pueden ser paladeados de manera

fragmentaria… Y también el vínculo palpable entre las categorías emocionales del cante, con todas las implicaciones históricas y culturales que conlleva, su memoria colectiva e individual, y la propia sensibilidad poética del autor. María Payeras Grau, en su artículo *La memoria y otros apremios de la imaginación en la poesía de Caballero Bonald*, apuntaba:

> En esta colección poética toma cuerpo, a mi modo de ver, una identificación emocional entre el poeta y el cantaor flamenco, por la que ambos encontrarían, en sus respectivas formas de expresión, un modo de "objetivar" sus traumas, ejercicio terapéutico orientado a afirmar la propia identidad ante una situación de conflicto con la realidad. […] La memoria es también el vehículo de esa terapéutica, no sólo para el poeta —cosa que él mismo establece reiteradamente—, sino para el cantaor, que extrae de la sima profunda de sus recuerdos un torrente verbal que canaliza un conocimiento de la realidad a menudo inaccesible por vía racional.[1356]

En consonancia con una posible lectura antropológica del poemario y en relación con la poética de la experiencia a la que se suscribe el discurso teórico del jerezano, la convicción de que el flamenco es una expresión que se debe exclusivamente a los márgenes de su propia ritualidad y que desmerece cualquier tipo de encasillamiento académico o institucional también está presente en la obra ensayística que le ha dedicado al arte gitano-andaluz, en concreto en su obra *Luces y sombras del flamenco* (1975):

> A veces, toda una minuciosa y teórica indagación sobre la materia será mucho menos provechosa que el simple hecho de asistir a una sola y auténtica "ceremonia" flamenca. El arte gitano-andaluz supone la exteriorización de un determinado estilo de ánimo y también un peculiar y congénito estilo de vida.[1357]

Para concluir con el análisis de la huella del arte flamenco en su poesía, es llamativo observar que después de *Anteo* (1956), y pese a haber sido uno de los principales promotores del movimiento de dignificación del cante jondo durante los años 60 y 70, salvo por contadas excepciones que citamos a continuación, no volverá a dedicarle ningún otro poema a este arte. No obstante, al igual que como ha ocurrido con el conjunto de su obra poética, a lo largo de los años no se ha privado de corregir este opúsculo de manera meticulosa a través de sus diferentes reediciones en colecciones antológicas. La combinación de estos dos factores nos invita a pensar que después de la publicación del poemario, y a pesar de que su relación con el flamenco se hizo cada vez más notoria en su faceta de productor artístico, letrista, conferenciante y miembro activo en diversas actividades culturales relacionadas con este arte durante las décadas venideras, el flamenco ya había ocupado el espacio más digno posible entre su bibliografía en verso puesto que había conseguido el logro que se había propuesto en un principio: renovar las formas de la poesía

[1356] Op. cit. *Navegante…,* pp. 220, 221.
[1357] Op. cit., p. 58.

flamenca a través de la integración del imaginario del cante jondo en su poética barroca. Por otro lado, desde un punto de vista temático, el homenaje al cante jondo gitano-andaluz tuvo lugar de una vez por todas, dado que la alegoría puntual que tiene lugar en cada uno de esos cuatro palos no merecía ser extendida al conjunto de palos que conforman los vastos repertorios del género flamenco, dado que podemos afirmar sin mucho margen de error que se trata de cuatro de los palos más enraizados en la genuina tradición gitano-andaluza del cante.

Después de *Anteo* (1956), solamente en contadas ocasiones volverá a referirse al flamenco en su obra narrativa y poética. Ya apuntábamos que destacan en este sentido las alusiones a la letra por Soleá sobre el centro de la piedra que citábamos con anterioridad, cuya interpretación tradicionalmente se atribuye a Mercedes Fernández Vargas "la Serneta", una cantaora gitana de Jerez de finales del s. XIX, y también algunos pasajes del poema auto-biográfico *Entreguerras* (2012).

En su artículo *La copla flamenca*, se refiere específicamente a las imbricaciones literarias de esta letra, que cita de esta manera: "Fui piedra y perdí mi centro/ y llegué rodando al mar/ y al cabo de tanto tiempo/ mi centro vine a encontrar."[1358] En su novela *Campo de Agramante* (1992) la alude de pasada, siendo tal guiño la única referencia al flamenco en el conjunto de la novela "—Soy piedra y perdí mi centro —murmuró Elías Benamarín con voz de buzo."[1359] Esta letra también inspirará uno de los poemas en prosa de su último libro *Desaprendizajes* (2015), titulado *Del centro de la piedra*:

> Del centro de la piedra brota el manantial del tiempo. Quien lo ha visto fluir sabe de lo que hablo. La piedra es una densa perduración de la materia, sobrevive a su propio acabamiento, se afianza en las unánimes cicatrices de la realidad. A veces rueda desde una cumbre ignara y a veces se guarece en los unánimes estuches de la tierra. Aire libre o perpetua cerrazón, el tiempo mana de la piedra con una recurrente constancia rotatoria. Aguas marchitas, años truncos, el flujo del vivir transita hacia la nada, se eterniza en el centro y pacta finalmente con su propio extravío, no importa si por medio de heridas sin cerrar o a través de barruntos de estatuas mutiladas. Oh piedra perdurable, oh lenta piedra estática que reencuentra de nuevo su matriz, ¿en qué errante, en qué inmóvil urdimbre de la imaginación se fusionan lo disperso y lo junto y configuran la justicia mineral del tiempo?[1360]

La relación con el flamenco solamente existe en el intertexto, pero el lenguaje y el imaginario que emplea el jerezano en el poema se corresponde con la poética mística española, y en concreto con una cita de Juan de la Cruz. El poeta lo aclara en una nota al poema:

[1358] Op. cit., *Relecturas*, Vol. III, pp. 301-302.
[1359] Op. cit., p. 238.
[1360] Op. cit., p. 31.

> Mantuve durante años con José Ángel Valente una reiterada conversación a propósito del cante flamenco. La letra de *soleá* que empieza "Fui piedra y perdí mi centro", asociada a una imagen de Juan de la Cruz —"la piedra se va más llegando a su centro"—, propició que Valente eligiera *La piedra y el centro* como título de un libro suyo de ensayos (Taurus, 1982). El eje reflexivo de este poema también responde a parecidas solicitudes teóricas.[1361]

Ambos poetas se sintieron muy intrigados por las vías de transmisión por las cuales una letra de tan ilustres referencias a la interioridad en diálogo con la poesía mística culta podría haber llegado a integrarse dentro de los repertorios marginales del cante flamenco. Una inquietud que también fue compartida por Blas de Otero, en cuya poética, al igual que en la de José Ángel Valente[1362], el símbolo de la piedra es un referente habitual[1363]. En la correspondencia de ocho cartas que el jerezano intercambió con Valente, que se inicia precisamente en el mismo año de publicación de *Anteo* (1956), las alusiones a esta letra y al cante flamenco están muy presentes[1364]. El jerezano también observaba en su artículo *La copla flamenca* otras influencias de las letras del cante flamenco en la literatura de autores de su generación, como Carmen Martín Gaite, o su amigo Ángel González:

> Algo por el estilo hizo Carmen Martín Gaite en su libro *Esperando el porvenir*, derivado de la letra "Sentaíto en la escalera / esperando el porvenir / y el porvenir nunca llega", que acaso inspiró también el verso de Ángel González "Te llaman porvenir porque no llegas nunca."[1365]

[1361] Op. cit., p. 114.

[1362] Sobre la relación del poeta gallego con el flamenco cf., art., ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, *Sobre Valente y lo jondo: notas de poética*, Studi Ispanici, nº 37, 2012, pp. 259-281.

[1363] Francisco Gutiérrez Carbajo ya situaba, al hilo de un comentario sobre el interés del poeta jerezano y de Valente por esta copla, el empleo del símbolo de la piedra en la generación del 50, en la literatura Española y en otros repertorios de la música popular: "El motivo de la piedra arrojada al mar trae a la memoria la máxima de Pascal: "Por una piedra que se arroja al mar, todo el mar se agita". En relación con el asunto de la piedra que pierde el centro, se encuentra el de "la piedra rodada", que está presente en otro poeta del grupo del 50, José Agustín Goytisolo, concretamente en los poemas "Como tú" y en "El canto rodado", del libro *Claridad*. El asunto de la piedra rodada o movediza cuenta con una venerable tradición: aparece ya en los romances atribuidos al Marqués de Santillana: "Piedra movediza, no la cubre moho", y en la Celestina: "Piedra movediza nunca moho la cobija". Convertida ya en un cantar la encontramos en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* del maestro Gonzalo Correas, y en las seguidillas antiguas recogidas por Foulché-Delbosc: "La piedra que mucho roda/ no es buena para cimiento,/ la moza que a muchos ama/ tarde halla casamiento". Tomás Segarra, Lafuente y Alcántara, Rodríguez Marín y Palau y Catalá la insertan así: "Piedra que ha sido rodada/ no es buena para cimiento/ que suele desmoronarse / con la frescura del tiempo". Con variantes se recoge en el folklore hispanoamericano y en el portugués: "La piedra que rueda lejos/ no sirve para cimientos/ la mujer que es querendona/ no le trate en casamiento"; "*A pedra que muito rola/ limo nao chega a criar/ la moça que si p 'ra todo/ a nenhum consegue amar*"." GUTIERREZ CARBAJO, Francisco, *Actas del Congreso homenaje a José Manuel Caballero Bonald*, Mesa redonda *Caballero Bonald y el flamenco*, Participantes: Manuel Ríos Ruiz, José María Velázquez-Gaztelu y Francisco Gutiérrez Carbajo, Jerez, Fundación Caballero Bonald, 2006, p. 59

[1364] Sobre esta correspondencia cf., art., cit., *Cartas flamencas*…

[1365] Op. cit., p. 301.

La búsqueda de la esencialidad a través de ciertos símbolos poéticos enraizados en corrientes aparentemente tan dispares como la mística y el flamenco, nutre la reflexión sobre lo jondo que se despertó en poetas de generaciones anteriores y la convierte en un referente obligatorio en las relaciones entre poesía y música de la literatura española contemporánea. El cante jondo ha marcado intensamente la memoria del jerezano a partir de sus múltiples vivencias y reflexiones poéticas, y en ese canon generacional de autores contemporáneos que se define por los vínculos entre el flamenco y la poesía culta no deja de ser uno de los referentes ineludibles.

Por último, observamos la presencia del flamenco en diversos fragmentos de su poema autobiográfico *Entreguerras* (2012), como el siguiente del Capítulo séptimo:

[…]

volví a escuchar entonces a los hijos secretos de los
    marginados
a los más desunidos de su órbita a los depuestos en los
    extrarradios
a los heterodoxos los vencidos los maltratados los
    desobedientes
y oí también a la sazón en noches no entendibles no
    esperables
las cadencias egregias las remotas quejumbres vagando
    lacerando
con sus relieves veleidosos sus mórbidos pulidos
    cromatismos
la súbita ondulación del horizonte natural del mundo
la opresiva liberadora omnipresente partícula de dios
ese equilibrio universal del caos entrevisto en estado de
    suma beatitud

oí las denodadas músicas entrechocando con
    lo absorto
oí la mar curvándose entre velas polícromas maternales
    susurros veraniegos
vi alentando en lo oscuro los cuerpos juveniles anudados
    por la felicidad
vi los ojos atónitos del persistente niño demorados en la
    dulce floresta matutina
y advertí de improviso que era llegado el tiempo en que la
    merma del futuro
consistía en no oír no mirar no afrontar lo mortal lo
    irrevocable
no desdecirte nunca de aquel que un día descreyó de la
    luz demasiada
saber que ya no puedes sino esperar que el porvenir se
    acabe
que invierta al fin la vida sus últimos quebrantos en
    consentir la nada

y dónde estabas tú mientras las músicas terribles

trastocaban
los estatutos del recuerdo absorbían la sed la soledad la desazón
abriendo de repente un hueco al filo de los negros calambres sensoriales
la desmesura del quejido de no se sabe qué voraces indómitas querencias
mientras un desamor a fuego lento iba cubriendo propiamente de arañazos
los anhelantes belicosos cuerpos que en el voluble sur yacían
justo allí donde su oscuridad su luz son bellezas iguales
ya cuando ciertos abominables fámulos impedían los trabajos de la veracidad
y los abanderados del sollozo se iban descomponiendo como enjambres
por ese descampado en que la vida le disputa sus bazas a la muerte[1366]

[…]

A través del tono de salmodia y del monologo interior versado en la alternancia de la primera y la segunda persona que atraviesa el conjunto del poemario, el jerezano evoca un profundo recorrido existencial inspirado en el cante flamenco y en sus vivencias como poeta sensible apostado en los terrenos de la escucha. A partir del flamenco, la música se convierte en un símbolo dotado de la capacidad de materializar lo inefable y de hacer sensible la "omnipresente partícula de dios / ese equilibrio universal del caos". En otro fragmento del capítulo duodécimo también vuelve a subrayar la condición de apátridas y menesterosos de los flamencos primitivos, aunando la naturaleza desgarradora de la "sagrada quejumbre" del ceremonial del cante con la historia social de la marginación del pueblo gitano-andaluz. Un vínculo en el que se entrevé, de nuevo, su pensamiento político. Obsérvese la reivindicación de la oralidad como estribo para un lenguaje musical que contrapone a la música escrita y como ilustre soporte de las marcas difusas de una memoria colectiva que se insertan en el terreno de lo mitológico. También una nueva específica alusión a la belleza, con precedente en el principio de dos de las estrofas del último poema de *Anteo* (1956), *Tierra sobre la tierra*:

[…]

llegué una noche al límite arterial de un tiempo donde aún era posible
la conexión con gentes zaheridas abatidas con decoro de apátridas
aquella fascinante ceremoniosa manera de sacar a flote la intimidad
a través de una quejumbre oriunda de la más neta

[1366] Op. cit., pp. 115-116.

sabiduría de la sangre
y no transcrita nunca en ningún pentagrama
a no ser que se hiciera con la onomástica deflagración de
un grito

gentes olvidadizas enigmáticas gentes de migratorios
contrapuntos
depositarias fortuitas de una arcana aleación de metales
comunicativos
conservada por siglos en la indocta heredad de unos seres
erráticos
y transmitida luego a través de las impedimentas de la
tradición oral
hasta quién sabe cuándo y además qué importa
pero que todavía irrumpe en ciertas clamorosas infaustas
hondonadas
por las que se precipitan musicalmente las tribulaciones
de lo irrecordable

alguien ascendió entonces hasta las cumbreras de la
mitología
y allí se unió a la casta de los omnipotentes Anteo Casandra
Dédalo Ariadna
y allí excavó en la tierra que le asignó el oráculo
hasta que oyó los lentos animales de la noche el roce
hirsuto de la fronda
y supo que era llegado el tiempo de acceder a la espesura
prodigiosa
de aquella melodía que estaba contagiándose de muchas
clases de bellezas
mientras iba la voz abriéndose camino como un topo
sollozante
por las duras estoicas estancias de una casa
de la que ya habían sido sagazmente excluidos
impostores y párvulos[1367]

[…]

El conjunto de referencias que remiten a Anteo y a otros personajes clásicos como Casandra, Dédalo y Ariadna, que también figuran en otros poemas de su autoría, confirman la dinámica de los vínculos originales que estableció en el opúsculo entre la poética de lo jondo y la mitología grecolatina. Tales alusiones ratifican, a través del imaginario sentimental y simbólico que gira alrededor de cada uno de estos personajes, la relación que establece a su vez en su poética entre el flamenco y las imágenes de la tierra, el erotismo o el laberinto, que insinuara de una manera más sucinta en el primer poema de *Anteo* (1956), *Hija serás de nadie*. También subraya con más énfasis que en el opúsculo el vínculo del cante jondo con la tierra, a través de la imagen de la voz que brota de sus profundidades. Con el mismo tono legatario que caracteriza a la

[1367] Op. cit., p. 181, 182.

totalidad de capítulos que conforman este largo poema en versículos, en los que acabamos de citar el jerezano cierra asimismo un ciclo autorreferencial de alusiones al flamenco donde se define el breve pero genuino espacio poético que le dedica en su obra.

3.5. *Bordes del silencio*[1368]

Hay aves de silencio cantando en mis oídos.[1369]

Javier Vela

Uno de los lugares donde mejor se aprecia la sensibilidad musical de José Manuel Caballero Bonald es en el espacio que ocupa el silencio en su poética y en su pensamiento. En la entrevista que le hicimos durante el transcurso de nuestra investigación le preguntamos específicamente por el rol que ostenta el silencio en su trabajo creativo, a lo que contestaba:

> El silencio es un nutriente ineludible en la estructura sonora del poema. Esa imagen de la "música callada" puede ser una precisa referencia de lo que digo. El silencio abarca lo que la expresión no puede alcanzar. El silencio puede ser muy necesario para que la imaginación del oyente, del lector, vaya más allá de lo que escucha o lee. Todo eso es bastante complejo y atañe propiamente, claro, a las artes que no son plásticas, es decir, a la poesía y la música. Esa combinación de sonidos y silencios puede aplicarse con igual propiedad a ambas ramas artísticas.[1370]

Si en el capítulo anterior ya nos referíamos al empleo musical del silencio como una sugerente herramienta retórica, éste también ocupa un espacio protagonista en la temática de muchos de sus poemas y en la descripción del entorno psicológico y del espacio acústico de sus novelas. La recepción de la imagen de la "música callada" de Juan de la Cruz lo sitúa asimismo como un epígono de la tradición mística española, que en algunos casos, como veremos, ha llegado a vincular con el pensamiento nihilista. No obstante, en general el silencio es un símbolo recurrente de lo inefable en su obra.

[1368] Título de uno de los poemas del poemario *La noche no tiene paredes* (2009).
[1369] Verso de *[oráculo en pijama]*, segundo poema del libro *Hotel Orígen*, Barcelona, Pre-Textos, 2015.
[1370] Entrevista disponible en el apéndice documental de la tesis. Observamos que el jerezano también ha abordado la comparación de la literatura con la música en otras entrevistas: "A veces el silencio, como en la música, es fundamental. Es necesario que haya un silencio entre las palabras para que por ahí también se filtre una emoción distinta a la lectura habitual. También oyendo música, cuando los instrumentos callan y se abre de pronto un paréntesis donde no se oye nada, ahí también está el secreto de la belleza artística." Entrevista a Caballero Bonald del programa de radio de RNE "El ojo crítico", 17-3-2015. http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SELOJO/mp3/1/1/1426620466311.mp3

De manera paralela, la reflexión sobre la apreciación estética del silencio en la música ha desbordado con creces su sentido original de pausa o de elipsis momentánea del sonido. Inspirado por las vanguardias y por el contexto de los diversos procesos de deconstrucción llevados a cabo en las artes desde principios del siglo XX, el compositor norteamericano John Cage escribió en 1952 la partitura de su célebre *4'33*, una obra en la que durante cuatro minutos y treinta y tres segundos los músicos que la interpretan guardan absoluto silencio. Ciertos críticos musicales apuntan que durante la escucha de esta obra, no es tanto el silencio lo que cobra un protagonismo inaudito, como las vibraciones sonoras del ambiente, habitualmente imperceptibles.

En el ámbito de la poesía, los límites entre lo audible y lo inaudible, desde un punto de vista tanto físico como espiritual, representan una parcela conceptual ampliamente abordada por otros poetas de la generación del cincuenta como Valente o José Hierro, como bien lo apuntaba el profesor Francisco Javier Escobar Borrego en su artículo "*Tres lecciones de tinieblas*, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas". El crítico introduce el concepto de la vibración acusmática en representación de esa difusa barrera que separa a lo audible de lo no audible y lo emplea como herramienta analítica al trasluz de otras teorías de la semiótica musical en boga:

> Como en otros textos de Valente, el concepto de vibración adquiere, en este contexto, rasgos sémicos relacionados con la música emitida por el cuerpo del hombre a la manera de las teorías de Blacking[1371]. También en el marco de la poesía española a partir de los años 60, otro escritor en el que influyó el silencio como recurso estético, José Hierro, aunque con visibles diferencias respecto a Valente, aludía a esos «sonidos casi inaudibles» del canto musical, considerados como «armónicos» («Palabras ante un poema», en Hierro).[1372]

El espacio semántico que ocupa el silencio en la obra de José Manuel Caballero Bonald tiene múltiples connotaciones. Desde un punto de vista biográfico ya apuntábamos que el mutismo al que se ha visto abocado de forma esporádica desde su niñez inaugura una forma de comunicación silente colmada por la observación y el discurrir intelectual: un soliloquio versado en la escucha introvertida del pensamiento propio. En otras ocasiones es sinónimo de una comunicación tácita con los demás, de una cierta complicidad reservada solamente para personas de su confianza. En una entrevista reciente decía ser capaz de pasarse horas en silencio con algún

[1371] Escobar se refiere a la obra BLACKING, John, *How Musical is Man?* (*¿Cuán musical es el hombre?* —traducción mía—), Seattle, University of Washington Press, 1973), en la que el antropólogo y etnomusicólogo británico define las cualidades musicales del hombre a partir de una sensibilidad y de unas pulsiones que interactúan con los modelos musicales y los procesos de escucha que vienen impuestos por la dimensión social y cultural del individuo.
[1372] Op. cit., p. 165.

amigo en la barra de un bar.[1373] En sus memorias también recalcaba las ventajas de la timidez como un rasgo de la personalidad compartido entre artistas, como la que observa en armonía con la suya propia en el pintor cubista Juan Manuel Díaz Caneja, no tanto por el vacío que inaugura la ausencia de palabras como por los beneficios de una complicidad fundada en un tipo de comunicación no verbal capaz de inspirar de manera sugerente el proceso creativo: "dos mutismos enfrentados pueden dar mucho juego"[1374]. A partir del testimonio de una tercera persona, en la entrevista que le hicimos al poeta y buen amigo de nuestro autor José María Velázquez-Gaztelu, quedó claro que la propia actitud ante ciertas situaciones y contextos puede ser interpretada a través de una complicidad no verbal en la que el jerezano parece ser capaz de cimentar una parcela importante de sus lazos fraternales.[1375]

En este sentido, en su obra crítica le dedica distintos tipos de elogios a intelectuales y escritores de carácter reservado, como Onetti o Rulfo, cuya relación con el silencio, desde su punto de vista, también es rastreable en sus obras. En su artículo *La imaginación ensimismada*, integrado en la colección de artículos *Onetti: iluminaciones en la sombra*, afirmaba:

> Todo el que haya leído sus novelas mayores —*La vida breve*, *El astillero*, *Juntacadáveres*— sabe que su deliberado hermetismo, su propensión a difuminar la realidad con sus más enigmáticas veladuras, ese silencio que intercepta a veces el flujo narrativo, también constituye un fiel trasunto de los prolíficos mutismos del autor.[1376]

El jerezano compara la actitud prudente y reservada del escritor uruguayo con la de Rulfo en su artículo *Juan Rulfo: la poética de la fatalidad*, donde relata el testimonio del encuentro entre ambos escritores en el marco de un congreso:

> Los dos eran igualmente lacónicos, introvertidos, ensimismados; los dos bebían con la misma edificante perseverancia; los dos eludían referirse a sus obras a no ser con la debida incertidumbre.[1377]

En consonancia con tales observaciones, es ésta una cualidad que también le atribuye a muchos otros autores con los que se siente en deuda, pero que solamente pudo conocer a partir de

---

[1373] Entrevista a José Manuel Caballero Bonald del programa de radio de RNE "El ojo crítico" el día 17 de Marzo de 2015. http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SELOJO/mp3/1/1/1426620466311.mp3
[1374] Op. cit., *Tiempo…,* p. 305.
[1375] Entrevista disponible en el apéndice documental. José María Velázquez-Gaztelu, a través de las cariñosas palabras de admiración que le dedica a José Manuel Caballero Bonald, se refiere a las enseñanzas que le había transmitido en silencio.
[1376] Op. cit., *Oficio…,* p. 351.
[1377] Ibíd., p. 370. En el mismo artículo se refiere al silencio mediático del escritor mexicano, que decidió retirarse después del éxito internacional de su novela cumbre: "Cuando aparece *Pedro Páramo*, el silencio de su autor va a ir adquiriendo trazas de leyenda." Ibíd., p. 371.

sus obras. Nos referimos a algunos autores clásicos, como Luis de Góngora, a quien ha llegado a definir como "más íntegro si silencioso"[1378], en este caso en relación con el mensaje en potencia inscrito entre las líneas en su obra. A partir de su filiación por los poetas clásicos barrocos, los vínculos más ostensibles con el silencio en su obra literaria se deben a su interés por la poesía iluminadora de los místicos. En su artículo crítico *"Entremos más adentro en la espesura"*, donde ofrece una visión panorámica sobre la obra de Juan de la Cruz, confesaba su interés por esta corriente estética y de pensamiento por lo que tiene de "revelación interiorizada, de silencio dialogante"[1379] y por los valores del "abandono, la dejación, el ensimismamiento"[1380]. El silencio autoimpuesto en el proceso de búsqueda de valores interiores a través de la meditación engendra la "soledad sonora"[1381] que el jerezano es capaz de escuchar en la celda de Juan de la Cruz y que aplaude en consonancia a un alejamiento de toda vertiente realista de la poesía a través del "poder sacral"[1382] de las palabras. José Ramón Ripoll citaba en su libro *Cantar del agua* (2007) el influjo de diversas corrientes musicales de la poesía occidental que Dámaso Alonso observaba en la poesía de Juan de la Cruz y que también son perceptibles en cierta medida en la obra del jerezano:

> Dámaso Alonso afirma que en la formación del verso y la estrofa sanjuanianos confluyen tres elementos decisivos: la música interior de los salmos bíblicos, y de manera especial de *El Cantar de los Cantares*, la tradición lírica y la canción popular […].[1383]

El silencio también figura en la obra de José Manuel Caballero Bonald como un símbolo de la represión impuesta por cualquier tipo de poder, autoridad civil o religiosa. Durante los años de dictadura franquista, además del clima de silencios impuestos al que él y sus coetáneos disidentes se enfrentaban diariamente, los autores de su generación tuvieron que sortear las impredecibles cribas de la censura. En su caso, para poder publicar su primer poemario, *Las adivinaciones* (1952), algunos de sus versos fueron rechazados por su excesiva referencia a la carnalidad. La editorial replicó alegando que ninguno de ellos atentaba contra el dogma, la moral, ni el Estado —siendo estos los tres parámetros censorios—, pero aun así un verso que predicaba "la ternura de un cuerpo volcado sobre otro" fue purgado.[1384] También se refiere en sus memorias a la dificultad para encontrar ciertos libros prohibidos o al exilio interior y la mudez por

[1378] Ibíd., p. 84.
[1379] Ibíd., p. 58.
[1380] Ibíd., pp. 64-65.
[1381] Ibíd., p. 57.
[1382] Ibíd., p. 59.
[1383] Op. cit., p. 243.
[1384] Cf., op. cit., *Memorial…,* p. 144. El que esta criba hubiera pasado por alto otros tantos versos del poemario en los que la idea de la libertad, el agnosticismo o el deseo sexual estaban presentes desvela una manifiesta incoherencia en la aplicación de los criterios de censura, cuando no la incompetencia de los propios censores.

agotamiento que padeció su generación después de la etapa socialrealista, que coincidió de una forma más o menos simultánea con la eclosión del boom latinoamericano.[1385]

A partir de diversos comentarios críticos del jerezano sobre las vidas y obras de los poetas místicos podemos trazar por un lado un puente entre las formas de represión y de exilio que vivieron los miembros de su generación y los encarcelamientos y condenas que sufrieron el propio Juan de la Cruz y sobre todo Miguel de Molinos[1386] y, de manera paralela, desde un punto de vista poético, entre su hermetismo neobarroco y la vía iluminadora que inaugura la poesía mística. Puede que estos paralelismos entre distintas formas de exilio interior en contextos de represión comparables sean una de las razones por las que él y otros poetas de su generación, como José Ángel Valente, se interesaron tan preciosamente por el legado poético de los místicos, por la denominada "poética del silencio" y, a partir de ellos, por otras corrientes místicas no cristianas, como la mística musulmana, el sufismo o el budismo.[1387] Según diferentes testimonios, algunos de los intercambios entre corrientes de pensamiento tan alejadas entre sí en lo que a su procedencia geográfica se refiere ya tuvieron lugar a lo largo del Siglo de Oro[1388]. El jerezano también ha manifestado su admiración por la búsqueda de una íntima espiritualidad manifiesta en las obras y el pensamiento de algunos ascetas de siglos anteriores como Ramón Llull[1389]. Sin embargo, de todas estas corrientes trascendentes, la única que ha marcado de forma explícita su obra poética ha sido la "quietista" de Molinos, a través de un poema titulado *Mística poética* en el que le rinde un homenaje en versículos que remiten precisamente a las formas versales de los Salmos y donde se solidariza con la causa estética e ideológica de un poeta que fue arrebatadamente agraviado por el poder religioso de su tiempo:

MÍSTICA POÉTICA

Piadoso peregrino que vienes caminando desde
alguna espelunca medio perdida por los
despeñaderos de la noche
y traes en los ojos como un haz de renglones
apresuradamente escritos
encima de esa piedra recién despedazada por el

[1385] Cf., op. cit., *Tiempo…,* p. 374; op. cit., *Regresos…,* pp. 150, 160, 161.
[1386] Sobre la influencia de la figura de Miguel de Molinos en su poética y en la poética de José Ángel Valente cf., op. cit., *Oficio…,* pp. 63, 65.
[1387] En una entrevista el jerezano afirmaba: "Sigo acudiendo todavía con regular frecuencia no solo a la mística cristiana, a San Juan de la Cruz, a Santa Teresa, sino a la mística musulmana, al sufismo, eso me atrae mucho." Op. cit., *Regresos…,* p. 364.
[1388] José Ramón Ripoll, en su artículo "La música callada de San Juan de la Cruz" (op. cit., *Cantar…,* pp. 234, 235.) apuntaba que Gerald Brenan, en su biografía de San Juan, señala una posible conexión entre el poeta y la mística sufí a través de una anciana beata musulmana. También que Asín Palacios había señalado otras conexiones con las enseñanzas de Ibn 'Abbâd de Ronda (1333). Ripoll también sugiere la posible influencia del "budismo zen, o el zikr y la sama sufíes" e incluso de ciertos patrones cabalísticos en la poesía mística española.
[1389] Op. cit., *La costumbre…,* p. 220.

último cómplice de los depredadores,
¿qué me quieres decir, tú que hablas no más de
aquello que te callas,
tú que sabes lo arriesgado, lo alarmante que puede
llegar a ser que se cumplan los deseos, se
realicen los sueños?
¿Qué pretendes decirme cuando apenas lo haces
con la más indulgente abreviatura del mutismo?

Mientras ronda la vida alrededor, es a ti a quien
espero en situación de impávido,
vigilando tal vez que algún signo delate la
existencia de esa veracidad
o esa luz que lentamente alienta en las solicitas
escombreras de la ignorancia.

***

Me asomo a la noche, a la noche, sima tortuosa,
cónclave vacío,
y allí estás otra vez según tus más reconocibles
alianzas con la clarividencia,
susurrando en lo oscuro que quien se considere
merecedor de la fortuna es más pobre que el
menesteroso,
porque la ambición que a sí misma se excede acaba
inhabilitándose en la desertización de la
felicidad.

Y ya volvía aquella voz a enaltecerse con su más
persuasiva opción a trascender lo apenas
sugerido,
sobreponiéndose a todo lo inmediato con estas
aladas palabras:
dioses perversos te persiguen, vienen a inocularte
su artera desmemoria, el desaliento,
esa variante ruin de la desgana que acabará
cambiando en tierra estéril lo poco que te
queda de tu vieja heredad.

Vi entonces cómo se iban erosionando los aparejos
de la belleza y las últimas pavorosas asignaturas
de lo cotidiano,
mientras una especie de quietud ensimismada
ponía en el paisaje un beatífico sentimiento de
placidez,
pero tú no te aflijas (me dijo), quédate junto a
nadie, abandónate en nadie,
no desees nada (me dijo), sólo la dejación, el
despojamiento,
y así alcanzarás finalmente (me dijo) el perfecto
estado de la aniquilación.[1390]

[1390] Op. cit., *Somos…,* pp. 694, 695.

(Miguel de Molinos)

El "quietismo" con el que habitualmente se define a la poética mística de Miguel de Molinos es una corriente de pensamiento cristiano que está recogida en su obra *Guía espiritual* (1676); un libro que fue censurado por la Inquisición, que lo incluyó en la lista de obras prohibidas y que también encarceló al poeta y sacerdote imponiéndole un severo régimen de vejaciones y torturas. A partir de esta trágica historia, el jerezano alinea el tono de denuncia ante las injusticias que sufrió Molinos con la tónica insumisa y antidogmática del conjunto de su obra, que en este caso vuelve a cargar contra la sedación de las mentes adoctrinadas. En los primeros versos se refiere a la soledad y al retiro que se autoimpone el asceta para la meditación. Una paz amenazada por quienes terminan por despedazar violentamente la piedra, el símbolo del centro, del equilibrio, de la interioridad impenetrable. Las referencias a la creación literaria del poeta que huye del peligro —"y traes en los ojos como un haz de renglones / apresuradamente escritos"— subrayan, en paralelo con su propia poética, el origen de la escritura a partir de la experiencia vivida y, sobre todo, de la escucha interior. Las preguntas retóricas en segunda persona sobre el significado de las distintas formas de silencio y de mutismo de Molinos son asimismo un homenaje al sugerente hermetismo de sus poemas. Por eso aquí el silencio está muy presente de diversas maneras: representa lo que no se dice, el vacío, la nada, el no deseo, el despojamiento, el "perfecto estado de aniquilación", un espacio espiritual inquebrantable, un anhelo de clarividencia y el último refugio interior donde mora la libertad individual y de pensamiento.

En el conjunto de la obra poética de José Manuel Caballero Bonald se perciben múltiples conexiones intertextuales con la poesía mística y con otras corrientes filosóficas afines, como el budismo o el nihilismo, a partir del empleo de símbolos como el cero, la nada o el propio silencio. La creencia en la imposibilidad de alcanzar el conocimiento y la negación de cualquier tipo de dogma político o religioso que predica la filosofía nihilista es análoga al escepticismo moral del jerezano y, en términos poéticos, también se corresponde con la distancia musical que toman sus palabras de los significados miméticos y referenciales del verbo. En algunos de sus poemas, como en *Zephyrum*, que citamos a continuación, tales alusiones son directas dado que el jerezano utiliza una cita del poeta satírico Persio —*Ex nihilo nihil*: nada surge de la nada— como encabezado del poema:

(Ex nihilo nihil.
Persio, Sátiras, III)

> Cero inflexible que regula el sobrante numérico de nada: pretexto fronterizo de la ausencia: su silencio remite a otra pauta más neutra de silencio: magnitud que comienza donde acaba: esa contravención del infinito que oculta una contraria geometría: el vacío

es simétrico: su nulidad se nutre de su propia carencia: cifra nonata y número perpetuo:
mi negación y mi palabra.[1391]

En este poema el silencio acompasa un proceso de búsqueda interior que está narrado a través de un bucle vertiginoso, un descenso abisal, compuesto de símbolos que remiten a la nada y al vacío y que en su dimensión poética termina por auspiciar el advenimiento de la palabra que todavía no es. *Zephyrum* es un término latino que remite a un viento templado y húmedo que sopla del oeste y que desde un punto de vista auditivo rellena el espacio del silencio. No será la única vez en su obra en la que represente al silencio con la imagen de un viento cargado de significados, como en su poema *Dejemos hablar al viento*[1392], o que retome el tema de la negación o la nada como eje principal del argumento de un poema, como en *Nadie*, donde también recurre al símbolo del viento, de la piedra, del origen de la palabra representado en la página en blanco o a la mitología grecolatina en uno de los más celebrados orígenes épicos del imaginario nihilista:

Me están llamando
¿y quién responde?

Grave y veraz, la piedra
sigilosa cimenta su mutismo.

Desoye el árbol las invocaciones
erráticas del viento, mientras
sus vacilantes cuencas enmudecen
frente a las desbandadas de la luz.

Como un vaho gravita el anhelante
oficio de estar vivo y en lo hondo
de los drenajes de la soledad
los pájaros silencian sus generaciones.

Me llamo Nadie, como Ulises.
¿Y quién responde?
Nadie:
una pared vacía, una página en blanco.[1393]

[1391] Op. cit., *Somos…,* p. 378.
[1392] Ibíd., p. 97. También es común en sus novelas que establezca alianzas simbólicas entre el viento y el silencio. En su novela *Dos días de setiembre* (1962) hay una frase donde equipara al viento con la ausencia de sonidos: "El silbo del viento apagaba todos los demás ruidos", op. cit., p. 244. También en *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) el silencio de los personajes se corresponde con un viento donde se proyecta metafóricamente su estado emocional: "Se quedaron callados hasta que la silueta rebasó la altura de la tartana. Una racha de viento con un punto de tibieza mugía por el callejón." Op. cit., p. 45. En otros fragmentos de otras de sus novelas, como en la siguiente frase de *En la casa del padre* (1988), el viento simboliza una tranquilidad similar a la que entroniza el silencio: "Silbó por alguna rendija una escueta racha de viento y esa simple referencia introdujo en la tensión del ambiente una especie de respiro transitorio." Op. cit., p. 156.
[1393] Op. cit., *Somos…,* p. 660.

El anhelo de trascendencia, en sintonía con la poesía mística y el relativismo nihilista que encontramos en algunos de sus poemas, se manifiesta, no obstante, como un acercamiento a lo inefable de donde brota el vitalismo tan presente en su obra. El escepticismo filosófico en el que se baña su pensamiento no contradice su amor profundo por la vida: "déjame ser equivocadamente el responsable de mi quieta impaciencia de vivir", afirman los últimos versos de su poema *Mañana, me decían*[1394]. Una corriente filosófica que también está muy presente en las obras de otros miembros del grupo poético del 50, como José Ángel Valente, que se vio, en paralelo con nuestro autor, particularmente influenciado por las diversas corrientes del pensamiento místico. El jerezano da buena cuenta de esa influencia en varios artículos críticos en los que señala las vías de recepción de la "poética del silencio" en la obra de su amigo y las compara, como en el siguiente fragmento, con el rol que el silencio juega en la música:

> […] el texto escrito genera unos significados que permanecen a veces en silencio y conectan con nuevas percepciones sensibles. Es lícito aceptar que lo que el poeta dice vale tanto como lo que no dice. Pero ese no decir en poesía, como ocurre en la música, contiene de hecho una expresividad particularmente intensa. Es el espacio en blanco, el punto cero de la locución.[1395]

No será la última vez que en su faceta de crítico el jerezano subraye los vínculos entre una escritura poética sensible a los valores musicales de la palabra y el anhelo de trascendencia enfrascado en el silencio. Tampoco que compare este proceso con la propia comunicación musical. En un artículo sobre la poesía de José Ramón Ripoll afirmaba:

> Ripoll ha sabido elegir con suma agudeza sus propias cuñas de silencio (un silencio que, como en la música, tiene suma importancia), prestando atención excluyente a esa interiorización conceptual en que consisten los mejores momentos de su poesía. La meditación, la introspección, de acuerdo con lo que tienen de técnica de conocimiento elaborado en la intimidad, ocupa frecuentemente todo el espacio del poema. O incluso ocupa más espacio que el poema, que es virtud reservada a la poesía que supera la propia voluntad del autor.[1396]

En consonancia con muchos aspectos de su poética musical, el silencio representa un íntimo espacio armonioso libre de significados taxativos donde reverberan los sonidos del mundo y las propias palabras. En otro artículo suyo donde aplaudía la poética de Mallarmé, retomaba la idea del poema que se extralimita de su espacio semántico gracias a un pacto con el lector que le otorga al silencio un protagonismo tributario de su complicidad y que, en consonancia con la vía

[1394] Ibíd., p. 183.
[1395] Ibíd., p. 494.
[1396] Op. cit., *Relecturas…,* vol. II, p. 88.

iluminativa que predicaban los místicos, le augura una recepción acorde a sus propias emociones y conocimientos:

> No había soluciones, solo pistas; cada poema es siempre una aproximación, su término es su silencio. Un libro de poesía "no se acaba nunca" […] Los blancos y las zonas impresas del papel venían a ser como silencios y resonancias implícitos en el significado del poema. También esa actitud se correspondía con la dimensión artística del poeta: sustituir el lenguaje lógico, habitual, por los presuntos indicios enigmáticos de la palabra, por la sugerencia, las claves simbólicas del idioma, la metáfora inusitada, el silencio iluminativo.[1397]

A diferencia de algunos de los poemas citados anteriormente en los que la mayoría de las imágenes del silencio remiten al espacio interior, en otros tantos el silencio representa, por oposición a la naturaleza sonora del mundo, un oasis musical libre de ruidos, un lugar donde poder refugiarse de las bullas de los gregarios y de la desazonadora destrucción del entorno natural. En *Alrededor de la rutina*, el poema en prosa que citamos a continuación, su sensibilidad musical se ve confrontada a las distintas formas de ruido que plantea el espacio acústico del poema en alusión directa a los paisajes sonoros que más detesta de la sonosfera. Una aprensión que también contiene un alto contenido ideológico:

> Si el derredor se nutre de algazaras, de un minucioso estruendo de motores, tumultos, herramientas, lastres consecutivos, ¿dónde queda el sosegado huerto de la vida, dónde al menos aquel bancal en que crecía la sagrada arboleda del silencio? ¿Y qué vas a hacer tú para inhibirte de esa irrupción de algarabías oriundas de estadios, parlamentos, cuarteles, procesiones? Estás desasistido como un abrigo viejo olvidado en el confín de un parque, abres la turbadora puerta que conduce al otro lado de la soledad y sientes de improviso que se acerca la turbamulta de los desalmados, el ingente tropel imprecatorio, la atronadora descomposición de plásticos, botellas, palanganas. Lo pernicioso es ya una fumarola que gravita en la cima de lo infecto, mientras un estentóreo fárrago coral irrumpe alrededor de la rutina sin que consigas neutralizar sus descalabros. ¿Qué se hizo de aquella complaciente, balsámica comparecencia de la vida, qué de su arcádico sigilo cadencioso? Nadie podrá ser ya lo suficientemente crédulo como para escudarse en la inocencia.[1398]

Este poema en prosa tiene un antecedente directo dentro de su propia obra en el poema *Necios contiguos*, de *Manuel de infractores* (2005), donde si bien no se refería explícitamente al silencio, sí que describía el espacio sonoro del ruido provocado por las arengas de otros tantos partícipes de la alienación colectiva, a los que suele definir con el nombre de biempensantes:

> Abstemios y locuaces viven juntos
> en la casa de la infelicidad.
> Allí reciben con asiduo encono

[1397] Op. cit., *Oficio…,* p. 194.
[1398] Op. cit., *Desaprendizajes*, p. 50.

a gentes ambidextras, adiestradas
en los arduos oficios
de la majadería, ya en los siempre viscosos
reductos de los biempensantes.
A chorros
vociferan, declaman,
abominan del rango de infractores, gustan
del sonsonete atroz de las tertulias,
consisten en ser sólo lo que son:
el eco triste de otros tristes ecos.

Escrito está en los márgenes
de libros y botellas:
los necios se asesoran de otros necios contiguos.[1399]

En muchos otros poemas suyos el silencio representa el origen de la palabra, el punto cero de donde brotan las ideas, o como él mismo lo afirmaba refiriéndose al "pacto con el silencio"[1400] en la poética de Olga Orozco, "el silencio como muro medianero entre la palabra y la idea"[1401]. En este punto de vista subyace el relativismo de su pensamiento abrazado a la duda, en consonancia con otro verso suyo que ya citábamos con anterioridad: "también por omisión se escribe un libro."[1402] El silencio es el maremágnum, la génesis del espacio y del tiempo, el punto de partida y el punto de llegada, el principio y el final, lo absoluto y la nada. En consonancia con el imaginario platónico, también es el lugar donde las ideas se nos revelan en forma de palabras. En *Femme nue*, el poema que le dedicó a Pablo Picasso, se puede leer: "Es como si cada signo extraviado en el silencio reencontrara de pronto la palabra que significa todas las palabras."[1403] Una idea sobre la que construye su poema *Ab origine*:

Dentro de cada palabra hay otra
que no se dice nunca, esa confusa
filtración de la luz, ese bosquejo que se precipita
por los despeñaderos de la imaginación.

Dentro de cada palabra hay otra
que amaga la verdad, que neutraliza
la deficiencia de los signos,
que se anula a medida que se emite.

Pertenece a la insania esa palabra
que no se acaba de decir.
En vano
tratas de desasirla

[1399] Op. cit., *Somos…,* p. 551.
[1400] Op. cit., *Oficio…,* p. 305.
[1401] Id.
[1402] Op. cit., *Somos…,* p. 466.
[1403] Ibíd., p. 425.

de sus desmantelados argumentos, la confundes
con otras que están ya menoscabadas,
que son sólo vestigios
irresolutos del no nombre y sus perpetuas
cicatrices.
Ya puedes ser por fin el que querías:
un tenaz legatario del silencio.[1404]

La imposibilidad de alcanzar la verdad subyace en la concepción orgánica de la palabra del jerezano, que como la propia vida nace se desarrolla y muere sin dar respuesta a las preguntas trascendentales, y al igual que ésta tiene su origen en el silencio, y tarde o temprano también termina por encontrar en él su legado ontológico. La palabra y la propia memoria no son más que verdades pasajeras legatarias del silencio. Asumiendo tal principio, y en correspondencia con la "poética del silencio" y con las ideas de los poetas místicos que observábamos con anterioridad, el mutismo puede llegar a convertirse en un acto de búsqueda de la verdad. En el poema *A silentio vindicare* cita un fragmento de la obra de Cicerón en el que éste insinúa el impedimento para alcanzar la verdad a través de la palabra. El poema dice así:

La palabra que surca la memoria
polvo será y despojo
mientras viva,
la palabra más pura
de mi alma
ya estaba destinada a no ser más
que el rastro de las otras que me callo.

(CICERÓN, *De oratore*, 2, 7)[1405]

José Manuel Caballero Bonald se interroga a menudo sobre la dificultad de sentirse plenamente expresado a través de las palabras que apenas proyectan nuestro espíritu a algunos palmos más allá de la cueva desde donde intuimos la verdad y a tientas circundamos los minados *Bordes del silencio*:

Las palabras con las que has convivido
durante tanto tiempo, ¿siguen
sirviéndote de algo? ¿Podrás valerte de ellas
cuando ya los antídotos
contra tu propia decepción
se hayan ido agotando?

Cueva nocturna, música
emborronada, opaco

[1404] Ibíd., p. 632.
[1405] Ibíd., p. 651.

embate agreste de la luz, herrumbre
de adjetivos que rondan
el marasmo, ¿con qué herida
coincidirán por fin los bordes del silencio?[1406]

Se trata de una palabra capaz de sanar eventualmente el dolor, de responder con solidez a la duda existencial que colinda con el silencio valedor de la verdad. Todo hombre asume de un modo u otro su naturaleza ontológica a través de un íntimo y solitario parlamento en diálogo con ese otro silencio innegociable, el silencio de la muerte. Entre tanto, atesora en su memoria las imágenes y las palabras que le dan un sentido temporal a su existencia, y que van nutriendo ese largo *Soliloquio* donde toma forma la propia identidad:

Con paso incierto y no segura
voluntad de vivir,
se acerca el día opaco, macilento,
insustancial, ridículo,
en que todo se acalla,
el rescoldo mejor
que ya dejó ese día
precipitadamente
entre un raudal de interferencias
cada vez más presuntas.
Ninguna
palabra será ya la palabra
que desmienta al silencio,
ninguna certidumbre
anulará el valor de lo ficticio.

Evocar lo vivido equivale a inventarlo.[1407]

Frente a la imposibilidad de asumir una verdad única y atemporal más allá de la omnipresencia del propio silencio, mientras dura la vida y la evocación de lo vivido, el hombre se vale de su inventiva para urdir lo ficticio y encontrar su salvación dándole un sentido verbal a *El silencio que ocupa la palabra*, título de uno de los poemas en prosa del jerezano que citamos a continuación. Unas palabras que en su origen prehistórico surgieron como una expresión colectiva del miedo ante los depredadores y que, en la actualidad, a partir de ese mismo miedo, siguen sirviendo de escudo para las verdades caducas que usurpan el espacio universal del silencio. No obstante, en ese litigio entre lo universal y lo pasajero, entre lo que percibimos a través de los sentidos y los dictámenes de nuestro espíritu, el silencio inaugura un espacio que no deja de ser un legítimo reclamo para la imaginación y un sugerente arsenal de estímulos no

[1406] Ibíd., p. 704.
[1407] Ibíd., p. 476.

verbales sobre los que el jerezano trata de construir la música consoladora e insinuante de sus palabras:

> La tasación genuina del silencio se convalida expresamente en aquellos espacios donde abundan los depredadores nocturnos. Se oye en tales casos la planta de lana sobre la hojarasca, la frotación de la testuz en el rugoso tronco, el jadeo acongojante por dentro de la noche, el pálpito crepuscular del miedo. Pero hay algo de pronto que supone una cesación, un interludio que viene tan callando a hundirse en la negrura, allí donde se manifiestan las dejaciones de la luz. Mas nunca podrá preverse lo que dura ese espacio de quietud que se asemeja al cenizal tras el incendio de un bosque. El tiempo adquiere a la sazón el valor de una tregua. ¿Lo que se oye, lo que no se oye, pertenece a lo cotidiano o es más bien una equivalencia más de los litigios de la imaginación? El silencio expande mientras tanto sus tentáculos a través de esos reclamos que alteran los remanentes de la realidad y promueven como una suspensión de las fragosidades de la vida. Hay algo en todo eso de retribución consoladora, de páginas en blanco entre cuyos sigilos se desvela la portentosa magnitud de lo que no necesita ser verbalizado. Más que la percepción de la palabra importa el silencio que ocupa.[1408]

El silencio, en paralelo al papel que juega en su pensamiento poético, a la concepción filosófica que tiene de la palabra y a su sensibilidad musical, también está muy presente en el conjunto de su obra narrativa. El jerezano le otorga un trato privilegiado a partir del uso simbólico y metafórico que hace de él, y en especial, en la manera en que se vale de sus sugerentes designios a la hora de describir poéticamente los paisajes sonoros de las diferentes escenas que componen sus novelas. En muchas ocasiones es sinónimo de una belleza apenas perceptible, como en la definición que establece en sus memorias de la armonía urbanística de la cuidad de París[1409] o en la referencia a "la música callada del toreo"[1410] en relación con la obra de Bergamín. En otras ocasiones, en consonancia con la represión impuesta por la dictadura o por la propia dinámica del relato, el silencio es un símbolo de las palabras contenidas. En sus memorias se refería a la silenciosa manera que tenía su padre de pronunciar la palabra "facciosos":

> O de los facciosos, como decía siempre mi padre con sigilosa redundancia.[1411]

En la novela *En la casa del padre* (1988) también se refiere a un tipo de silencio impuesto por la acritud del contexto:

> Hubo un silencio huraño, del que parecían colgar los flecos de alguna sospecha, de alguna prevención.[1412]

[1408] Op. cit., *Desaprendizajes*, p. 94.
[1409] Op. cit., *La costumbre…,* p. 43.
[1410] Ibíd., p. 96.
[1411] Op. cit., *Tiempo…,* p. 153.
[1412] Op. cit., *En la casa…,* p. 149.

De manera contraria, el silencio también llega a ser un símbolo de la nobleza de quienes frente a una amenaza totalitaria saben proteger a los que consideran justos y afrentados, como se observa en una imagen que nos da el narrador omnisciente del viejo Leiston en *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981):

> Pensó también en la noble conducta de los que habían permanecido calladamente a su lado y en la villanía de quienes hicieran publico alarde de concordia […][1413]

Al principio de esta misma novela el mismo personaje era mal recibido por los parroquianos de un bar, que le daban a entender sus aprensiones a través de un silencio incómodo:

> Unos pescadores le hicieron sitio con una celeridad más bien grotesca y era como si hubiesen transmitido al local un efímero conato de silencio.[1414]

A menudo los silencios vienen cargados de significados que intuimos gracias a la complicidad con el narrador, que por lo general se reserva los indicios elucidarios de la trama. En diversas ocasiones ciertos personajes ocultan una información crucial para el desenlace, aunque nuestras sospechas solamente se resuelven al final. En ocasiones se trata de mutismos que afectan a presuntos dementes, como el personaje de don Ismael[1415] de *En la casa del padre* (1988), o de personas mayores, como abuela Isidora o abuela Adelaida[1416] en *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) y *En la casa del padre* (1988), que en apariencias parecen no saber de qué pie cojea la verdad. Otras veces son silencios pactados entre dos personajes que también aportan muchos matices al ambiente del relato, como el acuerdo tácito de no dirigirse la palabra salvo en caso de estricta necesidad de un matrimonio de clase social alta que hacía tiempo que había dejado de amarse:

[1413] Op. cit., p. 209.
[1414] Ibíd., p. 20.
[1415] Al final de la novela el jerezano hace partícipe al lector de los terribles acontecimientos que el deán oculta bajo un silencio que también resulta ser fingido: "Sustentaba, sin embargo, una promesa solemne: la de fingir que se había quedado mudo, para agregar así ese sacrificio simbólico a su criminal silencio." Op. cit., *En la casa…,* p. 169.
[1416] Cf., Op. cit., *Toda…,* p. 167. En el caso de abuela Adelaida describe las implicaciones de su silencio y la manera en la que se va siendo paulatinamente colmado por la mala conciencia de saber que sus hijos están implicados en las milicias golpistas que se van haciendo con el control del pueblo: "Como quien ha vivido muchos años encerrado en una mazmorra, medio oyendo entre las mudanzas casi imperceptibles de la oscuridad los ruidos que llegan de fuera, y va enterándose por el carácter de esos ruidos del transcurso de los acontecimientos, hasta que al fin logra escapar y recupera al punto todo lo que le había sido sustraído, así actuó y se remuneró abuela Adelaida." Op. cit., *En la casa…,* p. 185.

> […] el rastro de un silencio incómodo, un eco deforme estacionado en la rinconera que hacía las veces de armería, la sumaria evidencia de una actividad que volvía a descomponer los resortes de aquella interina concordia doméstica […][1417]

En otras muchas ocasiones el narrador omnisciente se vale del silencio para añadir tensión al relato a partir de una focalización calibrada por un lenguaje poético tendente a la adjetivación insólita y a la gestación de unas imágenes y símiles que enriquecen la calidad literaria de la narración. Citamos algunos ejemplos extraídos de algunas de sus novelas:

> […] el holgado tedio de la noche circulaba por las habitaciones con el sigilo erizado de un gato […][1418]
>
> Corrió entonces de puntillas hacia la cancela, la abrió con un delincuente sigilo y salió a la calle.[1419]
>
> Se oía al silencio acechando en algún sitio para caer sobre la habitación.[1420]
>
> […] las habitaciones arropadas en un silencio hereditariamente pactado […][1421]
>
> […] un silencio arduo y melancólico restableciéndose en las paredes cubiertas de grabados y emblemas náuticos […][1422]
>
> Entre él y el animal cayó un silencio impuro, una nueva y persecutoria forma de silencio.[1423]
>
> Hubo un silencio apenas desapacible, regulado quizá por el aire benigno de la sala.[1424]
>
> […] un silencio tanto más envolvente cuanto más lo recorría el lascivo arrastre de la noche.[1425]

El silencio también es un instrumento del que se vale para describir el estado emocional de sus personajes y las múltiples formas de comunicación no verbal que se establecen entre ellos y el espacio de la ficción. A menudo el jerezano proyecta en el silencio cualidades del propio estado psicológico de éstos, entremezclando hábilmente la percepción que tienen del espacio físico y auditivo de la escena en cuestión con la perspectiva de la trama que se le ofrece al lector.

[1417] Op. cit., *Toda…,* p. 183.
[1418] Ibíd., p. 39.
[1419] Ibíd., p. 44.
[1420] Ibíd., p. 124.
[1421] Ibíd., p. 129.
[1422] Ibíd., p. 146.
[1423] Op. cit., *En la casa…,* p. 126.
[1424] Op. cit., *Campo…,* p. 161.
[1425] Op. cit., *Ágata…,* p. 135.

Citamos algunos fragmentos de sus memorias y de las novelas *Ágata ojo de gato* (1974) y *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981):

> Ella no dijo nada, se limitó a sonreírme y a darme a entender con sus gestos que no descartaba la idea de compartir tan encendidos amores.[1426]
>
> —De niña venía a mariscar por aquí —dijo mamá Paulina como para coincidir con lo que podía pensar Sagrario, o intentando quizá cubrir de algún modo los ariscos huecos del silencio—.[1427]
>
> Y él la miraba con un recíproco silencio […][1428]
>
> Sólo el leve trasiego de la ginebra acompañó a David mientras salía al corredor y pasaba con culpable sigilo frente al gabinete de Estefanía […][1429]
>
> […] se volvieron para Malcorta con una cuña de silencio metida entre las tablas del calesín.[1430]
>
> La partera guardó un silencio apremiado de desconfianzas […][1431]
>
> Y ya ninguno dijo nada, sino que se reclinaron sobre un silencio con trazas de apócrifo, como vertido por una clepsidra donde ya hubiese terminado de caer un tiempo que se habían equivocadamente asignado.[1432]
>
> Se acercó entonces despacio y sintió crecer el silencio alevoso de quien vierte el veneno en la taza de té.[1433]
>
> […] ni él ni Pedro se dijeron nada, o se dijeron por omisión todo lo que tenían que decirse […][1434]
>
> La interrogada bajó los ojos y se parapetó en un silencio al que no dejaron de acudir voces e imágenes desde muy atrás abolidas.[1435]
>
> Se calló entonces Manuela como si algo imprevisto la hubiese interrumpido: sólo se oía el manso lloro de la ahijada y como una especie de pesadumbre que estuvieran intercambiándose los reunidos a través de la respiración.[1436]

En la novela *Campo de Agramente* (1992), donde la percepción acusmática de la sonosfera del protagonista marca el ritmo de la trama, el silencio también es partícipe de sus

---

[1426] Op. cit., *Tiempo…,* p. 150.
[1427] Op. cit., *Toda…,* p. 63.
[1428] Ibíd., p. 105.
[1429] Ibíd., p. 147.
[1430] Op. cit., *Ágata…,* p. 195.
[1431] Ibíd., p. 207.
[1432] Ibíd., p. 217.
[1433] Ibíd., p. 305.
[1434] Ibíd., p. 315.
[1435] Ibíd., p. 342.
[1436] Ibíd., p. 343.

desmanes sensitivos. En el siguiente fragmento, y tal como ocurre en el conjunto de la novela, la ambigüedad con la que el jerezano presenta los hechos le impide al lector saber si lo que oye el protagonista, incluido el silencio, se corresponde de veras con el espacio acústico del cronotopos del relato o con sus propias ensoñaciones sonoras:

> Venía del fondo un silencio adusto y reverencial, como una emanación sigilosa que imponía su observancia a toda aquella euritmia de podredumbres y lozanías. Era una concavidad rumorosa en cuyos vértices parecía localizarse el origen de una voz animal que se levantaba de la pineda, trasponía el sotobosque y venía a caer en medio del río. Me volví un momento y ya solo oí a tío Leonardo llamándome.[1437]

De manera paralela, en el conjunto de sus novelas las descripciones del silencio son una parte más de las atenciones poéticas que le dedica a la descripción del espacio sonoro en su obra, que abordamos en profundidad en el siguiente apartado, y que se deben a su sensibilidad acusmática y poética, dado que suele asemejar el sonido del silencio con otras imágenes a las que recurre en repetidas ocasiones a lo largo de su obra, como el correr del agua, que nos incitan a señalar la existencia de un simbolismo acusmático que atraviesa su obra poética y literaria que también estudiamos más adelante. Tales indicios resaltan la tendencia del jerezano a bañar el cariz sensitivo de sus relatos en diversos estímulos sensuales, que si bien no dejan pasar de largo las referencias a las imágenes, al tacto, al gusto y al olfato, hacen del sentido del oído una vía privilegiada para la descripción del entorno sonoro de su obra, a partir de su oído musical y de la dimensión sonora del universo y de las propias palabras. Pero antes de focalizarnos en estas cuestiones y para ir terminando con este apartado observemos algunas descripciones del silencio como elemento en diálogo con la sonosfera en sus novelas:

> Hubo un silencio que amplificó los concéntricos zumbidos de la marisma […][1438]
>
> Una vez a solas, y al cabo de un silencio recorrido por el aleteo de una mariposa nocturna, […][1439]
>
> […] se quedaron callados escuchando algo que no parecía ser sino un silencio enroscado dentro de otro silencio y que producía una especie de amalgama de ruidos inaudibles, un retumbo escapado y atajado a la vez por cada poro vegetal de la breña.[1440]
>
> Hubo un silencio que parecía hacerse más gravoso entre aquel abigarrado mueblaje. Ni siquiera se oía ya llover, sólo el tenue bullicio del agua corriendo hacia los sumideros del patio.[1441]

[1437] Op. cit., *Campo…,* p. 216.
[1438] Op. cit., *Ágata…,* p. 130.
[1439] Ibíd., p. 200.
[1440] Ibíd., p. 299.
[1441] Op. cit., *Toda…,* p. 42.

> No le parecía posible que fuera él quien iba en aquella tartana y a hora tan intempestiva, estancado en un silencio que aún hacía más inverosímiles todas las resonancias nocturnas: los crujientes vaivenes del carruaje, el agua batiendo en el encajonado del canal, la empecinada salmodia de los grillos.[1442]
>
> Y se quedaron callados otro momento, la audible respiración de mamá Paulina intercalándose entre el tintineo de los platos y el zumbido de una mosca.[1443]
>
> Hubo un silencio sostenido por el agua que embestía tenuemente contra la escollera.[1444]
>
> Salía del agua un silencio expectante que parecía venir mugiendo desde una aterradora profundidad.[1445]
>
> Hubo un silencio dentro de la habitación que amplificó esquivamente el otro silencio de fuera.[1446]
>
> El silencio se había hecho más ululante, como si se enroscara por la boca abierta del barril.[1447]
>
> Volvieron a subir a la motocicleta y ya saltó por la viña y fue devuelta al caserío una trepidación que vulneró aquellos insondables estatutos del silencio.[1448]
>
> Hubo un silencio recorrido por un rumor tintineante, como de agua escupida por una manguera.[1449]

Para concluir con el análisis del rol que juega el silencio en la obra del jerezano, nos acercamos a otras menciones que hace de él en sus novelas donde está expresado a través de un voluble lenguaje poético, confirmando los múltiples usos de la pluma que emplea para escribir poesía. Muchas de las imágenes que hila a través del silencio tienden a mezclar distintos apremios sensoriales a partir de sugerentes metáforas y sinestesias que corroboran su confesada filiación simbolista. La simbología que gira en torno a ellas se nutre de algunos de los grandes temas poéticos de su obra: la infancia, el mar, el paso del tiempo… También vuelve a entremezclar los "bordes del silencio" con el "cantar del agua". Estos fragmentos demuestran asimismo, a partir de una perspectiva que ya subrayábamos en capítulos anteriores, que la belleza perceptible en un acercamiento fragmentario de su obra se debe necesariamente a una atención minuciosa y concreta hacia la calidad poética de su escritura manifiesta ya a partir del nivel fonético, léxico y sintagmático de sus frases. Una atención que también tiene en cuenta la cadencia eufónica y eurítmica de las frases y que cierra un ciclo de referencias correspondientes a diversos planos

[1442] Ibíd., p. 93.
[1443] Ibíd., p. 115.
[1444] Ibíd., p. 228.
[1445] Ibíd., p. 245.
[1446] Op. cit., *En la casa…,* p. 57.
[1447] Ibíd., p. 76.
[1448] Ibíd., p. 103.
[1449] Op. cit., *Campo…,* p. 65.

—temático, simbólico, sonoro, psicológico y estructural— de la escritura, que en todos los casos muestran manifiestas vecindades con su sensibilidad musical. Por todos estos motivos consideramos que los siguientes fragmentos y frases de sus novelas podrían leerse de manera autónoma como si de micro-poemas se tratase:

> Hubo un silencio del que parecían chorrear goterones de fango.[1450]
>
> Saltó una esquirla de silencio de uno de los ventanales, arañando la madera y cayendo en mitad de la habitación.[1451]
>
> La lluvia empezó a caer encima de un breve espacio de silencio.[1452]
>
> Resbalaba por el salón ese silencio que despierta en la noche a los que viven junto al mar, ese silencio que sale de los pozos a los que se asoman los niños, el que precede a la falacia del que se cree justo.[1453]
>
> El tintineo trepó por los peldaños y los muros silentes y descompuso la ordenada disposición de las sombras.[1454]
>
> Un silencio esquivo aminoró piadosamente la luz que se descomponía entre los visillos del balcón.[1455]
>
> Sobrevino de pronto un silencio parecido al que fabrican las arañas en las mazmorras, un silencio desabrido y ruin, cruzado de voces destempladas y golpes engañosos.[1456]
>
> Se hizo un silencio de aguas mansas resbalando por un tronco […][1457]

[1450] Op. cit., *Ágata…,* p. 240.
[1451] Op. cit., *Toda…,* p. 144.
[1452] Ibíd., p. 157.
[1453] Ibíd., p. 355.
[1454] Ibíd., p. 120.
[1455] Op. cit., *En la casa…,* p. 256.
[1456] Op. cit., *Campo…,* p. 177.
[1457] Ibíd., p. 188.

3.6. A la escucha de la sonosfera: voces, resonancias y paisaje sonoro

los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos;
la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,

Juan de la Cruz, *Cántico espiritual.*

Aurora Luque apuntaba que en la obra de José Manuel Caballero Bonald "las palabras nunca habían asistido a una festividad tan sensorial, a tan intensos rituales de transfiguración."[1458] La sensualidad con la que el jerezano describe su universo interior y traduce los estímulos de la realidad en su obra se vuelca en un cuidado muy especial por los apremios sensitivos: imágenes, sonidos, sabores y fragancias que dotan a su palabra de un enérgico poder evocador. Una ambición estética que también subrayaba Carlos Mazal: "Palabras corporales que suenan y tocamos, que escuchamos y que tienen sabor, que vemos restallar y significan."[1459] El jerezano se vale de ese entramado sensitivo para darle una forma concreta al valor abstracto de sus recuerdos y para sugerir un mensaje emotivo en cuyas palabras encierra el fragor candente del universo. En sus memorias afirmaba: "No conservo los recuerdos, sino la sedimentación emocionante de esos recuerdos, es decir, lo que yo sentía en abstracto cuando estaba allí y todavía siento hoy […]"[1460].

En relación con la cifra inmensa de evocaciones que emanan del sentido del oído en su obra, la sensibilidad de José Manuel Caballero Bonald hacia una música universal compuesta a su vez por el discurrir del espacio sonoro interior, la voz de su pensamiento, la resonancia de los sonidos y voces que atraviesan su memoria, así como por el conjunto de sonidos exteriores que definen a la sonosfera, es el origen de los diversos paisajes sonoros que estudiamos en este apartado. No solamente su poética es deficitaria de la escucha, también la manera en la que representa el entorno acústico en sus poemas y novelas, así como muchos de los temas que las componen. Su agudo sentido del oído se alía con su pensamiento poético para hacer partícipe al lector de una infinidad de sensaciones acústicas a lo largo de su obra. Los poemas, fragmentos y frases que las contienen representan un volumen muy extenso que en este apartado tratamos de sintetizar, ordenando los ejemplos que hemos seleccionado siguiendo un orden temático.

En el conjunto de su obra poética tiende a representarse como un oyente de su intimidad apostado en la soledad de la noche y en el duermevela que linda con la cerrazón de los sueños. El

[1458] Art., *Consisto en mi deseo*, op. cit. *Navegante…,* p. 211.
[1459] Art., *Fidelidad a las palabras*, op. cit. *Navegante…,* p. 206.
[1460] Op. cit., *Tiempo…,* p. 20.

sentido del oído por donde percibe los sonidos del mundo en armonía con la voz de su pensamiento y de su memoria, es el sentido por donde mejor transcurre la existencia a través de la oscuridad. En *Otra vez en lo oscuro*, un poema de *Pliegos de cordel* (1963), se retrata en su infancia auscultando los sonidos de la noche acongojado por el miedo y hastiado por un anhelo de libertad que desde la distancia del recuerdo remite sin duda al contexto de represión política que seguía asfixiando a los españoles de pensamiento progresista durante los años en que fue publicado el poema:

A veces, en la turbia
galería del sueño, encendía
la luz y me quedaba
oyendo los ruidos
de la noche: el treno
de la ronda, el gotear
del grifo, la doméstica
respiración y como un vago
acicate de vida
en la madera.
Trascendía
la casa a los durmientes
y todo era un recluso
depósito de miedo entre las sábanas.

Pedía de beber por no sentirme
solo, quizá por parecerme
al acecho de alguien,
porque el roce de un cuerpo
me desvelara de vivir.

Y otra vez en lo oscuro, iba
rastreando los pasos
de la calle, respiraba
el agrio hedor a cuero
del calzado reciente,
la sinuosa urdimbre
del almagre, el impreciso vaho
del tragaluz.
Dormía
vigilando las sombras,
la rebelión de gérmenes
del sueño, entumeciéndome
de fe, como esperando
desde el rincón de reo de mi infancia
que fuese libre para despertar.[1461]

En su siguiente poemario, *Descrédito del héroe* (1977), volverá a mostrarse como un oyente apostado en las inmediaciones de la noche en *Contribución al noctambulismo*, un poema

[1461] Op. cit. *Somos…,* pp. 206-207.

donde los ecos de su memoria se ven confrontados a los que graba en la página en blanco a partir de un correlato objetivo donde resuenan imágenes y sonidos de diversa e imprecisa procedencia:

> Algunas noches siento ruidos tercamente
> improbables, los siento a intervalos isócronos,
> como si hubiese estado oyéndolos
> antes de producirse. Tal vez pueda ocurrir
>
> que haya leído a Beckett entre una basculante
> avalancha de espumas, fumarolas, estruendos,
> estertores de gentes que tropiezan conmigo, irrumpen
> en los desvanes de la noche. O también es posible
>
> que me estén esperando desde el último otoño
> en Fitzwilliam Square y todas las ventanas de Dublín
> se abran mirando a Elaine entre una subalterna
> algarabía de gaviotas, iracundos galopes
>
> de caballos. Pero mientras acudo, cómo siguen
> quejándose los goznes de esta página que cae
> en su trayecto y cae en su trayecto, sometida
> al insaciable azar de la siguiente.
>
> Una memoria extraviada pasa: el tantas veces trémulo
> arañazo benigno de la pluma, la ululante patraña
> del papel. Me levanto a escuchar: es ya de día.
> No me levanto: muge la noche por la habitación.[1462]

En *A modo de recompensa*, de *Diario de Argónida* (1997), el insomnio, la linde del sueño y el silencio de la noche vuelven a ser el lugar propicio para la escucha de los sonidos. A partir de una conseguida ambigüedad semántica común a su escritura narrativa, en estos poemas nunca llegamos a saber con exactitud si tales sonidos provienen del entorno natural o de su propia memoria. En este poema el jerezano retoma el diálogo con su personal espacio mitológico y, como lo estudiamos más adelante, los sonidos provenientes de Argónida que aquí describe también tienen un protagonismo especial en paralelo a las diversas obras en las que reaparece:

> Oigo a veces, en sigilosas noches
> otoñales, una oblicua graduación de bramidos
> proveniente de Argónida.
> Es como un rastro
> agreste de hermosura y pavor, como una súbita
> concentración de alimañas que bullen
> en sus madrigueras y surcan cada día
> los áureos aposentos litorales.
>
> No sé a qué confidencias remiten esas voces
> pero, juntas, atañen a mi vida.

[1462] Ibíd., p. 320.

Llegan
hasta el vértice neto de los sueños
y allí transmiten sus informaciones
a quien procede del insomnio y sabe
que siempre y sin remedio
oirá hablar a la noche en medio de la noche.[1463]

En otro de sus muchos poemas asistimos al testimonio sonoro proveniente del espacio acústico de su memoria, siendo la percepción que tiene de la misma uno de los principales temas de su obra poética. El concepto de resonancia nos ayuda a explicar en gran medida la aleatoria y susurrante evocación de los hechos del pasado que el jerezano convierte en legítimas versiones de la realidad y en testimonios sobre los que construye la identidad de su sujeto poético. De todas las pistas del recuerdo, las sonoras parecen conservar mejor que las demás su original fragancia de tiempo presente. Es así como vibran en su memoria y como las transcribe a la página en blanco. En el poema *Doble filo* de *Diario de Argónida* (1997) los ecos de la memoria le hacen tomar conciencia de la pérdida de la juventud:

Perdí la juventud como las ondas
concéntricas se pierden en la cara del agua
cuando cae una piedra.
Es cierto:
la he perdido.
Retornan vagamente
las secuencias que entonces eran ya conjeturas
de recuerdos: ese trasiego
obstinado de sitios, emociones,
cuerpos, arboladuras, libros
que intempestivamente
van cayendo y cayendo
hacia el fondo implacable de unos días
que avalan de continuo su extinción.

No los veo caer: sólo los oigo.
Ya el tiempo acecha
como una errata al borde de una página en blanco.[1464]

En el mismo poemario hay otros dos poemas donde el recuerdo sonoro del pasado hace más viva la sensación del paso del tiempo. En *Elogio de la inacción* define a esa resonancia como a un "ensordecedor rimero de fetiches":

El paso de los años suele hacer un ruido
desapacible, bronco, de colisión
de herrumbres, de trasiegos fabriles

[1463] Op. cit., *Somos…,* p. 517.
[1464] Op. cit., *Somos…,* p. 494.

y como de asamblea
de pedregosos contertulios.
Ya
sin disfraces, va amontonando el tiempo
sus muchos desperdicios
en un fértil reducto de la imaginación
rebosante de fiebres, apegos clandestinos,
conspiraciones, curas de reposo,
nocturnidades: esa historia común
que empecinadamente arrastra
un ensordecedor rimero de fetiches.

Hoy ya todo sosiega: apenas se oye
el rumor marginal de la desidia.
Y es como si de pronto el tiempo se internara
por un renuente atajo del recuerdo:
llega tarde a la cita que tenía conmigo.[1465]

En *Vuelta a empezar*, de nuevo apostado en las lontananzas de la noche, oye una música tocada por los rosados dedos de la aurora que viene anunciando un nuevo día y se retrata en la piel de un pájaro jubiloso. Una melodía que le resulta tan familiar como extraña: tan similares son los días que se suceden como dispares los recuerdos que apenas registran en la memoria algunas secuencias de su portentoso tempo de fuga:

En los azules huecos de la noche,
cuando arrecia el poniente y las montantes
de la marea llegan hasta los últimos navazos,
se oye como una música de rosadas auras
viniendo de las dunas hasta aquí.

Pájaro jubiloso, oigo otra vez la voz
de un niño atónito que acude
por esos intersticios
amedrentados de la evocación y vuelve
a transitar a solas por los mismos ensueños.

Lo oigo alentar al otro lado
de la pared, es decir,
al otro lado del mundo.
¿Qué puedo yo decirle que no sea en vano
después de tanto tiempo?

El pasado que viene
nunca será ya el mismo que el que acaba de irse.[1466]

[1465] Ibíd., p. 508.
[1466] Ibíd., p. 528.

En otros poemas basta con un único indicio sonoro en tiempo presente para que se despierten algunas reminiscencias del pasado. En *Desaprendizaje*, el simple ruido del hielo contra el cristal es suficiente para evocar "una flagrante continuidad de indicios taciturnos". Este poema, incluido en *La noche no tiene paredes* (2009), está dedicado a Ángel González, que acababa de fallecer en 2008. El discurso poético está atravesado por un sonido tan familiar como el tintineo de los hielos en un vaso que le recuerda a un amigo con quien ha compartido tantas noches de copas. El sonido llega a convertirse en una metáfora de la vida. El paso del tiempo acrecienta el dolor ante la inminencia de la pérdida y "el eco funeral de la memoria" despierta súbitamente en la resonancia de los hielos:

> El ruido del hielo contra el cristal
> del vaso reproduce una flagrante
> continuidad de indicios
> taciturnos, de recuerdos
> que los días han ido malgastando
> entre remisas decepciones.
> ¿Qué zona
> es la más vana, más baldía
> de todas las que ocupan los espacios
> nocturnos del no tiempo?
> Entrechoca la vida
> como el hielo en el vaso y allí mismo
> perdura entre los interludios
> de la claudicación, ni siquiera muy bronco,
> el eco funeral de la memoria.
>
> ¡Cuánto he desaprendido desde entonces!
>
> (Ángel González)[1467]

De manera paralela, en su obra narrativa también percibimos este tipo de reflujos sonoros en el espacio psicológico y en la memoria de muchos de sus personajes, como Fermín Benijalea, uno de los protagonistas en *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981):

> Aún sentía don Fermín el revuelo de la galopada como una polvareda evolucionando por dentro de su memoria.[1468]

En otros casos es el narrador omnisciente quien hace al lector partícipe de los ecos del ambiente susceptibles de andar resonando por el espíritu de los personajes, subrayando así el valor

[1467] Ibíd., p. 664.
[1468] Op. cit., *Toda…,* p. 213.

emocional de los sonidos en relación con el propio desarrollo de la trama. Veamos dos ejemplos de *En la casa del padre* (1988):

> Vagaba por algún sitio o por todas partes la resonancia antigua de los muebles, y eso le añadió una nueva extrañeza a la perplejidad.[1469]
>
> Había allí una resonancia anómala, como un eco equivocado de dirección, y algo similar al aliento febril que dejan las maderas despertadas de sus letargos antiguos.[1470]

Sin embargo, será en *Campo de Agramante* (1992) donde las resonancias acusmáticas ocupen el lugar más preeminente en el conjunto de su obra narrativa. Si Castilla del Pino definía a esta novela como la "novela del rumor"[1471], tampoco nos resultaría inapropiado referirnos a ella como la "novela de la resonancia", dado que la ambigüedad sobre la que se sostiene la trama se origina por la extraña percepción sonora de unos sonidos que tienen lugar en la escucha interna, en el espacio psicológico del protagonista, cuya resonancia apenas escuchamos —un relato donde la ambigüedad vuelve a ser un aliciente en el desarrollo de la historia— a partir de su propio testimonio narrado en primera persona. De hecho el término "resonancia" es el que emplea el personaje para definir su enigmática relación con el entorno auditivo:

> El estruendo de la máquina cepilladora, con su variable gradación de graves y agudos, me entraba en la cabeza como un torbellino desgarrante. Creo que fue entonces la primera vez —o la más evidente— que sentí que esa resonancia no parecía transmitirse a mi cerebro a través del órgano del oído, sino que era como un elemento sólido asociado al caudal de la sangre y puesto en circulación a lo largo de todo el cuerpo, golpeando una y otra vez, con una contundencia ensordecedora, por las periferias del corazón.[1472]

El protagonista sufre un cúmulo de irregularidades en la percepción sonora del entorno a través de las cuales el jerezano va narrando el transcurso de la historia. Sin embargo, en consonancia con lo imprecisa que puede llegar a resultar la realidad en sus manifestaciones cotidianas y aún más en los registros de la memoria, el personaje parece estar preocupado por los síntomas extravagantes de su percepción más por lo que tienen de inusuales que de patológicos:

> Yo no sentía mayores molestias, apenas un amago de vértigo que no parecía depender de ninguna variante de la debilidad sino de algún desarreglo localizado en el oído, pues a veces me zumbaba como si tuviese dentro una bandada de abejorros.[1473]

[1469] Op. cit., *En la casa…,* p. 143.
[1470] Ibíd., p. 309.
[1471] Op. cit. *Navegante…,* p. 256.
[1472] Op. cit., *Campo…,* p. 124.
[1473] Ibíd., p. 18.

> […] algo como un susurro discontinuo y remotamente humano, no situado ahora entre las ramas sino obediente a una especie de impulso de trayectoria circular. Lo oía pero no lo oía, a ver si me explico. Era como si me rondara el barrunto de estar escuchando algo que procedía de ninguna parte, pero que se estaba generando por reflexión dentro de mi cabeza. El eco difuso de una memoria o cosa similar.[1474]

Ya apuntábamos que el ingrediente más literario de tan resonante cuadro clínico es la facultad que desarrolla el protagonista para escuchar los sonidos del entorno en el espacio de su audición interna antes de que tengan lugar en el tiempo de la acción, una especie de prolepsis auditiva que en un principio le lleva a desconfiar de sus facultades psíquicas, pero que no tarda en entremezclarse con diversos aspectos de su personalidad profunda, como sus gustos musicales o sus ensoñaciones eróticas:

> […] me pareció sentir una exclamación de presunta índole lujuriosa, un jadeo anhelante o algo así emitido sin duda por una mujer, pero cuya identidad quedaba oscurecida por la misma anomalía sonora de la voz. Cuando dejé de percibir esa quejumbre, supe inmediatamente de qué presentimiento o de qué aviso ilusorio se trataba.[1475]

Todos estos indicios muestran diversas conexiones con el propio imaginario poético del jerezano y con muchos de los grandes temas de su obra, como la noche, el deseo, la música o el erotismo. También en esta novela los desvaríos auditivos de su protagonista le incitan a configurar escenas donde tiene lugar una crítica sucinta al pensamiento conservador a partir de un lenguaje colmado de ironía. Durante el desarrollo de la novela, y antes de que el personaje se interese por la existencia de un tratamiento neurológico que pudiera dar fin a sus desvaríos sensoriales[1476], éste acude en busca de una monja cuyo hermano "gozaba fama de poseer habilidades poco frecuentes, tales como respirar sin mayores apuros debajo del agua, estar en dos sitios a la vez y oír los ruidos con singular antelación."[1477] La reacción de la monja ante las preguntas del protagonista implica una crítica sarcástica en paralelo a la comicidad latente en las cualidades sobrenaturales de su hermano: "—No pronuncie su nombre —dijo la monja—, y aquí menos. Ese pariente mío tiene tratos con el demonio —suspiró sin ninguna humildad—. ¿O es que no lo sabía?"[1478]. Cuando por fin consigue entrevistarse con tan excéntrico personaje, éste termina

[1474] Ibíd., pp. 34, 35.
[1475] Ibíd., pp. 56, 57.
[1476] Cf., Ibíd., p. 96, 97, donde el personaje empieza a indagar en libros de medicina sobre los resortes de su mal. Al final de la novela termina por acudir a un neurólogo que le indica los orígenes probables de sus desfases auditivos: "A ver si me entiende, es como si la barrera del sonido la tuviese usted colocada en un sitio equivocado […]. Los sonidos y las imágenes los tenemos todos archivados aquí —apuntó a distintas zonas de su cabeza—. Hay quien los guarda por su orden y quien no puede hacer otra cosa que amontonarlos a la buena de Dios." Ibíd., p. 249, 250.
[1477] Ibíd., p. 61.
[1478] Ibíd., p. 65.

dándole una explicación empírica sobre la percepción del sonido que tiene mucho que ver con la dimensión ontológica de la realidad sobre la que se sustenta gran parte de su poética y con la sensualidad latente en el conjunto de su obra:

> —Un poner: yo oigo un ruido que me parece que no ha sonado todavía, pero eso no significa que sea un ruido que en realidad vaya a sonar. Puede ser una de esas falsas alarmas del séptimo sentido, cae dentro de lo posible […][1479]

Cuanto más avanza el relato, más conciencia toma el lector de la afición por la escritura literaria del protagonista. A partir de la carta blanca que se desliza por su libre interpretación del entorno acústico y del guiño al Quijote presente ya desde el título de la novela, el jerezano hace cada vez más palpable el vínculo con los libros de caballería que justifican los desvaríos del ingenioso hidalgo. Al final de la novela se produce un giro inesperado: el protagonista y narrador que relata los acontecimientos en primera persona podría ser el autor del conjunto del relato, dándole así un vuelco en espiral a la trama que comienza al final de la novela cuando el protagonista se predispone a escribirla. Desde un punto de vista literario, lo verdaderamente interesante en este juego de espejos es la reflexión del protagonista sobre el significado de sus ensoñaciones auditivas y sobre los límites que se establecen en la escritura entre lo real y lo ficticio. Recuperamos la cita:

> […] también me divertía retomar un hábito de escritura que me resultaba tanto más sugerente cuanto menos tenía que preocuparme por explicar lo que a veces no tenía explicación. Así que eso es lo que me dispongo a hacer.[1480]

Las conexiones con el Quijote llegan a hacerse un tanto más explícitas cuando al final de la novela, después de asistir al derrumbe de su librería, el protagonista escucha las voces y sonidos contenidos en los libros:

> Ahora sí se escucharon exclamaciones, gemidos de puertas, pasos imprecisos, rumores desvelados y confusos. Veía los libros esparcidos por el suelo, rotos, descabalados, inertes, confundidos unos con otros en un revoltijo de páginas sueltas y tapas arrancadas: el general desmantelamiento de algo que había llegado a constituir la reserva autosuficiente de mi imaginación y el gustoso reglamento de mi intimidad.[1481]

La dimensión metalingüística del relato en consonancia con la importancia de la ficción dentro del espacio simbólico que configuran las divagaciones sensoriales del protagonista se confirma al final de la novela cuando éste termina por asumir los beneficios que tienen las

[1479] Ibíd., pp. 89, 90.
[1480] Ibíd., p. 245.
[1481] Ibíd., p. 316.

sorpresas que le depara su caprichosa percepción acusmática en su labor creativa como escritor. Algo que por otro lado ya venía apuntando tímidamente en el desarrollo de la acción:

> Al final, el círculo se completaba: todo volvió a tener la misma dimensión ilusoria y el mismo obstinado requerimiento que al principio. Por eso decidí seguir escribiendo.[1482]

No será antes del desenlace de la historia cuando esta impresión adquiera un carácter definitivo, una vez que el protagonista recupera el estado normal de su escucha a través de un tratamiento farmacológico. Llegado el momento se lamenta por la pérdida de un cúmulo de sensaciones ficticias que a pesar de lo que tenían de inusuales no dejaban de incentivar su curiosidad:

> El único reconcomio emotivo que me sigue mortificando con no escasa frecuencia es el del convencimiento de que esa curación también me ha anulado la curiosidad por conocerme mejor a mí mismo.[1483]

Para terminar con el acercamiento al rol determinante del paisaje sonoro en *Campo de Agramante* (1992), queda subrayar que dentro de las referencias sensitivas y literarias que el protagonista percibe o inventa en su entorno acusmático, son las voces, en consonancia con la propia sensibilidad poética a mitad de camino entre la música y la palabra del jerezano, los estímulos sonoros que éste percibe de mejor grado: "El único presagio que en realidad me suministraba muy pocas dudas era el de las voces"[1484].

La voz es el instrumento que hace vibrar la palabra. Para un oído tan sensible hacia la sonoridad del lenguaje como el de José Manuel Caballero Bonald, la palabra es la música natural con la que se expresan los hombres y que los poetas aspiran poder cantar en su nota más sublime. Durante las próximas líneas estudiamos el trato sonoro y musical que el jerezano le otorga a las voces de los personajes de sus novelas en la linde imprecisa de la enunciación. Si la reproducción del lenguaje coloquial no es uno de los rasgos que mejor definan a su obra narrativa, el modo en que presenta e interpreta los parlamentos de sus personajes nos desvela una sensibilidad poética y musical sinónimo de una acuidad sonora tan imaginativa como observadora. Un vasto acercamiento a los múltiples límites musicales y comunicativos de la palabra del que da cuentas a través de un lenguaje sopesado y conciso.

El mejor argumento posible para empezar a estudiar la naturaleza musical de las voces de los personajes de sus novelas son los diferentes episodios en los que el jerezano acude al campo

[1482] Ibíd., p. 199.
[1483] Ibíd., p. 252
[1484] Ibíd., p. 140.

semántico de la música para describir la forma de hablar de éstos. Seleccionamos a modo de ejemplo algunos fragmentos de entre sus cinco novelas:

> […] procurando —al parecer— disfrazar su natural acento con un deje foráneo. ¿Ha visto usted por un casual el coliseo de Roma los jardines de Semíramis los palacios de Alhama la torre de Babel quiere verlos como si de verdad los tuviese delante? Eso dijo el Emisario y ya se acercaba al burro para desatar la caja estibada en el serón, al tiempo que Manuela, perdida en las músicas de aquella incomprensible propuesta, buscaba a Perico Chico […].[1485]
>
> […] el visitante, con la voz baritonal del que siempre instruye […].[1486]
>
> —Me temo que debería irme —dijo en un inusitado trémolo.[1487]
>
> —Tengo que hablar contigo —modulaba la voz con una languidez musical y susurrante—.[1488]
>
> —Viene a quedarse— dijo doña Herminia con voz de soprano, entre jactanciosa y compungida—.[1489]
>
> Y ya oí la música vocal de Elvira.[1490]

Otro aspecto indicador de sus atenciones por la musicalidad del habla de sus personajes es la manera en la que describe sus acentos y la entonación de sus frases. En *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981), la frontera musical del encuentro de los repertorios fonéticos de la lengua inglesa con la castellana en el seno de la familia que protagoniza la novela, la familia Leiston, de procedencia británica, figura en paralelo al propio origen mestizo y bilingüe de la familia del jerezano y a la historia reciente de Jerez, donde muchos viajeros oriundos de países de habla inglesa y francesa se instalaron a finales del s. XIX y principios del XX atraídos por el negocio del vino.

> —Exactamente —dijo el viejo Leiston, acentuando el adverbio en la penúltima sílaba y sin saber del todo a qué debía aplicar semejante actitud.[1491]

[1485] Op. cit., *Ágata…,* p. 153.
[1486] Ibíd., p. 199.
[1487] Op. cit., *Toda…,* p. 22.
[1488] Ibíd., p. 61.
[1489] Ibíd., p. 252.
[1490] Op. cit., *Campo…,* p. 237.
[1491] Op. cit., *Toda…,* p. 31.

Un contexto bilingüe que también afecta a parte de la familia que protagoniza la novela *En la casa del padre* (1988) y en particular a la improvisada reflexión sobre la naturaleza sonora del lenguaje que inquieta a los hijos de quienes hablan con una música diferente a la de los demás:

> A lo mejor seguía pensando lo mismo que yo cuando era pequeño y suponía que el defectuoso acento de mi padre lo inhabilitaba para hacer convincentes sus argumentos.[1492]

En otras ocasiones el jerezano emplea el término "acento" para referirse a la propia entonación de las frases:

> ¿Has encontrado alguna flor?, le susurró con un acento embozado igual que la bruma […].[1493]
>
> —¿Qué quieren de mí? —dijo el proveedor con razonable acento preagónico.[1494]

La crítica social que tan a menudo el jerezano endulza con generosas dosis de humor, también está presente en el modo en que describe el habla de algunos de sus personajes, que por sus torpes habilidades comunicativas y sociales son ridiculizados de una manera un tanto burlesca. En *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) describe la forma de hablar de uno de los "gorilas" al servicio del señorito:

> Alarmado quizá por la crispación de la cara que tenía tan junta, debió intuir el gorila que la única evidencia rastreable era que el amo se desangraba, por lo que se irguió con presteza y salió corriendo a pedir auxilio de la única manera que sabía pedirlo, o sea, emitiendo unos sonidos guturales con más de berridos que de palabras.[1495]

Una descripción similar tiene lugar en llegando al final de la misma novela, tratándose esta vez del "orangután de confianza" de Felipe Anafre, otro señorito de armas tomar:

> Nunca hablaba a no ser que fuera requerido para ello por Felipe Anafre, y aun así usaba una lengua monosilábica y silbadora de probable origen zulú.[1496]

En sintonía con la cruzada contra los "abstemios y locuaces" que observábamos en su obra poética, también enmienda los sonidos guturales que emite al beber alcohol el personaje

---

[1492] Op. cit., *En la casa…,* p. 258.
[1493] Op. cit., *Ágata…,* p. 299.
[1494] Op. cit., *En la casa…,* p. 244.
[1495] Op. cit., *Toda…,* p. 119.
[1496] Ibíd., p. 300.

femenino de miss Bárbara de la misma novela, una mujer guiada por el olor del dinero de los poderosos a los que ofrece un amor mercenario:

> Pero no provenía de él sino de miss Bárbara el trasiego gutural que se oía, esa especie de incompetente gorgoteo que emiten los que beben poco y mal.[1497]

La descripción de voces y sonidos producidos por diversos personajes de sus novelas indica asimismo la sensibilidad del jerezano por las diversas formas de comunicación no verbal en las que se pone de manifiesto nuestra naturaleza animal. En este sentido, en muchas ocasiones no sabemos dónde termina la observación filosófica del hombre implícita en sus novelas o la ironía que define a su mirada, y dónde empieza el patetismo sarcástico de su pensamiento escéptico. En ocasiones, la incomprensión se debe a una eventualidad de la trama, como en el caso del cura Don Ismael de *En la casa del padre* (1988), a quien una afasia provocada por una caída le priva del uso normal del habla. Una eventualidad que mantiene en vilo al lector, dado que el sacerdote posee una información crítica para el desenlace de la historia:

> Seguía ejerciendo de afásico, por supuesto, pero emitía de continuo una cantinela monosilábica que, aunque ininteligible, servía al menos para prevenir de los peligros de su proximidad.[1498]

El jerezano emplea verbos que remiten a los sonidos y gritos que emiten los animales para definir el habla torpe del cura accidentado:

> Don Ismael soltó una especie de bufido que muy bien podía tener una significación soez, amén de negativa.[1499]

En otras ocasiones, y como ya lo veíamos anteriormente, son ciertos personajes asociados al poder y a la codicia los que por lo general pasan por incapaces en el uso normal del habla. El jerezano vuelve a emplear términos que remiten a la naturaleza fonadora de los animales para referirse a la manera de hablar de Tío Alfonso María, un personaje empoderado de la misma novela:

> Tío Alfonso María contestó con un sonido intraducible […][1500]

[1497] Op. cit., *Toda…,* p. 123.
[1498] Op. cit., *En la casa…,* p. 17.
[1499] Ibíd., p. 57.
[1500] Ibíd., p. 39.

> No dijo, sin embargo, ni una sola palabra inteligible. El pavor sólo lo dejaba berrear.[1501]

Sin embargo, en el conjunto de sus novelas la descripción sonora de ciertos tipos de comunicación no verbal no siempre tiene un trasfondo sarcástico y de crítica social. En *Campo de Agramante* (1992), por ejemplo, escuchamos una escena erótica en la que se explicitan los sonidos del encuentro sexual entre el protagonista y las jóvenes Marcela y Elvira, en los que un atavismo animal impregna la resonancia de sus ecos:

> Se amontonaron prendas y cojines sobre la alfombra, se deslizaron luciérnagas por las paredes, y ya no hubo palabras, sólo arrullos, jadeos, mandatos susurrantes, risas que no acababan de serlo, rechazos que tampoco lo eran.[1502]

Será en el espacio mitológico de *Ágata ojo de gato* (1974) donde la fusión de las voces humanas con las de los animales cobre un mayor protagonismo, en paralelo a la decadencia fatal de sus personajes, poseídos por el codicioso secreto de un tesoro oculto en la tierra que les llevará a remover a su gusto las entrañas de Argónida, la "mater terrae" que a la larga siempre termina ajusticiando a quienes tratan de zaherirla. Si los cantos de los animales, como veremos, ya ocupan de por sí un espacio destacable en la descripción del espacio acústico de la novela, las voces de los protagonistas se parecen a aquellos cuanto mayor es el azogue de la codicia en sus deseos. Así, el normando, el primer Lambert de la saga, se irá convirtiendo a lo largo del relato en una alimaña similar a las que pueblan las marismas de Doñana y será propiamente rebautizado con el apodo de "el hurón" en un proceso de metamorfosis que nos recuerda al de Gregorio Samsa:

> Empezó éste a emitir sonidos de cierta articulada semejanza con las palabras, aunque en vano intentaron entenderlas, no ya por lo poco audibles, sino porque estaban dichas en aquel lenguaje de Satanás usado por el normando en su pasajera fase de hablante.[1503]

En la fundación del mito de Argónida el jerezano también se aproxima a una protohistoria del origen del lenguaje a través de los pocos conatos de habla del normando, haciendo alusión a su jerigonza de vikingo desterrado, y a la manera en la que él y su mujer, Manuela Cipriani, a quién éste compró a sus padres como si de un animalillo se tratase, tratan de entenderse:

[1501] Ibíd., p. 246.
[1502] Op. cit., *Campo…,* p. 202.
[1503] Op. cit., *Ágata…,* p. 182.

> […] una ininteligible jerga, marinera y gutural como el griterío de las grullas. […] Ni entendió lo que hablaban ni pudo explicar que venía de los caños bajos en busca de mujer.[1504]

> […] poco a poco fueron ingeniándose un lenguaje híbrido para nombrar al menos las cosas más perentorias.[1505]

> Y de improviso el normando pareció querer hablar o, cuando menos, algo borbotó de su boca que no era un estertor […].[1506]

La descripción de un lenguaje más propio de los animales que de los humanos también tiene lugar en el relato del primer encuentro sexual entre ambos:

> […] siguió ella forcejeando inútilmente y mugiendo como un animal malherido.[1507]

El hijo fruto de tan salvaje encuentro, Perico Chico, que llegará a ser otro de los personajes principales de la novela, tampoco parece alejarse de las actitudes y de los instintos animales de sus padres. Sus modales silvestres se manifiestan a partir de sus primeros indicios fonadores:

> Sus nocturnos gritos, copiados del ulular de las jaurías, catapultaban por los esteros el clamor de un lenguaje no del todo distinto en sus dos trayectorias humana y animal.[1508]

En el caso de la protagonista, Manuela Cipriani, la propensión a expresarse como los animales se hace más palmaria cuanto más se confirma la decadencia de cualquier indicio de civilización. En una de las escenas más cargadas de simbolismo, Manuela mata a un lince cegada por su codicia, después de que éste le hubiera deshilachado sus ropajes:

> Sólo acertó a ordenar su rabia al oír un sordo maúllo, el furtivo roce de una pelambre electrizada sobre el zócalo. […] Jadeaba cuando levantó el rebenque y lo abatió con todas sus fuerzas sobre el sigiloso lomo del lince. […] miró su propio miedo reflejado en los ojos de ágata —tan iguales a los suyos— del gato, y se puso entonces a gemir con unas lágrimas acongojantes que no recordaba haber derramado de ese modo en toda su vida.[1509]

[1504] Ibíd., pp. 112, 114.
[1505] Ibíd., p. 120.
[1506] Ibíd., p. 177.
[1507] Ibíd., p. 119.
[1508] Ibíd., p. 125.
[1509] Ibíd., pp. 233, 234. Otras escenas en las que la protagonista manifiesta actitudes animales: ibíd., pp. 156, 339.

Manuela se asoma al espejo de los ojos del lince que acaba de matar y toma conciencia por momentos de la ceguera que le impone su codicia. Una codicia que se enfrentará a la de su propio hijo en una de las últimas escenas de la novela, en la que ella trata de proteger la última pieza del tesoro de las manos de éste. A lo largo de esta escena Manuela vuelve a proferir sonidos animales después de aventarle una perorata de improbables significados:

> La madre no contestó directamente sino que volvió a dejarse caer en el diván y empezó a balbucir una especie de cantinela sólo a trechos inteligible […] Dicho lo cual se volvió temblorosamente de cara a la pared y empezó a emitir el monocorde gemido de la corza atrapada en el cepo.[1510]

En el conjunto de su obra narrativa el oído musical del jerezano también tiene muy en cuenta diversas cualidades sonoras de la voz a la hora de comentar como narrador omnisciente los diálogos y la forma de hablar de sus personajes. Cualidades tan musicales como la entonación, la polifonía, el volumen o el timbre. Citamos algunos ejemplos:

> […] le habló con la afónica voz de la cuitada […].[1511]
>
> Era una conversación simultánea y sin destinatarios, hecha de monólogos y sorderas y aparentes entendimientos gestuales.[1512]
>
> —¿Yo soy la insensata? —musitó con la voz anegada por un pujo de llanto—.[1513]
>
> Ya había comunicado la desgracia a la exigua servidumbre y ya acudía Antonia a la sala en trance de plañidera a sueldo, gritándole a quien quisiera oírla […].[1514]
>
> Sagrario tardó en contestar lo que tardó en disiparse del todo el doble y lúgubre mugido de la sirena. Dijo con una voz ronca e impersonal:[1515]
>
> —¡Lobatón! —gritó, alargando la "o" por un túnel sonoro que se fue perdiendo por las lontananzas del bosque y volvió inadecuadamente al punto de partida.[1516]
>
> Tío Leonardo no respondió enseguida y, cuando lo hizo, le salió una voz impropiamente engolada.[1517]
>
> —Sidón, Tiro, Beirut —recitó con un sonsonete escolar.[1518]

[1510] Ibíd., p. 328.
[1511] Ibíd., p. 316.
[1512] Op. cit., *Toda…,* p. 21.
[1513] Ibíd., p. 200.
[1514] Ibíd., p. 235.
[1515] Ibíd., p. 274.
[1516] Op. cit., *Campo…,* p. 12.
[1517] Ibíd., p. 57.
[1518] Ibíd., p. 236.

> Me crucé con un hombre que iba enfrascado en un soliloquio de mucha animación, cambiando de voz según fuera él o un presunto interlocutor quien hablaba.[1519]

Al igual que como lo observábamos en relación con el trato que le da al silencio en su obra, el poeta también suele representar las voces y diálogos de sus personajes a través de un lenguaje delicado, caracterizado por una adjetivación desacostumbrada y por el uso de imágenes y metáforas originales. A menudo asimila las cualidades de la voz con referencias visuales y conceptuales, otorgándole a sus frases una elegante y contrastada combinación de elementos retóricos:

> […] y le gritó con una voz en la que salpicaba el fango […].[1520]

> Parecía esforzarse por sobreponer su frágil voz al estruendo imaginario de un oleaje.[1521]

> —Yo estaba aquí—balbuceó Marquitos, y su voz era de una contradictoria normalidad, sólo deformada acaso por esa veladura fonética de los que siempre andan solos.[1522]

> —Lo del cementerio civil también habría que descartarlo—aseguró David con una duda entre cada sílaba—.[1523]

> Sagrario buscó con su cabeza el hombro de David y empezó a sollozar con un sigilo dulce y medroso.[1524]

En otra ocasión reproducía dos voces armónicas a través de un juego de espejos presente en la descripción de los idénticos tonos de voz de dos hermanas mellizas:

> El saludo de la recién llegada reprodujo, congruentemente, la actitud y la voz del ya efectuado por la hermana.[1525]

En la misma novela describe el recorrido inverso de la enunciación cuando se fija en el gesto original del habla que sobrevive en la mueca muda de un personaje que trata de descifrar las palabras durante la lectura. Una representación de un monólogo interior al compás que marca la mirada sobre los renglones donde subsiste tímidamente el primitivo gesto fonador que alumbró a las primeras palabras:

[1519] Ibíd., p. 296.
[1520] Op. cit., *Ágata…,* p. 173.
[1521] Op. cit., *Toda…,* p. 143.
[1522] Ibíd., p. 220.
[1523] Ibíd., p. 240.
[1524] Ibíd., p. 246.
[1525] Op. cit., *Toda…,* p. 260.

> Uno de ellos se sentó junto a la mujer, quien no levantó la vista hasta no haber acabado la página que leía, moviendo los labios con una manifiesta tendencia a masticar las oes.[1526]

También los músicos integran en sus hábitos corporales esta clase de actos reflejos, sintomáticos de la intimidad del diálogo con las notas. En la misma novela, el jerezano retrata uno de estos gestos musicales en las manos de Don Fermín, aunque interpreta su significado sonoro como un símbolo de poder:

> Don Fermín lo escuchó con insegura condescendencia, el tamborileo de los dedos en el brazo de la butaca marcando la prisa que no tenía.[1527]

Una de las figuras retóricas a las que más recurre José Manuel Caballero Bonald a la hora de dibujar el paisaje sonoro en sus novelas es el símil. A través de la comparación de imágenes o, en este caso, de sonidos, el jerezano desvela por lo general una tendencia surrealista aclimatada en el encuentro insólito y estremecedor de estímulos por lo general muy distanciados en su naturaleza real. A lo largo de su obra, este tipo de símiles son frecuentes —"La silla de ruedas había quedado en un estado deplorable, asomaba entre las matas de hinojo y los cardos borriqueros como el esqueleto de un triciclo en una leonera"[1528]—. En la selección de las comparaciones sonoras que exponemos a continuación, algunas también funcionan como instrumentos reguladores de la trama, dado que el encuentro de sonidos que inauguran está compuesto en multitud de ocasiones por elementos simbólicos que intuimos próximos a la personalidad de algunos personajes, al entorno físico representado en las novelas o a sus propios desenlaces:

> La barra del cierre sonaba como un badajo contra una lata.[1529]
>
> El campo zumbaba como una moscarda dentro de una botella.[1530]
>
> El capataz tenía la voz estropajosa, como si las sombras de la nave se le enroscaran en la lengua.[1531]
>
> El eco de los cascos retumbaba por el cañón del túnel igual que el pedrisco sobre un tejado de latón.[1532]

[1526] Ibíd., p. 349.
[1527] Ibíd., p. 130.
[1528] Op. cit., p. 48.
[1529] Op. cit., *Dos días…,* p. 140.
[1530] Ibíd., p. 226.
[1531] Ibíd., p. 261.
[1532] Op. cit., *Toda…,* p. 59.

> Se oía la sutil quejumbre del viento entrando por alguna rendija de la ventana, como si fuera el llanto de un niño o el maullido de un gato o el jadeo lascivo de una mujer.[1533]
>
> Gemía la butaca como una arboladura con el viento de través.[1534]
>
> La empujó esperando oír el chirrido giratorio de las herrumbres, pero no sonó más que un roce en el entarimado, como una actividad de carcoma en lo más recóndito de la madera.[1535]
>
> Iban al trote y el estruendo de los cascos tableteaba por la campiña como por una bóveda.[1536]
>
> Llegaba entonces hasta allí el estruendo de un camión, perforando la madrugada como un reclamo imposible, el ruido asociado a la aceleración de los pulsos.[1537]
>
> El león, que había permanecido amodorrado hasta entonces, se desperezó y emitió un rugido precario, una tos más bien que reptó hasta la otra parte del local como el eco de los ruidos en una bodega.[1538]
>
> Los golpes del pico se expandían por la taberna con una resonancia lúgubre, apelmazando aún más la fetidez que expelía la jaula y retumbando posiblemente por dentro de la cabeza del proveedor como las paletadas sobre un ataúd.[1539]
>
> Hacía viento y las acacias de la placita resonaban como resuena el mosto hirviendo en los barriles.[1540]
>
> El sesgo de la lluvia irrumpía ahora en los cristales y ese rumor creó en el cuarto un clima taciturno, como de víspera de un viaje no deseado.[1541]
>
> Se oía el arrastre de un mueble como si fuera un insulto.[1542]

Además de en *Campo de Agramante* (1992), donde el espacio de la escucha es uno de los temas principales, en el resto de sus novelas el jerezano también suele retratar a sus personajes en el papel de oyentes. Los límites imprecisos entre los sonidos verosímiles y los que se reproducen potencialmente en sus mentes ayudan al lector a completar tanto el perfil psicológico de éstos como a adentrarse por la atmósfera sugerente que envuelve al conjunto de sus libros. Gran parte de los paisajes sonoros que resuenan en sus novelas tienen lugar a partir del retrato frecuente de sus personajes entregados a la escucha. En tales episodios, como suele ocurrir en la mayoría de los casos en los que describe el espacio auditivo, no escatima en nombres y adjetivos

[1533] Ibíd., p. 99.
[1534] Ibíd., p. 131.
[1535] Ibíd., p. 171.
[1536] Ibíd., p. 187.
[1537] Ibíd., p. 332.
[1538] Op. cit., *En la casa…,* p. 233.
[1539] Ibíd., p. 245.
[1540] Ibíd., p. 285.
[1541] Ibíd., p. 289.
[1542] Ibíd., p. 310.

que ensalzan las cualidades acusmáticas y musicales del entorno. Muchas veces los sonidos que escuchan sus personajes se corresponden con varios elementos sonoros que también figuran a menudo en el conjunto de su obra, como el canto de los pájaros, el sonido del viento, el gotear de los grifos, los propios ruidos y otros repertorios sonoros cargados de simbolismo que estudiamos más adelante. Seleccionamos sólo algunos ejemplos de este tipo de retratos extraídos de varias de sus novelas:

> Pedro Lambert oyó los pasos cada vez más cerca, el monocorde razonamiento del esparto contra el mármol, el crujido de algún jabalcón de la techumbre donde anidaba la totovía, y supo que iba a llover aquella misma tarde.[1543]
>
> "[…] y siguió hacia la casona al través del parque, la oreja presta y un vértigo de peonza zumbándole por dentro de las sienes.[1544]
>
> Oía como un jadeo acrecentado por la tiniebla de dentro de los párpados, una ronca bocanada de viento que venía ululando desde más allá de la noche sin encontrar la salida, una circunvalación de roces y zumbidos dentro de la más precaria hendedura del ahogo.[1545]
>
> Se tendió luego en la cama y oía un neutro rumor de grifos y de goznes y en seguida el isócrono vaivén del soplillo avivando el fuego.[1546]
>
> Oía sin saber que lo oía el chirrido de las ruedas de un carro, los gimientes muelles de la cama arañando el tabique, el arrastre de la silla sobre las baldosas al tiempo que se levantaba.[1547]
>
> Don Fermín se volvió al salón mientras oía el afónico encendido del Austin […][1548]

A lo largo de sus cinco novelas figuran asimismo diversos párrafos extensos donde, a través de la voz del narrador, el jerezano se esmera muy particularmente en la descripción del paisaje sonoro. Además de en *Campo de Agramante* (1992), seguramente sea en *Ágata ojo de gato* (1974) donde estos fragmentos aparezcan con más frecuencia y donde presenten un mayor componente poético a merced del lenguaje abigarrado y surrealista que define a la tónica general de ambas novelas. Por eso, a nivel fragmentario funcionan con un dinamismo poético similar al de sus poemas en prosa, aunque sus alusiones simbólicas no dejen de remitir necesariamente al clima psicológico y temático de cada una de ellas. A continuación seleccionamos tres fragmentos de este tipo. Los dos primeros extraídos de *Ágata ojo de gato* (1974) y el tercero de *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981):

[1543] Op. cit., *Ágata…,* p. 239.
[1544] Ibíd., p. 325.
[1545] Ibíd., p. 148.
[1546] Op. cit., *Toda…,* p. 105.
[1547] Ibíd., p. 116.
[1548] Ibíd., p. 133.

> El rezo era como una sofocante astilla de la tronada, un zumbido que quedaba oscilando en la penumbra y se filtraba en la sala por lucernas y matacanes, por las rendijas de los zócalos y los asientos de las vigas. Se oía el denso repliegue de las carnes bajo las ropas sudadas; se oía el bucólico tintineo de las lágrimas de cristal de roca de las arañas, la tensión del jaspe embutido en el palorrosa de los bargueños. Y por encima de todo aquel sonsonete de maderas y tapicerías, se alzaba también la escala diatónica de las jaculatorias que debían remediar la embestida de la tormenta.[1549]
>
> El más imperceptible sonido —un minúsculo desplazamiento de arena, una ramita de brezo tronchada, el recóndito flujo del agua salobre— se difunde a través de interminables multiplicaciones acústicas hasta más allá del fondo de los médanos, ya en la nunca hollada tierra donde se abren las guaridas de las hidras y el socavón de los espejismos. Y así se propagaba entonces por la marisma del Salgadera el jadeo inhumano, el chirriar de los herrajes, la quejumbre de los troncos hendidos, el refregón contra el cáñamo de las manos ulceradas, los cuerpos rebotando contra la arenisca o hundiéndose en los lucios.[1550]

Estos dos fragmentos sintetizan a través de su lenguaje alegórico el juicio moral implícito en el conjunto de la novela. En el primero se escucha la resonancia alienante de los rezos en cuya súplica los hombres pretenden condicionar los fenómenos climatológicos y purificarse de la codicia que les incita a apropiarse de la tierra. En contrapartida, en el segundo se difunde el secreto rumor de la voz de la propia tierra que surge de lo más hondo de sus profundidades y se entremezcla de nuevo con "el jadeo inhumano" y con los sonidos decadentes de quienes la desfiguran a su antojo.

Algo similar ocurre en el en siguiente fragmento de *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981), donde vuelve a emplear un lenguaje poético muy sugerente, alejado de cualquier tipo de explicación taxativa. El párrafo comienza con el griterío de unas aves necrófagas que auguran la llegada de unas milicias justo antes de que el narrador presente el cúmulo de sonidos que están por venir como una mezcla de asonancias afables y familiares y de diversos estruendos que vaticinan el cumplimiento de una amenaza. Dos tipos de sonidos que simbolizan la paz y la guerra, la concordia que reina en el austero puerto de pescadores en contraste con el presagio de la llegada de un régimen violento que terminará por desterrar el sosiego de una vida en armonía con la naturaleza:

> Y de pronto, lo que llegaba hasta allí no era sino un griterío de aves necrófagas, una algarabía gregaria y militar, un maremágnum en el que empezaban a intercalarse otras placenteras o dañinas anomalías sonoras. Por ejemplo, el armonioso ronquido de un chigre jalando de una maroma que remolcaba al puerto entero hasta alta mar, el quinto viento de la noche imitando el silbo de la langosta cocida viva, una voz restallando igual que un látigo en la espalda del que nunca fue llamado por su nombre, un chapoteo con la consistencia de una deglución sexual, la madera de la barca de Jaquemate gimiendo

[1549] Op. cit., *Ágata…,* p. 262.
[1550] Ibíd., p. 319.

> fantasmalmente por el rompeolas, el eco de alguien que cantaba como lamiéndose sus heridas, animal de majestuoso sufrimiento.[1551]

Por otro lado, a través de una lectura pormenorizada de su obra se van decantando los temas a los que acude de manera reincidente a la hora de retratar los paisajes sonoros y sus predilecciones como oyente de la sonosfera. Además de la propia música, del silencio y de sus múltiples estribaciones simbólicas, el jerezano escucha de preferencia algunos sonidos del entorno físico y natural que transforma en tema literario, en sintonía con su poética interiorizada y meditabunda y con la dimensión ideológica que trasciende en sus escritos.

Ya hemos destacado en diversas ocasiones la importancia de la noche en la obra y en la poética de José Manuel Caballero Bonald. En relación con la escucha, si ya observábamos que en su poesía es en el silencio de la noche donde más sensible se muestra a los sonidos del mundo que resuenan en su memoria, en su obra narrativa registra muchos sonidos nocturnos o provenientes de espacios donde la luz difícilmente puede penetrar:

> Sonó dos veces una sirena por lo hondo de la dársena, ese llamamiento nocturno con algo de póstumo horadando un imaginario cerco de nieblas.[1552]
>
> Se oía un recóndito aliento de aljibe reavivado por la oscuridad.[1553]
>
> […] un espacio penumbroso y apacible recorrido por esa desusada sonoridad de las habitaciones a las que han vaciado de muebles.[1554]
>
> Se oían entonces los pasos arrastrándose por el hueco de la escalera, retumbando en las sienes de Estefanía. Un eco que invadió la casona y la proveyó de sombras antiguas y en parte desvanecidas.[1555]
>
> Sonó de pronto una sirena, una ululante sierpe enroscándose y desenroscándose por las cavidades de la noche.[1556]

En su imaginario poético la noche simboliza un íntimo espacio de libertad donde la ausencia de luz es un terreno abonado para la imaginación y para la escucha atenta del diálogo

---

[1551] Op. cit., *Toda…,* p. 280. Obsérvese cómo el jerezano ya utilizaba en la primera escena de su primera novela, *Dos días de setiembre* (1962), el recurso de representar una amenaza que se va haciendo cada vez más concreta a través de la descripción del paisaje sonoro. En ella dos hombres afligidos por el hambre se juegan la vida en una viña perteneciente a la oligarquía local, agazapados de noche entre la maleza, esperando el momento oportuno para robar uvas: "Llegaba ahora el ruido de un carro por la parte del almijar. Los dos hombres se quedaron quietos escuchando. Las ruedas saltaban entre los baches, chirriando y llenando la noche de un imprevisto reguero de estrépitos. Al hombre del lobanillo le dolía en el pecho aquel ruido." Op. cit., p. 71.
[1552] Op. cit., *Toda…,* p. 100.
[1553] Ibíd., p. 152.
[1554] Id.
[1555] Ibíd., p. 202.
[1556] Op. cit., *Campo…,* p. 235.

interior con la sonosfera. En su poética se muestra como un legatario de la imagen ancestral que reavivaron los románticos del poeta en contacto con los dioses, del demiurgo creador dotado del don de la clarividencia, del profeta atento a los mensajes divinos ocultos en las impenetrables lontananzas del sueño. Si en 2009 bautizaba un poemario suyo con el título *La noche no tiene paredes*, la noche ya venía siendo un tema cumbre en su obra poética desde el primero de sus libros. La noche sin paredes representa la libertad individual de escuchar sin limitaciones las voces del universo en diálogo con la intimidad que promueve la oscuridad. Un espacio simbólico regido por la escucha donde el poeta traspasa los límites del tiempo y de su propia conciencia a través de un viaje solitario hacia su interior de donde trata de sacar a flote la palabra precisa, un testimonio que bajo la luz del sol siga manteniendo viva la oscura llama de los ecos de la noche.

En consonancia con su voluntad de traspasar los límites sensibles y de la conciencia a través de la escucha, la imagen de la pared es otra de las que aparece con frecuencia vinculada a los paisajes sonoros de su obra. Ya lo veíamos en los versos del poema *Vuelta a empezar*: "Lo oigo alentar al otro lado / de la pared, es decir / al otro lado del mundo."[1557] En el conjunto de su obra literaria la pared suele representar la frontera que nos separa del mundo y que nos impide escuchar la verdad. También la pantalla sonora donde oímos entrechocar nuestros miedos, los miedos creados por nuestra propia ignorancia o por el fatalismo de nuestros augurios. En *Viajero de paso* de *Manual de infractores* (2005) el jerezano volvía a ser el niño que ausculta temeroso los sonidos de la noche, pero que esta vez escucha los ruidos en el interior mismo de las paredes:

En las habitaciones de los broncos, obtusos
hoteles estivales
hay siempre un remanente de amenazas
enmascarado entre los utensilios
de la noche.
                Implacables
ocurren los ruidos por dentro de los muros:
unos pasos erráticos que atruenan
en los techos tan fúnebres,
una voz de guarida trabada en el armario,
un estruendo de aguas desplomándose
por las acongojantes cañerías,
                mientras
la oscuridad imprime
como un brillo de tea en la almohada.

¿Con qué sombras pernocto, quién
me defenderá de esos intrusos
que transfieren su inquina al hospedado?

Más que nunca la vida

[1557] Op. cit., *Somos…,* p. 528.

se vuelve aquí provisional y huraña.[1558]

En paralelo a su obra poética, la imagen del oyente parapetado detrás de una pared que le impide auscultar con claridad los sonidos del mundo se da también con frecuencia en sus novelas, donde muchos de sus personajes perciben sonidos y ruidos imprecisos que reverberan en los límites físicos del espacio donde los sitúa el jerezano. Recogemos ejemplos de varias de sus novelas:

> […] oyendo como a través de un tabique de guata la llantina de Digo Manuel y los enredos de Perico Chico […].[1559]
>
> Se arrebujó en el impermeable y oyó como por detrás del muro el sordo refregón del yesquero, la respiración quejumbrosa de algún durmiente, las secas chupadas al cigarro, el viento meneando las hojas.[1560]
>
> Llegaba entonces desde abajo el repique insolente de los tacones de miss Bárbara, el ingrato gemido de la puerta lateral del jardín.[1561]
>
> Le llegaba la voz desde algún remoto itinerario de la casona, onda de fraternal imperativo abriéndose paso por la cerrazón malsana de la galería, como arropada por una espesura de cortinajes y reposteros.[1562]
>
> Me llegaba su voz como a través de una espesura textil, palabras irreconocibles, frases inconexas, jadeos.[1563]

El contraste entre dos espacios sonoros separados por un muro representa la distancia que separa al individuo del mundo. Desde un punto de vista simbólico, el muro separa al oído interior —el discurrir del pensamiento, de los sueños y de la memoria— del oído exterior, atento a los sonidos de la sonosfera. A veces son los personajes los que traspasan esa pared imaginaria para volver a la realidad:

> No salió Manuela del atranco de su memoria hasta que sintió la alzada voz de Perico Chico azotándola […][1564]

Otras veces los personajes pegan la oreja a la pared para tratar de averiguar qué ocurre en el otro lado del mundo, como el hijo de Dimas en *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981)

[1558] Ibíd., p. 617.
[1559] Op. cit., *Ágata…,* p. 145.
[1560] Op. cit., *Toda…,* p. 50.
[1561] Ibíd., p. 147.
[1562] Ibíd., p. 282.
[1563] Op. cit., *Campo…,* p. 107.
[1564] Op. cit., *Ágata…,* p. 167.

—"Ni apoyando la oreja en uno de los cuarterones del postigo oyó más que el ruido que hace la ausencia de ruidos."[1565]—, o como Araceli, la esposa de Pedro Lambert, que espía a su marido detrás de una cortina en *Ágata ojo de gato* (1974).[1566] Una curiosidad que por otro lado relaciona con la infancia, con la propensión del niño a la fantasía y a crear mundos paralelos y también con su deseo natural de conocer el mundo exterior y el de los adultos. En la que probablemente sea la más autobiográfica de sus novelas, *En la casa del padre* (1988), narra una escena en la que dos niños se adentran en un mundo propio a través de los ecos insólitos que ocurren en una bodega en sintonía, deducimos, con los que resuenan en su propia memoria evocadora:

> Y ya ingresaron en el prestigio turbador de un mundo segregado del mundo: una gran nave desierta y casi a oscuras, poblada de ecos circulares agazapados por detrás de las pilastras o entre las cuñas de los barriles, con seis órdenes de arcadas a diferentes alturas.[1567]

En esta misma novela y en *Ágata ojo de gato* (1974) ocurren dos escenas muy parecidas en las que dos niños escuchan detrás de la puerta la acción de un espacio que les está vetado. En esta última Pedro y Blanquita auscultan los ecos de un parto: "aquella angustiosa especie de bramido de cierva con que acompañaba la primípara los pujos para sacarse al hijo del vientre."[1568] En aquella otra, los mismos niños que se adentraban por la bodega, Carlota y Alfonso María, oyen una serie de ruidos provenientes de una sala aislada y tras acercarse con cautela escuchan por detrás de la puerta al padre de ambos, uno de los oligarcas más poderosos de la trama, mientras mantiene relaciones sexuales con una criada:

> Alfonso María, entretanto, arrimó el oído con suma precaución a uno de los flecos de luz que evacuaban las holguras de la puerta. Escuchó un murmullo nasal, un jadeo más bien, irreconocible al principio pero asociado enseguida a alguien que respiraba como un enfermo y emitía de pronto una especie de exclamación de súplica. Y ya cuando se apartaba Alfonso María sin saber a qué atenerse, creyó reconocer la voz del padre, quien mascullaba algo ininteligible, como un gañido perruno, algo que le recordó inopinadamente su forma nocturna de gruñir.[1569]

Como ya veníamos viéndolo, uno de los paisajes sonoros más recreados por José Manuel Caballero Bonald en su obra es el del canto de los animales. De entre todos ellos, seguramente sea el canto de los pájaros el que alcance un mayor protagonismo, dado que es el tema principal de muchos de sus poemas y en varias de sus novelas ostenta un grado simbólico crucial para el desarrollo de la trama. A lo largo de sus novelas y poemas figura una riquísima

[1565] Op. cit., *Toda…,* p. 333.
[1566] Op. cit., p. 347.
[1567] Op. cit., *En la casa…,* p. 75.
[1568] Op. cit., *Ágata…,* p. 283.
[1569] Op. cit., *En la casa…,* pp. 78-80.

compilación de los diversos nombres y cantos de animales y aves que conforman el campo semántico, de carácter localista, de la fauna de la baja Andalucía y especialmente del Coto de Doñana que inspira la imagen de Argónida. En el siguiente apartado nos referimos específicamente a las imbricaciones simbólicas de estos cantos.

Por su amplio desarrollo en el ámbito natural, es en la novela *Ágata ojo de gato* (1974) donde los cantos de los animales ocupan un protagonismo mayor en el espacio auditivo. Su presencia constante en todos y cada uno de los capítulos representa al coro polifónico de la "mater terrae" que reclama su espacio legítimo frente a la avidez de los hombres que tratan de dominarla. El jerezano le dedica múltiples frases y párrafos al paisaje sonoro que generan los animales y en cada caso se preocupa por buscar la palabra exacta que define al canto de cada uno de ellos:

> No oyó el rebudio del jabalí ni el croar de los sapos ni el rebramo de la corza ni el lametón del verdín contra las paredes del caño crecido; no oía más que sus pulsos y como el hondo bullicio de una contracción orgánica que le hendía enteramente por dentro.[1570]

Uno de los fragmentos en cursiva de la novela, donde está expresada con un lenguaje poético y surrealista la voz de la tierra, registra particularmente los cantos y sonidos de los animales de Argónida:

> Y en eso notó sin saberlo que de allí brotaba como una vidriosa copia de la actividad nocturna de la fauna alojada en la breña
> *un bramido agónico de gamezno alucinado por el ojo homicida del gato cerval un grito de grulla que avisa del horrendo combate de la mangosta y el culebrón lagunero un graznar de ánsares sorprendidos en sus dormitorios por el husmo de la raposa un vacío rebosante de luchas y huidas y apareamientos y hambres y hartazgos y descomposiciones*
> y aunque Manuela no llegara a asimilar más que el cotidiano amasijo de toda aquella zoológica saturación, algo nuevo (que venía de esas cavernas a la vez pútridas y lozanas de la noche) la liberó en parte de su letargo y sintió más que nunca la ávida sanguijuela del relente chupándole las carnes y acobardándola en los repliegues de su indigencia.[1571]

Sin embargo, en sus siguientes novelas, aunque con un lenguaje literario más prosaico, el peso de la amenaza de los hombres sobre Argónida sigue estando muy presente. Esta vez será el grito de un jabalí perseguido hasta la muerte por el todopoderoso terrateniente Alfonso María de *En la casa del padre* (1988) el que simbolice la indolencia del hombre que destruye sin miramientos su entorno natural:

[1570] Op. cit., *Ágata…,* p. 137.
[1571] Op. cit., *Ágata…,* p. 147.

> El jabalí empezó a chillar de un modo angustioso, transmitiéndole con toda probabilidad su espanto a la fauna entera de Argónida. […] Sus alaridos remitían a lo que aquello podía tener de familiarmente cruento: al ceremonial de una matanza prenavideña […]. Y se adelantó hacia las lindes del pinar con andares de héroe que prefiere el anonimato, en tanto que dos guardamontes remataban al cochino —que aún emitía un sordo rebudio—, y cargaban con él. […] El eco de la hazaña corrió pronto por los mentideros de la ciudad y zonas limítrofes y le valió al tío Alfonso María el contundente sobrenombre de *Sacamantecas*.[1572]

Dentro de las múltiples interconexiones temáticas de sus novelas, en las que también reaparecen de manera recurrente diversos personajes, es el espacio de Argónida el que le aporta una mayor cohesión al entramado del conjunto de su obra narrativa. En *Campo de Agramante* (1992) el protagonista vuelve a escuchar precisamente el grito de un jabalí que se parece mucho al que acabamos de escuchar en este fragmento:

> […] sin que el jabalí hubiese dejado de chillar con una lúgubre y acongojante desesperación. Los gritos se catapultaban contra las cuatro orillas de aquellas simulaciones lacustres y eran devueltos a su procedencia con una ominosa multiplicación de ferocidades.[1573]

En *Campo de Agramante* (1992), la fauna de Argónida también está presente en las escuchas anticipadas del protagonista del entorno auditivo[1574] y de otros personajes que ostentan similares dones fantásticos, como el hijo mayor de Simón, que padece una afasia, y que al igual que el personaje parecido a Manuela que el jerezano dijo haber conocido en la vida real después de haber publicado *Ágata ojo de gato* (1974), tiene la capacidad de darles de comer a los cérvidos de la mano, y en relación con la escucha, de "oír a una legua las asambleas de camarones"[1575].

El paisaje sonoro de Argónida que atraviesa el conjunto de su obra está compuesto además de por los cantos de los animales, por la inercia de las mareas en la marisma, por el movimiento de las arenas y de los vientos, y por otros elementos acusmáticos presentes en su espacio mitológico. En *Leyenda de la realidad*, un poema de *La noche no tiene paredes* (2009), el jerezano escucha muchos de esos indicios desde la orilla de Sanlúcar desde donde se divisa el

---

[1572] Op. cit., *En la casa…,* p. 87, 88.
[1573] Op. cit., *Campo…,* p. 218.
[1574] En un momento dado el protagonista afirma haber oído sonidos extraños producidos por animales que anticipan una trepidación alarmante: "Sólo se oía un ávido ronquido, un chapoteo de pezuñas y la musgosa embestida de la corriente contra la amura del bote. De pronto, hubo un alarido angustioso y universal que ya se me había anticipado inciertamente hacía poco, pero que se repetía ahora de modo real y escalofriante." Op. cit., *Campo…,* p. 217. Un sonido provocado por animales similar al que resuena en la mente de Lorenzo en *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981): "Venía de las caballerizas un rumor que la madrugada hacía más dilatado, primero una especie de frotamiento de crines o de hojarasca, una rumia quizá demasiado sonora, y luego lo que parecía ser el ruido de un caballo echándose en el acostadero desde una altura superior a la presumible. Hubo un eco como lleno de boquetes en la pared del casal que le recordó a Lorenzo el aleteo que había escuchado poco antes." Op. cit., *Toda…,* p. 52.
[1575] Op. cit., *Campo…,* p. 209.

coto y donde vive gran parte del año. En el recorrido introspectivo del poema toma conciencia del origen fundador de la leyenda a través de los sonidos provenientes de Argónida que resuenan en su espíritu y en sus sueños:

> Me está mirando el mar desde el confín sedoso
> de Sanlúcar.
> Todo el tiempo me mira, guarecido
> entre el muelle pesquero, las salinas
> azules de la Algaida y la sagrada
> demarcación de Argónida.
> Allí está él, indemne
> y sucesivo, y allí está también ella,
> la dulce, la inclemente
> y gemebunda, la dotada de cárceles, la esquiva
> con su propio pasado lujosísimo.
>
> Más allá del fecundo
> rango de la marea, oigo las naves trasegando
> en las fosas del cieno, oigo los gritos
> de la marinería, los toros mitológicos, la hazaña
> más gozosa, más libre
> que sobrevino nunca entre mis sueños.
>
> Esa misma porción de realidad
> vuelve a ser nuevamente una leyenda.[1576]

El espacio resonante de los sueños es otro de los lugares comunes donde el jerezano dibuja de preferencia los paisajes sonoros de su obra. En sus memorias se preocupa por la naturaleza psicológica de los mismos, rescatando algunos términos herederos del psicoanálisis freudiano como la "indefensión aprendida"[1577]. También se refiere a un sueño repetitivo que le provocaba una "incómoda sensación de interinidad"[1578]. Lógicamente, en su obra narrativa, el siempre inquietante territorio de los sueños está más presente en sus dos novelas de corte alucinatorio: *Ágata ojo de gato* (1974) y *Campo de Agramante* (1992). El personaje de Manuela también tiene un sueño repetitivo cargado de simbolismo en el que se observa devorándose a sí misma.[1579] En repetidas ocasiones el narrador omnisciente nos hace participes de los sonidos que atraviesan el espacio psicológico de Manuela a partir de referencias imprecisas que se sitúan a caballo entre los diferentes estados de su conciencia, que van desde las ensoñaciones donde se manifiestan sus deseos hasta sus propios sueños:

[1576] Op. cit. *Somos…,* p. 709.
[1577] Op. cit., *Tiempo…,* p. 267.
[1578] Id.
[1579] Cf., op. cit., *Ágata…,* p. 149.

> A veces, en las noches de orgías imaginarias, se quedaba oyendo hasta que le dolían las sienes el fragor de las aguas recónditas y las hojas fustigadas por el viento, intentando descubrir la seña, la llamada, el derrumbe del extraviado en el cenagal […] cuando ya comenzaba Manuela a dormir en un angustioso íncubo […] oyó dentro del sueño como un trasiego de telas hendidas, una estridencia de uñas enganchadas en algo que podría ser una madeja.[1580]

En sus sueños la angustia que le persigue en paralelo al fatalismo que se origina a partir del momento en que el normando le hace partícipe de la existencia del tesoro se manifiesta a través de la queja de la tierra y de los animales que habitan sus profundidades, en paralelo a la imagen del propio normando, cuyo cadáver de alimaña putrefacta ella había abandonado en el lodo de un caño de la marisma:

> Oyó algo que bien podía ser el arrastre de un cuerpo y luego una sucesión de crujidos, mezclados aún dentro del sueño con la difusa imagen de la comadreja persiguiendo a la rata o del camaleón trepando por los puntales del chamizo.[1581]

En *Campo de Agramante* (1992) el protagonista también tiene sueños repetitivos[1582] en los que de nuevo la linde del espacio sonoro que separa a los sonidos de lo real y de lo imaginario nunca se muestra de forma explícita. Las imágenes cíclicas se manifiestan en este caso a través de un zumbido tan potente y tan real que el protagonista afirmar llegar a convertirse en él:

> Al principio, había un zumbido que ocupaba todo el espacio del sueño, un retumbo de trayectoria circular que se iba propagando en ondas irregulares desde dentro de mi cabeza hasta un lugar sin fondo. Yo formaba parte de ese zumbido: era propiamente el zumbido.[1583]

En su obra poética la representación del sonido en los sueños vuelve a ser una metáfora de la propia vida, enfrascada en una memoria retroactiva que actúa *A contratiempo* del propio paso de los años. Con un título cargado de reminiscencias musicales denominaba el jerezano este poema de *Manual de Infractores* (2005) donde rememora con nostalgia el vigor del erotismo del ayer a través de un sueño que simboliza de nuevo la juventud perdida. Aquí también la vida se manifiesta a través de un grito:

> Las sábanas de anoche, sus sonoras,
> sus húmedas arrugas, ¿a qué sueño
> remiten, siguen cubriendo todavía
> tantos jadeantes flecos de desgana,
> la pesadumbre de los cuerpos

[1580] Ibíd., pp. 231, 232.
[1581] Op. cit., *Ágata…,* p. 129.
[1582] Cf., op. cit., *Campo…,* pp. 79, 119, 157, 158, 214.
[1583] Ibíd., p. 157.

apenas ya reconocibles?

No despiertes aún, nunca despiertes
si no has ido esquivando mientras amanecía
los profusos gerundios del amor.

Portadora de sábanas, la vida
se amotina en la alcoba y gime
como el gozne oxidado de una puerta.[1584]

Otras veces utiliza las descripciones de la sonosfera para incrementar la incertidumbre de la trama, a través de sonidos que no son más que indicios ambiguos de los acontecimientos que están por llegar, o a partir de los cuales los personajes se malician sobre el destino que les espera:

> Y en eso empezó a oírse por el fondo de la hijuela una trepidación todavía indecisa pero que en ningún caso podía atribuirse ni al galope de los venados ni a ninguna otra caterva de invasores.[1585]
>
> Venía de la parte del muelle el eco lánguido de un pregón callejero, una ristra de modulaciones ininteligibles que parecían dotar a la tarde de su más difícil placidez.[1586]
>
> Se acercaban desde algún sitio ilocalizable unas voces desabridas y confusas, un rumor que parecía irse amortiguando conforme recorría espesuras de tapices y puertas acolchadas.[1587]
>
> Y eligió seguir adelante, justo cuando empezaba a oírse una densa bullanga aproximándose por uno de los portalones del fondo de la bodega.[1588]

Por último, en sintonía con la denuncia de las atrocidades del poder fascista y de una violencia impregnada por los ecos de la guerra civil, en el espacio sonoro de sus novelas resuenan de forma vehemente las amenazas de muerte contenidas en el retumbo lejano de los disparos y en la música marcial de los desfiles al paso. En *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) mamá Paulina presiente la llegada de unas milicias a la costa, que por la zona geográfica del bajo Guadalquivir en la que transcurren todas sus novelas, y por la descripción y la época del año en la que sitúa los acontecimientos, nos recuerda inevitablemente al desembarco de los nacionales en la península y al bloqueo del Estrecho de Gibraltar que llevaron a cabo las tropas golpistas en el verano del 36:

[1584] Op. cit., *Somos…,* p. 557.
[1585] Op. cit., *Ágata…,* p. 348.
[1586] Op. cit., *Toda…,* p. 115.
[1587] Op. cit., *En la casa…,* p. 39.
[1588] Ibíd., p. 76.

> Pero un aire opaco y como percudido de ceniza, que ya había conseguido disipar los últimos rastros del verano, ennegrecía aún más la noche y contagiaba todos los ruidos de una especie de esponjosa inminencia de lluvia. Y ya iba mamá Paulina a cerrar la ventana cuando escuchó lo que parecía ser un bullicio de gente congregándose, una alarma de voces y carreras y el inconfundible silbato de Jenaro Lacavallería convocando a sus huestes. Supuso en principio que sería algún habitual desembarco de pertrechos o algún nocturno simulacro defensivo, pero algo había en toda aquella repentina conmoción callejera que no se acomodaba del todo a otras rutinarias conmociones. Tal vez el silbato era más apremiante, tal vez el chirriar de los clavos de las botas contra los adoquines reproducía la acelerada estridencia de un peligro. […] Retumbaron de pronto dos disparos de máuser, quizá un aviso más que una agresión, tableteando desmesuradamente por los lóbregos confines de la costa, hasta que el eco fue poco a poco engullido por la boca de lobo del agua.[1589]

En sus memorias el jerezano recuerda que de niño oía desde su casa los disparos y las descargas de pelotones de fusilamiento. También recupera la memoria de don Ezequiel Dorrego, el médico de su familia, un viejo amigo de su abuelo que fue fusilado por sus ideas socialistas.[1590] Esos sonidos le marcaron tan profundamente que están diseminados en diversos episodios puntuales de sus novelas en los que tanto hombres como animales son ajusticiados a golpe de metralla. Si en *Dos días de setiembre* (1962) el contexto histórico y la censura no le hubieran permitido hacer alusiones directas a los ecos mortíferos de la guerra, en *Ágata ojo de gato* (1974) narra una escena en la que Clemente, un prófugo del bando rebelde refugiado en casa de los Lambert Cipriani, es asesinado de un disparo a bocajarro:

> Sacó entonces el vigilante de debajo del brazo una pistola con las cachas lubrificadas por el sudor y apuntó meticulosamente antes de disparar. El tiro tableteó por las lontananzas de la marisma y fue devuelto a la casona para que entrara allí ululando por las grietas de las paredes y multiplicándose por todos los rincones donde ya se había guarecido previamente el espanto. […] El autor del disparo bajó hasta donde estaba Clemente, le volteó y, tras comprobar algo que ya parecía innecesario, lo cogió de los pies y lo arrastró por el tramo de escalera que no había llegado a salvar el fugitivo. La nuca rebotaba contra el mamperlán de los peldaños con un aterrador sonido a cántara rota […][1591]

En su siguiente novela, *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981), describe específicamente el sonido aterrador de un pelotón de fusilamiento:

> Un instante más y la descarga retumbaba de un modo impensable y devastador, se catapultaba contra la calma de la mar y seguía rugiendo allí infinitamente mientras caían los cuerpos al pie de la pared rocosa.[1592]

[1589] Op. cit., *Toda…,* pp. 152-154.
[1590] Op. cit. *Tiempo…,*p. 37.
[1591] Op. cit., *Ágata…,* p. 351, 352.
[1592] Op. cit., *Toda…,* p. 223.

En la misma novela emplea una metáfora estridente para referirse al sonido de la muerte propia de quien recibe un disparo infausto en el pabellón auditivo. También en su obra *En la casa del padre* (1988) recurre a una metáfora similar para representar el sonido de la muerte a través de la percepción sensorial de un potro igualmente ajusticiado por un disparo. Citamos los dos fragmentos:

> […] el caballista del sombrero tirolés […] alcanzó al fugitivo de un tiro en la oreja, de modo que éste pudo oír muy bien, un segundo antes de morir, qué horrible clase de moscardón se le había metido por los sesos.[1593]
>
> La víctima vería un relámpago, amagaría un respingo y se iría fulminada contra la paja, los sesos mordidos por un tábano del infierno.[1594]

En esta última novela se representan escenas en las que cuadrillas de hombres armados dirigidos por los oligarcas del pueblo se disponen a ajusticiar a los fugitivos que mal que bien tratan de refugiarse en la naturaleza. La tensión contrastada entre la sed de sangre de los depredadores armados que los andan buscando y el pánico de quienes tratan de salvar el pellejo envuelve una vez más la descripción del paisaje sonoro:

> Se oía mugir la sombra a ras de los adoquines. Alfonso María dio las órdenes sin hablar: hizo un gesto con la cabeza a Juan de Juana y alertó con los ojos a Jacinto Manotriste. Los dos avanzaron con un sigilo que parecía emular al que ampara al depredador. […] Todo estaba en calma y no había en la noche más respiración que la que ellos intentaban contener. Alfonso María notaba pasar los segundos como si el tiempo fuese otro enemigo agazapado. Pero la llamarada no tardó en abrirse paso por los corredores inocuos de la oscuridad. Ululando, resquebrajando la tablazón del silencio, multiplicando sobre los muros las siluetas fugitivas de los incendiarios.[1595]

En su última novela, *Campo de Agramante* (1992), también recrea el sonido de la muerte en las escuchas del protagonista, que presiente en diferido el descalabro de Juan Orozco, cuya desaparición inesperada no deja de desentrañar muchas dudas:

> Escuché de nuevo el chapoteo acompasado de las olas entre los restos de la barcaza y luego un gemido, una exclamación de súplica o de espanto intercalada en el zumbido general de la noche. […] Avancé por el pasillo conforme notaba que el vértigo se iba atenuando, pero aún quedaba en algún lugar el eco de esa voz despavorida mezclado con otro, con la resonancia de un grito que reconocí inesperadamente como el de Juan Orozco en el momento de desnucarse contra la uña del ancla. De modo que enseguida me di cuenta que nada de eso se correspondía con ninguna anticipación acústica, sino

[1593] Ibíd., pp. 184, 185.
[1594] Op. cit., *En la casa…,* p. 127.
[1595] Ibíd., pp. 173, 174.

> que era más bien como una vaga percepción retrospectiva de algo que yo ignoraba y que había ocurrido la noche en que encontraron muerto al botero.[1596]

En resumen, después de habernos asomado a la dilatada y heterogénea variedad de sonidos que se encuentran agazapados entre los párrafos y renglones de la obra de José Manuel Caballero Bonald, todos estos indicios nos hablan de la importancia que tiene la sensibilidad acusmática en su poética que a través de la dialéctica de nuestro estudio relacionamos de una manera más o menos directa con su oído musical. En una posible clasificación de la infinidad de sonidos englobados en la sonosfera, la pregunta nunca resuelta sobre la demarcación precisa de lo que consideramos música frente a lo que solamente son sonidos no dejará nunca de mantener vivo el debate acerca de las dimensiones musicales del hombre. Sin embargo, más allá de los límites siempre imprecisos y subjetivos de esa frontera, el esmero poético con que describe los paisajes sonoros de sus novelas nos incita, más que a buscar la esencia de lo que podríamos considerar como música dentro de los espacios acústicos que describe, a observar la manera en la que esta pregunta atraviesa su pensamiento poético, que por otro lado se ha mostrado en diversas ocasiones particularmente sensible hacia este tipo de debates limítrofes. Si a partir de lo que ya observábamos en su poema *Estoy oyendo el límite del signo*[1597] damos por sentado que esta problemática afecta particularmente a su poética en la linde que separa los valores musicales de la palabra de los puramente prosaicos, ¿cómo no imaginar, después de haber sopesado la riqueza sonora de los repertorios que configuran los espacios auditivos del conjunto de su obra, que la musicalidad que impregna a una de las dos mitades de la sonosfera no trasciende al repertorio de sonidos grabado en los significados de las palabras que componen su obra?

[1596] Op. cit., *Campo…,* pp. 227, 228.
[1597] Op. cit., *Desaprendizajes*, pp. 84, 85.

3.7. La música como símbolo

Se oyen plantas antiguas
y carreras descalzas y un sonido
indefinible, solitario, crudo,
ni siquiera muy fuerte. ¿Era el signo, el aviso?[1598]

Carlos Barral, *Usuras.*

Después de haber observado el protagonismo de la música en la obra de José Manuel Caballero Bonald y las lindes musicales con las que dialoga su particular universo sonoro, en este apartado nos fijamos especialmente en su dimensión simbólica. En el seno de todas estas relaciones, la interpretación trascendente de las referencias sonoras y musicales ya empezaba a asomarse como un elemento crucial a la hora de establecer una visión de conjunto de los valores musicales que atraviesan su obra. Si ya nos fijábamos en la manera en la que el mundo flamenco representa un espacio de libertad y de indignación, en la forma en la que el silencio abarca un amplio abanico de connotaciones metafóricas, o incluso también en otras vertientes simbólicas presentes en muchos de los paisajes sonoros de sus poemas y novelas, a lo largo de su obra, y en especial en su obra poética, el jerezano hace acopio de diversos significados bajo el nombre de la música en diálogo con las principales calas semánticas de su discurso literario. En este apartado escudriñamos las múltiples imágenes que proyecta detrás de la máscara de la música para acto seguido darle la vuelta y observar dos elementos musicales escogidos por su particular relevancia simbólica dentro del conjunto de sonidos que configuran el espacio sonoro de su obra, como es la música del agua y el canto de los pájaros.

Como ya lo apuntábamos a partir del análisis de su poema *De repente, la música*[1599] y de otros poemas y fragmentos donde evoca la naturaleza musical, en su obra la música figura ante todo como un símbolo de plenitud y de gozo sin parangón dentro de todos los posibles estímulos artísticos y vitales. El poder evocador de la música, la armonía que instaura su encanto misterioso, sus siempre magnánimas y desinteresadas retribuciones, hacen de ella una de las pocas experiencias vitales a las que el jerezano le otorga de manera sistemática pero meditada el exigente rango de lo sublime. La música siempre es bienvenida en su obra, incluso cuando se

[1598] Cita extraída de las que el poeta jerezano incluye al final de la novela *Ágata ojo de gato* (1974) dentro del apartado correspondiente a las que hubieran podido inspirar la escritura de la primera parte. Op. cit., p. 373.
[1599] Op. cit., *Somos…,* p. 554.

presenta sin avisar: "Y esa belleza desmantelada, esa majestuosa indigencia de una canción que parecía salir de un pozo y haber sido azotada por muchos vientos antiguos"[1600], afirmaba el protagonista que tanto se parece a él de *En la casa del padre* (1988) en una de las últimas escenas de la novela en la que asume plenamente su destino de hombre libre.

Por tales motivos, observamos que los límites semánticos de la música tienden a sobrepasar la frontera de las expresiones estrictamente musicales y se asientan de manera metafórica en los lugares más afables de su percepción acusmática. Pero también en los que representan, a través de la escucha interior, sus peores vaticinios. José Manuel Caballero Bonald se proyecta musicalmente en la resonancia universal de las esferas y vuelve a ser el niño que relata en sus memorias, aquel niño que fue capaz de construir una radio donde poder escuchar las voces y las músicas lejanas que después de extinguirse dejaron "paso a un zumbido intermitente, que tenía que ser sin duda el del espacio sideral."[1601] Así, el espectro simbólico que abarca su sensibilidad musical llega a ser tan extenso como sus propias inquietudes intelectuales y emocionales.

En el primero de sus libros, *Las adivinaciones* (1952), ya aparecía un poema en el que manifestaba su admiración por los efectos de la música en quien la escucha. El poema se titula *Transfiguración de lo perdido*. Será esta la primera vez de otras tantas en la que describa a la música como el más punzante instrumento evocador, en paralelo al protagonismo del tema de la memoria en su pensamiento ontológico y en el conjunto de su obra:

La música convoca las imágenes
degradadas del tiempo. ¿Dónde
me están llamando, desde qué
penumbra, hacia qué día
me regresan?
                Nada me pertenece
sino aquello que perdí.

Máscara del pasado, la memoria confluye
sobre un fondo difuso de alegrías
donde todo zozobra y se reduce
a nada, donde está mi verdad
haciéndose más crédula.
                Oh transfiguración
de lo que ya no existe, marca
tenaz de lo caduco, cómplice
reclusión de la memoria
que ciñe al tiempo en ráfagas de música.[1602]

[1600] Op. cit., *En la casa…,* p. 287.
[1601] Op. cit., *Tiempo…,* p. 49.
[1602] Op. cit., *Somos…,* p. 46.

3. LA MÚSICA EN SU OBRA

Sagaz fiduciaria del pasado constreñido en la memoria, la música compensa la imposible moratoria del tiempo con su brutal presencia subyugante. Al igual que la palabra sugerente y canora a través de la cual el jerezano ha querido expresarse en el conjunto de su obra, la música congrega las imágenes de un pasado tan glorioso y fugaz como la propia felicidad. Una *Música no escrita* solamente grabada en los archivos difusos de su memoria que ha seguido escuchando una y otra vez a lo largo de su larga trayectoria de poeta nonagenario. Así titulaba precisamente uno de los poemas en prosa incluido en su último libro, *Desaprendizajes* (2015), cerrando un ciclo poético y musical de evocaciones fundadas en la observación del pasado y de su propia identidad a través de la memoria:

> Me llegan mitigados los acordes desde un lugar difuso y disuasorio. Son vestigios no más de una especie de perduración de hermosas consonancias, marcas sonoras que se reproducen en algún entrante de la evocación y vuelven a vivir lo ya vivido: una adicción inopinada hurgando en la conciencia, un súbito aldabón retrospectivo que subyace en lo absorto y se restaura con sólo un acicate de repentinas seducciones. La realidad se despedaza y reconstruye en un instante apenas del recuerdo. Regresa así la música a su foco gravitatorio, se transmite en fragmentos que rara vez concuerdan con su origen, pero que van restableciendo en la memoria una unitaria euritmia incontestable. Lo que un día forjó el conocimiento, lo que el tiempo excavó en la esencia portentosa del vivir, queda ahora implantado con la tenacidad de esa armonía que acentúa el sustento de la imaginación. Oh música no escrita, oh cadencia incesante entre cuyos retornos inconexos se articula un canon esencial de la belleza.[1603]

Esa música brota desde el lugar más recóndito de su ser hasta hacerse perceptible en la intimidad de la escucha. El jerezano se sorprende a sí mismo tratando de hacer inteligibles sus resonantes acordes originados en tiempos pasados, de esclarecer los escrutinios de sus adivinaciones. Se declara un espectador consciente de su borrosa cadencia de recuerdos en el mismo preciso espacio donde después la transforma en esa otra música vicaria de su memoria que forman las palabras e imágenes que nos llegan a través de sus textos. En ese proceso, la misma conciencia que se ve sacudida por la belleza melodiosa de la música original de sus recuerdos le susurra lo imprecisa e inabarcable que resulta la realidad contenida en su testimonio atemporal. En esta metáfora recurrente está expresada su fascinación ante los misterios de la propia existencia, que a fin de cuentas no deja de albergar una hermosura canónica, apenas perceptible desde la atalaya limitada del conocimiento. El placer de vivir desborda a la razón, que en un acto de supervivencia no tarda en plegarse ante el deleite por la escucha de una música carente de significados concisos. Se trata de la única verdad incontestable, el constante reflujo sonoro de la existencia que "ciñe al tiempo en ráfagas de música".

Tal y como lo veíamos a lo largo del segundo capítulo, José Manuel Caballero Bonald no deja de ser en este sentido un alumno aventajado de sus maestros, un largo linaje de poetas

[1603] Op. cit., *Desaprendizajes*, p. 35.

sensibles a la escucha de la "música callada" que suena en el interior y que resuena en los últimos confines del universo. Una enseñanza que en la tradición de las letras hispánicas está presente desde el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz hasta *Espacio* de Juan Ramón Jiménez, dos de sus poemas de cabecera. En la última versión de *Espacio*, el vate onubense enmendaba en prosa los versos con que introducíamos el segundo capítulo: "Yo oigo siempre esa música que suena en el fondo de todo, más allá; ella es la que me llama desde el mar, por la calle, en el sueño."[1604] Sin embargo, José Manuel Caballero Bonald, en la recepción del vetusto símbolo de la música como la fuente sonora del universo ha sabido plasmar su propia marca de estilo, al subrayar de una manera reincidente sus vínculos con los placeres vitales, no solamente en las cavidades receptoras del espíritu, sino en su más manifiesta carnalidad. En su obra poética la música es también la metáfora del placer carnal absoluto y a menudo viene envuelta de un erotismo fragante, en armonía con el canto a los placeres de la vida que recorre el conjunto de su obra. *Música para perplejos*, un poema incluido en su libro *Manual de infractores* (2005), es un himno al candor musical de un sueño erótico que recuerda con la misma complicidad irresoluta que las imágenes del pasado que asaltan su memoria:

> Por dentro de esta música declama
> una mujer desnuda, flotan
> sueños propicios, melodiosas
> estratagemas del placer.
>
> De repente, entre un dulce
> trastorno de violines, reaparece
> la habitación de aquel hotel de Alejandría
> donde la oscuridad era igual que un relámpago,
> justo cuando la flauta conminaba
> a cotejar mejor el valor de la vida.
>
> Acústica del sueño, página codiciosa
> que en músicos callados contrapuntos
> tramita este poema
> y permuta el recuerdo por la perplejidad.[1605]

La lejana imagen de Afrodita preconiza el vínculo sagrado entre el erotismo, la música y la lujuria. Un encuentro que vuelve a ser habitual en la poesía de José Manuel Caballero Bonald, donde las flautas y los clarinetes se yerguen como símbolos fálicos y las pieles de tambor resuenan al ritmo de las caderas. Estas y otras imágenes que vinculaban al erotismo con la música ya estaban presentes en *Somos el tiempo que nos queda*, un poema alegórico con un especial protagonismo dentro de su obra poética. En la afirmación sugerente de su título se deduce un

[1604] Juan Ramón Jiménez, *Espacio*, Obra completa: Juan Ramón Jiménez poesía, Madrid, Visor libros, 2008.
[1605] Op. cit., *Somos…,* p. 573.

horizonte polisémico que conecta tanto con la referencia a la fugacidad del paso del tiempo como con su legado en la memoria, que nos deja constancia del tiempo vivido. En este poema, publicado en 1954, subyace una crítica silente al movimiento nacional-católico, además de por la aparición de una difusa simbología erótica, por la negación implícita de cualquier ocurrente forma de vida después de la muerte. El poeta ha seguido identificándose a lo largo de los años con los designios morales y estéticos que conlleva, dado que retomará el verso que tiene por título en otros poemas posteriores y lo escogerá para bautizar la selección antológica de sus obras completas. Además, su versificación inaugura un diálogo coral entre dos voces transcritas con el uso alterno de cursivas que también supondrá un antecedente directo para los procesos de experimentación tipográfica que observamos en *Dos días de setiembre* (1962), *Ágata de gato* (1974) o *Entreguerras* (2012):

Ligeramente entumecida
pero entreabierta con decoro,
entró la boca en el litigio
de la precaria intimidad.
Iban reptando las parejas
que se apiñaban en lo oscuro:
no se miraban, se sumían
en un reclamo de sudores,
se convertían en secuaces
de la penumbra exasperada.
Como un furtivo postulado
brilló el mechero de los cómplices.

No te preocupes, no me he ido,
¿cómo iba a irme sin saber?
Somos el tiempo que nos queda.

Y ya los cuerpos se anudaban
bajo el velón de la cornisa,
sin entender con qué argumentos
rebasarían la ansiedad.
Era una esquirla el clarinete,
un estertor de la armonía.

Toda la noche resonando
como una sábana en tus pechos,
toda la noche entre emboscadas
buscando llaves que no abrían.

Chorros de gritos tan vehementes
que entrechocaban con los vasos
iban tiñendo de lujuria
los cortinajes y butacas.
Entre el estruendo de los líquidos
unas caderas rebullían
como adosadas a la piel
prostituida del tambor.

Mira qué prendas, qué proclamas
de enloquecida libertad.
Habla más alto, no se escucha
más que el furor de los licores.
Todo está lleno de luciérnagas
y de insufribles fumarolas
todo parece confiscado
por los que nunca saben nada.

Pero la boca ya ofrecía
sus rezumantes terciopelos,
boca promiscua, intercalada
de jugos ávidos y esguinces.
Está arañada de jadeos,
no se parece a las demás.
No se parece, no es mentira.
¿Quién la absorbía en la tiniebla
acumulando sus dispendios,
ya amordazándola, ya hurgándola
por sus más trémulas esponjas?
Pisando vidrios, vomitando
flecos de hierbas y de músicas,
llegaron nuevas avalanchas
de extenuados oficiantes.
Era la hora del suicidio
y algunos miembros de la secta
se desnudaron en la sala
con jactanciosa placidez.

¿Cómo evitar el simulacro?
¿Cómo vivir sin desvivirnos?
Surcan los días por tu vientre.
Somos el tiempo que nos queda.[1606]

Este poema fue publicado en el libro *Memorias de poco tiempo* (1954), un poemario oscuro y hermético donde se entrevé una crisis de valores afectada por la decadencia ideológica que iba con el aire de los tiempos. Entre sus líneas subyace el terror ante la irrupción violenta del movimiento fascista en la sociedad. Una secta ignorante que confisca todos los valores del decoro y se apodera incluso de las últimas bocas que buscan refugio en la oscuridad. La histeria colectiva que desata el movimiento es observada desde el derrotismo impreso en los párrafos en cursiva, que representan el espacio de la intimidad y del pensamiento crítico. La música ha sido secuestrada por la secta y su armonía relegada por los himnos marciales de las bandas de tambores y clarinetes. El espacio auditivo también ha sido tomado por la algarabía de las bocas de quienes se convierten en secuaces del movimiento y entregan sus conciencias al simulacro de "proclamas de enloquecida libertad". En medio del estruendo multitudinario de esa noche de cristales rotos,

[1606] Op. cit., *Somos…,* pp. 106-108.

la música es regurgitada por los fieles al movimiento como un canto religioso en sintonía con el gregarismo de su desmesurada exaltación: "Pisando vidrios, vomitando / flecos de hierbas y de músicas, / llegaron nuevas avalanchas / de extenuados oficiantes."

En *El papel del coro*, un poema integrado en su siguiente libro, el poemario *Pliegos de cordel* (1963), retomaba la imagen de la música secuestrada por un coro de fascistas ultramontanos. Obsérvese cómo una década después de *Memorias de poco tiempo* (1954) el lenguaje es mucho menos hermético y la crítica social no está tan camuflada debajo de los símbolos:

[…]

Beneméritos, sórdidos, rituales,
inquebrantablemente
dispersados entre el fervor
y la estulticia, candorosos
de fe, plausibles de conformidad,
avivan sus inertes tradiciones
los himnos de los coribantes,
intermediarios entre el fango
y el oropel, y cantan,
cantan,
cantan del otro lado de la escena,
renegando del tiempo, intercalando
las cláusulas del odio
en la paginación de la esperanza.

Razón del coro, nunca
como ahora más dócil
a las supercherías de la acción, aquí
desentierro la muerte y le devuelvo
el rango de la vida a su papel.[1607]

En varios poemas de su siguiente libro, *Descrédito del héroe* (1977), volverá a desdibujar la imagen de un canto impregnado por la liturgia religiosa y a referirse a una música que representa una cantinela retrógrada que invade la paz silente de la noche. Citamos en este sentido algunos versos de *Vidriera fantasmagórica*:

Turbias invocaciones canta
mientras rasga su vestidura con impávido
ardor de genuflexa y muestra un vientre
revestido de ojivas espectrales.[1608]

[1607] Op. cit., *Somos…,* p. 231.
[1608] Ibíd., p. 310.

En años tan turbulentos como los últimos de la década setenta, el jerezano vuelve a recurrir a la imagen de las cantinelas puritanas para representar la voz imperante de una música secuestrada. En *Salida de humo*, otro poema del mismo libro, apreciamos un tono de advertencia que no existía de una manera tan palmaria en los anteriores, aunque se mantiene fiel a su poética sugerente y en ningún momento se desvincula del lenguaje figurado. En él observamos a alguien que se enfrenta a una puerta condenada que simboliza los valores de la República y que apenas comienza a abrirse. Por un lado la música de la voz del régimen sigue tratando de anonadar a quienes buscan el renacer de los valores democráticos. Al mismo tiempo, el humo proveniente de las llamas en las que arde el propio régimen tras la muerte del dictador, representa al poder ilegítimo de sus secuaces que igual que una bocanada de humo tratan de sellar y hacer invisible a esa puerta:

Si alguien abre
                aunque no
sea nadie quien abra
                la espantosa
puerta impúdicamente
condenada desde el penúltimo
cataclismo y allí se obstina
en penetrar, ¿podrá sin mengua
de su razón ir rescatando
lo que sabe perdido?
                Noche
de los inválidos, hendida
como un útero luego del oficio
de volver a nacer, ¿tan pavorosa
va a parecerte ahora cuando
te internas en lo nítido y ves,
no ves, escuchas
                el relieve
tenaz de la música erguido
de pronto frente a ti, tapando
con su humeante espectro
la puerta más posible?

No busques la salida: no has entrado.[1609]

A partir de su ideología progresista manifiesta en su experiencia en la lucha antifranquista y de su sagaz ojo crítico, José Manuel Caballero Bonald siempre se ha mostrado muy escéptico ante cualquier tipo de gregarismo político o religioso, también los que estarían por venir después de la década de los setenta. Nos llama la atención que desde un punto de vista estético este posicionamiento sea de alguna manera paralelo a su interés por géneros musicales

[1609] Op. cit., *Somos…,* p. 276.

donde impera el talento individual que relacionamos con el concepto de libertad de expresión. El flamenco y el jazz son artes contrastadamente individualistas, que se definen por la alternancia de los continuos solos dancísticos, de voz o instrumentales. Y como lo veíamos en la entrevista que le hicimos, dentro de la música clásica prefiere las expresiones austeras, como los cuartetos de música de cámara barroca o los solos de guitarra y de violonchelo, antes que las grandilocuentes composiciones corales o sinfónicas. Pero volviendo a la simbología de matices musicales que inauguraba en *Somos el tiempo que nos queda*, en otros poemas volverá a instaurar una serie de imágenes en las que resuena una música latente dentro del vidrio y alrededor de los cristales rotos, que también se verá subyugada por un aura sexual con desiguales connivencias con la lujuria y el deseo. El breve poema *Fin de trayecto* de *Descrédito del héroe* (1977) viene introducido por una pregunta retórica en la que la oscuridad es de nuevo el espacio donde resurge una "intermitencia de cristales litúrgicos entre el sexo y la música":

> ¿Parpadean las luces o eres tú
> que me miras a ráfagas, vacilas
> tercamente de mi lado y pones
> como una intermitencia de cristales
> litúrgicos entre el sexo y la música?
>
> Quien aquí vino a hurgar
> en la parte más neutra
> de la noche, convicto
> permanece en su duda, a extramuros
> del tiempo, nunca más como cómplice,
> sólo esperando ya qué importa qué.[1610]

También trasciende el desengaño escéptico de un pensamiento fundado en la duda que busca en la noche la neutralidad de un espacio atemporal donde poder meditar lejos de todo tipo de influencias y complicidades. De nuevo es en ese espacio solitario y silencioso por donde divaga su voz poética a través de un íntimo diálogo con su memoria, de nuevo el lugar donde toma conciencia de su existencia y donde escucha las músicas del pasado en contraste con los sonidos que confirman el incesante transcurso de la vida. En el poema en prosa *La botella vacía se parece a mi alma*, de *Laberinto de fortuna* (1984), este discurso existencialista muestra su lado más terrorífico a partir de la presencia asaltante de una evocación potenciada por los efectos del alcohol:

> Solícito el silencio se desliza por la mesa nocturna, rebasa el irrisorio contenido del vaso. No beberé ya más hasta tan tarde: otra vez soy el tiempo que me queda. Detrás de la penumbra yace un cuerpo desnudo y hay un chorro de música hedionda dilatando las burbujas del vidrio. Tan distante como mi juventud, pernocta entre los muebles el

[1610] Op. cit., *Somos…,* p. 289.

> amorfo, el tenaz y oxidado material del deseo. Qué aviso más penúltimo amagando en las puertas, los grifos, las cortinas. Qué terror de repente de los timbres. La botella vacía se parece a mi alma.[1611]

A diferencia de las metáforas que venimos comentando, en otros poemas igualmente evocadores la música simboliza un espacio de plenitud y de celebración de la vida. En *El que tenía que llegar*, un poema en prosa de *Desaprendizajes* (2015), el jerezano se representa como un oyente de la sonosfera, y a partir de la escucha interior de su espléndida cadencia resonante inicia un recorrido evocador a modo de confesión en el que proclama tres calas representativas del gozo de vivir en diálogo con un verso de Carlos Edmundo de Ory, que según indica en las notas aclaratorias, le ha acompañado durante toda su vida. Citamos un fragmento:

> Siento el péndulo respiratorio de la tierra estableciendo como una pulsación de augurios en mitad del vacío. […] Amo el jirón del fuego y las imprecisiones musicales y el esplendor complementario que exhibe el lubricán. Amo el aluminio triste del aire portuario y el consultorio de los navegantes que olvidan la potestad de marear. Oigo otra vez la crédula proclama urdida en los cubículos terrestres y sé que allí me perpetúo reencontrándome no conmigo, no a solas con mi sombra, no en ningún aledaño de la adivinación, sino en aquel magnánimo desván de la niñez donde una tarde supe sin ninguna duda que yo sería alguna vez el que ahora soy. Amo el laúd, el lupanar y el mar.[1612]

Ya nos referíamos a la repercusión en diferentes etapas de su obra de este verso de Ory que inspira el relato del poema y que cita en su última frase. El laúd, el lupanar y el mar son el símbolo de la vida plena, la exaltación de una forma de libertad que entronca con las vivencias de su juventud y con la imagen de aquel niño que una tarde escogió su destino de hombre libre. El pasado vuelve a ser un barrunto sonoro en diálogo con el "péndulo respiratorio de la tierra" y la "proclama urdida en los cubículos terrestres". El jerezano oye el metrónomo de la voz del mundo que le retrotrae hasta la niñez en un recorrido glorioso que por su carácter afirmativo le imprime al poema un cierto matiz legatario.

En paralelo al protagonismo de los estímulos auditivos y de la escucha de la sonosfera en su obra, si la música es un símbolo que engloba a muchas de las imágenes y cualidades sonoras provenientes tanto del espacio psicológico como de la propia sonosfera, también rescata muchos sonidos reales que convierte en símbolos de un contrastado carácter musical. De entre todos ellos seguramente sea, junto con el sonido del agua, el canto de las aves, el que aparezca de una manera más recurrente a lo largo de toda su obra.

[1611] Ibíd., p. 376.
[1612] Op. cit., *Desaprendizajes…,* p. 53.

En su poesía la interpretación musical de los cantos de las aves llega a ser en ocasiones muy explícita, como en algunos versos del poema *Compás de espera*:

[…]
y una obstinada estrofa
de gaviotas poniéndole al paisaje,
en músicos callados contrapuntos,
la armoniosa textura de una antigua emoción.[1613]

La exuberancia musical manifiesta en el canto de los pájaros se nutre necesariamente de una experiencia vital y literaria estrechamente vinculada al Coto de Doñana, en cuyo hábitat natural pueden escucharse más de trescientas especies diferentes de aves. En el poema *Justicia del tiempo*, el canto de esas aves provenientes de Argónida es un símbolo del tiempo y de la justicia:

La araucaria que crece
en el jardín, aloja
entre sus lentas
gradas
basculantes
un tropel bullicioso de pájaros
oriundos de Argónida.

Huéspedes obstinados, comparecen
cada mañana bajo un cielo
incoloro
y dejan en las vecindades
resplandecientes de la playa
el sonido del tiempo y su justicia.[1614]

El canto de las aves es un leitmotiv que José Manuel Caballero Bonald reproduce con mucha frecuencia en sus textos y que en su poesía suele estar asociado al fulgor de una naturaleza en armonía con el hombre justo, en contraposición a la vida urbana y la paulatina degradación del ecosistema. En la propia fundación del mito de Argónida subyace una denuncia de la destrucción del entorno natural que conecta con su ideología progresista, dado que en todas sus novelas figuran personajes poderosos cegados por la codicia dispuestos a extraerle hasta la última gota de sangre a la tierra. En otros poemas, como en *De repente no hay pájaros*, se lamenta de la existencia de una amenaza que sabemos cada vez más certera, imprimiéndole a la ausencia del canto de las aves un grito de indignación:

De repente no hay pájaros.

[1613] Op. cit., *Somos…,* p. 510.
[1614] Ibíd., p. 465.

Desde un boquete gris del duermevela escucho
el sigilo del aire, el cóncavo
baldío del no canto.
¿Dónde clama
la vida, con qué equivocaciones
enmudecen sin más
los insectos, los árboles, las fuentes?

Contemplo ese magnífico
instrumental de la naturaleza,
los sonidos no audibles hacinados
en la parasitaria cerrazón del paisaje.

Ya no soy más que ese silencio
generado en el hueco de un despertar sin pájaros.[1615]

Los vínculos del canto de las aves con la música representan asimismo un símbolo de plenitud. En el poema en prosa *Una pluma canora, un canto alado* de su último poemario, subraya los valores morales impresos de manera alegórica en la música del canto de las aves y a través de ellos se interroga sobre el bienestar y la idea utópica de un mundo donde reine la paz entre los hombres. Una vez más el jerezano insiste en el protagonismo de la escucha minuciosa en el proceso de evocación interior de las imágenes:

> Hay unos pájaros cantando en la velada habitación de los cipreses. No los veo, los oigo con despacio a través del tapiz verdinegro de la fronda. Endulzan la mañana con fragmentos de conversaciones gozosas, rondadoras, complacientes. El paisaje traza una curva áurea entre la arboleda y el mar. ¿Cuánto tiempo ha transcurrido, en cifras legendarias, desde que llegaron hasta aquí esos pájaros de inmemoriales vínculos con la felicidad? Una pluma canora, un canto alado, y la vida era ya un lugar donde los ahondamientos en la melodía de los siglos carecían de término. Por los entresijos matizados de la enramada se intuye la irradiación anegadiza de la plenitud. Músicas disímiles o acordadas, fastuosas o someras, recrean el territorio donde persisten los placeres más apetecidos por inasibles. Mirlos, ruiseñores, tórtolas, petirrojos, no sé si juntos o en sus respectivas reservas tribales, acuden al socaire del jardín y dotan a la mañana de una variante de equilibrio perpetuo que se parece a la justicia. Si semejante alegoría procede de donde no se alcanza a constatar, ¿qué impide suponer que las libertades también son una forma de pacificación humana referida al canto de los pájaros?[1616]

De manera paralela, en su obra narrativa hay multitud de alusiones al canto de los pájaros que a menudo dialogan con diversos imaginarios mitológicos y que son utilizadas a su vez en la construcción del espacio legendario que inaugura en muchas de sus novelas. En el espacio simbólico que dedica a las aves deja entrever múltiples alusiones a la mitología griega,

[1615] Op. cit., *Somos…,* p. 700.
[1616] Op. cit., *Desaprendizajes*, p. 12.

pero también a la historia épica contemporánea, como es el caso de la referencia al viaje de Cristóbal Colon, de cuyo diario[1617] extrae la frase que da título a la novela *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981).

En un fragmento de sus memorias también asociaba el canto de los virots, un ave autóctona de las islas Pitiusas, con la epopeya de Ulises:

> A veces se oía la salmodia de los virots, unas extrañas aves que pasan el día en alta mar y regresan de noche a sus nidos y cuyo canto melodioso asocia la tradición al de las sirenas que atormentaron a Ulises.[1618]

En la misma línea, en *Ágata ojo de gato* (1974) comparaba la llegada de una banda de flamencos a Argónida que se enzarza en un combate con otra similar con la imagen de las dos bandas de aves que acudían a la tumba de Memnón, el héroe troyano:

> Como las furiosas aves mutuamente despedazadas después de sobrevolar la troyana tumba de Memnón, así llegó una estruendosa banda de flamencos hasta las orillas del caño Cleofás más cercanas a la casona, iniciando una lucha que duró un día entero y parte de su noche […][1619]

También hay otra escena en la que Manuela se malicia de un águila que quiere llevarse a Perico Chico que nos recuerda al rapto de Ganimedes.

En esta novela la relación simbólica de la aparición de las aves suele estar relacionada con los malos augurios. Al principio de la trama el normando avista al "pájaro del mal agüero"[1620], un pájaro fantasmagórico que el narrador asemeja a la marimanta y que vuelve a aparecer al final de cada ciclo de acontecimientos fatales[1621]. En otra ocasión el mismo personaje trata de leer el futuro en las entrañas de un pájaro[1622]. El mimetismo con los cantos y actitudes de los animales que sufren los protagonistas como un síntoma simbólico de los trastornos que les provoca la codicia también implica a la imagen de las aves. Cuando Pedro Lambert se siente invadido por la

---

[1617] La frase original de Colón —"Toda la noche oyeron passar páxaros"— encabeza la novela. El imaginario de las aves portadoras de buenos y malos augurios es seguramente uno de los más frecuentes dentro de las diferentes tradiciones legendarias de la humanidad. También el de las aves anunciadoras de tierra para los marineros, ya desde tiempos del relato bíblico del Génesis y la escena de la paloma que le trae una rama de olivo a Noé. En la novela hay una escena que recoge todo este legado de imágenes mitológicas: "Se reunieron todos a popa y David apretó contra su vientre el joyero que hacía las veces de urna. Pasó un pájaro muy bajo y en seguida otro, rozando casi el corto palo de mesana, que iba seco." Op. cit., *Toda…,* p. 245.
[1618] Op. cit., *La costumbre…,* p. 223.
[1619] Op. cit., pp. 276, 277.
[1620] Op. cit., p. 114.
[1621] Cf., op. cit., pp. 188, 196, 257, 300.
[1622] Op. cit., p. 119.

lujuria escucha en su interior el canto del búho y sus ojos se transforman en los de la rapaz: "A Pedro Lambert se le puso en los ojos la membranosa telilla con que lo avisaba siempre la vesania o la lujuria, en tanto que cantaba al primer búho de la noche y él lo sentía retumbar dentro del pecho como un aldabonazo."[1623]

En todas las novelas del jerezano hay alusiones al canto de los pájaros. En *Dos días de setiembre* (1962) escuchamos cantos de mochuelos, lechuzas, jilgueros, y garruchas[1624], y ya se podía entrever de cierta manera una simbología marcada por los presagios en relación con el canto del gallo, que no llegará a cantar tres veces antes de que la muerte sorprenda a Joaquín el Guita: "Volvió a cantar un gallo, desencadenando como un rumor de agua a ras del suelo"[1625]. En la novela *En la casa del padre* (1988) también cita al "bullicioso disonante de los vencejos"; y en *Campo de Agramante* (1992) el protagonista, que es aficionado a la ornitología, tiene un cuaderno adonde anota sus observaciones de zancudas, espátulas y otras aves de Doñana[1626]. También es aficionado a los "concursos de pájaros cantores silvestres"[1627], un ritual que goza de mucha tradición en Andalucía la baja.

Sin embargo, es en la novela *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) donde la simbología de las aves tiene un rol fundamental para el desarrollo del relato, dado que sus apariciones acompasan de una manera regular los acontecimientos y tienen un significado muy sugerente en relación con lo que sienten los personajes en cada momento. Algunas veces estos presagios tienen lugar en el espacio psicológico, a modo de vaticinios, como el presentimiento de una gaviota del viejo Leiston en las primeras páginas de la novela —"Sintió de pronto como el aleteo de un pájaro, una gaviota enferma quizá, encima mismo de su cabeza. Pero no miró: supuso que había rebasado el nivel vínico de las acústicas imaginarias [...]"[1628]—, una visión que de alguna manera ya preludia desde las primeras páginas el advenimiento de su muerte injusta. Mamá Paulina también tiene una visión de un ave carroñera después de haber sido violada por un terrateniente —"Empezaba a entrever un ave carroñera sobrevolando la habitación, una playa vacía y la espuma de un oleaje hediondo acercándose a unos pies que no eran los suyos."[1629]—. El hijo del viejo Leiston, David, tiene en mente la imagen de un pájaro amenazado en momentos en los que su propia libertad corre peligro —"Creyó advertir de pronto un bullicio entre los

[1623] Op. cit., p. 336. En otras escenas de la novela cargadas de simbolismo algunos personajes se identifican emocionalmente con las aves. Clemente, un fugitivo del bando militar rebelde, observa desde el altillo donde se esconde poco tiempo antes de ser encontrado y asesinado a una banda de aves que "abandonan las lagunas de la breña". El malogrado personaje afirma "están huyendo de algo como yo". Op. cit., p. 339.
[1624] Cf., op. cit., pp. 71, 81, 171, 276, 320.
[1625] Op. cit., p. 322.
[1626] Op. cit., p. 44.
[1627] Op. cit., p. 252.
[1628] Op. cit., p. 20.
[1629] Op. cit., p. 73.

matorrales que orillaban el carril, como la briega de algún pájaro en el momento de ser atrapado por la liga o el depredador.”[1630]—. Al final de la novela, el presagio de un mal inminente de un pájaro que había dejado de cantar porque había quedado atrapado entre los alambres de unas flores de latón simboliza el estrangulamiento de una esperanza marchita.[1631] Además de las referencias metafóricas, a lo largo de toda la novela podemos escuchar cantos de búhos, tórtolas, gaviotas, mochuelos, torcazas, lechuzas, estorninos, rabilargos o élitros[1632]. En una de las últimas escenas, después de que el lector haya asistido a la imposición de un régimen dictatorial y a la muerte del viejo Leiston, a su hijo David alguien le pregunta cuándo será el mejor momento para irse, a lo que contesta: “—Cuando acaben de pasar los pájaros”[1633]. A partir de la denuncia al régimen del general Franco que se puede leer entre líneas en esta novela, en todo este sugerente entramado simbólico es imposible no recordar la presencia de las aves en la simbología fascista: las águilas en los estandartes y banderas de España, Italia y Alemania.

Otro de los paisajes sonoros más frecuentados por José Manuel Caballero Bonald en su obra es, citando el verso de Juan Ramón Jiménez, el del “cantar del agua”[1634]. Ya nos referíamos a la presencia de la cultura musical del agua de los pueblos de Al-Ándalus procedentes del desierto en muchos de sus artículos ensayísticos y de divulgación. Luis Cernuda también se había mostrado atento al “susurro del agua alimentando, / Con su música insomne en el silencio”[1635]. No en vano, Aurora Luque eligió para la antología poética que le dedicó al jerezano el versículo del Apocalipsis *Ruido de muchas aguas*[1636]. En su poesía, el sonido del agua suele estar en muchos casos relacionado con el universo marino y casi siempre con el concepto de libertad. En su poema *Estación del jueves* se refería a un “libertario resonar de ríos”[1637] que simbolizaba los anhelos vitales de la juventud.

En su obra narrativa la música del agua tiene un protagonismo especial en el espacio sonoro de Argónida. En muchas de sus novelas también compara sin dobleces metafóricas el cantar del agua con la música: “Llegaba de lejos el tintineo monocorde del agua corriendo por las sangraderas del parque, y esa música le puso a los intervalos de silencio una sordina irreal.”[1638] Sin embargo, el agua también representa uno de los elementos naturales con mayor fuerza

---

[1630] Op. cit., p. 93.
[1631] “Miss Bárbara había dejado de cantar y sólo se oía como el revuelo de un pájaro atrapado en alguna cornisa untada de liga.” Op. cit., p. 207.
[1632] Op. cit., pp. 52, 57, 64, 69, 76, 145, 180, 182, 307, 322.
[1633] Op. cit., p. 380.
[1634] Verso del poema *Álamo blanco*: “Arriba canta el pájaro / y abajo canta el agua. / (Arriba y abajo, / se me abre el alma).”
[1635] Versos de *Tierra nativa*.
[1636] *Ruido de muchas aguas*, Selección e introducción de Aurora Luque, Madrid, Visor, 2011. Cf., Apocalipsis 14: 2.
[1637] Op. cit., *Somos…,* p. 210.
[1638] Op. cit., *En la casa…,* p. 207.

devastadora, un fenómeno cuyo sonido augura las peores consecuencias de un cataclismo justiciero anunciado por la sonosfera, una vibración donde está expresada la voluntad soberana de la tierra. Citamos en este sentido dos fragmentos de *Ágata ojo de gato* (1974) y de *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981):

> […] y fue entonces cuando sonó por los iguales confines del espacio como el retumbo gigantesco de una ola cuyo fragor, de existir, nunca habría podido llegar hasta aquellas latitudes de la marisma. […] De modo que se fueron hasta allí y divisaron en la más brumosa lontananza un mar que venía avanzando por la tierra con implacable equivocación, expandiendo a su paso una copia sobrenatural de ecos.[1639]
>
> Un denso gorgoteo, como de enormes desagües submarinos, surgía ahora de la negra informidad de la masa. Antes que una señal de vida, parecía el estertor de un titán moribundo.[1640]

También escuchamos el fluir del agua como si fuera la respiración subterránea de Argónida, contenida en sus terrenos pantanosos o en "el burbujeo recóndito de la arena"[1641]. Un estertor de la tierra vibrante bajo los pies de los personajes por otro lado presente en el subsuelo de todas sus novelas. Rescatamos sólo algunas citas:

> […] se hizo más audible como un subterráneo trasiego de humedad por el fondo de la pineda.[1642]
>
> […] *que levantó de lo hondo del tremedal como la respiración de un mundo subacuático despertado a través de aquella otra agua que corría en su busca por las grietas de la salitrera* […][1643]
>
> No se oía más que un gorgoteo que parecía venir de debajo del terrizo, acaso una última veta de agua hirviendo en el subsuelo bajo la feroz candela del verano.[1644]

Otras veces el cantar de agua, al igual que ocurría con el de los pájaros o con el silencio, vibra al ritmo del estado físico, psicológico o anímico de los personajes:

> El ruido del agua, al caer sobre el barro, se iba haciendo cada vez más agudo a medida que subía el nivel. A Lola le sonaban las tripas con un rebullir parecido al del agua.[1645]

[1639] Op. cit., *Ágata…,* p. 181.
[1640] Op. cit., *Toda…,* p. 292.
[1641] Op. cit., *Campo…,* p. 313.
[1642] Op. cit., *Ágata…,* p. 135.
[1643] Ibíd., p. 172.
[1644] Op. cit., *Toda…,* p. 257.
[1645] Op. cit., *Dos días…,* p. 159.

> Se oía el bullicio de las aguas crecidas por encima de la respiración de Lorenzo, el sofocante pulso de la noche apagando el otro impetuoso pulso del muchacho.[1646]

En este sentido, el sonido del agua también simboliza el reflujo de la memoria. En la siguiente frase, en la que el narrador se refiere al padre Don Ismael, esta imagen se entremezcla con el símbolo del agua bendita que ya difícilmente puede purificar la comezón de su conciencia:

> A veces, en la penumbra malsana de su oratorio, atosigado por el efluvio de las aguas olvidadas en los floreros y los súbitos torozones de conciencia, el deán se sentía zaherido por algún remanente de la duda.[1647]

Sin embargo, en muchas otras ocasiones, en paralelo con la impresión que guarda el jerezano de la cultura musical del agua de los pueblos bereberes, su sonido es sinónimo de paz y de quietud, de normalidad y de descanso, un homenaje a un tiempo en el que, como él mismo lo afirmaba en un artículo, "las prisas aún no habían contaminado la vida"[1648]:

> […] y ya no se escuchaba en la casa más que el burbujeo aliviador de la humedad rezumando por la solería como por un cántaro.[1649]
>
> Sólo se oían los hondos, musgosos lametones de la marea en los costados del falucho, la lenta quejumbre de la jarcia.[1650]
>
> El zumbido del motor quebrantaba abruptamente la escrupulosa placidez del río, y eso le agregó al sosiego una cuña de incredulidad.[1651]

Como ya lo apuntábamos con anterioridad, en su obra poética y en sus novelas el sonido del agua también se oye a menudo en el espacio doméstico a través de los grifos mal cerrados, como un canto de la naturaleza que se sobrepone al orden urbano de las cañerías:

> De suerte que Manuela, la ya olvidada portadora-del-talismán, se extinguía en un mundo decrépito y contiguo a alguna amenaza de ruina, sólo patente a través de ruidos de llaves y grifos mal cerrados y espejismos eróticos y conducciones de cautivos.[1652]
>
> Se oían arrastres, exclamaciones, gorgoteos de grifos, pisadas que nunca hasta entonces habían pertenecido al ámbito sonoro de la casona.[1653]

[1646] Op. cit., *Toda…,* p. 54.
[1647] Op. cit., *En la casa…,* pp. 31, 32.
[1648] Op. cit., *Copias…,* p. 92.
[1649] Op. cit., *Ágata...*, p. 292.
[1650] Op. cit., *Toda…,* p. 246.
[1651] Op. cit., *Campo…,* p. 69.
[1652] Op. cit., *Ágata…,* p. 261.
[1653] Op. cit., *En la casa…,* p. 312.

En definitiva, un amplio diálogo entre los sonidos del universo y la gestación del espacio simbólico de su obra que a partir de su sensibilidad acusmática inaugura una perspectiva musical y literaria del mundo en cuya belleza poética comparece una atención legítima a los discursos artísticos interdisciplinares.

3.8. Julio Ramentol: productor musical, antólogo y letrista

No sólo hay lecciones de letras; también importan las lecciones de vida.[1654]

Luis García Montero

En el último apartado de la tesis ofrecemos una visión general de los vínculos que José Manuel Caballero Bonald ha mantenido con la música en su trayectoria profesional como productor artístico, folklorista, traductor y letrista, sin perder de vista la linde que en el seno de estas relaciones aúna y separa a la música de la literatura. Como ya lo apuntábamos anteriormente, el flamenco es la expresión musical con la que ha mantenido una relación más amplia y duradera, desempeñando diferentes labores de responsabilidad en diversos proyectos discográficos y del ámbito de la gestión cultural. Pero también ha colaborado estrechamente con cantautores de la talla de Luis Eduardo Aute, María del Mar Bonet, Paco Ibáñez o Joaquín Sabina, en tareas de producción y como escritor eventual de letras de canciones.

En 1960 el jerezano emplea por primera vez el seudónimo Julio Ramentol, compuesto por su tercer nombre de pila y su tercer apellido, en la publicación de una reseña al libro *Confesiones de un vivir absurdo*, de José Manuel Castañón, un antiguo miembro de la División Azul que llegó a convertirse en un acérrimo disidente del franquismo[1655]. Con el mismo seudónimo firmará otra reseña a *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos* (1960), del escritor en el exilio Max Aub, al que en una carta enviada desde Bogotá el 8 de diciembre del mismo año le confiesa: "Lo de "Julio Ramentol" me lo tengo que seguir sacando de la manga para poder conservar el pasaporte. Aunque me vine un poco huyendo de la quema, quiero volver a España dentro de algún tiempo."[1656]

[1654] Palabras dedicadas a José Manuel Caballero Bonald en el artículo *Un referente ético*, op, cit., *Jerez a Caballero Bonald*, p. 22.
[1655] Cf., op. cit., *Memorial…,* p. 574.
[1656] La correspondencia del jerezano está digitalizada e indexada en los archivos de la Fundación Caballero Bonald en Jerez de la Frontera.

De vuelta a la península, algunos años después, a mediados de los setenta, volverá a emplear este seudónimo y otras abreviaciones de su nombre como P. Caballero o J. Manuel Caballero para firmar algunos de sus trabajos como productor, letrista y diseñador de las carátulas de varios discos producidos por el sello Pauta, afiliado a la compañía discográfica Ariola, que él mismo puso en marcha junto con la productora musical Charo García en 1973. En el artículo *Caballero Bonald. Premio Cervantes 2012: Del sello discográfico "Pauta" y otras colaboraciones*[1657] publicado en el blog *Cantemos como quien respira* del musicólogo Fernando G. Lucini, éste expone un acercamiento a los diversos trabajos discográficos que el jerezano produjo a través de este sello entre los años 1973 y 1977.

Antes de estudiar la naturaleza y la trascendencia política de estos trabajos, observamos que en muchos de ellos el empleo del seudónimo Julio Ramentol o de las citadas abreviaciones de su nombre ya no se debía exactamente a los mismos motivos que en el año 1960 le incitaron a ocultar su verdadera identidad por temor a represalias. Todo apunta a que durante el desarrollo de tales trabajos discográficos el uso reincidente de este seudónimo y de las formas abreviadas de su nombre, más que de una tapadera, fuese una manera de disociar su rol eventual de productor, letrista y diseñador gráfico, de su actividad central como escritor literario. A diferencia de los textos ensayísticos, artículos y conferencias que ha publicado sobre flamenco en los que demostraba poseer un conocimiento profundo de la historia, del medio socio-cultural y artístico y de las formas musicales de este arte, en estos trabajos demostró la versatilidad de su oído avezado, al ser capaz de escribir coplas flamencas para artistas de primer nivel, adaptándose a los diversos patrones estróficos y metros rítmicos que definen a los palos del cante. En cualquier caso, a partir de nuestra perspectiva crítica sensible a los vínculos entre la música y la palabra, observamos que en consonancia con su poética simbolista, neobarroca y contraria al lirismo, dentro de los límites canónicos de su obra autorizada existe una total disociación entre su producción poética y las letras que ha escrito para ser cantadas, ya que ninguna de ellas figura en el corpus autorizado de su obra ni en ninguna de las diversas antologías supervisadas de su poesía que han aparecido desde la primera de ellas, *El papel del coro*, publicada en 1961 en Colombia en la revista *Mito*.

Esta distinción genérica es tan coherente como deliberada. El que José Manuel Caballero Bonald no se haya preocupado nunca de recopilar un corpus tan extenso, compuesto sobre todo de coplas que se amoldan a la métrica de los palos del cante flamenco, indica una dualidad manifiesta en las dotes líricas de Julio Ramentol que contrasta con el rechazo abierto de su poética hacia todo tipo de verso medido y de raigambre lírica o popular. En esta contradicción aparente también subyace un respeto profundo hacia la ritualidad del cante jondo, cuyos

[1657] Entrada del 23-4-2013.
http://fernandolucini.blogspot.fr/2013/04/caballero-bonald-premio-cervantes-2012.html?m=1

repertorios pertenecen al ente anónimo del pueblo, en sintonía con la perspectiva de Demófilo, que llevó a cabo la primera labor de compilación y archivo de las coplas del cante flamenco en 1881 y que inspiró el acercamiento intelectual inscrito en el notable trabajo antológico del jerezano *Archivo de cante flamenco*, publicado por Vergara en 1968, que analizamos más adelante. Manuel Machado se refería precisamente a la problemática de la autoría de las coplas de cante en las cuartetas en octosílabos de su poema *La copla*: "Hasta que el pueblo las canta / las coplas, coplas no son, / y cuando las canta el pueblo, / ya nadie sabe el autor. // Procura tú que tus coplas / vayan al pueblo a parar, / aunque dejen de ser tuyas / para ser de los demás." Más allá de las retribuciones económicas en derechos de autor que los trabajos de producción artística y composición de letras pudieran haberle aportado al poeta jerezano —Juan José Téllez indicaba en la entrevista que le hicimos al hilo de nuestra investigación que las labores de producción musical de José Manuel Caballero Bonald, a pesar de demostrar la autoridad de su voz en el mundo profesional del flamenco y de reflejar el mismo rigor perfeccionista y cultivado que se observa en su obra literaria, no dejaban de tener "el digno fin de pagar facturas a final de mes"[1658]—, imaginamos que la idea de que algunas de sus letras pudieran llegar a colarse dentro del repertorio de la tradición oral del cante flamenco podría haber sido paralela a su fascinación ya comentada en apartados anteriores por la porosidad de estos repertorios hacia algunas letras de incontestable raigambre culta, como la letra que hablaba del centro de la piedra. La incursión de las letras de autor en los repertorios populares tiene lugar en todas las expresiones musicales tradicionales y folklóricas. Sirva como ejemplo el caso reciente de la canción de Joaquín Sabina *Y nos dieron las diez*, incluida en su LP *Física y Química* (1992), que a día de hoy los mariachis de la Plaza Garibaldi de Ciudad de México cantan pensando que se trata de una ranchera tradicional o compuesta por alguno de los grandes compositores del género de principios de siglo XX.

En cualquier caso, pertenezcan a Julio Ramentol o al pueblo, en el Apéndice documental de este trabajo de tesis mostramos una compilación nunca antes llevada a cabo del corpus de coplas escritas por el poeta jerezano, paralela a la ordenación, igualmente inédita, del listado de discos producidos por él que figura en el capítulo bibliográfico bajo un apartado propio. Para ello hemos tenido en cuenta la fuente citada de Fernando G. Lucini, los archivos de la SGAE y de la Biblioteca Nacional, y el trabajo de selección del poeta y amigo de nuestro autor José María

[1658] Rescatamos aquí la cita: "Habría que subrayar que el trabajo de productor artístico era un trabajo alimenticio para Pepe, igual que el de escribir artículos. Tenía el digno fin de pagar facturas a final de mes. Pero claro, Pepe es una persona de una naturaleza creativa indudable y no iba a ser un funcionario como productor artístico de sus representados, y desde luego que los orientaba. Sobre todo en el ámbito del flamenco. En otros ámbitos yo creo que su colaboración ha sido menor y normalmente los creadores a los que podía asesorar en ese momento tenían un concepto ya muy claro de la obra que querían. Los cantautores eran otro mundo. En trabajos más participativos como el que digo de su colaboración con Gades, para espectáculos escénicos, había una correspondencia equidistante. Pero en el flamenco creo que si había una autoridad moral por parte de Pepe y los artistas se dejaban asesorar por él. Desde luego cuando dejó de asesorarles algunas de esas carreras se vieron truncadas." Entrevista disponible en el Apéndice documental.

Velázquez-Gaztelu llevado a cabo en el audio-libro *Jerez a Caballero Bonald*, publicado en 2016. El trabajo de compilación de todos estos discos y letras nos desvela una laguna crítica que por alejarnos en exceso del corpus analítico de nuestra tesis no abordamos en profundidad en estas páginas. Sin embargo, no dejamos de aproximarnos a su naturaleza poética e ideológica, llevando a cabo un primer acercamiento crítico que le otorga a esta problemática una especial relevancia dentro de las futuras líneas de investigación que emanan de nuestro trabajo.

Ya apuntábamos que José Manuel Caballero Bonald aterriza en el mundo del flamenco a finales de los años 40 sobre todo como poeta. Pronto sus vínculos con el cante jondo desbordarán el terreno de su sensibilidad literaria y a través de su participación activa en la labor de dignificación y rescate de este arte marginal escribirá algunas de sus mejores páginas como intelectual comprometido con el ideal y la estética progresista al implicarse cabalmente en la deriva socio-cultural del flamenco de la segunda mitad de siglo. Prueba de ello son los diversos artículos y textos ensayísticos ya citados en los que se interesa por diversas cuestiones históricas, antropológicas, etnomusicológicas y socioculturales directamente vinculadas con las tradiciones musicales españolas, gitano-andaluzas y de otros pueblos. Pero también la propia línea editorial de sus producciones, que promulgaba una estética lírica y musical de calado, en ocasiones experimental, que sólo por la calidad musical de los trabajos que publicaba supuso un verdadero aire regenerador dentro de las líneas de producción discográfica de la España de finales de los años 60. En este sentido, el crítico musical Diego Manrique escribía en un artículo publicado en *El País* sobre el sello Pauta que fundó José Manuel Caballero Bonald en 1973 lo siguiente:

> […] el jerezano se implicaba en la creación de Pauta, uno de los abundantes sellos que salieron al rebufo del impacto de Gong, la aventura de Gonzalo García-Pelayo con Movieplay. En varios aspectos, Pauta fue el más exquisito de todos. Cuidadas fundas que se abrían, con acabado mate, en vez del plastificado dominante por aquellos tiempos. Y una política musical que, debemos imaginar, reflejaba la sensibilidad del propio Caballero Bonald: cantautores en diversas lenguas, flamenco, antologías.[1659]

Sus labores de producción artística se iniciaron pocos años antes de fundar el sello discográfico, en el año 1968, con un trabajo que a la larga será una de sus producciones más aplaudidas por su protagonismo dentro de la historia reciente de la discografía del arte flamenco. El mismo año de la revolución estudiantil francesa de mayo, publica dos antologías, una de literatura y otra de cante flamenco, pero ambas cargadas de connotaciones políticas: la antología *Narrativa cubana de la Revolución*[1660] y el no menos revolucionario *Archivo del cante flamenco*, que resumía cuatro años de trabajo de campo en 6 LP con grabaciones de 77 cantes de 37 artistas

[1659] Art., MANRIQUE, Diego A., *Caballero Bonald. Poeta, novelista y, no se olvide, productor de discos*, Madrid, El País, 22-4-2013.
[1660] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Narrativa cubana de la Revolución*, Madrid, Alianza, 1968.

diferentes, profesionales y no profesionales. En una época en la que se vivió un florecimiento inaudito de las antologías de cante flamenco, a diferencia de todos sus antecesores, el jerezano grabó los cantes del repertorio flamenco tradicional en su contexto natural. El equipo que llevó a cabo aquella tarea no solamente se desplazó a lo largo de las diferentes ciudades, pueblos y barrios flamencos que conforman el eje Sevilla-Cádiz-Jerez, sino que se metió en las casas, en las tabernas, en los patios y allí donde hizo falta para enfrascar la íntima idiosincrasia del cante en su expresión más cotidiana. Pasados los años, el *Archivo* se ha convertido en un hilo transmisor de salvaguarda de muchos cantes en voces de algunos de sus herederos más ilustres. El valor del documento es aún más genuino cuando tomamos conciencia de que algunos de ellos grabaron poco tiempo antes de morir. Cantaores de la talla de Manolito María o de Juan Talega, ambos sobrinos del mítico Joaquín el de la Paula, legatario de los cantes de Alcalá. También están presentes Tomás Torre, hijo del también legendario Manuel Torre, u otros imprescindibles, como tío Borrico, Joselero o tía Anica la Piriñaca. Además, el *Archivo* integró las voces de algunos de los cantaores llamados a consolidar la segunda edad dorada del cante, como los hermanos Mairena, "Perrate", Fernanda y Bernarda de Utrera o los recientemente desaparecidos José Menese y Juan Peña "el Lebrijano". A partir de las notas aclaratorias que acompañaban a la primera edición del Archivo y de otros testimonios de sus memorias, observamos que el jerezano contó con la colaboración estrecha, durante los cuatro años que duró el trabajo de campo, de poetas amigos suyos especialistas en flamenco como Fernando Quiñones, José María Velázquez-Gaztelu, Francisco Moreno Galván o Ricardo Molina, entre otros[1661].

Este trabajo etnomusicológico conectaba directamente con el legado de la obra *Colección de Cantes Flamencos* (1881) de Demófilo, que a falta de medios de grabación, llevó a cabo por escrito una de las primeras antologías de coplas del cante jondo de la historia. A través de esta obra, Demófilo dejaba entrever una mirada sensible frente al peligro de extinción de los repertorios más íntimos del cante flamenco y la amenaza de la incipiente profesionalización del género. En la meticulosa labor de grabación de su *Archivo*, José Manuel Caballero Bonald se inspiró de la voz crítica del padre de los hermanos Machado a través de un trabajo que a diferencia de los llevados a cabo por otros antólogos, fue escrupulosamente respetuoso con la ritualidad tradicional, familiar y localista del arte flamenco. También tuvo en cuenta el influjo intelectual y el posicionamiento antropológico del escritor Paul Bowles, que poco tiempo antes que él hizo un recorrido por el norte de África grabando las músicas tradicionales de los diferentes pueblos del Anti-Atlas, al sur de Marrakech. El jerezano llega a compararse directamente con el escritor norteamericano en un artículo en el que lo define como a un "rescatador de antiguos esplendores

[1661] Cf., op. cit., *La costumbre…,* pp. 416, 422.

musicales"[1662] y en el que se recuerda a sí mismo "recogiendo los presuntos vestigios de la primitiva música gitano-andaluza"[1663]. En su artículo *Ciclos festivos españoles*, donde aporta una visión general de las tradiciones musicales populares de la península ibérica, se refiere asimismo a las obras y al interés por la música de reputados antropólogos, historiadores y folkloristas como Blanco White, María Ángeles Sánchez o Caro Baroja[1664]. La documentación minuciosa y la solvencia del conjunto de sus trabajos críticos sobre flamenco y músicas populares y la línea editorial de las producciones musicales que llevará a cabo después de la aparición del *Archivo* subrayan su rechazo estético a la instrumentalización de este tipo de artes a partir de las denominadas artes escénicas. En sus memorias afirmaba retomar de forma recurrente su "vieja afición a ciertas formas expresivas de la cultura popular, o de la cultura popular no contaminada por las artes escénicas, las academias privadas y las interferencias turísticas."[1665] Unas declaraciones cargadas de contenido político que también conectan con las alusiones a la transculturación en su obra que observábamos en apartados anteriores.

De tal modo que después del *Archivo del cante flamenco* (1968), los discos de flamenco que produciría desde el año 71 en adelante se mostrarían sensibles, en paralelo a su propia literatura, hacia dos líneas creativas: la primera, esencialmente estética, en la que trataría de configurar un repertorio de discos pertenecientes al flamenco jondo de raíz, y la segunda, con un trasfondo ético y en ocasiones abiertamente disidente, donde produciría discos de cante flamenco con letras altamente subversivas. Esta ambivalencia también es palpable en los discos de canción de autor que produjo en la misma época.

Bajo el sello Pauta Ariola llegaría a trabajar con algunos de los más destacados intérpretes del cante flamenco de la época, algunos de los cuales ya habían aparecido en su *Archivo*. Entre ellos destacan Antonio Mairena, Juan Peña "El Lebrijano", "Turronero", Manuel Soto "Sordera", Diego Clavel, Manuel "Agujetas", Manuel Gerena y Fernando "Terremoto". En relación con su poética de la experiencia, a partir de la convivencia con todos estos artistas durante la configuración de todos estos trabajos discográficos, trascendieron relaciones de amistad en las que el flamenco, más allá de las estribaciones profesionales, llegó a ser un lenguaje integrador de las vivencias fraternales. En este contexto, la casa de José Manuel Caballero Bonald de Madrid se convirtió en un frecuentado punto de encuentro de artistas donde tenía lugar el ritual del cante en el espacio íntimo de la reunión privada. Así lo corrobora una cita de su amigo José María Velázquez-Gaztelu:

[1662] Op. cit., *Oficio…,* p. 283.
[1663] Id.
[1664] Op. cit., *Relecturas…,* Vol. III, pp. 237-279. Desde la Semana Santa hasta las fiestas taurinas, desde las Cruces de Mayo hasta el Carnaval, en este artículo José Manuel Caballero Bonald ahonda en los orígenes populares y mitológicos de los principales festejos del calendario peninsular.
[1665] Op. cit., *La costumbre…,* p. 287.

> En la vida de Caballero Bonald siempre ha existido una especie de parcela reservada a los flamencos, con muy vivos y leales afectos, que van desde Antonio Gades, para quien hizo la adaptación del gran musical *Fuenteovejuna*, a Juan Peña el Lebrijano o desde Manuel Morao o Paco Cepero a José Mercé, Pedro Peña y José de la Tomasa. […] Durante algunos años consecutivos, José Manuel y Pepa Ramis, su esposa, solían convidar muy generosamente a un grupo de amigos para celebrar memorables fiestas de Nochevieja en su casa de Madrid, a las que acudían, al lado de escritores como Fernando Quiñones o Antonio Gala, de pintores, como Francisco Moreno Galván o Isabel García Lorca, y escultores, como Eduardo Carretero, gente del flamenco: José Menese, Manuel Gerena, Rafael Romero o Perico el del Lunar. En cierta ocasión, entre los invitados estaban Antonio Mairena, que andaba por la capital grabando, y Tomás Torre, el hijo de Manuel Torre, que acompañaba invariablemente a Mairena.[1666]

Por otro lado, en sus labores de letrista para cantaores flamencos quedan reflejadas no pocas conexiones con su poética insumisa y disidente. Además de recuperar los grandes temas de las letras del cante, como el amor, las alusiones a la madre y los relacionados con el imaginario gitano-andaluz, el jerezano insiste particularmente en la denuncia de las injusticias sociales del mundo rural. Aunque, como lo apuntábamos anteriormente, el estudio de este corpus requiere de un espacio crítico específico y detallado, adelantamos algunas referencias en este sentido.

En el primer disco en el que trabaja como letrista, *Bandera de Andalucía* (1968)[1667], que fue asimismo el primer disco de José Mercé, ya se entrevé esta línea indignada en muchas de las letras. Rescatamos algunas de ellas:

> Fatiga del jornalero,
> sacando el fruto a la tierra
> y es pobre de enero a enero.[1668]
>
> Qué pobres son los que tienen
> que viví de caridad,
> más pobres son los que aguantan
> sin tener por qué aguantá.[1669]
>
> Me llaman el rebelao
> porque yo no aguanto más,
> me llaman el rebelao,
> no me voy yo a rebelá
> si hasta la cama en que duermo
> me la dan por caridá.[1670]

[1666] AA.VV., *La investigación y la poesía flamenca de Caballero Bonald*, José Manuel Caballero Bonald. Actas del Congreso Homenaje, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2007, p. 70.
[1667] MERCÉ, José, *Bandera de Andalucía*, Álbum LP, Vinilo, Movieplay, Madrid, 1968.
[1668] *Bandera de Andalucía* (Tangos), ibíd.
[1669] *Qué pobres son los que tienen* (Soleá), ibíd.
[1670] *El rebelao* (Malagueña), ibíd.

Una tendencia que se confirma en los siguientes discos de cante flamenco en los que firmará las letras, como *La raíz del grito* (1975)[1671], de Diego Clavel, cuyo título alude a los versos de *Bodas de sangre* (1931) de García Lorca —"donde tiembla enmarañada / la oscura raíz del grito"—, *Cantes de ayer y de siempre* (1978)[1672], de Manuel Soto "Sordera" o *¡Tierra!* (1989)[1673], de Juan Peña "El Lebrijano", que reproduce la historia del descubrimiento de América. Citamos algunas de estas coplas:

Las penas que estoy pasando
qué duras son de llevar,
tanto tiempo encerraíto
por buscar la libertad.[1674]

Descanso a mi cuerpo
no le voy a dar
hasta en que llegue la horita en que pueda
decir la verdad.[1675]

En mi tierra yo vivía
privao de mi libertad,
y ahora sigo igual que antes
pero en la cárcel del mar.[1676]

Una india que estaba dormía
un collar de oro colgando tenía.
Cada vez que la vuelta le daba
los rayos de oro allí relumbraban.
Y un curita que vio este tesoro
colgando del cuello con brillos de oro.
Se acercó a la India y le dijo
despierta que traigo un buen regalito.
Y la india despierta y se calla
y el collar de oro al cura le daba.
Y a cambio recibe contenta
un pedazo de vidrio y un poco de viento.[1677]

Para Juan Peña "el Lebrijano" y en colaboración con el PSOE también escribió un *single* en 1988 de protesta contra la dictadura militar de chile titulado *Carta de un andaluz al General (Pinochet)*[1678] cuya letra también recogemos en el corpus que figura en el Apéndice documental.

[1671] CLAVEL, Diego, *La raíz del grito*, Vinilo, Álbum LP, Ariola, Madrid, 1974.
[1672] "SORDERA", Manuel Soto, *Cantes de ayer y de siempre*, Álbum LP, Pauta-Ariola, Madrid, 1975.
[1673] "LEBRIJANO", Juan Peña, *¡Tierra!*, 2 LP, Ariola, Madrid, 1989.
[1674] *Qué duras son de llevar* (Caña), op. cit., *La raíz…*
[1675] *Descanso a mi cuerpo* (Seguiriyas), ibíd.
[1676] *Cuando salimos de Palos* (Tangos y Colombianas), op. cit., *¡Tierra!*
[1677] *Una india que estaba dormía* (Tanguillos), ibíd.
[1678] Cf., http://datos.bne.es/edicion/biso0000735390.html; http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1988/09/29/031.html

Esta voluntad de denuncia enfundada en las formas del cante flamenco gozaba de una tradición que remonta a los albures de la guerra civil, en las voces y repertorios de Manuel Vallejo, Corruco de Algeciras o Valderrama y en creadores como Ramón Perelló[1679]. De la generación de nuestro autor destacan en este sentido el citado Diego Clavel, José Menese, cuyas letras eran escritas por Francisco Moreno Galván, el "Cabrero" o Manuel Gerena, considerado el padre del "flamenco-protesta"[1680]. Con todos ellos el jerezano mantuvo una relación estrecha y articulada tanto en lo personal como en la disidencia contra el régimen.

El mismo espíritu progresista se deduce de sus producciones para cantautores, en las que fomentó la publicación de discos en distintas lenguas, como en catalán en las voces de María del Mar Bonet o Rafel Subirachs —*Bac de roda (Cicle de cançons tradicionales)* (1977)[1681], *Cançons de festa* (1976)[1682] y *Alenar* (1977)[1683]—, en gallego en los sencillos de Miro Casabella *Ti* y *Galiza* (1976)[1684] y *A bandeira* y *Adeus* (1977)[1685], o en ladino en el disco *Cantos de amor sefardíes* (1977)[1686] de Sofía Noel. En sus producciones también estaba muy presente la poesía, no sólo por el esmero constante en la calidad de las letras, también porque en muchos de ellos se ponía música a textos de poetas como Raúl González Tuñón —*Cuarteto Cedrón interpreta a Raúl González Tuñón* (1977)[1687]— o Pablo Neruda, como en *Paco Ibáñez interpreta a Pablo Neruda* (1977)[1688]. La calidad musical de todas estas obras es asimismo intachable y, en ocasiones, de un marcado talante experimental, como el disco *Heliotropo* (1973)[1689] del grupo Vainica Doble, donde se intuyen influencias de la música disco y suenan sintetizadores y otros instrumentos digitales muy poco frecuentes en el panorama musical español de la época.

En el género de la canción de autor seguramente sea Luis Eduardo Aute el artista con quien el jerezano haya mantenido un vínculo más cercano y de quién más haya admirado un talento polifacético, versado en incursiones en diferentes géneros artísticos. A Aute le produjo varios discos y le dedicó un artículo titulado *Canciones y poemas de Luis Eduardo Aute*[1690] donde

---

[1679] Cf., art., ORTIZ, Miguel, *El flamenco contra Franco*, http://www.flamencoviejo.com/el-flamenco-contra-franco.html
[1680] Cf., art., RODRÍGUEZ MURUBE, Fernando, "Homenaje a Manuel Gerena, padre del *flamenco-protesta*", Sevilla, ABC, 22-10-2016.
[1681] SUBIRACHS, Rafel, *Bac de roda (Cicle de cançons tradicionales)*, Álbum LP, Pauta-Ariola, Madrid, 1977.
[1682] BONET, María del Mar, *Cançons de festa*, Álbum LP, Pauta-Ariola, Madrid, 1976.
[1683] BONET, María del Mar, *Alenar*, Álbum LP, Ariola, Madrid, 1977.
[1684] CASABELLA, Miro, *Ti*, *Galiza*, *Single*, Pauta-Ariola, Madrid, 1976.
[1685] CASABELLA, Miro, *A bandeira*, *Adeus*, *Single*, Pauta-Ariola, Madrid, 1977.
[1686] NOEL, Sofía, *Cantos de amor sefardíes*, Álbum LP, Ariola, Madrid, 1977.
[1687] CUARTETO CEDRÓN, *Cuarteto Cedrón interpreta a Raúl González Tuñón*, Álbum LP, Ariola, Madrid, 1977.
[1688] IBÁÑEZ, Paco, *Paco Ibáñez interpreta a Pablo Neruda*, Álbum LP, Ariola, Madrid, 1977.
[1689] VAINICA DOBLE, *Heliotropo*, LP, Ariola, Madrid, 1973.
[1690] Op. cit., *Relecturas…*, pp. 76-78.

demostraba conocer en profundidad su obra y volvía a defender la idea del artista total cuya personalidad sobrepasa los géneros:

> Hay algo, en efecto, que se puede transferir con indistinta validez artística de la poesía a la música de Aute y aun de su pintura a sus incursiones en las fronteras del cine. No se trata, naturalmente, de ninguna condicionada táctica previa, sino de un lógico y natural trasvase de intenciones. Lo cual equivale a bastante más que a un mero síntoma.[1691]

En este texto también critica específicamente las incursiones por el ámbito de la poesía del cantautor, a través de la frontera que aúna y separa a la poesía de la canción:

> Aute ha logrado cerrar así, sin menoscabo alguno de su precedente "obra abierta", ese círculo donde la música y la poesía recuperan su más antigua y vivificante solidaridad. El discurso sentencioso, hermético por momentos, se ha convertido repentinamente en habla cotidiana; la sátira se ha entremezclado de humor; la despiadada penumbra, de fulgurantes desenfados. Para una mayor eficacia comunicativa, el autor debió recurrir en este caso a una regla de oro: la poesía que no es divertida es oratoria. Lo más probable, sin embargo, o lo más dudoso, es que Aute no cante nunca estos poemas en la plaza pública. Pero la plaza pública llegará un día a cantar estos poemas. De lo que sí puede estar seguro Aute es que eso ocurrirá cuando ya no estén aquí los fantasmas.[1692]

Ya nos referíamos a la relación de nuestro autor con Joaquín Sabina en el ámbito privado. Éste último dice haberse valido de un texto del poeta jerezano para escribir la canción *Dos horas después*, incluida en su álbum *Alivio de luto* (2005). El cantautor de Úbeda le rindió un sentido homenaje al poeta jerezano en 2013 en un acto-recital en la Casa de América, en el que junto con Joan Manuel Serrat y Miguel Ríos leyeron varios poemas de su cosecha.[1693]

Asimismo, y a modo de conclusión, citamos algunos trabajos en los que varios artistas han puesto voz y música a la poesía de José Manuel Caballero Bonald. En 1975 la cantante Rosa León grabó un poema suyo que en su primera versión había leído en 1959 en el encuentro de Collioure y que se llamó "Una palabra para la tumba de Antonio Machado"[1694]. El texto apareció pocos años después en *Pliegos de cordel* (1963) con el título "La palabra más tuya"[1695], y con ese mismo nombre fue grabado, con música de Luis Eduardo Aute, en el conocido disco *Al Alba* (1975)[1696], que también fue producido por él. Más recientemente, en el año 2000, de manos del compositor y folklorista Jesús Barroso se puso en música el poema *Versículo del Génesis*[1697], que

[1691] Ibíd., p. 76.
[1692] Ibíd., p. 78.
[1693] http://www.youtube.com/watch?v=4uw6rNepOMA
[1694] Cf., op. cit., *Poesía en la escritura…,* p. 241.
[1695] Op. cit., *Somos…,* 234.
[1696] LEÓN, Rosa, *Al Alba*, Álbum LP, Ariola, Madrid, 1975.
[1697] Op. cit., *Somos…,* p. 23.

fue interpretado por la cantante Mariló Seco[1698]. Por último, en 2006, bajo la producción artística de José María Velázquez-Gaztelu, se publicó el disco *Jerez a Caballero Bonald. Homenaje Flamenco y Literario de la Ciudad al Poeta*[1699], donde artistas flamencos de Jerez de la talla de José Mercé, Vicente Soto "Sordera", Jesús Méndez, "La Macanita", Manuel Moneo, Paco Cepero o David Lagos pusieron voz a una selección de coplas del cante escritas por el jerezano. Un trabajo espléndido que resume magistralmente una relación de amor que empezó allá a finales de los años 40 y que ha marcado la historia reciente del arte flamenco.

[1698] Es el primer tema del disco *Noche entre dos labios. La música de la poesía*, publicado por Trébede, A. C. y Canal Sur Radio Andalucía en el año 2000, con adaptaciones musicales de textos de Luis García Montero o Felipe Benítez Reyes, entre otros.
[1699] VV. AA., *Jerez a Caballero Bonald. Homenaje Flamenco y Literario de la Ciudad al Poeta*, Jerez, Vacas & Ratones editorial, 2016.

4. CONCLUSIONES

La música juega un papel protagonista dentro de la trayectoria literaria y vital de José Manuel Caballero Bonald. Está presente como tema en todos y cada uno de los libros que ha escrito y atraviesa los engranajes de su pensamiento y de su poética que hacen de su escritura y de los paisajes sonoros que dibuja en su obra espacios inminentemente musicales. Además, a lo largo de su recorrido de intelectual comprometido con la defensa de la cultura, ha demostrado ser un gran melómano y, en especial, uno de los mayores entendidos en flamenco de su tiempo.

En su extensa bibliografía de artículos críticos sobre literatura, música, pintura y otras expresiones artísticas, se aprecia un discurso homogéneo sobre el significado social y trascendental del arte en su deriva contemporánea. En todos estos textos y a lo largo de sus memorias comparece un testigo fiel de los derroteros del arte a partir de la segunda mitad del s. XX en el ámbito hispánico y de sus implicaciones formales e ideológicas en diálogo con las diversas tradiciones que lo engloban. En las problemáticas que plantea trasluce un acercamiento filosófico aglutinante que iguala conceptualmente la tarea de todo artista en la observación y en la escucha del mundo a partir de su experiencia vital. En paralelo a su filiación barroca y al descreimiento de la existencia de una realidad unívoca, la estética de lo deforme es sustancial al acto creador. La obra de arte figura como una reinterpretación arbitraria del mundo y, en el ámbito de la palabra, nombrarlo también equivale a reinventarlo. A través de su voz crítica y de la integración de los cromatismos temáticos y estructurales inherentes al arte pictórico, al cine o a la propia música en su obra literaria, lleva a cabo una revisión de los universales del arte en favor de la libertad individual de expresión, promulgando el decoro que instauran las múltiples tradiciones artísticas e invitando a los creadores a asumir su rol de insumisos frente a los cánones mutables de la belleza. El poeta jerezano reconoce al artista bajo la lupa de su mirada ontológica en favor de una poética del arte contraria al mimetismo y a los juicios dogmáticos. Sus preferencias artísticas comulgan con la abstracción de las formas como único medio solvente para desenmascarar los misterios de la existencia y se alimentan de un misticismo iluminador que exalta la verdad expectante y oculta debajo de la materia de la que se compone toda obra de arte. En ese recorrido, la duda, en diálogo con la imagen platónica del conocimiento inalcanzable, se convierte en el motor del proceso de búsqueda, en un anhelo de trascendencia capaz de revertir los indicios de la realidad más palmaria. La voluntad por sentirse expresado en las palabras precisas y rotundas que atesora en su obra no se circunscribe tanto a sus significados taxativos

como a su capacidad catalizadora para provocar emociones originales durante el proceso de recepción. El poder enigmático del arte es la llave maestra legitimada para abordar las preguntas trascendentales y para hacerlas más llevaderas. Su voz crítica propone un modelo existencial donde la defensa de la vida plena se sobrepone a las afrentas morales y a las injusticias que denuncia en su obra.

El poeta jerezano es un ilustre legatario de los primeros cantores de la noche. El proceso de indagación en el lenguaje que define a su literatura remite a los indicios más primitivos de nuestra historia fonadora, a la fundación de la palabra y a su transfiguración poética a través del canto. El carácter sagrado y purificador del verbo en su singladura musical cobra vigencia a través de un camino de perfección consciente de nuestra indómita capacidad mitogenética obcecada en rehabilitar los senderos de la ficción. El carácter sugerente de sus relatos, la sensualidad de una escritura abrazada a la exuberancia de la naturaleza, el don de la clarividencia parapetado en las adyacencias del mito o la refundición de los sonidos del espacio psicológico y de la sonosfera, son una herencia que impregna su memoria y que configura las parcelas más estables de su identidad cultural en detrimento de su pensamiento escéptico y relativista.

La musicalidad de la palabra grabada en sus textos es un homenaje a la gran literatura occidental y a la tradición de las letras hispánicas, cuya raigambre barroca cobra vigencia en el pulso canoro de sus frases. Los clásicos atraviesan su voz poética en diálogo constante con sus lecturas de cabecera. El jerezano se suma a un insigne linaje de escritores para los que la imagen acústica del verbo es tan importante como el significado que engloba. Si los modelos métricos de la poesía tradicional proporcionaban una respuesta definida a la problemática de los valores rítmicos del verso, el simbolismo y el surrealismo, en los que a grandes rasgos se inscribe su poética, establecieron un modelo musical para la escritura que asumía bajo el marchamo de la libertad todas las combinaciones semánticas posibles dentro de los cauces naturales de la sintaxis. A partir de su poética neoculterana, el jerezano se vale de este planteamiento teórico para agotar los repertorios léxicos del lenguaje y generar imágenes insólitas a través del uso combinatorio de las palabras. La riqueza del vocabulario contenido en su obra es sintomática del gusto sonoro por la palabra menos frecuente, en paralelo a la búsqueda de "la palabra matriz de las palabras"[1700]. Así, su musicalidad queda reflejada a partir de los primeros eslabones de la estructura lingüística, desde la eufonía de los fonemas y sílabas que las definen, hasta la euritmia versada en la composición de sintagmas y frases. De lo particular a lo general, desde un punto de vista fragmentario, la comparación con la música cobra fuerza en la idea de que una sola nota a tiempo puede contener una belleza deslumbrante que ponga en entredicho los virtuosismos supeditados a las frivolidades de la técnica. Sin renunciar a ella, el jerezano advierte del carácter conservador

[1700] Último verso del poema *Atajo del tiempo*, op. cit., *Somos…,* p. 544.

e inmovilista de los manuales de métrica y de retórica, e incluso de los diccionarios. En este sentido, el proceso de creación se torna sincero a partir del momento en que anhela expresar un mensaje en sintonía con la dimensión espiritual e interior del artista. Un orden de preferencias que sitúa a la escucha como el elemento desencadenante de la orquestación —sintáctica, temática, rítmica, tímbrica— general de la obra. Su credo barroco como método formal de aprehensión del conocimiento articula un discurso donde el silencio es el origen musical de la expresión poética y el primer elemento privilegiado en la escucha que preludia al proceso de escritura. Otras marcas de estilo de una sonoridad manifiesta, como los encabalgamientos, el uso de epifonemas, la adjetivación suculenta, la cadencia acompasada del texto a todos los niveles del discurso, o la riqueza fonética del impresionante repertorio de palabras que se dan cita en su obra, son sólo el reflejo de una voluntad poética plenamente consciente del valor musical de las palabras que brotan de su interior.

En paralelo al concepto de resonancia, la escucha se postula como el mejor argumento para la comparación del lenguaje musical y del lenguaje verbal en el seno de la poética de José Manuel Caballero Bonald. Al igual que como le sucede al músico con las notas, el escritor jerezano convive con las palabras que le asaltan constantemente y que coaligadas a su voluntad poética terminan por tomar forma en el texto a través de un lento proceso de decantación. En paralelo al protagonismo de la memoria como única depositaria de la identidad del individuo y de la dimensión temporal de su ser, las palabras resuenan como melodías evocadoras capaces de materializar una versión de lo real y del pasado que no deja de ser efímera e imprecisa.

> ¿Se esconde en la memoria el absoluto nombre que nadie ha sido nunca capaz de pronunciar? ¿Se esconde en la memoria o es quizá un traslaticio silabario que empieza a disiparse al tiempo que se acerca? No siempre las palabras secundan con fidelidad suficiente la percepción de lo nombrado.[1701]

La materia prima de la que está hecha la palabra, su bipolaridad semántica y sonora, es el tema principal de muchos poemas como éste, en los que dialoga en el intertexto con las teorías lingüísticas más en boga. La poética del jerezano se sumerge hasta la raíz del lenguaje en busca de las credenciales filosóficas que justifican la exaltación de la belleza a través de la palabra. Una inquietud creciente en sus últimos poemarios, en los que desde la atalaya de la senectud sigue mostrándose fascinado por la perturbadora naturaleza del signo lingüístico. En muchos de estos poemas suscita el encuentro de su lenguaje poético con un discurso metalingüístico en el que observa la formación de las palabras desde la escucha interior, y donde pone en cuestión el carácter objetivo de su capacidad de representar las ideas a través del signo:

[1701] Frases del poema en prosa *Quien da nombre a la luz procede a desnombrarla*, Op. cit., *Desaprendizajes*, p. 109.

> Y qué es lo que se escucha en derredor sino el litigio entre el signo y la idea, qué sino el permutante auxilio del silencio, la sigilosa reticencia verbal que acalla los disturbios del lenguaje y hace aún más tupida la sombra advenediza de los abecedarios. Quien da nombre a la luz procede a desnombrarla.[1702]

A partir de su interpretación idealista, la omnipresencia del silencio que precede al alumbramiento de las palabras es tan universal y constante como la materia de la que se compone la naturaleza que percibimos a través de los sentidos, que en este poema se manifiesta a través del símbolo de la luz. Los preceptos platónicos se abrazan a la teoría del signo de Saussure. A caballo entre el mundo de las ideas y el mundo tangible, el hombre apostado en la escucha engendra el signo, un punto de encuentro entre lo ideal y lo material, cuya solvencia taxonómica no deja de ser una versión de la realidad. El jerezano señala la razón de ser del hombre parlante en ese litigio entre sus sentidos y su consciencia, donde buscar la palabra exacta equivale a conocer la verdad y conocer a Dios. Esta cuestión vuelve a ser el tema principal de su poema *La palabra, todas las palabras* que, al igual que el anterior, forma parte de su último poemario, *Desaprendizajes* (2015):

> A veces, en los lentos derrumbes sensitivos del insomnio, escucho el ruido que hacen las palabras juntándose para crear la gran palabra, la que decanta a las demás y las contiene y vivifica en una misma órbita de significaciones. Es una agotadora, metódica, inflexible actividad perpetrada en lo más furtivo de la noche expectante. Esa palabra ocupa una extensión inmensurable dentro de los idiomas conocidos y su entendimiento desborda la capacidad semiótica del pensar. Asume en fases varias la totalidad de los recursos imaginativos, de manera que resulta inviable suplirlos con acepciones tributarias de la realidad. Quienes argumentan que el nombre de Dios está formado por todas las letras del alfabeto[1703], también están refiriéndose alegóricamente a esa palabra que concierne a todas las restantes palabras capaces de dar nombre a las cosas. La idea de Dios vuelve a ser en este caso el vínculo entre el verbo y la totalidad.[1704]

En paralelo a la incompatibilidad manifiesta entre la representación objetiva de la naturaleza a través de la palabra y el pensamiento abocado a la búsqueda de respuestas universales, los poetas simbolistas, en su rechazo al pensamiento racionalista, asumieron la solvencia de la música para aliviar esta tensión. Un lenguaje cuya interpretación del mundo siempre es certera en tanto que evocadora y subjetiva, y en el que la belleza alcanza una dimensión atemporal.

En los lances de este debate crucial encontramos el mejor argumento de nuestro trabajo de tesis. A lo largo de estas páginas hemos estudiado a través de diferentes acercamientos críticos aplicados al estudio de la obra de nuestro autor las relaciones temáticas y formales entre el género

---

[1702] Id.
[1703] Estos versos remiten a la hermenéutica cabalística que en el contexto de la literatura hispánica contemporánea encontró una recepción holgada en la obra de Borges, especialmente en sus libros *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), y en poemas como *El Golem*, en *El otro* (1964).
[1704] Op. cit., p. 80.

musical y el literario. La comparación ha sido justificada desde múltiples perspectivas que han puesto de manifiesto el maridaje entre ambos universos semánticos a través del pensamiento, la poética y la propia obra de nuestro autor. Pero tal y como lo advertíamos en múltiples ocasiones, en paralelo a la principal problemática intersemiótica que plantean los estudios músico-literarios, la linde que separa a la literatura de la música está fuertemente marcada por la capacidad insólita de las palabras de hacerse portadoras de imágenes significativas. En este sentido nos preguntamos, ¿en algún momento podemos afirmar que la literatura, además de parecerse mucho a la música, de observarla como su principal modelo, llega a convertirse en música?

El poeta jerezano aclaraba de manera sucinta esta cuestión en la entrevista que le hicimos en 2015: "La música es la poesía en su máxima temperatura expresiva."[1705] Desde un punto de vista estructural y lingüístico, la música es observada como un modelo inalcanzable debido al lastre que supone la capacidad representativa de las palabras. Frente a esta constatación, la reflexión poética dio un paso más allá del que supuso la estética simbolista en el camino hacia la transformación musical del verbo, soltando las amarras de los significados lógicos inscritos en el orden sintagmático en una deriva surrealista e irracional que también ha sido debidamente asimilada en la poética de nuestro autor como una vía solvente para alcanzar la máxima temperatura expresiva a la que se refiere. No obstante, en esta grieta abisal que comenzaba a abrirse entre la imagen acústica y la imagen visual de la palabra, los significados seguían estando presentes en el nivel léxico. Traspasar esa barrera hubiera supuesto hacer estallar definitivamente el signo lingüístico y, junto con él, la esencia misma de la expresión literaria. En lugar de ello, el jerezano capitanea el navío de la estética barroca con el que surca los océanos semánticos de la lengua mientras se deleita en la escucha del cantar del agua: las palabras insólitas e ingobernables que salen al encuentro de su odisea poética de "navegante solitario"[1706].

Otra cuestión de fondo decisiva para nuestra tesis e íntimamente relacionada con los límites semánticos que aúnan y separan al lenguaje musical y al lenguaje verbal, aunque esta vez no tanto en el plano formal como en el plano cognitivo, es la definición ontológica del concepto de música que ha sido revisada constantemente a lo largo de la obra crítica y literaria del jerezano. ¿Realmente estamos frente a una metáfora cuando afirma escuchar la música del agua, del viento, del canto de los pájaros o de la propia palabra?

Todo apunta a que a partir de la problemática taxonómica que subyace bajo las alusiones constantes a la música en su obra, la mejor definición posible del concepto de música dentro de los límites semánticos de la misma es aquella que a partir del silencio irrumpe en la escucha de quien aguarda con el deseo de solazarse en su belleza. Al igual que Juan Ramón o Cernuda, el jerezano escucha música en todos los indicios acusmáticos que le acercan a la "voz universal".

[1705] Entrevista disponible en el Apéndice documental de la tesis.
[1706] Título de un poema homónimo del libro *Descrédito del héroe* (1977), op. cit., *Somos…,* p. 311.

En este principio ideal se engloban todos los planteamientos teóricos vinculados a los diferentes movimientos —barroco, romanticismo, simbolismo, surrealismo— de los que se siente partícipe, en la medida en que la expresión artística brota de la escucha interior de las palabras en consonancia con la escucha atenta de la sonosfera.

A modo de conclusión reproducimos la voz de José Manuel Caballero Bonald en dos poemas que hilan magistralmente este principio a lo largo de sus más de sesenta años de trayectoria de poeta apostado en la escucha. Se trata significativamente del primero de sus poemas, *Ceniza son mis labios*, que abre el poemario *Las adivinaciones* (1952) y que sitúa en la primera página de diferentes ediciones revisadas de sus obras completas; y de los últimos versos de su poema legatario y autobiográfico *Entreguerras* (2012). Dos textos que representan la homogeneidad de una voluntad poética a lo largo del tiempo que no ha cesado de esperar con mucha atención para poder escuchar el “mudo dolor atónito de un labio” y “la voz universal que alienta en lo / más íntimo”.

CENIZA SON MIS LABIOS

En su oscuro principio, desde
su vacilante estirpe, cifra inicial de Dios,
alguien, el hombre, espera.

Turbador sueño yergue

su noticia opresora ante la furia
original de la que el cuerpo es hecho, ante
su herencia de combate, dando vida
a secretos quemados,
a recónditos signos que aún callaban
y pugnan ya desde un deseo mísero
para emerger hacia canciones,
mudo dolor atónito de un labio,
                el elegido,
que en cenizas transforma
la interior llama viva de lo humano.

Quizá sólo para luchar acecha,
permanece dormido o silencioso
buscando, besando el terso párpado rosa,
el pecho inextinguible de la muchacha amada,
quizá sólo aguarda combatir
contra esa mansa lágrima que es letra del amor,
contra
        aquella luz aniquiladora
que dentro de él ya duele con su nombre: belleza.

Allí en el torpe sueño todos
los simulacros de la fe consume,
difunde apenas con fugaz certeza,
unitivo rescoldo de sus vivientes brasas.

En tanto el hombre lucha: existe,
traduce la armonía furtiva del azar,
bebe en los borbotones de su tiempo,
se confina en la fiebre donde afloran
su linaje, su origen, su imposible
destino de buscador de Dios,
de elegido que espera,
ahora,
        todavía,
encender la ceniza de sus labios.[1707]

ÚLTIMOS VERSOS DE *ENTREGUERRA*S (2012)

[…]

tengo miedo ahora mismo madre miedo de llegar de no

[1707] Op. cit., *Somos…,* pp. 21, 22.

poder llegar
tengo miedo de lo acumulativo y lo disperso de no callar
de estar callado
de la memoria de la desmemoria de lo inminente de lo
alejadizo
de regresar ya anciano hasta tu vientre madre
de perderme en las equidistancias de todos los pretéritos
y oír allí definitivamente la voz universal que alienta en lo
más íntimo
la común propiedad en que confluye la voz de cada uno
madre

me asilo en los amenos territorios nativos donde ya todo
es póstumo
y dejo en las afueras los artefactos honorables los lastres
del oficio
tantas y tan efímeras disonancias urdidas con la rabia y
con la idea
me alejo de mi nombre de inmediato me alejo igual que
un ala de su aire
o tal vez como el árbol talado sólo para probar la
solvencia del hacha

cierro las negras puertas de la historia los cartapacios del
pasado
de todo lo demás no queda nada
apenas el guarismo desigual irrestricto de unas privadas
entreguerras
el monocorde olvido el tiempo el tiempo el tiempo
mientras musito escribo una vez más la gran pregunta
incontestable
¿eso que se adivina más allá del último confín es aún la
vida?[1708]

[1708] Op. cit., *Entreguerras*, pp. 213, 214.

Futuras líneas

Durante el proceso de investigación y redacción de este proyecto se han despejado muchos interrogantes al tiempo que han surgido muchos otros, de los que ofrecemos una visión sintética en este último apartado.

En primer lugar, en relación con la música, ya advertíamos de la necesidad de realizar un estudio profundo sobre las relaciones estéticas, históricas y literarias de José Manuel Caballero Bonald con el flamenco, que a lo largo de estas páginas solamente hemos abordado en la vertiente de su obra literaria. Hemos situado diversas fuentes que serán a todas luces inestimables para ese estudio, como la correspondencia de nuestro autor con algunos de los protagonistas de la evolución del arte flamenco de la segunda mitad del s. XX como Antonio Mairena, o Moreno Galván; documentos que dan fe de su participación en multitud de eventos culturales y de divulgación del arte flamenco en España y en el extranjero, y sobre todo, los que justifican sus implicaciones con el mundo profesional del flamenco como discos, letras, contratos, portadas de álbumes, etc.

En paralelo a esta cuestión, creemos necesaria la revisión del corpus de estudios críticos dedicados al arte flamenco, a menudo englobados bajo el marchamo de la flamencología, que desde algunos años atrás y gracias a la integración del flamenco como disciplina en algunos programas de doctorado, viene ampliando sus miras en favor de las múltiples disciplinas académicas que le dedican sus atenciones teóricas. Desde el punto de vista de las relaciones e influencias mutuas entre literatura y flamenco, aunque estudiosos de renombre como Francisco Gutiérrez Carbajo, Juan Alberto Fernández Bañuls, José María Pérez Orozco, María del Carmen García Tejera, Francisco Javier Escobar Borrego o José Cenizo Jiménez han realizado trabajos muy solventes en lo que a la crítica y al rastreo de fuentes se refiere, de momento no existe un trabajo actualizado que estudie en profundidad la dimensión histórica de tales relaciones a través del impresionante corpus de coplas flamencas escritas por intelectuales y a su vez de la poesía culta dedicada al género flamenco.

Otro tema por abordar en la linde músico-literaria de la literatura española de medio siglo es la presencia de la música en las obras de los autores de la generación del cincuenta y su influencia en el pensamiento estético y poético de cada uno de ellos. A lo largo de nuestro estudio, y a partir de los vínculos poéticos y musicales de nuestro autor con algunos de los miembros del grupo poético del 50, se ha puesto de manifiesto el protagonismo de la música en las obras de José Ángel Valente, Ángel González, Félix Grande, Fernando Quiñones, José Hierro o Antonio

Gamoneda. Algunos estudios, como *Cantar del agua*[1709] de José Ramón Ripoll, los citados artículos del profesor Escobar Borrego sobre la presencia de la música en la obra de José Ángel Valente o el artículo *Música y pintura en la poesía de Ángel González*[1710] de José Enrique Martínez, empiezan a ofrecer respuestas a esta laguna crítica en paralelo a la presencia cada vez más importante de la música como referente sensitivo, cognitivo y temático en los estudios sobre literatura.

Asimismo, desde el punto de vista de la crítica literaria, y a partir del concepto de musicalidad de la palabra, creemos necesaria una revisión profunda de la noción de escritura barroca en José Manuel Caballero Bonald a partir de un estudio comparado de sus principales fuentes y modelos, desde Juan de Mena, pasando por Fernando de Herrera, Juan de la Cruz, el conjunto de poetas barrocos del Siglo de Oro que cita en sus artículos críticos y memorias, y sobre todo Góngora. ¿Qué aspectos formales concretos presentes en las obras de este canon de autores nos permiten hablar de una musicalidad del verso y del fraseo neobarroca en la escritura del jerezano? La pregunta se hace extensible necesariamente a los modelos de escritura neobarroca de la literatura hispanoamericana presentes en las obras de Alejo Carpentier o Lezama Lima, que también han marcado profundamente el estilo de nuestro autor, que en relación con la literatura de la otra orilla ha sido ampliamente abordada en obras como "Barroco y América. Un itinerario inconcluso"[1711] de Carmen Bustillo.

Por último, en relación con los estudios músico-literarios, después de haber observado algunos de los últimos avances científicos en neurolingüística, psicología cognitiva, y la impresionante evolución de la tecnología robótica, informática y digital de la que se valen en sus experimentos, estamos convencidos de que durante los próximos años la investigación académica no solamente ofrecerá nuevas y solventes vías de estudio para la música y la literatura, también pondrá en cuestión las lindes genéricas y los cauces tradicionales de análisis y difusión de las obras pertenecientes a sendos dominios.

[1709] RIPOLL, José Ramón, Cantar del agua, Ed. Eleuve, Música y letra, 2007.
[1710] MARTÍNEZ, José Enrique, *Música y pintura en la poesía de Ángel González*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Prosemas, nº 1, Revista de estudios poéticos, 2014, pp. 127-151.
[1711] BUSTILLO, Carmen, *Barroco y América. Un itinerario inconcluso*, Caracas, Ed. Universidad Simón Bolívar, 1ª ed. 1990, 2ª ed. aumentada, 1996.

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

Nota previa

Las labores de archivo y compilación de una obra tan extensa y versátil como la de José Manuel Caballero Bonald y de las publicaciones críticas dedicadas al estudio de la misma han sido llevadas a cabo por diversas instituciones y especialistas. La principal dificultad a la hora de realizar tamaña empresa sigue siendo la actividad incesante de nuestro autor, que hasta la fecha no ha dejado de publicar textos poéticos, ensayísticos, artículos en prensa y en revistas especializadas, provocando a su vez todo tipo de reacciones en el terreno de la crítica y de la prensa especializada. Si tratar de esbozar una visión de conjunto sobre la obra de un autor en activo implica siempre una deriva a contra corriente, en el caso de un autor tan prolífico, la tarea se torna aún más compleja cuando además de las obras que sigue generando, descubrimos nuevos textos de su autoría prácticamente desconocidos, como algunas de las letras del cante flamenco que compilamos en el apéndice documental.

Desde nuestro punto de vista, hasta la fecha existen cuatro fuentes ineludibles a la hora de establecer una bibliografía metódica y actualizada de la obra de José Manuel Caballero Bonald y de los textos críticos que emanan de su trabajo. La primera son los archivos de la Fundación que lleva su nombre en Jerez de la Frontera, donde además de una extensísima colección de ediciones, artículos y estudios académicos, están cuidadosamente recogidas su correspondencia, entrevistas, archivos fotográficos, monografías y otras publicaciones dedicadas a su trayectoria y a la generación del 50. Las otras tres son los capítulos bibliográficos de algunas de las tesis doctorales dedicadas al estudio de su obra, publicadas entre finales de la década noventa y finales de la primera década de este siglo, de un nivel de excelencia académica sin precedentes: *Aproximación al universo narrativo de José Manuel Caballero Bonald* (1997), de José Juan Yborra Aznar; *La novela de José Manuel Caballero Bonald. Ficción y autoficción. Una aproximación semiótica* (2007), de Antonio Unzué Unzué, y *Poesía en la escritura. José Manuel Caballero Bonald, habitante de su palabra* (2008), del profesor Juan Carlos Abril. Además de ser trabajos coetáneos, sus objetos de estudio sobre la narrativa y la poesía de nuestro autor, respectivamente, también se complementan a nivel bibliográfico.

A partir de estos cuatro referentes y de otras fuentes académicas y motores de búsqueda especializados en obras críticas y literarias, entre los que destacamos la sección dedicada a José

Manuel Caballero Bonald del catálogo del portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes[1712] y el buscador de la Fundación Dialnet[1713], hemos tratado de construir una bibliografía actualizada, pertinente y sintética, tratando asimismo de no alejarnos de la línea metodológica que vertebra nuestro estudio. Por cuestiones de economía discursiva no incluimos su correspondencia, su archivo fotográfico, la relación de ediciones de sus obras, el listado de sus entrevistas, otros textos inéditos fijados por la crítica, ni otros aspectos pertinentes ya estudiados y catalogados en las fuentes que citábamos con anterioridad.

El principal aporte de este trabajo de tesis a la labor colectiva de búsqueda y fijación de textos y obras de José Manuel Caballero Bonald es, en primer lugar, la notación bibliográfica inédita de sus artículos críticos sobre las artes plásticas, que hemos llevado a cabo gracias a un rastreo de las fuentes primarias en los catálogos de las revistas especializadas en las que fueron publicados; y en segundo lugar, a partir de los archivos de la SGAE y la BNE, configuramos por primera vez la lista de discos de música, sobre todo de flamenco y de canción de autor, que produjo en las décadas de los 60 y 70. Por último, y a partir de los libretos que acompañan a algunos de estos discos, de algunos artículos citados sobre sus labores de letrista y sobre todo gracias a la colaboración del especialista en flamenco José María Velázquez-Gaztelu, compilamos un primer corpus de coplas de flamenco escritas por el jerezano.

No obstante, si los dos primeros bloques del capítulo bibliográfico están dedicados en exclusiva a su obra y a los textos críticos que versan sobre su trayectoria, los dos últimos bloques se articulan esencialmente alrededor del argumentario metodológico de nuestro trabajo, a caballo entre la literatura y la música. El conjunto de artículos y obras en la linde músico-literaria que aquí citamos contienen los principales referentes literarios, críticos y filosóficos sobre los que hemos construido nuestra metodología de análisis musical de la obra de José Manuel Caballero Bonald.

[1712] http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_manuel_caballero_bonald/bibliografia/
[1713] https://dialnet.unirioja.es/

A. OBRA

A.1. Primeras ediciones

Poesía

CABALLERO BONALD, José Manuel, *Las adivinaciones*, Madrid, Adonais, 1952.

___, *Memorias de poco tiempo*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1954.

___, *Anteo*, Palma de Mallorca, Ediciones Papeles de Son Armadans, 1956.

___, *Las horas muertas*, Barcelona, Colección Premios Boscán, 1959.

___, *Pliegos de cordel*, Barcelona, Colección Colliure, 1963.

___, *Descrédito del héroe*, Barcelona, Lumen, 1977.

___, *Laberinto de fortuna*, Barcelona, Laia, 1984.

___, *Descrédito del héroe* y *Laberinto de fortuna* (nueva edición revisada), Madrid, Visor, 1993.

___, *Diario de Argónida*, Barcelona, Tusquets, 1997.

___, *Manual de infractores*, Barcelona, Seix Barral, 2005.

___, *Antídotos* (con pinturas de Juan Martínez), Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2008.

___, *La noche no tiene paredes*, Barcelona, Seix Barral, 2009.

___, *Soliloquio*, Málaga, La cama de minerva, Centro Generación del 27, 2010.

___, *Entreguerras*, Barcelona, Seix Barral, 2012.

___, *Anatomía poética* (con pinturas de José Luis Fajardo), Madrid, Círculo de tiza, 2014.

___, *Desaprendizajes*, Barcelona, Seix Barral, 2015.

Novela

___, *Dos días de setiembre*, Barcelona, Seix Barral, 1962.

___, *Ágata ojo de gato*, Barcelona, Barral editores, 1974.

___, *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, Barcelona, Planeta, 1981.

___, *En la casa del padre*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988.

___, *Campo de Agramante*, Barcelona, Anagrama, 1992.

Memorias

___, *Tiempo de guerras perdidas*, Barcelona, Anagrama, 1995.

___, *La costumbre de vivir*, Madrid, Alfaguara, 2001.

___, *La novela de la memoria* (Edición revisada y conjunta de *Tiempo de guerras perdidas* y *La costumbre de vivir*), Barcelona, Seix Barral, 2010.

Cuento

___, *Historia de un hombre que tenía la tarde libre*, Madrid, Ínsula, nº 72, 1951, p. 6.

___, *El adivinador del porvenir*, Madrid, Ínsula, nº 109, 1954, p.10.

A.2. Antología poética

___, *El papel del coro*, Bogotá, Mito, 1961.

___, *Vivir para contarlo*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

___, *Poesía, 1951-1977*, Barcelona, Plaza & Janés, 1979.

___, *Selección natural*, Selección e introducción de José Manuel Caballero Bonald, Madrid, Cátedra, 1983.

___, *Doble vida*, Antología poética, Prólogo de Pere Gimferrer, Madrid, Alianza, 1989.

___, *El imposible oficio de escribir*, Edición de María Payeras Grau, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1997.

___, *Poesía amatoria*, Sevilla, Renacimiento, 1999.

___, *Antología personal*, Libro + CD con 31 poemas, Madrid, Visor, 2002.

___, *Somos el tiempo que nos queda*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

___, *Años y libros*, Selección de José Manuel Caballero Bonald y Josefa Ramis Cabot; edición e introducción de Luis García Jambrina "Los años y los libros de José Manuel Caballero Bonald", Madrid, Universidad de Salamanca/ Patrimonio Nacional, 2004.

___, *Somos el tiempo que nos queda (1952-2005)*, Edición aumentada, Barcelona, Seix Barral, 2007.

___, *Summa vitae. Antología poética 1952-2005*, Selección y prólogo de Jenaro Talens, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

___, *Poesía amatoria. Nueva edición aumentada (1952-2005)*, Madrid, Visor, 2007.

___, *Antología poética*, Edición de Antonio Reyes Ruiz, introducción y traducción Jalid Raissuni, Tetuán, Centro Cultural "Al Andalus", 2007.

___, *Casa junto al mar. Antología*, Selección de Pablo Méndez, Madrid, Vitruvio, 2008.

___, *Estrategia del débil*, Edición, selección y prólogo de Juan Carlos Abril, Granada, Ayuntamiento de Granada, 2010.

___, *Prefiguraciones*, Libro + CD, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010.

___, *Antología poética personal*, Introducción de Ángel L. Prieto de Paula, León, Universidad de León, 2010.

___, *Ruido de muchas aguas*, Selección e introducción de Aurora Luque, Madrid, Visor, 2011.

___, *La voz de J.M. Caballero Bonald*, Disco-libro de una lectura de enero de 2011, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2011.

___, *Vivo allí donde estuve. Poemas escogidos (1952-2012)*, Selección y prólogo José Ramón Ripoll, Málaga, Centro Andaluz de las Letras, 2013.

___, *Marcas y soliloquios*, Selección de Juan Carlos Abril, Valencia, Pre-Textos, 2013.

___, *Sombras le avisaron*, Selección del autor, Madrid, Fondo de Cultura Económica, Universidad de Alcalá, 2013.

___, *Mestizaje, Antología poética, 1952*-2012, Introducción y selección Juan Carlos Abril, La Habana, Ed. Lira, Instituto Cubano del Libro, 2014.

A.3. Ensayo y textos monográficos

___, *El cante andaluz*, Madrid, Publicaciones españolas, 1953.

___, *El baile andaluz*, Barcelona, Noguer, 1957.

___, *Cádiz, Jerez y los puertos*, Barcelona, Noguer, 1963.

___, *Los segadores: dibujos y témperas*, José García Ortega, Texto de José Manuel Caballero Bonald, París, Librairie du Globe, 1966.

___, *Lo que sabemos del vino*, Madrid, Gregorio del Toro, 1967.

___, *Los vinos de Jerez*, Madrid, Compañía Telefónica Nacional de España, 1970.

___, *Luces y sombras del flamenco*, Barcelona, Lumen, 1975.

___, *Breviario del vino*, Madrid, José Esteban, 1980.

___, *De la sierra al mar de Cádiz*, Madrid, Aresa/Renfe, 1988.

___, *Prosa*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1988.

___, *Andalucía*, fotografías Ramón Massats, texto José Manuel Caballero Bonald, Barcelona, Lunwerg, 1989.

___, *Sevilla en tiempos de Cervantes*, Barcelona, Planeta, 1991.

___, *España: fiestas y ritos*, fotografías Cristina García Rodero, texto José Manuel Caballero Bonald, Barcelona, Lunwerg, 1992.

___, *Andalucía, enigma al trasluz*, Acuarelas de Jacobo Pérez-Enciso; texto de José Manuel Caballero Bonald, Sevilla, Empresa Pública de Turismo, 1994.

___, *Literatura y mestizaje*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1996.

___, *España*, Selección y texto de José Manuel Caballero Bonald, Fotografías de Joan Alberich Rion, Barcelona, Lunwerg, 1997.

___, *Poesía visual: obra pictórica 1928-1935*, Gabriel Celaya, texto José Manuel Caballero Bonald, Bilbao, Galería Colón XVI, 2000.

___, *Tiempo*, San Roque, Ayuntamiento de San Roque, 2000.

___, *Memoria, experiencia, ficción*, Madrid, Federación de Asociaciones de Profesores de Español, 2001.

___, *Pérez Siquier: fotografías*, texto José Manuel Caballero Bonald, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2004.

___, *Pregón del primer aceite del Mediterráneo*, Osuna (Sevilla), Grupo Pandora, 2004.

___, *Pan con aceite*, Osuna (Sevilla), Grupo Pandora, 2005.

___, *La ruta de la campiña vista por Vicente Rojo*, texto José Manuel Caballero Bonald, ilustraciones Vicente Rojo, Sevilla, Turismo de la Provincia de Sevilla, Grupo Pandora, 2005.

___, *Copias rescatadas del natural (años 50-60)*, ed. Juan Carlos Abril, Granada, Atrio, 2006.

___, *Alcacogrhujamase: ciudad-imaginario*, fotografías Gabriel Campuzano, texto José Manuel Caballero Bonald, Sevilla, Cajasol, 2008.

___, *Osuna: historia y cultura*, ilustraciones Juan Manuel Fontenla, texto José Manuel Caballero Bonald, ed. Pedro Tabernero, Sevilla, Grupo Pandora, 2009.

___, *Un Madrid literario*, fotografías José Manuel Navia, texto José Manuel Caballero Bonald, ed. Publio López Mondéjar, Barcelona, Lunwerg, 2009.

A.4. Artículos críticos, periodísticos[1714] y de divulgación

___, *Elogio y símbolo de la feria en Jerez*, Jerez, Ayer, 11-5-1946, p. 3.

___, *La lealtad en la poesía de Dulce María Loynaz*, Jerez, Ayer, 18-11-1947, p. 5.

___, *La poesía española camino de América*, Jerez, Ayer, 11-12-1949, p. 3.

___, *Mito y alegoría de la vendimia*, Jerez, Ayer, 17-8-1949, p. 5.

___, *Una poesía que se llama verdad*, Jerez, Ayer, 29-10-1950, p. 3.

___, "Nota preliminar a *y III. Cara a un viento interior*", ap., Ardoy, Hombre contra su destino, Prólogo de José María Pemán, Cádiz, José L. González Rubiales impresor, 1950, pp. 53-56.

___, "*Una lengua emerge*, de Ángel Crespo", Cádiz, Platero, nº 3, marzo 1951, s. p.

___, "*Huésped de mi viña*, de Vicente F. de Bobadilla", Cádiz, Platero, nº 4, abril 1951, s. p.

___, "*Los horizontes*, de Leopoldo de Luis", Cádiz, Platero, nº 6, junio 1951, s. p.

___, "*Magnificat*, de Francisco Garfias", Cádiz, Platero, nº 6, junio 1951, s. p.

___, *Poetas en el portal*, Jerez, Ayer, 23-11-1951, p. 7.

___, *La poesía española durante 1951*, Jerez, Ayer, 2-1-1952, p. 5.

___, *Diez poetas hispanoamericanos en Madrid* (En tres art.: Miguel Arteche, Manuel del Cabral, Mario Cajina, Eduardo Carranza, Eduardo Cote, Antonio Fernández Spencer, Luis Hernández Aquino, Alonso Laredo, Ernesto Mejía y Alejandro Romualdo), Madrid, Correo Literario, nº 53, 55 y 56, año III, 1952; 1 de agosto, p. 10., 1 de septiembre, p. 3., 15 de septiembre, p. 3.

___, *El geógrafo Camilo José Cela*, Barcelona, Revista, nº 48, 12-18 marzo 1953, p.11.

___, *Cinco poetas hispanoamericanos*, Barcelona, Revista, nº 62, 18-24 junio 1953, p. 10.

___, "Meditaciones en torno al *Canto personal*", Barcelona, Revista, nº 72, 27 agosto - 2 de septiembre, 1953, p.11.

[1714] Cf., art., TÉLLEZ, Juan José, *Caballero Bonald, periodista*, op. cit. *Navegante…,* pp. 290-295.

___, *La imagen de la espada desnuda* (Reseña a la novela de Jocelyn Brooke), Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 61, enero 1955, p.10.

___, *Introducción al cante flamenco*, conferencia contenida en el artículo *José Manuel Caballero Bonald en el Instituto Laboral de Sanlúcar*, Jerez, Ayer, 20-4-1955, p. 7.

___, *Vigencia de la poesía de Blas de Otero*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 1, I, 1956, pp. 118-122.

___, *Un español estrena en Inglaterra*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 2, I, 1956, pp. 238-239.

___, "Las *Páginas mejores* de Julio Camba", Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 3, I, 1956, pp. 379-381.

___, *La poesía de Eduardo Cote*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 4, II, 1956, pp. 113-115.

___, *Función de la poesía y función de la crítica*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 6, II, 1956, pp. 339, 342.

___, *Noticia de una crítica ejemplar*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 8, III, 1956, pp. 221-224.

___, *Zenobia Camprubí*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 8, III, 1956, pp. 230-231.

___, *Pedro Laín y la antropología de la esperanza*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 12, IV, 1957, pp. 342-347.

___, *Una novela inactual*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 13, V, 1957, pp. 93-96.

___, *Nenias por el español Roy Campbell*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 14, V, 1957, pp. 221-224.

___, *El Premio de la Crítica*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 14, V, 1957, pp. 237-240.

___, *A propósito del último libro de Aranguren*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 15, V, 1957, pp. 335-339.

___, *En torno a las relaciones entre autor y lector*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 16, VI, 1957, pp. 103-107.

___, *La integridad narrativa de Miguel Delibes*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 17, VI, 1957, pp. 209-211.

___, "Un nuevo adelanto de *Clamor*", Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 18, VI, 1957, pp. 329-333.

___, *Los libros de poesía castellana*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, Almanaque para 1958, 1957, pp. 308-313.

___, *Crónica de poesía*, Madrid, Poesía española, nº 66, enero, 1958, pp. 29-32.

___, *Crónica de poesía*, Madrid, Poesía española, nº 67, febrero, 1958, pp. 30-32.

___, *El "conocimiento poético" de Carlos Barral*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 24, VIII, 1958, pp. 326-331.

___, *Un comentario ejemplar*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 28, X, 1958, pp. 97-100.

___, *Las "páginas preferidas" de Pedro Laín*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 29, X, 1958, pp. 220-222.

___, "La edición crítica de la *Filosofía vulgar*", Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 30, X, 1958, pp. 316-318.

___, *Un riguroso panorama de la literatura universal*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 30, X, 1958, pp. 319-321.

___, *Los dos últimos libros de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 32-33, XI, 1958, pp. 433-438.

___, *Veinte años de poesía española. Antología (1939-1959)*, París, Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura, nº 46, enero-febrero 1961, pp. 123-125.

___, "*Obras completas*: La solidaridad humana en la poesía de Vicente Aleixandre", Bogotá, Mito, nº 34, enero-febrero 1961, pp. 215-224.

___, *La libertad en la poesía de Quevedo*, Bogotá, Eco, nº 4, IV, febrero 1962, pp. 127-150.

___, “Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*”, Madrid, Ínsula, nº 186, mayo 1962, p. 6.

___, “Carlos Sahagún, *Como si hubiera muerto un niño*”, Madrid, Ínsula, nº 186, mayo 1962, p. 6.

___, “Ángela Figuera, *Toco la tierra*”, Madrid, Ínsula, nº 187, junio 1962, p. 5.

___, “Luis Feria, *Conciencia*”, Madrid, Ínsula, nº 187, junio 1962, p. 5.

___, “Gabriel Celaya, *Poesía (1934-1961)*”, Madrid, Ínsula, nº 190, septiembre 1962, p. 5.

___, “Ramón de Garciasol, *Poemas de andar España*”, Madrid, Ínsula, nº 194, enero 1963, p. 4.

___, “Salvador Novo, *Poesía*”, Madrid, Ínsula, nº 194, enero 1963, p. 4.

___, “Ángel González, *Grado elemental*”, Madrid, Ínsula, nº 195, febrero 1963, p. 4.

___, “Ángel Crespo, *Suma y sigue*”, Madrid, Ínsula, nº 197, abril 1963, p. 4.

___, *Escritores españoles en el exilio*, México D. F., La Gaceta, Publicación periódica del Fondo de Cultura Económica, nº 104, año X, abril 1963, p. 4.

___, “Gloria Fuertes, *Que estás en la tierra*”, Madrid, Ínsula, nº 203, octubre 1963, p. 5.

___, “Juan Ruiz Peña, *Andaluz solo*”, Madrid, Ínsula, nº 203, octubre 1963, p. 5.

___, “María Beneyto, *Vida anterior*”, Madrid, Ínsula, nº 205, diciembre 1963, p. 7.

___, “Manuel Padorno, *A la sombra del mar*”, Madrid, Ínsula, nº 205, diciembre 1963, p. 7.

___, “Eduardo Cote Lamus, *Estoraques*”, Madrid, Ínsula, nº 208, marzo 1964, p. 4.

___, “Pablo Antonio Cuadra, *Poesía*”, Madrid, Ínsula, nº 218, enero 1965, p. 4.

___, “Fernando Quiñones, *En vida*”, Madrid, Ínsula, nº 218, enero 1965, p. 4.

___, *Apostillas a la generación poética del 36*, Madrid, Ínsula, nº 224-225, julio-agosto 1965, p. 5.

___, *El realismo como crítica de la vida española (Notas sobre Historia y Novela)*, Ámsterdam, Norte, nº 6, octubre 1965, pp. 101-105.

___, *Anthony Kerrigan*, Revista de Occidente, Madrid, nº 118, Tomo XL (Segunda época), enero-marzo 1973, pp. 66-69.

___, *Barral y el personaje de sus memorias*, Madrid, Revista de Occidente, nº 110-111, 1990, pp. 73-78.

___, *Justicia de la memoria*, Puerto Rico, Universidad, La Torre, Homenaje a Aurora de Albornoz, nº 21, año VI, enero-marzo 1992, pp. 5-8.

___, *Leer a Picasso*, Albacete, Barcarola, nº 39, abril 1992, pp. 57-65.

___, *Sobre el grupo poético del 50*, Barcelona, Pinto e Calabrò, 1995, pp. 27-32.

___, *Copias del natural*, Madrid, Alfaguara, 1999.

___, *Vida y novela*, Las Palmas de Gran Canaria, Introducción de María de Prado Escobar, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2000.

___, "El grupo de *Mito*", Jerez de la Frontera, Campo de Agramante, nº 2, Fundación Caballero Bonald, verano 2002, pp. 15-16.

___, *Escritores y bebedores*, Albacete, Barcarola, nº 70, 2002, p. 273-274.

___, *Mar adentro*, Madrid, Temas de Hoy, 2002.

___, *Elogio del lector*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Fundación Caballero Bonald, Fundación Luis Goytisolo y Fundación Fernando Quiñones, 23-4-2003.

___, *La selva o la vida*, Madrid, El País, 12-8-2007.

___, *Poetas del 27*, Madrid, El País, 8-12-2007.

___, *Una noche en la ópera*, Madrid, El País, 30-12-2007.

___, *Las lecciones de mi amigo* (Sobre Ángel González), Madrid, El País, 13-1-2008.

___, *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, edición de Jesús Fernández Palacios, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2006.

___, *Contra la mediocridad*, Madrid, El País, 28-9-2008.

___, *De todo ello hace ya un siglo*, Madrid, El País, 16-5-2009.

___, *Los poetas del 50 ante la tumba de Machado*, Carme Riera y María Payeras eds., 1959, de Collioure a Formentor, Madrid, Visor, 2009, pp. 23-31.

___, *Lezama Lima en su 'Paradiso'*, Madrid, El País, 27-11-2010.

___, *Magisterio de un auténtico herterodoxo* (Sobre Enrique Morente), Madrid, El País, 14-12-2010.

___, *César Vallejo en sus cartas*, Madrid, El País, 26-3-2011.

___, *Sobre miedo y camaleones*, Madrid, El País, 24-7-2011.

___, *Búsqueda de desarraigos*, Madrid, El País, 9-11-2011.

___, *Del mestizaje y la lengua literaria*, Madrid, El País, 12-11-2012.

___, *Oficio de lector*, Barcelona, Seix Barral, 2013.

___, *La potencia musical del flamenco* (Panegírico tras la muerte de Paco de Lucía), Madrid, El País, 27-2-2014.

___, *La nave de la literatura*, Sevilla, Mercurio nº 182, junio-julio 2016, p. 34.

___, *La refundación del lenguaje*, Madrid, El País, 28-10-2016.

A.5. Ediciones

___, *Narrativa cubana de la revolución*, Madrid, Alianza, 1968.

___, *Poesía: Soledades, Fabula de Polifemo y Galatea, Panegírico al Duque de Lerma y otros poemas*, Introducción y selección de José Manuel Caballero Bonald, Madrid, Taurus, 1982.

___, *Leer a Picasso*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1990.

___, *José de Espronceda*, Selección antológica, Barcelona, Omega, 2002.

___, *Memoria, ficción*, Cuenca, Centro de profesores y recursos de Cuenca, 2003.

___, *Miguel de Cervantes Saavedra. Poesía*, Selección e introducción José Manuel Caballero Bonald, Barcelona, Seix Barral, 2005.

___, *Los vinos de Sanlúcar: la manzanilla*, ilustraciones de Roberto Sánchez Terreros, Sevilla, Grupo Pandora, 2007.

A.6. Traducciones

___, *Las ventanas*, Stéphane Mallarmé, Cádiz, Platero, nº 4, abril 1951, p. 11.

___, *Conducta natural*, René Ménard, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 4, II, 1956, pp. 41-46.

___, *La balada del Sena*, Joan Perucho, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 5, II, 1956, pp. 178-181.

___, *Carta de Francia*, Roger Munier, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 6, II, 1956, pp. 67-80.

___, *Miró en la playa*, Jean Cassou, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 21, VII, 1957, pp. 243-244.

___, *Bautismo*, Josep Romeu, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, nº 29, X, 1958, pp. 187-188.

___, *El empleo del tiempo*, Michel Butor, Barcelona, Seix Barral, 1958.

___, *Buena justicia*, *La poesía es contagiosa*, Paul Éluard, Madrid, Poesía de España, nº 9, 1962, pp. 16, 17.

___, *Poesía belga contemporánea: Francesa y neerlandesa*, Edmond Vandercarmen, Traducciones de José Manuel Caballero Bonald, José Luis Cano, Gerardo Diego y Francisco Carrasquer, Madrid, Aguilar, 1966.

___, *Cantata de las siete puertas. El cántico de la luz*, Roger Desaise, Bruxelles, Vandercammen y Jonckheere, 1967, pp. 51-52.

___, *Plenitud*, *Falsas lágrimas*, *Aire libre*, Robert Guiette, Bruxelles, Vandercammen y Jonckheere, 1967, p. 53-56.

___, *Nocturno* (Fragmento), *Mar*, Adrien Jans, Bruxelles, Vandercammen y Jonckheere, 1967, pp. 125-127.

___, *Derecho*, *El pulpo*, *La alondra*, Philippe Jones, Bruxelles, Vandercammen y Jonckheere, 1967, pp. 189-190.

___, *Poesía rumana contemporánea*, Edición y traducción Darie Nováceanu, Revisión de José Manuel Caballero Bonald, Barcelona, Barral editores, 1972.

___, *Aguas de melis*, *Frente del Ebro*, *Plegaria por las reliquias*, *Fluida mujer*, *Yohimbé*, Anthony Kerrigan, Madrid, Revista de Occidente, nº 118, XL (Segunda época), enero 1973, pp. 69-72.

___, *La calle de la cabeza perdida*, *El canto del vampiro*, *El sabio invisible*, *X-4*, *Jean Ray*, Gijón, Júcar, 1972.

___, *Bestiario de amor*, Jean Rostand, Gijón, Júcar, 1974.

A.7. Discos producidos

Flamenco

VV. AA., *Archivo del cante flamenco*, Madrid, Seis discos LP, Vergara, 1968; ed. corregida y aumentada: *Medio siglo de cante flamenco*, 1988.

___, *Cantes de Triana y Jerez*, Madrid, dos discos LP, Ariola, 1971.

___, *Antología de la bulería*, Madrid, LP, Ariola, 1971.

___, *Antología de la seguiriya*, Madrid, LP, Ariola, 1971.

___, *Grandes figuras del flamenco*, Madrid, LP, Ariola, 1971.

___, *Tonás y deblas*, Vinilo, LP, *A estas horas quién será* (intérprete Diego Clavel, letra J. Manuel Caballero), Madrid, Sarpe, 1988.

___, Banda sonora original de *Flamenco* de Carlos Saura, Sevilla, CD comp., Juan Lebrón Prod., 1995.

___, *Jerez a Caballero Bonald. Homenaje Flamenco y Literario de la Ciudad al Poeta*, Jerez, Vacas & Ratones editorial, 2016.

AGUJETAS, Manuel, *Cantes gitanos de Manuel Agujetas*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1972.

___, *Rutas del cante jondo*, Madrid, Álbum LP, Ariola, Pauta, 1973.

___, *Agujetas padre / Agujetas hijo, Palabra viva*, Madrid, Álbum LP, Ariola, Pauta, 1977.

CABALLERO, Luis, *Cantes de Luis Caballero*, Madrid, Vinilo, tres *singles*, grabado en directo, Ariola, 1971.

CLAVEL, Diego, *La raíz del grito* (letras J.M. Caballero Bonald), Madrid, Vinilo, Álbum LP, Ariola, 1974.

"El MALAGUEÑO", Antonio, *El cante de Antonio el Malagueño*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1975.

FERNANDA DE UTRERA, *Joyas Del Flamenco: Los Cantes de Fernanda de Utrera* (Bulerías, Soleares), Madrid, Vinilo, Ariola, 1971.

GERENA, Manuel, *Cantes andaluces de ahora*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1974.

___, *Ábreme las puertas, pueblo*, Madrid, Álbum LP, Pauta-Ariola, 1976.

"LEBRIJANO", PEÑA, Juan, *Encuentros*, (letras J.M. Caballero Bonald), Orquesta andalusí de Tánger, Álbum LP, Ariola, Madrid, 1985.

___, *Carta de un andaluz al general Pinochet*, *Single*, Madrid, Hi Fi Discos Electrónica, 1988.

___, *¡Tierra!* (letras Manuel Caballero Bonald), Madrid, 2 LP, Ariola, 1989.

MAIRENA, Antonio, *Y el cante de Jerez*, Madrid, Vinilo, Álbum LP, Ariola, 1972.

___, *Cantes festeros de Antonio Mairena*, Madrid, Vinilo, Álbum LP, Ariola, 1972.

___, *Grandes estilos flamencos*, Madrid, Vinilo, Álbum LP, Ariola, 1972.

MERCÉ, José, *Bandera de Andalucía*, (letras J.M. Caballero Bonald), Madrid, Vinilo, Álbum LP, Movieplay, 1968.

"ROMERITO DE JEREZ", ROMERO PANTOJA, *Romerito de Jerez*, Madrid, Álbum LP, Vinilo, Novola, 1978.

___, *Manuel Soto "Sordera", Romerito de Jerez* (*La tierra en que yo he nacido* : fandangos de gloria / J. Manuel Caballero), Madrid, Casette, BMG Ariola, 1994.

"SORDERA", SOTO MONJE, Manuel, *Cantes de ayer y de siempre* (letras de J. Manuel Caballero), Madrid, Álbum LP, Pauta-Ariola, 1975.

___, *Cauces del flamenco*, Madrid, Álbum LP, Pauta-Ariola, 1976.

___, *Cantes de la Calle Nueva*, Madrid, Álbum LP, Pauta-Ariola, 1977.

___, *Se canta lo que se pierde*, Madrid, Vinilo, Álbum LP, Ariola, 1978.

TARANTO MORÓN, Pepe, *Seguirán el camino*, Madrid, Álbum LP, Pauta-Ariola, 1977.

"TERREMOTO", FERNÁNDEZ MONJE, Fernando, *Sonidos negros*, Madrid, Ariola, 1978.

"TURRONERO", MANCHEÑO PEÑA, Manuel, *Siete horitas seguías, Seguías vienen las lluvias* (letra de J. Manuel Caballero), *Single*, Madrid, Ariola, 1975.

___, *Cantes viejos, temas nuevos*, Madrid, LP, Ariola, 1973; 2ª ed., *Cantes viejos*, Madrid, LP, Gramusic, 1976.

___, *Yo vivo a mi manera*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1984.

Canción

VV. AA., *Various*, (*Papeles que me mandaban*, Manuel Soto "Sordera", letra J. Manuel Caballero), Madrid, Vinilo, Álbum LP, Pauta, 1975.

AGUAVIVA, *Con, de, en, tras, Pablo Picasso*, Madrid, *Single*, Ariola, 1974.

AUTE, Luis Eduardo, *Rito (Canciones de amor y muerte)*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1973.

___, *Espuma (Canciones eróticas)*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1974.

___, *Sarcófago (Canciones de muerte)*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1976.

___, *Babel (Canciones Satíricas 1968-75)*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1976.

___, *Forgesound* (Con Jesús Munárriz), Madrid, Álbum LP, Pauta-Ariola, 1976.

___, *24 canciones breves (1967-1698)*, Madrid, Álbum LP, Pauta Ariola, 1977.

___, *Albanta*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1978.

___, *De par en par*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1979.

___, *Cuerpo a cuerpo*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1984.

BONET, María del Mar, *Cançons de festa*, Madrid, Álbum LP, Pauta-Ariola, 1976.

___, *Alenar*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1977.

IBÁÑEZ, Paco, *Paco Ibáñez interpreta a Pablo Neruda*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1977.

LEÓN, Rosa, *Al Alba*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1975.

___, *Campo de Amor*, *Las cosas van cambiando*, Madrid, Single, Ariola, Pauta, 1976.

___, *Qué va a quedar de estos días*, *Canción de cuna para un gobernante*, Madrid, Single, Ariola, Pauta, 1976.

___, *El estilo personal de Rosa León*, (Letra del *single La palabra más tuya* —a Antonio Machado— J.M. Caballero Bonald), Madrid, Álbum LP, Gramusic, 1978.

VAINICA DOBLE, *Heliotropo*, Madrid, LP, Ariola, 1973.

___, *La máquina infernal*, *Habanera del primer amor*, Madrid, Single, Ariola, 1974.

Músicas del Mediterráneo y del Mundo

NOEL, Sofía, *Cantos de amor sefardíes*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1977.

CASABELLA, Miro, *Ti*, *Galiza*, Madrid, *Single*, Pauta-Ariola, 1976.

___, *A bandeira*, *Adeus*, *Single*, Madrid, Pauta-Ariola, 1977.

CUARTETO CEDRÓN, *Cuarteto Cedrón interpreta a Raúl González Tuñón*, Madrid, Álbum LP, Ariola, 1977.

SUBIRACHS, Rafel, *Bac de roda (Cicle de cançons tradicionales)*, Madrid, Álbum LP, Pauta-Ariola, 1977.

A.8. Pintura y artes plásticas

VV. AA., *Ruedo Ibérico*, Madrid, Ed. Centro Cultural de la Villa, 1991, p. 35.

CABALLERO BONALD, José Manuel, *Introducción a Ortega. Los segadores*, Paris, Dibujos y temperas, Colección Ebro, Ed. de la Librairie du Globe, 1966.

___, *El magisterio visual de Sempere*, Madrid, Guadalimar nº 3, diciembre 1975.

___, *Las puertas condenadas de Tàpies*, Madrid, Guadalimar nº 2, febrero 1976.

___, *Brinkmann en su jardín de las delicias*, Madrid, Guadalimar nº 11, marzo 1976.

___, *Sobre la poética de la pintura (Tàpies)*, Madrid, Guadalimar nº 19, enero 1977.

___, *El sueño de la Razón (Francisco Peinado)*, Madrid, Guadalimar nº 20, febrero 1977.

___, *Lucio Muñoz y "los sonidos negros"*, Madrid, Guadalimar nº 26, noviembre 1977.

___, *La realidad alucinada (Antonio López)*, Madrid, Rayuela, 1977.

___, *Cuixart: Diálogos de la pintura*, Madrid, Rayuela, 1977.

___, *Zóbel: Los emblemas lumínicos de la memoria*, Madrid, Guadalimar nº 36, noviembre 1978.

___, *Grau Santos: escenas de la pasión de un pintor*, Madrid, Guadalimar nº 41, abril 1979.

___, *Sanz Magallón: paisajes lejanos, figuras difuminadas*, Madrid, Guadalimar nº 41, abril 1979.

___, *Tàpies bajo el signo más*, Madrid, Guadalimar nº 60, septiembre 1981.

___, *Guinovart, la antiacademia más insobornable*, Madrid, Guadalimar nº 11, octubre 1985.

___, *Los personajes de Fajardo*, Santa Cruz de Tenerife, Ed. Cabildo Insular, 1986.

___, *Puertas secretas. (José Luis Sánchez)*, 1ªed. Madrid, abril 1986; 2ª ed., *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, vol. III, Cádiz, Ed. Diputación Provincial de Cádiz, 2006, pp. 146-148.

___, *Botero: La corrida*, Madrid, Lerner & Lerner, 1989.

___, *José Vento, técnica de la inteligencia*, Jaén, Catálogo de la Diputación Provincial de Jaén, 1993.

___, *Manolo Valdés: Ritual de la materia*, Madrid, Catálogo, Malborough, 1993.

___, *Vittore Carpaccio: Retrato de una leyenda*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1997.

___, *Paisaje cultural (Carmen Laffón)*, Sevilla, El País, 1998.

___, *Maestría natural (Manuel Antonio Benítez Reyes)*, Catálogo, Cádiz, 1998.

___, *Los argumentos de la mirada (Eduardo Úrculo)*, 1ª ed., Madrid, Catálogo, 1999; 2ª ed., *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, vol. III, Cádiz, Ed. Diputación Provincial de Cádiz, 2006, pp. 160-163.

___, *Un inventario de la vida cotidiana (Ramón Masats)*, 1ª ed., Madrid, Catálogo, 1999; 2ª ed., *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, vol. III, Cádiz, Ed. Diputación Provincial de Cádiz, 2006, pp. 164-169.

___, *Poesía visual: obra pictórica 1928-1935 (Gabriel Celaya)*, Bilbao, Galería Colón XVI, 2000.

___, *Gauche divine* (Fotografías de Colita, Oriol Maspons y Miserachs), Sevilla, El País, 2000.

___, *Técnica y lucidez. (Arcadio Blasco)*, 1ª ed., Madrid, Catálogo, 2001; 2ª ed., *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, Cádiz, vol. III, Ed. Diputación Provincial de Cádiz, 2006, pp. 154-157.

___, *Volver a Valdivieso*, 1ª ed., Madrid, Catálogo, 2002; 2ª ed., *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, vol. III, Cádiz, Ed. Diputación Provincial de Cádiz, 2006, pp. 119-120.

___, *Equipaje autobiográfico (Cristóbal Toral)*, 1ª ed., Madrid, Casa de América, 2003; 2ª ed., *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, vol. III, Cádiz, Ed. Diputación Provincial de Cádiz, 2006, pp. 126-128.

___, *Guillermo Delgado*, ap., *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, vol. III, Cádiz, Ed. Diputación Provincial de Cádiz, 2006, pp. 141-142.

___, *Una visita a la pintura de Cristóbal Toral*, ap., *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, vol. III, Cádiz, Ed. Diputación Provincial de Cádiz, 2006, pp. 121-125.

___, *José Caballero*, ap., *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, vol. III, Cádiz, Ed. Diputación Provincial de Cádiz, 2006, pp. 25-38.

___, *La poética de las heridas*, Burgos, Catálogo de la exposición de Manolo Millares, Sala de la Abadía de Silos, 2005.

___, *Los preceptos de la luz (Hernán Cortés Moreno)*, Cádiz, Catálogo, Octubre, 2005.

___, *Recordatorios de Góngora. Entreluces*, ap., *Oficio de lector*, Barcelona, Seix Barral, 2013, pp. 74-80.

___, *La prosa iluminada de Gabriel Miró*, ap., *Oficio de lector*, Barcelona, Seix Barral, 2013, pp. 216-222.

___, *Incursiones poéticas de Oteiza*, ap., *Oficio de lector*, Barcelona, Seix Barral, 2013, pp. 383-393.

___, *La poesía como procedimiento (Manuel Padorno)*, ap., *Oficio de lector*, Barcelona, Seix Barral, 2013, pp. 568-572.

A.9. Adaptación teatral

CABALLERO BONALD, José Manuel, *Abre el ojo*, Francisco de Rojas Zorrilla, versión de José Manuel Caballero Bonald, Madrid, Vox, 1979. (Estrenada por el Centro Dramático Nacional)

___, *Don Gil de las calzas verdes*, Tirso de Molina [pseud. Gabriel Téllez], versión de José Manuel Caballero Bonald, Madrid, Teatro clásico, 1994. (Estrenada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico)

A.10. Biografía autorizada

NEIRA, Julio, “Memorial de disidencias”, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2014.

B. TEXTOS CRÍTICOS

B.1. Libros y revistas

VV.AA., *Literatura y política. En torno al realismo español*, Madrid, Ed. Cuadernos para el Diálogo, 1971.

___, *30 años de literatura en España*, Barcelona, Kairós, 1971.

___, *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao, Ed. Mensajero, 1977.

___, *Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50*, Granada, Olvidos de Granada, 1984.

___, *Homenaje a José Manuel Caballero Bonald*, Sanlúcar de Barrameda, Delegación de Cultura, 1985.

___, *Encuentros con el 50*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1987.

___, *Andalucía: Diez años de cultura*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1989.

___, *Cuatro calas en la narrativa española contemporánea*, Alcalá de Henares, El Colegio del Rey, 1989.

___, *Memorias de una generación*, Madrid, Prólogo, nº 6, 1990.

___, *José Manuel Caballero Bonald*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, junio 1990.

___, *José Manuel Caballero Bonald*, Zaragoza, Poesía en el Campus, Universidad de Zaragoza, 1995.

___, *Homenaje a José Manuel Caballero Bonald*, Jerez de la Frontera, Monográfico de Trivium, Anuario de Estudios Humanísticos, noviembre 1997.

___, *La literatura de la memoria entre dos fines de siglo*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1999.

___, *Homenaje a Caballero Bonald*, Cádiz, Diario de Cádiz, 6-5-1999.

___, *Especial José Manuel Caballero Bonald*, Málaga, El Libro Andaluz, nº 35, 2000.

___, *Documentos J.M. Caballero Bonald*, Cádiz, Revista Atlántica, nº 22, 2000.

___, *Narrativa española actual*, Úbeda, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000.

___, *José Manuel Caballero Bonald, Navegante solitario*, Málaga, Litoral, Revista de la Poesía, Arte y Pensamiento, nº 242, Ed. Revista Litoral S.A., 2006.

___, *Caballero Bonald. El lenguaje insumiso*, Monográfico de la revista Mercurio, nº 119, marzo 2010.

___, *De lo vivido a lo contado*, Jerez, Fundación Caballero Bonald, 2013.

ALONSO, Antonio, *Diez años de novela española*, Santa Cruz de Tenerife, Liminar, 1981.

ALSINA, Jean, *Caballero Bonald: memorias y escritura*, Madrid, La literatura de la memoria entre dos fines de siglo, Centro de Estudios y Actividades culturales, 1999.

ALVARADO TENORIO, Harold, *Cinco poetas de la generación del 50: González, Caballero Bonald, Barral, Gil de Biedma, Brines*, Bogotá, Oveja Negra, 1980.

ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando, *Novela y cultura española de posguerra*, Madrid, Ed. Cuadernos para el Diálogo, 1975.

ARKINSTALL, Christine, *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993.

ARMAS MARCELO, J.J., *Dipsómanos, rebeldes y malditos*, Madrid, ABC Literario, 6-1-1993.

BARZAL, Carlos, *Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, mayo 1969.

BENEDETTI, Mario, *Crítica cómplice*, Madrid, Alianza Tres, 1988.

BENÍTEZ, Felipe, *Gente del siglo*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1997.

BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; ZABALA, Iris, *Historia social de la literatura española, III*, Madrid, Castalia, 1979.

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

BUCKLEY, Ramón, *Problemas formales de la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968.

BUSSIÈRE-PERRIN, Annie (coord.), *Le roman espagnol actuel*, Montpellier, Université Paul Valéry, Éditions du Cers, 2001.

CAMPBELL, Federico, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971.

CARRERO ERAS, Pedro, *Españoles y extranjeros: última narrativa*, Salamanca, ed. Universidad, Estudios Filológicos, 1990.

CORRALES EGEA, José, *La novela española actual*, Madrid, Ed. Cuadernos para el Diálogo, 1971.

CÓZAR, Rafael de, *Narradores andaluces*, Madrid, Legasa, 1981.

CURUCHET, Juan Carlos, *Cuatro ensayos sobre la nueva novela española*, Montevideo, Alfa, 1973.

DOMINGO, José, *La novela española del siglo XX, II*, Barcelona, Labor, 1973.

FERNÁNDEZ, Antonio, *La novela española dentro de España*, Madrid, Heliodoro, 1987.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *El paisaje de infancia en la autobiografía*, Córdoba, Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, noviembre 1997.

FORTES, José Antonio, *La nueva narrativa andaluza*, Barcelona, Anthropos, 1990.

GARCÍA MARTÍN, José Luis, *José M. Caballero Bonald, La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 1986, pp. 131-135 y 252-260.

GARCÍA MORILLA, Francisco, *Literatura y catarsis: la narrativa de José Manuel Caballero Bonald*, Sevilla, Padilla Libros Editores y Libreros, 2004. Actas del IV Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura, Sevilla, Padilla Libros Editores y Libreros, 2004, pp. 205-219.

___, *De memorias y ficciones*, Sevilla, Alfar, 2013.

GARCÍA-POSADA, Miguel, *40 años de poesía española*, Madrid, Editorial Burdeos, 1988.

GARCÍA SARRIÁ, Francisco, *Estudios de novela española moderna*, Madrid, Ed. Playor, 1987.

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *Narradores andaluces contemporáneos*, Madrid, Ibérico-Euro- pea de Ediciones, 1988.

___, *La novela española desde 1939*, Madrid, Heterodoxia, 1994.

GIL CASADO, Pablo, *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

GÓMEZ BEDATE, Pilar, *Cinco poetas españoles*, Buenos Aires, Zona, 1964.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, *Un tríptico de Jerez*, Cádiz, Gades, 1986.

GRANDE, Félix, *Fichas para una aproximación a la actual narrativa española*, París, Margen, diciembre 1966 / enero 1967.

GULLÓN, Ricardo, *La novela española contemporánea*, Madrid, Ensayos críticos, Alianza, 1994.

INGENSCHAY, D.; NEUSCHÄFER, H.-J., *La literatura española desde 1975*, Ed. de Abriendo caminos, Barcelona, Lumen, 1994.

JOLY, Monique ; SOLDEVILA, Ignacio ; TENA, Juan, *Panorama du roman espagnol contemporain*, Montpellier, Études Sociocritiques, Université Paul Valéry, 1979.

JURISTO, Juan Ángel, *Narrativa española. Señales de cambio*, Madrid, El Urogallo, junio 1993.

MANGINI, Shirley, *La novela española de los 70*, México, Revista de Bellas Artes, Mayo 1982.

____, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987.

MARTÍNEZ CACHERO, José María, *La novela española entre 1939 y 1969*, Madrid, Castalia, 1973.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, *10 años de novelística española*, Barcelona, Camp de l´Arpa, julio-agosto 1982.

MONTERO, Isaac, *La novela española de 1955 hasta hoy*, Madrid, Extra Triunfo, Junio 1972.

NORA, Eugenio G. de, *La novela española actual, III*, Madrid, Gredos, 1973.

OLMOS GARCÍA, Francisco, *Novela y novelistas españoles de hoy*, Paris, Les Langues Néo-latines, nº 174, octubre-noviembre 1965.

RICO, Francisco, *La poesía española*, Antología comentada, t. III, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española*, 6/2, Barcelona, Ariel, 1984.

SENABRE, Ricardo, *La novela del realismo crítico*, Madrid, Eidós, 1971.

SOBEJANO, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1970.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980.

SOREL, Andrés, "José Manuel Caballero Bonald: El mar y la literatura en *El libro de los españoles no imaginarios*", Madrid, Libertarias / Prodhufi, 1994.

SUÑÉN, Luis, *Quelques notes sur le Roman Espagnol des dernières années*, Dix ans de création et de pensée, Madrid, Dirección General del Libro, 1988.

URONDO, Francisco, *Aggiornamento español*, Buenos Aires, Adán, agosto 1967.

VILLANUEVA, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Biblioteca Filológica, Editorial Bello, 1977.

B.2. Ensayos y artículos

ABRIL, Juan Carlos, *Reflexiones al filo de la crítica*, Málaga, Litoral, Revista de Poesía, Arte y Pensamiento, nº 242, 2006.

___, "Metafísica y metapoesía en *Las adivinaciones* de José Manuel Caballero Bonald", Madrid, Epos, XXVII, 2011, p. 109-130.

___, "A propósito de *Anteo*, de J. M. Caballero Bonald", Huelva, Revista de humanidades y ciencias sociales, nº 10, marzo 2012.

ACÍN, Ramón, "La aventura de husmear tras la realidad: *Campo de Agramante*", Zaragoza, Heraldo de Aragón, 29-10-1992.

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

AGUADO, José Antonio, "*Campo de Agramante*. Caballero Bonald contra la prisa", Terrassa, Diario de Terrassa, 23-10-1992.

AGUIRRE, José Fernando, *Dos días de setiembre*, Madrid, Pueblo, 2-12-1961.

AIZARNA, Santiago, "Huellas de un escritor: *Copias del natural*", San Sebastián, El Diario Vasco, 29-5-1999.

ALARCOS LLORACH, Emilio, *Pliego crítico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Suplemento revista Archivum, mayo-diciembre 1951.

___, *Caballero Bonald*, (Sobre En la casa del padre), Zaragoza, Invitación a la lectura, XII, 1992.

ALBERCA, Manuel, *Los desafíos autobiográficos al final del siglo XX*, La literatura de la memoria entre dos fines de siglo, Madrid, Centro de Estudios y Actividades culturales, 1999.

ALBORNOZ, Aurora de, *La vida contada, de José M. Caballero Bonald*, Madrid, Revista de Occidente, nº 87, junio de 1970, pp. 328-335.

___, *Caballero Bonald o la palabra justa*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, octubre 1975.

___, *Ágata o la palabra como alucinógeno*, Hacia la realidad creada, Barcelona, Ediciones Península, 1979, pp. 129-151.

ALEMANY BAY, Carmen, *La última novela de Caballero Bonald*, Alicante, Información, 28-1-1993.

ALFARO, José María, *Ágata ojo de gato*, Madrid, ABC, 17-4-1975.

ALFAYA, Javier, *La larga trayectoria de J.M. Caballero Bonald*, Madrid, El Europeo, 15-2-1975.

___, *Caballero Bonald. El esplendor de la lengua*, Madrid, El Independiente, 6- 5-1988.

___, *Tiempo de guerras perdidas*, Madrid, El Mundo, 17-12-1995.

ALONSO, Salvador, *El doble juego de escribir y vivir*, Granada, Ideal, 22-12-1989.

___, "Del límite entre lo razonable y lo quimérico. *Campo de Agramante*", Granada, Ideal, 14-11-1992.

___, *40 años de opinión*, Granada, Ideal, 4-5-1999.

ALONSO, Santos, *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, Madrid, Reseña, noviembre- diciembre 1981.

ALSINA, Jean, *Caballero Bonald: memorias y escritura*, Madrid, La literatura de la memoria entre dos fines de siglo, Centro de Estudios y Actividades culturales, 1999.

ALVAR, Manuel, *Historias de familia*, I y II, Madrid, Blanco y Negro, 2 y 9-10-1988.

___, *A la luz de los almijares*, Madrid, Blanco y Negro, 2-3-1997.

___, *Ir por la vida*, Madrid, Blanco y Negro, 9-3-1997.

ALVARADO TENORIO, Harold, *Caballero Bonald entre la vida y la palabra*, Bogotá, El Espectador, 13-4-1980.

ÁLVAREZ, Enrique, *Toda la noche pájaros*, Santander, El Diario Montañés, 17-10-1981.

ÁLVAREZ BRAVO, Armando, *Una etapa novelada de la historia social española*, Madrid, Nueva Estafeta, enero1983.

ÁLVAREZ CÁCCAMO, Xosé Mª, *O tempo que nos queda*, Santiago de Compostela, Novo do trinque, NG, 1997.

ANDÚJAR ALMANSA, José, "Memoria, mito y laberinto en *Descrédito del héroe*", Madrid, Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica, 2000.

ANTOLÍN RATO, Mariano, *Padre cumple cien años*, Madrid, Cambio 16, 8-4-1988.

___, *El hundimiento de la casa del padre*, Madrid, El Urogallo, mayo 1988.

___, *Aventuras de la memoria*, Madrid, Letra Internacional, abril 2002.

ARCO, Miguel Ángel del, *El ajuste de cuentas de Caballero Bonald*, Madrid, La clave, 14-9-2001.

ARENCIBIA, Mercedes, *Caballero Bonald, jerezano*, Madrid, Panorama, 28-3-1988.

ARGUDO, Sebastián, *Caballero Bonald*, Jerez de la Frontera, El Periódico del Guadalete, 10-12-1988.

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

ARMAS, Isabel de, "Historia de realidad y fantasía: *Toda la noche oyeron pasar pájaros*", Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, 1982.

ARMAS MARCELO, J.J., "*Ágata ojo de gato*, un mundo nuevo", Las Palmas de Gran Canaria, La Provincia, 12-1-1975.

___, *Caballero Bonald: escritor y caballero*, Madrid, Tiempo, 28-3-1988.

___, *El recurso de la paciencia*, Madrid, ABC Cultural, 30-10-1992.

___, *La Costumbre de vivir*, Madrid, ABC Cultural, 23-6-2001.

___, *El sabio de Argónida*, Litoral, Revista de Poesía, Arte y Pensamiento, Málaga, 2006.

ASENJO SEDANO, José, *Caballero Bonald y su mar de las marismas*, Sevilla, ABC, 2-5-1977.

ASÍS, María Dolores, *Los pájaros de Caballero Bonald*, Madrid, Ya, 2-10-1981.

___, *Caballero Bonald desde la desolación existencial*, Madrid, Crítica, febrero 1993.

ATIENZA, J.G., *Dos días de setiembre*, París, Cuadernos por la Libertad de la Cultura, febrero, 1963.

AYALA-DIP, J. Ernesto, *La novela como fiesta de la lengua y sus otros secretos*, Bilbao, El Correo Español, 18-11-1992.

AZANCOT, Leopoldo, *Del mito a la historia*, Madrid, La Estafeta Literaria, 1-2- 1975.

BAENA, Enrique, *El umbral de la verdad*, Madrid, ABC, Las Artes y Las Letras, 04-02-06.

BAQUERO PECINO, Álvaro, *Copias del natural*, Granada, Letra clara, mayo 1999.

BARBÁCHANO, Carlos, *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, Barcelona, Quimera, 13-11-1981.

BAREL, Elo, *Deux jours de septembre*, Niza-Cannes, Le Patriote, 29-1-1967.

BARNATÁN, Marcos Ricardo, *El último premio Barral*, Madrid, Guadalimar, abril 1975.

BARRANCO, Justo, *Bonald cierra sus memorias con un ácido retrato generacional*, Barcelona, La Vanguardia, 30-9-2001.

BARRIOS, Manuel, *Reproche a un amigo*, Sevilla, ABC, 7-8-1991

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

BARTOLOMÉ, José Luis, *En la casa del padre*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 5-5-1988.

___, *Las patrias de Caballero Bonald*, Cádiz, Diario de Cádiz, 6-5-1999.

___, *Gestos*, Málaga, El libro andaluz, nº 35, 2000.

BELMONTE SERRANO, José, *Duelo a primera sangre*, Murcia, La verdad, 5-10-2001.

BENAVIDES, Mateo, *En la casa del padre*, Pontevedra, Diario de Pontevedra, 8-5-1988.

BENEDETTI, Mario, *Caballero Bonald o la médula de lo real*, Quito, Ecuador, 31-1-1982.

BENGOECHEA, Javier de, *Ágata ojo de gato*, San Sebastián, Gaceta del Norte, 13-4-1975.

BENÍTEZ ARIZA, José Manuel, *Ejercicios de madurez sin sobresaltos*, Jerez de la Frontera, Contemporáneos, agosto 1989.

BENÍTEZ REYES, Felipe, *Dos libros: dos propuestas*, Valencia, Andana, julio 1985.

___, *Campo de la confusión*, Jerez de la Frontera, Fin de Siglo, febrero 1993.

___, *Caballero Bonald novela su memoria*, Gente del siglo, Oviedo, Ediciones Nobel, 1997.

___, *El emperador Bonald*, Cádiz, Diario de Cádiz, 6-5-1999.

BERASÁTEGUI, Blanca, *Caballero Bonald: un andaluz casi árabe*, Madrid, ABC, 21-8-1977

___, *Caballero Bonald: El discreto desencanto de un escritor*, Madrid, ABC, 7-10- 1979.

BERMEJO, José A., *Sueño antiguo de Jerez*, Madrid, El Globo, 6-5-1988.

BÉRTOLO, Constantino, "El orden de la confusión: *Campo de Agramante*", Madrid, Cambio 16, 2-11-1992.

BLANCO VILA, Luis, *Caballero Bonald: personajes y estilo*, Madrid, Ya, 23-4-1988.

BOFILL, Rosario, "Vino y tristeza: *Dos días de setiembre*", Barcelona, El Ciervo, noviembre 1962.

BONILLA, Juan, *¡Y eso que es una obra menor!*, Madrid, El Mundo, 26-4-1999.

___, *Caballero Bonald*, Madrid, El Mundo, 15-1-2001.

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

BORDÓN, Antonio, *El tiempo recobrado*, Las Palmas de Gran Canaria, La Provincia, 4-10-2001.

BUENDÍA, José Luis, *Claves de la narrativa de J.M. Caballero Bonald*, Córdoba, Axarquía, diciembre 1983.

CABA, Rubén, *Un relato portuario*, Madrid, Diario 16, 20-9-1981.

CABRALES ARTEAGA, José Manuel, *Crónica familiar*, Santander, Diario Montañés, 7-7-1988.

___, *Vidas sombrías*, Santander, Diario Montañés, 21-08-05.

CÁCERES, Eloy, *Campo de Agramante*, Avilés, La Voz de Avilés, 12-12-1992.

CALERO VAQUERA, María Luisa, "Acotaciones lingüísticas a *Dos días de setiembre*", Córdoba, separata de Axarquía, diciembre 1983.

CAMACHO, Ignacio, *La costumbre de pensar*, Sevilla, ABC, 21-9-2001.

CAMPBELL, Federico, *Caballero Bonald o la penetración del satanismo*, Barcelona, Infameturba, Lumen, 1971.

CANO, José Luis, *La poesía exigente de Caballero Bonald*, Poesía española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1974.

CANTAVELLA, Juan, *Caballero Bonald en la casa del éxito*, Salamanca, El Adelanto, 7-4-1988.

CARRERO ERAS, Pedro, *Narrativa española e hispanoamericana: Las novelas premiadas de Caballero Bonald*, Madrid, Cuenta y Razón, mayo 1988.

___, *Viejos y nuevos motivos en Caballero Bonald*, Españoles y extranjeros: última narrativa, Salamanca, Estudios Filológicos, Ed. Universidad, 1990.

CASARES, Carlos, *Uhnas memorias*, La Coruña, La Voz de Galicia, 3-10-2001.

___, *Xamón e señora*, La Coruña, La Voz de Galicia, 4-10-2001.

CASTAÑÓN, Luciano, *Ágata ojo de gato*, Oviedo, Región, 23-2-1975.

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

CASTILLA DEL PINO, Carlos, "*Campo de Agramante*, novela de la temporalidad". Zaragoza, Turia, 1994.

CASTRO, Antón, *Dos novelas con sabor a ficción histórica*, Tenerife, El día, 1-6-1988.

CASTROVIEJO, Concha, *Rostros ocultos*, Madrid, La Hoja del Lunes, 10-6-1975.

CERVERA, Alfons, *Fragmentos de la memoria: entre la realidad y la ficción*, Valencia, Levante, 12-10-2001.

CID CAÑAVERAL, Ricardo, *Escribir es pecado*, Madrid, La Calle, 19-11-1981.

CLAVER, Virgilio, *Caballero del pensamiento y la palabra escrita*, Chipiona, Crónica, 7-8-2001.

COLOMINA, Manuel, *La maduración del estilo*, Valencia, Diario de Valencia, 13-1-1982.

CONTE, Rafael, "La tentación de la totalidad: *Escuela de Mandarines* y *Ágata ojo de gato*", Madrid, Ínsula, marzo 1975.

___, *El territorio de la novela*, Madrid, El País, 19-11-1981.

___, *Novelas como crónicas*, Madrid, El País, 26-6-1988.

___, *Campo de Agramante*, Madrid, ABC Literario, diciembre 1992.

___, *El mundo visto desde el Sur*, Madrid, El País, 15-9-2001.

CORBALÁN, Pablo, *En la casa del padre*, Madrid, Cinco Días, 19-7-1988.

CORREAL, Francisco, *Yoknapatawpha, Macondo, Sanlúcar de Barrameda*, Sevilla, Diario 16, 27-7-1991.

___, "Caballero Bonald preludia en *Campo de Agramante* los peligros de Doñana", Sevilla, Diario 16, 9-2-1993.

COTTA, Javier, *Como el buen vino*, Sevilla, Mercurio, octubre 2001.

CRUZ, Juan, *Caballero Bonald: La destrucción o la destrucción*, Barcelona, Camp de l´Arpa, agosto-septiembre 1975.

___, *Un caballero*, Madrid, El País, 11-3-1988.

___, *Caballero de Jerez*, Madrid, El País, 26-2-1989.

CURUCHET, Juan Carlos, *Caballero Bonald, un precursor*, Cuatro ensayos sobre la nueva novela española, Montevideo, Ed. Alfa, 1973.

DELGADO, Fernando G., "Una novela andaluza: *Campo de Agramante*", Sevilla, ABC, 30-10-1992.

___, *Perfil de un mestizo*, Jerez, Trivium. Homenaje a José Manuel Caballero Bonald, noviembre 1997.

___, *Madrid, interiores*, Madrid, El País, 23-10-2001.

___, *Costumbre de vivir*, Vigo, Faro de Vigo, 11-11-2001.

DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen, "El estudiado y enigmático caos de Caballero Bonald: *Campo de Agramante*", Oviedo, La Nueva España, 23-10-1992.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., *La novela de la memoria*, Palma, Diario de Mallorca, 9-6-1995.

___, DÍAZ DE CASTRO, Francisco, *El manual de infractores de José Manuel Caballero Bonald*, Madrid, El Cultural, (17-11-2005), ampliado para *Navegante Solitario*, Litoral, monográfico, 2006.

DÍAZ PÉREZ, Eva, *El hijo del tiempo*, Sevilla, El Mundo, 19-9-2001.

DIEGO, Gerardo, *Las Adivinaciones*, *Correo literario*, 54, 15-8-1952.

DOMENE, Pedro M., *Lecturas bajo el sol: Crónica familiar*, Granada, Ideal, 4-8-1988.

DONENECH, Ricardo, *Dos días de septiembre*, Madrid, Triunfo, 28-7-1962.

DOMÍNGUEZ, Salvador, "Donde *Toda la noche oyeron pasar pájaros*". Valencia, Las Provincias, 8-10-1981.

DONCEL, Diego, *Copias del natural*, Madrid, El Cultural, 4-7-1999.

___, *La costumbre de vivir*, Madrid, El Cultural, 3-10-2001.

ECHEVARRÍA, Ignacio, *Campo de Agramante*, Barcelona, Ajoblanco, diciembre 1992.

ESCAPA, Ernesto, "Mitológica y barroca: *Ágata ojo de gato*", Madrid, Reseña, febrero 1975.

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

ESCOBAR BONILLA, María del Prado, *Presentación*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

ESCOTO, Julio, *Ágata ojo de gato*, Tegucigalpa, La Noticia, 26-2-1976.

ESTEBAN, José, *Qué decir de Pepe Caballero*, Madrid, El Mundo, 26-9-1992.

___, *Somos el tiempo que nos queda*, Cádiz, Revista Atlántica, nº 22, 2001.

ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, "El placer irónico de la escritura: *Campo de Agramante*", Córdoba, Cuadernos del Sur, 29-10-1992.

EZQUERRA, Iñaki, *Caballero Bonald, el desabrido memorialista*, Bilbao, El Correo, 10-10-2001.

FERNÁNDEZ, Antonio, *José Manuel Caballero Bonald*, La novela española dentro de España, Madrid, Heliodoro, 1987.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, *José Manuel Caballero Bonald, Poeta*, Barcelona, La Vanguardia, 20-5-1959.

FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel, *Caballero Bonald: El realismo de la buena conciencia estética*, De escritor a escritor, Barcelona, Táber, 1970.

FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús, *Relecturas de Caballero Bonald*, Litoral, Revista de Poesía, Arte y Pensamiento, nº 242, Málaga, 2006.

___, *Las prosas de José Manuel Caballero Bonald (Nuevas acotaciones)*, Bilbao, Zurgai, diciembre, 2007.

FERNÁNDEZ POMBO, Alejandro, *El vino como eje*, Madrid, Libros y Discos, octubre 1962.

FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo, *Caballero Bonald mira de lejos*, Barcelona, Universitat, Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos, enero 1996.

FERRERAS, Juan Ignacio, *En la casa de Caballero Bonald*, Madrid, Ínsula, noviembre 1988.

FERRIER, Elie, *Deux jours de septembre*, Paris, Livres du mois, décembre 1971.

FIORDALISO, Giovanna, *La lectura, educación sentimental en los textos autobiográficos de José Manuel Caballero Bonald y Soledad Puértolas*, Università di Pisa, 2009.

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

FORTES, José Antonio, *José Manuel Caballero Bonald: la escritura de la memoria histórica y legendaria*, La nueva narrativa andaluza, Barcelona, Anthropos, 1990.

FRONTERA, Guillem, *Les memòries de Caballero Bonald*, Palma de Mallorca, Diario de Mallorca, 3-1-2002.

FUENTE, Manuel de la, *En la casa del padre*, Vigo, El Faro de Vigo, 29-5-1988.

GALÁN, Diego, *Bonald ojo de Caballero*, Madrid, Triunfo, 10-8-1974.

GALÁN LORÉS, Carlos, *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, Santander, Alerta, 17-10-1981.

GANDON, Yves, *Deux jours de septembre*, Paris, Plaisir de France, mars 1967.

GARCÍA ATIENZA, Juan, *Dos días de setiembre*, París, Cuadernos por la Libertad de la Cultura, febrero 1963.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Diario de Argónida*, Madrid, ABC, 19-12-1997.

GARCÍA JAMBRINA, Luis, *José Manuel Caballero Bonald*, La promoción poética de los 50, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 2000.

___, *Los años y los libros de José Manuel Caballero Bonald (Una introducción a su laberinto poético y vital)*, prólogo a J.M. Caballero Bonald, Años y libros, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 2004.

GARCÍA MONTERO, Luis, *Impresión de Caballero Bonald*, Granada, La Fábrica del Sur, nº 3, 1990.

___, *La lucidez y el óxido (Sobre la poesía de Caballero Bonald)*, Jerez de la Frontera, Campo de Agramante, nº 1, 2001, pp. 17-23.

___, *El infractor*, Sevilla, El País, 11-11- 2006, p. 32.

GARCÍA MORILLA, Francisco, *La autobiografía en la teoría literaria de José Manuel Caballero Bonald*, El Puerto de Santa María, Autobiografía y narración,1996.

GARCÍA-POSADA, Miguel, "La confusión y el orden: *Campo de Agramante*" Madrid, El País, 10-10-1992.

___, *Un testimonio moral: Primera entrega de las memorias de Caballero Bonald*, Madrid, El País, 1-7-1995.

GARCÍA RAMOS, Juan Manuel, *Ágata ojo de gato*, Santa Cruz de Tenerife, La Tarde, 20- 2-1975.

GARCÍA SARRIÁ, Fernando, "*Dos días de setiembre*: destrucción y muerte de Joaquín el Guita", Estudios de novela española moderna, Madrid, Playor, 1987.

GARIJO, Carmen, *Caballero Bonald, peregrino entre la estética y la ideología*, Córdoba, Nuevo Diario, 21-11-1997.

GARRIDO PALAZÓN, Manuel, *El campo de Agramante en la tradición literaria: de Ludovico Ariosto a Caballero Bonald*, Sanlúcar, Homenaje a José Manuel Caballero Bonald, abril 1997.

GATO, Miguel, "La magia poética de Caballero Bonald: *Toda la noche oyeron pasar pájaros*", Madrid, El Socialista, 25-11-1981.

GIL CERVEL, Fernando, "El lenguaje como protagonista en *Ágata ojo de gato*", Alcalá de Henares, Cuatro calas en la narrativa española contemporánea, Colegio del Rey, 1989.

GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis, *José Manuel Caballero Bonald, maldito*, Barcelona, Tele-Exprés, 22-2-1978.

GUIMFERRER, Pere, *Con Caballero Bonald*, prólogo a J.M. Caballero Bonald, *Doble Vida*, Madrid, Alianza Ed., 1989.

GONZÁLEZ, Ángel, *Notas para una etopeya de J.M.C.B.*, Cádiz, Documentos Caballero Bonald, Revista Atlántica, nº 22, 2000.

GONZÁLEZ-SANTIAGO, Lalia, *Novela de doble filo*, Cádiz, Diario de Cádiz, 10-4-1988.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, *Un tríptico de Jerez: el (des) novelado mundo de las familias bodegueras*, Cádiz, Gades, nº 14. 1986.

___, "Los sentidos y las sombras: *Campo de Agramante*", Cádiz, Diario de Cádiz, 28-11-1992.

___, *El poder de la escritura*, Campo de Gibraltar, Europa Sur, 6-5-1999

GOÑI, Javier, *Una novela importante*, Madrid, Cambio 16, 18-4-1988.

___, *Los saberes de Caballero Bonald*, Madrid, El País, 24-4-1999.

GRACIA, Jordi, *Recuerdos con demasiado estilo*, Barcelona, El Periódico, 16-11-2001.

GRANDE, Félix, *Dos días de septiembre*, Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, febrero 1963.

___, *Tres fichas para una aproximación a la actual narrativa española*, en Octubre, ficciones y yo, Madrid, EDICUSA, 1968.

GRUSTAN, Bep, *Paisatges de la memòria*, Barcelona, Librería, noviembre, 1988.

GRUTTER, Virginia, *Caballero Bonald y la nueva novela española*, La Habana, Granma, 31-10-1965.

GUELBENZU, José María, *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, Madrid, Libros, Enero 1982.

GUEREÑA, Jacinto Luis, *Espejos y espejismos en Caballero Bonald*, Cuadernos Hispanoamericanos, mayo 1975.

GULLÓN, Ricardo, *Mitologías de la ciénaga*, Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, marzo 1975.

GUTIÉRREZ CARBAJO Francisco, *Autobiografía e historia en la poesía de Caballero Bonald (1975-1999)*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), Poesía histórica y autobiográfica, Madrid, Visor Libros, 2000, pp. 313-330.

HERNÁNDEZ, Antonio, *José Manuel Caballero Bonald, o la consagración de la palabra*, Madrid, Nueva Estafeta, 1980.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, *Análisis temático de la casa como imagen y símbolo literarios*, Cádiz, Drago, febrero 1990.

HEVIA, Helena, *Caballero Bonald exorciza el pasado en sus memorias*, Barcelona, El Periódico, 1-10-2001.

HOLLAND, Jonathan, *Sound of one tree falling*, (Sobre *Campo de Agramante*), Londres, The European, marzo 1993.

HORNO LIRIA, Luis, *Dos días de septiembre*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 17- 11-1962.

___, *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 4-10-1981.

HUELBES, Elvira, *Una historia entre la razón y la quimera*, Madrid, El Mundo, 26-9-1992.

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

IRLES, Gerardo, *Caballero Bonald: la dudosa obligación de escribir*, Alicante, Información, 9-12-1982.

JIMÉNEZ, José Olivio, "Hacia la poética de José Manuel Caballero Bonald, según sus *Nuevas situaciones*", Diez años de poesía española (1960-1970), Madrid, Ínsula, 1972, pp. 383-393.

JIMÉNEZ, Mauro, *El personaje del yo*, Alicante, Información, 25-10-2001.

JIMÉNEZ MILÁN, Antonio, *Presentación*, Litoral, Revista de Poesía, Arte y Pensamiento, nº 242, Málaga, 2006.

JIMÉNEZ MORALES, Mª Isabel, "El espacio novelesco como estructurante: *En la casa del padre*", Cádiz, Draco, nº 7, 1995.

JURISTO, Juan Ángel, *Una parábola sobre el caos*, Madrid, Leer, octubre 1992.

___, "*Campo de Agramante*. Las palabras hacen el mundo", Madrid, El Mundo, 26-9-1992.

___, *Sospecha de verdades*, Madrid, La Razón, 21-9-2001.

KERRIGAN, Anthony, *Ágata ojo de gato*, Norman, Oklahoma, World Literature Today, 1975.

LAGO, Julián, *La literatura, una forma de violencia*, Barcelona, Mundo Diario, 21-12-1975.

LAZA ZERÓN, Manuel, *Ágata, novela y cima*, Sevilla, El Correo de Andalucía, 2-11-1975.

___, "Los ecos de *Ágata ojo de gato*", Sevilla, El Correo de Andalucía, 16-11-1975.

LEÓN BARRETO, Luis, *Caballero Bonald, un novelista telúrico*, Las Palmas de Gran Canaria, Las Provincias, 28-2-1975.

LOGROÑO, Miguel, *José Manuel Caballero Bonald y el placer del texto*, Madrid, Diario 16, 24-12-1979.

LOMBARDÍA, Pedro, "El neobarroco: *Ágata ojo de gato*", Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, mayo 1975.

LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel, "*Campo de Agramante*: El placer de paladear buena escritura", Santander, Alerta, 27-10-1992.

LÓPEZ BARRIOS, Francisco, *Caballero Bonald: La literatura como resistencia*, Granada, Letras del Sur, mayo 1978.

LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo, *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, Valencia, Las provincias,1-11-1981.

LÓPEZ GARCÍA, Dámaso, *La costumbre de escribir*, Madrid, Revista de Libros, Enero 2002.

LOSILLA, Carlos, "Presagios para un destino sin rumbo. *Campo de Agramante*", Barcelona, El Observador, octubre 1992.

___, *Campo de Agramante*, Avilés, La Voz de Avilés, 12-11-1992.

LOUREIRO, Aurelio, "Recuperar el espacio: *Campo de Agramante*", Madrid, Leer, Enero 1993.

LUIS, Leopoldo de, *Anteo*, Poesía española, Madrid, octubre de 1956.

LUQUE, José, *El Sur, mundo y aparte*, Salamanca, El Adelanto, 7-4-1988.

___, *Campo de Agramante*, Pontevedra, Diario de Pontevedra, 7-12-1992.

MAINER, José Carlos, *Gestión de simulacros*, Poesía en el campus, nº 30, Zaragoza, curso 1994-1995, p.5.

MANEGAT, Julio, *Ágata ojo de gato*, Barcelona, El Noticiero Universal, 4-2-1975.

MANNONI, Paolo, "*Ágata ojo de gato* e il nuovo corso delle lettere spagnole", Milano, Panorami, 1976.

MANRIQUE, Diego Alfredo, *Caballero Bonald. Poeta, novelista y, no se olvide, productor de discos*, Madrid, El País, 22-4-2013.

MARCO, Joaquín, "*Ágata ojo de gato*, la novela barroca de J.M. Caballero Bonald", Barcelona, La Vanguardia, 20-3-1975.

___, *En la casa del padre*, Madrid, ABC, 23-4-1988.

___, *Bonald, de nuevo a la novela*, Barcelona, El Periódico, 7-5-1988.

___, *Una de las mejores literaturas del país*, Barcelona, El Periódico, 1992.

MARÍN, Francisco, *En un tiempo lejano*, Barcelona, Quimera, núm. 78-79.

MARTÍN GAITE, Carmen, *El fraudulento rastro de la verdad*, Madrid, Diario 16, 9-1-1978.

MÁRQUEZ, Alexis, *Campo de Agramante*, Caracas, El Nacional, 30-4-1993.

MARSÁ, Ángel, *Reivindicación de la literatura*, Barcelona, El Correo Catalán, 9-1-1975.

MARTÍN NOGALES, José Luis, "El hombre que predecía sonidos. *Campo de Agramante*", Pamplona, Diario de Navarra, 1992.

___, *La escritura como venganza*, San Sebastián, El Diario Vasco, 20-10-2001.

MARTÍNEZ, Ricardo, "*Campo de Agramante*: intriga que arrastra y palabras elegidas", Madrid, Scherzo, 17-12-1992.

MARTÍNEZ DE MINGO, Luis, *Fabular nuestras carencias: Caballero Bonald*, Barcelona, Quimera, julio-agosto1981.

MARZAL, Carlos, *Fidelidad de las palabras*, Madrid, La Estafeta del Viento, nº5, primavera-verano 2004.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan A., *Memorias venenosas*, Barcelona, La Vanguardia, 26-10-2001.

MATA, Juan, *Las dos orillas del mito*, Jerez, Trivium, Homenaje a José Manuel Caballero Bonald, noviembre 1997.

MENDICUTTI, Eduardo, *Tiempo de guerras perdidas*, Jerez, Trivium, Homenaje a José Manuel Caballero Bonald, noviembre 1997.

MENDOZA, Ana, *Caballero Bonald recopila sus artículos de estos 40 años*, Segovia, El Adelantado de Segovia, 18-3-1999.

___, *Las memorias de Bonald*, Ciudad Real, Lanza, 6-8-2001.

___, *Mirar atrás*, Soria, Diario de Soria, 26-8-2001.

___, *El arte de escribir es la desobediencia*, Diario de Mallorca, 9-5-2005.

MENESES, Carlos, *El lenguaje, elemento fundamental de la novela*, Palma de Mallorca, Diario de Mallorca, 27-3-1975.

MERCHÁN DÍAZ, Manuel, "José Manuel Caballero Bonald y *Toda la noche oyeron pasar pájaros*", Sevilla, Sur-Oeste, 24-9-1981.

MESA TORÉ, José Antonio, *Somos el tiempo que nos queda*, Málaga, El Maquinista de la Generación, nº 8, 2004.

MILLA, Benito, *Dos días de septiembre*, Montevideo, Acción, octubre 1963.

MIÑAMBRES, Nicolás, *En la casa del padre*, León, Diario de León, 29-5-1988.

___, *Campo de Agramante*, León, Diario de León, 25-10-1992.

___, *Detrás de la memoria hay una gran habitación vacía*, León, Diario de León, 18-11-2001.

MOLINA, César Antonio, *Una novela barroca y ambigua de Caballero Bonald*, Madrid, Ya, septiembre 1981.

MONGE LORENZO, Manuel, *Caballero en su Argónida*, Chipiona, Crónica, 7-8-2001.

MORET, Xavier, *La Barcelona de Caballero Bonald*, Barcelona, El País, 9-11-2001.

MOSTAZA, Bartolomé, *Dos días de setiembre*, Madrid, Ya, septiembre 1962.

MUÑOZ, Luis, *Presente histórico*, Granada, Hélice, nº10, 1998.

NAVARRO, María José, "*Campo de Agramante*. Hacer de la confusión una coartada", Madrid, Reseña, diciembre 1992.

OCAÑA, Antonio Jorge, *La huella de Caballero Bonald en La Zaranda*, Jerez, Trivium, Homenaje a José Manuel Caballero Bonald, noviembre 1997.

OCHOA, Juan, *Crónica etílica*, Oviedo, Clarín, octubre 2001.

OROZCO VERA, Mª Jesús, "La destrucción del paraíso andaluz: *Dos días de setiembre*", Sevilla, Univ. de Sevilla-Fundación El Monte, 2001.

ORTEGA, Antonio, *Ocupación de la memoria*, Madrid, El Urogallo, noviembre 1992.

ORTEGA, José, "Nuevos rumbos de la novelística española: *Ágata ojo de gato*", Nebraska, Anales de la novela de posguerra, The University of Nebraska-Lincoln, 1977.

___, "El arte de la sensualidad en *Campo de Agramante*", Jerez, Trivium, Homenaje a José Manuel Caballero Bonald, noviembre 1997.

ORTEGA, Marie-Linda, *Écritures en je : Écriture a la première personne de fiction*, Montpellier, Le roman espagnol actuel, Université Paul Valéry, Éditions du Cers, 2001.

ORTIZ, Fernando, *Presentación de José Manuel Caballero Bonald*, Sevilla, Andalucía Libre, septiembre-octubre 1981.

___, "Modernidad de *Toda la noche oyeron pasar pájaros*", Madrid, Nueva Estafeta, enero 1982.

ORY, Carlos Edmundo de, *Las adivinaciones*, Madrid, Poesía Española, IV, abril 1952.

PALLARÉS MORENO, José, "De *Tiempo de guerras perdidas*", Jerez, Trivium, Homenaje a José Manuel Caballero Bonald, noviembre 1997.

PAPELL, Antonio, *La última obra de Caballero Bonald*, Madrid, El Europeo, 26-11-1981.

PAYERAS GRAU, María, *La colección Colliure y los poetas del medio siglo*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Anexos de Caligrama, nº 1, 1990.

___, *Memorias y suplantaciones. La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1997.

___, *Recado a Caballero Bonald*, Cádiz, Revista Atlántica, nº 22, 2000.

___, *Una trayectoria intensiva*, Málaga, El libro andaluz, 2000.

___, *Un adelantado en las américas. Apuntes sobre la correspondencia entre José Agustín Goytisolo y José Manuel Caballero Bonald*, Mitologías hoy, Universitat de les Illes Balears, 2014.

PEDRÓS, Ramón, *Ojo de gato*, Madrid, ABC, 6-2-1975.

PERCEVAL, José María, *Tres lecturas*, Madrid, Penthouse, noviembre 1981.

PEREDA, Rosa María, *El mito sustituye a la historia*, Madrid, Informaciones, 6-3-1975.

___, "*Ágata ojo de gato*, historia voluntariamente ficticia", Madrid, Triunfo, 8-2-1975.

___, *Caballero Bonald: una novela mitológica*, Santander, Diario Montañés, 8-3-1975.

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

PÉREZ AZAÚSTRE, Joaquín, *Descrédito del héroe*, Estudio de Joaquín Pérez Azaústre, Madrid, Bartelby Editores, 2007.

PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía, *Mi propia profecía es mi memoria (Reseña de Relecturas. Prosas reunidas)*, Mercurio, enero 2007.

PÉREZ CUBILLO, Juan, "El acercamiento mágico: *Ágata ojo de gato*", Córdoba, Axarquía, diciembre 1983.

PILLEMENT, Georges, *Deux jours de septembre*, Paris, Les Nouvelles Littéraires, 30-3-1967.

PITA, Elena, *Historia de un libro*, Madrid, El Mundo, 17-12-1995.

POZUELO YVANCOS, José María, *Caballero Bonald, al trasluz*, Madrid, ABC Cultural, 1-5-1999.

___, *Cuando el yo es personaje*, Madrid, ABC Cultural, 15-9-2001.

___, *La novela de la vida*, La novela de la memoria, I, Blanco y Negro Cultural, 15-1-2005.

PRADO, Benjamín, *Minisuperciudades*, Madrid, El País, 6-5-1999.

___, *Caballero Bonald*, Madrid, El País, 27-9-2001.

QUIÑONES, Fernando, *Las adivinaciones*, Platero, febrero 1952, p. 17.

___, *En la casa del padre*, Cádiz, Diario de Cádiz, 21-8-1988.

RAMOS ORTEGA, Manuel J., *La narrativa de José Manuel Caballero Bonald*, Jerez, Trivium, Homenaje a José Manuel Caballero Bonald, noviembre 1997.

RICO, Manuel, *La vuelta a la novela de Caballero Bonald*, Madrid, Ahora Semanal, 18-3-1988.

RIPOLL, José Ramón, *Unas páginas para José Manuel Caballero Bonald*, en Documentos Caballero Bonald, Cádiz, Revista Atlántica, 2000.

___, *La voz de Caballero Bonald*, Litoral, Revista de Poesía, Arte y Pensamiento, nº 242, Málaga 2006.

RISLEY, William R., *En la casa del padre*, Norman, The University of Oklahoma, World Literature Today, 1990.

RODÓN, Francesc, *La poesía de José Manuel Caballero Bonald*, prólogo a *J.M. Caballero Bonald, Poesía, [1951-1977]*, Barcelona, Plaza & Janés, 1979.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Caballero Bonald ante sus memorias*, Madrid, La Razón, 27-9-2001.

RODRÍGUEZ, Juan María, *El vértigo de la palabra blanca*, Sevilla, El País, 10-12-1995.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, *Por los dominios de la memoria*, Madrid, Letras Libres, enero 2002.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *La otra cara del regionalismo*, Montevideo, El País, 19-3-1963.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, *La fluencia de la fabulación*, México, Plural, Marzo 1975.

___, "El realismo desbordado de José M. Caballero Bonald: *Toda la noche oyeron pasar pájaros*", 1, 2 y 3, Las Palmas de Gran Canaria, Diario de Las Palmas, 27-11-1981, 4-12-1981 y 11-12-1981.

ROMERO, Justo, *Frente al paraíso de Doñana*, Sevilla, El País, diciembre 1985.

ROMERO ESTEO, Miguel, *Caballero Bonald, con resuello de gigante*, Madrid, Nuevo Diario, 2-3-1975.

ROSA, Julio M. de la, *Ágata y el viejo Leiston*, Sevilla, ABC, 8-9-1983.

___, *Lectura de J.M. Caballero Bonald*, Sevilla, El Monte, octubre 1983.

___, *Relectura de Caballero Bonald*, Sevilla, ABC, 17-11-1984.

___, *El universo de José Manuel Caballero Bonald*, en Andalucía: Diez años de cultura, Sevilla, Junta de Andalucía, 1989.

___, *Agramante*, Sevilla, Diario 16, 11-10-1992.

___, *Calle del Botero Viejo*, Sevilla, Diario 16, 19-4-1992

___, "Guía de lectura de *Ágata ojo de gato*", Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia, Junta de Andalucía, 1994.

___, *Textos necesarios*, Sevilla, El Correo de Andalucía, 25-4-1999

RUBIALES, Manuel, "Una lectura de *Ágata ojo de gato*", Sevilla, Andalucía Libre, 1975.

RUBIO, Fanny, *La trilogía narrativa de Caballero Bonald*, Madrid, Argumentos, nº 49, 1982.

RUIZ BARIONUEVO, Carmen, *La obra narrativa de Caballero Bonald: de lo social a lo mítico*, Madrid, Ínsula, noviembre-diciembre1979.

___, "*Ágata ojo de gato*, origen mítico del Sur", Salamanca, Álamo, 1975.

RUIZ-COPETE, Juan de Dios, "*Dos días de setiembre* y J.M. Caballero Bonald", Sevilla, ABC, 1-6-1974.

___, *En la casa del padre*, Sevilla, ABC Literario, 8-10-1988.

___, *El rigor literario de Caballero Bonald*, Jerez de la Frontera, Palabras de Punta Europa, Ed. Caja de Ahorros, 1988.

SALVADOR, Álvaro, *Cónsul de la nueva poesía en ultramar*, Litoral, Revista de Poesía, Arte y Pensamiento, nº 242, Málaga, 2006.

SÁNCHEZ, Silvia, *Caballero Bonald*, Sevilla, Andalucía actualidad, 12-11-1992.

SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros, *Una escritura comprimida y desatada*, Madrid, Nueva Estafeta, febrero 1980.

SÁNCHEZ REBOREDO, José, *Una historia de caciques*, La Coruña, Correo Gallego, 18-5-1988.

SÁNCHEZ SALAS, Gaspar, *El realismo mágico de Rulfo y su paralelismo con Caballero Bonald*, México, Univ. de Guadalajara, Luvina, junio 2001.

SANTOS, Dámaso, *Dos días de septiembre*, Madrid, Pueblo, 26-7-1962.

___, *De la sabiduría al experimentalismo*, Madrid, Pueblo, 26-2-1975.

___, *El pensamiento de Foucault ante Magritte y el arte de novelar de Caballero Bonald*, Madrid, Pueblo, 9-10-1981.

SANZ VILLANUEVA, Santos, "Enigmas de lo cotidiano, *Campo de Agramante*", Madrid, Diario 16, 1-10-1992.

___, *El aprendizaje de la memoria*, Madrid, El Mundo, 1-11-2001.

SILVA CASTILLO, Jorge, "*Ágata ojo de gato*: la naturaleza como protagonista", Puerto Rico, La Torre, octubre 1977.

SOIGNIES, Jean-Richard, *Sur le roman de Caballero Bonald*, Marseille, Rencontres, octubre 1967.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *Caballero Bonald en su novela de la memoria*, Jerez de la Frontera, Tierra de nadie, marzo 1998.

SOLER, Antonio, "Prólogo a *Ágata ojo de gato*", Madrid, Las 100 mejores novelas del siglo XX, El Mundo, 2001.

___, *El lenguaje es el territorio*, Litoral, Revista de Poesía, Arte y Pensamiento, nº 242, Málaga, 2006.

SORDO, Enrique, *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, Barcelona, El Correo Catalán, 29-11-81.

SOREL, Andrés, *Caballero Bonald. El mar y la literatura*, El libro de los españoles no imaginarios, Madrid, Libertarias Prodhufi, 1994.

SOTO VERGÉS, Rafael, *Notas sobre el malevolismo*, Madrid, Poesía Española, nº 88, 1960.

SUÁREZ, Domingo, *Caballero Bonald: Sosegada normalidad de lo desconcertante*, México, Revista de Bellas Artes, abril 1982.

SUÁREZ JAPÓN, Juan Manuel, *Reinventor de paisajes*, Cádiz, Diario de Cádiz, 6-5-1999.

SUÑÉN, Luis, *Caballero Bonald o el estilo es el mundo*, Madrid, El País,11-10-1981.

___, *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, Madrid, Ínsula, nº 420, noviembre 1981.

___, *Campo de Agramante*, Madrid, El Crítico, octubre 1992.

TANARRO, Angélica, *El barroquismo como forma de aproximación a la realidad*, Segovia, El Adelantado, 15-3-1989.

TÉLLEZ, Juan José, *Caballero Bonald, periodista*, Campo de Gibraltar, Europa Sur, 6-5-1999.

TENA, Jean, *L'écriture de la mémoire: une génération innocente*, Montpellier, Le roman espagnol actuel, Université Paul Valéry, Éditions du Cers, 2001.

TERUEL, José, *Sobre un canon poético en la década de los 50: La colección Adonáis y la escuela de Barcelona*, 60 años de Adonáis: una colección de poesía en España (1943-2003), pp. 57-87.

TIJERAS, Eduardo, *El reverso de una áurea historia*, Madrid, Aula, junio 1963.

___, "*Ágata ojo de gato*, novela de las marismas", Madrid, Gentleman, 15-3-1975.

TOBALINA, Paola, *Palabras para no naufragar*, EuropaSur, 09-02-2017.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Cuadernos de La Romana*, Madrid, Informaciones, 27-2-1975.

___, *Dos novelas distintas*, Barcelona, La Vanguardia, 16-3-1988.

TOVAR, Antonio, *Novela realista*, Madrid, Gaceta Ilustrada, 19-10-1963.

___, *Una novela*, Madrid, Gaceta Ilustrada, 28-11-1976.

UGARTE, Pedro, *La palabra del poeta*, Bilbao, El Correo español, 22-6-1988.

UNZUÉ UNZUÉ, Antonio, *Visión de la literatura en la prosa crítica de José Manuel Caballero Bonald*, Revista Tonos Digital, nº 20, 2010.

___, "Lector y lector implícito en *Campo de Agramante* de José Manuel Caballero Bonald", EPOS, XXV, 2009, pp. 89-105.

VALENCIA, Antonio, *De la poesía a una gran novela*, Madrid, Arriba, 9-9-1962.

___, *Forma y naturaleza de un todo*, Madrid, Arriba, 16-2-1975.

VALENCIA, Hernando, *Memoria de poco tiempo*, Bogotá, Mito, abril-mayo 1955, pp. 54-56.

VALENTE, José Ángel, *Carta abierta a J.M. Caballero Bonald*, Madrid, Índice, junio de 1955.

VALENZUELA, Alfredo, *Copias del natural*, Sevilla, Renacimiento, invierno 1999.

VALLS, Fernando, *La enigmática vida soñada de Caballero Bonald*, Madrid, Ínsula, abril 1993.

___, *Parte de una historia*, Barcelona, Quimera, diciembre 2001.

VANDERCAMMEN, Edmond, *Deux jours de septembre*, Bruxelles, Le soir, 23-3-1967.

VEGA, José María de, *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, Madrid, Sábado Gráfico, 9-11-1981.

VEGAZO PALACIOS, Vicente, *Campo de Agramante*, Jerez, Homenaje a José Manuel Caballero Bonald, Trivium, noviembre 1997.

VESELY, Milos, "Epílogo a la ed. checa de *Dos días de setiembre*", Praga, Odeon, 1968.

VILELA, Xosé Luis, *El reverso realista de Falcon Crest*, La Coruña, La Voz de Galicia, 17-3-1988.

VILANOVA, Antonio, *La poesía de José Manuel Caballero Bonald*, Destino, Barcelona, 11-11-1954.

VILLAGRASA, Enrique, *Libros en busca de un lector*, Tarragona, Diario de Tarragona, 23-4-1988.

VILLANUEVA, Darío, *Estela familiar*, Madrid, Diario 16, 23-4-1988.

VIVAS, Angel, *Caballero Bonald: La actitud del poeta*, Madrid, Época, 9-5-1988.

___, *El poder, colaborador del caos*, Madrid, Época, 1992.

WOOD, Guy H., "Cartografía y comunicación en *Ágata ojo de gato*", Cádiz, Cádiz e Iberoamérica, nº 9, 1991.

WURMSER, André, *Et son unique amour*, Paris, Les lettres françaises, 23-4-1969.

YBORRA AZNAR, José Juan, *La narrativa de Caballero Bonald*, Actas del Seminario. Autores andaluces, Universidad de Cádiz, San Roque, julio 1994.

___, *Tiempo de guerras perdidas*, Campo de Gibraltar, Europa Sur, 27-5-1995.

___, *La reinvención artística de la realidad en la narrativa de Caballero Bonald*, en Autobiografía y ficción, Fundación Luis Goytisolo, El Puerto de Santa María, noviembre 1996.

___, *La ficción en José Manuel Caballero Bonald*, Jerez de la Frontera, Trivium, noviembre 1997.

___, *La mujer en la ficción de Caballero Bonald*, Dossiers Feministes, Universitat Jaume I, Castellón, 1998.

___, *La construcción de un universo novelesco*, Cádiz, Diario de Cádiz, 6-5-1999.

ZOIDO, Antonio, *Retorno novelesco del realismo estético*, Badajoz, Hoy, 15-8-1988.

B.3. Tesis doctorales

ABRIL, Juan Carlos, *Poesía en la escritura. José Manuel Caballero Bonald, habitante de su palabra*, Granada, Universidad de Granada, Dpto. de Literatura Española, 2008.

ARTIOLA, Carmen F., "El barroquismo contemporáneo y *Ágata ojo de gato*", Chape Hiló, University of North Carolina, 1979.

BUENDÍA LÓPEZ, José Luis, *Análisis de la obra literaria de José Manuel Caballero Bonald*, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, 1978.

CASTIGLIA, Enrica, "La forma del tiempo y del cronotopo en *Ágata ojo de gato*", Venecia, Universita´degli Studi di Venezia, 1982.

CORDERO SÁNCHEZ, Luis Pascual, *Viaje literario con José Manuel Caballero Bonald y Fernando Quiñones. Oriente-Andalucía-Occidente: una ruta para reimaginar la Andalucía del Tardofranquismo a la Postransición*, California, University of California, Berkeley, 2014.

FLORES REQUEJO, María José, *La obra poética de José Manuel Caballero Bonald: estudio de variantes*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.

GARCÍA MORILLA, Francisco, *La teoría literaria de José Manuel Caballero Bonald*, Sevilla, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, 2006.

JUNG LEE, Dong-Sup, *Contribución al estudio analítico de las novelas de José Manuel Caballero Bonald*, Madrid, Facultad de Filología, Dpto. de Filología Española II, Universidad Complutense, 1995.

ARKINSTALL, Christine, *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*, Auckland, University of Auckland, Department of Romance Languages, 1990.

TERUEL BENAVENTE, José, *La joven poesía española de medio siglo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Sección Literatura Hispánica, 1990.

UNZUÉ UNZUÉ, Antonio, *La novela de José Manuel Caballero Bonald. Ficción y Autoficción. Una aproximación Semiótica*, Madrid, Dpto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007.

VILLANUEVA, Tino, *Tres poetas de posguerra: Celaya, González, Caballero Bonald*, London, Tamesis Books Limited, 1988.

YBORRA AZNAR, José Juan, *Aproximación al universo narrativo de José Manuel Caballero Bonald*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Facultad de filosofía y letras, 1997.

C. ESTUDIOS MÚSICO-LITERARIOS

ABBATE Carolyn, "*Las voces de la música*. Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos.", Introducción, compilación de textos y bibliografía Silvia Alonso, Madrid, Arco/Libros, 2002, pp. 187-228.

ALBRECHT, Florent, « *Ut musica poesis*: model musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897) », Paris, H. Champion, 2012.

ALONSO, Silvia, *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco/Libros, 2002.

___, *Música, literatura y semiosis*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

AMORÓS, Amparo, *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

ARROYAS, Frédérique, « La lecture musico-littéraire : à l'écoute de *Passacaille* de Robert Pinget et de *Fugue* de Roger Laporte », Montréal, PUM, 2001.

BACKES, Jean-Louis, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, Puf, Perspectives littéraires, 1994.

___, *La musique comme principe directeur dans la poésie symboliste*, Paris, Revue de Littérature Comparée, v. 243, pp. 311-317, 1987.

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

BOULEZ, Pierre, *Hacia una estética musical*, Textos compilados y presentados por Paule Thévenin, Caracas, Monte Avila, 1992.

BRONZWAER, Wilhelmus J. M., *Igor Stravinsky and T.S. Eliot, a comparison of their Modernist poetics*, Comparative Criticism, v. 4, Cambridge, Ed. Shaffer, Cambridge University Press, 1982, pp. 169-191.

BROWN, Calvin S., *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, 1ªed Athens (Georgia, EU), the University of Georgia Press, 1948; 2ªed Londres, University Press of New England, 1987.

BRUNET, François, *Théophile Gautier et la musique*, Paris, H. Champion, Romantisme et modernités, 2006.

CARNEGY, Patrick, *Faust as Musician. A Study of Thomas Mann's Novel'Dr. Faustus*, NY, New Directions Publishing Corporation, 1973.

CHANDOLA, A. C., *Some systems of musical scales and linguistic principles*, Semiotica, 2(2), 1970, 135-148.

CHANG, Leiling, *Métissages et résonances. Essais sur la littérature cubaine*, Paris, Editions L'Harmattan, 2002.

___, "Una novela musical: *Concierto barroco* de Alejo Carpentier", Música y literatura, Estudios comparativos y semiológicos; Introducción, compilación de textos y bibliografía Silvia Alonso; Madrid, Arco/Libros, 2002, pp. 149-186.

CORBELLARI, Alain, *Les mots sous les notes: musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland*, Genève, Librairie Droz, 2010.

CORTINES, Jacobo, *La música que llevaba. Cien años con Cernuda*, El Cultural, 19/09/2002.

ESCAL, Françoise, *Contrepoints. Musique et Littérature*, Paris, Méridiens Klinck-sieck, 1990.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, *Sobre Valente y lo jondo: notas de poética*, Studi Ispanici, nº 37, 2012, pp. 293-315.

___, "Pervivencia de *Wozzec* de Alban Berg en *Invención sobre un perpetuum mobile* de Valente (Con Celaya y Leopoldo Mª Panero como telón de fondo)", Il confronto letterario, nº 57, 2012, p.101-134.

___, "*Poesía y canción: el río sumergido*, de José Ángel Valente: Cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes", Demófilo, Revista de Cultura Tradicional de Andalucía, nº 45, 2013, pp. 11-40.

___, "*Tres lecciones de tinieblas* de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas", Enthymema, VI, 2012, pp. 118-191.

FAIVRE, Anne, *À l'écoute des poètes-musiciens: une pratique d'analyse músico-littéraire à l'épreuve des textes*, Revue de Littérature Comparée 4, 2003, 483-490.

FINCK, Michèle, « Poésie moderne et musique. *Vorrei e non vorrei*. Essai de poétique du son », Paris, H. Champion, 2004.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Jan Miguel, *El sentido de la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 1999.

___, *El fenómeno musical en la teoría de la literatura*, Cádiz, Hernández Guerrero, Teoría del Arte y Teoría de la Literatura, Universidad de Cádiz,. pp. 149-154, 1990.

GRIBENSKI, Michel, *Littérature et musique, quelques aspects de l'étude de leurs relations*, Labyrinthe [En ligne], Ed. Hermann, nº 19, 2004, pp. 111-130.

HERNÁNDEZ, Teresa, *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Cátedra, 1995.

JOUBERT, Claude-Henry, « Le fil d'or: étude sur la musique dans *À la recherche du temps perdu* », Paris, J. Corti, 1984.

LAMILLAR, Juan, *Música cautiva. Escritos sobre Luis Cernuda*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2016.

LANDI, Michela, *Il Mare e la Cattedrale. Il pensiero musicale nel discorso poetico di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé*, Pise, Edizioni ETS, 2001.

LELONG, Guy, *Révolutions sonores. De Mallarmé à la musique spectrale. Une théorie des rapports texte/musique/contexte*, Paris, Éditions MF, 2010.

LONCKE, Joycelynne, *Baudelaire et la musique*, Tours, Éditions A.-G. Nizet, 1975.

MARTIN, Jean-Pierre, *La bande sonore: Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, Ed. Corti, 1998.

MARTÍNEZ FERNANDEZ, José Enrique, *Música y pintura en la poesía de Ángel González*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Prosemas 1, Revista de Estudios Poéticos, nº 1, 2014, pp. 127-151.

MATEOS, Eladio, *Rafael Alberti y la música*, Granada, 2ª ed., Consejería de Cultura / Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.

MAZOUER Charles, *Les écrivains à l'écoute de la musique*, Tübingen, G. Narr, 2006.

METZLER, Linda D., *Radical Musicality and Otherness in the Poetry of José Ángel Valente*, Contemporary Spanish Poetry: the World and the World, Ed. Cecile West-Settle y Sylvia Sherno, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, pp. 98-122.

MILLER, Catherine, *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le Groupe des Six. Rencontres Poético-Musicales autour des Mélodies et des Chansons*, Sprimont, Mardaga, 2003.

MOLINO, Jean, *Toward and Evolutionary Theory of Music and Languaje* in Nils L. Wallin, Björn Merker, Steven Brown (dir.), *The Origins of Music*, Cambridge, The MIT PRESS, 2000, p. 169-170.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *La musique, les images et les mots: Du bon et du moins bon usage des métaphores dans l'esthétique comparée*, Québec, Métissages, Éditions Fides, 2010.

____, *Proust musicien*, Paris, C. Bourgois, 1984.

NEBOT, Vicente José, "Sobre la musicalidad en *Prosas profanas* de Rubén Darío", Barcelona, Universitat Jaume I, Fòrum de recerca nº16, 2011, pp. 437-451.

PARDO, Carlos, *Wagner en Carrefour: efectos secundarios del simbolismo musical*, Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012), eds. Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría, Madrid, Visor, 2013, pp. 79-92.

PAUTROT, Jean-Louis, « La musique oubliée (*La nausée*, *L'écume des jours*, *À la recherche du temps perdu*, *Moderato cantabile*) », Genève, Droz, 1994.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2004.

PEZZELLA, Daniel, "Significación de la música en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier", Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Hologramática literaria, UNLZ, Año I, n° 2, v.1, 2006.

PIETTE, Isabelle, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Namur, Presses universitaires de Namur, 1987.

RIPOLL, José Ramón, *Cantar del agua*, Madrid, Ed. Eleuve, Música y letra, 2007.

RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

SABATIER, François, *La musique dans la prose française*, Paris, Fayard, 2004.

____, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*, Tome I : *De la Renaissance aux Lumières. XVe —XVIIIe siècles. Tome II : XIX —XX siècles*, Paris, Fayard, 1995.

SOUNAC, Frédéric, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Perspectives comparatistes, Classiques Garnier, 2014.

ST-LAURENT, François, « La musique de l'illisible: une lecture musico-littéraire du *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe », Québec, Université du Québec à Chicoutimi, 2007.

STEINER, George, *Language and silence: Essays 1958-1966*, Londres, Faber and Faber, 1966; trad. esp.: *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1990 (reed.: 2003).

STRAVINSKY, Igor, *Poétique Musicale – sous forme de six leçons*, Harmoniques, Paris, Flammarion, 2000.

TOMICHE, Anne, *Métamorphoses du lyrisme : Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Paris, Ed. Classiques Garnier, 2010.

VALLESPIR, Mathilde, *Lire, écouter, exorciser la guerre : essai de sémiotique comparée (poésie-musique)*, Paris, H. Champion, 2012.

ZOLA, Émile, *Écrits sur la musique*, Paris, Éditions du Sandre, 2013.

Flamenco

AA.VV., *La investigación y la poesía flamenca de Caballero Bonald*, Actas del Congreso Homenaje, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2007, pp. 53-68.

___, *Antología del cante flamenco*, Hispavox, Tres vinilos, París, 1956.

ANÓNIMO (Bachiller Revoltoso), *Libro de la Gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el bachiller revoltoso para que no se imprimiera*, Prólogo y Edición de Antonio Castro Carrasco, Sevilla, Junta Municipal de Triana,1995.

AIX GARCÍA, Francisco, *El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales*, Anduli, Revista Andaluza de Ciencias Sociales, nº 1, 2002.

BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel, *La Niña de los Peines en la casa de los Pavón*, Sevilla, Signatura ed., 2000.

BALMASEDA, Manuel, *Primer Cancionero Flamenco*, 1ª ed. 1881; Madrid, Zero, 1973.

BALTANÁS, Enrique, "La gitanofilia como sustituto de la maurofilia: del romancero morisco al *Romancero Gitano* de Federico García Lorca", Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Machado, 1998.

BARRIOS, Manuel, *Ese difícil mundo del flamenco*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1ª ed. 1972, 3ª ed. 2000.

BONACHERA GARCÍA, José María, *Teoría y juego del mairenismo*, Sevilla, Renacimiento, 2015.

BORROW, G.H., *Los Zíncali: los gitanos de España*, Madrid, Turner, 1999.

CARRILLO ALONSO, Antonio, *El cante flamenco como expresión y liberación: las coplas gitano-andaluzas, una biografía colectiva*, Almería, Cajal, 1978.

CRUCES ROLDÁN, Cristina, *Más allá de la música: antropología y flamenco (I), sociabilidad, transmisión y patrimonio*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2002.

DEMÓFILO, (Antonio Machado), *Colección de Cantes Flamencos*, 1ª ed. 1881, Sevilla, Ed. S. L. Extramuros Edición, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, "El Solitario", *Escenas Andaluzas*, 1ªed. 1847, Madrid, Cátedra, Edición a cargo de A. González Troyano, 1985.

FALLA, Manuel de, *La proposición del cante jondo*, Granada, El defensor de Granada, vol. 21, 1922.

FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto; PEREZ OROZCO, José María, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2004.

FERNANDO EL DEL TRIANA, *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Imprenta Helénica, 1935.

GARCÍA LORCA, Federico, *Juego y teoría del duende*, 1ª ed.1933, Barcelona, Nortesur, 2010.

___, *Conferencias*, I y II, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

GARCÍA TEJERA, María del Carmen, *Poesía flamenca: (análisis de los rasgos populares y flamencos en la obra poética de Antonio Murciano)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1986.

GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo, *Flamencología*, 1ª ed. 1955, Córdoba, Publicaciones del Ayuntamiento, 1989.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, *Del plebeyismo al señorito: Notas para una teoría de la recepción del flamenco*, Música oral del Sur: revista internacional, Actas del Coloquio Internacional, nº 6, 2005, pp. 55-62.

GRANDE, Félix, *Memoria del flamenco*, prólogo José Manuel Caballero Bonald, 1ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 1979; Alianza ed., 1999.

GRIMALDOS, Alfredo, *Historia social del flamenco*, prólogo José Manuel Caballero Bonald, Barcelona, Ed. Península, 2010.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Litoral, nº 238, 2004, pp. 160-165.

INFANTE, Blas, *Orígenes de lo flamenco y el secreto del cante jondo*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1990.

LAVAUR, Luis, *Teoría romántica del cante flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*, Madrid, Editora Nacional, D.L., 1976.

LEFRANC, Pierre, *El cante jondo : del territorio a los repertorios : tonás, siguiriyas, soleares*, prólogo José Manuel Caballero Bonald, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio, *El paisaje de Andalucía a través de los viajeros románticos: creación y pervivencia del mito andaluz desde una perspectiva geográfica*, ap.,

Josefina Gómez Mendoza/Nicolás Ortega Cantero y otros, Viajeros y paisajes, Madrid, Alianza Ed., 1988, pp. 31-65.

MANDLY, Antonio, *Los caminos del flamenco*, Sevilla, Signatura Demos, 2010.

MANFREDI CANO, Domingo, *Geografía del cante jondo* (1ª ed. 1955), Cádiz, Universidad, Servicio de Publicaciones, D.L., 1988.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José, *Poética del Cante Jondo.(Una reflexión estética sobre el flamenco)*, Murcia, Nausícaä, 2004.

MOLINA, Ricardo; MAIRENA, Antonio, *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

NAVARRO MORENO, Isidoro, *El flamenco y los inicios del estudio sobre la cultura popular andaluza*, ap., VV.AA., *Silverio Franconetti. Cien años de que murió y aún vive*, Sevilla, Publicaciones Ayuntamiento de Sevilla,1989, pp. 59-80.

NOEL, Eugenio, *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamenco*, 1ªed. 1916, Córdoba, Ed. Berenice, 2014.

PLAZA ORELLANA, Rocío, *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1999.

QUIÑONES, Fernando, *De Cádiz y sus cantes*, 1ª ed. 1964, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005.

___, *El flamenco, vida y muerte*, Plaza & Janés, Barcelona, 1971.

ROSELLÓ, Julio, *Reportaje sobre el baile de "La Chunga"*, presentado por Caballero Bonald, Destino, nº 1102, Barcelona, septiembre 1958, pp. 43-44.

RÍOS RUIZ, Manuel, *Introducción al cante flamenco. Aproximaciones a la historia y a las formas de un arte gitano-andaluz*, Ed. Istmo, Madrid, 1972.

___, *Rumbos del cante flamenco*, Biblioteca Picazo, Barcelona, 1973.

STEINGRESS, Gerhard, *Sociología del cante flamenco*, Jerez de la Frontera, Fundación Andaluza de Flamenco, 1993.

___, *Ambiente flamenco y bohemia andaluza. Unos apuntes sobre el origen post-romántico del género gitano-andaluz*, ap., *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio*

cultural, VIII Bienal de Arte Flamenco, Sevilla 1994,ed. Cristina Cruces Roldán, Consejería de Cultura/ Centro Andaluz de Flamenco, Sevilla, 1996, pp. 83-102.

___, *El cante flamenco como manifestación artística, instrumento ideológico y elemento de la identidad cultural andaluza*, ap., Gerhard Steingress/ E.Baltanás (coords. y eds.) *Flamenco y nacionalismo: Aportaciones para una Sociología Política del Flamenco*, Sevilla, Fundación Machado/ Fundación el Monte, Signatura, 1998, pp. 21-40.

SCHUCHARDT, Hugo, *Die Cantes Flamencos*, 1ªed. 1881, Sevilla, Fundación Machado, 1990.

VALLADARES, Saturnino, *Cartas flamencas: José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*, Revista Campo de Agramante, Nº 22, 2015, pp. 19-28.

ZOIDO NARANJO, Antonio, *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*, Portada Editorial, Sevilla, 1999.

D. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

AA.VV., *The History of Music in Sound*, Oxford, Oxford University Press, 1953.

___, *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid, Ínsula, 1972.

___, *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Ed. José Ángel Valente y José Lara Garrido, Tecnos, 1995.

___, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, ed. Michèle Aquien et Georges Molinié, Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1999.

___, *Generación de los poetas de 50*, Madrid, ABC, 22-VII-2000.

___, *Los apellidos de los gitanos españoles en los censos de 1783-85*, Sevilla, Revista de Humanidades, nº 19, Enero-Diciembre 2012.

ADORNO, Theodor, *The Philosophy of Music*, Minnesota, Ed. W. Blomster, University of Minnesota Press, 2006, pp. 39-52.

ALARCOS LLORACH, Emilio, *Fonología española: según el método de la Escuela de Praga*, Barcelona, Gredos, Ed. Católica Toledana, 1950.

___, *Gramática estructural: según la escuela de Copenhague y con especial atención a la lengua española*, Barcelona, Editorial Gredos, 1984.

___, *Ángel González, poeta (Variaciones críticas)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1969.

ALBERT ROBATTO, Matilde, art., *Juan Goytisolo: destrucción y creación del lenguaje*, Madrid, Boletín AEPE, nº19, Oct. 1978.

ALBERTI, Rafael, *A la pintura*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

___, *El Lirismo del alfabeto*, Ed. Gonzalo Santonja y José Mª Muñoz, Ávila, Ayuntamiento, 2001.

___, *Cantata de la línea y el color*, Córdoba, Diputación provincial de Sevilla, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Boti de Córdoba, 2002.

ANDRÉS, Ramón, *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música (De Nietzsche a nuestros días)*, Barcelona, DVD Ediciones, 2007.

ARISTOTE, *La Poétique*, traduction M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

AROLA, Raimon, *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente. SS. XV-XVII*, Palma de Mallorca, Olañeta, 2002.

BACA MARTÍN, Jesús Ángel, *La comunicación sonora : singularidad y caracterización de los procesos auditivos*, dialnet.unirioja.es, 2005.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961.

BATLLÓ, José, *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, El Bardo, 1968 (3ªed., Lumen, 1977).

BALL, Philip, *El instinto musical. Escuchar, pensar y vivir la música*, Traducción Víctor V. Úbeda, Madrid, Turner, 2010.

BENCIBELLI, Silvia, *Why we like music. Ear, emotion, evolution*, NY, Ed. Music Word Media-HUDSON, 2011.

BENIGNO LEÓN, Felipe, *La poesía en prosa de José Ángel Valente*, Santa Cruz de Tenerife, Revista de filología de la Universidad de La Laguna, nº 20, 2002, pp. 161-176.

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

BLACKING, John, *How Musical is Man?*, Seattle, University of Washington Press, 1973.

BLESA, Túa, *Logofagias: los trazos del silencio*, Zaragoza, Tropelías, 1998.

BONELL, Carmen, *La divina proporción, las formas geométricas y la acción del demiurgo*, Barcelona, Ed. UPC, 1994.

BOULEAU, Charles, *Tramas: la geometría secreta de los pintores*, Pref. Jacques Villon, Trad. Yago Barja de Quiroga, Tres Cantos, Madrid, Akal, 2006.

BOULEZ, Pierre, *Points de repère*, Ed. Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1981.

BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, Trad. Thomas Kauf, 1995.

BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Ed. Argonauta, 1992.

BUSTILLO, Carmen, *Barroco y América. Un itinerario inconcluso*, Caracas, Ed. Universidad Simón Bolívar, 1ª ed. 1990, 2ª ed. aumentada, 1996.

CAMPOS, Susan, "María Zambrano: Ser/caja de música. *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*", Ed. Rosa Iniesta, Valencia, Rivera Editores, 2011, pp. 223-251.

CANO, José Luis, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1974.

CASINI, Claudio, *El arte de escuchar la música*, Barcelona, Paidós, 2006.

CASTELLET, José María, *Panorama de los jóvenes. La poesía*, Correo literario, II época, 10, ferero-marzo 1955.

___, *Veinte años de poesía española*, 1ª ed. 1960, Seix Barral, Barcelona, 1962.

CARBONERO, Pedro, *Estudios de sociolingüística andaluza*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003.

CHION, Michel, *El Sonido*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1999.

CHOMSKY, Noam, *Estructuras sintácticas*, 1ª ed. 1957, Introducción, notas y apéndices Carlos-Peregrín Otero, siglo xxi ed., 2004.

___, *Studies on semantics in generative grammar*, The Hague, Mouton publishers, 1972.

COSTIESCU, Matila, *Filosofía y mística del número*, Trad., Roser Berdagué, Barcelona, Apóstrofe, 1998.

CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo, *El primitivo implorante. El "sistema poético" de José Lezama Lima*, Amsterdam, Rodopi, 1994.

DARWIN, Charles, *El origen del hombre. Y la selección en relación al sexo*, 1ª ed. 1871, Trad., Julián Aguirre, Madrid, Ed. EDAF S. A., 1989.

DE LA CRUZ, Juan, *Poesía*, Ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1992.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *Obra selecta*, Ed. Luis Sainz, Barcelona, Planeta, 1991.

DIEGO, Gerardo, *Poesía española. Antología 1915-1931*, 1ª ed. 1932, Cátedra, 2007.

DUCELLIER, Aurore, *Les voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2016, (inédite).

DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1993.

___; ARMIÑO, Mauro, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Taurus Ediciones, 1982.

ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, (3ª ed.), Barcelona, Lumen, 1985.

EGIDO, Aurora, *La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia* y *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura*, Fronteras de la poesía en el Barroco, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 56-84 y 164-197.

___, *El barroco de los modernos. Despuntes y pespuntes*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid, 2009

EL MALEH, Edmond Amran, *La mística y la pluralidad de las lenguas*, Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz, Barcelona, Tecnos, 1995, pp. 23-28.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, "Una enciclopedia erudita desconocida del siglo XVI: la *Tabla* del *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara", Memoria de la palabra, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja

15-19 de julio 2002 / coord. por Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López, Vol. 1, 2004, pp. 737-750.

EVEN-ZOHAR, Itamar, *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco Libros, 1999.

FALLA, Manuel de, *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.

FERNÁNDEZ, Jesse, *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia*, Madrid, Hiperión, 1994.

FLORES, Miguel Ángel, *Fernando Pessoa: el poeta es un fingidor*, Revista de la Universidad de México, nº 64, 2009, pp. 63-75.

FOKKEMA, Douwe, *La literatura comparada y el nuevo paradigma. Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco, 1998, p. 153.

GARCÍA HORTELANO, Juan, *El grupo poético de los años 50*, Barcelona, Taurus, 1978.

___, *Crónicas correspondidas*, Madrid, Alfaguara, 1997.

G. MAESTRO, Jesús, *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada. Desde el Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra. Ensayos completos*, 1ª ed. 1980, Barcelona, Crítica, D.L., 1994.

GOMBRICH, Ernst, *La historia del arte*, 1ª ed. 1950, Londres, Phaidon Press Limited, 2008.

___, *Focus on the Arts and Humanities, Bicentennial address*, Cambridge, Massachusetts, Bulletin, The American Academy of Arts and Sciences, Vol. XXV, nº 4, January 1981, pp. 5-24.

GÓNGORA, Luis de, *Poesía*, Ed. Ana Suárez Miramón, Barcelona, Mondadori, 2002.

GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 2005.

HERNÁNDEZ, Antonio, *Una promoción desheredada. La poética del 50*, Madrid, Zero, 1978.

5. CAPÍTULO BIBLIOGRÁFICO

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, t. 1., Paris, Éditions de Minuit, 1963.

___, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 1973.

___, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

JAUSS, Hans-Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992.

JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos, *Estudios sobre el poema en prosa*, Madrid, Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, nº 14, 2005, pp. 125-144.

JIMÉNEZ, José Olivio, *Nueva poesía española (1960-1970)*, Madrid, Ínsula, nº 288, 1970.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Segunda antolojía poética (1898-1918)*, Ed. Jorge Urrutia Gómez, Barcelona, Espasa libros, 2000.

___, *Obra completa: Juan Ramón Jiménez poesía*, Madrid, Visor libros, 2008.

KOFI AGAWU, Victor, *Playing with Signs, A Semiotic interpretation of Classical Music*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

LAFFRANQUE, Marie, *José María Castellet, Veinte años de poesía española. Antología (1939-1959)*, Bulletin Hispanique, tome 64, n° 3-4, 1962, pp. 298-307.

LANZ, Juan José, *Las palabras gastadas: poetas y poesía de medio siglo*, Sevilla, Ed. Renacimiento, 2009.

LAURENT Alain, *L'individualisme méthodologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

LAVERNE, Lucie, *L'écriture poétique, d'espaces et de rythmes: regards croisés sur six recueils de la poésie hispanophone contemporaine : Rubén Darío, Cantos de vida y esperanza (1905) ; Juan Ramón Jiménez, Diario de un poeta reciencasado (1916) ; Rafael Alberti, Marinero en tierra (1924) ; Vicente Aleixandre, Espadas como labios (1932) ; Pere Gimferrer, Arde el mar (1966) ; Leopoldo María Panero, Teoría (1973)*, (thèse doctorale), Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2011.

LERDHAL, Fred; JACKENDOFF, Ray, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MIT Press, 1996, 2ed.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale 2*, Paris, Plon, 1973.

___, *Mythologiques*, t. IV : *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971.

LIU Liquan; KAGER René, *Enhanced music sensitivity in 9-month-old bilingual infants*, Cognitive Processing, Vol. 18, Issue 1, February 2017, pp. 55–65.

LLEDÓ, Emilio, *Imagenes y palabras. Ensayos de humanidades*, Madrid, Taurus, 1998.

LÓPEZ-VARELA, Asunción, *Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación*, Madrid, CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 16, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 95-114.

LIPPMAN'S, Edward A, *Music and Space*, Columbia, Columbia University, 1952.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, la Pléiade/Gallimard, 1974.

MÁRQUEZ, Miguel Ángel, *Verso y prosa en la etapa americana de Juan Ramón Jiménez*, Rhythmica, I, 1, 2003.

MARTÍN CABEZA, Juan Diego, *La obra literaria y pictórica de Francisco Moreno Galván. Estética, compromiso y cultura popular*, tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco, *El Pensamiento Musical de María Zambrano*, tesis doctoral, Dpto. Historia del Arte y Música, Granada, Universidad de Granada, 2007/2008.

MATTHEWS, Wade, *Improvisando. La libre creación musical*, Madrid, Ed. Turner música, 2012.

MESCHONNIC, Henry, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970.

___, *Les états de la poétique*, Paris, PUF écriture, 1985.

___, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

MEYER, L.B., *Emotion and Meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

MILLÁN ALBA, José A., *Algunos aspectos del poema en prosa y las categorías del lirismo contemporáneo*, Barcelona, Imágenes de Francia en las letras hispánicas, Coloquio Universidad de Barcelona, 15 a 18 de noviembre de 1988, coord. Francisco Lafarga Maduell, 1989, pp. 29-36.

MIYARA, Federico, *El sonido, la música y el ruido*, Buenos Aires, Tecnopolitan, número de Marzo-Abril de 2001.

MOLINO, Jean; TAMINE-GARDES, Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie: Vers et figures*, Paris, PUF, 1987.

___, *Métaphores, modèles et analogies dans les sciences*, Paris, Langages, nº 54, p. 83-102, 1979.

MOLINOS, Miguel de, "Guía espiritual", Ed. José Ángel Valente, Barcelona, Barral, 1974.

MORGAN, Robert P., *Tiempo musical / Espacio musical*, Madrid, Quodlibet, Revista de especialización musical, nº 28, 2004.

MORIER, Henri, *Le rythme du vers libre symboliste, étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, et ses relations avec le sens*, Paris, Les presses académiques, 1943.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, París, Christian Bourgois Editeur, 1987.

___, *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, Arles, Actes sud, 2008.

___, *De las artes plásticas a la música: Pierre Boulez, a la escucha de Paul Klee*, Madrid, Bajo palabra, Revista de filosofía, vol. 2, nº 7, 2012, p. 117-128.

___, *Wagner antisémite*, Paris, Broché, 2015.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Editorial Labor, 1983.

___, *Estudios de fonología española*, NY, Las Américas Publishing Company, 1966.

NEISSER, Ulric, *Procesos cognitivos y realidad*, Madrid, Marova SL, 1981.

NEVES, Maria Joâo das, *A música do pensamento em três andamentos*, Interartes, Loulé, Instituto Universitário Dom Alfonso III, 2006, pp. 5-38.

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes (automne 1869-printemps 1872)*, Paris, Le Livre de Poche, 1966.

NUÑO, Ana, "El ángel de la creación. Entrevista a José Ángel Valente", Quimera, nº 168, 1998, pp. 8-13.

OGDEN, C. K.; RICHARDS, I. A., *El significado del significado*, 1ªed. 1923, Buenos Aires, Paidós, 1964.

OROZCO ALONSO, María Teresa, *Psicología y música: estudio empírico sobre la relación entre música, variables psicológicas y hábitos de escucha*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Psicología, Departamento de Psicología Básica II (Procesos Cognitivos), 2016.

PADILLA MONGE, Aurelio, *Algunas notas sobre la figura de Argantonio y sus elementos míticos*, Madrid, Archivo Español de Arqueología, nº 87, 2014, pp. 7-20.

PAHLEN, Kurt, *Diccionario universal de la música*, Buenos Aires, El Ateneo, 1959.

PANTINI, Emilia, *La literatura y las demás artes*, Barcelona, Introducción a la literatura comparada, ed. Armando Gnisci, Crítica, 2002, pp. 215-240.

PÉREZ, Ramón, *Metapoesía y crítica del lenguaje (de la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.

PLATON, *Cratyle* dans *Protagoras et autres dialogues*, traduction E. Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

POZUELO YVANCOS, José M, *Retórica general y Neorretórica. Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988, p. 181-211.

PREMACK, David and Ann, *Le bébé, le singe et l'homme*, Paris, Ed. Odile Jacob, 2003.

PROVENCIO, Pedro, *Poéticas españolas contemporáneas*, Madrid, I : La generación del 50, Hiperión, 1988.

___, *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 503, 1992.

QUILLIER, Patrick, « Pour une poétique de la vibration: acousmates, souffle, mélismes dans *Trois leçons de ténebres* de José Ángel Valente et *Le Chant très obscur de la langue* de Jacques Rebotier », Paris, Revue de Littérature Comparée, nº 4, 2003, pp. 491-505.

RAÑA, Román, *Veinticinco últimos años de la Generación del 50*, Ínsula, nº 629, 1999.

RIERA, Carme, *La escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los cincuenta*, Barcelona, Anagrama, 1988.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. "*La educación de los cinco sentidos* de Haroldo de Campos", Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1991.

SANTOS-SANZ VILLANUEVA, *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona, Literatura actual, Ariel, 1984.

SANZ, Teófilo, *Música y literatura. La poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*, Burgos, Universidad de Burgos, 1999.

SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, 1ª ed. 1948, Trad. Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 4ª ed. 1967.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, 1 éd. 1916, Paris, Payot, 1995.

SCHENKER, Heinrich, *Tratado de armonía*, Trad. Ramón Barce, Madrid, Real Musical, 1990.

SCHLANGER, Judith, *L'imagination intellectuelle*, Paris, Fayard, 1993.

SCHÖNBERG, Arnold, *El estilo y la idea*, Trad. Ramón Barce, Madrid, Taurus, 1963.

___, *Fundamentos de la composición musical*, Trad. A. Santos, Madrid, Real Musical Editores, 1994.

SERRATO, Juan Carlos Fernández, *¿Cómo se lee un poema visual?: Retórica y poética del experimentalismo español (1975-1980)*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2003.

SILES, Jaime, *Música de agua*, Madrid, Visor, 1983.

SILVER, Philip, *Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines*, Madrid, Ínsula, nº 270, 1969.

SOLÍS, Ted, *Performing ethnomusicology: Teaching and representation in world music ensembles*, Caifornia, Univ. of California Press, 2004.

SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969.

SPANG, Kurt, *Ritmo y versificación: teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia, Editum, 1983.

TALENS, Jenaro, *El sonido de la visualidad: el iconotexto sonoro de Andrés Sánchez Robayna*, Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén, Coord.

Antonio Monegal, Enric Bou y Darío Villanueva, Madrid, Castalia, 1999, pp. 249-255.

TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

TREHUB Sandra E.; CHANG H.W., *Auditory Processing of Relational Information by Young Infants*, Amsterdam, Journal of Experimental Child Psychology, nº 24, 1977, pp. 324-331.

URRUTIA, Jorge, *Hallar la búsqueda (La construcción del Simbolismo español)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Universidad de Valladolid, 2013.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999.

___, *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 2010.

VALENTE, José Ángel, *Carta abierta a J.M. Caballero Bonald*, Barcelona, Índice de artes y letras, junio 1955, p. 11.

___, *Obras completas. I. Poesía y prosa*, Ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.

___, *Obras completas II. Ensayos*, Ed. Andrés Sánchez Robayna, Introd. y recop. Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008.

___, *Diario anónimo (1959-2000)*, Ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2011.

VALÉRY, Paul, *Variété III, IV et V*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2002.

VIGNE, Jacques, *La Mystique du silence*, Paris, Albin Michel, 2003.

VILLACAÑAS BERLANGA, José Luis, *Historia de la Filosofía Contemporánea*, Madrid, ed. Akal, 1997.

VIRGILIO, *Eneida*, Ed. trad. Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza, 2ªed., 1990.

VOSSLER, Karl, *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor, 2000.

WYSS, André, *Éloge du phrasé*, Paris, Puf, Écriture, 1999.

WHORF, Benjamin Lee, *Ciencia lingüística*, Lenguaje, pensamiento y realidad, Barcelona, Barral, 1970.

WHITMAN, Walt, *Walt Whitman: Poemas*, Tr. Álvaro Armando Vasseur, Valencia, F. Sempere y compañía, 1912.

ZAMBRANO, María, *El balbuceo*, Diario 16, 16-10-1985.

ZHAO, T. Christina; KUHL Patricia K., *Musical intervention enhances infants' neural processing of temporal structure in music and speech*, Boston, PNAS, 2016.

6. APÉNDICE DOCUMENTAL

6.1. Poemas de tema musical

Nota previa

El criterio de selección escogido para reagrupar el más de medio centenar de poemas que componen el índice bibliográfico que exponemos a continuación es tan sibilino como el límite que aúna y separa a la literatura de la propia música. La antología que citamos a continuación ha sido oportunamente autorizada y revisada por José Manuel Caballero Bonald siguiendo, entre otros discernimientos, el del eminente poder sonoro, musical, de la palabra, también como tema literario. Ante la dificultad de enfrascar de forma categórica las múltiples influencias y paralelismos entre la música y la literatura, la hemos acotado primero en función del uso recurrente de un léxico perteneciente a los campos semánticos propios de la música, que en múltiples ocasiones son compartidos con la literatura, como las referencias a la propia música, al silencio, al carácter sonoro, rítmico y musical de la palabra, del pensamiento, de la existencia y del entorno sonoro. En segundo lugar incluimos poemas donde todos estos temas ostentan un significado simbólico que se corresponde con el estudio que llevábamos a cabo en el apartado 3.7. No obstante, no hemos tenido en cuenta otros fenómenos retóricos, prosódicos y estructurales de alto contenido musical, como las aliteraciones y otras figuras sonoras, la repetición de patrones sintácticos, los usos retóricos del silencio o ciertas tendencias compositivas en la adjetivación, dado que en tal caso la lista de poemas hubiera sido muy abultada. En este medio centenar de poemas se hallan compilados, bajo nuestro punto de vista, los mejores acordes musicales, desde todas las perspectivas analíticas expuestas, dentro de la extensa obra de José Manuel Caballero Bonald.

Después de contar con su beneplácito y aprobación, esta antología será publicada muy pronto en una edición crítica que estamos ultimando.

Los números de página se corresponden a la edición de Austral de sus obras completas titulada *Somos el tiempo que nos queda* (2011). No es el caso para los dos poemarios aparecidos con posterioridad, *Entreguerras* (2012) y *Desaprendizajes* (2015), ambos en Seix Barral.

***Las adivinaciones* (1952)**

Transfiguración de lo perdido p. 46

***Memorias de poco tiempo* (1954)**

Música de fondo p. 96

Somos el tiempo que nos queda pp. 106-108

Itinerario familiar para R. B. pp.118-120

***Anteo* (1956)**

Hija serás de nadie (La soleá) p. 129-130

Semana santa (La saeta) p. 131- 133

Oficio del herrero (El martinete) p. 134-136

Tierra sobre la tierra (La seguiriya) p. 137-139

***Las horas muertas* (1959)**

El patio p. 151-153

Túmulo de la noche p. 160-161

Carácter del tiempo p. 193-195

***Pliegos de cordel* (1963)**

Otra vez en lo oscuro pp. 206-207

El papel del coro pp. 230-321

La palabra más tuya p. 234

Verano solo pp. 247-249

***Descrédito del héroe* (1977)**

Hilo de Ariadna p. 273-275

Salida de humo p. 276

Fin de trayecto p. 289

Defecto de forma p. 305

Vidriera fantasmagórica p. 310

Contribución al noctambulismo p. 320

Barranquilla la nuit p. 335-336

***Laberinto de fortuna* (1984)**

Epístola censoria p. 365
Camafeo, daguerrotipo, partitura p. 374
Cuarto creciente p. 375
La botella vacía se parece a mi alma p. 376
Zephyrum p. 378
Baraka p. 383
Culturas diagonales p. 386
Adagio molto p. 399
De la creciente infantil en la lluvia p. 427
Fuego provocado p. 432
*Qwerty o de las bellas letr*as p. 448

***Diario de Argónida* (1997)**

Justicia del tiempo p. 465
Memoria perdida p. 473
Soliloquio p. 476
Suicidio p. 497
Interinidad p. 504
Compás de espera p. 510
A modo de recompensa p. 517
Vuelta a empezar p. 528

***Manual de infractores* (2005)**

Atajo del tiempo p. 544
Necios contiguos p. 551
De repente, la música p. 554
A contratiempo p. 557
Canon p. 569
Convivir con árboles p. 572
Música para perplejos p. 573
Número imaginario p. 609
Secreto locutorio p. 611
Ab orígine p. 632
A silentio vindicare p. 651

***La noche no tiene paredes* (2009)**

De repente no hay pájaros p. 700
Bordes del silencio p. 704

***Entreguerras* (2012)**

***Desaprendizajes* (2015)**

Una pluma candora, un canto alado p. 12
Razonado desorden p. 30
Del centro de la piedra p. 31
Música no escrita p. 35
Donde cambian de forma los objetos p. 44
Alrededor de la rutina p. 50
El que tenía que llegar p. 53
Contemplación de la fruta p. 71
La palabra, todas las palabras p. 80
Estoy oyendo el límite del signo pp. 84-85
El silencio que ocupa la palabra p. 94
Quien da nombre a la luz procede a desnombrarla p. 109

6.2. Corpus de coplas flamencas escritas por José Manuel Caballero Bonald

Nota previa

En este apartado figuran la mayoría de las letras flamencas escritas por José Manuel Caballero Bonald publicadas en diversos discos de cante citados en la bibliografía. Incluimos la totalidad de las coplas de los discos *Bandera de Andalucía* (1968) de José Mercé, *La raíz del grito* (1975) de Diego Clavel y *¡Tierra!* (1989) de Juan Peña "el Lebrijano", en los que el jerezano además de letrista hizo las veces de asesor artístico. También del disco *Jerez a Caballero Bonald. Homenaje Flamenco y Literario de la Ciudad al Poeta* (2016), cuya dirección artística ha sido llevada a cabo por el poeta, especialista en flamenco y gran amigo de nuestro autor José María Velázquez-Gaztelu, donde subyace una minuciosa labor de selección y revisión de la producción de colpas del cante flamenco de nuestro autor. Por otro lado, incluimos en este corpus algunas letras sueltas del jerezano, como *Dame la libertad*, integrada en el disco *Encuentros* (1985) de "el Lebrijano" o la *Carta de un andaluz al general (Pinochet)* (1988) también grabada por el cantaor de Lebrija.

No figuran las letras de *Cantes de ayer y de siempre* (1978) de Manuel Soto "Sordera" y otras letras sueltas para discos que en su mayoría se encuentran descatalogados, como los *Cantes vividos* (1973) de Diego Clavel, *Cantes viejos, temas nuevos* (1973) de "El Turronero" y *Romerito de Jerez* (1978) del cantaor con el mismo nombre. Por esta razón, este corpus, aunque inédito, no deja de ser provisional.

A la hora de transcribir las letras, siguiendo los pasos de Demófilo y del propio José Manuel Caballero Bonald, nos permitimos algunas alusiones a la norma ortográfica en aras de acercarnos de una manera más fidedigna a la variante andaluza en la que fueron cantadas.

Bandera de Andalucía **(1968) José Mercé**

1. *Bandera de Andalucía* (Tangos)

Andalucía, Andalucía,
Bandera de Andalucía.

Andalucía, Andalucía,
Bandera de Andalucía.

Bandera de Andalucía,
en la blancura del pueblo,
la libertad verdecía.

Andalucía, Andalucía,
Bandera de Andalucía.

Andalucía, Andalucía,
Bandera de Andalucía.

Fatiga del jornalero,
sacando el fruto a la tierra
y es pobre de enero a enero.

Andalucía, Andalucía,
Bandera de Andalucía.

Andalucía, Andalucía,
Bandera de Andalucía.

No me vengas a buscá,
que hasta las piedras del campo
que me la tienen sentenciá.

Andalucía, Andalucía,
Bandera de Andalucía.

Andalucía, Andalucía,
Bandera de Andalucía.

Lo llevo escrito en las manos,
me llamo el que siempre pierde,
y de profesión el campo.

Andalucía, Andalucía,
Bandera de Andalucía.

Andalucía, Andalucía,
Bandera de Andalucía.

2. *Qué pobres son los que tienen* (Soleá)

Qué pobres son los que tienen
que viví de caridad,
más pobres son los que aguantan
sin tener por qué aguantá.

Que quiera que se calle
y el que no se aligere,
que ya va a soná la hora
que se cambien los papeles.

3. *Por un lao está la sal* (Alegrías)

Por un lao está la sal,
válgame Dios compañera,
por un lao está la sal,
por otro el vino del Puerto
y en medio queda el penal.

Trabajo más torcío,
válgame Dios compañera,
trabajo más torcío,
unos se despiertan pronto
y otros se quedan dormíos.

4. *El rebelao* (Malagueña)

Me llaman el rebelao
porque yo no aguanto más,
me llaman el rebelao,
no me voy yo a rebelá
si hasta la cama en que duermo
me la dan por caridá.

5. *Cuestecita que subía* (Fandangos)

Tierras tan mal repartías,
a quien van a cobijar,
tierras tan mal repartías,
con el mal pago que dan,
y hasta las estaban tapiando
por lo que pueda pasá.

Cuestecita que subía
hasta el cerro la veleta,
cuestecita que subía,
qué trabajo me costaba

llegá corriendo hasta arriba
solo por ver que no estabas.

6. *Pobrecita mía* (Bulerías)

Con las claritas del día
ya estaba llena la plaza
y a la mitad de la gente
sin trabajo la dejaban.

Ni en los libros lo aprendí,
ni nadie me lo enseñó,
lo sé porque he dicho sí
y ahora ya digo que no.

Se están quedando vacíos,
los cerros y los vallares,
unos huyen de las penas
y otros escapan del hambre.

Qué llevo soportao,
callaíto en un rincón,
ahora ya no lo soporto
porque hay muchos como yo.

Pobrecita mía,
qué pena me da,
con tanto frío
se pase la noche
en el olivar,
pobrecita mía,
qué pena me da.

7. *Casita del pobre* (Seguiriyas)

La boca me duele
de tanto gritá,
yo no me callo hasta que llegue el día
de mi libertad.

Casita del pobre
la menea el aire
pero esta rabia que llevo por dentro
no la mueve nadie.

8. *Yo me salí a un camino* (Fandangos del Gloria)

Sin saber cómo ni cuándo,
te fuiste pa no sé dónde,

sin saber cómo ni cuándo,
puertecita que no cierra,
pa qué ponerle candaos
si siempre se queda abierta.

Yo me salí a un caminito,
en busca la libertá,
yo me salí a un caminito,
y en llegando a la mitá,
me llevaron conducío
los de la guardia real.

9. *Veinte días seguíos* (Martinete)

Veinte días seguíos
llevo parao,
veinte días lloviendo
sobre mojao.

Ay en el barrio de Triana
ya no hay pluma ni tintero
pa yo escribirle a mi mare
que son seis años
que no la veo.[1715]

10. *Cuando llueve en estos pagos* (Bulerías)

Callecita de la Sangre,
donde viven los gitanos
que están pendiente del aire.

Cuando llueve en estos pagos
se amontonan las ganancias
y el jornalero parao.

Cuesta de las Tres Marías
cuando yo ya estaba abajo
corriendo yo las subía.

A mi gitana
yo le voy a comprar un peinecillo
pa que se peine
por las mañanas.

A mi nones,
no me hagas
lo blanco negro,

[1715] Esta última estrofa pertenece al repertorio tradicional del cante por martinetes y suele ser cantada como cierre. Fue grabada por primera vez por Tomás Pavón en 1948.

ni me des pares y nones.

11. *La noche y el día* (Tangos)

La noche y el día
se apoderan de mí,
ay es que se pelean
por verme sufrir.

La una y la otra
son tan diferentes,
una da la vida
y otra da la muerte.

12. *De mi fuente* (Bulerías)

Quisiera verte y no hablarte
quisiera cogerte a solas
y satisfacciones darte.

La raíz del grito (1975) de Diego Clavel

1. *Me alumbra de madrugá* (Alegrías)

Me alumbra de madrugá,
la farola de la playa,
me alumbra de madrugá,
lo uniquito que me alumbra
cuando me voy a acostá.

El cuerpo tengo arrecío,
de tanto bregá en el muelle
el cuerpo tengo arrecío,
pa' cuando llegue a mi casa
con qué me quito yo el frío.

Por la vera del puerto
vienen trotando
las mulillas del coche
de San Fernando.

Atraviesa la bahía,
el vapor del astillero
atraviesa la bahía,
más vale que atravesara

otra cosa algunos días.

Las horitas del día
son veinticuatro,
las mismas que me tienen
acorralao.

Por cima los escalones,
las mareas suben ya
por cima los escalones,
pero las que van por dentro
son las mareas peores.

Por detrás la Marina
se oye alboroto,
son las barcas de Cuco,
vienen del Moro.

2. *Qué duras son de llevar* (Caña)

Las penas que estoy pasando
qué duras son de llevar,
tanto tiempo encerraíto
por buscar la libertad.

Cerrojitos de tu casa
han tenío la culpita
de lo que a mí me pasaba.

3. *Dicen que no te conviene* (Fandangos)

De la parte el madroñal,
salió una yegua perdía
de la parte el madroñal,
me acordé que tú salías
lo mismo de desbocá
cuando yo a ti te quería.

Dicen que no te conviene,
andar conmigo a deshora
dicen que no te conviene,
será porque no son pocas
las culpitas que tú tienes
pa' que te calles la boca.

4. *Descanso a mi cuerpo* (Seguiriyas)

Descanso a mi cuerpo
no le voy a dar

hasta en que llegue la horita en que pueda
decir la verdad.

Las doce ya han dado
en Santa Lucía,
loco me tienes sin sabé en los pasos
que andarás metía.

5. *Como el carbón en la sierra* (Tangos)

Como el carbón en la sierra
se me hace a mí tu cuerpo,
mucho jumo por de fuera
y la candela por dentro.

Qué pendiente más seguía
la que tengo que subir,
pero en llegando a lo alto
a ver quién me atrinca a mí.

La falta que a mí me hace
de saber las cuatro cuentas,
las voy a ir aprendiendo
pa cantarle las cuarenta.

Las ganas no me faltaban
y yo sin poder decirle
se acabó lo que se daba.

La sangre se me rebela
cuando me pongo a pensar
que a unos les sobra de tó
y otros no tienen de ná.

6. *Se están volviendo en mi contra* (Malagueñas)

Se están volviendo en mi contra,
palabritas de tu gente
se están volviendo en mi contra,
dicen que van a enredarme
porque me han visto a deshora
enseñando al que no sabe.

No me falta la razón,
de andar como un perseguío
no me falta la razón,
son cuatro meses seguíos
que llevo la procesión
por dentro del cuerpo mío.

7. *A estas horas quién será* (Debla y martinete)

Con las claritas del día
ya estaba llena la plaza
y a la mitá de la gente
sin trabajo la dejaban.[1716]

A la puerta han llamaíto,
a estas horas quién será
si será mi compañero
que se viene a refugiá.

Un palo detrás de otro
le fueron dando a mi cuerpo
pero no van a lográ
que diga lo que no quiero.

8. *Igual que se arremolina* (Bulerías por Soleá)

Igual que se arremolina
el aire en la encrucijá,
así van las penas mías
saltando de aquí p'allá.

Yo le dije dónde vas
y ella no me ha respondío,
sabe Dios pa' dónde irá.

No siento que no me quieras
porque cuando están maduras
se van cayendo las brevas.

Placita del Mentidero,
dando vueltas me he perdío
y la verdad no la encuentro.

Solito me eché yo a andá
sin sabé en ningún momento
con quién me iba a encontrá.

Pobre de mí
que no me alcanza
ni pa' viví.

[1716] Nótese que se trata de la misma copla que abría el tema por bulerías nº6 *Pobrecita mía* del disco *Bandera de Andalucía* (1968). Las variantes estróficas y musicales del cante flamenco ofrecen la posibilidad de adaptar una misma letra a diferentes palos. Las bulerías son uno de los palos más maleables y porosos en este sentido ya que en sus repertorios se adaptan todo tipo de coplas.

Dame la libertad en *Encuentros* (1985) Con la orquesta andalusí de Tánger.

Juan Peña El Lebrijano

Dame la libertad del agua, de los mares.
Dame la libertad de la tormenta.
Dame la libertad de la tierra misma.
Dame la libertad del aire.
Dame la libertad de los pájaros de la marisma,
vagadores de las sendas nunca vistas.

De noche mi corazón
conmigo mismo pelea,
si a eso le llamas vivir
que venga Dios y lo vea.

Al moro me fui a buscarte
y en tu casa me metí,
y ahora que estamos juntitos
a ver quién me aparta a mí.

Dame la libertad del agua, de los mares.
Dame la libertad de la tormenta.
Dame la libertad de la tierra misma.
Dame la libertad del aire.
Dame la libertad de los pájaros de la marisma,
vagadores de las sendas nunca vistas.

Unos le rezan a Dios
y otros le rezan a Alá,
y hay quien se queda callao
que es su forma de rezar.

A ver si llega la hora,
a ver si tú te das cuenta,
que lo que está bien perdío
ni se busca ni se encuentra

Dame la libertad del agua, de los mares.
Dame la libertad de la tormenta.
Dame la libertad de la tierra misma.
Dame la libertad del aire.
Dame la libertad de los pájaros de la marisma,
vagadores de las sendas nunca vistas.

¡Tierra! (1989) Juan Peña El Lebrijano

1. *Ya se han ido las tres carabelas* (Coro a compás de fandangos)

¡No te vayas, no te vayas!

Ya han salido las tres carabelas
y con ellas se va la esperanza con rumbo a la mar.

Sabe Dios qué será de esos hombres,
perdidos en medio de la oscuridad.

Los peligros que allí les esperan,
sin saber a qué puerto tienen que llegar.

¡Que la buena estrella los libre pa' siempre!
¡Que la buena estrella los libre del mar!

Le pedimos a los que la vida
se los lleva al final de esos mares sin ver dónde van.

Y queremos decirle a esos hombres
¡que la buena estrella los libre del mar!

¡Que la buena estrella los libre pa' siempre!
¡Que la buena estrella los libre del mar!

¡Que la buena estrella los libre pa' siempre!
¡Que la buena estrella los libre del mar!

2. *Cuando salimos de Palos* (Tangos y Colombianas)

Yo me miraba en la luna
reverberando en la mar
los tormentos de mis hombres
me empezaban a ahogar.

Quiera Dios soplen las velas
que coja el barco su rumbo
que en esta casa me siento
la más solita del mundo.

Cuando salimos de Palos
le dije a mi capitán,
el barquito va p'alante
la vida se queda atrás.

El viento estaba calmao
y las velas arrugás,
el barco no se movía
ni p'alante ni p'atrás.

En mi tierra yo vivía
privao de mi libertad,
y ahora sigo igual que antes
pero en la cárcel del mar.

Al mar se le fue poniendo
un colorcillo de añil
el mismo color tenía
mi río Guadalquivir.

3. *En la Nao Capitana* (Alboreá)

En la Nao Capitana
hay un gitano del Puerto
se pasa toítas las noches
soñando que está despierto.

Dicen que la picarona
de su novia viene a verlo
y se le mete en la cama
despacito y en silencio.

No viene para soltarle
las amarras del recuerdo,
que viene para curarle
las heridas de su cuerpo.

¿De qué son esas herías
que tanto queman por dentro?
Me las hice peleando
contra mi propio deseo.

Cuchillos que me llegaban
hasta el fondo de los sueños,
y allí me estaban dejando
puñalaítas del sueño.

Espabila, espabila,
y no sueñes más,
y no sueñes más,
que esa gitanita
sí te esperará,
sí te esperará.

4. *Yo he penao mucho* (Seguiriya)

Yo he penao mucho
esa es la verdad,
pobre del que siente mare de mi alma,
la muerte detrás.

Si será la muerte
que me está llamando,
pa' arrastrarme al fondo mare de mi alma,
a este mal barranco.

5. *Con esta algarabía* (Jaleos)

La penita me ahogaba,
la penita me ahogaba,
cuando me faltas tú por las noches,
por las noches en mi cama,
cuando me faltas tú por las noches,
por las noches en mi cama.

Con esta algarabía no cojo sueño,
no me dejan dormirme estos balanceos.
Con esta algarabía no cojo sueño,
no me dejan dormirme estos balanceos.

Que la tierra redonda diciendo está:
"con lo que yo he rodao será verdá",
y esas nubes del cielo van pa' el Oriente.
Esas nubes del cielo van pa' el Oriente
a lo mejor mañana las ven mi gente,
las ven mi gente, las ven mi gente.

Si pudiera acostarme contigo al lao,
si pudiera acostarme contigo al lao,
mi cuenta me daría que he navegao,
se me va la cabeza cuando me acuerdo.
Se me va la cabeza cuando me acuerdo,
del caná que bajaba de entre tu pecho,
de entre tu pecho, de entre tu pecho.

La penita me ahogaba,
la penita me ahogaba,
cuando me faltas tú por las noches,
por las noches en mi cama,
cuando me faltas tú por las noches,
por las noches en mi cama.

6. *Al mar pongo por testigo* (Soleá apolá)

Al mar pongo por testigo,
al mar pongo por testigo,
al cielo por mediador,
no le deseo esta suerte
ni a mi enemigo mayor.

Después de pasar yo tanto

por esos mares de Dios,
con un arbolito seco
me conformaría yo.

Las nubes van por el cielo,
los navíos por la mar,
por dentro de mi cabeza
sólo va la oscuriá.

7. *De las doce estrellas que reverberan* (Corrido)

De las doce estrellas,
de las doce estrellas,
que reverberan
dime las doce.

De las doce estrellas,
de las doce estrellas,
que reverberan
dime las doce.

Las doce, las doce puertas,
las once, las once llaves,
las diez, las diez esperanzas,
las nueve, las nueve mareas.

De las doce estrellas
que reverberan
dime las doce.

Los ocho, los ocho rombos,
las siete, las siete cadenas,
las seis, las seis voces
que en la noche oscura se oyen,
las cinco y las cinco penas.

De las doce estrellas,
de las doce estrellas,
que reverberan
dime las doce.

Los cuatro, los cuatro vientos,
las tres, las tres carabelas,
la una la que m'alumbra,
las dos la de Belén
que en el cielo empezó a brillar,
cuando Cristo vino a salvarnos
de la tempestad.

De las doce estrellas
que reverberan
dime las doce.

8. *Talabartero* (Aire de música oriental)

Talabartero era yo,
niña, talabartero.

Un rayo de luna,
quien pudiera cogerte
por tu cintura.

¡Qué dolor!
¡Qué solo estoy,
yo!

9. *Que va a ser de nosotros* (Bulerías)

¡Ay de mí!

¿Qué va a ser de nosotros
cuando desembarquemos?

Si se acaban los peligros
empezarán otros nuevos
—¿y si empiezan otros nuevos?—,
yo no sé qué nos espera
con esa gente extraña
que nos encontraremos.

¡Ay de mí!

A mí me da escalofríos
sin saber si es malo o bueno
—¡Miedo, tengo mucho miedo!—,
lo que vamos a pasar
Dios mío de mi alma
por esos derroteros.

¡Ay de mí!

¿Y a ver a qué tierra nos van a llevar?,
yo fui siempre marinero
y a mí me da el corazón
que aquí también soplan fuerte
los malos y los buenos vientos.

¡Ay de mí!

10. *Acuñao por las olas* (Aires de Tientos)

Ea marea, ea marea,
ya se huele a la tierra

¡y bendita sea!
¡y bendita sea!

Acunado por las olas
me adormilaba
pero mi pensamiento,
pero mi pensamiento,
me espabilaba.
Duérmete tú que puedes
que yo estoy preso
en estas soledades
de marinero.

Ea marea, ea marea,
ya se huele a la tierra
¡y bendita sea!
¡y bendita sea!

Las velas del trinquete
hechas girones,
y en mi pecho una hería,
y en mi pecho una hería,
de las peores.
Todo el día estuvieron
viéndose hierbas
y en el agua flotaban
como promesas.

Pa' que no se asustaran
de estar tan lejos,
cada día contaban,
cada día contaban,
leguas de menos.
Pero a mí no me engañan,
soy marinero,
y yo sé dónde estamos
hace ya tiempo.

Ea marea, ea marea,
ya se huele a la tierra
¡y bendita sea!
¡y bendita sea!

Desde aquí a la marina
de Bajo guía,
ha pasao la muerte,
ha pasao la muerte,
junto a la vía.
Toa la noche estuvieron
pasando pájaros,
señal de que la tierra
se va acercando.

Ea marea, ea marea,
ya se huele a la tierra

¡y bendita sea!
¡y bendita sea!

11. *Este Rodrigo ha nacío* (Soleá de Triana)

Y este Rodrigo nació
en el barrio de Triana,
y en el castillo de proa
se pasó la madrugada.

¡Tierra! gritó de repente
llorando como un chiquillo,
la tierra no se veía
porque estaba oscurecío.

Virgen Santa, Virgen Santa
que las prisiones del mar
vengan a llamar la esperanza.

12. *Bendita sea la hora* (Bulerías al golpe)

¡Gracias a Dios
que vemos tierra ya!

Bendita sea la hora
que acaba esta soledad.

Ya cantan los pajaritos
por esa playa donde vamos a bajar.

Ya se ve una candelita
en medio la oscuriá.

Las penitas que pasamos
parece van a acabar.

¡Gracias a Dios
que vemos tierra ya!

Un pájaro se posó
en medio de la cubierta,
y en su canto me decía,
¡tierra!, ¡tierra!, ¡tierra!

Menos mal, corazón,
que han visto tierra ya
menos mal, menos mal,
que se van a salvar.

La noche que hemos vivío
se vuelve ya claridad,

y a ver si al fin ya llega nuestra suerte
cuando la mar se quede ya detrás.

¡Gracias a Dios
que vemos tierra ya!

13. *Me monté en este barco* (Bulerías)

Ay ta ta tán
tan tan tán
tan tan tán

Ay ta ta tán
tan tan tán
tan tan tán

Me monté en este barco
porque era pobre,
ahora lo sigo siendo
con más razones,
pero dicen que al cabo
de este martirio,
con la ayuda de Dios
seremos ricos.

Ay ta ta tán
tan tan tán
tan tan tán

Ay ta ta tán
tan tan tán
tan tan tán

Ya llegamos a tierra,
pasó el tormento,
lo que aquí nos espera,
será otro cuento,
el aire trae
olores desconocíos,
huele a las entretelas
del paraíso.

Ay ta ta tán
tan tan tán
tan tan tán

Ay ta ta tán
tan tan tán
tan tan tán

Esta tierra tan verde y tan soleada
me recuerda a la vega de mi Granada,

huele a mujer desnuda y a Hierba Luisa
y a las flores que nacen junto a Sevilla.

Ay ta ta tán
tan tan tán
tan tan tán

Ay ta ta tán
tan tan tán
tan tan tán

14. *Llegó en eso el almirante* (Tanguillos)

Leré leré lerele lerele leré
Delante las carabelas
que se hicieron a la mar,
llenitas de marineros
que eran nuestros compañeros
¡por donde andarán!
¡por donde andarán!
¡por donde andarán!

Llegó en eso el almirante,
los ojos como pupilos,
y arrimándose a la proa
señaló para el vacío.
Virgen Santa, Virgen Santa,
que las prisiones del mar
tengan ya mala esperanza.

Leré leré lerele lerele leré
Delante las carabelas
que se hicieron a la mar,
llenitas de marineros
que eran nuestros compañeros
¡por donde andarán!
¡por donde andarán!
¡por donde andarán!

Brillaba una candelita
en el fondo de la bruma
¡tierra! ¡tierra! repetían
los marineros a una.
Virgen Santa, Virgen Santa,
que las prisiones del mar
tengan ya mala esperanza.

Leré leré lerele lerele leré
Delante las carabelas
que se hicieron a la mar,
llenitas de marineros
que eran nuestros compañeros
¡por donde andarán!

¡por donde andarán!
¡por donde andarán!

Sera posible que al cabo
de pasá tantas condenas
y ya nos estamos librando
al arrimarnos a tierra.
Virgen Santa, Virgen Santa,
que las prisiones del mar
tengan ya mala esperanza.

Leré leré lerele lerele leré
Colón, ¿dónde está?

15. *Cuanta fragancia* (Alegrías)

¡Cuánta fragancia!
¡cuánta fragancia!
¡cuánta fragancia!
¡Cuántas cosas sin nombre
para nombrarlas!
Para nombrarlas niña,
para nombrarlas,
válgame Dios del cielo,
¡cuánta fragancia!

¡Y un mundo nuevo!
¡Y un mundo nuevo!
¡Y un mundo nuevo!
¡Qué distintas a las cosas
que conocemos!
Que conocemos, niña,
que conocemos,
válgame Dios del cielo,
¡un mundo nuevo!

16. *Colón le puso por nombre* (Fandangos de Huelva)

Andando y andando
en los mares de Dios
hemos ya perdío
hasta la razón.
Me caigo y tropiezo
en este paredón
y en medio la noche
qué solo estoy yo.
En medio del mar perdío
sin podé pedí socorro,
en medio del mar perdío,
válgame Santa María,
y qué iba a ser de nosotros,

en estas malas partías.

Colón le puso por nombre,
Isla de San Salvador,
qué bien sonaba ese nombre
después de tanto dolor.

17. *Una india que estaba dormía* (Tanguillos)

Con el tilín tilín,
con el tilín tilón,
con el tilín tilín,
tilín tilín, tilín, tilón.

Con el tilín tilín,
con el tilín tilón,
con el tilín tilín,
tilín tilín, tilín, tilón.

Una india que estaba dormía
un collar de oro colgando tenía.
Cada vez que la vuelta le daba
los rayos de oro allí relumbraban.
Y un curita que vio este tesoro
colgando del cuello con brillos de oro.
Se acercó a la india y le dijo
despierta que traigo un buen regalito.
Y la india despierta y se calla
y el collar de oro al cura le daba.
Y a cambio recibe contenta
un pedazo de vidrio y un poco de viento.

Carta de un andaluz al general (Pinochet) (1988), *single* Juan Peña "el Lebrijano"

El pueblo no se maltrata, General.
Al pueblo no hay quien lo calle, General.
Vete ya y no vuelvas más.
Ay, mi General, ay, mi General, ay, mi General.

Malaya sea tu estrella,
tu estrella de general,
por mucho que ésta te brille,
más pronto se va a apagar.

El pueblo no se maltrata, General.
Al pueblo no hay quien lo calle, General.
Vete ya y no vuelvas más.
Ay, mi General, ay, mi General, ay, mi General.

Escucha al pueblo, aunque nunca
lo hayas querido tú escuchar.
Todos cantan por la calle
pidiendo la libertad.

El pueblo no se maltrata, General.
Al pueblo no hay quien lo calle, General.
Vete ya y no vuelvas más.
Ay, mi General, ay, mi General, ay, mi General.

Le quitaste los poderes
a quien el pueblo eligió,
pero a ti van a quitarte
esas mañas de ladrón.

El pueblo no se maltrata, General.
Al pueblo no hay quien lo calle, General.
Vete ya y no vuelvas más.
Ay, mi General, ay, mi General, ay, mi General.

Jerez a Caballero Bonald (2016) VV. AA

1. Bulería por Soleá

Seguías vienen las lluvias,
seguíos los barrizales,
más seguías son las penas
que tengo yo que aguantarme.

Dime por dónde te metes,
dime por dónde trasteas,
que te tengo que cogé
pa cantarte las cuarenta.

La vi pasá de mañana,
llevaba el pelo enredao
y una carita mu mala.

Lo llevo escrito en la cara,
se le va pasando el tiempo
sin que nunca pase nada.

2. Seguiriya

Qué frío más malo,
cárcel de Jerez,
más frío paso si cuento los días
de volverte a ver.

Callecita oscura
te vi de bajar,
como me estaba mirando tu gente
no te dije na.

Las doce ya han dao
en Santa María,
loco me tiene sin sabé en los pasos
que andarás metía.

Descanso a mi cuerpo
no le voy a dar,
hasta que llegue la hora en que pueda
decir la verdad.

3. Tientos Tangos

Déjame abierto el postigo,
déjame el postigo abierto,
no es pa vení en busca tuya,
es por si vengo juyendo.

Al pozo del altozano
se le ha secaíto el agua,
a ver dónde bebo yo
sin tener que dar las gracias.

Con lo poquito que había
hice yo una partición,
mi hermano es aquel que tiene
lo mismo que tengo yo.

Toa la tarde esperando
a ver si bajas,
y quien viene es tu mare
con la rebaja.

A las moras del campo
tú te pareces,
por de fuera maúras,
por dentro verdes.

Placita del mentidero,
dando vueltas me he perdío
y la salía no encuentro.

4. Nana

Olivares del campo
quién los varea,
veinticinco chiquillos
y una correa.

Tocan a rebato
en los campanales,
si será del fuego
que tienen tus carnes.

Siete horitas seguías
llevo escardando,
no me toque usté el cuerpo,
que está abrasando.

Por la corta del río
tengo una barca,
pa pasá a la otra orilla
mis esperanzas.

Verdades como puños
yo las repongo,
aunque luego me lleven
codo con codo.

5. Malagueña "El rebelao"[1717]

Me llaman el rebelao
porque ya no aguanto más
me llaman el rebelao,
no me voy yo a rebelar
si hasta la cama en que duermo
me la dan de caridad.

6. Bulería

Qué trabajo más torcío
unos se levantan pronto
y otros se quean dormíos.[1718]

En la alberca cae el agua
y la lluvia en las canales,
en mi casa no caen más
que unas fatigas mu grandes.

[1717] Será de nuevo José Merce quien vuelva a grabar esta letra en este disco después de que apareciera por primera vez en *Bandera de Andalucía* (1968).
[1718] Esta letra fue grabada en *Bandera de Andalucía* (1968) en el tercer tema por alegrías *Por un lao está la sal*.

Mi prima es escardaora,
la carita se la tapa
como si fuera una mora.

Subí por la vereíta
y en lo alto lo encontré,
como no quiso esperarme
la vereíta bajé.

De mí no te desapegues,
que un arbolillo sin guía
se va torciendo y se cae.

7. Canción "Azotea" [1719]

Fui feliz fugazmente algunas veces,
entre dos furias fui feliz,
lo fui de vez en cuando sin saberlo.

Por ejemplo en la ciudad solar que se veía
desde aquella azotea de la infancia,
tentadora ciudad flameando
en los celestes mástiles del tiempo,
mientras iniciaba la vida la aventura
de descubrir el mundo a escondidas del mundo.

Allí subsisto aunque no esté, allí
perduro en medio
de la devastación de esa azotea
que reconstruyo cada día para no claudicar.

8. Cantiña

Anoche amarré mi barca
a la cortina del muelle,
a ti no te amarra nadie
con esas mañas que tienes.

Sopla el viento en las velas
dale que dale,
y en mi cabeza soplan
los vendavales.

De tanto bregá en el muelle
el cuerpo tengo arrecío
y cuando llego a mi casa
con qué me quito yo el frío.

[1719] Esta canción es un adaptación del poema *Azotea* de *Manual de Infractores* (2005), op. cit., *Somos…,* p. 624.

Por la vera del muelle
vienen trotando
las mulillas del coche
de San Fernando.

Las aguas vienen negrías
de bullir por los fangales,
lo que me bulle por dentro
eso no lo sabe nadie.

Por detrás la marina
se oye alboroto,
son las barcas de Curro,
vienen del moro.

Desde aquí a las arenas
de Bajo Guía
ha pasado la muerte,
tras de la vida.[1720]

9. Seguiriya[1721]

La boca me duele
de tanto gritar,
yo no me callo hasta que llegue el día
de mi libertad.

Casita del pobre
la menea el aire,
pero esta rabia que llevo por dentro
no me la mueve nadie.

10. Bulería

No me vengas a buscar
que hasta el farol de tu casa
me la tiene sentenciá.

Las ganas no me faltaban
y yo sin poder decirle
se acabó lo que se daba.

Temprano se arrecogen
los carboneros,
con las claras del día

[1720] Esta letra fue grabada en el tema nº 10, *Acuñao por las olas*, del disco *¡Tierra!* (1992) de Juan Peña El Lebrijano.
[1721] Al igual que ocurre con la Malagueña de este disco, José Mercé volverá a grabar la misma seguiriya correspondiente al tema nº 7 titulado *Casita del pobre* del disco *Bandera de Andalucía* (1968).

ya están despiertos.

Salieron de mañana
pa las mimbreras,
y a mitad del camino
adiós muy buenas.

Ya no te puedo querer,
el árbol que se ha secao
no vuelve a prevalecer.

11. Seguiriya

El día me coge
sin poder dormir,
con el petate juntito a mi cuerpo
me acuerdo de ti.

Casa sin cerrojo,
ventanita abierta,
pa lo poquito que tengo guardao
pa qué quiero puerta.

Los fríos son malos,
la jambre peor,
y lo más malo que me está pasando
me lo callo yo.

Descanso a mi cuerpo
no le voy a dar,
hasta que llegue la hora en que pueda
decir la verdad.

Turno de las doce
que a mí me tocaba,
y en la camita que te arrecogía
sola te dejaba.

12. Minera

Pa los pocitos nos bajan
en una jaula metíos
pa los pocitos nos bajan,
y luego en lo más jumbrío
unos son los que trabajan
y otros son los manteníos.

Como en una madriguera,
pasa el minero la vía
como en una madriguera,

sale a respirá de noche
y adentro está por el día
como la liebre en el monte.

13. Soleá

Se canta lo que se pierde
dijo quien bien lo sabía,
yo canto la libertad
porque nunca ha sido mía.

Poquito a poco te olvido
y tú te olvidas de mí,
agüita que va pa' bajo
pá arriba no pué subí.

Te fuiste pa' no sé dónde
sin saber cómo ni cuándo,
puertecita que se cierra
pa' qué ponerle candado.

Me dan las claras del día
lo mismo que me acosté,
dando vueltas en la cama,
mirando pa' la pared.

No siento que no me quieras,
cuando se ponen maúras
se van cayendo las brevas.

Callecita de la sangre,
donde viven los gitanos
que están viviendo del aire.[1722]

14. Toná

Qué pobres son los que tienen
que vivir de caridad,
más pobres son los que aguantan
sin tener por qué aguantar.[1723]

De noche en el barracón
y por el día en la siega,
si esto se llama vivir
que venga Dios y lo vea.

[1722] Esta letra abría el tema nº 10 por bulerías *Cuando llueve en estos pagos* del disco Bandera de Andalucía (1968) de José Mercé.
[1723] Esta letra era cantada por Soleá por José Mercé en el tema *Qué pobres son los que tienen*, el segundo del disco Bandera de Andalucía (1968)

La nochecita caía
y yo durmiendo al relente,
con qué le pagaré yo
al que quiera acogerme.

A la puerta han llamaíto,
a estas horas quién será,
si serán los del resguardo
que me vienen a buscar.

Portalito de la audiencia,
cuando paso por delante
malos sudores me entran.

6.3. Entrevistas

José Manuel Caballero Bonald

La aportación inestimable de puño y letra de José Manuel Caballero Bonald a esta investigación no hubiera sido posible sin la colaboración de su amigo y compañero de batallas músico-literarias, el también poeta José María Velázquez-Gaztelu, que en un principio le hizo entrega de una conferencia de mi autoría titulada *Una lectura músico-literaria de la obra de un autor melómano: José Manuel Caballero Bonald* por la que supo de la existencia de este proyecto de investigación y a raíz de la cual se puso en contacto conmigo a través de un correo electrónico donde se ponía a mi disposición para atender mis dudas por vía telemática. Desde entonces mantenemos una comunicación fluida que ha resultado a todas luces indispensable para suplir ciertas lagunas de archivo y bibliográficas. El cuestionario que se desarrolla a continuación me fue enviado por el autor por correo electrónico el 27 de noviembre de 2015, y contiene, por razones evidentes, algunos de los mejores argumentos de esta tesis doctoral.

—¿Dónde puedo encontrar el repertorio del conjunto de los discos que produjo y las letras para discos y canciones que ha escrito?

—Que yo sepa, no existe ningún catálogo donde se recoja esa producción. He encontrado, sin embargo, un artículo del crítico musical Fernando G. Lucini, que revisa mi actividad como productor y enumera los discos que fui canalizando a través de Ariola y, en especial, del sello Pauta. Yo no habría sabido precisar mejor todo eso. Incluyo asimismo un artículo de Diego A. Manrique, crítico musical también, que se refiere a esa actividad mía. (Los dos artículos van en archivos adjuntos.) Por lo que respecta a las letras de discos y canciones, ni las conservo ni existe ningún registro especial. Tampoco podría yo —y bien que lo siento— transcribirlas. Sólo alcanzo a recordar alguna letra aislada.

—En la actualidad y durante los últimos años, ¿qué papel desempeña la música en su vida y de qué manera y con qué frecuencia acude a ella?

—La música ocupa un espacio muy significativo en mi experiencia artística. Me refiero a un concepto muy amplio de la música, dentro de lo que representa como combinación de armonía y ritmo. Aparte de que la música supone en mi poesía un ingrediente esencial, un aliento indispensable (me gusta repetir que la poesía es una mezcla de música y matemáticas), también ha sido una fuente de recompensas estéticas en mi vida cotidiana. Ya no suelo frecuentar los

conciertos, pero siempre procuro oír música en mi casa, como telón de fondo en momentos muy distintos. Mis predilecciones son amplias, van del flamenco al jazz y de la música de cámara a los cancioneros tradicionales. No siento especial atracción por los conciertos ejecutados por grandes orquestas. Encuentro mayor placer, me compensa más plenamente, un terceto, un cuarteto de cuerda que interprete obras a partir de Bach, preferentemente de barrocos italianos. También me seduce de modo especial un solo de guitarra, de violonchelo, de saxo…

—Existen conocidos precedentes de poetas de generaciones anteriores a la suya que se interesaron por el arte flamenco. En su obra resalta el opúsculo Anteo. Desde su punto de vista y en relación con sus gustos personales, ¿cuáles son los éxitos y fracasos de la interacción del arte flamenco con la poesía?

—Las tentativas de canalizar el mundo del flamenco a través de la poesía han sido más bien mediocres o directamente deplorables. No tratan de los nutrientes esenciales de lo jondo, de esa forma de sacar a flote la intimidad por medio del ritmo, sino de su ornamentación exterior, de esas pueriles florituras que suelen acompañarlo. Se salva algún poema o fragmento de poema, pero la temática flamenca se ha limitado en literatura a lo superficial, lo epidérmico, lo anecdótico. Nada que ver con la secreta interioridad del cante, con ese citado concepto "jondo" que subyace en su mundo expresivo. Yo intenté en *Anteo* (unos poemas de los que hoy suprimiría ciertas adherencias barrocas) reflejar lo no visible, lo no audible del cante, su condición de hermética búsqueda de una situación límite. Las palabras son aquí equivalencias intuitivas no descripciones concretas.

—Del universo poético de su obra me interesa la relación que existe entre memoria, música y poesía. Si consideramos al poema como una música que podemos memorizar, ¿de qué manera le han ido acompañando a lo largo de los años los poemas de otros autores que le han marcado? ¿Hasta qué punto tales cadencias han sido modelos para su propia escritura?

—Un escritor siempre es la consecuencia de una larga serie de contagios de otros escritores afines. Yo, como poeta, vengo del Góngora de las *Soledades* y el *Polifemo*, del Juan Ramón Jiménez de *Espacio* y *Animal de fondo*, del Lorca del *Llanto*, de los simbolistas franceses (sobre todo de Rimbaud y Mallarmé), de los surrealistas, de los románticos anglosajones… Seguramente he conservado en estado latente la armonía, la cadencia verbal de esos modelos poéticos, que probablemente se ha ido luego manifestando en mayor o menos medida en mi escritura, no de un modo directo o explícito, sino como una memoria subterránea que resurge según mis propias necesidades expresivas. Todo lo contrario a esa común tendencia a escribir copiando sin más los elementos de la realidad, esa escritura plana, sin relieves, sin matices, simplemente informativa, propia del periodismo.

—En alguna ocasión se ha referido a ciertas "manías fónicas" que ha ido desechando a lo largo de los años, o que por el contrario, se han ido reafirmando en sus gustos. ¿Qué pesos declinan la balanza de la sonoridad de la palabra en su escritura? ¿Existe alguna relación entre estas preferencias con la eminente riqueza léxica del conjunto de su obra?

—Cuando escribo poesía, o simplemente cuando la voy escribiendo de memoria, el valor fonético de las palabras supone un acicate especial. Incluso puede ocurrir que la sola belleza sonora de una palabra, o de unas palabras juntas, me inciten a incorporarlas al texto. No puedo soportar la escritura literaria que no tiene en cuenta la musicalidad del fraseo, que desdeña la selección verbal, que se despreocupa de la secreta emoción sonora de la expresión poética. En la valoración de un texto literario juega para mí un papel primordial la alianza musical de las palabras. Incluso su validez sólo puede depender de eso.

—En dos de las obras en las que ha dicho sentirse mejor expresado, Ágata ojo de gato y Entreguerras, se plasman procesos de experimentación con el lenguaje literario. ¿Cómo convive la estética visual de la disposición gráfica del texto con su representación sonora en su literatura? Dentro de esta dicotomía, ¿con qué intención sustituye los signos de puntuación? ¿Tiene en cuenta algún tipo de noción rítmica cuando dispone su poesía en versos?

—No, no creo que tenga en cuenta nada de eso. El ritmo, el despliegue musical va produciendo sus propias leyes dentro de esa construcción verbal que es la poesía. Cada texto poético dispone de su código sonoro, depende de la propia dinámica del discurso. A veces, la eliminación de los signos de puntuación es una exigencia del propio contenido del poema, del relato más o menos difuso que lo sostiene. El lector tiene que acompasar su lectura a un determinado flujo de imágenes. Y esas imágenes —digamos que esa trama argumental— deben estar regidas por unos concretos usos métricos o estróficos, que son también los que condicionan los atributos musicales del lenguaje. El verso de arte menor, o el versículo de amplio espectro, o la disposición tipográfica del texto poético como si fuera prosa, disponen por tanto de su correspondencia con esa indispensable alianza entre la condición musical del poema y su significación textual.

—Los últimos estudios semióticos y comparativos sobre literatura y música apuntan a la capacidad de significación de la palabra como la gran barrera que divide en esencia a ambos dominios. No obstante, en algunos fragmentos de su obra literaria la sustancia auditiva de la palabra adquiere una plasticidad muy sugerente. ¿Hasta qué punto su poesía significa al mismo tiempo que sugiere?

—La música puede llegar a completar lo que la palabra poética no alcanza a descubrir. La música es la poesía en su máxima temperatura expresiva, cuando lo que se intenta decir queda como incompleto, como vacilante. El "no sé qué que quedan balbuciendo" de Juan de la Cruz. La

música puede llegar a descorrer esa cortina que se interpone entre el pensamiento y la escritura. Ese gusto por la sonoridad de la palabra, por su función fónica, quizá tenga algo que ver con mis predilecciones por los poetas barrocos castellanos: Góngora, Quevedo, Bocángel, Carrillo de Sotomayor, Soto de Rojas… Ellos me enseñaron a apreciar que la riqueza sonora del poema puede llegar a ser su único argumento, la única razón de su autonomía.

—En más de una ocasión ha subrayado que su literatura reniega del realismo plano y que funda realidades autónomas consagradas en actos de lenguaje. Dentro de ese universo poético, el sentido del oído, los sonidos que configuran el mundo, la escucha y los diversos juegos de voces cobran un protagonismo especial. También en su narrativa muchos de sus personajes se construyen a través de una especial relación con el espacio auditivo: el protagonista de Campo de Agramante, el acompañamiento de los pájaros a modo de coro en Toda la noche oyeron pasar pájaros, la afasia de Don Ismael de En la casa del padre, etc… ¿Qué opinión le merece esta afirmación?

—Pues ahora que lo pienso, tal vez exista alguna relación entre esos aspectos anecdóticos de mi obra y mis gustos musicales. Pero no creo que eso sea deliberado, o que obedezca a ningún planteamiento previo, sino que se produce por una mera insinuación del subconsciente. Supongo que también ocurre algo por estilo en relación con la pintura. A veces, me complace de modo especial describir un paisaje, ahondar en los elementos de la naturaleza a través de la poesía o la prosa, y probablemente eso se deba a que mis aficiones pictóricas han sido muy perseverantes a lo largo de mi biografía.

—Uno de los aspectos relacionados con la música que más a menudo se encuentra a lo largo de su obra es el silencio, tanto en sus variantes simbólicas como en su materialización sonora como recurso estilístico. En sus memorias elogia los silencios de la poesía de León de Greiff y la compara con la música de Wagner. ¿Qué trascendencia ideológica tiene el silencio en su pensamiento estético? Y a nivel compositivo, ¿qué valor le concede en la escritura?

—El silencio es un nutriente ineludible en la estructura sonora del poema. Esa imagen de la "música callada" puede ser una precisa referencia de lo que digo. El silencio abarca lo que la expresión no puede alcanzar. El silencio puede ser muy necesario para que la imaginación del oyente, del lector, vaya más allá de lo que escucha o lee. Todo eso es bastante complejo y atañe propiamente, claro, a las artes que no son plásticas, es decir, a la poesía y la música. Esa combinación de sonidos y silencios puede aplicarse con igual propiedad a ambas ramas artísticas.

José María Velázquez-Gaztelu

Nimes, 17 de Enero de 2015. Nos citamos en el hall del Hotel Atria a mediodía. José María Velázquez-Gaztelu (Arcos de la Frontera, 1942) llega puntual después de haber grabado su consolidado programa semanal *Nuestro flamenco* para RNE Clásica en un estudio cedido por la radio local. Ayer presentó el espectáculo-homenaje al recientemente fallecido guitarrista Paco de Lucía "Lo aprendí en la calle" junto con el guitarrista Niño Josele en el marco del Festival Flamenco de Nimes. Es un andaluz cultivado, de trato cercano, un hombre curtido en la palabra con un agudísimo sentido del humor.

Este poeta y cineasta de pelo blanco que confiesa seguir siendo un chaval, es un referente ineludible en la labor de archivo audiovisual del arte flamenco y un reconocidísimo entendido en la materia. En este sentido se declara discípulo de José Manuel Caballero Bonald, con quién colaboró en el proceso de grabación y recopilación de las fuentes que fueron dando forma al primer trabajo de campo etnomusicológico realizado sobre el arte flamenco en el año 1968, que sería bautizado con el nombre de *Archivo del cante flamenco*. Una cuidada amistad une a los dos poetas desde hace más de medio siglo.

—En la biografía de José Manuel Caballero Bonald recientemente publicada por Julio Neira se lee que a través de la relación de tu padre con el hermano de José Manuel Caballero Bonald, Rafael Caballero Bonald, tuviste la ocasión de conocerle cuando tenías veinte años. Por aquel entonces ya dirigías la revista poética Liza. Siendo 16 años más joven que él, ¿de qué manera dicho encuentro enriqueció tu concepción de la poesía?

—Para mí, desde el primer momento, José Manuel Caballero Bonald fue una referencia como escritor y como persona. Yo ya escribía poemas y dirigía esta pequeña revista, *Liza*. Efectivamente, como cuenta Julio, el hermano de José Manuel Caballero Bonald, Rafael, era juez en Arcos de la Frontera. Mi padre era abogado y siendo un pueblo pequeño, establecieron una buena relación. José Manuel iba a ver a su hermano a Arcos. La primera vez fue con Pepa, su mujer, con Fernando Quiñones y con Nadia Consolani, la esposa de Fernando. Ese encuentro fue muy cordial, muy cariñoso, y desde el primer momento se estableció entre José Manuel y yo una relación afectuosa, fácil: él me abrió su corazón, me abrió sus manos, hubo entre los dos una interrelación amistosa y cordial. Yo lo admiraba por su obra poética y a partir de ese momento

también como persona. José Manuel Caballero Bonald me aportó el entusiasmo de escribir, la ilusión de escribir, escribir por escribir. Hay quien escribe porque quiere ganar un premio o reafirmar su persona en el entorno literario. Aquí no es eso: se trata de escribir por el gusto de escribir, o sea, el arte por el arte y por amor al arte. Y esa fue una de las cosas que quizá mejor me transmitió. No de una manera verbal, ni me dio consejo —porque José Manuel jamás me ha dado un consejo—, su único consejo ha sido su persona, observar yo a su persona y lo que me transmitía en silencio. José Manuel es una persona muy vitalista, muy amante de la vida y de las cosas de la vida. Me transmitió con una gran sutileza ese gusto por la vida, ese gusto por la literatura como forma de expresión artística. Tú sabes que en el mundo literario a veces pueden haber situaciones muy incómodas, desagradables y negativas, que no tienen nada que ver con la literatura, donde se mezclan cosas que estorban realmente. Pero lo que él me transmitió fue una cosa limpia sobre el gusto, la afición y el amor por el arte y por la literatura. Escribir, escribir simplemente, pero sin esperar nada, sin una finalidad específica, simplemente el gusto por el arte.

—Pero, ¿había algo de aprendizaje de un oficio en todo esto?

—No, no como un oficio. A él incluso casi nunca le gusta hablar de literatura. Es cierto, hablamos de poesía, hablamos de literatura, hablamos de autores concretos, hablamos de lecturas que tengamos en común, a las que nos hayamos acercado en algún momento determinado… Ahora él dice que ya no lee, que relee. Porque además, cuando se lee un libro, un libro importante me refiero, cada vez que se lee, si hay un margen de tiempo entre una lectura y otra lectura, eso va cambiando, claro, vamos cambiando nosotros también, somos personas que decididamente queremos ser mejores cada día en todos los sentidos. Un texto puede decir una serie de cosas: tiempo, lugar y gente. Ese amor también por la lectura, ese amor por la indagación en la lectura, los cambios de planos en el hecho literario, también es una cosa que me transmitió siempre José Manuel Caballero Bonald. Pero ya te digo, nunca como maestro ni como profesor ni como académico, todo lo contrario, él huye del academicismo. Y me transmitió también un gran sentido de la libertad ante el hecho artístico: Si no hay libertad, el hecho artístico no tiene prácticamente sentido. Son cosas que realmente ocurrieron los primeros tiempos que yo fui conociendo a José Manuel Caballero Bonald. Después todo eso ha quedado. Él ha seguido con la misma actitud hacia mí. Aunque eso también evoluciona, se enriquece con el tiempo, es cambiante. Ese gran sentido que tiene de la libertad le lleva a no encasillarse en nada. Dice que él es un desobediente en todos los sentidos, y es un transgresor, y eso al fin y al cabo, es un sentimiento de libertad. No está supeditado a ningún tipo de cuestiones, ni literarias, ni ideológicas, ni religiosas, ni filosóficas, ni de ningún tipo. Es la libertad: tener tu propio camino. A través de la libertad, a través de esa búsqueda, de esa indagación, es como el hecho creativo aparece. Si te encierras en cuatro paredes y eres una persona que te limitas, ahí el hecho creativo se encuentra muy mermado.

"El campo no tiene llave", dice una letra de flamenco. Ese sentido de la libertad siempre me lo ha estado transmitiendo José Manuel Caballero Bonald.

—Ayer en el espectáculo-homenaje subrayaste una frase de Paco de Lucía que habla del proceso de creación: "En principio todo son fallos". Esta frase me hizo pensar en un verso de Caballero Bonald que dice: "También por omisión se escribe un libro". Paco de Lucía presentaba al proceso de creación como algo muy tormentoso. ¿Se podría comparar con el proceso de escritura de Caballero Bonald?

—Creo que son caracteres distintos y actitudes distintas. En el sentido que has apuntado Paco se atormentaba con los fallos: Esos nervios antes de salir al escenario, eso que siempre decía: *!He tocao fatal! ¡He tocao muy mal! ¡Qué mal toco! ¡No puede ser!* Sí, muchas veces se atormentaba. En ese sentido José Manuel Caballero Bonald va hacia delante, eso no le retrasa. Es consecuente con las limitaciones que todos tenemos. En algún momento determinado podemos cometer fallos, y de hecho se comenten fallos, pero sabe que esos fallos son necesarios para seguir y para continuar adelante. No es un hándicap, ni es un freno, ni es un elemento que le obsesione.

—Entonces cuando Caballero Bonald crea un poemario o una novela, el camino ya está allanado: no hay esa tensión directa que tiene un músico con su público.

—Toda obra artística tiene una elaboración. Es un trabajo. Como me decía a mí Paco de Lucía: —Eso de que yo esté en mi casa viendo la televisión y de pronto se me enciende la lucecita, ¡eureka!, y de pronto hago *Entre dos Aguas*, o *La Barrosa*—, y eso, dice Paco, es trabajo y trabajo. E incluso me dice eso de que el 10 por ciento es inspiración y el 90 por ciento transpiración, sudor, pico y pala. Y esto se puede aplicar tanto a la música como a la escritura. Aunque él siempre dice: —*No, yo escribo poco*. La obra de José Manuel Caballero Bonald es inmensa y abarca además muchos géneros: poesía, memorias, artículos, libros sobre arte, libros sobre el flamenco, novela…Y cuando tú lo ves, él no le da importancia. Pero de pronto tiene una obra gigantesca: muchos libros, mucho trabajo… Y sigue, porque ahora este año publica otro libro nuevo. ¡No sé de dónde saca la energía! Va a dar un libro ahora, ya le está haciendo las correcciones. Es un libro de poemas. Hombre, también hay que tener en cuenta que meterse en una novela requiere un esfuerzo físico y estar en condiciones de meterte muchas horas de escritura y de esfuerzo, de horario y de rigurosidad. Él está como una fiera, está escribiendo. Realmente cada artista tiene su sistema. Cada uno de nosotros, cada persona es un mundo, y en al ámbito artístico con más razón. Los artistas tienen su visión de las cosas y tienen su manera de trabajar y de llevar adelante su obra. Y en ese sentido José Manuel Caballero Bonald le ha dado poca importancia, pero es un hombre que ha sido un trabajador con una enorme fuerza y voluntad. Váyase usted a su currículum, a su biografía y eche un ojo. Son muchas horas de dedicación, de trabajo y de esfuerzo. Yo me admiro porque José Manuel, con la edad que tiene, que tiene ochenta

y ocho años… ¡qué lucidez! Mi mujer dice que ya es un hombre sabio, hace ya tiempo. Y efectivamente, Pepe —sus amigos le dicen Pepe aunque yo le llamo siempre José Manuel— tiene una lucidez innata, natural, una inteligencia no supeditada, su propia inteligencia no lo supedita a él. Él está más allá, porque su libertad es la esencia suya como persona y como artista.

—Como poeta andaluz y sobrino de los escritores José y Jesús de la Cuevas, ¿qué percepción tienes de la relación del escritor andaluz con la enunciación de la palabra?

—Ellos eran amigos. Más con Jesús, porque mi tío Pepe era mayor que José Manuel Caballero. Hay una novela que escribieron tío Pepe y tío Jesús que es *Historia de una finca*, que José Manuel Caballero Bonald admira mucho. Yo los he visto en Arcos, en casa de mi tío, con Fernando Quiñones. Escritores, tomando manzanilla. ¡Eso era un espectáculo! Porque además eran grandes habladores, brillantísimos, unas cabezas privilegiadas, y eso era un deleite. Yo jovencito me acuerdo que me sentaba en un rincón y lo que hacía era observar ese deslumbre de la inteligencia de esas cabezas tan creativas: Hablaban y estaban creando. En Andalucía pasa —yo no sé si en otros lados— con mi tío Cuevas, con José Manuel Caballero Bonald, con Fernando, con Luis Rosales…, hablaban y estaban creando, estaban inventando, sobre la marcha, y eso se da mucho entre los andaluces, el hecho de hablar, estar reunido y de pronto el hecho creativo está muy presente.

—¿Crees que esta sonoridad característica del habla andaluza trasciende de alguna manera en el escrito? ¿Se puede caracterizar la voz del poeta andaluz en el texto?

—Yo creo que sí. Bajo mi punto de vista, en Andalucía, los escritores andaluces, José Manuel Caballero Bonald incluido, por regla general tienen una especial atención a la palabra como elemento sonoro, musical. En este sentido José Manuel Caballero Bonald es absolutamente estricto, cuando dice que lo importante es la palabra, le da todo el protagonismo a la palabra, al sentido de la palabra, —no solamente a lo que quiera decir la palabra, a su significado en el diccionario—, sino al efecto sonoro que puede tener en nosotros una palabra y cómo puede repercutir en nuestro interior como si fuera una nota de música. Pero no solamente una sola palabra, sino la composición de palabras. Más o menos es una cuestión sintáctica, así como el compositor a través de una serie de notas realiza un diseño melódico. En este aspecto José Manuel Caballero Bonald insiste mucho. El otro día lo dijo en el Instituto Cervantes en Madrid. Y eso se nota muchísimo cuando tú lees no solamente su poesía, sino también su prosa: es absolutamente musical. Él compone, como un compositor: compone con palabras. Y eso es una cosa en la que él insiste muchísimo: en la fuerza de la palabra del escritor, que como artista que maneja ese material de palabras, que ya más que palabras son sonidos, que enlaza y juega con ellos y compone con ellos. Tú lo lees y tiene un significado, pero tiene un significado que está más allá del propio significado de las palabras. Tiene otra dimensión. Él lo que pretende con las palabras es elaborar

otras dimensiones distintas para que la palabra tenga otro significado y eso es también un ejercicio de creatividad.

—En ese sentido estoy pensando en la novela Ágata ojo de gato y en concreto en los párrafos que aparecen en cursiva, donde Caballero Bonald omite los signos de puntuación. Yo tengo una interpretación personal de esos fragmentos y quizá la intención del autor sea ante todo la de sugerir emociones. Me gustaría saber tu opinión acerca de esa manera de indagar en la palabra en un ejercicio de poética meditativa, quizá introspectiva. En ese proceso, ¿dónde suena la palabra? ¿Suena en el interior o es necesario recitarla?

—No, no es necesario recitarla. Hombre, cuando hay que leer o te invitan a hacer una lectura de poemas o una lectura de tus textos en un sitio… Pero no. La palabra tiene un significado intrínseco. Tú estás leyendo y estás interiorizando ese texto, esa música, pero sin leerlo en voz alta. Ahí cumple la función sutil la palabra que está entrando en ti a través de tu lectura y se va depositando en ti. Tú vas degustando esa música sin escucharla. Es decir, para mí el proceso no es tener que cantar la voz. No, no es cuestión de recitar, es cuestión de interiorizar esa música. Del texto pasa por tus ojos y tu lectura se deposita en tu interior, y entonces en tu interior te va descubriendo todo un mundo, todo un universo: el que pretende transmitirte el artista.

—Cuenta Caballero Bonald en sus memorias que en un viaje a Cuba junto con José Ángel Valente se quedó prendado de la personalidad del poeta Lezama Lima. Y especialmente en cuanto a su manera de hablar que resultaba como si estuviese leyendo algo previamente escrito. No cabe duda de que también Caballero Bonald tiene una manera muy peculiar de expresarse. Hace un empleo muy personal del andaluz. ¿A qué motivo atiende esto? ¿Es la necesidad de auto-seducirse que tiene el artista para seducir a los demás?

—Si, esto tiene que ver con lo que hablábamos antes acerca del gusto por la invención de la palabra en escritores andaluces. Supongo que sería el caso también de Lezama Lima, aunque no tuve el privilegio de conocerle, pero sí de leerle. —Su obra es una fiesta de la palabra—. Pero no creo que hubiera otra intención que el puro divertimento y el gozo de crear con la palabra. A veces yo pensaba —¡Pero qué disparate están diciendo!— No eran disparates. Es que dentro de la creatividad y de la invención podían hacer cosas un tanto disparatadas, pero siempre gozosas, divertidas, creativas, imaginativas, producto de mentes lúcidas y locas. Y eso es una fiesta. Una fiesta de gozo y de pasarlo estupendamente. Pero yo no creo que hubiera ningún tipo de narcicismo. Lo que hacían era transmitirse muchas cosas y pasarlo bien. Escritores que se sientan, hablan, se toman tres copas de manzanilla y de pronto eso es un mundo. A Luis Rosales le pasaba eso también. Él hablando era muy creativo. Quizá por su carácter era más reflexivo, más meditativo, pero también creativo. Estaba hablando y estaba creando. Porque a veces ocurre que tú tienes cosas que se van acumulando a través de tu propia reflexión interna, y través de tus

lecturas, o a través de tu propia escritura… Pero hay cosas que se van sedimentando, y de pronto, no se sabe por qué resorte, ni por qué circunstancia, empiezan a salir. Eso que tienes ahí guardado y que estaba ahí escondido de pronto sale como un torrente. Y eso a ellos les ocurría. Y yo he tenido la suerte y el privilegio de estar con ellos, observándolos, escuchándolos, e incluso preguntándoles, porque yo soy muy preguntón e indago.

—Ahora que te has referido a esta cuestión de las copas de manzanilla —que según los médicos son muy saludables en dosis adecuadas—, Caballero Bonald cita a menudo a Espronceda en sus entrevistas como un autor que le marcó, que le hubiese gustado imitar en todos los aspectos de su vida, pero que solamente pudo hacerlo a través de la escritura, escribiendo poesía y llevando una vida licenciosa.

—Risas.—

—Él juega con eso, pero es sólo un juego. Él es muy gracioso. Tiene una gracia soterrada. No es gracioso del chiste, es gracioso de la palabra soterrada. Tú sabes que de pronto hizo unas declaraciones, de esas que hace él con eso de que quisiera imitar la vida licenciosa. Estaba en Sanlúcar, en una época que padecía de gota, y entonces le dio por decir que la gota se curaba con la manzanilla de Sanlúcar. ¿Tú no sabes eso? En cuanto se enteraron, hubo un buen locutor que ya murió y que era también actor en RNE que inmediatamente lo llamó por teléfono para hacerle la entrevista: "—Bueno, vamos a hablar del efecto beneficioso de la manzanilla sobre la gota.— Y dice: —Sí, sí, yo lo he comprobado. Estoy en Sanlúcar. Tomo mis copas...— Y al final dice: —¿Usted nos puede decir ya la dosis adecuada? ¿Cuánto: una copita a mediodía?— Y dice: —No, no. La dosis adecuada son dos botellas diarias. *Risas*. —¡Pero esto es una exaltación del alcoholismo!—dice el locutor". Esas bromas, como la de la vida licenciosa, las suele utilizar mucho José Manuel, pero no dejan de ser bromas simpáticas. En su juventud se habrá tomado sus copas como todo el mundo, habrá cogido sus tres o cuatro borracheras, pero sin más.

—Él ha dicho a menudo de su generación esa frase: "que nos quiten lo vivido y lo bebido".

—Es una generación que bebía mucho. Era un momento duro, la dictadura. Ellos eran unos luchadores por la libertad y la democracia. Todos ellos estaban implicados. Eran gente inteligente y gente que viajaba. Pero se bebía, se bebía muchísimo. Unos con más inteligencia y otros con menos. Sí, era una generación que se tomaron sus buenas copas. Pero vamos, te quiero decir, José Manuel tiene ochenta y ocho años, así que tampoco… Él utiliza eso también como una figura literaria.

—En cuanto a Anteo ¿Crees que el vínculo temático que Caballero Bonald establece entre el arte flamenco y la tradición greco-romana es una forma de ir más allá de la herencia de los neo-románticos de la denominada poética de lo jondo?

—El flamenco, para José Manuel Caballero Bonald, es algo muy importante como música y como forma expresiva. Entonces él como artista intentó, en el cincuenta y seis creo recordar, ya en esa época, que fue un pionero, encontrar una respuesta poética a lo que él concibe como arte flamenco. Es decir, cómo se puede expresar en poesía ese mundo de la seguiriya, ese mundo de la soleá, del martinete y de la saeta. Y él encontró una formula, pero dentro de sus propios parámetros artísticos y de su propio lenguaje. Y descubrió, bajo mi punto de vista, una nueva forma de expresar el flamenco a través de la poesía. Efectivamente, hasta ese momento y por regla general, se expresaba al flamenco con una forma neo-romántica muy poco profunda, también declamatoria, ese tipo de poesía que para mí no tiene nada que ver con el flamenco, que no llegaba, o no intentaba profundizar. Y lo que hizo justamente José Manuel fue lo contrario: Sacrificar toda la cosa brillante, declamatoria, neo-romántica, que a la gente le gustaba mucho, para hacer algo realmente que cuesta trabajo leer, que es difícil, que es muy profundo, que hay que estar muy concentrado. Ahora, una vez que lo lees, efectivamente te deslumbra y estás viendo que te está descubriendo todo un universo inédito. Ya te digo que fue pionero en este tipo de poesía, de tratamiento de la poesía flamenca. Pero yo no creo que lo hiciera como reacción en contra de. Eso no está en sus maneras. Además sería falso y superficial. Yo creo que es más profundo, más serio, y no estaba condicionado por eso. Es decir, ahora voy a hacer lo contrario de lo que hacen los demás… no, no; ni muchísimo menos. Él profundiza en el flamenco. Más esos estilos tan significativos que tratan esos cuatro poemas de *Anteo*: Seguiriya, Soleá, Martinete y Saeta. Lo que intentó con su poesía es escribir ese mundo profundo, también difícil, complejo, turbio de alguna manera, de esos cuatro cantes.

—Siguiendo con el flamenco, me ha llamado mucho la atención la relación que se establece entre este arte y las vidas y obras de otros poetas y artistas como los hermanos José María y Francisco Moreno Galván y Fernando Quiñones. ¿Qué influencia, desde tu punto de vista, ha tenido el flamenco y las vivencias que han tenido con este arte en las obras tanto pictóricas como poéticas de este grupo de amigos?

— Yo siempre me planteo tres cuestiones para hacer un análisis de las cosas, que es mínimamente aproximado, y es tiempo, lugar y gente. Ellos pertenecen a una generación que se preocupó por recuperar unas formas flamencas que por las modas habían sido relegadas: toda la expresión flamenca a través de los gitanos, toda esa expresión flamenca donde hay una profunda carga emocional, donde existe la creatividad, pero desde un punto de vista profundo. No el gorgorito superficial y relamido, sino buscar el significado de unos sonidos, y ellos mismos apoyar una forma de expresión flamenca que se sustentaba en formas expresivas muy taxativas,

muy determinantes, muy envolventes, de un gran poder de sugerencia y de conmoción, de llegar directamente al corazón.

—¿Todo esto está relacionado con el concepto acuñado en la jerga de los artistas flamencos de "pasar fatigas"?

—Si, bueno, con el dolor, la marginación, todas las historias duras por las que han pasado sobre todo las familias gitanas, todo este mundo. Ahí había una corriente de recuperación. Hubo una época en que eso estaba un poco marginado. Entonces ellos, los Moreno Galván, Caballero Bonald, Fernando, Ricardo Molina en Córdoba —que sabía muy poco de flamenco, después supo algo más— se unieron en esta idea de rescatar todo aquello. Ahí podríamos hablar también de Luis Rosales. El último libro que escribió precisamente fue acerca del flamenco, que se llamó *Esa angustia llamada Andalucía*, donde narra su experiencia del flamenco y especialmente a través de Federico García Lorca, del que era un gran admirador. Este movimiento empezaba ya en la época de Lorca, lo que pasa es que culminó entonces en la época de Caballero Bonald. Y su experiencia con La Niña de los Peines y con Manuel Torre fundamentalmente, que fueron dos cantaores a los que Luis Rosales admiraba, a los que tuvo ocasión de escuchar con frecuencia en esas reuniones que hacían también en Pino Montano, la finca de Ignacio Sánchez Mejías, también frecuentada por Federico García Lorca. Cuando Luis Rosales publicó ese libro le hice una entrevista larga para mi programa *Nuestro Flamenco* que después publiqué en *Cuadernos Hispanoamericanos*, con un comentario sobre el libro y la entrevista. Y tengo una conferencia precisamente sobre Luis Rosales y el flamenco. Pero yo creo que a esta generación, los Moreno Galván, etc. lo que les unía es este tipo de encuentros. Entonces esto estaba encauzado por una serie de personajes en la época: Don Antonio Mairena, Juan Talega, Manolito de María… que fue un poco la línea argumental del *Archivo del cante flamenco* de José Manuel Caballero Bonald. Ese tipo de expresión flamenca.

—¿Se puede decir que Mairena era el nexo entre ese mundo gitano y los intelectuales?

—Mairena era la cabeza. A esa época se le llamó "el mairenismo". Ahora, sin embargo, porque esto es una cosa pendular, se vuelve otra vez a lo anterior. Porque tú sabes que Federico García Lorca utilizó una frase que decía "los sonidos negros". Ahora están de moda los sonidos blancos. Se vuelve otra vez a Pepe Marchena, a Juan Valderrama, a La Niña de la Puebla, a esa estética. Insisto, esto es una cosa pendular, que sale una cosa en contra de lo anterior, y después sale otra, y así…

—¿Pero esta ambivalencia tiene tintes raciales? y ahí apunto directamente a la idea de la razón incorpórea que sostuvo Molina.

—A mí eso de "la razón incorpórea" me parece una chorrada. Ricardo Molina se inventó ahí… Es como el duende, la palabra duende. La moda de ahora es contestar: *¿Usted ha visto un duende? Dónde, ¿debajo de la mesa?* Hombre, si analizamos la palabra duende, Federico García Lorca, como músico sensible, —porque es curioso, Luis Rosales dice que Federico García Lorca analizaba el flamenco sobre todo como músico, no como poeta, como músico—, de pronto escuchando por ejemplo a Manuel Torre o a la Niña de los Peines, se conmocionaba. Eran artistas muy potentes, con un gran poder de transmisión. Y él pensó que eso era como un duende que estaba dentro de ellos. Entonces Federico García Lorca se inventó ese término para expresar algo que él estaba sintiendo. No estaba diciendo que había un duende debajo de la mesa ni que había algo por ahí que se le aparecía por las noches, ni mucho menos. Él inventó una fórmula poética para poder expresar algo, que es lo que hace el poeta. Por eso si yo digo ahora la palabra "duende" en una reunión de la flamencología moderna, o digo la palabra "gitano", o digo la expresión "sonidos negros", que también la utilizaba Federico García Lorca para intentar expresar eso, si yo digo eso me llevan a la plaza pública y me quema la Santa Inquisición. Es lo que hay ahora. A mí lo que me gusta del flamenco es que me gusta la música. Me gusta el flamenco, disfruto y ya está. Y cuando hablo de flamenco, hablo de flamenco para disfrutarlo. Ahora hemos hecho un homenaje en que se escucha a Paco para disfrutar de la música de Paco, y para decir que escuchando eso uno es más feliz y seguramente es mejor persona. Tanto la flamencología moderna de ahora que, por cierto, es muy intelectual, como la flamencología entre comillas de otra época, a veces llevan a términos que no sirven para nada y además estorban. A mí ese tipo de cosas me estorban para disfrutar del arte, que es al fin y al cabo lo que se pretende. Y hay muchas cosas que ignoro. Porque la mitad de la flamencología es mentira, y la otra mitad es inventada. Yo ahora he estado con El Pele, que ha estado estupendo en la entrevista en la radio, y con Manolo Franco, Téllez, y otros amigos. Y hablamos. Hay que hablar. Y apoyamos este proyecto, el festival de Nimes, que lleva veinticinco años, y que hay que aplaudirles porque son gente abierta, donde tú puedes ver desde un recital clásico como el que dieron anoche Segundo Falcón y Manolo Franco, hermosísimo, hasta lo más rompedor de Israel. Y yo disfruto con la música, porque la música es libre y es abierta, y no está encerrada para cuatro personas muy limitadas.

—Después de los años de la dictadura, la implicación de Caballero Bonald en la organización de actos de difusión del arte flamenco se verá ligeramente mermada.

—Si, bueno, es lógico. Él conoció una época estupenda del flamenco, que él disfrutó muchísimo, y él sigue disfrutando. Él tiene su estética y esas músicas que él conoció desde niño en Jerez y que después las plasmó en el *Archivo*. Y él era muy amigo de Mairena y de Fernando Terremoto y del Sordera, también de Paco de Lucía y de Camarón. Hay fotos en casa de José Manuel Caballero Bonald que está con Camarón y con Paco de Lucía. Amigo de Morente, que se

querían muchísimo. Cada uno, y él también, tiene sus propios gustos. Él tiene lo suyo y ya no ha seguido ni investigando, ni ha seguido viendo cosas más recientes, más actuales, digamos más de vanguardia. Hombre, él apoyó a las vanguardias. La vanguardia de entonces, ¿quiénes eran a principio de los años setenta? Eran Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Enrique Morente, Camarón, el mundo de las letras de Menese o de Manolo Gerena, —Manolo Gerena se hacía sus propias letras, pero a Menese se las hacía Francisco Moreno Galván, también se las hacía a Miguel Vargas al principio, o a Diego Clavel—. Entonces claro, llega un momento, ya con los años, que él tiene sus propios gustos y ahora no va a cambiar. Simplemente él se quedó con aquello y lo sigue disfrutando y de vez en cuando en su casa se pone una seguiriya de Fernando Terremoto o una soleá de Fernanda de Utrera y disfruta muchísimo y recuerda aquellos tiempos estupendos. Él lo pasó muy bien. Él lo único que dice que ahora hay un montón de cosas que no le llegan. Yo creo que simplemente es que tampoco se ha metido en ello, no ha profundizado.

—Como aquello de que todo tiempo pasado fue mejor.

—No, no. No me atrevería a decir eso. Esa es una idea muy reaccionaria. Todo lo contrario. Juan Manuel es una persona progresista y abierta. No, simplemente que se ha quedado con esos gustos y no ha seguido. Un poco, yo creo que la cosa del flamenco con José Manuel Caballero Bonald, independientemente de sus gustos musicales, ya a nivel profesional —el libro que publicó sobre el baile, *Luces y sombras*, lo del *Archivo* y alguna que otra cosa—, pues bueno, él hizo aquello, pero ya se dedicó a su obra literaria propiamente dicha: Las memorias, que es un gran trabajo, la poesía, la novela, en fin, otro tipo de actividad literaria. Él ahora mismo no va a estar siguiendo a Rocío Molina ni a Israel. Fuimos. Hablé con Israel que estuvo en mi programa de radio presentando *Lo Real* y le escribí una crítica en *El Cultural*, donde llevo las páginas de flamenco desde hace muchos años. Entonces fuimos al Teatro Real y pedí entradas para José Manuel. Fuimos los cuatro con Pepa y Nieves. Y le pareció bien. Lo único que dijo fue: "Esto ya lo hizo Vicente Escudero en su época…". Pero vamos, él es una persona abierta, una persona encantada de disfrutar de la vida. Una persona que disfrute tanto de la vida como José Manuel Caballero Bonald, pocas. Disfruta de todo. Hemos hecho viajes juntos por ahí y le gustan las pequeñas cosas, los pequeños disfrutes. Es una gloria estar al lado de José Manuel Caballero Bonald en esa observación que tiene de la vida tan fresca y tan creativa. Es un maestro, para mí es un maestro, y es un amigo, porque le tengo un cariño enorme, pero también le tengo un infinito respeto y una gran admiración como artista y como persona, como cabeza lúcida, como hombre sabio, como poeta y como escritor.

Juan José Téllez

Sevilla, 11 de Mayo de 2016. Juan José Téllez (Algeciras, 1958) es un discípulo aventajado de los autores de la generación del 50. Llama Pepe a su amigo José Manuel Caballero Bonald. Su relación vital con la música atraviesa su obra ensayística y literaria. Me ha citado a la una de la tarde en la Cafetería Europa de la sevillana *Plaza del Pan*. Las voces de los clientes confluyen al resguardo de la lluvia. ¿Una mesa apacible? Todo ruido es de fondo cuando habla un poeta melómano. Manzanilla y *tataki* de atún rojo.

—¿Cómo conociste a Caballero Bonald y qué relación mantienes con él?

—Yo conocí a Caballero Bonald cuando era un adolescente. Me interesaba la poesía y leí el *Vivir para contarlo*[1724], una antología espléndida. Me fascinó porque no era lo habitual en la poesía andaluza de su tiempo. Me parecía un raro —como sigue siendo— y a partir de ahí le seguí la pista. Lo conocí en la transición, en Cádiz, a través de Fernando Quiñones, que fue en gran medida mi padre literario y que era muy amigo suyo. En el mismo bloque, en Madrid, en María Auxiliadora 5, llegaron a vivir al mismo tiempo Fernando Quiñones, Caballero Bonald, Francisco Brines y José Ramón Ripoll, un *musi-poeta* gaditano. A veces, cuando iba de viaje, aprovechaba para ver a Quiñones y a Caballero Bonald en la misma tacada. Después cerramos relación a través de los cursos de verano de San Roque con los que yo estuve colaborando siendo muy joven y donde él tuvo una presencia bastante habitual. Desde entonces no sólo lo admiro como maestro, sino lo disfruto como amigo. Ha prologado mi recopilación de poemas, hemos hecho muchas cosas juntos. Pero lo que más me gusta compartir con él es el solera y la manzanilla en un chiringuito de la playa entre Chipiona y Sanlúcar, o en su casa, en esa misma frontera de costa.

—La poesía de Caballero Bonald tiene una musicalidad muy subrayada por la crítica. Se ha dicho de la poesía de Caballero Bonald que es introspectiva, meditativa. ¿Es en el interior donde mejor suena ese tipo de poesía o por el contrario ha de ser recitada?

La poesía de José Manuel Caballero Bonald está llamada a ser leída, pero suena muy bien cuando él la recita. Desnuda la música interior que lleva su poesía. Ha publicado muy pocos textos ajustados a la métrica tradicional, a la rima convencional —esa maldición del alejandrino y del endecasílabo que pesa sobre cualquier escritor que escriba en español—, pero toda su poesía lleva una melodía interior, una música muy definida, que él desenmascara cuando lee. A veces da

[1724] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Vivir para contarlo*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

la sensación como si cantase, con ese acento tan peculiar suyo, como si tuviera un frenillo afrancesado heredado de sus antepasados franceses. El caso es que esa música se puede apreciar y de hecho ha habido músicos que la han llevado a la partitura. Quiero recordar, por ejemplo, una excelente versión de Luis Eduardo Aute sobre uno de sus poemas dedicado a Antonio Machado[1725].

—Te has referido a la oralidad y al acento tan personal que caracteriza al habla de Caballero Bonald. ¿Se descubre al poeta al hilo de la conversación?

—Cuando hablas con Pepe se descubre fundamentalmente al vividor. Caballero Bonald es un gran vividor. Dentro de esas vivencias hay un apartado dedicado a la literatura y otro dedicado a la música, aunque sea cada vez más difuso. Creo que hay una separación de Caballero Bonald respecto a la música y especialmente respecto al flamenco en los últimos años quizás desesperado porque su canon o su concepción del flamenco no se ajuste a lo que la realidad depara. Pero la música forma parte de las conversaciones de Caballero Bonald, de su anecdotario con los músicos, sobre todo con los flamencos, a los que ha conocido y ha tratado y con los que ha trabajado. No solo cantaores, sino bailaores y coreógrafos de la talla de Antonio Gades, con quien hizo una versión de *Fuenteovejuna* formidable, y que fue muy simbólica en cuanto al momento en que tuvo lugar su estreno[1726]. En cuanto a la conversación yo creo que con él lo que principalmente se percibe es la ironía y el humor, que también tienen música.

—Dice Caballero Bonald que el origen de un poema puede surgir en el momento menos esperado. De repente aparece una pequeña frase en el espíritu que termina dando lugar la escritura. Me hizo pensar en Paco de Lucía, que decía acudir al encuentro de su guitarra, incluso en mitad de la noche, cuando le surgía una idea. Asimismo, Caballero Bonald dice que no suele releerse y también me recordó a eso que contaba Paco que un día iba escuchando la radio y pusieron una pieza de guitarra flamenca solista y le encantó hasta que se dio cuenta que era él mismo el que tocaba y entones ya dejó de gustarle. Tú que tan bien conociste a Paco, ¿crees que hay paralelismos entre la música y el proceso de creación poética?

—Seguramente haya una relación directa entre la inmediatez con la que se generan las ideas en la mente del artista y lo que después se va convirtiendo de una forma o de otra en la obra de arte. Fernando Quiñones iba mucho a los mercados a oír hablar a la gente y atrapaba las frases

[1725] Se refiere al poema *La palabra más tuya* del poemario *Pliegos de Cordel* (1963). Luis Eduardo Aute grabó y publicó su versión cantada de este poema con el mismo título en el álbum *Trovadores de silencios* (2010) editado por Calambur.

[1726] En un correo electrónico fechado a 11 de enero de 2017, Juan José Téllez recalcaba este aspecto: "La fecha de 1994 es emblemática en tanto en cuanto había acabado definitivamente el encantamiento con el felipismo y Fuenteovejuna representaba la rebelión colectiva contra un orden impuesto. Pena que, en la realidad histórica del momento, ese malestar se tradujera en la victoria de los conservadores. Recuerdo que, por entonces, escribí un artículo en el que lamentaba que en las elecciones de 1996 hubiéramos contratado a Drácula para acabar con Frankestein."

como una esponja. Muñoz Molina avisaba a sus amigos de que cualquier cosa que dijeran podía ser usada en su contra en la siguiente novela. Cualquier trabajo artístico requiere de un trabajo metódico. Y Pepe Caballero Bonald es un escritor de método. La escritura automática no es su característica. Paco de Lucía era un creador muy concienzudo y decía, como Picasso, que si aparecía la inspiración por algún lado, mejor que lo pillara trabajando. Para improvisar hay que saber trabajar. La improvisación puede nacer por azar, pero no es una constante. Para que exista ese constante diálogo entre la creación espontánea y la creación metódica, se requiere de un esfuerzo cotidiano. Pepe Caballero Bonald es un escritor concienzudo. Que no le guste releer su obra, yo creo que a casi nadie le gusta. Hay un cierto pudor. A lo mejor quizá en el fondo lo que tememos es reconocernos con aquellas personas que fuimos en otro momento, cuando escribimos aquello, y que dejamos de ser. Quizá el releer lo escrito o volver a escuchar lo grabado es la mejor manera de mirarnos al espejo y descubrir *El Retrato de Dorian Gray*, y a nadie le gusta ese retrato, ni siquiera al propio Dorian Gray. Somos otros, somos inexplicables para nosotros mismos, tenemos una visión edulcorada por el recuerdo de lo que fuimos, pero si de repente nos descubrimos en nuestros gestos, en nuestra forma de escribir, de pintar, o de componer, a lo mejor no nos gusta el resultado.

—¿Tienes conciencia de la relación que tuvo Caballero Bonald con Paco y con otros artistas flamencos?

—En mi libro, *El hijo de la portuguesa*, hay una de las fotografías donde aparecen Paco y José Menese que está tomada en casa de Caballero Bonald. Caballero Bonald escribe un texto para Paco de Lucía que sigue siendo muy emotivo[1727]. Ahí le hace justicia a Paco en un momento en el que sorprendentemente Paco seguía figurando en una especie de pelotón de la guitarra española cuando él ya tenía el maillot amarillo claramente desde mucho tiempo antes. Por ejemplo, me sorprende que mi admiradísimo Manuel Ríos Ruiz en *Rumbos del cante flamenco*[1728] lo siga metiendo en ese pelotón, cuando ya Caballero Bonald lo había distinguido de alguna manera, y cuando Félix Grande estaba a punto de publicar *Memoria del flamenco*[1729], que creo que es el libro que le hace plena justicia a Paco con independencia de los artículos que ya publicasen antes el propio Félix Grande y otros. Pero ese texto de Caballero Bonald es muy ajustado. Yo creo de todas formas que la relación entre Caballero Bonald y Paco no fue muy estrecha. Fue fluida en sus comienzos y en determinados momentos de su historia. Pero yo tengo para mí, conociendo a Pepe, que no debían de gustarle las exhibiciones circenses de Paco[1730]. Se

[1727] Se refiere a la laudatoria titulada "La potencia musical del flamenco" que le dedicó José Manuel Caballero Bonald a Paco de Lucía después de la muerte del guitarrista de Algeciras y que apareció en el diario "El País". Cf., http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/26/actualidad/1393439440_712310.html
[1728] Ed. Biblioteca Picazo, 1973.
[1729] Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1976.
[1730] Se refiere al virtuosismo de ejecución fastuosa y veloz del guitarrista de Algeciras.

ve que estaba más próximo en el mundo de la guitarra al modelo que a veces anteponían como antitético respecto a Paco de una manera absurda de Diego del Gastor y su toque a *cuerda pelá*. Es absurdo porque no son incompatibles en realidad. Creo que en esa búsqueda del imaginario frente a la comercialización Pepe Caballero se mantiene todavía apegado al modelo clásico, al imaginario primitivista del flamenco. Y de ahí también su alejamiento. Paco y Camarón suponen una bisagra respecto al flamenco. De repente *Entre dos aguas* de Paco permanece más de dos años en la lista de éxitos, a veces en primer lugar. Es un instrumental y además una rumba flamenca. Es para rasgarse las vestiduras. Y sin desmerecer la ortodoxia, ¿cómo contestas eso? Pero hubo una generación que sencillamente no supo digerir esa evolución y creo que en ese contexto estaba Fernando Quiñones y está Pepe Caballero Bonald. Fernando ya murió, pero Pepe sigue enraizado en el canon de los 50, aunque su generosidad, que es enorme, le haya llevado a apoyar a determinados creadores que a lo mejor y a lo peor no eran del todo de su gusto. Pero se sentía por motivos de amistad, por motivos de cercanía, impelido a hacerlo. También, y su edad se lo permite, siempre encuentra una buena excusa médica o de otra circunstancia para no acudir a eventos a los que en principio dice que sí y termina diciendo que no. Tampoco creo que le agraden otras facetas del flamenco como la institucionalización que ha sufrido durante los últimos años, pero es otro cantar.

—Sí, en más de una ocasión ha defendido que el academicismo y el flamenco le resultan incompatibles. Hace poco me decía José María Velázquez-Gaztelu que lo había invitado a un espectáculo de Israel Galván[1731] y que apuntó la influencia de Vicente Escudero. ¿Crees que hay algún tipo de justificación más allá de lo que vienes comentando para explicar la distancia que ha venido tomando José Manuel Caballero Bonald del flamenco?

—Del flamenco desde luego hay que tomar vacaciones, y a veces pueden ser definitivas. El flamenco es tan apasionante y apasionado que como te metas en su órbita no sales de ella. El flamenco te atrapa. No hay cosa más difícil creo yo en el mundo que salir de la Habana y salir del flamenco. Abducen. Son platillos volantes que la humanidad tiene ahí sin saberlo y es muy difícil escapar. Yo procuro tomar vacaciones del flamenco y de la Habana porque sería absolutamente imposible sobrevivir a tantas emociones acumuladas. Lo de comparar a Israel con Vicente Escudero yo creo que es una boutade de Pepe. Lo que programaba Escudero en su célebre decálogo, *Bailar en hombre*[1732], no creo que se asocie mucho a la imagen absolutamente distorsionada de Israel. Efectivamente creo que Israel es un heredero de todo el baile flamenco español y contemporáneo y es un crisol, un demiurgo, que de alguna manera sintetiza en su obra

[1731] Israel Galván (Sevilla, 1973) está considerado como uno de los bailaores más vanguardistas y heterodoxos del panorama flamenco actual.
[1732] *Bailar en hombre* es el primero de los diez puntos del *Decálogo del buen bailarín*, que difundiera el bailarín vallisoletano en la sala El Trascacho de Barcelona en 1951.

muchas influencias. Por supuesto está Escudero y está Gades y está Pilar López y está su propia familia. De ahí viene la innovación. Todo lo que no es inspiración es plagio, decía el clásico. En Israel no hay nada de plagio y mucho de inspiración. Pero yo entiendo que a José Manuel Caballero Bonald le resulte muy complicado abjurar del canon mairenista y de esa estética porque la tuvieron que defender con uñas y dientes en un momento en que el flamenco que hoy conocemos como flamenco podía correr riesgo de desaparición. Y claro, se han sentido tan leales a eso que es complicado… Pepe sigue manteniendo una relación estupenda con muchos flamencos que son sus amigos, lo que se ha desapegado es del mundillo flamenco y de las opiniones sobre el flamenco. Quizá porque intuya que su posición no es históricamente la que tendría que asumir, pero vitalmente no pueda asumir otra. Me explico: Él probablemente intuya que la historia está desbocada y que la historia evoluciona, pero él no puede abjurar de sus banderas, ni desde el plano ideológico, ni desde el punto de vista estético en el flamenco. Y la gente que le reprocha que se haya alejado que demuestre que sabe hacer algo más que criticar. El flamenco está lleno de *voyeurs*, de gente que ve los toros desde la barrera y que se sienten doctores de algo que afortunadamente no es ciencia, sino más bien pulso, instinto y ese estado casi salvaje del alma. Es absurdo. Por ejemplo, yo les decía a los flamencólogos viejos cuando yo era joven: "Vamos a ver, yo voy a un concierto de rock a disfrutar y a mí no hay ningún pelma que me esté preguntando si la falseta[1733] que está haciendo el guitarrista es de Eric Clapton o de Jimmy Hendrix o cómo se llama la abuela del batería. A los aficionados jóvenes nos examináis y nosotros lo que queremos sencillamente es vivir, es sentir, es disfrutar". Creo que ese prurito del flamenco, esa especie de título de propiedad que algunos mantienen sobre el flamenco, es muy poco flamenco. Y desde luego dice muy poco de quienes se arrogan el papel protagonista de la pervivencia de un arte que es de todos o no es de nadie.

—Es sabido que grandes compositores e intérpretes de la música flamenca se han aventurado a escribir letras. ¿Hasta qué punto crees que podrían tener una vinculación con la lírica y con la poesía española?

—Cuando el Duque de Rivas escribía poemas que ya casi nadie recuerda, alguien absolutamente anónimo escribió en el aire "Cuando yo me muera / mira que te encargo / que con las trenzas / de tu pelo negro / me amarren las manos"[1734], una seguiriya que se sigue cantando dos siglos más tarde. Cuando la dictadura de Primo de Rivera conducía a la represión a creadores como Unamuno, alguien también anónimo escribió aquello de "Veinticinco calabozos / tiene la

[1733] Cada una de las secuencias melódicas de la guitarra flamenca que tradicionalmente se intercalaban en alternancia con la voz durante el acompañamiento al cante.

[1734] Esta letra por seguiriyas fue glosada como una copla playera a mediados del S.XIX por el poeta cordobés Juan Valera, que trató personalmente al Duque de Rivas, mucho mayor que él: "Cuando yo me muera / dejaré encargado / que con una trenza / de tu pelo negro / me amarren las manos".
Cf., art., SUÁREZ CABELLO, Antonio. *Juan Valera y el flamenco*, La Opinión, 26-05-2010.

cárcel de Utrera / veinticuatro llevo andados / y el más oscuro me queda." Las letras del flamenco siempre han sido un caudal de creación popular formidable, una especie de *Haikús* de sabiduría andaluza, que es muy difícil de imitar desde la poesía académica. Algunos se han intentado aproximar; toda la generación del 27 y algunos autores como el propio Caballero Bonald que ha escrito letras flamencas para por ejemplo Juan Peña el Lebrijano que interpreta una letra creo recordar contra Pinochet[1735]. Sin embargo, las aproximaciones desde la poesía académica al flamenco han sido manifiestamente mejorables, salvo excepciones. Al contrario, muchos creadores flamencos han escrito letras. Por ejemplo Fosforito es un letrista formidable, Paco Cepero, el guitarrista, es un letrista de primer nivel, Paco de Lucía escribió algo, pero poco, su hermano Pepe ha escrito muchísimo y sigue escribiendo, su padre Antonio Sánchez Pecino también escribió muchas letras. Y después hubo autores que escribieron fundamentalmente para el flamenco, como Moreno Galván, que creo que es el gran letrista contemporáneo. También otros autores que se inspiraron en el flamenco y en la poesía tradicional para escribir copla, como Rafael de León que es uno de los puntales de ese territorio mestizo entre las distintas disciplinas.

—Hablemos de la labor de productor de Caballero Bonald. ¿Cuál era su rol?

—Habría que subrayar que el trabajo de productor artístico era un trabajo alimenticio para Pepe, igual que el de escribir artículos. Tenía el digno fin de pagar facturas a final de mes. Pero claro, Pepe es una persona de una naturaleza creativa indudable y no iba a ser un funcionario como productor artístico de sus representados, y desde luego que los orientaba. Sobre todo en el ámbito del flamenco. En otros ámbitos yo creo que su colaboración ha sido menor y normalmente los creadores a los que podía asesorar en ese momento tenían un concepto ya muy claro de la obra que querían. Los cantautores eran otro mundo. En trabajos más participativos como el que digo de su colaboración con Gades, para espectáculos escénicos, había una correspondencia equidistante. Pero en el flamenco creo que si había una autoridad moral por parte de Pepe y los artistas se dejaban asesorar por él. Desde luego cuando dejó de asesorarles algunas de esas carreras se vieron truncadas.

—Hablando de los cantautores, sé que tienes buena relación con Javier Ruibal, Joaquín Sabina, también has publicado un estudio sobre Carlos Cano. Comparando a unos con otros, ¿qué influencia y qué relación tuvieron con la poesía tradicional?

—La canción de autor, o lo que llamaba Juan de Loxa la *Canción del sur* o Carlos Cano *La otra copla andaluza,* parte de varias influencias: de la tonadilla del XVIII y del XIX, del flamenco, de la música popular, de las cien variedades distintas de fandango que existen en

[1735] Se refiere al tema flamenco con ritmo de tanguillo y aires de música arábico-andaluza *Carta de un andaluz a un general* publicado en 1988, *single* LP editado por el PSOE de Andalucía con tirada de 15.000 copias (ABC Sevilla, 29-11-1988).

Andalucía, de la copla propiamente dicha del siglo XX y de otras influencias exteriores como puedan ser la *Chanson française*, la *Nova Cançó* catalana, que creo que es importante reseñarlo y a veces no se hace, y por supuesto la gran revolución del rock & roll de los *folk singers* de los sesenta y los setenta. Una amalgama considerable. En el caso de Joaquín Sabina, empieza escribiendo poemas como Carlos Cano para *Poesía 70*, animada por Juan de Loxa[1736] en Granada, junto con el *Manifiesto canción del sur*. Carlos Cano decía que los orígenes del poeta eran importantes para un cantautor. A Joaquín lo que le atrae inicialmente es la poesía y empieza publicando poesía muy influido también por su padre que, aparte de ser inspector de policía, era un poeta y sobre todo un lector de poesía muy intenso. El caso de Javier Ruibal es diferente. A él le atrae la música de Jimmy Hendrix y el rock de la época. A los músicos de los 70 en Andalucía hay un factor que les influye mucho que son las bases militares: Rota, Morón, Gibraltar. El rock & roll suena en las emisoras de las bases y genera otro tipo de influencias. Ahora bien, para todos ellos el flamenco es una baza importante, e incluso la copla, aunque algunos la despreciaran al principio y después se amigaran con ella, como es el caso del propio Joaquín Sabina. La copla era un poco el espejo del franquismo, pero claro, el franquismo se apropió de la copla como se apropió del flamenco. De uno de los cantaores y de los tonadilleros que navegaba entre dos aguas de ese periodo como Juanito Valderrama —por cierto se cumple su centenario ahora—, mucha gente ignora que había formado parte de la CNT del batallón Fermín Salvochea durante la Guerra Civil y que la canción *El Emigrante* realmente quería haberla titulado *El Exiliado* y se la dedicó a sus compañeros exiliados en Tánger y la estrenó allí en el Gran Teatro Cervantes. Carlos Cano decía "—¿Cómo va a ser franquista la copla si mi abuela, la mujer del químico fusilado, me cataba *Chiclanera* cuando yo era niño y *Chiclanera* era una copla de los años 30?" Ramón Perelló estuvo preso en el Puerto de Santa María a consecuencia de sus ideales políticos y es uno de los grandes autores de copla. Rafael de León se salvó de una checa porque era amigo de Federico García Lorca. El Niño de las Cabezas muere de un infarto cuando lo van a fusilar en la plaza de toros de Badajoz durante aquella célebre matanza fascista. Canalejas de Puerto Real se chupó siete años de cárcel en Jaén por sus convicciones izquierdistas y republicanas. Así que todo eso fue un estereotipo que el franquismo supo rentabilizar. Todos ellos se nutren de ese caudal, pero hacen una música propia. En el caso de Javier Ruibal sí está muy próximo al flamenco. Su primer disco incluso incorpora una bulería, pero también está próximo en esos primeros discos a la música arábigo-andalusí, con temas como *Tierra*, o *Guadalquivir*, que tienen un eco oriental o sefardí evidente. La relación de todos ellos, y especialmente de Sabina y de Ruibal con Caballero Bonald es muy buena, aunque a Pepe cada vez más le guste poner distancia respecto a todas las parafernalias públicas. Las muchedumbres comienzan a provocarle un cierto pudor. Aute, que es otro de los cantautores que tienen buena relación con Caballero Bonald, también empieza

[1736] Cf., http://www.juandeloxa.com/Poesia-70/

publicando poemas en la revista *Poesía 70* y ha desarrollado una clara línea de trabajo como poeta con independencia de su trabajo como cantautor. A veces ha sido complementario. Como también la pintura o el cine han sido complementarios en la obra de Aute respecto a su propia secuencia. Hay otros autores, por ejemplo Marwan, que ahora vende miles de ejemplares de sus libros basándose también en su experiencia como músico Jorge Drexler me leyó el otro día algunos poemas que pretende publicar como tales más allá de las letras de sus canciones que ya son de por sí poéticas. Y Sabina publicó sus célebres *Ciento volando* que es el libro de poesía más vendido en lengua española, con sonetos, fundamentalmente, espléndidos. Sabina es capaz de construir sonetos en el aire. También lo hace Tito Muñoz. Recuerdo que empezaba con Tito a veces a escribir sonetos en el aire hasta que un día la hermana nos dijo, no, no, esto hay que ponerlo por escrito, y lo pusimos en una servilleta de un bar. Y cuando fuimos a pagar la cuenta nos dijo el del bar: no, no, la servilleta es mía, y se quedó el soneto. Alexis Díaz-Pimienta, por ejemplo, un repentista cubano, es capaz de hacer versos improvisados en el aire y al mismo tiempo escribir libros de poemas que han recibido premios literarios de primer nivel.

—Estaba pensando hace rato que el monto de nombres andaluces en esta conversación está siendo considerable. Ya le hice la pregunta a José María Velázquez-Gaztelu y también quisiera hacértela a ti: ¿Se reconoce al poeta andaluz en el texto? ¿De qué manera se le descubre?

—Hay muchos autores andaluces que sí por una cuestión: por la huella del barroco que ha terminado tocándonos. Alfonso Grosso me contó allá por los años 80 que en una ocasión fueron con Fernando Quiñones en la Habana a ver a Alejo Carpentier y le preguntaron que por qué su narrativa era tan barroca. Y les dijo Alejo que el imaginario del mundo era demasiado europeo. Cuando Georges Simenon escribía *Llueve sobre París*, ¿por qué el lector imaginaba la lluvia empapando las gárgolas de Notre Dame, la Tour Eiffel, los puentes del Sena…? Porque teníamos una imagen clara de lo que era París y sólo le bastaba sujeto, verbo y predicado para lanzarnos una profusión de imágenes que cada uno emulaba en la retina de la memoria. Pero cómo describir una realidad tan diferente, la americana, desde Alaska hasta Tierra de Fuego, sin describir cada árbol, cada desfiladero, cada espacio geográfico… Y para describirlo, por desconocido, tenían que recurrir al barroco. Era una especie de arma de defensa contra el desconocimiento de la realidad americana. Y en el caso de Andalucía ocurre otro tanto. Conocemos una realidad superficial de Andalucía que no es nada barroca: los Álvarez Quintero no son nada barrocos, la Andalucía del chiste no es nada barroca —con independencia de Paco Gandía que sí lo era y quizá por eso era de los mejores humoristas andaluces—. Pero esa Andalucía extraña, esa Andalucía triste de Luis Cernuda, esa Andalucía íntima e interior necesita del barroco para ser conocida. Y quizá ahí sí vislumbremos el santo y seña de un autor andaluz más allá de determinados ecos del lenguaje que pueden ser relativamente fáciles de imitar. Hay otros que no son nada fáciles de imitar: ese barroquismo esencial, íntimo, que creo que por supuesto caracteriza la obra de

Caballero Bonald. Te recuerdo que es de los escasos autores andaluces del 50 que son reconocidos a escala estatal como tales, ya que mayormente se habla de los catalanes: Gil de Biedma, Goytisolo, Carlos Barral… La obra y a vida de Pepe han estado incluso más fuera de Andalucía que dentro, pero sin olvidar nunca la Andalucía mítica que él abandera.

—Decía Claude Debussy que "La música empieza allí donde la palabra pierde su potencial expresivo". Estudios semióticos y comparativos sobre literatura y música apuntan a la capacidad de significación de la palabra como la gran barrera que divide en esencia a ambos dominios. No obstante, en algunos fragmentos de corte surrealista de la poesía de Caballero Bonald las palabras resuenan tanto o más de lo que significan. ¿Dónde está el límite que separa la música de la palabra?

—Yo no llegué a vivir en Altamira, pero me da la sensación que la música es anterior a la palabra. Lamento corregir a Debussy. Quizá la literatura empiece donde acaba la música y no al contrario. Pero no voy a entrar en detalles sobre esa diatriba. La música y la literatura se complementan efectivamente en la poesía y la palabra está cargada de musicalidad. Carlos Edmundo de Ory, por ejemplo, fue uno de los grandes maestros a la hora de incorporar la palabra como juego melódico y musical. Pero creo que es un modelo diferente al de Pepe Caballero Bonald, que utiliza la palabra buscando una música interior que se aleje de las apariencias. Creo que hay una vitalidad musical en la obra de Caballero Bonald, dentro de sus palabras, que es evidente porque es fundamentalmente un melómano y cero que es imposible ser poeta sin serlo. Como creo que es imposible ser músico sin que te atraiga la poesía. Por eso muchos músicos tienen esa asignatura pendiente: no les interesa la poesía y debiera gustarles.

—Te has adelantado a mi última pregunta: ¿Conoces a algún poeta que sea indiferente a la música?

—No, pero conozco a un narrador espléndido que tiene una dolencia terrible: no distingue las notas musicales. Para él la música es un ruido. Eso para mí sería una maldición. Yo no podría vivir sin música.

Mauricio Sotelo

El compositor y director de orquesta Mauricio Sotelo (Madrid, 1961) es actualmente uno de los músicos españoles de mayor reconocimiento internacional. Formado primero en Madrid y después en Viena en manos de los maestros Francis Burt, Dieter Kaufmann o Karl Österreichery, llegaría a ser discípulo de Luigi Nono. Ha sido galardonado con el Premio Reina Sofía de Composición Musical (2000) o el Premio Nacional de Música (2001). Es el compositor residente de la Berlin Wissenschaftskolleg y es a menudo requerido por escuelas de prestigio internacional, como la Escola Superior de Música de Catalunya. A lo largo de su trayectoria ha compuesto más de un centenar de obras, entre las cuales destaca su última ópera, *El público*, basada en el texto de Federico García Lorca, cuyo estreno mundial tuvo lugar en el Teatro Real en febrero de 2015. Asimismo, ha colaborado con grandes poetas y con artistas del género flamenco, y de una manera muy íntima y especial, con José Ángel Valente y con Enrique Morente.

Durante el XVIII Congreso de la Fundación Caballero Bonald titulado *Literatura y música*, celebrado en Jerez de la Frontera en octubre de 2016, tuve el privilegio de participar en la mesa redonda *La literatura, el flamenco, la canción y la música* junto con José María Velázquez-Gaztelu, José María Micó y el propio Mauricio Sotelo. Durante ese encuentro, el compositor madrileño accedió de muy buen grado a contestar a mis preguntas la tarde del viernes 28 en la terraza del Bar Juanito.

—Tu trayectoria como compositor parece no poder explicarse sin las influencias de artistas de otros dominios como la poesía, la pintura o el flamenco. Empecemos por la poesía: ¿Cómo surge tu necesidad de acercarte a ella?

—Hay algo connatural a nuestra esencia no animal, a nuestra mínima sensibilidad: el canto que escuchamos de nuestras madres, la palabra primera, el primer cariño, el primer amor, algo que escuchamos y que tiene mucho de musical. Eso impregna. Es nuestra primera cualidad como seres humanos. El canto como algo que nos protege, como algo que recibimos con absoluto amor. Es importante recordar que el amor es el vínculo de los vínculos en los magos del renacimiento, *de amore*, el vínculo de los diferentes estados de la materia, el hilo de oro que nos une. Y esa primera relación esencial es el llanto, consolado por nuestras madres. Eso es canto y eso es poesía. Por una parte, hay un elemento genético y, por otra, apuntan los científicos que es una cualidad aprendida, cultural. Nuestro entorno nos forma. Ahora somos nómadas. Ese límite es cada vez más *ou-tòpos*, entre otras cosas por la información que recibimos a través de la

tecnología. Es cada vez más difícil establecer esa frontera entre lo que nacemos y lo que nos atrae hacia donde nosotros mismos nos dirigimos. ¿Qué es lo auténtico? Creo que se trata de una cuestión de honestidad y de una relación directa y absoluta con la materia, de una manera muy primitiva, muy emocionante, que es lo que Valente llamaba "la escucha". Se escribe por escucha. La escucha paciente, extrema, de lo que las palabras nos quieran decir. En ese sentido me interesan las cosas, como se dice en alemán, *sachlich*, las cosas absolutamente objetivas, la obra, el ritmo de un poema… Todo lo demás, como decía Rilke, es estar aquí, en cada momento, con absoluta responsabilidad. Esto podemos aplicarlo a Mozart, a Mahler o a un cante flamenco. La interpretación plantea un horizonte muy difícil, absolutamente ligado a la creación. No puedes ser creador si no eres intérprete de la tradición, si no tienes un gran respeto por la tradición, y sólo se puede tener respeto por la tradición conociéndola profundamente, amándola. Tampoco se puede escribir un libreto sobre el Quijote, como me propuso Josep Caminal para mi ópera para niños, sin haberlo leído. En aquel momento me pusieron en contacto con muchos escritores jóvenes y mi única pregunta fue: "¿Tú has leído el Quijote?" Y ninguno lo había leído. El único que lo había hecho y cuatro veces era Andrés Ibáñez, que apuntando a la tesis de Nabokov, defendía que el Quijote es un libro muy violento, y en ningún caso un libro para niños. Por eso rechazó el encargo, aunque antes apuntó hacia un posible hilo argumental, un hijo rojo: Dulcinea, que es un personaje que no existe. Una propuesta de tal naturaleza artística sólo podría haberla hecho alguien que de veras conocía el texto.

—Te has referido a José Ángel Valente, que era un gran conocedor de la tradición musical, del canto gregoriano o de la música de Webern, Boulez o Schenker. ¿Cómo surge vuestra amistad?

—Yo siempre había leído la poesía de José Ángel. Yo estaba en Viena y ya de vuelta me propuse dos objetivos marcados por esa relación de amor por la música y la literatura como una sola cosa: conocer a Enrique Morente y a José Ángel Valente. De alguna manera consigues el teléfono a través de amigos y ese primer momento es difícil, pero creo que es definitivo. Hay un miedo a acercarse a los grandes maestros. Hay que ir a por ellos, sea quien sea, en cualquier disciplina, pero uno tiene que ir preparado. Cuando te decides, después de mucho tiempo, a levantar el teléfono, la primera conversación que uno pueda tener con un maestro es fundamental. Cuando llamé a José Ángel Valente ya conocía su poesía, y le dije lo único que yo creía que podía ser sincero —porque uno no puede ser un adulador y menos un adulador profesional—: "Mire, maestro, soy un muchacho que estudia en Viena… Cuando leo su poesía me parece de una naturaleza absolutamente musical". Sólo le dije eso: "Yo oigo música en su poesía". Hubo un silencio por teléfono de más de cinco minutos. Yo sabía que él estaba ahí porque le escuchaba respirar. No me atrevía a colgar. Era un silencio muy tenso y muy intenso. Y él con la voz trémula en un momento me dijo: "¿Sabes, Mauricio, cuánto tiempo he esperado este momento?". Luego

ya me contó, cuando nos encontramos, que él se había dirigido a músicos de su generación. Para un poeta asentado en una raíz musical, que escribe por escucha, que venga un músico, un muchacho que estaba estudiando en Viena, y le diga que entiende que su poesía es absolutamente musical y sonora… Creo que le emocionó muchísimo y eso marcó todo lo que fue nuestra posterior amistad y el desarrollo de nuestras conversaciones musicales, intelectuales o el proyecto de nuestra ópera sobre Giordano Bruno. Mi recomendación para los jóvenes es que no dejen de soñar con los grandes maestros. Yo le digo a mis alumnos: "Id a Beethoven", "¡Ah! ¡Este señor ya se ha muerto!", "Entonces al siguiente… id al que está vivo". En la literatura igual. Hay que ir a los maestros, no a los tratados que venden en las librerías, a los maestros. Hay que tener valor y confianza siendo absolutamente honesto, sincero y humilde. Eso lo va a reconocer cualquier maestro. José Ángel venía a casa, nos veíamos a menudo. Recuerdo que una vez mi hija Claudia se iba a dormir y ella le pidió que le leyese un libro de poemas. Y de repente José Ángel, a mi hija, que se estaba durmiendo, allí sentado, le veo con una emoción tremenda, y empieza a leer: "El lagarto está llorando. La lagarta está llorando…". Y veo que cierra el libro y con todo su cariño dice: "Rafael Alberti". (Risas). Y mi hija, que estaba ya medio dormida, le dice: "No, ese es de García Lorca". (Risas). Se despertó la pobre. Y Valente: "Si…". Aquello fue una cosa maravillosa.

—Parece muy difícil poder explicar tu obra sin recurrir a un modelo intersemiótico. Tus composiciones se apropian de multitud de referencias alejadas de la música clásica que parecen haber intercedido en la propia dinámica de tu escritura.

—Eso tiene mucho que ver con la tradición oral y por supuesto con el flamenco. La tradición oral no supone que no haya una escritura posterior. Pero hay un problema en la música del siglo XX que es la escritura como el objeto y la anulación del objeto sonoro. O sea, yo escribo esto y a ver cómo suena. Mientras que Luigi Nono, maestro veneciano, me devuelve en ese sentido a la idea de decir: "No: silencio, escucha, memoria". De la actividad de la escritura ciega y sorda, en la que sólo hay unos procedimientos técnicos importados de cualquier neo-vanguardia, resulta un objeto sonoro del cual el compositor no es responsable. Además, en muchos casos supera al mal músico. Estos procedimientos técnicos importados, finalmente dan con un resultado sonoro del cual el propio compositor no es responsable. Mientras que Luigi Nono, comunista, vuelve a la materia, a la tradición de la escucha paciente y a la responsabilidad de escribir cada nota siendo plenamente consciente desde la escucha y también desde el puro elemento físico de la producción del sonido, con cada dedo, con una determinada presión del arco. Eso es la responsabilidad. Cuando el sonido se escribe ya hay un viaje de la imaginación, de la escucha, y ya hay una decisión del artesano, no del artista, del artesano, que quizá reproduce un orden universal. No podemos negar el misticismo. La diferencia es radical: ir desde las notas escritas al sonido o recorrer el camino inverso. Para mí fue el diario de un caminante. Mi relación tanto con Luigi

Nono como con Valente cambió mi escritura y mi responsabilidad frente a los jóvenes compositores. De ahí la revalorización de las tradiciones orales como la nuestra que es el flamenco. Muchos se equivocan: de paletos ignorantes que no saben leer música nada. Son el reducto que conserva la tradición del arte de la memoria que viene de los egipcios y de los griegos y que tiene su cénit en la Venecia del renacimiento con Giordano Bruno, con Giulio Camillo. Todo esto que me cambió absolutamente la perspectiva.

—En una ocasión dijiste "Yo soy compositor, pero ante todo soy flamenco". No me imagino a Domenico Scarlatti o a Manuel de Falla afirmando tal cosa.

—A Don Manuel de Falla no, pero a Domenico Scarlatti sí. Imagínate que Scarlatti, napolitano, hijo de compositor, va a trabajar con doña Bárbara de Braganza a Portugal, hacen un viaje hasta la corte en la que él se establece, y hay una parada importante del cortejo real en Sevilla y en Málaga. Él, como músico, como artesano, igual que el propio Stockhausen cuando lo llevaron al Casa Patas, queda fascinado por lo que podemos imaginar que era el flamenco en el siglo XVIII. Y no solamente eso, sino que en Málaga conoce a doña Anastasia Maxarti Ximenes y se casa con una malagueña. A partir de esa experiencia se encierra en la corte de Madrid y ahí nace una música que está muy en la vanguardia, porque conoce todos los rudimentos armónicos y técnicos de la época, pero los lleva más allá a través de su imaginación. No es un pintor de paisajes malagueños o andaluces, no es un folklorista, es un creador de esencias flamencas, como lo es un cantaor que crea un cante. Ese aspecto absolutamente inmovilista al que apuntan algunos no tiene nada que ver con el flamenco. El flamenco es un arte, como lo conocemos ahora, con raíces inmemoriales, pero bastante recientes en la historia. Siempre ha estado vivo. Cuanto el cantaor más se ajusta a la raíz imaginaria, a un modelo, a un perfil imaginario, más está inventando. El problema es juntar eso con un imaginario que no pertenece a ese colectivo. Es muy importante esa relación que te obliga a acercarte a un modelo, a un orden, y a partir de ahí puedes inventar, que es lo que he hecho yo. En ese sentido, Scarlatti, para mí, con todos mis respetos por Don Manuel de Falla, creo que es el más flamenco de todos. Porque Scarlatti se metía ahí. Yo he estado tres días en la cueva del cante con Enrique Morente, con Camarón… Ese napolitano era capaz de eso, tenía esa sensibilidad. No es que Don Manuel no la tuviera, en lo musical por supuesto que sí, pero en lo referido a la sociedad que frecuentaba, por cuestiones de clase social e incluso morales, nadie se imagina a Don Manuel en un Candela tres días. Creo que esa visión terrible, existencialista, del ángel caído, es esencial. Sin eso no hay autenticidad. Hay que iniciarse en los ritos, traspasar la puerta, creo que eso es fundamental.

—El trato que recibe el arte flamenco en tu obra ha dado lugar a una designación teórica que ha sido bautizada recientemente en una tesis doctoral con el nombre de "Alter flamenco". ¿Cómo se aplica el paradigma culto del espectralismo de l'Ensemble Itinéraire o el concepto de música microtonal a una música modal como el flamenco?

—*Alter flamenco* es un concepto muy reciente que desarrolla respecto a mi música Pedro Ordoñez Eslava. Creo que él te lo podría explicar mejor que yo. Es muy importante la idea de la modalidad, de los modos flamencos, lo que cualquier oyente reconoce en una escala frigia, y descubrir los resquicios del límite, sus luces y sus sombras. Un semitono son cien cents, pero no es una medición matemática. Claro, los musicólogos se han vuelto locos en medir esto, en escalas microtonales, pero yo la respuesta la encontré en mi maestro, Luigi Nono, que me hablaba, citando a Rilke, al Rilke que se fascinó con Ronda, de microcalidades del sonido. Por influencia de Nono yo descubro una cosa en los cuadernos pedagógicos de Paul Klee que en 1924 habla de una infinita paleta de grados de intensidad, peso y luminosidad. Eso quiere decir que entre un medio tono, entre una tecla negra y una tecla blanca en un piano, ya establezco esa jerarquía, es decir (canta lentamente el recorrido entre el medio tono). Los griegos ya apuntan a esos grados como acromatismos de calidad dura, áspera, dulce, suave,… con adjetivos dentro de una sicología. Y también en el barroco, cuanto menor es el intervalo, mayor es la potencia expresiva. Eso lo observamos en el flamenco, porque la voz de un cantaor se desarrolla en el ámbito máximo de una octava y ahí nos está abriendo todo un universo *ad infinitum*. Microcalidades del sonido, no medibles, pero perceptibles por el oído y la memoria y ahí entramos en la tradición de los griegos. Creo que eso es un parámetro de análisis más acertado que intentar imponer una regla, una medida analítica, matemática, a la que nunca se va a ajustar ningún cante.

—Has reinterpretado El público de Lorca casi un siglo después de su creación. Te voy a volver a pedir que leas el futuro: ¿El Camarón de la Isla del siglo XXII sabrá leer música y tendrá nociones de armonía?

—Absolutamente. Ahora mismo hay grandes músicos flamencos que sin perder la esencia —la esencia es la tradición oral, la manera de enseñar y de aprender— saben música. Ahora, ni de aquí a doscientos años un músico va a aprender un cante de una notación. La tradición oral es insustituible, es decir, la importancia de la escucha. Pero esto también sucede en derecho romano o en matemáticas. No hay nadie que se siente en una universidad y que no vea a su profesor, físicamente, grabar en la pizarra, oyendo cómo cruje la tiza, una fórmula que bien podría ver en un libro. Necesitamos esa transmisión, esa iniciación. Eso es muy importante y yo creo que eso es lo que tenemos que conservar como nivel de calidad. Por supuesto cada vez habrá una mayor aproximación. Hay una obra mía que se toca mucho que es una toná y seguiriya, inspirada en la de Morente. De ahí a que eso se estandarice como notación y sirva de soporte en los conservatorios… sí, más o menos servirá, pero no va a sustituir a la tradición oral. Creo que nunca y creo que ese es el camino más hermoso de la tradición. La música se lee en el agua.

—¿Tienes algún proyecto de futuro relacionado con el flamenco o ya has cerrado etapa?

—Yo he dicho que soy flamenco, pero si te digo la verdad, estoy harto de que los falsos vanguardistas estén ahí en contra mía. Mi relación con el flamenco será cada vez más refinada y tal vez menos evidente, pero cada vez será más flamenco. Ya no vas a escuchar ciertas cosas. Por ejemplo, como toca Diego del Morao, hasta hace muy poco se tocaba de una manera, con acentos muy marcados en ciertos sitios, y ya eso está prohibido, ya las columnas se han evaporado, ya se toca con síncopas, se vuela de otra manera. Pero el compás sigue estando ahí, si no tienes compás estás perdido. Ahora creo que en mi trayectoria está pasando algo así.

7. RÉSUMÉ DE LA THÈSE ET CONCLUSIONS

José Manuel Caballero Bonald est aujourd'hui une véritable référence dans le monde littéraire hispanique du XXe siècle. Il est l'un des écrivains espagnols les plus complets et productifs de notre époque. Ayant excellé tout au long de son parcours dans des genres aussi variés que la poésie, l'essai, le roman et l'article de presse, il a obtenu les plus grandes distinctions, notamment le Prix Cervantès (2012). Il est également l'un des derniers représentants de la génération des années cinquante, connue aussi comme celle des « Enfants de la Guerre ». Aujourd'hui, malgré ses quatre-vingt-neuf ans, il continue à participer de façon régulière à la vie culturelle espagnole.

Son univers littéraire s'inscrit dans une relation privilégiée avec la musique. Cette influence se manifeste de façon très évidente non seulement d'un point de vue thématique, mais aussi et surtout par sa conception sonore de l'écriture. Les variations rythmiques de sa prose et de sa poésie, l'utilisation du silence comme outil rhétorique, ses préférences phonétiques et tous les éléments liés à l'acuité sonore de la parole, déterminent l'objet d'étude principal de cette thèse doctorale. D'autre part, le débat critique qui traverse ses différents écrits théoriques — mémoires, articles, essais, correspondances —, nous dévoile un positionnement esthétique très particulier au regard de la signification de l'art d'un point de vue social et philosophique.

Tout son parcours témoigne de cet intérêt particulier, qui passe par l'écriture de paroles pour des artistes de la chanson espagnole contemporaine tels que Joaquín Sabina ou Luis Eduardo Aute, par son travail comme producteur musical dans les années 70, ou encore par ses recherches pionnières en ethnomusicologie autour de l'art flamenco. L'auteur andalou consacre plusieurs essais et articles à cet art, dans lesquels il décrit les liens existant entre la poésie savante et la tradition orale[1737]. Dans l'ensemble de ces écrits, il souligne le parallélisme entre ces aspects, en même temps qu'il revendique et renouvelle ses formes dans ses propres textes poétiques, établissant un dialogue entre la poétique du *cante jondo*[1738] et les univers sonores et lexicaux du chant flamenco, comme ont pu le faire précédemment les frères Antonio et Manuel Machado, Federico García Lorca, ou encore son ami et camarade de génération, le poète José Ángel Valente.

[1737] Voir ses œuvres et essais *El cante andaluz* (1953), *El baile andaluz* (1957), ou *Luces y sombras del flamenco* (1975).
[1738] Cf., MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José, *Poética del Cante Jondo. (Una reflexión estética sobre el flamenco)*, Murcie, Nausícaä, 2004.

Cette thèse s'inscrit ainsi dans une approche musico-littéraire. La relation entre la musique et la littérature, en tant que domaine scientifique spécifique, occupe un espace très particulier dans la recherche universitaire moderne. Il faut souligner que ses paramètres ont été fortement révisés et actualisés tout au long du XXe et XXIe siècle, notamment grâce au développement de nouveaux champs de recherche étroitement liés à la théorie de la littérature et à la littérature comparée. De nombreux ouvrages et articles scientifiques permettent aujourd'hui d'approfondir les analogies entre littérature et musique et de mieux appréhender la nature et la perception des deux langages, tels que les travaux de recherche du sémiologue Jean-Jacques Nattiez[1739] sur l'esthétique comparée et l'influence de la musique dans l'écriture de Proust, ou encore ceux de Silvia Alonso[1740] autour des limites sémiotiques entre littérature et musique.

Concernant la recherche universitaire, quelques thèses doctorales ont été consacrées à l'étude de l'œuvre de José Manuel Caballero Bonald. Elles datent pour la plupart de la fin du XXe siècle et s'intéressant principalement à son œuvre romanesque. Bien que ces travaux constituent une base importante pour notre étude, l'actualisation constante de sa bibliographie par la production de nouveaux textes — son dernier livre de poésie, *Desaprendizajes*[1741], est paru en avril 2015 —, la révision de sa propre œuvre poétique au cours des dernières années, et surtout l'évolution et le renouvellement du paradigme des sciences humaines applicable à cette étude nous invitent à revoir de manière cohérente les bases méthodologiques qui la soutiennent.

Notre corpus comprend l'ensemble de l'œuvre littéraire de notre auteur, s'attachant plus spécialement aux genres les moins approfondis par les chercheurs jusqu'à lors, notamment sa poésie, ses textes critiques et ses mémoires. Nous n'étudions pas en profondeur ses essais, ses articles et les éditions anthologiques qu'il a publiées, ni les paroles de chansons et les disques qu'il a produits dans le domaine discographique, car nous nous concentrons spécifiquement sur les rapports musico-littéraires perceptibles dans son œuvre littéraire. L'innovation critique de cette thèse repose donc autant sur le caractère pionnier de l'application de cette méthodologie à son œuvre que sur le traitement de l'ensemble de ses textes encore peu abordés par la recherche universitaire.

L'analyse de l'œuvre de José Manuel Caballero Bonald à partir des outils proposés par les études musico-littéraires exige une connaissance approfondie de ces derniers. Le spécialiste en prosodie verbale et musicale, Michel Gribenski, développe dans son article « Littérature et

---

[1739] NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust Musicien*, Paris, Ed. C. Bourgois, 1984 ; ___, *La musique, les images et les mots: Du bon et du moins bon usage des métaphores dans l'esthétique comparée*, Québec, Métissages, Éditions Fides, 2010.

[1740] ALONSO, Silvia, *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco/Libros, 2002.

[1741] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Desaprendizajes*, Barcelone, Seix Barral, 2015. Nous traduisons: *Désapprentissages*.

musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations »[1742], une approche synthétique et efficace des questions essentielles dans l'étude des rapports entre littérature et musique. Avant de faire le point sur les divers liens pouvant être établis entre ces deux domaines, ainsi que sur la diversité des disciplines universitaires qui interviennent dans les études musico-littéraires, Gribenski propose une première divergence, basée sur la confrontation de deux idées antagoniques formulées par deux des plus grands compositeurs de musique classique de la fin du XIXe siècle et du début du XXe : alors que le compositeur Paul Dukas affirmait : « Vers et musique ne se mêlent pas ; ils ne se confondent jamais »[1743], son collègue Claude Debussy soulignait que la « musique commence là où la parole est impuissante à exprimer »[1744]. Ces deux points de vue opposés proposent une première approche des relations musico-littéraires : d'une part, la conception d'un parallélisme hétérogène entre les deux domaines ; et d'autre part, une fusion qui, selon Debussy, pourrait suggérer l'existence de la musique dans la parole articulée.

À partir de cette première distinction, Gribenski reprend le schéma synchronique du comparatiste Calvin S. Brown[1745], divisant en trois l'approche des relations entre la musique et la littérature : d'abord la collaboration de la musique et de la littérature ; ensuite, la présence de la musique dans la littérature ; et, en dernier lieu, la présence de la littérature dans la musique. Dans la mesure où notre corpus analytique correspond à l'œuvre littéraire d'un écrivain, notre thèse s'en tient principalement aux deux premiers aspects. Par contre, nous tenons compte aussi des incursions dans le domaine musical de notre auteur en tant que producteur, anthologue du chant flamenco et créateur de paroles pour des chanteurs de diverses expressions musicales. D'ailleurs, dans cette thèse nous proposons deux corpus inédits : celui des paroles qu'il a écrites pour le milieu professionnel du chant flamenco et celui des disques de flamenco, de chanson d'auteur, et de musiques du monde qu'il a produites au cours des années 70.

Dans un premier temps, Gribenski fait appel à la prosodie et établit les différences entre les données sonores littéraires et musicales tout en soulignant le possible lien formel entre la syllabe et la note. Il intitule cette branche qui étudie la relation entre la diction parlée et la prosodie musicale la « prosodologie ». En revanche, il laisse de côté certains aspects essentiels de cette coopération dans la mesure où il se centre exclusivement sur l'étude de textes adaptés ou conçus pour être chantés. Néanmoins, les interrogations qu'il suscite suggèrent des points communs avec d'autres domaines théoriques nécessaires à toute approche interdisciplinaire : « Comment dire un

[1742] GRIBENSKI, Michel, *Littérature et musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations*, « Littérature et musique », Labyrinthe, 19, 2004, mis en ligne le 19-6-2008. http://labyrinthe.revues.org/246.
[1743] Réponse à l'enquête de Fernand Divoire: « Sous la musique, que faut-il mettre? […] ». DUKAS, Paul, Paris, Revue Musica, mars 1911.
[1744] Entretiens avec son ancien professeur Ernst Guiraud, ap., DEBUSSY, Claude, *Lockspeiser, Edward et Harry Halbreich*, Paris, Fayard, 1980, p. 703.
[1745] BROWN, Calvin S., *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Athens (Georgia, EU), The University of Georgia Press, 1948.

texte ? Dit-on de la même façon un texte en prose et un texte en vers ? […] Doit-on marquer un accent et/ou une pause à la césure, et, en fin de vers, quelle lecture adopter dans le cas d'enjambements ? […] » Toutes ces questions nous mènent forcément vers des sphères propres à la théorie de la littérature et à la littérature comparée. Déjà Mallarmé, lorsqu'il niait la distinction entre prose et vers, proposait une nouvelle conception sonore de l'écriture, qui soulignait avant tout le lien entre le soutien physique de la parole et la prétention artistique de l'auteur : « Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification »[1746]. En même temps, la « musicalité » est un terme souvent employé pour évoquer les qualités sonores d'un texte en prose. Un problème taxonomique se pose : il est important de bien distinguer les identités propres à la littérature et à la musique, et de bien séparer les lieux communs de leurs terminologies. Des notions comme mesure, rythme, phrase, accent, etc. peuvent facilement provoquer des confusions, surtout lorsqu'elles sont employées par analogie.

Dans la mesure où José Manuel Caballero Bonald est un auteur fortement influencé par les esthétiques baroque, romantique et symboliste, il est nécessaire de proposer une analyse diachronique. Les patrons formels équivalant au choix des structures des phrases, mais surtout les poétiques correspondant à chacun de ces mouvements et leurs possibles liens avec la musique, sont présents dans ses écrits. Cette problématique souligne la vieille question des genres et dans son cas particulier, celle du style.

Ainsi, grâce aux principes romantiques et symbolistes, la musique est conçue pour la première fois comme la plus sublime des expressions artistiques alors que la théorie classique mimétique ne lui laissait que la troisième place après la poésie et la peinture. À travers la « crise métrique » et la parution du « vers libre », les liens entre musique et littérature sont devenus beaucoup plus palpables. Certains auteurs essentiels de ces courants, comme Paul Valéry, soutenaient que la poésie n'existait qu'à travers la *performance* orale, comme acte, de la même façon que l'expression musicale. Des théories plus récentes, héritières de ces mouvements et fortement liées au domaine de la sémiotique, telles que la théorie de la réception, la *performance*, ou encore la phonétique expérimentale, nous permettent d'approfondir l'étude comparative des connexions entre littérature et musique, dans une dynamique nécessairement interdisciplinaire et proche des exigences de la recherche épistémologique.

Tenant compte de tout cela, nous appliquons ces problématiques formelles à l'œuvre de José Manuel Caballero Bonald à travers trois questions fondamentales: Quels aspects sonores et musicaux permettent de mieux définir l'aspect baroque de sa poétique? Sont-ils une valeur constante au sein de ses textes ? Se manifestent-ils de la même façon dans sa prose et dans sa poésie?

[1746] HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Vanves, Éditions Thot, 1984, p. 57.

Il est possible d'établir deux types d'influence de la musique dans la littérature : l'influence thématique et l'influence analogique. La première a lieu dans l'œuvre de notre auteur par des références à des musiciens ou à des contextes musicaux précis, réels ou fictifs. Nous en trouvons des exemples divers dans ses mémoires, ses poèmes, ses romans, ses essais, et ses interviews, et dans d'autres ouvrages, plus particulièrement ceux dédiés au flamenco, où la musique reste bien entendu le sujet principal.

D'autre part, lorsqu'à travers certaines équivalences formelles nous pouvons déduire qu'un auteur imite un genre musical dans son œuvre[1747] il existe une influence analogique. Gribenski insiste sur le besoin de séparer le concept d'analogie de celui d'identité. Dans le cas de José Manuel Caballero Bonald, cette question mérite l'étude préliminaire des poétiques qui ont marqué son travail, mais aussi des influences spécifiques de ses auteurs de référence, cités à plusieurs reprises dans sa bibliographie, ainsi que celles des autres poètes de sa génération.

À partir de ce contexte critique et méthodologique à la charnière entre les deux domaines, nous avons divisé le parcours de cette thèse en trois chapitres complémentaires :

1. Le dialogue entre les arts

Dans ce premier chapitre nous proposons une approche historique et sociologique de la problématique de la multidisciplinarité de l'art à partir de l'enchevêtrement de divers discours artistiques dans l'œuvre critique et littéraire de notre auteur. Dans ce sens, le musicologue François Sabatier[1748] avait proposé un cadre théorique issu de la pensée structuraliste où il comparait les relations entre les aspects inhérents aux différentes expressions artistiques et les intersections formelles et thématiques partagées par celles-ci. Il s'agissait d'une révision holiste des relations entre les arts qui laissait de côté le phénomène pragmatique des actualisations de ses codes à travers les relations précises entre des artistes appartenant à différents domaines de l'art. Un positionnement analytique que nous confrontons à la théorie sociologique de *L'individualisme méthodologique*[1749] d'Alain Laurent, qui soutient que la correspondance entre les arts ne peut pas s'expliquer seulement en rapprochant des structures parallèles. Cette idée fut appliquée par le sémiologue Jean Molino dans ses études de musicologie, et elle s'inspire de l'œuvre du sociologue

[1747] Gribenski mentionne notamment la forme de la sonate dans *Tonio Kröger* de Thomas Mann; de la fugue dans *Todesfuge* de Paul Celan ou *Dream Fugue* de De Quincey; et du rondeau dans le chapitre des sirènes de l'*Ulysse* de Joyce. Op. cit., *Littérature et…,* p. 117.
[1748] SABATIER, François, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*, Tome I, De la Renaissance aux Lumières. XVe- XVIIIe siècles, Tome II : XIXe- XXe siècles, Paris, Fayard, 1995.
[1749] LAURENT, Alain, *L'individualisme méthodologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

et philosophe antipositiviste Max Weber, qui soulignait le besoin d'utiliser des méthodes strictement individualistes. L'historien de l'art Ernst Gombrich affirmait que « le passé n'est pas peuplé d'abstractions, mais d'hommes et de femmes »[1750]. Dans ce chapitre nous déduisons qu'il existe des correspondances d'inspiration et de réalisation entre les arts par le biais d'un parcours déductif dans lequel nous observons l'influence d'un langage artistique sur un autre. Le compositeur Pierre Boulez affirmait que d'un point de vue pragmatique, si ce n'est pas l'auteur lui-même qui réinterprète les relations entre les arts et nous propose son point de vue, son interprétation personnelle, il est impossible d'en déduire les influences. C'est pour cette raison que, dans ce chapitre, nous nous rapprochons très nettement des textes critiques et des interviews de notre auteur où il aborde de façon rigoureuse la relation entre les arts dans le contexte de la génération des années cinquante.

Le contexte historique douloureux de l'Espagne des années quarante et cinquante, une enfance marquée par les éclats de la guerre, une jeunesse taraudée par le climat ultranationaliste et catholique imposé par la dictature du Général Franco, et des crimes et menaces s'acharnant sur des amis et des membres de sa propre famille, susciteraient une prompte résilience chez le jeune poète qui se tournera très vite vers la contestation et la révolte. Issu d'une famille bourgeoise dont le père était proche des idéaux de la République, il quitte l'Andalousie au début des années cinquante et s'installe à Madrid, où il intègre le milieu intellectuel. Pendant ces années il fréquente les membres du mouvement « postista », un mouvement littéraire marginal marqué par le dadaïsme et le surréalisme, notamment l'un de ses principaux représentants, le poète Carlos Edmundo de Ory, dont l'esprit rebelle et libertin imprègnera sa pensée progressiste. Cependant, ce sera au sein du mouvement du réalisme social du roman espagnol des années cinquante et soixante que la problématique de l'instrumentalisation de l'art sera mise en question. Une réflexion profonde sur la nature du discours artistique et sur la convenance de son alliance avec des idéologies politiques nourrira les débats critiques d'où José Manuel Caballero Bonald tirera des leçons qui le marqueront à vie.

En 1956 il devient le secrétaire de la revue *Papeles de Son Armadans*, dirigée par Camilo José Cela, sans doute l'une des principales références de la littérature espagnole de l'époque. Au fil de ces années il fait la connaissance à Madrid et à Barcelone de jeunes poètes qui forment avec lui le « groupe poétique des années cinquante ». Une photo prise lors d'un acte public organisé par le poète catalan Carlos Barral devant le cercueil d'Antonio Machado, à Collioure, en février 1959, représente l'avènement d'une nouvelle génération de poètes dont le point de cohésion était, au-delà des questions esthétiques et littéraires, la lutte antifranquiste. À travers les réseaux de résistance clandestine, beaucoup commenceront à se rapprocher de

[1750] GOMBRICH, Ernst, *Focus on the Arts and Humanities, Bicentennial address*, 15-5-1981, *Bulletin, The American Academy of Arts and Sciences*, Vol. XXV, nº 4, janvier, pp. 5-24. Reprinted in *Tributes*, 1984.

l'idéologie communiste, qui avait déjà une ampleur internationale dans les pays hispanophones. Juste un mois après cet événement, la révolution cubaine éclate. L'année suivante, notre auteur décide de quitter l'Espagne et de s'exiler en Colombie. C'est là-bas qu'il rédige son premier roman, *Deux jours de septembre* (1962), qui s'inscrit dans le mouvement social-réaliste. Dans ce récit, il dénonce les injustices sociales du milieu rural andalou, dominé par l'oligarchie latifundiste, dont le pouvoir s'était encore affirmé après la victoire des fascistes. En revanche, il raconte dans ses mémoires comment après son retour en Espagne, en 1964, avec Carlos Barral et d'autres membres du groupe, intervient une prise de conscience que la lutte politique doit être menée en dehors du domaine littéraire :

> Cuando se empezaron a remansar las aguas, cada cual las vadeó a su manera. Recuerdo en alguna ocasión, mientras andaba con Barral por algún declive de la noche, me decía éste que, una vez admitido que el dictador tenía todas las trazas de perpetuo, habría que ir pensando en dar por concluida la campaña socialrealista, con lo que también podríamos finalmente volver al cultivo de una literatura que habíamos mantenido como hibernada en espera de poder regresar a nuestros privados cuarteles estéticos. Yo creo que fue Ángel Crespo —codirector por entonces, con Gabino Alejandro Carriedo y conmigo, de la revista *Poesía España*— quien primero largó amarras en este sentido.[1751]

Le conflit entre éthique et esthétique au sein de l'expression artistique l'amène à tirer des conclusions très explicites concernant la dérive sociale de l'art. Mais pour cela, il observe aussi les œuvres d'autres artistes très proches, notamment des peintres et des musiciens. Lui-même amateur de dessin, il fréquente pendant ces années le milieu de la peinture où, comme il le rappelle dans ses mémoires, il assiste à la formation du groupe « El Paso », qui deviendra un des principaux référents de la peinture abstraite d'avant-garde espagnole :

> En el estudio que tenía Oteiza en Madrid a principio de los 50 solíamos reunirnos un variable grupo de amigos. Los más asiduos éramos el crítico de arte José María Moreno Galván, el poeta Ángel Crespo, el pintor Manuel Viola y yo mismo. No se trataba de ninguna tertulia deliberadamente constituida, sino de una mera casualidad. Un día coincidimos allí y ya prolongamos casi sin previo aviso esas reuniones más o menos semanales. También aparecieron alguna vez por el estudio otros artistas plásticos. Quiero recordar, entre ellos, a Pablo Serrano, Antonio Saura, Manolo Millares. No podría asegurarlo, pero considero muy posible que en esas reuniones (vigiladas, como

[1751] CABALLERO BONALD, José Manuel, *La costumbre de vivir*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 246. (C'est nous qui traduisons toutes les citations tirées des œuvres de notre auteur) : « Lorsque les choses se calmèrent, chacun emprunta sa route. Je me souviens qu'un jour, pendant que je trainais avec Barral au fin fond de la nuit, il me disait qu'une fois qu'on aurait tous compris que le dictateur était là pour toujours, il fallait donner fin à la campagne social-réaliste, avec le seul avantage de pouvoir enfin retourner dans les sentiers d'une littérature que nous avions maintenue en hibernation, dans l'attente de pouvoir retourner dans chacune de nos casernes esthétiques privées. Je pense que ce fut Ángel Crespo — codirecteur à l'époque, avec Gabino Alejandro et avec moi-même, de la revue *Poesía España* — le premier à larguer les amarres en ce sens. »

> luego supimos, por la policía) se empezaban a incubar algunas de las bases teóricas del grupo artístico que poco después se denominó *El Paso*.[1752]

Imprégné du langage théorique appliqué aux arts plastiques contemporains, il poursuit sa formation non académique en Histoire de l'art en s'initiant lui-même à la critique d'art. Un corpus d'une quarantaine d'articles que nous établissons pour la première fois d'un point de vue bibliographique dans notre thèse en est la preuve. En harmonie avec certains passages de ses mémoires et de sa poésie, où les arts plastiques deviennent le sujet principal, il se montre, tout au long de ces articles, grand connaisseur de la néo-figuration et de la peinture abstraite de l'Espagne de la deuxième moitié du XXe siècle.[1753]

Dans une première lecture de cet ensemble d'articles, les connexions conceptuelles entre les arts sautent aux yeux. Nous saisissons très vite des correspondances entre les débats théoriques des mouvements auxquels appartiennent les peintres qu'il critique — *El Paso*, *Dau al Set*, *Equipo Crónica* — et ceux qui intègrent la démarche de sa pensée poétique, éparpillée tout au long de son œuvre, en dialogue avec la tradition des lettres occidentales et hispaniques. Nous citons quelques exemples précis : dans des articles dédiés à la peinture d'Enrique Brinkmann et à l'œuvre du sculpteur, peintre et artiste graphique Eusebio Sempere, il défend l'esthétique surréaliste en relation avec l'une des clefs fondamentales de sa pensée lorsqu'il affirme que « le doute méthodique »[1754] équivaut à un modèle de création. Dans le dernier vers de son poème *Préméditation*, nous pouvons lire : « C'est aussi par omission qu'on écrit un livre. » [1755] Sur le travail du peintre, sculpteur et théoricien de l'art Antoni Tàpies, il souligne « la méthode magique de fixation des signes provenant du réel »[1756], que nous comparons à son rapport de proximité avec le courant littéraire néo-baroque du « réel merveilleux », instauré par la poétique du

---

[1752] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)*, vol. III, Cadix, Ed. Diputación Provincial de Cádiz, 2006, p. 39. « Dans le studio qu'Oteiza avait à Madrid, au début des années 50, on avait l'habitude de se réunir avec un groupe variable d'amis. Les plus assidus étaient le critique d'art José María Moreno Galván, le poète Ángel Crespo, le peintre Manuel Viola et moi-même. Il ne s'agissait pas d'une réunion formelle délibérément constituée, mais plutôt d'une coïncidence. Un jour nous nous sommes retrouvés là-bas et, depuis, sans que cela soit prévu, nous avons prolongé ces réunions avec une fréquence plus ou moins hebdomadaire. D'autres plasticiens fréquentaient parfois le studio. Parmi eux, je me souviens d'avoir vu Pablo Serrano, Antonio Saura, Manolo Millares. Je ne pourrais pas le dire avec beaucoup de certitude, mais je considère très probable qu'au cours de ces réunions (surveillées, comme on le saurait plus tard, par la police) commençaient à prendre forme les idées théoriques du groupe artistique qui, très peu de temps après, serait connu sous le nom de *El Paso*. »

[1753] Cf., CABALLERO BONALD, José Manuel, *Tiempo de guerras perdidas*, Barcelone, Anagrama, 1995, pp. 321, 322.

[1754] « La duda metódica », CABALLERO BONALD, José Manuel, *El magisterio visual de Sempere*, Madrid, Guadalimar nº 3, décembre 1975, p. 20.

[1755] « También por omisión se escribe un libro », CABALLERO BONALD, José Manuel, *Somos el tiempo que nos queda, Obra poética completa (1952-2009)*, Barcelone, Seix Barral, Colección Austral, p. 466.

[1756] « el método de fijación mágica de los signos de la realidad », CABALLERO BONALD, José Manuel, *Las puertas condenadas de Tàpies*, Madrid, Guadalimar nº 2, février 1976, p. 54.

romancier cubain Alejo Carpentier, et si présent à diverses étapes de son œuvre critique et littéraire. Dans un article sur la peinture de Lucio Muñoz, il applaudit son approche irrationnelle de l'univers iconographique du flamenco ; une démarche théorique qui nous semble analogue à celle qu'il emploie lui-même dans l'écriture de son recueil de poésie *Anteo* (1956), où il met en marche également « une série de perquisitions dans les libres transferts hallucinatoires de la réalité »[1757]. Parallèlement à sa participation ponctuelle au mouvement du réalisme social espagnol des années cinquante et à la défense de l'esthétique baroque de la déformation au détriment du mimétisme qui traverse sa poétique, il justifie la tendance réaliste de la peinture de Grau Santos ou d'Antonio López par ses concomitances avec le monde des rêves[1758]. Il soutient aussi le refus du réalisme dans l'œuvre du peintre Josep Guinovart, qu'il définit comme « une expérience d'ordre informaliste »[1759]. Dans tous ces articles, il se rapproche de certaines catégories universelles de l'art, comme le concept du « rythme hallucinatoire de l'évocation »[1760] qu'il observe dans la peinture de José Luis Fajardo, ou la communion indissociable de « l'esprit et de la matière »[1761] qu'il envisage à travers l'œuvre de Tàpies et qui est comparable à la nature indissociable du signe linguistique qu'il aborde dans le discours métalinguistique de certains de ses poèmes.

Au fil du temps, tout au long de son œuvre et de ses interviews, nous découvrons un auteur ouvertement contraire à toute forme de représentation mimétique dans l'art. En ce sens, il regrette d'avoir participé au mouvement social-réaliste dans la mesure où la critique politique prenait le dessus sur le langage littéraire : « Les pactes entre l'activité politique et le travail littéraire peuvent devenir véritablement inconséquents »[1762]. Cela dit, une chose n'empêche pas l'autre. À partir de la deuxième moitié des années soixante, et jusqu'aux années quatre-vingt, il a été très engagé dans l'opposition antifranquiste clandestine, et il a même subi des peines de prison. Il faut dire aussi qu'il restera toujours dans son œuvre littéraire un arrière-goût de critique sociale, dans la mesure où la dénonce des injustices est très présente dans l'ensemble de ses livres et dans la défense ouverte qu'il mène de la pensée critique vis-à-vis des dogmes religieux et moraux. Mais son travail d'artisan de la parole, à travers l'élaboration d'un langage littéraire sophistiqué,

---

[1757] « una serie de indagaciones en los libérrimos trasvases alucinatorios de la realidad », CABALLERO BONALD, José Manuel, *Lucio Muñoz y "los sonidos negros"*, Madrid, Guadalimar nº 26, novembre 1977, p. 28.

[1758] Cf., CABALLERO BONALD, José Manuel, *Grau Santos : escenas de la pasión de un pintor*, Madrid, Guadalimar nº 41, avril 1979, p. 53.

[1759] « una experiencia de índole informalista », CABALLERO BONALD, José Manuel, *Guinovart. La antiacademia más insobornable*, Madrid, Guadalimar nº 11, octobre 1985, p. 11.

[1760] « el ritmo alucinatorio de la evocación », CABALLERO BONALD, José Manuel, *Los personajes de Fajardo*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo, 1986, p. 2.

[1761] CABALLERO BONALD, José Manuel, *TÀPIES bajo el signo más*, Madrid, Guadalimar nº 60, septembre 1981, p. 36.

[1762] « Los vínculos entre la actividad política y el trabajo literario pueden llegar a ser muy inconsecuentes », CABALLERO BONALD, José Manuel, *Oficio de lector*, Barcelone, Seix-Barral, 2013, p. 408.

épuisant toutes les ressources de la langue, donnera lieu à un style qui se veut au-dessus des sujets qu'il traite, et qui est en ce sens très proche de la musique. Il arrive ainsi à dresser un bilan exact de la valeur sociale des discours artistiques lorsqu'il affirme que « l'efficacité sociale de la littérature s'établit à partir de son efficacité artistique »[1763]. Et aussi quand il affirme que « le premier devoir, et la première responsabilité sociale d'un écrivain, voire la preuve définitive de son caractère révolutionnaire, est d'écrire de la meilleure façon possible »[1764]. L'auteur andalou se rapproche ainsi de la pensée révolutionnaire de Gorki lorsqu'il le cite en disant que « l'esthétique sera l'éthique de l'avenir. »[1765]

À travers d'autres témoignages de notre auteur nous comparons aussi dans ce chapitre, d'un point de vue pragmatique, les similitudes des divers domaines artistiques au sujet de la nature du processus de création, de l'ampleur sociale et privée de la mise en scène de l'art, et des codes et transformations qui l'amènent à concevoir sa vocation artistique comme un métier artisanal. À la fin du chapitre, après avoir étudié le dialogue entre les arts à travers sa vision univoque du phénomène artistique, nous nous rapprochons des symboles qui associent dans son propre discours la musique avec la littérature, en nous appuyant sur la façon dont il emploie des termes communs aux deux domaines, comme celui de rythme, de ton, ou d'harmonie. Nous observons aussi sa façon particulière de décrire certains passages littéraires des œuvres de ses auteurs de référence en employant très souvent des termes provenant des champs sémantiques de la musique. Il s'agit là d'une anticipation des problématiques que nous étudions en profondeur dans le deuxième et troisième chapitre à travers son œuvre. Quels aspects conceptuels et formels nous invitent à parler de la musicalité de la parole dans son écriture ? Quel est le rôle joué par la musique dans l'univers sémantique et symbolique de son œuvre ?

2. Poétique musicale

Avant de décrire en profondeur les aspects formels sur lesquels se construit le concept de musicalité de la parole dans l'œuvre de José Manuel Caballero Bonald et d'étudier le rôle déterminant de la musique comme modèle dans sa poétique, nous proposons dans ce chapitre une approche de ses sources primaires d'un point de vue strictement formel.

Le poète andalou est un élève remarquable des promoteurs de la « crise du vers » de la fin du XIXe siècle et, d'une façon plus particulière, des poètes symbolistes français. Le refus d'une très vieille tradition métrique, fondée sur la mesure des syllabes, proposait en échange une poétique conçue dans la musicalité de la parole nue, dans les limites naturelles de la syntaxe, et

[1763] Op. cit., *Regresos…*, p. 111.
[1764] Ibíd., p. 96.
[1765] Ibíd., p. 188.

qui portait un regard très attentif envers le potentiel expressif du silence. Du « Manifeste du symbolisme » (1886) de Jean Moréas, jusqu'à l'intégration de ses théories dans la littérature espagnole contemporaine à partir des œuvres de certains poètes du début du XXe siècle, le relais de la poétique symboliste arrivera à notre auteur à travers l'œuvre du poète Juan Ramón Jiménez. Parallèlement au choix constant du vers libre dans ses poèmes dès son premier recueil de poésie, *Las adivinaciones* (1952), l'hybridation générique entre la poésie et la prose était déjà présente à travers plusieurs éditions alternatives d'*Espacio* (1943, 1944, 1953, 1954), de Juan Ramón Jiménez, aussi bien en vers libre qu'en prose, un texte que José Manuel Caballero Bonald considère comme l'une de ses œuvres de référence. Suite à cet apprentissage, il publie ses premiers poèmes en prose dans son recueil *Descrédito del héroe* (1977). Un format qu'il ne cessera d'utiliser dans les livres suivants, outre le vers libre et les longs versets psalmodiques hérités de la poésie de Whitman, présents dans quelques poèmes de *Manual de infractores* (2005), de *La noche no tiene paredes* (2009) et dans la totalité de son recueil *Entreguerras* (2012).

Au-delà des trois formes génériques — vers libre, verset psalmodique et poème en prose — au sein desquelles se déroule l'intégralité de son œuvre poétique, il exprime dans divers témoignages une vision idéologique de la littérature dans sa composante historique, en correspondance avec la musicalité de son style néo-baroque — que l'on reconnaît très vite au niveau lexical, syntagmatique et syntactique — et avec les contenus sémantiques de ses œuvres, dans lesquelles on relève une tendance très marquée vers l'irrationalisme. Parallèlement à sa pensée philosophique sur la nature de l'art, le poète établit une relation équivalente entre les propos sémantiques contenus dans un texte et ses formes propres. Il considère la fiction comme le seul espace légitime pour appréhender la réalité. En ce sens, il reprend souvent un de ses vers emblématiques : « Ce n'est qu'en étant déformée/que la réalité peut dévoiler ses énigmes. »[1766] Cette volonté se manifeste d'un point de vue poétique dans le « baroquisme » de son œuvre, et d'un point de vue esthétique dans les valeurs morales que ce concept représente pour lui-même. Dans ses textes critiques, il conçoit cette approche comme une méthode formelle et épistémologique pour se rapprocher du réel et de la connaissance, et en même temps comme une croyance ontologique qu'il déploie théoriquement et qu'il reconnait dans tous les mouvements littéraires dont il se sent l'héritier. En partant du cultéranisme de la littérature espagnole du Siècle d'Or, jusqu'aux mouvements surréalistes d'avant-garde, et en passant par le romantisme et le symbolisme, le poète reconnait dans le « baroquisme » une même volonté insoumise vis-à-vis des canons prédominants. Mais surtout, une défense des libertés individuelles, de la pensée critique, contraire aux dogmes et à la censure des émotions subjectives imposée par le rationalisme. Dans ses mémoires, il affirme que Cervantes fut, dans sa dérive baroque, le précurseur du surréalisme

[1766] « No sin ser deformada / puede la realidad exhibir sus enigmas. » Op. cit., *Somos…,* p. 569.

dans la tradition espagnole[1767]. Dans son article *La persistance du baroque* nous pouvons lire: « L'antithèse entre baroquisme et classicisme devient ainsi une espèce de litige esthétique, cycliquement et obstinément répété, entre tradition et avant-garde, entre ce qui semble statique et ce qui est dynamique. »[1768]

Sa poétique musicale se construit à partir d'une vision idéaliste, « quichottesque », de la réalité, qui l'encourage à dépasser sa notion matérielle. Notre auteur reprend dans ses mémoires la phrase de Rimbaud incluse dans ses *Lettres du voyant* : « inspecter l'invisible et entendre l'inouï ». Au fil de l'expérience vitale, il se situe dans le vaste territoire de l'écoute intérieure et extérieure du monde et se montre très attentif aux indices de sa mémoire et de son inconscient, où il situe le début du processus de création. La poésie le saisit dans les moments les plus inattendus : pendant qu'il se promène, au milieu d'une conversation, lorsqu'il commence à s'assoupir, dans le sommeil… Il est très conscient qu'elle commence à se former dans la dimension orale et sonore de la parole. Avant de poser la première ligne, ou d'appliquer sa particulière méthode d'écriture, il se situe dans une écoute attentive. Il attend le surgissement de la parole qui émerge depuis sa sensibilité intérieure et qui n'a pas toujours une apparence codifiée. Dans son oreille musicale, il s'aperçoit que souvent ces paroles, avant même qu'elles lui offrent des images et des significations concrètes, se manifestent d'abord dans leur matérialité la plus primitive, sous forme de phonème ou de syllabe. Il s'agit du sujet principal de son poème en prose *Qwerty o De las bellas letras*:

> Llegan sílabas solas, sin ninguna argamasa que las una. Y letras también llegan vacilando entre una enfurecida desavenencia de diagnósticos. O de argucias más bien que van incorporándose al desorden hasta llegar a convertirse nuevamente en argucias. Es como un único fetiche disperso en muchos otros, un maquinal abecedario de la imaginación que sólo desemboca en lo espontáneo. Nunca ninguna idea pudo prevalecer frente a tan vengativa contradicción de la semántica: la palabra inicial diseña la poesía; la siguiente, la borra.[1769]

Le poète s'émerveille dans l'observation de son esprit, face au mécanisme d'où fleurissent spontanément les sons. L'expérience acoustique et phonatoire transforme les émotions et une partie très importante des idées en des mots qui ne leur rendent pas toujours justice. Des

[1767] Op. cit., *La costumbre…,* p. 577.
[1768] « La antítesis entre barroquismo y clasicismo se convierte así en una especie de litigio estético, cíclica y empecinadamente repetido, entre tradición y vanguardia, entre lo estático y lo dinámico. » Op. cit., *Copias…,* p. 412.
[1769] Op. cit., *Somos…,* p. 448. *Qwerty ou Des Belles-lettres* : « Des syllabes arrivent seules, sans aucun mortier qui les unisse. Et aussi des lettres hésitantes au milieu d'un désaccord furieux de diagnostics. Ou plutôt d'arguties qui s'incorporent peu à peu au désordre jusqu'à redevenir des arguties à nouveau. C'est comme un unique fétiche dispersé dans beaucoup d'autres, un alphabet machinal de l'imagination qui ne débouche que sur quelque chose de spontané. Jamais une idée ne pu prévaloir face à une contradiction si rancunière de la sémantique : le mot initial crée la poésie ; le suivant, l'efface. »

mots qui proviennent d'un désordre acoustique inconnu, d'une caverne intérieure où l'on peut difficilement apercevoir les idées. Une sorte de rituel intime qui a lieu dans les cavités résonantes de l'espace psychologique. Un espace qui héberge la genèse de la voix poétique, où les mots franchissent potentiellement les limites du silence dans un processus qui préfigure la phonation et l'écriture. C'est là que le poète écoute la parole en toute fraicheur et qu'il met en valeur sa nature musicale.

Sa poétique est imprégnée d'une conception organique de la parole qui nous renvoie à sa nature primitive, orale et chantée. Sans jamais renoncer à la technique qu'il emploie pour rédiger ses textes, ni à l'artifice contenu dans l'objet artistique, il assume une conception temporelle et fragmentaire de la parole qui reconnaît la valeur de son message poétique dans la fugacité de ses formes. Cette vision est manifeste dans la relation qu'il entretient avec son œuvre. Il semble ne pas pouvoir s'empêcher de corriger ses textes à chacune des rééditions de ses livres et de ses œuvres complètes[1770]. Un rapport à l'écriture que nous avons désigné comme « l'écriture en mouvement ». La puissance de la parole poétique est contenue dans l'originalité de ses formes, dans le pacte caduc entre son apparence musicale et les images qu'elle prend temporairement en charge. Il s'agit d'un parcours fonctionnellement organique et formellement musical : les mots émergent depuis la dimension sonore de l'esprit de l'individu, deviennent parole dans l'acte de la phonation et adoptent une signification collective pendant que leur originale nature poétique s'use, et finalement disparait. Il prend conscience que son travail de poète est d'essayer de sauvegarder leur imminence originale, de revaloriser leur musicalité en essayant d'aller au-delà de leurs significations éculées, de suggérer des images insolites et de nouvelles émotions. C'est le sujet principal de son poème *Música de fondo* :

Llega el momento de decir la palabra
y se la deja caer, se la apremia
a transitar entre los labios,
anclada ya en sus límites de tiempo.
La palabra se funda a ella misma, suena
allá en la soledad de quien la dice
y puja poco a poco hasta nacer
y antes es nada y sólo una ansiedad
la hace constancia de algo irrepetible.

Súbitamente esa palabra aumenta
el vértigo ritual de la memoria,
boga sobre los hombres que la escuchan,
gira anhelante entre vislumbres

[1770] Cette tendance est si marquée chez notre auteur, qu'elle a donné lieu à une thèse de doctorat écrite par María José Flores où elle étudie spécifiquement la question des variantes rédactionnelles dans l'œuvre poétique de notre auteur. Cf., FLORES, Maria José, *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*, ed. Regional de Extremadura, Mérida, 1999.

y se alza más y más y se estaciona, pule
sus bordes balbucidos[1771], se nivela entre sueños.

Después inicia su holocausto.
Función de amor o de vileza,
la palabra se gasta en la espesura,
puebla sus márgenes de brozas,
se torna vana, amago de un aliento,
oscuridad final y sin sentido.

Está cayendo ya hecha pedazos.
Rescoldos fugitivos, restos
de fuegos ilusorios, flota y flota
sobre las intenciones preteridas,
entre el silencio de las conjeturas.

Es nada la palabra que se dijo
(no importa que se escriba para
querer salvarla), es nada y lo fue todo:
la música del mundo y su apariencia.[1772]

Le message de ce poème met en avant la nature orale et fugace de la musique du monde représentée dans les paroles. Mais il s'interroge aussi, d'une façon implicite, sur l'impossibilité des mots à nous dévoiler une vérité absolue. Face à cette constatation, seule leur candeur poétique peut rendre évidente la beauté du monde dans des instants précis. Un raisonnement qui implique une constatation philosophique : « ¿Lograrás alguna vez lo más complejo: la concordancia entre lo insuficiente y lo absoluto? »[1773] , exprime-t-il dans un poème de son recueil *Desaprendizajes* (2015). Dans l'approche symbolique et sémantique qu'il propose du phénomène musical, la musique, dans la fugacité de ses formes, devient l'expression artistique la plus puissante, capable de subjuguer l'individu dans ses éclats sonores, et de lui faire atteindre la notion la plus sublime

[1771] Notons la référence intertextuelle au vers du *Cántico* de Saint Jean de la Croix: « un no sé qué que quedan balbuciendo ».
[1772] Op. cit., *Somos…,* pp. 96, 97. *Musique de fond* : « Le moment est arrivé de dire la parole / et elle finit par s'enfoncer, elle est poussée / à transiter entre les lèvres, / déjà ancrée dans ses limites temporelles. / La parole se crée elle-même, elle résonne / là-bas dans la solitude de celui qui la prononce / et elle pousse très lentement jusqu'à sa naissance / et avant elle n'est rien, seulement une inquiétude / la rend image de quelque chose d'unique. // Subitement cette parole augmente / le vertige rituel de la mémoire, / elle vogue sur les hommes qui l'écoutent, / elle se retourne désirante derrière les indices / et elle se relève encore et encore et s'arrête, elle polit / ses bords balbutiés, elle se stabilise dans les rêves. // Ensuite, elle initie son holocauste. / Preuve d'amour ou de turpitude, / la parole s'use dans l'épaisseur, / elle peuple ses marges de broussailles, / elle devient vaine, la feinte d'un souffle, / obscurité finale dépourvue de sens. // Elle tombe déjà, brisée en morceaux / de braises fugitives, restes / de feux illusoires, elle flotte et elle flotte / sur les intentions écartées, / au milieu du silence des conjectures. // Rien n'est la parole qui s'est dite / (peu importe qu'on l'écrive pour / prétendre la sauver), elle n'est rien et elle fut tout : / la musique du monde et son apparence. »
[1773] Phrase du poème en prose *Prodigioso abismo*, CABALLERO BONALD, José Manuel, *Desaprendizajes*, Seix Barral, 2015, p. 11. *L'abîme prodigieux*: « Arriveras-tu un jour à atteindre le plus complexe : la concordance entre l'insuffisance et l'absolu ? »

de l'existence dans un espace intemporel. Citons à titre d'exemple le poème *De repente, la música* :

> De repente, la música.
> Fulgor
> inmemorial, emerge de lo absorto
> y se estaciona
> en estas anhelantes adyacencias
> del silencio.
> En derredor la luz
> ocupa los audibles tonos fértiles
> de un inmanente gozo sin segundo
> y el veredicto de la plenitud
> se filtra entre la furia voluptuosa
> del saxo.
> El mundo cabe en esa súbita
> constancia musical de haber vivido.[1774]

Dans l'ensemble de ce chapitre, nous étudions en outre les échos formels de sa pensée musicale dans son œuvre. Comme c'était déjà le cas pour les poètes symbolistes, la musique est le modèle qui imprègne sa parole. « La poésie est un mélange de musique et de mathématiques »[1775], affirme-t-il très souvent. Nous nous intéressons par ailleurs au fonctionnement musical de ses textes, à leurs similitudes sémiotiques, à travers des concepts partagés par les deux domaines. Des qualités communes comme le rythme, le ton, le style, le pouvoir de suggestion et d'évocation, la résonance des mots et des mélodies dans la mémoire, le rôle principal de la sensibilité acousmatique dans l'espace psychologique, les tensions entre l'oralité et l'écriture, l'hybridation générique, et même l'importance des répertoires phonétiques de la langue dans les imaginaires culturels et dans des phénomènes de transculturation.

3. La musique dans son œuvre

Dans ce dernier chapitre nous étudions tout d'abord la présence de la musique en tant que sujet littéraire dans la poésie et dans les romans de José Manuel Caballero Bonald. À travers un parcours qui commence dans l'observation des références explicites à la musique disséminées au long de son œuvre, nous arrivons à esquisser le plan géographique des différents genres musicaux auxquels il fait référence. Une vision générale qui est logiquement très liée à ses

[1774] Op. cit. *Somos…,* p. 554. *Soudain, la musique*: « Soudain, la musique. / Lueur / immémoriale, émerge de l'esprit captif / et prend place / dans ces désireuses adjacences / du silence. / Autour de la lumière / elle occupe les audibles tons fertiles / d'une joie immanente sans seconde / et le verdict de la plénitude / s'infiltre par la rage voluptueuse / du saxo. / Le monde loge dans cette subite / constance musicale d'avoir vécu. »
[1775] http://elpais.com/diario/2012/01/07/babelia/1325898735_850215.html

préférences musicales, mais qui nous parle aussi de la représentation de son imaginaire culturel par le biais de la musique, généralement sensible aux expressions locales et minoritaires. Celles-ci vont de la chanson d'auteur jusqu'aux musiques de la Méditerranée, en passant par le jazz, la musique traditionnelle latino-américaine et des Caraïbes, la musique baroque de chambre, ou les solos classiques de guitare ou de violoncelle.

Cependant, parmi l'immense variété d'airs et de mélodies qui traversent son œuvre, dans les poèmes et les extraits qu'il consacre à la musique, le flamenco devient très vite le genre protagoniste. Nous citions auparavant les textes critiques et les essais à caractère historique et anthropologique qu'il a consacrés à cet art, grâce auxquels il est toujours considéré comme l'un des meilleurs spécialistes en la matière du panorama intellectuel espagnol. Mais lorsqu'il s'agit de son œuvre littéraire, nous retrouvons deux livres où le flamenco joue un rôle déterminant : le recueil de poésie *Anteo*[1776] (1956) et le roman *Dos días de setiembre*[1777] (1962).

Aujourd'hui *Anteo* constitue sans doute l'une des plus grandes œuvres de l'histoire de la poésie savante consacrée à l'art flamenco. Le regard croisé entre l'univers musical des gitans d'Andalousie et la littérature s'était déjà manifesté à travers des œuvres comme *La gitanilla* (1613) de Cervantes ou *Las cartas marruecas* (1789) de Cadalso et, d'une façon encore plus pertinente, dans certains poèmes et recueils de Rubén Darío, Rainer Maria Rilke, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego ou Federico García Lorca. *Anteo* est paradoxalement le livre de poésie le plus bref de notre auteur. Il se compose de quatre poèmes qui sont consacrés allégoriquement à chacun des quatre styles du *cante jondo* — chant profond —, considérés comme les plus ancrés dans la tradition du flamenco. À savoir : « la Soleá », « la Saeta », « el Martinete » et « la Seguiriya ». Dans cette œuvre, José Manuel Caballero Bonald s'était proposé d'écrire un livre de poésie original sur l'art flamenco, en s'éloignant du style lyrique, déclamatoire et néopopulariste qui caractérisait la plupart des recueils de poésie écrits à ce sujet auparavant. En ce sens, dans l'intertexte il réussit à écrire un palimpseste sur des œuvres précédentes, telles que *Alma, museo y cantares* (1907), *Cante hondo* (1912) ou *Sevilla y otros poemas* (1920) de Manuel Machado, ou les célèbres *Romancero gitano* (1928) et *Poema del cante jondo* (1931) de Federico García Lorca. D'un point de vue formel, jusqu'aux années cinquante, la poésie consacrée au flamenco était toujours très proche de la tradition métrique espagnole et utilisait de façon récurrente la rime et les mètres classiques. Dans *Anteo* notre auteur réussit à endosser le vers libre et son langage néo-baroque, d'une tendance très marquée ver l'irrationalisme, dans la poétique usée du *cante jondo*. Mais en plus du côté formel, la proposition la plus originale de ce livre fut la rencontre des imaginaires mythologiques de la tradition gréco-

[1776] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Anteo*, Palma de Mallorca, Ediciones Papeles de Son Armadans, 1956.
[1777] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Dos días de setiembre*, Barcelona, Seix Barral, 1962.

latine, à travers la figure du géant Antée, avec ceux du chant gitan andalou, en détriment d'une tradition imprégnée du romantisme et obsédée par l'altérité exotique du peuple gitan. Ce regard inclusif représente un précédent de la défense du métissage culturel, comme le principal instrument pour la construction de l'imaginaire collectif andalou, que nous apercevons dans l'ensemble de ses livres, et notamment dans un de ses chefs d'œuvre, le roman mythologique *Ágata ojo de gato* (1974). Citons les derniers vers du premier poème d'*Anteo*, intitulé *Hija serás de nadie*, dédiés au style du chant flamenco connu comme « la Soleá », où l'on retrouve la référence au géant mythologique :

> Pero la mordedura
> de lo negro, ¿tú también?, repetía.
> Hija serás de nadie, laberinto
> de infames asedios, tributaria
> humillación del llanto, hija
> serás de nadie, soleá tan libérrima
> que su arma es su yugo, alimentada
> de tierra, engendrada en la tierra,
> tanto más alta cuanto más
> caída, ¿tú también?, como Anteo.
>
> (*La Soleá*)[1778]

Le flamenco est aussi très présent dans son premier roman, *Dos días de setiembre* (1962), dans la figure d'un des personnages principaux, Joaquín « El Guita », un homme extrêmement pauvre qui travaille comme ouvrier dans les grands domaines d'exploitation agricole menés par les mêmes oligarques qui le sollicitent dans des soirées privées où il chante du flamenco contre un salaire minable. Dans la radiographie sociale de ce roman, José Manuel Caballero Bonald s'inscrit dans le mouvement littéraire du réalisme social de dénonciation du régime de Franco. Ici, le cri de rage caractéristique du chant flamenco symbolise dans l'ampleur musicale de ses formes, l'indignation et la révolte. Il est le dernier emblème de la dignité morale et esthétique d'une minorité sociale, celle des paysans et des gitans andalous, instrumentalisée et méprisée par la société civile. Même si notre auteur, muselé par la censure franquiste, reste volontairement très ambigu dans certains aspects du récit, comme par exemple l'appartenance de Joaquin au collectif gitan, un lecteur rusé, connaisseur des univers sémantiques des paroles traditionnelles du chant flamenco, aurait dû faire très facilement le lien entre l'histoire tragique de Joaquin, l'histoire récente de l'Espagne d'après-guerre, et la dénonciation qu'il entreprend entre ses lignes.

Dans cette partie de la thèse nous traitons aussi en profondeur l'amplitude formelle et symbolique du silence dans l'ensemble de son œuvre. D'un point de vue rhétorique et prosodique,

[1778] Op. cit., *Somos…,* p. 130.

le silence comble les espaces les plus suggestifs de sa poésie. Dans son œuvre critique et dans ses mémoires il se montre très souvent sensible à ce phénomène. Par exemple, il arrive à dire sur les silences de la poésie néo-baroque du colombien León de Greiff : « ce sont les meilleurs silences j'ai jamais entendus »[1779]. Mais c'est d'un point de vue poétique et philosophique, et très spécialement par sa filiation avec la poésie mystique espagnole, où le silence devient une pièce essentielle dans son processus de création littéraire. Dans une interview[1780] que nous lui avons faite en 2015 il se référait à l'influence du concept de la « musique silencieuse »[1781] dans sa pensée, concept présent dans la poésie mystique de Saint Jean de la Croix. En ce sens, il envisage la poésie comme une ascèse musicale vers le coté le plus intime de l'esprit. Le silence devient aussi le sujet principal de beaucoup de ses poèmes que nous étudions dans une approche comparée avec les passages de ses romans où il joue aussi un rôle fondamental.

Nous nous concentrons ensuite sur l'analyse des paysages sonores qu'il décrit dans son œuvre dans le but de mieux appréhender sa sensibilité acousmatique. Il s'agit d'une problématique très proche d'une question de fond essentielle dans la dimension théorique de notre enquête : quelle est l'ampleur musicale de la sonosphère et des résonances provenant de l'espace psychologique enregistrées dans son œuvre ? Tout au long de cette étude nous arrivons à comprendre que la valeur symbolique qu'il attribue très souvent à la musique frôle indéniablement la valeur esthétique et musicale de la plupart des sons, des voix et des paroles qui résonnent dans l'ensemble de ses livres. Dans son œuvre, l'image de l'homme qui écoute expectant le silence traverse l'ensemble des phénomènes intellectuels, esthétiques et philosophiques concernés par les nuances musicales de l'existence. Des rapports qui dialoguent tout de même avec la dimension musicale de la parole. Nous citons à cet égard un de ses derniers poèmes en prose, *Estoy oyendo el límite del signo*[1782], où toutes ces allusions ont lieu à travers des formes musicales qui nous font penser à l'expression du chant flamenco:

> Penetra, excava en las palabras, trasgrede los sonidos, pugna con ellos como si fueran elementos volátiles desanudados de su yacimiento natural. Absueltas de su origen, son palabras que ya no volverán nunca a su origen, se han replegado al terminal reducto de un lenguaje que circunda lo abstracto para aproximarse a una forma unitiva de iluminación. La mudanza de los significantes confluye en la desorbitada representación del signo. Ya están los almanaques estragados en mitad de la noche, ya está la vida en vilo juntamente. Y ahí prorrumpe el cante sustentado con garfios y clavijas, elevando su potencia sollozante por medio de segmentos consoladores, equilibrando el brusco proceso de una situación límite que coincide con la totalidad sensitiva del grito. Las voces no son ya sino envolturas volubles de la voz, las músicas apenas comparecen en la emisión suprema de la música. ¿Se acuerda propiamente quien canta de lo que ha vivido? Y si se acuerda ¿elige los candentes desgarros sensoriales para armonizar la

[1779] Op. cit., *La costumbre…,* p. 292.
[1780] Interview disponible dans les annexes documentaires de la thèse.
[1781] Vers inclus dans l'œuvre *Cántico espiritual* (1622).
[1782] *Je suis en train d'entendre les limites du signe.*

> difícil quejumbre? Es un quehacer sutil, farragoso, irrestricto, enaltecido por la angustiosa conjetura de una remota sangre que vuelve a ser sangre reciente. Y ya no hay más que un trémulo boquete abierto en lontananza, de repente surcado de innumerables grietas que tienden a la saturación del centro. Para olvidarlo todo hay que empezar por evocarlo todo. Del abstruso entramado verbal brota el resplandor de un orden: la formulación oscura de la luz.[1783]

Nous concluons notre thèse par un parcours très synthétique de la trajectoire musicale de notre auteur dans le domaine professionnel. Depuis ses débuts en tant que parolier et anthologue dans l'année 1968, lorsqu'il écrivit les paroles du premier disque du chanteur de flamenco José Mercé, intitulé *Bandera de Andalucía*[1784], et publia l'une des plus remarquables anthologies du chant flamenco, nommée *Archivo del cante flamenco*[1785]. Dans ce dernier travail, il rassemble une sélection d'enregistrements de chanteurs de flamenco professionnels et non professionnels qu'il avait réunis au fil d'un travail de terrain qui a duré plus de quatre ans. Accompagné d'une équipe de techniciens du son, il s'était rendu dans les espaces où avait lieu d'une façon naturelle le rituel du *cante jondo*, c'est-à-dire, les maisons, les cours intérieures d'immeubles situés dans les quartiers gitans de Jerez, de Séville, de Cadiz, et d'autres villages emblématiques où le flamenco subsistait encore, les bistrots et les tavernes où se rendaient de façon habituelle pour chanter autour du bar certains des artistes qu'il a pu rencontrer, etc. Le résultat : une œuvre historique où sont enregistrées les voix de certains des derniers héritiers du chant flamenco de souche.

Très peu de temps après, en 1971, il crée lui-même le label discographique *Pauta*, au sein duquel il produira une quarantaine de disques de flamenco, de chanson d'auteur et de musiques du monde. Un label avec un caractère progressiste très marqué, aussi bien pour le message contestataire de la plupart de ses paroles, dont il était parfois l'auteur, que pour le soin

---

[1783] Inclut dans *Desaprendizajes* (2015), p. 84. « Pénètre, creuse dans la parole, transgresse les sons, bats-toi avec eux comme s'ils étaient des éléments volatiles détachés de leur gisement naturel. Acquittées de leur origine, ce sont des paroles qui n'y reviendront jamais. Elles se sont confinées dans les derniers bastions d'un langage qui encercle l'abstrait pour se rapprocher d'une forme unitive d'illumination. L'instabilité des signifiants conflue dans la représentation exorbitée du signe. Déjà les calendriers se déchirent au milieu de la nuit, déjà la vie nous tient en haleine. Et là le chant éclate soutenu par des crochets et des goupilles, en élevant sa puissance de deuil par ses segments consolateurs, en équilibrant le brusque processus d'une situation limite qui est égale à la totalité sensitive du cri. Les voix ne sont plus que des enveloppes volages de la voix, les musiques comparaissent à peine dans l'émission suprême de la musique. La personne qui chante se souvient-elle proprement de ce qu'elle a vécu ? Et si elle s'en souvient, choisit-elle les brûlants déchirements sensoriels pour harmoniser une plainte si difficile ? C'est un savoir-faire subtil, enchevêtré, colossal, exalté par la conjecture angoissante d'un sang lointain qui redevient du sang récent. Et alors il n'y a plus qu'une brèche frémissante ouverte au loin, soudainement sillonnée d'innombrables fissures qui visent la saturation du centre. Pour tout oublier, il faut commencer par tout évoquer. De l'abstrus réseau verbal naît le reflet d'un ordre : la formulation obscure de la lumière. »

[1784] MERCÉ, José, *Bandera de Andalucía*, Álbum LP, Vinilo, Movieplay, Madrid, 1968.

[1785] CABALLERO BONALD, José Manuel, *Archivo del cante flamenco*, Madrid, Six disques LP, Vergara, 1968; ed. corrigée et augmentée: *Medio siglo de cante flamenco*, 1988.

minutieux des formes musicales. Une volonté esthétique qui amenait du vent frais pour les oreilles abasourdies par l'appareil de propagande du régime.

Conclusions

La musique joue un rôle fondamental dans la trajectoire littéraire et vitale de José Manuel Caballero Bonald. Elle est présente en tant que sujet dans tous ses livres, elle traverse tous les rouages de sa pensée et de sa poétique et transforme son écriture et les paysages sonores qu'il dessine dans son œuvre en espaces d'une résonance musicale. Par ailleurs, tout au long de son parcours d'intellectuel engagé pour la défense de la culture, il s'est montré comme un grand mélomane et comme l'un des meilleurs spécialistes de flamenco de son époque.

À travers sa riche bibliographie d'articles critiques sur la littérature, la musique, la peinture et d'autres expressions artistiques, nous pouvons percevoir un discours homogène sur la signification sociale et transcendantale de l'art dans sa dérive contemporaine. Dans tous ces textes et dans ses mémoires, nous découvrons un témoin fidèle des chemins que l'art hispanique a empruntés au cours de la seconde moitié du XXe siècle et de ses implications formelles et idéologiques en dialogue avec les traditions qui l'englobent. Dans ses conclusions, nous percevons une approche philosophique agglutinante, une vision ontologique sur le phénomène artistique: l'artiste écoute le monde à travers son expérience et le transforme dans le parcours de sa sensibilité intérieure. Parallèlement à sa filiation baroque et à son rejet de l'existence d'une réalité univoque, l'esthétique de la déformation prend une place centrale dans l'acte de création. L'œuvre d'art est conçue comme une réinterprétation arbitraire du monde et, dans le domaine de la parole, le nommer équivaut à le réinventer. À partir de sa voix critique et de l'intégration des chromatismes thématiques et structurels inhérents à la peinture, au cinéma ou à la musique, il mène à terme dans son œuvre littéraire une révision des universels de l'art en faveur de la liberté d'expression individuelle, promouvant la dignité qu'instaurent les diverses traditions artistiques et invitant les auteurs à assumer un rôle d'insoumis vis-à-vis des canons labiles de la beauté. « La grande littérature a toujours été écrite par des désobéissants », affirmait-il récemment dans une interview[1786].

Le poète de Jerez reconnaît l'artiste sous la loupe de son regard ontologique en faveur d'une poétique de l'art contraire au mimétisme et aux jugements dogmatiques. Ses préférences artistiques soutiennent l'abstraction formelle comme le seul moyen efficace pour dévoiler le masque des mystères de l'existence. Elles se nourrissent de la pensée mystique de la tradition

[1786] RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, Madrid, El País, 2-5-2009.
http://elpais.com/diario/2009/05/02/cultura/1241215204_850215.html

littéraire espagnole prête à discerner une vérité cachée sous la matière qui constitue toute œuvre d'art. Dans ce parcours éclairant, le doute, en dialogue avec l'image platonique de l'impossibilité d'atteindre la connaissance, devient le moteur de son processus de recherche artistique, à travers un désir de transcendance capable de renverser les indices de la réalité que l'on aperçoit à travers les sens. La recherche du mot précis et retentissant ne dépend autant de sa signification taxative que de sa capacité catalytique à suggérer des émotions originales dans la réception. Le pouvoir énigmatique de l'art est la seule clef légitimée pour aborder les questions transcendantales et pour nous soulager du poids de l'absence de réponses. Sa voix critique propose un modèle existentiel où la défense de la liberté, de la justice et du bien-être, prend le dessus sur les adversités morales et sociales qu'il dénonce dans son œuvre.

José Manuel Caballero Bonald est un légataire illustré des premiers chanteurs de la nuit. L'enquête qu'il mène dans les tripes du langage nous renvoie vers les indices ancestraux de notre histoire phonatoire, à l'invention de la parole et à sa transfiguration poétique à travers le chant. Le caractère sacré et purificateur du verbe, dans sa notion musicale, devient protagoniste dans un « chemin de la perfection » conscient de notre capacité innée à créer des mythes et à réhabiliter l'espace de la fiction. Le caractère suggestif de ses discours littéraires, la sensualité d'une écriture embrassée à l'exubérance de la nature, le don de la clairvoyance cantonné autour de la création du mythe, ou le transfert des sons provenant de l'espace psychologique et de la sonosphère, sont un héritage qui imprègne sa mémoire et qui configure les lieux communs de son identité culturelle les plus solides, au détriment de sa pensée sceptique et relativiste.

La musicalité de la parole enregistrée dans ses textes rend hommage à la grande littérature occidentale et à la tradition des lettres hispaniques, dont l'enracinement baroque marque la pulsion harmonique de ses phrases. Les classiques traversent sa voix poétique en dialogue permanent avec ses relectures de référence. Il s'inscrit ainsi dans une insigne lignée d'écrivains séduits par l'image acoustique de la parole. Si la métrique traditionnelle donnait des réponses exactes au sujet des valeurs rythmiques du vers, le symbolisme et le surréalisme, où nous situons les grands axes formels de la poésie de notre auteur, avaient établi un modèle d'écriture musicale qui assumait, au nom de la liberté individuelle, toutes les combinaisons sémantiques possibles dans les voix naturelles de la syntaxe. À partir de sa poétique néo-cultéraniste, notre auteur applique cette procédure théorique en puisant dans les vastes répertoires lexiques du castillan, dans l'idée de créer des images insolites par la combinaison inédite des mots. La richesse du vocabulaire contenu dans son œuvre nous parle de son goût pour les mots peu usuels, ceux qui sont mis de côté, voire oubliés, dans l'usage courant de la langue. Un processus de recherche qui, d'un point de vue philosophique, prétend retrouver « la palabra matriz

de las palabras »[1787]. Ainsi, la musicalité des paroles qu'il emploie brille dès les premiers maillons de la structure du langage, depuis le niveau phonétique et syllabique, jusqu'au niveau syntagmatique et dans la composition des phrases. Du particulier au général, d'un point de vue fragmentaire, la comparaison avec la musique prend forme dans l'image de la note musicale qui, jouée au moment précis, contient une beauté éblouissante capable de contredire la virtuosité frivole d'une expression artistique engendrée par la technique. Sans renoncer à celle-ci, José Manuel Caballero Bonald se méfie du caractère prescriptif et conservateur des manuels de métrique et de rhétorique, et refuse les limitations sémantiques des dictionnaires. La création artistique devient sincère à partir du moment où le message compris dans l'œuvre correspond à la dimension spirituelle de l'artiste. Un ordre de préférences qui fait de l'écoute l'élément générateur de l'orchestration — syntactique, thématique, rythmique, sonore — générale de l'œuvre littéraire. Sa filiation baroque, conçue comme une méthode formelle d'appréhension de la connaissance, articule un discours où le silence est à l'origine musicale de l'expression poétique et à la fois l'élément privilégié de l'écoute intérieure qui anticipe le processus de l'écriture. D'autres marques de style d'une musicalité manifeste, comme les enjambements, les épiphonèmes, l'adjectivation onctueuse, la cadence régulière ou syncopée du texte à tous les niveaux du discours, ou la richesse phonétique contenue dans l'impressionnant répertoire de mots présents dans son œuvre, reflètent une volonté poétique pleinement consciente de la valeur musicale des paroles qui surgissent, comme un assaut à la conscience, depuis sa sensibilité intérieure.

Parallèlement au concept de résonance, le rôle principal de l'écoute se montre comme le meilleur argument possible pour la comparaison du langage musical et du langage verbal au sein de la poétique de José Manuel Caballero Bonald. De la même façon que le musicien vit à travers son univers de notes et de mélodies, notre auteur coexiste avec les mots qui surgissent de son inconscient dans des moments inattendus. L'écriture représente pour lui une prise de conscience de ce phénomène où il trie et donne forme à tous ces mots. À travers leurs résonances dans la mémoire, alliées aux images des souvenirs, il assiste à la formation de son identité profonde. Dans cette démarche, les mots résonnent comme des mélodies évocatrices capables de donner forme à une version du réel et du passé qui ne cesse d'être éphémère et inexacte.

> ¿Se esconde en la memoria el absoluto nombre que nadie ha sido nunca capaz de pronunciar? ¿Se esconde en la memoria o es quizá un traslaticio silabario que empieza

[1787] Dernier vers du poème *Atajo del tiempo*, op. cit., *Somos…,* p. 544. *Raccourci du temps* : « le mot qui est la source de tous les mots ».

> a disiparse al tiempo que se acerca? No siempre las palabras secundan con fidelidad suficiente la percepción de lo nombrado.[1788]

La matière première des mots, sa bipolarité sémantique et à la fois sonore est le sujet principal de nombre de ses poèmes où, comme dans celui que nous venons de citer, il dialogue dans l'intertexte avec les théories les plus récentes de la linguistique. Sa poétique plonge jusqu'aux racines les plus profondes du langage, à la recherche des principes philosophiques qui justifient l'exaltation de la beauté à travers la parole. Nous percevons une inquiétude croissante dans ses derniers recueils de poésie, où depuis sa sénescence il se montre toujours fasciné par la nature troublante du signe linguistique. Dans plusieurs de ces poèmes, il entame une approche métalinguistique du langage poétique depuis laquelle il observe la formation des mots à partir de l'écoute intérieure. Très souvent il se doute de leur capacité objective à représenter des idées :

> Y qué es lo que se escucha en derredor sino el litigio entre el signo y la idea, qué sino el permutante auxilio del silencio, la sigilosa reticencia verbal que acalla los disturbios del lenguaje y hace aún más tupida la sombra advenediza de los abecedarios. Quien da nombre a la luz procede a desnombrarla.[1789]

À partir de son interprétation idéaliste, l'omniprésence du silence qui précède la mise au monde des mots est aussi universelle que la nature des choses que l'on perçoit à travers nos sens, représentée dans ce poème par le symbole de la lumière. Les préceptes platoniciens s'entrelacent avec la théorie du signe de Saussure. À cheval entre le monde des idées et le monde tangible, l'homme s'affirmant dans l'écoute crée le signe, un point de rencontre entre le monde idéal et le monde matériel qui, d'un point de vue taxonomique, ne cesse d'être une version de la réalité. Notre auteur soulève la raison existentielle de l'homme dans la nature imprécise de son langage, dans le litige entre ses sens et sa conscience, où rechercher la parole précise équivaut à la volonté de connaitre la vérité et de connaitre Dieu. Cette problématique redevient le sujet principal de son poème *La palabra, todas las palabras*[1790], extrait de son dernier livre *Desaprendizajes* (2015) :

[1788] Extrait du poème en prose *Quien da nombre a la luz procede a desnombrarla*, Op. cit., *Desaprendizajes*, p. 109. *Qui donne un nom à la lumière est en train de la débaptiser* : « Se cache-t-il dans la mémoire le nom absolu que personne n'a jamais été capable de prononcer? Se cache-t-il dans la mémoire ou s'agit-il d'un syllabaire versatile qui commence à se dissiper en même temps qu'il se rapproche de nous? Les mots ne soutiennent pas toujours avec une fidélité suffisante la perception de la chose nommée. »

[1789] Id. « Et qu'est-ce qu'on écoute autour de nous si ce n'est le litige entre le signe et l'idée ? Quoi d'autre que le permutable secours du silence, la silencieuse réticence verbale qui anéantit les troubles du langage et rend encore plus dense l'ombre étrangère opportuniste des abécédaires ? Qui donne un nom à la lumière est en train de la débaptiser. »

[1790] Op. cit., p. 80. *La parole, toutes les paroles* : « Parfois, dans les lents effondrements sensitifs de l'insomnie, j'écoute le bruit que font les paroles lorsqu'elles se rassemblent pour créer la grande parole, celle qui épure les autres, les contient et les rend vivantes dans une même orbite de significations. Il s'agit

> A veces, en los lentos derrumbes sensitivos del insomnio, escucho el ruido que hacen las palabras juntándose para crear la gran palabra, la que decanta a las demás y las contiene y vivifica en una misma órbita de significaciones. Es una agotadora, metódica, inflexible actividad perpetrada en lo más furtivo de la noche expectante. Esa palabra ocupa una extensión inmensurable dentro de los idiomas conocidos y su entendimiento desborda la capacidad semiótica del pensar. Asume en fases varias la totalidad de los recursos imaginativos, de manera que resulta inviable suplirlos con acepciones tributarias de la realidad. Quienes argumentan que el nombre de Dios está formado por todas las letras del alfabeto[1791], también están refiriéndose alegóricamente a esa palabra que concierne a todas las restantes palabras capaces de dar nombre a las cosas. La idea de Dios vuelve a ser en este caso el vínculo entre el verbo y la totalidad.[1792]

Parallèlement à l'incompatibilité manifeste entre représentation objective de la nature dans la parole et recherche des réponses aux questions transcendantales, les poètes symbolistes ont assumé, dans leur refus à la pensée rationnelle, la poétique musicale comme un chemin solide vis-à-vis de ce désagrément. La musique évoque le monde et nous invite à le réinterpréter d'une façon subjective, dans un espace conceptuel où seul le désir de sublimer la beauté pourrait aller au-delà des regards individuels.

Dans ce débat essentiel, nous retrouvons l'un des meilleurs arguments pour notre approche. Tout au long de ces pages, à travers les différentes approches critiques appliquées à l'étude de l'œuvre de notre auteur, nous avons étudié les relations thématiques et formelles entre le genre musical et le genre littéraire. L'étude comparée a mis en avant la rencontre efficace des univers sémantiques des deux domaines dans la pensée, la poétique et l'œuvre de notre auteur. Mais à l'égard de l'une des principales problématiques intersémiotiques que proposent les études musico-littéraires, nous constatons que la frontière qui sépare les deux langages est fortement marquée par la capacité exclusive des mots à porter des images. En ce sens, nous nous demandons s'il est juste d'affirmer que la littérature — outre qu'elle ressemble énormément à la musique d'un point de vue structurel et formel, et que l'on doit appréhender comme son meilleur modèle — peut être considérée elle-même comme une musique.

José Manuel Caballero Bonald donne une réponse concise à cette question dans l'interview que nous lui avons faite en 2015 : « La musique c'est la poésie dans sa plus haute

---

d'une épuisante, méthodique, inflexible activité perpétrée du côté le plus furtif de la nuit expectante. Cette parole occupe une extension incommensurable dans les langues connues et sa compréhension déborde la capacité sémiotique de la pensée. Dans ses diverses phases, elle absorbe la totalité des recours de l'imagination d'une façon telle qu'il semble vain de pouvoir les combler avec des sens tributaires de la réalité. Ceux qui argumentent que le nom de Dieu est formé par toutes les lettres de l'alphabet, se référent aussi allégoriquement à cette parole qui concerne toutes les autres paroles capables de nommer les choses. L'idée de Dieu redevient encore le lien entre le verbe et la totalité. »

[1791] Cette idée fait allusion à l'herméneutique cabalistique qui dans le contexte de la littérature hispanique contemporaine a été soigneusement intégrée dans l'œuvre de Jorge Luis Borges, et notamment dans ses livres *Ficciones* (1944) et *El Aleph* (1949), et dans des poèmes comme *El Golem*, inclus dans *El otro* (1964).

[1792] Op. cit., p. 80.

température expressive. »[1793] D'un point de vue structurel et linguistique, la musique est observée depuis la littérature comme un modèle inatteignable à cause du lourd fardeau inscrit dans la nature référentielle des mots. Face à cette constatation, la réflexion poétique est allée au-delà de l'esthétique symboliste dans le chemin de la transformation musicale de la parole, rejetant le poids de la logique sémantique des phrases à partir de la dérive surréaliste et irrationnelle des mouvements littéraires d'avant-garde. Une décision théorique qui imprègne la poétique de notre auteur et lui a montré le chemin pour atteindre les « hautes températures » qu'il évoque dans l'interview. Par contre, dans la fissure abyssale qui commençait à s'ouvrir sous les pieds des mots entre l'image acoustique et le concept, malgré le renoncement à la cohérence sémantique au niveau syntagmatique, les relations entre le signifiant et le signifié restaient toujours intactes au niveau lexique. Aller au-delà signifierait la destruction du signe linguistique et, avec lui, l'essence même de l'expression littéraire. Au contraire, José Manuel Caballero Bonald est aux commandes du navire de l'esthétique baroque sur lequel il sillonne sur les océans sémantiques de la langue, en même temps qu'il se délecte de l'écoute du « chant de l'eau[1794]» : les mots insolites et ingouvernables qui viennent à la rencontre de son odyssée poétique de « navigateur solitaire[1795] ».

Une deuxième question de fond, cruciale dans notre thèse, en relation avec les limites sémantiques du langage musical et du langage verbal, mais cette fois-ci sur le plan cognitif, est la définition ontologique du concept de musique, souvent révisée dans l'œuvre critique et littéraire de notre auteur. Jusqu'où emploie-t-il un sens symbolique lorsqu'il affirme écouter la musique de l'eau, du vent, du chant des oiseaux ou celle de la parole ?

Après avoir revu cette question taxonomique en profondeur, à travers l'ensemble des allusions musicales de son œuvre, la meilleure définition possible du concept de musique est celle de la pulsion sonore provenant du silence qui fait irruption dans l'écoute du poète ou du lecteur qui attend patiemment sa venue séduisante. Une expérience esthétique liée à l'acuité du sens de l'écoute et au désir de rencontrer la beauté éblouissante de la musique dans sa nature fugace et intemporelle. De la même façon que le firent ses maitres Juan Ramón Jiménez et Luis Cernuda, notre auteur écoute cette musique dans toutes les nuances acousmatiques qui le rapprochent de la « voix universelle ». Dans la mesure où l'expression poétique surgit à partir de l'écoute intérieure des mots en consonance avec l'écoute attentive de la sonosphère, ce principe idéal se forme dans

[1793] Interview disponible dans les annexes de la thèse.
[1794] Vers du poème *Álamo blanco* de Juan Ramón Jiménez, une des principales références de José Manuel Caballero Bonald: « Arriba canta el pájaro / y abajo canta el agua. / (Arriba y abajo, / se me abre el alma). »
[1795] Titre d'un poème homonyme — *Navegante solitario* — contenu dans son livre *Descrédito del héroe* (1977), op. cit., *Somos…,* p. 311.

sa sensibilité métaphysique, et à partir des dérives théoriques des mouvements littéraires — baroque, romantisme, symbolisme, surréalisme — dont il se sent l'héritier.

Pour conclure, citons deux poèmes de José Manuel Caballero Bonald — que nous traduisons en langue française — qui évoquent magistralement ce principe tout au long de ses plus de soixante ans de trajectoire artistique de poète situé dans l'écoute. Il s'agit, d'une façon très significative, du premier de ses poèmes, *Ceniza con mis labios*[1796], qui ouvre son recueil *Las adivinaciones* (1952) et qu'il situe toujours dans la première page des différentes éditions révisées de ses œuvres complètes, et des derniers vers de son poème testamentaire et autobiographique *Entreguerras* (2012). Deux textes qui représentent le caractère homogène de sa voix poétique au fil des années. Une voix qui naît de son désir de rendre matérielle la « douleur muette abasourdie d'une lèvre » où il croit entendre « la voix universelle qui respire / dans l'intimité ».

[1796] *La cendre de mes lèvres.*

CENIZA SON MIS LABIOS

En su oscuro principio, desde
su vacilante estirpe, cifra inicial de Dios,
alguien, el hombre, espera.

Turbador sueño yergue
su noticia opresora ante la furia
original de la que el cuerpo es hecho, ante
su herencia de combate, dando vida
a secretos quemados,
a recónditos signos que aún callaban
y pugnan ya desde un deseo mísero
para emerger hacia canciones,
mudo dolor atónito de un labio,
                el elegido,
que en cenizas transforma
la interior llama viva de lo humano.

Quizá sólo para luchar acecha,
permanece dormido o silencioso
buscando, besando el terso párpado rosa,
el pecho inextinguible de la muchacha amada,
quizá sólo aguarda combatir
contra esa mansa lágrima que es letra del amor,
contra
        aquella luz aniquiladora
que dentro de él ya duele con su nombre: belleza.

Allí en el torpe sueño todos
los simulacros de la fe consume,
difunde apenas con fugaz certeza,
unitivo rescoldo de sus vivientes brasas.

En tanto el hombre lucha: existe,
traduce la armonía furtiva del azar,
bebe en los borbotones de su tiempo,
se confina en la fiebre donde afloran
su linaje, su origen, su imposible
destino de buscador de Dios,
de elegido que espera,
ahora,
        todavía,
encender la ceniza de sus labios.[1797]

[1797] Op. cit., *Somos…,* pp. 21, 22.

LA CENDRE DE MES LÈVRES

Dans l'obscurité de son origine, depuis
sa lignée hésitante, chiffre initial de Dieu,
quelqu'un, l'homme, attend.

Un rêve troublant érige
son récit oppressant face à la rage
originale dont le corps est fait, face
à son héritage de combattant, donnant vie
à des secrets brûlés,
à des signes lointains encore silencieux
et qui se battent déjà au fond d'un désir misérable
pour émerger jusqu'aux chansons,
douleur muette abasourdie d'une lèvre,
                l'élue,
qui transforme en cendres
la vive flamme intérieure de l'humain.

Peut-être guette-t-il seulement pour lutter,
il demeure endormi ou silencieux
cherchant, embrassant la lisse paupière rose,
la poitrine inextinguible de la jeune fille aimée,
peut-être attend-t-il seulement de résister
contre une larme docile qui est la lettre de l'amour,
contre
        cette lumière annihilatrice
qui déjà lui fait mal à l'intérieur de lui avec son nom : beauté.

Là-bas, dans le rêve maladroit,
elle consume tous les simulacres de la foi,
à peine les fait-elle connaitre avec une certitude fugace,
derniers restes uniformes de ses braises vivantes.

Entre temps, l'homme lutte: il existe,
il traduit l'harmonie furtive du hasard,
il boit dans les jaillissements de son temps,
il reste confiné dans la fièvre d'où fleurissent
son lignage, son origine, son impossible
destin de chercheur de Dieu,
d'élu qui attend,
ici,
    encore,
de pouvoir allumer la cendre de ses lèvres.

ÚLTIMOS VERSOS DE *ENTREGUERRA*S (2012)

[…]

tengo miedo ahora mismo madre miedo de llegar de no
poder llegar
tengo miedo de lo acumulativo y lo disperso de no callar
de estar callado
de la memoria de la desmemoria de lo inminente de lo
alejadizo
de regresar ya anciano hasta tu vientre madre
de perderme en las equidistancias de todos los pretéritos
y oír allí definitivamente la voz universal que alienta en lo
más íntimo
la común propiedad en que confluye la voz de cada uno
madre

me asilo en los amenos territorios nativos donde ya todo
es póstumo
y dejo en las afueras los artefactos honorables los lastres
del oficio
tantas y tan efímeras disonancias urdidas con la rabia y
con la idea
me alejo de mi nombre de inmediato me alejo igual que
un ala de su aire
o tal vez como el árbol talado sólo para probar la
solvencia del hacha

cierro las negras puertas de la historia los cartapacios del
pasado
de todo lo demás no queda nada
apenas el guarismo desigual irrestricto de unas privadas
entreguerras
el monocorde olvido el tiempo el tiempo el tiempo
mientras musito escribo una vez más la gran pregunta
incontestable
¿eso que se adivina más allá del último confín es aún la
vida?[1798]

[1798] Op. cit., *Entreguerras*, pp. 213, 214.

DERNIERS VERS DU RECUEIL *ENTREGUERRA*S (2012)

[…]

j'ai peur dans cet instant précis mère peur d'arriver de ne
    pas pouvoir arriver
j'ai peur de tout ce qui est accumulatif et éparpillé de ne pas me taire
    d'être en silence
de la mémoire de l'amnésie de l'imminence de
    l'éloignement
de retourner déjà vieux jusqu'à ton ventre mère
de me perdre dans les équidistances de tous les temps passés
d' entendre là-bas définitivement la voix universelle qui respire
    dans l'intimité
le don commun où confluent toutes nos voix
    mère

je trouve asile dans les amènes territoires natifs où tout déjà
    est posthume
et je laisse à la périphérie les artefacts honorables les poids
    du métier
tant et si éphémères dissonances ourdies avec la rage et
    avec l'idée
je m'éloigne de mon nom immédiatement je m'éloigne comme une
    aile de son air
ou peut-être comme l'arbre abattu seulement pour prouver
    l'efficacité de la hache

je ferme les portes noires de l'histoire les classeurs du
    passé
de tout le reste il ne reste rien
à peine le chiffre inégal absolu de certaines
    entre-guerres privées
l'oubli monocorde le temps le temps le temps
pendant que je murmure j'écris encore une fois la grande question
    sans réponse
ce que l'on devine au-delà des derniers confins est-il encore la
    vie ?

Futures lignes de recherche

Au fil de la rédaction de la thèse nous avons soulevé de nombreuses questions liées à notre problématique qui nous invitent à poursuivre nos recherches dans le domaine des études musico-littéraires. Dans les lignes qui suivent nous tenterons d'esquisser les grands traits de l'ensemble de ces points limitrophes que nous n'avons pas pu étudier en profondeur.

Tout d'abord, concernant la présence de la musique dans la trajectoire de notre auteur, nous avons déjà souligné le besoin de mener à terme une étude approfondie sur les relations esthétiques, historiques et littéraires qu'il a entretenues et qu'il entretient actuellement avec l'art flamenco. Un espace critique que nous avons seulement abordé dans le troisième chapitre de la thèse depuis le point de vue de leur présence dans notre corpus analytique, limité à son œuvre littéraire. Tout au long de notre étude nous avons repéré de nombreuses sources qui seront sans doute de grande valeur pour cette future ligne de recherche : sa correspondance avec certains protagonistes de l'évolution de l'art flamenco à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, comme Antonio Mairena ou Francisco Moreno Galván ; des documents qui font preuve de son rôle décisif dans le procès historique d'intégration du flamenco dans la culture officielle espagnole à partir des années soixante, et de sa participation à plusieurs évènements, publics et académiques, en Espagne et dans divers pays du monde, où la musique flamenca a commencé à être étudiée pour la première fois ; aussi des disques, des contrats artistiques, des couvertures d'albums, des photos, des dessins, des lettres, qui montrent l'implication profonde de notre auteur d'un point de vue personnel et professionnel dans le milieu du flamenco.

Parallèlement à cette question, la révision du corpus d'études critiques dédiés à l'art flamenco nous semble nécessaire, car il est souvent assimilé au domaine imprécis de la « flamencologie », une discipline qui n'a toujours pas une assise solide dans le panorama académique. Depuis les dernières années, grâce à l'intégration timide de l'étude du flamenco dans les milieux universitaires et dans certaines écoles doctorales, les études sur l'art flamenco se sont étendues à plusieurs domaines scientifiques en rapport avec les diverses disciplines qui s'intéressent à un phénomène musical unique dans le monde, et pour autant si négligé. En ce qui concerne les divers domaines d'études appliqués aux échanges entre la littérature et la musique — malgré les travaux de recherche de nombreux spécialistes en la matière, comme Francisco Gutiérrez Carbajo, Juan Alberto Fernández Bañuls, José María Pérez Orozco, María del Carmen García Tejera, Francisco Javier Escobar Borrego ou José Cenizo Jiménez — il n'existe pas d'étude critique actualisée sur la dimension historique des relations entre la littérature et le flamenco, à travers l'impressionnant corpus de paroles du *cante jondo* écrites par des intellectuels et, dans le sens inverse, des textes que la poésie savante a dédiée à l'art flamenco.

Un autre sujet intimement lié aux relations musico-littéraires dans la littérature espagnole de la deuxième moitié du XXe siècle, et qui n'a pas encore été abordé d'une façon générale par la critique, est la présence de la musique dans les œuvres des auteurs de la génération des années cinquante et son influence dans leur pensée esthétique et poétique. Tout au long de notre thèse nous avons pu constater, à partir des liens très proches de notre auteur avec certains membres du « groupe poétique des années cinquante », le rôle principal de la musique dans les œuvres de José Ángel Valente, Ángel González, Félix Grande, Fernando Quiñones, José Hierro ou Antonio Gamoneda. Certaines publications concernant ce sujet — le livre *La chanson de l'eau*[1799] de José Ramón Ripoll, les articles souvent cités dans notre travail du professeur Escobar sur la présence de la musique dans l'œuvre de José Ángel Valente[1800], ou l'article *Musique et peinture dans la poésie d'Angel González*[1801] de José Enrique Martínez — commencent à donner quelques réponses précises à ce vide critique, en correspondance avec le poids que la musique a pris pendant les dernières années dans le domaine des études littéraires, en tant que référent structurel, cognitif et thématique. Ce contexte intersémiotique nous invite aussi à persévérer dans une approche comparée et multidisciplinaire de la littérature espagnole contemporaine.

Par ailleurs, du point de vue de la critique littéraire, et à partir du concept de musicalité de la parole, nous croyons nécessaire une révision profonde de la notion d'écriture baroque de José Manuel Caballero Bonald, à partir d'une étude comparée de ses principales sources et modèles, depuis Juan de Mena, en passant par Fernando de Herrera, Saint Jean de la Croix, l'ensemble des poètes baroques du Siècle d'Or espagnol qu'il cite dans ses articles critiques et dans ses mémoires, et surtout, Luis de Góngora, sa principale référence poétique. Même si nous avons abordé la question dans le deuxième chapitre de la thèse, nous nous demandons quels aspects formels présents dans les œuvres de tous ces auteurs classiques nous permettraient de parler d'une musicalité néo-baroque du vers et de la parole. Cette question devrait être aussi appliquée aux modèles d'écriture néo-baroque de la littérature hispano-américaine, présents dans les œuvres d'Alejo Carpentier et de Lezama Lima, auteurs qui ont aussi profondément marqué le style littéraire de José Manuel Caballero Bonald. Les liens entre l'esthétique littéraire baroque et

[1799] RIPOLL, José Ramón, *Cantar del agua*, Ed. Eleuve, Música y letra, 2007.

[1800] Voir les articles ESCOBAR BORREJO, Francisco Javier, *Sobre Valente y lo Jondo: Notas de Poética*, Séville, Université de Séville, Studi Ispanici, nº 37, 2012, pp. 293-315.; « *Tres lecciones de tinieblas*, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas », Enthymema, nº 6, 2012.; « Pervivencia de *Wozzeck*, de Alban Berg en *Invención sobre un perpetuum mobile*, de Valente (con Celaya y Leopoldo Mª Panero como telón de fondo) », Il confronto letterario 57, Quaderni di letterature straniere moderne e compárate dell'Università di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici, 2012.; *Poesía y canción: el río sumergido, de José Ángel Valente. Cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes*, Séville, Fondation Machado, Demófilo nº45 (Revista de Cultura Tradicional de Andalucía), pp. 11-40, Sep. 2013.

[1801] MARTÍNEZ, José Enrique, *Música y pintura en la poesía de Ángel González*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Prosemas, nº 1, Revista de estudios poéticos, 2014, pp. 127-151.

la littérature latino-américaine ont déjà été étudiés dans des œuvres comme « Baroque et Amérique. Un itinéraire inachevé »[1802] de Carmen Bustillo. Cependant, les auteurs espagnols du XXe siècle marqués par les courants littéraires hispano-américains, comme José Manuel Caballero Bonald lui-même, ne sont pas pris en compte dans ce genre d'études, qui sont souvent imprégnées d'une vision multinationale de la littérature, et négligent les œuvres écrites dans leur langue pourtant commune.

En dernier lieu, la récente évolution des approches dans le domaine des études musico-littéraire — impulsée par la révolution robotique, informatique et digitale à laquelle nous assistons pendant les dernières années — comme la neurolinguistique ou la psychologie cognitive, nous invite à penser que dans un futur proche la recherche académique, dans ses multiples branches, offrira encore des méthodes d'étude nouvelles et efficaces pour mieux comprendre la nature convergente des arts en général, et de la musique et de la littérature en particulier. Sans doute, l'ensemble de ces progrès techniques marqueront-il à leur tour les voies traditionnelles de l'étude comparée des arts, et même l'avenir, toujours inquiet et poreux, des genres artistiques.

[1802] BUSTILLO, Carmen, *Barroco y América. Un itinerario inconcluso*, Caracas, Ed. Universidad Simón Bolívar, 1e ed. 1990, 2e ed. augmentée, 1996.

José Manuel Caballero Bonald est aujourd'hui une véritable référence dans le monde littéraire hispanique du XXe siècle. Ayant excellé tout au long de son parcours dans des genres aussi variés que la poésie, l'essai, le roman et l'article de presse, il a obtenu les plus grandes distinctions, notamment le Prix Cervantès (2012).

Cette étude s'articule autour de trois parties. Dans la première, « Le dialogue entre les arts », nous proposons une approche de la problématique de la multidisciplinarité de l'art à partir de l'analyse de l'œuvre critique et littéraire de notre auteur. Nous observons d'abord le contexte historique et sociologique des différents domaines de l'art qui le concernent, pour ensuite présenter une vision holiste de sa pensée esthétique et philosophique en relation avec le phénomène artistique. Cette démarche nous permet de nous interroger précisément sur la question des limites structurelles et sémantiques qui rapprochent et séparent la littérature de la musique.

Nous nous penchons dans une deuxième partie, « Poétique musicale », sur la définition des aspects musicaux de sa poétique en relation avec le concept de la musicalité de la parole. L'aspect sonore de son œuvre, qu'il soigne d'une façon minutieuse, se construit en harmonie avec ses sources primaires et avec les mouvements littéraires qui traversent son écriture. Dans la pensée de Caballero Bonald, la construction musicale du texte est en intime relation avec son expérience vitale, avec sa mémoire, ainsi qu'avec toutes les résonances qui traversent son esprit. L'image de l'écoute intérieure qui précède l'écriture rapproche son acte créatif du processus de création musicale. C'est à travers l'ensemble de ces notions que nous rassemblons et que nous étudions des fragments choisis de son œuvre : extraits et poèmes où la suggestion, l'évocation, et d'autres procès issus de l'esthétique sonore, les rapprochent indéniablement du langage musical. D'autre part nous abordons, à partir de l'étude de la sonorité de son œuvre, la problématique des genres et d'autres débats convergents issus de la théorie de la littérature, qui opposent des concepts comme tradition/expérimentation, oralité/écriture ou poésie/prose.

Enfin notre dernière partie, « La musique dans son œuvre », est consacrée à l'étude de la présence de la musique dans ses écrits, en particulier ceux s'intéressant au flamenco, d'un point de vue thématique et symbolique. La musique est présente, sans exception, dans tous ses romans et dans tous ses livres de poésie. Parmi toutes ces musiques, l'art flamenco occupe une place privilégiée dans son œuvre. À partir de la relation féconde entre littérature et flamenco, que l'on découvre tout au long de ses romans et poèmes, nous proposons une révision de la poétique de « lo jondo », et des relations entre la poésie savante et cette forme authentique de poésie de tradition orale. Parallèlement à sa sensibilité musicale, nous étudions la présence du silence et des paysages sonores dans son œuvre en tant que symbole et comme outil rhétorique. L'ensemble des symboles musicaux qui traversent son œuvre nous dévoilent quelques questions essentielles pour les études musico-littéraires, que nous abordons à travers sa pensée poétique et philosophique : vers et musique se mêlent-ils ? Comment définir l'amplitude sonore de la musique ?

En dernier lieu, et pour apporter une réponse à ces questions, nous nous rapprochons du caractère mélomane de José Manuel Caballero Bonald, marqué par sa trajectoire professionnelle en tant que producteur musical, parolier, anthologiste du chant flamenco et folkloriste. Si l'influence de la musique dans son œuvre littéraire justifie en grande partie sa conception holiste de l'art, sa poétique musicale et ses incursions dans le milieu professionnel de la musique nous renvoient vers un échange ambivalent qui justifie la nature comparatiste et multidisciplinaire de notre étude.

José Manuel Caballero Bonald is one of the greatest Spanish writers of the 20th and the 21st centuries. His works have been awarded the most important prizes of Hispanic literature. He is also one of the last members of the Generation of '50, also known as "The kids of the war".

This study is divided into three chapters. The first, "The Dialogue Between the Arts", offers a general approach to the multidisciplinary of the arts, in connection with Caballero Bonald's critical articles and pieces of literature in which he emphasises this point. The chapter examines the historical and sociological context of the concept of intersemiotics to understand the way artistic domains figure in his writings. It also explains his holistic vision of the arts, his aesthetic thinking and his philosophy. From the perspective of intersemiotics, this enables the analysis of the structural and semantic limits that join and divide literature and music.

The second chapter, "Musical Poetics", studies the musical aspects of his poetics, specifically in relation to the idea of musicality of the word. The musical side of his work, which is always meticulously composed, is built in harmony with his primary sources and with the literary movements that can be perceived in his writings. In Caballero Bonald's thinking, the musical construction of the literary text is intimately related with his life experience, his memory, and all the resonances crossing his mind. The image of the inner ear as the source of the poetic word, which harks back to the mystical poetry of the Spanish Golden Age, brings his act of creation closer to the nature of music, which is built on a similar principle. On this basis, the chapter offers a close reading of several extracts from his works: fragments and poems in which suggestion, evocation, and other proceedings derived from the aesthetic of sound get him genuinely closer to the musical language. In this way, without leaving the borders of literature and music, the chapter examines, starting from the study of the musicality of his writings, the problematic of gender and other issues concerning literary theory, such as the opposition of tradition and experimentation, orality and writing, or poetry and prose.

The last chapter, "The Music in his Works", is devoted to the study of the presence of music in his writings from a thematic and symbolic perspective. Music is mentioned in every single novel and book of poems he has published. Among the different music genres he mentions, flamenco undoubtedly plays the leading role in his writings, modernising the relation with scholarly literature that started around the 15th century. In this way, the chapter examines his "Poética de lo jondo", and reconsiders the relationship between scholarly literature and this original form of oral tradition. Given his musical sensitivity, the chapter also studies the presence of silence and the soundscapes in his works. The large number of musical symbols in his writings invites us to think about some of the main questions referred to by the emergent fields in the intersections between literary and musical scholarship. The chapter answers some questions through his poetic and philosophical thinking: Can verse and melody become the same thing? How could we define the sounding range of music?

Finally, having answered the above-mentioned questions, this PhD thesis explores the evidence attesting to José Manuel Caballero Bonald as a cultivated person within musical culture. This evidence is mainly embedded in his professional work as music producer, songwriter and folklorist. It is the influence of music on his writings that has been studied in detail in this thesis and, in fact, justifies his holistic conception of art. His musical poetics and his incursions into the professional environment of music reveal an ambivalent exchange between them that justifies the comparative and multidisciplinary nature of this study.