

METAFÍSICA Y METAPOESÍA EN *LAS ADIVINACIONES* DE JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

JUAN CARLOS ABRIL
Universidad de Granada
jca@ugr.es

RESUMEN

A través del análisis de *Las adivinaciones*, de José Manuel Caballero Bonald, asistimos a las claves de la poesía del mediosiglo español. Este libro ha sobrevivido a su época porque supuso la superación de la poética existencial y metafísica, que nuestro autor tradujo en inquietud metapoética. Una ópera prima madura que suscitó el interés de la crítica, a la que se le da un repaso minucioso, y que sentó las bases de las preocupaciones lingüísticas y discursivas posteriores en el conjunto de la obra del jerezano.

PALABRAS CLAVE: *Las adivinaciones* — Caballero Bonald — metafísica — metapoésia — discursividad

ABSTRACT

Through the analysis of *Las adivinaciones*, by José Manuel Caballero Bonald, we witness the keys of the poetry of the middle of the century in Spain. This book has outlived its time because it resulted in the overcoming of the existential and metaphysical poetry, which our author translated into a concern about metapoetics. It is a mature opera prima that attracted the attention of the critics about which a thorough review is offered, and which also laid the foundations of the subsequent linguistic and discursive concerns in the whole work of the author from Jerez de la Frontera.

KEY WORDS; *Las adivinaciones* — Caballero Bonald — metaphysics — metapoetry — discursivity

José Manuel Caballero Bonald consiguió un accésit del Premio Adonáis de poesía en 1951, y *Las adivinaciones* apareció en los primeros meses de 1952¹. *Las adivinaciones*², nada más aparecer, concita la sorpresa de la crítica situándola como una auténtica revelación en el panorama de las letras españolas de los primeros cincuenta. La situación de las letras españolas se enredaba entonces entre las angustias existenciales, los últimos coletazos de la poesía heroica y los desahogos sentimentales de una poesía huera. En ese laberinto levantaban la cabeza los mejores libros. Melchor Fernández Almagro (cfr. 1952) en el mes de marzo, y en el *ABC*, ya señala a *Las adivinaciones* como un libro que impresionaba con grato fulgor. «En *Las adivinaciones* vislumbramos el forcejeo del hombre para imponer al incipiente poeta la autenticidad de sus sentimientos», y cita versos y poemas. «José Manuel Caballero Bonald antes se distingue por el vigor que por el primor de la expresión. Prefiere lo espontáneo, mas no lo sea tanto que violento el lenguaje [...]. En suma: registremos una promesa.» Es de notar que ya en esta reseña de difusión nacional, se apunta una cuestión constante en esta poesía, la violencia del lenguaje, esto es el lenguaje como elemento central de su poética. Con todo, una reseña de este tipo en un diario nacional, no está nada mal para un primer libro, y buena parte de la repercusión se debió al prestigio que tenía entonces la Colección Adonáis. Se diría incluso que es un éxito absoluto. Así se podrían enumerar hasta un total de veinte largas reseñas a lo largo de 1952 y 1953, todas haciendo referencia al libro en términos elogiosos. Quizá todas merecieran un lugar aquí y ahora, pero no nos es posible citarlas todas. Sí sería interesante recordar cómo la mayoría de esos artículos y reseñas están de acuerdo, por unanimidad, en que ha nacido una nueva voz.

Marcelo Arroita-Jáuregui escribe en *Alcalá*, el 10 de mayo (cfr. 1952) una larga reseña:

Caballero Bonald es un poeta [...] deslumbrante [...] Estos poemas deslumbran, en primer lugar, porque hay en ellos una esplendorosa luz interna, un mundo poético hermoso y brillante. Y en segundo lugar porque el lenguaje de Caballero es rico y bello, luminoso y eficaz.

Y: «Un libro que supera el pesimismo para dar con el tono de verdadera caridad que es la poesía. Su lenguaje es andaluz, con lo que se apunta al barroquismo de algún modo, un lenguaje difícil por variado. Rico, expresivo, dúctil, manejado con ternura y sencillez, pero reflexionando las palabras en el verso hasta dar con el secreto del ritmo y la medida, con la construcción precisa y varia.» La crítica no es negativa. Y aunque se le considera un poeta personal, se le advierte de no imitar «la línea fácil de Vicente Aleixandre», quien era, sin duda, el poeta más importante de entonces (de hecho lo seguiría siendo muchos años). La influencia de Aleixandre en Caballero Bonald se puede rastrear en este libro, como el mismo autor confiesa en la «Introducción» a *Selección natural* (1983: 13-30):

¹ Ya se sabe lo importante que fue este premio para la recuperación cultural y literaria de la España de posguerra y para el lanzamiento de la promoción del 50 (vid. Brines en VV. AA., 1986: 142). Hay también un libro muy interesante, vid. Llera y Canelo, coords. 2003.

² «Después de darle muchas vueltas, me decidí por un título adusto –*Las adivinaciones*– que, en el fondo, se correspondía bastante bien con mis rudimentos alegóricos de entonces a propósito del proceso creador.» (1995: 226)

Mi primer libro de poesía —*Las adivinaciones*— se publicó en 1952 y lo empecé a escribir un par de años antes, coincidiendo ceremoniosamente con otra enfermedad. Quizás algún poema sea del 49, no estoy muy seguro. Se trata de un libro psicológicamente envarado, a medio camino entre la erótica religiosidad juanramoniana y el ritual panteísta aleixandrino. También podría encontrarse algún rasgo discursivo propio de Cernuda, más visible a través de las normas sintácticas, y ciertos reflejos de las maneras salmodiadas del Luis Rosales de *La casa encendida*, libro que leí por esas fechas y del que siempre me he sentido emocionadamente próximo. (1983: 20)

Nada mal como ejercicio de autocrítica, reconociendo deudas. En aquel momento se apreció la influencia de Aleixandre, señalada por Arroita-Jáuregui, pero también por Ventura Doreste, Pedro Barceló o Camilo José Cela (de las tres cfr. 1952), entre otros. En efecto, «la sombra de Aleixandre es alargada» (Abril, 2006: 9-15), como demuestra Juan José Lanz (2000: 39-79), sobre todo en la Segunda Generación Posguerra y en los poetas de posguerra. Su influencia llegó hasta finales de los setenta, con la consecución, como broche, del Premio Nobel de Literatura de 1978³. Como decimos, el éxito de esta primera entrega de poemas no sólo se debe a las influencias o al gusto establecido e imperante de la época, aunque algo hay de novedad —quizá no tanto de ruptura—, algo hay de genuino en esta voz joven. Gerardo Diego escribe una reseña elogiosa y que alude a una estirpe —la de la poesía andaluza— en la que Caballero Bonald ha entroncado por derecho propio (cfr. Diego 1952 *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 55): «Por eso su poesía se sitúa inconfundiblemente en la línea de la poesía mejor y reciente de acento andaluz.»⁴ Sólo por el hecho de que un superviviente de la Generación del 27 se preocupe de escribir sobre un joven poeta, ya sería motivo de una reflexión indicativa del alcance de la lírica de nuestro autor. Gerardo Diego desempeñaba un papel de crítico, no de guía. A diferencia de Aleixandre, no pretendía influir —por activa o pasiva— sobre los jóvenes, y así lo señala Luis García Montero: «De todos los grandes autores del 27, Gerardo Diego es el único que no ha motivado un momento invocativo de sucesión literaria.» (1993: 91)

Los poemas que se sitúan en la onda del Luis Rosales de *La casa encendida*, son «Mendigo»⁵, «La amada indecible» (luego «Cuerpo entre dos») o «Domingo», entre otros. Se puede observar una forma de narrar —lo que llama «maneras salmodiadas»— cercana al versículo y acompañada de cierto ritmo que tiembla, casi como una esperanza, puesto que parece que se trasmuta el sentido rehumanizador con el ritmo que los genera. Las otras dos vetas temáticas que nos interesan, «la erótica religiosidad juanramo-

³ La amistad y la correspondencia epistolar fruto de esa amistad entre Caballero Bonald y el Premio Nobel, no dejará dudas sobre su relación, y el propio jerezano, como hemos visto, lo reconoce. Además, a principios de los años sesenta nuestro autor dará a la luz un largo artículo en la revista colombiana *Mito* con motivo de la publicación de las obras completas de Vicente Aleixandre (*vid.* 2006: 145-160).

⁴ Valbuena Briones destacará, en una larga reseña (1952: 16), su componente lingüístico, con lo que desde sus inicios la crítica vio este elemento que caracterizará la poesía del jerezano, sin olvidar la importancia de su andalucismo: «Existe en *Las adivinaciones* una intencionalidad reiterativa que logra una emoción intensificada. Y son constantes una preocupación filosófica del lenguaje y un esmero en la forma. Incluso se emplean verbos nominales [...] Y hay mucha inquietud importante y mucha nostalgia y un gran cielo de Andalucía.» También Jorge Guillén lo reiterará, del conjunto de su obra, en una carta personal: ««poeta andaluz» en el mejor sentido de la palabra» (1986: 112).

⁵ *Vid.* la referencia biográfica en sus memorias, 1995: 85-86.

niana y el ritual pantésta alejandrino», se erigen en rasgos significativos o, mejor, complementarias de los ejes del libro en tanto que referencias directas, formando parte de sus capas más profundas. Pero hay que analizar los «temas». Desde el primero hasta el último es una de las líneas temáticas que atraviesa a *Las adivinaciones*. Un sentido de lo erótico que posee, por supuesto, una complementación con lo que se adora, he ahí ese sentido religioso. Porque religión, etimológicamente, viene de re-ligar, volver a unir. Y la herencia espiritualista de Juan Ramón Jiménez⁶ se relaciona con esa forma de ver el mundo que a finales del siglo XIX y principios del XX contagió a los intelectuales españoles y europeos, al modo wagneriano-nietzscheano. ¿Una religión pagana? Se puede observar en *Las adivinaciones* una visión de la infancia permeada de espiritualidad, pero con fuertes resonancias hacia lo sensible, como en «Destino» (1952: 35-36): «Antes sí que fue justo y feliz entre rosas / y corría en el bosque con muchachas ceñidas / reclinando en el viento su canción de hermosura» (cfr. Flores, 1999: 44). Se podría ilustrar con más ejemplos las influencias, que sólo por ser el primer libro se somete a un riguroso control en el que se suele analizar con detalle su genealogía. También el poeta, en sus siguientes entregas, va alcanzando su propia voz y desechando herencias o aprendizajes. Y aunque otras influencias pudieran ser rastreables —y quizás hasta interesantes—, no vamos a ver más allá de lo que ya el texto de por sí muestra o no con relativa claridad, con esa característica claridad del jerezano que desvía el objeto poético hacia otros puntos de fuga, situándolo en un lugar equidistante al menos de donde partió. Proyectándolo⁷. Toda primera obra acaba convirtiéndose en germen de lo que será una trayectoria y, es más, en cierto modo, si es verdad que siempre se escribe el mismo libro, o el mismo texto —Heidegger *dixit*—, ya en *Las adivinaciones* encontraríamos ciertas constantes que caracterizarán la obra de nuestro autor. Quizá sea demasiado exagerado este punto, y el análisis lo realicemos siempre retroactivamente, pero no podemos desdeñarlo como hipótesis más que fundada.

O sea, que este primer libro era como el producto de una apasionada asimilación de fórmulas estilísticas vinculadas —digamos— a un culto bastante libresco por el valor purgativo de la palabra poética. Pero con él me sentí ufano protagonista de una taciturna epopeya personal dignificada por la literatura. Casi todos los poemas querían ser una réplica, en términos de exaltación retórica, de ciertas premuras sentimentales que viví entonces con la arrogancia del emplazado a escribirlas [...] Descubrí entonces que, efectivamente, en no pocos poemas de *Las adivinaciones* —y no sólo en ese libro— aparecía superpuesto como un irrenunciable pesimismo, como una frustración adosada a otro distinto material temático. Es muy posible, sin duda, que en el fondo de esos trámites poéticos, allí donde circula un desaliento no coincidente con mi experiencia personal, se reproduzca de algún inconsciente modo un pesimismo y una frustración colectivos. Nunca se sabe. En todo caso, si es verdad que la poesía pone de mani-

⁶ Así, en la fundación de la revista *Índice*, «una revista donde agrupa a lo más escogido de la juventud intelectual, declara como editorial que su interés es permanecer «unidos sólo por el interés común de la exaltación del espíritu y por el gusto de las cosas bellas»» (*apud* Soria Olmedo, 1983: 10).

⁷ El propio autor asegura: «Un aspecto que considero destacable en este tramo inicial de mi obra poética es el de la perseverancia en la invención de una realidad que, aun contando con su manipulación a partir de ciertos hechos vividos, se desvía luego hacia unas posiciones que no se correspondían ya con mi experiencia íntima. Pero de eso no me vine a dar cuenta hasta años después, mientras corregía precisamente las pruebas de una selección de mi obra y alguien coincidió conmigo en esa supletoria lectura.» (1983: 20-21)

fiesto algo más de lo que el autor quiso reproducir, por ahí debe andar filtrándose, con prerrogativas de valor añadido, el dramático virus de esa desolación de la posguerra que se hizo irremediable para tantos. (1983: 20-21)

En fin, habría que señalar las partes. Fernando Quiñones, en la primera reseña que apareció sobre nuestro autor, en *Platero*, al poco de aparecer el libro, lo dividía así:

Podríamos dividir los veinte poemas del libro en tres apartados ideales, divorciados de los que el autor ha elegido, y muy bien; los poemas de celeste mensajería sola: «Las adivinaciones», «Ceniza son mis labios», «Poema en la escritura», «Más triste todavía» —los poemas de amor—, «Nombre entregado», «Poderío», «Espera», «Carnal fuego armonioso», «Muchacha pensante», «La casa», —y los poemas de sentido social —, «Mendigo», «Domingo». (Quiñones, 1952)

El núcleo generador del libro son los poemas de amor, puesto que el autor publicó su primer poema en *Espadaña*,⁸ el adelanto que conocemos de *Las adivinaciones*. El poema que andando el tiempo se titulará «Cuerpo entre dos» se titulaba «La amada indecible», y también se publicó por vez primera en *Espadaña*. Partiendo de la concepción del amor como una potencia total, motor primero, generador de todo, y que el amor de Dios posee la capacidad de mover el cielo y las estrellas, lo que más nos llama la atención sea el primer apartado, el que está en relación con «los poemas de celeste mensajería sola». Este primer apartado es el filón más interesante y que, con el paso de las reediciones, el autor salvará —a pesar de las modificaciones— y considerará el núcleo de este primer poemario, conectándolo con el resto de su obra posterior. En efecto, *Las adivinaciones* posee ahí su matriz temática más rica. De hecho, en la solapilla dice que el título ya es un signo evidente de la deuda con los simbolistas y con ciertas referencias que, entonces, se alejaban de la oficialidad. Este poemario supuso una revelación en el panorama español, revelándose como novedad frente a los lenguajes codificados, y he aquí uno de sus hallazgos, contribuyendo a sacar a aquella poesía de un atolladero del que no era fácil salir. La conciencia de los poetas o críticos de la época sobre la poesía que se hacía entonces, es hasta cierto punto discutible, en el sentido de que se hallan con poca distancia crítica sobre la obra, absortos de actualidad y de las ideas que les circundan. No obstante hubo interesantes aproximaciones críticas.

En «Ceniza son mis labios» (1952: 9-10; 2011: 21-22)⁹ hay ciertas preocupaciones de calado metafísico, solapadas por un impulso metapoético. Los focos no están del todo claros, no se sabe bien qué zonas el poeta ilumina intencionadamente, o si busca desviar la atención de un solo lugar. Fernando Quiñones (cfr. 1952) lo destaca como la mejor composición del libro, «ese buceo en los orígenes del origen, en el sentido, adveni-

⁸ «La amada indecible», *Espadaña*, n. 42, León, 1949, s. p., con dedicatoria a Carmen Conde y con una nota en la que indicaba que pertenecía a un poemario que debería haberse titulado *Donde mi voz acaba* (apud Flores, 1999: 42-43), con lo que aquí tenemos el rastro del primer título desechado para *Las adivinaciones*.

⁹ Publicado por primera vez en *Ática*, Barcelona, 12 de marzo de 1951 con el título: «Noticia», junto «Muchacha pensante». Aparece con la indicación «Del libro *Ceniza son mis labios*» (apud Flores, 1999: 36n). Aquí tenemos otro posible segundo título, luego también eliminado, para *Las adivinaciones*. Véase a su vez una pequeña nota a pie de página en la última sección de la revista *Platero*, n. 4, Cádiz, abril de 1951, s. p., donde reza lo siguiente: «*Ceniza son mis labios* titula el magnífico y querido poeta de Jerez, José Manuel Caballero, su próximo y primer libro.» Este habría sido también el título del primer libro, luego desechado.

miento y misión del hombre y el poeta, reflejo del lenguaje trémulo, exquisito». De hecho nos recuerda a «El sueño del escolar» (1996: 127-133) de Rimbaud, y podríamos establecer multitud de conexiones. El poeta se encuentra absorto en su lenguaje, impactado por la abundancia de conocimiento que supone manejar esa «cifra inicial de Dios», que es el Verbo, en la dialéctica oscuridad / luz. Porque si el poeta ha sido lanzado a un destino —verbal, luminoso— desde «su oscuro principio», también posee «aquella luz aniquiladora / que dentro de él ya duele con su nombre: belleza»¹⁰. Su destino es ser poeta, y la preocupación por la palabra poética se convertirá en uno de los motores, quizás el primero, si atendemos a esta lectura metafísica, de manera incluso obsesiva¹¹. El evidente carácter metafísico del libro también fue señalado por Fernando Ortiz (1980: 86).

A propósito de esta oscuridad, la crítica ha venido argumentando que este libro posee un tono pesimista y sombrío (el propio autor en 1983: 21; Alvarado Tenorio, 1980: 41, *et alii*); pero siempre se encuentra contrarrestada por una fuerza lumínica tal que, no sólo las equipara sino que, esa fuerza positiva, antropológicamente optimista, supera a la negativa o pesimista y en el cómputo total la sobrepasa, si es que pudiéramos «pesar la incidencia total de estas dos fuerzas, o medirlas de algún modo. La oscuridad representa la imposibilidad o dificultad del poeta de comunicar, y la luz simboliza la palabra creada, con sus debidas deficiencias, pero creación, palabra al fin. Esto es un manifiesto, en el sentido etimológico, de anunciación. Y existe un poso de culpa que la crítica ha señalado al respecto y que se repetirá en su próximo libro, una culpa enquistada en todo el proceso de escritura de *Las adivinaciones* (ver Payeras Grau, 1997: 31).

La culpa está relacionada con la propia conciencia del autor de ser incapaz de nombrar lo que se siente, de no decir lo que de verdad quiere decir y, en última instancia, de haber elegido ser —o de haber sido elegido— poeta y no cumplir su misión, motivado por esa rigurosa autocrítica que se impone a sí mismo. A pesar de todas las incomprendiones, no sólo intersubjetivas sino intrasubjetivas, no cesará en su empeño¹². Si el hombre, es decir el poeta, «[...] espera / ahora, / todavía, / encender la ceniza de sus labios», es porque se encuentra atrapado en ese debate de lo contingente, que es la creación planteada en términos absolutos, igual que Dios, imagen metafísica del poeta, o mejor dicho, su correlato¹³. A quien conoce lo que es la creación en sentido puro, se le queman los labios están quemados, reducidos a ceniza en esa lucha que no se cansa de repetir, encarnizada, con su propia palabra, con su existencia como poeta. Se podría entender aquí al

¹⁰ También en un poema que luego pertenecerá a *Las adivinaciones*, «Copia de la naturaleza», que inicialmente pertenecía a *Memorias de poco tiempo* con el título «Nombrando lo absoluto» (1954: 56-57), se observa la recurrencia al problema lumínico-dialéctico oscuridad / luz: «Como la propia oscuridad, / no como el vago temple / de lo oscuro, como su turbación / de repentina fuga irreparable, / acaso como el sueño, así es la inmensa / palabra fulgente que dices / poco a poco [...]» (2011: 51).

¹¹ «En la primera etapa de su poesía, hasta la edición de su primera poesía completa *Vivir para contarlo* (1969), la vivencia cotidiana se embellece desde la contemplación lingüística.» (Lanz *apud* Rico, 1999: 99)

¹² Hasta el siglo XVIII aproximadamente, la literatura universal se interpreta como expresión de una acción externa al sujeto. Carlos Castilla del Pino (1968: 25) apunta que: «La creación de un mundo fantástico, las más bizarras formas de comportamiento, no han sido inteligidas cada vez que el análisis de las mismas se pretendía llevar a cabo *por fuera del contexto de la realidad del sujeto en que tenían lugar*».

¹³ Miguel García-Posada dice: «Que Dios habla obligado por el hombre indica una voluntad de suplantación por parte del poeta, que tiene a su cargo la responsabilidad de hablar, de revelar, de decir lo que Dios no dice. Esta tensión oracular se extiende desde *Las adivinaciones* hasta *Diario de Argónida*.» (2000: 89).

poeta como a un Ave Fénix, que renace de sus propias cenizas, capaz de enarbolar un nuevo discurso poético, capaz de escribir otro poema, precisamente *este* poema, con lo que tornamos a una muestra «lectura»: necesidad metafísica, pero solución metapoética, en unos tiempos en que cuando se citaba a Dios se solía hacer bajo los síntomas de la angustia más existencial¹⁴. Pero también las cenizas poseen reminiscencias bíblicas, como signo de nuestro destino mortal, el clásico *memento homo*, y como medio purificador¹⁵ del que todos provenimos y al que todos volveremos, en esa suerte de retorno a la vida de ultratumba según el ideario —y el imaginario— judeocristiano.

La espera es el engranaje en el que se ensartan, activando otras vetas temáticas, la búsqueda y la lucha. El hombre que espera en «Ceniza son mis labios», refugiándose en una esperanza dinámica, consumiéndose como una «viviente brasa», reduciéndose a cenizas generadoras del propio poema, es también el poeta que no puede continuar más y que nos relata esa larga y angustiosa «Espera» (1952: 58-59; 2011: 27) del amante. Se unen las proyecciones del hombre hacia el poeta, y del poeta hacia el amor, cumbre de la plenitud existencial, volviendo al reducto más físico, lo único que poseemos, aunque solo sea por unos minutos y de forma fugaz. El amor como potencia y anuncio de lo absoluto, y a través de él una capacidad por comprender lo ajeno en los otros seres con quienes se identifica. Los labios representan el rastro físico de la voz, de la palabra poética, pero también poseen un resto de aquel «ritual panteísta aleixandrino» citado. Recordemos las estrofas inicial y final, del celeberrimo poema «Se querían» (Aleixandre, 1960: 405-406), de *La destrucción o el amor*. Y es que según Juan José Lanz en el artículo ya citado, «Más allá de coincidencias puntuales, la presencia (o coincidencia) de Aleixandre en los poetas de la posguerra trasciende la mera referencia de versos hacia concepciones comunes.» (2000: 50) En efecto, la dialéctica oscuridad / luz salpica de modo casi celestial todo el poema. La luz amorosa que exhalan los cuerpos se muestra como un signo de la presencia más material (pero perteneciente a una humanidad divina); una presencia celeste iluminada frente a la negatividad de las sombras o, lo que es igual, la opacidad de esos mismos cuerpos, una opacidad donde se diluyen esas identidades en la búsqueda de la eternidad. El cuerpo, por consiguiente, como signo bisémico, fuente y reflejo de luz, pero también portador de sombras. De hecho, en *Las adivinaciones* no sólo se encuentran afinidades con esta dicción aleixandrina (véase «Carnal fuego armonioso», 1952: 17-18, vv. 41-47), sino también con el fondo temático, una carrera agonal hacia el amor que, además, nunca se puede conseguir: somos ante todo deseo de amar y el amor nunca existiría como realización, como satisfacción: su realización, en cualquier caso, nos dejaría insatisfechos, porque lo que de verdad nos asola es ese deseo «incompleto». Resultado: volvemos a la insatisfacción más absoluta; porque el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe. La única salida, para quien vive la experiencia del lenguaje, para el hombre en general, es intentar aprehender con palabras la plenitud del mundo, o su miseria más degradada. «La amada indecible» (1952: 19-20; 2011: 52-53) ilustra esta forma de salir airoso de las preguntas del deseo, y de sus realizaciones insatisfactorias a través de la palabra. Señalemos que el poeta, a través de la comunicación intersubjetiva,

¹⁴ Ver la entrada «circunstancia» (Ferrater Mora, 2005: 563).

¹⁵ Vid. Hebreos, 9: 13. El rito del miércoles de ceniza, *stricto sensu*, no pertenece al ámbito bíblico, pero sí la práctica católica (vid. Jonás, 3: 5 y ss.)

se arroga orígenes divinos, se instala en el altar de la palabra, e insistamos en que la palabra poética es una suerte de purgante (1983: 20). Nos referimos a volcar en el acto poético la voluntad de vivir. Con este nietzscheano planteamiento el hombre a través del arte alcanza el sueño deseado. También alude a ese sentido agonal que hemos expuesto, porque el hombre quizá no tenga otra salida que la de trascender. El hombre busca entonces una sublimación, «Hablarte es darle origen divino a mi palabra» porque «Mi boca no podría [...] hablarte, pronunciarte, decirte amor tan sólo, / sin prestarle raíces de dios a mi palabra». Está aquí esa palabra total, con su origen y destino, con su poder sugerente y ribetes enigmáticos (divinos, inalcanzables), y sólo a través de esta fusión con el proceso creador de la palabra se ilumina en su camino el poeta.

El poeta anda a oscuras, pero por deslumbramiento de esa claridad abrasadora interior, y no se sabe bien si puede gestionar todo lo que se le ha venido encima, vivir con las palabras, con el conocimiento heredado. He ahí el significado del poema «Poderío» (1952-56-57; 2011: 47-48)¹⁶. Según sus primeros versos, se trata de una fuerza «que alucina mi vida y la dilata», una pasión irrefrenable, y «no es necesario que el poeta conozca sus últimas razones» (cfr. Cela 1952: 71) del por qué de ese estado, quizás, entre otras cosas, porque nunca lo va a conocer. Como con las pasiones, que no se pueden dominar, así la palabra —la vida—, que hay que acoger sin reservas, entregarse a ella. Se puede preguntar de dónde viene, pero no encontraremos respuesta. Esto mismo viene a confirmar Ventura Doreste: «Bonald es un poeta llameante, y se sumerge no ya en la circunstancia y en el recuerdo de sí mismo, mas también en los misterios del ser» (1952: 7)¹⁷ Misterios ya apuntados (*vid.* Quiñones, 1952) y que también en su día fueron saludados por Carlos Edmundo de Ory (1952 *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 156), añadiéndole un plus de temblor, «si bien un temblor condensado en láminas, hecho consciente» (*ibidem*).

En suma, misterio de la nada originaria de la que procedemos, y magia lírica del canto (cfr. Vilanova, 1954). ¿Preocupación magmática por el origen? De nuevo aquí la pregunta por el origen. Para contestarla el poeta recurre al sentido *adivinate* de la existencia, ya que no puede encontrar las respuestas. Si acaso se hallan en el propio poema, en su resultado verbal, pues «dice más que de lo que enuncia» (Cote Lamus, 1952: 303). La adivinación posee ese estado a medio camino entre quien ha encontrado la respuesta y quien no se atreve a preguntar porque sabe que no lo va a saber nunca, entre quien puede acercarse a alguna verdad, al menos interior, pero nunca tocarla, nunca poseerla o, lo que es peor, no poder expresarla. Nos interesa subrayar ese camino intermedio, de médium, como es la figura del adivino o, mejor, esa función adivinatoria en sí. Porque lo que de verdad se alude es al hecho de la adivinación, a la acción que conlleva, a esa mitad

¹⁶ A propósito de este poema, es interesante la defensa que de él hace Aurora Luque (*vid.* 2005: 92-93).

¹⁷ Ventura Doreste, además, en esta breve columna, pone de relieve algo que ya hemos expuesto líneas arriba, y que nos gustaría citar: «Si los metros y estrofas regulares acabaron por brindarnos, en los tiempos últimos, una mera cáscara verbal, de monótona e ineficaz brillantez, la desaforada tendencia al verso libre —cuya musicalidad me ha parecido muchas veces dudosa— llegó a producir engendros inferiores a los de una prosa exactamente estimable. Había —y hay— en esa modalidad, sucesión de imágenes antipoéticas y abuso de lo cotidiano sin depuración alguna. Se comprenderá que escribo lo que antecede a fin de indicar, por contraste, las cualidades de Caballero Bonald.» (*Ibidem*). Nos parece muy elocuente este párrafo, que ve y analiza desde dentro y desde la misma época, sin apenas distancia histórica, pero con ojos críticos, ese callejón sin salida del que hablábamos algo más arriba en el que se había encerrado la poesía española.

profética y poética —vital— que hay que acoger sin reservas, entregarse a ella: al *discurso* adivinatorio. Aunque sin plena conciencia acerca de la construcción de este lenguaje, los poetas bíblicos (*nabi* significa «profeta» y «poeta») ya simbolizaban esta figura que, en la modernidad, está representada —con variaciones y matizaciones— por el vate y por las posturas sacralizantes de finales del siglo XIX y principios del siglo XX¹⁸. La problemática del origen, aunque irresoluta por definición, no deja de ser expresada, cantada si cabe, tematizada. Así llegamos a otra de las composiciones quizá más famosas de este libro, titulada «Versículo del Génesis» (2011: 23-24)¹⁹, que más que a un versículo en concreto del Génesis, un parafraseo del primer capítulo y versículos, en los que —como se sabe— Dios, tras haber separado la luz de las tinieblas, y habiendo creado el día y la noche, dio paso a la formación de su estructura solar-nocturna.

Hoy día este poema se halla al inicio de la versión definitiva²⁰ de *Las adivinaciones*. La razón es bien sencilla: el poeta —el Dios de la palabra de sus poemas, el Dios que es Verbo— da origen a su mundo poético, crea el inicio de su obra. La estirpe de una obra fecunda. La dialéctica simbólica oscuridad / luz, invertida, irrumpe, puesto que la noche se filtra bajo de las puertas. *Las adivinaciones* mantiene esta dialéctica regidora, por su alto contraste y simbología. La noche representa el espacio ideal de la modernidad, con la figura arquetípica del *flâneur* que transita una noche bulliciosa, a diferencia de la noche clásica, donde no sucedía nada porque la trama de los sucesos y la vida sucedía en el espacio solar: es el paso de la polis a la metrópolis (Zarone, 1993: *passim*). Con la modernidad y la luz artificial —la que el poeta impone a sus poemas es también una lectura que aquí se puede hacer extensiva, porque la palabra poética vive en la oscuridad hasta que es arrebatada de las tinieblas por el poeta— la noche se convierte en un territorio ampliamente transitado.

No puede escapársenos que es la luz del amanecer la que suele filtrarse por debajo de las puertas. Esta inversión prepara un camino: la oscuridad de la noche se va a identificar con una escritura compleja que al final dará luz. Porque la noche recorre los prostíbulos, los hospitales, los insomnios, pero finalmente se identifica con la escritura, con la tinta negra sobre el blanco de las páginas. Las tres últimas estrofas del poema acaban aludiendo a la propia composición de los poemas [...] El poeta escribe en la noche, pero el poema sirve para afirmar que se trata de la noche entendida como proceso de escritura, y de la escritura como una oscuridad que trae la luz. La noche como laberinto de palabras se relaciona con la poesía concebida como luz nocturna. El poeta busca las iluminaciones de la oscuridad, y se sirve del proceso creativo del lenguaje. Caballero Bonald sale de noche a través de las palabras, y sale sin dejar su casa sosegada. (García Montero, 2005: 129)

Y quisiéramos resaltar que no ha habido hasta ahora ningún acercamiento crítico que

¹⁸ Son muy interesantes las consideraciones de Paul Bénichou (1981: 74-83).

¹⁹ Sobre la complejidad de las citas y referencias de los poemas, por la multitud —casi infinidad— de variantes, habría que tener en cuenta, tal y como dice Luis García Montero (2001, *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 200) que «hay que tener cuatro ojos cuando se cita a Caballero Bonald, porque uno de los signos más claros de su escritura obsesiva, de su lucha con el lenguaje, es el cambio, el regreso al telar de los poemas».

²⁰ Eso confiesa el propio autor en la última, hasta el momento, recopilación poética completa, que a su vez incluye sus correspondientes modificaciones y variantes: «[...] En cualquier caso, los textos que aparecen en este volumen son, hoy por hoy, los que yo deseo que constituyan mi obra poética completa». (2011: 15)

propugne estos planteamientos a la luz del correlato metafísico-metapoético en *Las adivinaciones*²¹. Las derivaciones de esta lectura metapoética, junto con la metafísica, van muy relacionadas (ya no partimos de aquel punto claro del primer poema, sino que nos hallamos completamente inmersos en una dinámica de poeta-dios-creador, con todos sus aparejos y derivaciones), íntimamente unidas y, sin renunciar a la extracción de simbologías exteriores en función del contenido, desde ese impulso Romántico que posee esta escritura, la noche viene a cristalizarse en un poliedro de significaciones, empezando por ser ese lugar en el que se sanciona la libertad del poeta, cuando escribe, el momento en que cobra su rebeldía especial relevancia, pero también como una traba, porque la noche es el reino de la oscuridad. Es el poeta-creador, en este caso, quien separa la luz de las tinieblas, la lengua común de la palabra poética, podríamos decir, parafraseando a Saussure. El poeta sabe cuándo va a entrar la noche, ve a las diferentes figuras y personajes que desfilan por los hospitales, por las casas, por los chozos, etc., como si poseyera una mirada omnisciente. Las alusiones en el final de cada estrofa, «boca», «páginas», «palabras», «papel», a esos lugares específicos en los que entra la noche, aluden a la propia reflexión poética, constituyéndose así en referentes internos del texto, en marcas semióticas que van creando una cadena de significaciones. Pero además, no sólo entra la noche en la boca, sino en sus «rincones», en la «blancura de las páginas», o en el «papel emborronado», es decir, en los detalles más trascendentales de la creación y, por supuesto en ese espacio blanco mallarmeano del silencio y del juego textual de las palabras en su disposición en la página, que tanto influyeron en nuestro autor. Si el personaje principal, que es el propio poeta, observa que la noche entra en los lugares menos placenteros, como una fuerza mefistofélica o morbo incurable, también ve cómo asedia al propio papel, a la escritura y al propio poema. Entonces es cuando el poema «se ha hecho», cerrándose la composición. Pero el personaje principal de este poema no es sólo el poeta, sino la noche. O los dos al mismo tiempo. ¿No existirá una identificación poeta-noche, al más puro estilo romántico? La noche, como lugar de la creación y donde todo puede suceder, donde el poeta se mueve a sus anchas, en libertad. Corroborando nuestra lectura se halla el empeño del autor a través de los años por acentuar esta idea del origen de su propia palabra poética, como ya hemos indicado, y esto podría ser visible en «Las órbitas bellas» (1952: 14-15; luego «Órbita de la palabra, 2011: 28-29), siendo bien apreciable estos procesos en el cambio del título.

Así, van casando unas ideas con otras, refrendándose. Un referente sígnico muy importante es la figura de Dios: cuanto más aparece²², más tenemos la certeza de que el poeta alude a sí mismo, aludiendo a lo humano²³. Aunque algo antes aclara el lugar desde donde escribe y nace su voz. En el primer verso de la tercera estrofa dice «Pero me llamo

²¹ En las sucesivas reediciones de *Las adivinaciones*, irá desapareciendo casi por completo las referencias metafísicas en beneficio de las metapoéticas, y que las referencias metafísicas que logren sobrevivir lo harán siempre en virtud de esa lectura metapoética clara, en la que no haya dudas de su interés metadiscursivo y lejos de cualquier reminiscencia de calado idealista muy propio de la poesía y las preocupaciones de la época.

²² Flores (1999: 44) repasa algunas conexiones con la poesía de la época la recurrente presencia de Dios.

²³ Hemos cuantificado diecisiete referencias directas a Dios en la primera edición de *Las adivinaciones*, sin contar las indirectas ni el aparato metafísico que lo sustenta. En la edición de 2011 esta cifra se reduce sensiblemente a cinco presencias (y una de ellas es de forma irónica). Con los años, como venimos diciendo, la depuración bonaldiana eliminará las referencias metafísicas y espiritualistas para dejar paso a un tejido textual de estirpe más material, con alusiones autorreferenciales a la propia textualidad de la escritura y la existencia,

hombre», con lo que está renunciando a su naturaleza «divina» para fundar en la vida terrenal —«Pero me llamo tierra», dice paralelísticamente, unos versos después, siempre en la misma estrofa— su vocación de poeta. La referencialidad del poema es la propia poesía, las marcas intratextuales que constituyen un mundo creado, «ya dicho», como lo único que le queda al poeta es constatar su vocación. El poema empieza en la primera estrofa: «Yo he dicho [...]», cómo en esta primera estrofa continúa: «He dicho, en fin, que el mundo / cabe en mis labios [...]», y cómo en la segunda se reafirma: «Todo esto lo he dicho y quizá sea bastante». Esto son más que pistas, nos sitúan con el poeta-profeta, dios-creador capaz de que el mundo quepa en sus labios, de la totalidad absoluta, de las realidades ideales más bellas. Y al final de la primera estrofa, conectando con el título originario, también el poeta posee una capacidad transportadora hacia mundos imaginarios, fugándose con la mirada, soñando, abarcando grandes espacios sin desplazarse del mismo sitio.

El principio de la cuarta estrofa es una constante indagación en la referencialidad: «Escruto mi evidencia, es decir, mi secreto». ¿No es precisamente lo que ha dicho y ya quizá sea bastante? Sin embargo, no lo ha dicho, sino que se nos cuenta —como en un relato— que se nos ha dicho, mientras la realidad es que se nos está diciendo, porque el poema se construyendo a la vez. Lo refrendaremos en «Poema en la escritura», la última de *Las adivinaciones*. Ahí se cerrarán las especulaciones, en cualquier dirección. En cualquier caso, los tres primeros versos de la estrofa final son importantísimos: «Y ahora, en fin, este día de octubre, no sé cual, / me he quedado en silencio frente a mis escrituras, / frente al mágico soplo que adivino y no he dicho.» (vv. 31-33, 1952: 15) El poeta se ha quedado en silencio, pero en el poema está decantándose. No puede expresar todo lo que siente e intuye, pura adivinación. Y no lo podrá decir nunca porque, de hecho, ya lo ha dicho: es el poema mismo, es el propio devenir de su escritura. En el poema aparece dos veces el verbo *traducir*, al final de la tercera y última estrofas. Verbo complejo que nos aboca a mil teorías acerca del necesario mundo de la traducción, esa importante y sugestiva labor. En el momento en que traduces algo, su lengua original pierde sentido y, aunque posea en su nuevo recipiente lingüístico la mayoría de las connotaciones que posea en el original, en casos de excelentes traducciones y de lenguas afines, siempre una traducción será algo distinto, una re-creación. Teorías o interpretaciones aparte, ¿qué es lo que traduce nuestro autor?, o, ¿qué es lo que le impide siempre traducirse? Si respondiéramos con una sola frase, habría que contestar el poder de la palabra, el único poder del que están investidos los poetas; y es el único, además, del que se sabe poseedor nuestro autor. Ese poder es «[...] esa luz o milagro / que mi pecho recibe [...]» y no puede sostener los sueños, porque cada vez que quiere traducir esa luz de los sueños a las palabras, se halla con que le «aniquila» ese poder abrasador, llameante, de la palabra. Es eso que, frente a su madre —fundamental en su vida, no sólo biográficamente sino tal y como viene expresado en el poema, con sus propias e internas claves sentimentales—, no es capaz de ser expresado, de ser dicho. Y a lo largo de toda la composición se nos repite que «lo ha dicho», aun sabiendo que no, que hay cosas que no alcanza a decir, no sólo por ineficacia o inhabilidad expresi-

sustituyendo de este modo cualquier devaneo trascendental por las preocupaciones de la escritura, trasladando al papel sus inquietudes en sentido más amplio.

va, sino porque hay emociones o sentimientos intraducibles en palabras, que se mantienen intactos como enigmas, prueba del milagro de nuestra existencia. Si en la cuarta estrofa configura un espacio familiar, o sentimental, esa «casa en el Sur» en la última estrofa sitúa a través de la memoria a un personaje: su madre. A modo de confesión y remate, nos hace partícipes de un momento emotivo y muy íntimo en el que, frente a su madre, lleno de emociones, y justo cuando quiere expresarle todo aquello que había pensado decirle, todo lo que la quiere o adora y que estaba «[...] madurando en mí», no lo puede decir, no se hace voz, precisamente por la cantidad de emociones que siente, por la imposibilidad de expresar tantas emociones, porque se le obturan «hasta impedirme siempre traducirme en palabras». «Las órbitas bellas» son las de los ojos de su madre²⁴, una imagen algo hermética y al mismo tiempo clásica: unos ojos empañados en lágrimas²⁵. Y si atendemos al cambio de título, «Órbita de la palabra» se ve más claro, porque se cambia la referencia a los ojos por la referencia semiótica del propio código empleado: la palabra. Otra vuelta de tuerca sobre las propias obsesiones lingüísticas, con las que enfatizará sus preferencias y gustos²⁶.

En «Las órbitas bellas» se confirman las ganas de decirle a su madre muchas cosas, con sencillos versos, igual que su preparación había sido concienzuda (desde el inicio se alude a la madre, en el verso segundo), a pesar del fracaso elocutivo. Fracaso relativo, claro está, o falso fracaso, teniendo en cuenta que lo que no puede decir lo está diciendo, como si el poema fuera sorteando los mismos obstáculos que genera el contenido de su redacción. Lo que no se dice es tan importante como lo que se dice, y cuando el poeta asegura que «[...] nunca he de saber / la proyección constante de tanta vida mía», en realidad asistimos a todo lo que no se nos dice, pero que, sin embargo, queda sugerido, evocado, al albur de la capacidad interpretativa de cada uno, de la habilidad de poder trasladar las emociones contenidas o expresadas en este poema hacia su madre, o en general hacia un ser muy querido, alguien trascendental en nuestra vida. Hablamos de una mente idealista, muy completa, con mucha capacidad de comprensión y porque también nosotros, muchas veces, sin decir las cosas, las estamos diciendo.

Por ejemplo, en «La amada indecible», señalamos: «Hablarte es darle origen divino a mi palabra», decía el poeta en el primer verso. Desde el título se nos advierte, el amor no se puede decir, y desde el verso final se nos concluye: «oh indecible, oh amada nunca dicha». Aunque también extremadamente significativos son los primeros versos de la

²⁴ Las nociones idealistas hegelianas –y neoplatónicas– buscan la tradición de la música de las esferas, el movimiento dinámico de los sujetos en el mundo, las «almas bellas» (Rodríguez, 1990: *passim*), en consonancia con esas órbitas. Y también insertarse en nuestra tradición poética más clásica, con voz propia.

²⁵ A propósito de las reminiscencias neorrománticas de este libro, *vid.* Flores, 1999: 44; o Martínez Ruiz, 1971: 48, éste último señalado *apud* Payeras Grau, 1997: 15.

²⁶ Ya hemos advertido que los poemas que sobrevivirán a las ediciones de *Las adivinaciones*, serán aquellos que posean un sesgo metapoético y unas preocupaciones por la propia palabra poética más claras. En la tarea de decantación, que irá puliéndose con los años y las décadas, se eliminarán las composiciones en las que se respira cierto romanticismo ingenuo, al gusto de los románticos alemanes, donde se aprecia una sencillez franciscana y una comunión del hombre con la naturaleza. Una alabanza de la inocencia, de la primera mirada que se deja seducir y asombrar por un universo pleno en su hermosura, inocencia que es ignorancia y pureza, como en «Muschacha pensante» (1952: 31-32): espiritualidad de corte fenomenológico que señalamos también para el poema «Destino», *vid. supra*, y que proviene de la lectura de Juan Ramón Jiménez: «Porque tú sólo sabes que sentir la ignorancia / es vivir con un modo más puro de dolor. / Llegaremos al bosque cuando la noche eleve / su oscilante tibieza entre celestes pétalos.» (vv. 21-24, 1952: 32). Cfr. Flores, 1999: 44.

última estrofa donde nos confiesa que al hablarle a la amada, se vuelve «en la tierra constancia de alegría / arrebatarse sus lágamos con un sonido nuevo», con lo que llegamos de nuevo a la tierra, como en el poema anterior cuando nos aseguraba «Pero me llamo tierra»²⁷.

El origen de la palabra de nuestro poeta, al hablarle a su amada, era divino, pero su boca humana²⁸. Y así, «Más triste todavía», aunque no haya sido un poema conservado en las sucesivas ediciones, no hace sino insistir en el poder o impotencia de las palabras «con las que voy viviendo», dejándonos servida la confirmación de todos los razonamientos que hemos sostenido en la penúltima estrofa: «Así contempla el hombre la propia luz de Dios / que procura en palabras, letra humilde, decir, / que lentamente, silenciosamente / guarda por si después / sedimenta ese mundo su verdad en el pecho.» (vv. 23-27, 1952: 22) La identidad doble y unitaria de Dios y el hombre, del poeta como creador humano y Dios del poema —remedando a Huidobro— está aquí presente, estableciéndose un trasvase desde la luz de Dios hacia las palabras del hombre. Así, mitad humano y mitad divino, el adivino se erige en figura intermedia, si bien es más importante la adivinación que la personificación. La función antes que el personaje, ya que éste sólo estaría cumpliendo una misión en la trama adivinatoria... El hombre «contempla» (platónico por antonomasia) es la clave por donde se filtran y confluyen las teorías neoplatónicas con el judeocristianismo, según la lectura de san Agustín. Estas palabras sedimentarán en su pecho para después ser utilizadas como dovela para la poesía, convertidas por el autor-creador. La luz de Dios dota al poeta de su palabra, y con este texto se cierra la primera parte del libro y se da paso a la siguiente, que viene encabezada por el díptico «Las adivinaciones» (1952: 25-28). Su inicio dice: «Esta palabra de hoy, esta llaga inicial de cada día, / que va depositando en mi memoria / su virus penetrante, su estrato corrosivo, / venida desde el mundo a fuerza de infligirla, / [...] dúctil como una arcilla con mis lágrimas, / pierde pie poco a poco hacia un fragor de olvido, / hacia sombras inicuas donde es número el hombre» (vv. 1-8, 1952: 25). La palabra mantiene estatus de protagonista en el poema, tal y como se había cerrado la primera parte, y como en la mayoría de los poemas del libro. El matiz de la memoria, ya tratado, toma aquí un inusitado interés puesto que viene a establecer con una clara intensidad una suerte de lucha con el olvido. Así lo sugiere María Payeras Grau:

La dialéctica entre la memoria y el olvido se establece como una lucha abierta en tanto que el segundo conspira continuamente contra la primera. El rescate de la memoria se plantea como una lección necesaria debido a la incidencia del pasado sobre el presente. (1997: 17)

Y es más: «La obsesión por la memoria sólo es comparable, en la poesía de Caballero Bonald, a la obsesión que siente por explicar el sentido de la escritura.» (*Ibidem*: 16)

²⁷ Las complejas connotaciones de la tierra, de su relación con el autor y su obra, y de la lectura simbólica de este elemento, en su sentido aristotélico, irán derivando de un modo muy particular desde este primer libro hasta *Anteo*, el hijo de la tierra, aunque en otras obras posteriores también podrá apreciarse.

²⁸ «Cualquier inclinación suya por lo metafísico en poesía queda equilibrada poéticamente por su absoluta modestia ante los grandes misterios [...] Es posible, que los estudios de Astronomía que ha hecho [...] le hayan llevado a la estupenda fórmula a base de la cual se puede hablar sin pedantería de todo lo divino y de lo humano, una fórmula que está latente en su libro y que le da una savia andaluza: «No somos nadie»» (Vázquez-Zamora, 1953)

Con lo que abarcamos los dos grandes temas de nuestro autor, el lenguaje, esa reflexión metapoética que sobrepasará sus propios límites textuales, de índole metadiscursiva —con las matizaciones o derivaciones que venimos señalando—; y la memoria, o su proyección en el tiempo, al fin y al cabo, muy en consideración con esta base mencionada e íntimamente unida, puesto que la poesía moderna, desde su raíz prerromántica y a pesar de los debates, se caracteriza fundamentalmente por ser un arte temporal (Lessing, 1990).

La tierra aparece una vez más en este poema central, recordándole al poeta su «destino»²⁹, y envolviéndole en una niebla de resonancias atávicas y míticas, muy acordes con este nacimiento de la palabra, que tomará cuerpo definitivamente en *Anteo*, sólo unos pocos años después. El tiempo —a través de la memoria— viene veteadando, incrustándose como tema en todos los poemas, otorgándole a las composiciones profundidad, una dimensión «que va depositando en mi memoria / su virus penetrante, su estrato corrosivo,» (vv. 2-3, 1952: 25) En el poema siguiente, «Los hombres sucesivos» (1952: 29-30), nunca más reimpresso tras la *editio princeps*: «¡qué amargo frenesí cobra mi humano tránsito / cuando pienso que apenas / si puede mi palabra ser la sombra de mí, / de éste que ahora soy, / o de aquel que, impotente, aún lucha en mi memoria!» (vv. 26-30, 1952: 30). Aquí, como ya hemos señalado, el personaje —poeta-creador— se desdobra y en esa dimensión temporal que alcanza, el presente en el que vive o en el que se debate, y el pasado sobre el que reflexiona, que vuelve a visitar con la intención de revivirlo de algún modo, establece una lucha consigo mismo, porque combate contra la propia imposibilidad de comunicar aquello que quiere decir y siente en este instante³⁰, y contra los propios rescoldos de su memoria, que todavía le abrazan, tirándole hacia el pasado y recordándole todo lo que vivió, y sintió entonces. Para finalizar el poema, exclama: «¡cuánto inútil ardor para fundir las cosas / en mi verbo embriagado de vanas conjeturas, / hecho luz un instante y vertido hacia un mundo / que bien pudo ser mío y que aún no lo es!» (vv. 31-34, 1952: 30) El verbo, o la palabra poética, se sitúan así como el crisol donde se funden y toman forma todas las experiencias, tanto externas, del mundo, como las internas del propio sujeto³¹. Y esa correlación de fuerzas ya se ha convertido en el eje del libro, la verticalidad del sujeto que busca en sí mismo palabras que no puede pronunciar, por la inaccesibilidad de los lugares donde se encuentran esas palabras, ya que la memoria se sitúa en los confines de lo localizable; y horizontalidad de un mundo que ofrece espacio casi infinito, una

²⁹ Publicado originariamente en *Espadaña*, n. 47, León, 1950, s. p., con el título «Humano destino», y con la variante de un guión en el nombre compuesto: José-Manuel, que oscila hasta al menos dos o tres años más.

³⁰ En «Donde mi voz acaba» (1952: 33-34), dice: «Donde mi voz acaba está mi pensamiento, / allá me está esperando entre las sombras / con su oscura certeza inamovible, / con su hondo dominio [...]», se corrobora que el joven Caballero Bonald ya posee una clara conciencia de la imposibilidad rilkeana de comunicar e, incluso, cómo toma partido en una polémica que todavía no había explotado, como la respuesta de Barral a Aleixandre (*vid.* nuestro resumen en Abril, 2006: 15-17), y todo el conflicto generacional que se descubrió desde entonces. Pero es evidente que la poesía, desde este primer libro, sirve para buscar en su interior, como catalizador del conocimiento. No obstante, para recalcar esta idea, merece la pena señalar estas palabras: «Si la poesía es conocimiento, Caballero Bonald es un poeta de inaudita certidumbre propia. Él ha estudiado y ahondado en sus personales experiencias con un ahínco y con una sabiduría totales.» (Conesa, 1952)

³¹ De otro modo expresado, pero muy parecido: «José Manuel Caballero Bonald canta, en definitiva, el terrible abismo humano que se abre entre «sentir» y «saber».» (Vázquez-Zamora, 1953)

vasta landa que funciona ajena a nuestra voluntad y donde hay que construir poco a poco la identidad, demasiado extendido en su verticalidad. En las interrelaciones de sus puntos los poemas surgen como choques de verdadera vitalidad, conflicto interior, dudas o quejas sobre el exterior, sobre su autonomía respecto a nuestros deseos.

Este énfasis en la construcción de un mundo sintácticamente posible, donde confluyan aspiraciones y ambiciones literarias con necesidades expresivas, en una búsqueda de un espacio para habitar, a través de todos estos bucles metapoéticos en los que vamos entrando en cada poema y que van configurando un lenguaje metadiscursivo global, tiene que ver con la construcción de una identidad, una identidad verbal, si se quiere, como poeta o personaje literario, porque las identidades no existen *causa sui* sino que se construyen.

La crítica literaria oficial de la época había puesto bastante interés en asegurar el éxito de esta generación. Y éste estaba servido, entre otras razones, porque había que construir una literatura nueva, una España nueva, todo estaba por hacer. O mejor: por rehacer. El desierto de los estudios filológicos y la creación, con la mayor parte de los intelectuales y poetas en el exilio, hacía, además, urgente la situación. Así surgirá —reviviendo— el concepto de generación y, con más criterio, y corregido, un grupo, el del 50. Para afrontar esa renovación en las letras, tan necesaria, había que acudir y potenciar a esa nueva juventud que estaba llegando. El grupo del 50 poseerá una excepcional calidad literaria, pero también hay que decir, que la crítica se volcó sobre estos jóvenes de manera inusitada, y habría que investigar con más detenimiento esta vía.

El final de uno de los textos sacrificados con el tiempo³², «Destino», es muy elocuente: «porque sólo es el tiempo el que proclama / que el hombre vive y duele con peso mineral» (vv. 43-44, 1952: 36). El hombre, hecho verbo en su versión más terrenal, con capacidad de hablar, de hilar palabras con significados simbólicos y polisémicos, asume su destino prometeico de poeta-profeta, vate que reúne toda la esperanza humana, en el sentido más trascendental e idealista que imaginemos, pero también, como latiendo, oculta, la ilusión de erigirse como líder laico —pero sagrado— que guiará a un pueblo que no posee no ve lo que la lúcida mirada del poeta —quien ve más allá, con amplitud trascendente— alcanza a ver. Él deberá mostrarle el camino, y para ello sacrificará, sin concesiones. Y el último poema de esta sección es «Domingo» (1952: 39-40)³³. Aquí adquieren relevancia los apuntes de Gerardo Diego a propósito de la serie de poemas «de sentido social». Aunque sin alcanzar el carácter de poesía de denuncia —o en lo que desembocará el realismo social—, se observa algo más que una epidérmica preocupación social, algo relacionado con el sentido humano de las cosas y las relaciones, situándonos en un mundo exterior que el poeta intenta alcanzar, comprender, asir³⁴. Estamos, no obstante, muy lejos de los cantos colectivos, o de las luchas contra el Régimen y sí de un

³² «Realmente son muchos los textos que no vuelven a publicarse [...] Se trata de una autocensura por supuesto legítima, pero que nos priva de elementos interesantísimos para el conocimiento de sus orígenes literarios y, en consecuencia, de la verdadera naturaleza de su extraordinaria evolución posterior» (Flores, 1999: 43).

³³ «Domingo» es una muestra *sui generis* y *avant la lettre*, de poesía social. En el primer lustro de la década de los cincuenta se une el impulso rehumanizador con la conciencia social. Tiene que ver con el Rosales de *La casa encendida* (1949), pero también con la denuncia.

³⁴ «*Las adivinaciones* [...] es un libro ya conseguido, de un poeta que acierta desde el principio con la forma de traducir las vagas voces de su mundo íntimo y de interpretar las llamadas de lo externo, de lo que, fuera de uno mismo, hiere la sensibilidad [...]» (Sánchez-Marín, 1953: 277)

deambular del hombre por el mundo, de un intento de comprensión de ese mundo exterior que, más allá de los propios problemas internos del sujeto, nos interaccionan y nos conforman: ««Mendigo» [...] o su muchacha de «Domingo» nos impresionan con su verdad, con su dolor, la comunicativa piedad embellecedora, sin rehuir del realismo con que los acaricia el poeta canjeando sus evocaciones por iluminadas palabras». (Diego, 1952 *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 55) Esta prostituta de «Domingo», algo herméticamente planteada, es un ser marginado igual que aquel «Mendigo» que también deambulaba por estas páginas³⁵. Para las significaciones que puede alcanzar realmente esta prostituta en el contexto social de la época, podría servirnos como fuente el magnífico trabajo de Pol, o al menos la introducción (2005: 1-13), sin olvidar la herencia romántica y los temas escogidos de «marginados» en los que se busca la dignidad. Esa mirada humana, solidaria, en consonancia con ese abrazo total y rehumanizador del Aleixandre de *Historia del corazón* (1954), demuestra, como asegura Salvador Conesa, que «En todo caso, esta vaga ascendencia no representa una categoría, sino una comunidad estética» (1952)³⁶. Lo corroboran otros, destacando Sánchez-Marín (1953: 278): «De cuantos poetas conocemos es José Manuel Caballero Bonald el que más se acerca a la solitaria altura de Vicente Aleixandre, no por imitación, sino por coincidencia».

La tercera parte comienza con «La memoria en el tiempo» (luego «Aguas de la memoria», 2011: 49-50), que en la versión original se encuentra muy en la línea de lo bello y lo triste de «Más triste todavía», esa veta temática que recorrerá casi todas las páginas de *Las adivinaciones*, reflexionando en torno al tiempo³⁷. Revivir con el recuerdo los días pasados posee el riesgo de la melancolía. El pasado vivido en el presente posee un riesgo al ser evocado y, tras la fugacidad de esa evocación, huye, escapa. Sólo se puede habitar ese tiempo del recuerdo con dolor, porque el pasado nos produce dolor y porque todo lo relacionado con el tiempo «sólo puede vivirse con un largo sollozo».³⁸ Por el título explícito, no queda duda de que se ajusta a esa preocupación o reflexión sobre el tiempo que atraviesa estas páginas, y que ya hemos comentado.

El siguiente poema, «Nombre entregado», ha sobrevivido con éxito, a pesar de los cambios (cfr. 2011: 30-32). Sea como fuere, «Nombre entregado» es, sin duda, una composición agraciada que ha mantenido toda su frescura, fruto de una infructuosa relación amorosa que no duró demasiado. En palabras del jerezano: «Poco después [se refiere a la separación], intentaría reproducir algunos de esos vacilantes soliloquios en un poema de elegíaca narratividad que no es de los que peor han resistido el paso del tiempo.» (1995: 202) Merece la pena recordar aquí los primeros versos del poema (1952: 45): «Tú te llamabas Carmen / y era hermoso decir una a una tus letras, / desnudarlas, mirar en cada una / cual si fuese distintas alegrías en haz, / distintos besos en mi boca reunidos;

³⁵ A propósito del trasunto biográfico de este poema, nuestro autor recuerda la figura de un mendigo con «absoluta precisión», cfr. el poema (2011: 25-26) con su evocación (1995: 85-86).

³⁶ Como adelantamos, este poema es sin duda uno de los que más tienen que ver con aquellas «maneras salmodiadas» del Luis Rosales de *La casa encendida*. Se hallan aquí también vestigios de esa espiritualidad ya citada y comentada que, como hemos dicho, es un rasgo propio de toda la poesía de la época.

³⁷ El poema «La casa» incide en este anclaje románticoide con los versos «[...] candor y miedo juntos / o acaso esa tristeza que hay detrás del amor» (1952: 52).

³⁸ Pero, tal y como venimos exponiendo, el poeta eliminará de un modo brusco y sin excesivas cautelas (1983: 19) este tono neorromántico del libro para centrarse más en las otras partes de desarrollo metapoético.

/ era hermoso saberte con un nombre / que ya me duele ahora entre los labios [...] porque es amargo pronunciar lo que en olvido acaba». La narrataria nos remite a un trasunto amoroso vivido en los meses justamente posteriores a su restablecimiento de la tuberculosis. Pero se habla de la propia poesía, hecha nombre a través de su nombre propio. Temática amorosa, sí, pero trascendida metapoéticamente. Por lo demás, abundan elementos románticos (*vid.* 1983: 19), con momentos de intenso lirismo, por ejemplo, ambientados bajo la luz otoñal, con un poco de frío, cuando la naturaleza se prepara para hibernar, la vida se está yendo y es la estación de las despedidas. «En el nombre propio de una muchacha agolpa, con estilística muy eficaz, todo el río de la vida.» (Mostaza, 1953: 6) Y fluye incesante por donde los enamorados se despiden, o ya se han despedido, arrastrados: «Sí, ya te has ido, no puedes responderme», dice a propósito³⁹. Podríamos observar otros *topoi*, todos bien elaborados, dispuestos en el texto, conformando una determinada estructura aparentemente sentimental, con la certeza de poseer la capacidad de transmitir una atmósfera original, envuelta en aquel versículo propio del Luis Rosales de *La casa encendida*.

Nos encontramos ante el motivo del «nombre» que va más allá de esa lectura amorosa, envuelta en los *topoi* de un blando romanticismo, o romanticismo tamizado. Payerras Grau ha entresacado en un reciente y agudo estudio algunos de sus códigos mejor imbricados, iluminando otros aspectos interesantes, sobre todo el sentido de construcción autorial:

Una misma historia adopta, en la obra de Caballero Bonald, dos perspectivas [...] El desamor, la ausencia de la mujer en la experiencia cotidiana del hablante poético, acarrearía la desaparición de la palabra, como una simbólica desintegración de su identidad. El poema [...] no recalca en datos anecdóticos respecto a la relación con la mujer, siendo además curioso que ésta se defina exclusivamente como «nombre entregado», esto es como sujeto del enunciado y no de la acción [...] El poema destaca, por el contrario, la razón existencial profunda que esa relación posibilitó y que, depositada en la esfera de los afectos, construye la propia identidad y fortalece el sentido de la experiencia personal. De este modo se alcanza a ver cómo el poema traduce la experiencia íntima del autor, no la narración de los hechos. (2006: 218)

Hasta aquí esa mirada con trasfondo biográfico. Pero nos interesa profundizar en nuestra lectura metaliteraria, en esas claves que van más allá y que están presentes aquí, pues si el personaje poético femenino posee un «nombre entregado», habría que saber a quién ha sido entregado ese nombre, y es evidente que ha sido entregado al poeta, pero entregado con toda su significación etimológica: «Carmen» viene del latín, *carmen*, *-inis*, y significa, como todos saben, poesía. Una vez más estamos frente a la lectura metapoética que sobrepasa a la concepción de la época y por la que Caballero Bonald no sólo comienza a ser conocido, y su obra apreciada, sino por lo que este libro acabará convirtiéndose en uno de los más importantes del momento. Quizá por eso en la versión definitiva de este poema, Caballero Bonald cambió el primer verso, añadiendo el adverbio que señalamos en negrita: «Tú te llamabas **tercamente** Carmen» (2011: 30-32)⁴⁰ El

³⁹ Respecto al trasunto biográfico de este poema (1995: 200-204). La relación con Carmen marcó un punto de inflexión sentimental en la vida de Caballero Bonald, y le costó olvidarla.

poeta hace hincapié en su propia voluntad de ser poeta,⁴¹ su propia tenacidad o terquedad, y no en el carácter más o menos rudo de la muchacha. Si el poder de la palabra poética dijimos que era abrasador, ahora también se muestra revelador, porque al pronunciar el nombre de la amada el poeta se encuentra a sí mismo, se descubre como poeta, construye su propia identidad.

Tras «Salmo del hijo» viene «La casa» (1952: 52-55, luego «Casa junto al mar», 2011: 54-56). Aquí «el poeta convierte a la memoria en su más fiel aliada para fijar aquellos recuerdos que se propone rescatar de la muerte o de su equivalente, el olvido» (Payeras Grau 1997: 18). Regresamos una y otra vez a nuestro pasado, y según esta lógica, el futuro es un lugar de procedencia (cfr. García Montero, 1993: 151-154). A través de la poesía se evoca con más intensidad ese pasado convertido en la salvación del presente, insuflándole vida para así vivir también en el presente con esa herencia.

De los tres poemas que quedan, los dos últimos han sobrevivido. Pero «Poderío» (1952: 56-57), eminentemente envuelto de temática amorosa, no es ajeno a las sublimaciones que el amor puede llegar a realizar en la poesía. Y la composición siguiente, «Espera» (1952: 58-59), ya ha sido también comentada a propósito de esa idea fundamental, y espiritual, del hombre en relación con sus necesidades de trascendencia, en la dialéctica divino / humano del poeta que canta las divinidades de esa vida cotidiana y sencilla sublimada, ese cántico de las criaturas anclando en una espera humana, carnal, «terrenal»⁴².

Llegamos a «Poema en la escritura» (1952: 60-62; 2011: 63-64). No cabe duda de que todas nuestras teorías hasta aquí esbozadas se corroboran a la luz de esta composición en cinco estrofas que vamos a ir desgranando una por una. Al inicio, el «poema» que escribe el poeta se desprende del discurso poético en el que está inserto, y surge *de* las aspiraciones del poeta. Pero también nace *en* estas aspiraciones «sobre la fría hechura de un papel que se olvida!» (v. 17, 1952: 60) Y en la segunda estrofa se halla el reflejo, o hecho directo, de que el poema ha surgido, «Está aquí palpitando [...]» (v. 18, 1952: 61) Tercera estrofa: Su escritura —ni ningún poema— no puede cancelar el dolor de esos personajes que transitan por el libro, el «Mendigo», la «Muchacha pensante» o la prostituta de «Domingo», a los que se unía en un abrazo solidario, y el poeta posee la conciencia de que la poesía es un simulacro de la vida, que como mucho puede frenar el dolor, pero no eliminarlo, debido a ese límite de la palabra que no alcanza a ser vida plena, sino solamente su proyección. La cuarta estrofa es muy elocuente: «Acaso esto no sirva para que un llanto se restañe, / para que una muchacha sea dichosa, / para que un hombre a mucho tiempo de luz se alegre un poco». (vv. 26-28, 1952: 61), con lo que el propio poema, el propio texto, nos recuerda a los lectores, que es consciente de sus límites, y no es el poeta quien nos lo recuerda. El poema, *este* poema, concita dentro de sí «todo el odio, la lucha inicua, el desamor del mundo, / y toda la alegría, lo que boga y es puro y es feliz» (vv. 39-40, 1952: 61), y sigue una enumeración de esas fuerzas positivas y negativas, de las

⁴⁰ A propósito del trasunto biográfico de este personaje, *vid.* 1995: 200 y ss.

⁴¹ La modificación, con ese adverbio, del poema, en relación con su simbología, no es irrelevante. Como afirmará el propio poeta años después, «No es que me dedique más a la narrativa, es que ya no está uno para aplicarse a la poesía con el beneficio de la *terquedad*. Y eso es todo.» (1983: 30; las cursivas son nuestras).

⁴² Lo terrenal, de hecho, es algo más que una referencia a lo humano, pues aparece como un elemento físico que impregna y toca cualquier intento de trascendencia, reduciéndolo o restándole «altos vuelos» metafísicos.

potencias, con lo estamos ante una suerte de reflexión universal sobre el mismo hecho poético, y que por estas páginas transitan sus más variados accidentes, la miseria y la grandeza del ser humano. En la parte final del poema se resume la idea precedente de que «Toda la vida allí deriva [...]» (v. 45, 1952: 62) puesto que se incide y subraya la capacidad aglutinadora de la poesía, su trascendencia, tanto por sus vínculos con la poesía como por nuestras necesidades expresivas y vitales. En realidad es nuestra propia necesidad de trascender y nuestra propia «voz», en el sentido más físico, «viviendo por virtud de su propia belleza» (v. 52, 1952: 62), la que crea ese «vínculo inmortal que ahorma a los humanos.» (v. 53, 1952: 62)

«Poema en la escritura» posee todos los componentes que hemos venido desarrollando, esa lectura universal del poeta-vate que lanza sus aspiraciones prometeicas de abanderar a la humanidad, con ribetes sagrados. Es importante por su significación textual de «poesía dentro de la escritura», conciencia que elabora en el cúmulo de estímulos, una poética determinada, por su significación mallarmeana, de un sentido discursivo superior —como un tejido— que acoge a la propia voz. Esta será una de las características del Caballero Bonald más maduro (aquí de forma larvaria), como atestigua Gerardo Diego

«Poema en la escritura» es una confesión de fe, un acto y auto de fe de poeta que se siente sobrecogido, aterrado con el explosivo entre sus manos, consciente de lo que puede suceder, si obedece al instinto que le ordena arrojarlo. (Diego, 1952 *apud* Jiménez Millán, ed. 2006: 54)

En conclusión, volvemos sobre el acto de la escritura, y resulta sobrecogedor el caudal metadiscursivo usado a todos los niveles, desde este primer libro. Como se sabe, esta matriz acabará desarrollándose en toda la escritura bonaldiana, una vez realizado el paso —por otra parte necesario, no ajeno a la «actualidad» del momento— de las preocupaciones metafísicas hacia las metapoéticas, textuales (sin contar el paréntesis «social»): es la poesía el canal, obviamente, a través del efecto sublimador que posee⁴³. Nunca como en estas primeras etapas de un poeta se busca con tanta ansiedad precisamente eso, ser poeta; nunca como en los primeros balbuceos se está tan dispuesto a sacrificar algo para conseguir esa ansiada voz. Esas connotaciones metapoéticas, con sus respectivas ambiciones estéticas, ya inoculadas tan visiblemente, serán la base de lo mejor de la poesía madura del jerezano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, Juan Carlos (2006): «Fondo ético, conciencia histórica (Introducción)», *apud* Caballero Bonald 2006, pp. 9-48.
- ALEXANDRE, Vicente (1960): *Poesías completas*, Prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar.
- ALVARADO TENORIO, Harold (1980): *Cinco poetas de la generación del 50: González, Caballero Bonald, Barral, Gil de Biedma, Brines*, Bogotá, Ed. Oveja Negra.
- ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo (1952): «*Las adivinaciones*», Alcalá, Madrid, 10 mayo.
- BARCELÓ, Pedro (1952): «*Las adivinaciones*», *Signo*, Madrid, 11 de octubre, sin paginar.

⁴³ También podríamos tener en cuenta «El habitante de su palabra» (1954: 107-109; 2011: 123-125). Ambos poemas son los colofones de los dos primeros libros del jerezano, contrapunto final que reafirma lo expuesto.

- BÉNICHOU, Paul (1981): *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, Traducción de Aurelio Garzón del Camino, México, FCE.
- CELA, Camilo José (1952): «Las adivinaciones», *Clavileño*, 15, p. 71.
- CABALLERO BONALD, José Manuel: (1952): *Las adivinaciones*, Madrid, Rialp, Accésit del Premio Adonáis 1951.
- , (1954): *Memorias de poco tiempo*, Ilustraciones de José Caballero, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica.
- , (1969): *Vivir para contarlo*, Barcelona, Seix Barral.
- , (1983): *Selección natural*, Edición e introducción del autor, Madrid, Cátedra.
- , (1995): *Tiempo de guerras perdidas. La novela de la memoria, I*, Barcelona, Anagrama.
- , (2006): *Copias rescatadas del natural*, Edición de Juan Carlos Abril, Granada, Atrio.
- , (2011): *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2009*, Barcelona, Seix Barral, Col.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1968): *La culpa*, Madrid, Alianza.
- CONESA, Salvador (1952): «El mundo poético de Caballero Bonald», *Deucalión*, 8, sin paginar.
- COTE LAMUS, Eduardo (1952): «Las adivinaciones», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 32, pp. 302-304.
- DIEGO, Gerardo (1952): «Las adivinaciones», *Correo Literario*, 54, III, p. 4; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 54-55.
- DORESTE, Ventura (1952): «Las adivinaciones», *Ínsula*, 80, p. 7.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1952): «Las adivinaciones», *ABC*, Madrid, 26 de marzo, p. 5.
- FERRATER MORA, José (2005): *Diccionario de filosofía*, Barcelona, RBA.
- FLORES, María José (1999): *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*, Mérida, Extremadura, Editora Regional-Universidad.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1993): *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación, Maillot Amarillo.
- , (2001): «La lucidez y el óxido (Sobre la poesía de Caballero Bonald)», *Campo de Agramante*, 1, pp. 17-23; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 198-203.
- , (2005): «Años y libros», *Campo de Agramante*, 5, pp. 127-130.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (2000): «Caballero Bonald, la palabra suficiente», en *El grupo poético del 50: 50 años después. Actas del congreso 99*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2000, pp. 87-94.
- GUILLEN, Jorge (1986): «Carta a J. M. Caballero Bonald», en VV. AA. 1986, p. 112.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, ed. (2006): *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario*, en *Litoral*, n. 242, Málaga, noviembre.
- LANZ, Juan José (1999): «La poesía», *apud* Santos Sanz Villanueva, coord. (1999): *Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*, *apud* Francisco Rico, dir. (1999): *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 8/1, Barcelona, Crítica. 1999, pp. 70-156, en especial para Caballero Bonald pp. 99-100.
- , (2000): «La presencia de Vicente Aleixandre en la poesía española», *Letras de Deusto*, 88, pp. 39-79.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1990); *Laocoonte*, Introducción y traducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Tecnos.
- LLERA, José Antonio y CANELO, Pureza, coords. (2003): *60 años de Adonáis: una colección de poesía en España (1943-2003)*, Madrid, Devenir.
- LUQUE, Aurora (2005): «Caballero Bonald, nota de lectura», *El Maquinista de la Generación*, 10, pp. 92-93.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, ed. (1971): *La nueva poesía española: antología crítica. Segunda generación de posguerra (1955-1970)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MOSTAZA, Bartolomé (1953): «Poesía hacia adentro», *Ya*, Madrid, 19 de agosto, p. 6.

- ORTIZ, Fernando (1980): «Palabra justa para contar lo vivido», *Nueva Estafeta*, 15, pp. 86-87.
- ORY, Carlos Edmundo de (1952): «Las adivinaciones», *Poesía española*, 4, pp. 23-24; reimpr. *apud* Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 154-156.
- PAYERAS GRAU, María (1997): *Memorias y suplantaciones. La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Prensa Universitaria.
- , (2006): «La memoria y otros apremios de la imaginación en la poesía de Caballero Bonald», en Jiménez Millán, ed. 2006, pp. 215-231.
- POL, Lotte van de (2005): *La puta y el ciudadano. La prostitución en Ámsterdam en los siglos XVII y XVIII*, Traducción de Cathy Ginard Féron, Madrid, Siglo XXI.
- QUIÑONES, Fernando (1952): «Las adivinaciones», *Platero*, 14, sin paginar.
- RIMBAUD, Arthur (1996): *Poesías completas*, Edición bilingüe de Javier del Prado, Traducción de Javier del Prado, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1975): *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, 1990.
- SÁNCHEZ-MARÍN, Venancio (1953): «Las adivinaciones», *Arbor*, 86, pp. 277-278.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1983): *La crítica literaria de las vanguardias en España (1910-1930). (Para un análisis del contexto teórico del vanguardismo)* (Resumen de tesis doctoral), Granada, Universidad.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1952): «Carta a Caballero Bonald sobre *Las adivinaciones*», *Índice*, 52 (XXXII), VII, p. 16.
- VÁZQUEZ-ZAMORA, Rafael (1953): «La poesía de Caballero Bonald», *Destino*, 815, p. 21.
- VILANOVA, Antonio (1954): «La poesía de José Manuel Caballero Bonald», *Destino*, 892, p. 24.
- VV. AA. (1986): *Olvidos de Granada*, 13 (extraordinario): *Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50*, Granada, Diputación.
- ZARONE, Giuseppe (1993): *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*, Versión española de José L. Villacañas (Revisada por el autor), Valencia, Pre-Textos.

