

ENTREGUERRAS Y LA TRADICIÓN DEL POEMA LARGO AUTOBIOGRÁFICO

ENTREGUERRAS AND THE TRADITION OF THE AUTOBIOGRAPHICAL LONG POEM

ÁNGEL L. LUJÁN ATIENZA

Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN: Este trabajo pretende dar cuenta de la tradición en la que se inserta el poema *Entreguerras* (2012), de José Manuel Caballero Bonald. Para ello se explora en primer lugar la relación entre poesía y autobiografía con el fin de demostrar la capacidad de referencia que tiene la lírica. A continuación, se comprueba cómo este modo de referir, oblicuo y que construye la realidad al nombrarla, puede traspasarse al poema largo dando origen a una línea de autobiografías en verso que comparten ciertos rasgos y cuya principal característica común es que constituyen en sí mismas un proceso de revelación o autoconocimiento más que el testimonio de una realidad vivida.

PALABRAS CLAVE: *Entreguerras*; José Manuel Caballero Bonald; poema largo; poesía española contemporánea; autobiografía y poesía.

ABSTRACT: This paper aims to give an account of the tradition in which the poem *Entreguerras* (2012), by José Manuel Caballero Bonald, is inserted. To do so, it first explores the relationship between poetry and autobiography in order to demonstrate the referential capacity of lyric poetry. It then goes on to show how this oblique way of referring, which constructs reality by naming it, can be transferred to the long poem, giving rise to a line of autobiographies in verse that share certain features and whose main common characteristic is that they constitute in themselves a process of revelation or self-knowledge rather than the testimony of a lived reality.

KEY WORDS: *Entreguerras*; José Manuel Caballero Bonald; long poem; contemporary Spanish poetry; autobiography and poetry.

Entreguerras es uno de los textos más complejos de la ya de por sí compleja obra de José Manuel Caballero Bonald, y lo es no solo porque en él la tendencia barroquizante de su lenguaje y su hermetismo alcanzan cotas de superación y excelencia, sino porque se sitúa en una encrucijada que enfrenta al lector con varios de los problemas centrales de la Modernidad poética: la relación entre poesía y biografía, el sincretismo genérico o la legitimidad del poema largo autobiográfico.

Este libro, que ya ha merecido diversos asedios críticos (Abril, 2018: 397-412) e incluso una monografía (Flores Requejo, 2018), lo que da cuenta de su riqueza, ha sido señalado por todos los críticos como una excepción en el panorama de la poesía española contemporánea (Rey, 2012: 11); de «raro, extraño o atípico» lo califica Juan Carlos Abril (2018: 400), y de «tan sugestivo como singular» María José Flores Requejo (2018: 13). En este trabajo pretendo arrojar alguna luz sobre esta excepcionalidad al situar la obra en su contexto más amplio, el de la tradición del poema largo autobiográfico, y apuntar algunos rasgos comunes que puedan dar coherencia a dicha tradición, si no se nos permite hablar de un género en sentido estricto.

POESÍA Y AUTOBIOGRAFÍA

Empezaremos por situar la cuestión, siempre problemática, de la relación entre poesía y biografía, o la dimensión autobiográfica de los géneros en verso, central para la comprensión del libro. Este asunto tiene una doble vertiente en nuestro caso, pues, por una parte, tenemos el problema del estatuto del yo lírico y su carácter o no autobiográfico, que constituye el gran debate de la Modernidad poética desde el Romanticismo; y, por otra parte, se plantea la cuestión de la posibilidad o no de la existencia de un género como la autobiografía en verso. La vinculación entre ambos estriba en la pregunta de en qué medida el poema largo autobiográfico hereda y amplifica las posibilidades referenciales y autobiográficas del poema lírico breve.

En cuanto a la primera cuestión, no voy a desarrollar el ingente debate que ha generado el tema durante las últimas décadas. Solo quiero dejar constancia aquí de que, frente a los extremismos en uno y otro sentido (el yo poemático como absolutamente ficticio o

como fiel reflejo de las vivencias del poeta), las corrientes actuales tienden a contemplar un yo lírico fluido, sin determinar, ambivalente, producto de una redescrición figural (metafórica o metonímica) del sujeto vivencial (Combe, 1999) y, en cualquier caso, una entidad no fijada cuya relación con la biografía del autor se puede medir por grados, nunca en términos de todo o nada, sino de más o menos:

A mon tour, je me refuserai ici à considérer le moi personnel référentiel et le moi lyrique fictif comme des catégories fixistes, comme les cases étanches d'une typologie statique, mais j'envisagerai plutôt tout un éventail de degrés ou de tendances entre ces deux pôles (référentialité/fictionnalité) (Benoit, 2007).

Por tanto, frente a otros géneros en los que el estatus del yo que habla en el relato o en la representación (como narrador ficticio o autobiográfico o como personaje ficcional en el teatro) está claro desde la elección genérica, el yo lírico debe ser determinado una y otra vez para cada uno de los textos. No sabemos *a priori* con qué yo nos vamos a encontrar en cada poema, y cuál será su grado de referencialidad.

Habrà, eso sí, algunas marcas que nos hagan inclinarnos por lecturas más autobiográficas, como la aparición en el texto poético de nombres propios, incluido el del autor que firma el libro, o declaraciones en paratextos que nos indiquen la voluntad de establecer una lectura más cercana a la biografía del autor, o incluso nuestro conocimiento de esta, cuando coincide en algún aspecto con el contenido del texto, conocimiento que inevitablemente formará parte de nuestra lectura. No obstante, estas marcas nunca garantizarán la absoluta identidad entre autor y yo lírico, o el establecimiento de un pacto autobiográfico en el sentido fuerte con que lo piensa Lejeune.

El crítico francés inicia su clásica definición del texto autobiográfico con estas palabras: «Récit rétrospectif en prose» (1975:14), lo que claramente excluye todos los textos pretendidamente autobiográficos que estén escritos en verso. De Man (1984) argumenta a este respecto que, para empezar, nadie en el ámbito anglosajón excluiría *The Prelude* de Wordsworth de la autobiografía; pero el grueso de su exposición se dirige a desmontar el estatus genérico de la autobiografía, sea en prosa o en verso. Para Paul de Man es imposible la existencia

de tal género porque la elección entre ficción o referencialidad es en último extremo indecible.

Una postura similar sostiene Caballero Bonald, que, incluso en su más canónica autobiografía en prosa, insiste en el carácter literario y no referencial del texto, y en el hecho de que se trata de hacer literatura, y no de dar un testimonio fidedigno de lo vivido, hasta el punto de optar, como título global para su prosa memorialística, por *La novela de la memoria*. Es más, cuando el jerezano afirma en determinado momento: «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» (Caballero Bonald, 2010: 501), parece estar haciéndose eco del giro deconstructivo de De Man:

We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? (1984: 69).

Es precisamente para evitar los problemas que plantean estas enmiendas a la totalidad por lo que Lejeune insiste en que la determinación genérica de la autobiografía se fundamenta, en último extremo, en un pacto de lectura, que como todo pacto puede ser respetado o incumplido, pero que es, por su propia esencia, vinculante. Las razones que llevan al crítico francés a expulsar la autobiografía en verso del ámbito de tal pacto tienen que ver con las peculiaridades del género:

Mais dans la plupart des cas le «je» des poèmes est un «je» sans référence, dans lequel chacun peut se glisser; c'est le «prêt-à-porter» de l'émotion. La subjectivité universelle du lyrisme est assez différente du discours autobiographique, qui, lui, suppose une attitude de communication entre deux personnes distinctes et séparées (Lejeune, 1975: 245).

Lejeune centra su argumentación contra la capacidad autobiográfica de los poemas en dos aspectos: el de la referencialidad y el de la comunicación, que vincula de manera que el segundo aparezca como consecuencia del primero.

En cuanto a la referencialidad, es verdad que la intensidad y brevedad del poema y su carácter fragmentario hacen que este pueda apuntar a un episodio o una anécdota, pero no que pueda desarrollar una narración autobiográfica con los suficientes anclajes en la realidad como para someterse a una verificación. Se diría que la propia fragmentación del discurso lírico dificulta y hace de alguna manera irrelevante para el lector el enlace con una vivencia, y que, más que un pacto autobiográfico en sentido estricto, se establecería un gesto o un guiño autobiográfico, una invitación que puede aceptarse u obviarse sin que cambie nuestra relación con el texto.

Por otra parte, la opacidad inherente al lenguaje lírico, que juega con la materialidad de los signos, más que con su semántica —o, dicho de otra manera, crea una nueva semántica a partir del juego con la forma lingüística—, hace que la referencialidad quede opacada o al menos suspendida. Lejeune apunta a ello cuando dice que, mientras que un antropólogo o un novelista pueden aplicar sus teorías o sus técnicas narrativas en el desarrollo de un marco autobiográfico, «on imagine moins bien l'usage qu'un poète pourra faire, dans le cadre d'un récit autobiographique, de son expérience de la métaphore et des jeux sur le signifiant» (1975: 246).

La otra objeción tiene que ver con la inestabilidad o, directamente, oquedad del sujeto poético a la que antes he apuntado y que tendría como consecuencia la ausencia de comunicación en los poemas. Es este un prejuicio muy extendido en la crítica literaria, que confunde las abundantes muestras de solipsismo intratextual de los poemas con la ausencia de comunicación que inevitablemente todo texto establece con sus lectores. Como todo discurso, el lírico tiene una finalidad comunicativa. Que cumpla tal finalidad de manera algo distinta de géneros más decididamente referenciales no invalida su carácter comunicativo.

En definitiva, Lejeune está pensando en un tipo de poesía muy concreta, como es la poesía lírica tal y como se entiende desde el Romanticismo, y asume, de manera errónea, que todo género en verso es de carácter lírico. Virginia Jackson (2005) ha demostrado que el proceso que lleva a leer todo verso como lírico, lo que ella llama «lyricization of poetry», se produce a lo largo del siglo XIX, es un fenómeno reciente en la historia de la literatura y constituye ya un prejuicio bien asentado en nuestra manera de leer los poemas. No todo texto en verso es necesariamente lírico, como vamos a ver.

Pero, incluso en el género del poema lírico breve, encontramos textos que claramente invitan a una lectura autobiográfica. Por quedarnos solo entre los contemporáneos de Caballero Bonald, y señalando algunos ejemplos clarificadores de los cientos de poemas que podría citar, basta pensar en gran parte de la poesía de Blas de Otero, significativamente «A la inmensa mayoría» y «Cartilla (poética)»; poemas titulados directamente «Autobiografía», el de Gloria Fuertes, con su carácter juguetón (hasta el tono se podría decir que es una especie de firma de la autora), o el más circunspecto de Luis Rosales, cuya referencialidad fantasmática se resuelve en una confesión de cierre tan impactante para el lector que pone al autor de cuerpo entero ante nosotros. El hecho de que el gran amigo de Caballero Bonald encabece todo un libro con el verso «Para que yo me llame Ángel González» es un gesto indudable de autorreferencialidad.

Y es que, como bien afirma Lejeune: «C'est donc par rapport aun *nom propre* que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie» (1975: 22), pues no hay marca más definitiva de referencialidad y de identificación individualizadora que la presencia de esta categoría gramatical. Entresaco un par de ejemplos de entre la obra lírica de nuestro autor para ilustrar esta importancia de los nombres propios (que abundarán en *Entreguerras*) en el establecimiento de una lectura de los poemas en clave autobiográfica, y de paso arrojar luz sobre la peculiar forma de referir que caracteriza a la lírica.

El primero se titula «Nombre entregado», pertenece a *Las adivinaciones* (Caballero Bonald, 2011a: 30-32), y hace del nombre propio objeto del poema. Encontramos nombrada a Carmen —«mi primera y efectiva experiencia de amante en todas las acepciones prescriptibles del término» (Caballero Bonald. 2010: 194)— y a Juan Valencia. De la existencia de ambos tenemos constancia efectiva ahora gracias a las memorias del autor, y no importa que los primeros lectores del texto no dispusieran de tal información, pues el hecho de que hoy podamos reconocer a los personajes no añade más que una concretización a un gesto que era tan referencial entonces como ahora. En cualquier caso, la identidad de Carmen sigue siendo tan elusiva y evocativa para el lector de 1952 como para el del siglo XXI; lo que persiste es la firme invitación a hacer una lectura referencial que remite a un episodio concreto de lo vivido por el autor.

De hecho, es la persistencia del nombre propio y su capacidad de identificar a alguien, independientemente de que se alteren las

relaciones con la persona que lo porta, lo que constituye el tema del poema: «Tú te llamabas tercamente Carmen». La negación, después de la ruptura, de la vigencia del nombre propio, patente aquí en el uso del pasado y reforzada por versos como «es posible que ya no puedas tú tener un nombre», y «Ahora es de noche y tú no tienes nombre», además del hecho de que el nombre fuera propio no solo de quien lo lleva sino también de quien lo pronuncia («No puedo imaginar que alguien te llame»), indican que el apelativo era lo que daba un carácter único a esa relación y nombraba así la exclusividad y excepcionalidad de ese amor, lo que queda claro en los versos: «y lo convoque todo en una historia única / donde decir tu nombre equivalga también a poseerte». El nombre entregado no es el nombre que recibió la amada, sino su nombre en tanto que identidad en una historia de amor. De ahí que el final de la historia coincida con la imposibilidad de seguir llevando ese nombre. El giro autobiográfico se consume, pues, no solo en el tema del poema y la aparición de nombres propios en él, sino en la forma misma de tratarlos: dar nombre a una relación (darle un nombre único) a través de la palabra poética es dejar constancia de que el poema refiere y lo sigue haciendo incluso o quizá debido a que la historia ha acabado. El mecanismo es, en realidad, el mismo que rige toda la poesía de nuestro autor, que, aunque no sea directamente autobiográfica, por el hecho de dar nombre a la experiencia la convierte automáticamente en un acto vivencial.

El poema «*Summa vitae*», que abre *Manual de infractores* (Caballero Bonald, 2011a: 539-540), se parece más a lo que vamos a encontrar en *Entreguerras*. En este caso el vínculo con las vivencias no se establece a partir de nombres propios de personas, sino de lugares, y no se limita a una experiencia única, sino a una serie de episodios vividos. Del mismo modo que en el ejemplo anterior, tenemos constancia de la veracidad de lo ahí contenido porque corresponde a episodios narrados en las memorias, y que son constatables por otras fuentes de información.

La actitud de evocación en que se sitúa el poeta («qué me importa / evocar») es la misma en que se encuentra el lector con respecto a los lugares mencionados, lo que atenúa la distancia que establece entre ellos el hecho de que uno los haya vivido realmente y el otro solo los reconstruya a partir de la palabra. A la altura del momento de lectura-escritura, la sensación de ambos es indistinguible, lo que desde luego atenúa la referencialidad, sin anularla. Es de nuevo la

poesía («evocar, preservar»), en forma de evocación compartida, y no como sentimiento individual, lo que vuelve a hacer únicos cada uno de esos momentos, de manera que el nombrar poético logra salvar a todas estas vivencias, vinculadas a lugares, del olvido en el que podían caer si solo fueran patrimonio de una persona. La poesía libra a la realidad de convertirse en «una sombra / cruzándose en la noche con mi sombra».

No obstante, aunque los lugares remitan a espacios reales vividos o visitados (París, Camagüey, Irak, Damasco, Islas Galápagos, Bogotá, Cádiz, Doñana), la ficción encuentra la manera de inmiscuirse. Así, lo que en las memorias es «un ventanuco» por donde «entraba la agrisada claridad de un ojo de patio» (Caballero Bonald, 2010: 381) en el poema se convierte en «la lluvia en la lucerna / de un cuarto triste de París»; o la «sombra rosa de los flamboyanes / engalanando a franjas la casa familiar de Camagüey» no puede corresponder a nada en la realidad, toda vez que el autor no fue capaz de localizar a sus ancestros cubanos en su visita a la isla (Caballero Bonald, 2010: 769; Neira, 2014: 23-25); o «el cuerpo de Manuela tendido entre los juncos de Doñana», que corresponde al de un personaje literario (la protagonista de *Ágata ojo de gato*). De esta manera, la evocación hace que la realidad y su reconstrucción confluyan en un espacio único en que es tan autobiográfico lo uno como lo otro. Y es que, como afirma el propio autor en diversos lugares, entre ellos en *Entreguerras*: «No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas».

LA TRADICIÓN DEL POEMA LARGO AUTOBIOGRÁFICO

Acabamos de comprobar cómo el poema lírico breve puede tener una dimensión referencial y autobiográfica, pero que tal referencialidad se encuentra problematizada por el hecho de que la realidad a que refiere no está dada *a priori*, sino que debe ser construida o, en todo caso, deformada por la palabra para llegar a ser tal realidad. Podemos pensar que, frente a la autobiografía en prosa, en los términos en que la piensa Lejeune, la autobiografía en verso no buscaría tanto dar cuenta de una realidad, sino crear esa misma realidad para acceder a aspectos de ella que no están dados de antemano. Mientras que en la autobiografía narrativa la referencia sería una finalidad, en poesía sería el medio para llegar a una realidad otra.

En la autobiografía en prosa, la narración identifica una realidad preexistente; en poesía, la realidad creada o distorsionada por el poema viene a coincidir vagamente con una realidad presupuesta para superarla.

La pregunta que se impone ahora es en qué medida esto, que vale para el poema lírico breve, se puede transportar a un poema largo o, dicho de otra manera, si puede existir algo así como el poema largo autobiográfico. Para Adam Aegidius la existencia de elementos autobiográficos en poesía no nos permite dar el salto a la construcción de un género:

Si l'on observe souvent la présence d'éléments autobiographiques dans des textes poétiques spécifiques, force est de constater qu'on n'utilise guère le terme générique d'«autobiographie poétique», ni qu'on n'en construit un genre. Cela ne saurait étonner, vu que les «autobiographies poétiques» sont plutôt rares (2012: 312).

Aegidius alega la escasez de ejemplos y Lejeune —recordamos— negaba la existencia del poema autobiográfico porque estaba pensando en el modelo del poema lírico, pero el poema largo no es un poema lírico, como viene a demostrar Poe en su famoso ensayo «Philosophy of Composition», pues al crecer en extensión el texto pierde la intensidad y la concentración que requiere lo lírico. Poemas largos los ha habido en toda la historia de la literatura, pero se trataba en general de poemas épicos o didácticos. Lo que diferencia al poema largo moderno de estos antecedentes es el hecho de que mezclan lo narrativo y lo didáctico con lo lírico, es verdad que a costa de su carácter más fragmentario; basten los ejemplos de Eliot y Pound, fundadores del género.

La extensión del poema largo permite, en un principio, superar algunas de las limitaciones que tenía el poema lírico, como la posibilidad de establecer una referencialidad más sostenida gracias a la asunción de estrategias narrativas, sin perder su vocación por la complejidad en el lenguaje, y sin renunciar a esa manera peculiar que tiene la lírica de referir, según acabamos de ver. En palabras de Menotti Lerro:

It is probable that an «autobiography in verse» is not, and cannot be, more limiting than an «autobiography in prose». Simply, there is a difference between the two: «Autobiography

in prose» —so to speak— hits the «target» in a faster, more direct way, while the one in verse is, as it often happens when talking about poetry, more indirect. From a linguistic point of view, «autobiography in verse» will be distinguished from the «prose version» especially by the forms used in the language itself. The version in verse will likely be full of metaphors and episodes left only to the imagination of the reader, whilst the «autobiography in prose» will go through a language that tends to explain the events, concepts and feelings felt in a precise and descriptive way. Furthermore, one must remember that contemporary poetry is a highly prose poetry, which usually expresses itself through the use of free verse, and this greatly reduces the likely differences just enumerated (2017: 29).

La autobiografía extensa en verso conserva, entonces, esta capacidad del poema breve de referir figurativamente, pero no solo gracias a la «deformación» de la realidad de que hablaba Caballero Bonald, sino que también su mayor complejidad lingüística (heredada de su carácter lírico) implica el acceso a unos estratos de la realidad a que no llega la autobiografía en prosa:

Nous comprenons alors, à la lumière de nos développements précédents, que le choix d'un langage poétique sera plus approprié que la prose à l'autobiographie d'un moi qui, du côté de la quête mystique comme du côté de l'abîme inconscient, se révèle insaisissable; que le choix d'un langage poétique comme langage plus éloigné de la langue commune (selon la bipartition mallarméenne des deux états de la parole) sera plus approprié que la prose pour dire une expérience, mystique ou inconsciente, qui (contrairement à l'événement qui a lieu dans le monde) n'a pas d'interface avec le monde des autres et se présente donc comme d'emblée incommunicable dans la langue commune (Benoit, 2007).

No faltan en el texto de Caballero Bonald arranques místicos que justifican esta complejidad del lenguaje, como deja patente el inicio del texto: «¿estaba acaso inscrito en ningún sitio el potencial de la iluminación? / oh fronda oh fuego oh detrimento impuro de la invidiada realidad / ¿iba a poder testificarme allí en lo más intraducible?» (2012: 15). Pero son no solo estos estados psicológicos extremos los que piden un lenguaje «otro», sino que también la expresión de

un tiempo histórico oscuro, enmarañado y desolador, como es el que ocupa el centro de *Entreguerras*, nos lleva a usar un lenguaje al límite. El propio Caballero Bonald ha declarado en una entrevista que el carácter hermético de su poema es natural consecuencia y el único modo de acceso realista al tema que trataba: «la experiencia que estaba descifrando era a veces oscura» (en Rodríguez Marcos, 2012: 4).

Estos rasgos del poema largo, que une la mayor capacidad referencial, propiciada por el hecho de una más amplia extensión y la aparición de estructuras narrativas, a la complejidad e intensidad lingüísticas propias del lenguaje lírico, con su modo peculiar de referir-construir la realidad, nos permiten hablar de la existencia del poema largo autobiográfico, y constatar, así, si no la existencia de un género, al menos de una larga tradición en la que se insertaría, de manera consciente o no, el libro que nos ocupa.

Aunque el poema largo autobiográfico es un producto de la Modernidad, sin embargo podemos señalar algunos antecedentes en el Siglo de Oro, donde encontramos poemas extensos con un claro sesgo autobiográfico; véanse las epístolas en tercetos que se cruzan Juan Boscán y Diego Hurtado de Mendoza, donde dan cuenta de sus respectivas cotidianidades con referencia a personas reales; o la epístola a Amarilis de Lope de Vega, que para darse a conocer a su desconocida admiradora de ultramar decide hacer un repaso poético de su biografía.

En la Modernidad el inaugurador y referente indudable de este género es William Wordsworth, con su ambicioso poema *El preludio*, publicado en varias versiones hasta la definitiva de 1850. Otro modelo sería el de la obra de Walt Whitman, que hace del yo y sus vivencias el centro expansivo de un universo poético. En el ámbito francés, Victor Hugo propuso *Las contemplaciones* (1856) como su personal poema autobiográfico al situar cronológicamente y datar las composiciones, y, aunque se ha demostrado que la adscripción de las fechas se hizo *a posteriori*, queda clara su intención de que el poemario se lea como un recorrido por su biografía (Charles-Wurtz, 2007). Sin salir de las letras francesas encontramos, ya en el siglo xx, los destacados ejemplos de Raymond Queneau con *Chêne et chien* (1937); Louis Aragon, con *Le roman inachevé* (1956); Georges Perros, con *Une vie ordinaire* (1967); o, más recientemente, William Cliff, con *Autobiographie* (1993).

Algunos críticos de *Entreguerras* han identificado una tradición de poemas autobiográficos en el ámbito hispánico, en la que se insertaría la obra de Caballero Bonald. José-Carlos Mainer (2012) la sitúa junto a *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez (1954), *Piedra de sol*, de Octavio Paz (1957), y *Dador*, de Lezama Lima. Aunque Mainer los trae aquí a colación más como poemas largos que como autobiográficos, no se puede dudar de que los dos primeros sí tienen, al menos en parte, vocación de autobiografía. José Luis Rey (2012: 11), que habla de «una tradición muy selecta de poesía memorialística, muy minoritaria también», sitúa a *Entreguerras* en la estela del gran poema de Wordsworth y aduce, además del ya mentado *Espacio*, la obra de Pablo Neruda *Memorial de Isla Negra* (1964).

A estos títulos habría que añadir *La estancia vacía*, de Leopoldo Panero (1944), *La casa encendida*, de Luis Rosales (1949), *Metropolitano* (1957), de Carlos Barral, y *El libro, tras la duna*, de Andrés Sánchez Robayna (2002). Como vemos, una nómina nada desdeñable, y seguro que existen más. De que Caballero Bonald conocía la mayor parte de estos poemas no cabe duda. De su devoción por el de Moguer queda testimonio en estas palabras:

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 *Espanoles de tres mundos* suponen para mí la cumbre de la poesía española desde Góngora y la cima de la prosa española desde Quevedo (2011b: 338).

En sus memorias habla de su «fascinación por *La casa encendida*, para mí uno de los más singulares ejemplos de poesía narrativa producidos en nuestro medio» (Caballero Bonald, 2010: 289), libro del que hizo una temprana reseña todavía en su época jerezana (Neira, 2014: 91). Conocida es su amistad con Panero, al que, a pesar de sus excesos, siempre estuvo agradecido por proporcionarle su primer empleo en Madrid; y, por supuesto, con Barral.

RASGOS DEL POEMA LARGO AUTOBIOGRÁFICO

A partir de este corpus, ampliable desde luego, podemos llevar a cabo una labor de contraste y comparación que nos permita establecer continuidades o, al menos, una constelación de rasgos que, sin ánimo de exhaustividad, den coherencia a la existencia de esta tradición de la que formaría parte el poema de Caballero Bonald.

1. Marcos textuales y genéricos

Las declaraciones, prólogos, títulos y subtítulos de los poemas en cuestión son buenos indicadores de la existencia de una conciencia genérica. En nuestro caso, el autor explica a Jordi Doce que acaba de cerrar un nuevo libro, «un largo poema autobiográfico» (2011); y en charla con Rodríguez Marcos insiste en su «carácter autobiográfico clarísimo» (2012). Igualmente, en la nota que precede al texto habla de «un solo y extenso poema de perseverante carácter autobiográfico» (Caballero Bonald, 2012: 7). Resulta revelador el uso del adjetivo «perseverante», que puede implicar dos cosas: el carácter «ineludible» y «apremiante» del poema, pues el autor insiste en que es uno de los textos que menos tiempo le ha llevado escribir («Es el libro que he escrito en menos tiempo, cosa que va un poco en contra de mis hábitos. Lo escribí en un estado de ánimo muy especial, como estimulado por una apremiante voluntad introspectiva» [en Rodríguez Marcos, 2012]); y, por otra parte, puede aludir al hecho de que toda su obra ha sido siempre de alguna manera autobiográfica, según se ha visto.

Juan Ramón Jiménez, por su parte, en la carta que escribe a Enrique Díez-Canedo, donde da cuenta de la génesis de *Espacio*, habla de «una escritura de tiempo, fusión memorial de ideología y anécdota, sin orden cronológico; como una tira sin fin desliada hacia atrás de mi vida» (Jiménez, 1977: 66). *La casa encendida* se abre con una «A imitación de prólogo» (Rosales, 2010: 225-227), en que se habla de la poesía como el medio propicio no solo para «recuperar el tiempo vivo» y «mantener, como se pueda, esa memoria del vivir», sino también para proyectarse a un futuro de esperanza.

En cuanto al título de la obra, *Entreguerras*, resulta ser el que el autor llevaba barajando desde hacía tiempo para otros libros: la primera recopilación de su poesía y la novela *Ágata ojo de gato* (Neira, 2014:

337-339; Flores Requejo, 2018: 25). María José Flores, siguiendo al propio autor, interpreta el título como referencia a la conflictividad que supone el hecho de vivir, y en cualquier caso se puede considerar un título abierto que remite tanto a lo personal como a lo histórico. Quizá se pueda detectar en él un eco del «*De vita beata*», de Gil de Biedma, donde se habla de «un viejo país ineficiente, / algo así como España entre dos guerras / civiles» (1982: 173).

Los subtítulos también son significativos, y aunque aquí la remisión a Lucrecio (*Entreguerras* o *De la naturaleza de las cosas*) apunta al poema didáctico más que biográfico, no podemos dudar de la intención de Wordsworth en los suyos: *The Prelude or Growth of a Poet's Mind. An Autobiographical Poem*. Los subtítulos de Queneau y Aragon remiten, sin embargo, a la estructura narrativa del poema: «roman en vers» y «roman poème», respectivamente.

Otra pista la dan los epígrafes y las citas. *El libro, tras la duna* va encabezado por un fragmento de *El preludio*, y la escueta nota que abre el libro se ocupa de aclarar únicamente una cita tomada, de manera significativa, de *Las confesiones* de San Agustín. En *Entreguerras* encontramos una cita de Wordsworth («moving about in worlds not realised» [Caballero Bonald, 2012: 47]) que, aunque no procede de *El preludio*, no deja de constituir un guiño al autor de la primera autobiografía en verso moderna. Curioso es que el nombre del inglés no aparezca explícitamente en la nómina de deudas del prefacio.

2. Estructura

Aunque hablamos de poema largo o poema extenso, raramente nos encontramos con un poema continuo, excepto si el número de versos no es excesivamente elevado, como es el caso de *Piedra de sol* o *La estancia vacía*. Lo habitual es que los poemas presenten una articulación que puede ser más o menos coherente y estrecha, y los encontremos divididos en partes o fragmentos. Así, tenemos desde las secuencias poéticas menos estructuradas, que pueden resultar indistinguibles del poemario con un tema común, como es el caso del de Neruda, hasta las fuertemente cohesionadas, como es nuestro caso.

No me voy a extender sobre la estructuración del poema, al que ya han dedicado páginas reveladoras Neira (2021: 317-323) y Flores Requejo (2018); solo llamaré la atención sobre el hecho de que, al titular «capítulos» cada una de las partes, el autor quiere destacar, en mi

opinión, no tanto el carácter narrativo del poema, sino su continuidad y coherencia. Se produce una coincidencia curiosa en el hecho de que el número de divisiones coincide con las del canónico poema de Wordsworth, aunque este las titula, de manera más clásica, «libros».

Se trata de la misma continuidad que pretende establecer Luis Rosales al encabezar cada una de las cinco partes numeradas en romanos con un verso del Siglo de Oro; o Juan Ramón Jiménez, que, al señalar cada parte como «fragmento» y añadirle una indicación a la manera de modo musical, pone de manifiesto la totalidad que preside el poema. La misma coherencia muestra el texto de Aragon, cuyos fragmentos alternan la narración de episodios vividos con la reflexión sobre esas mismas vivencias, a la vez que sobre la memoria, la historia y la escritura, como también ocurre en *Entreguerras*.

3. Narratividad y fragmentarismo

Quizá sea en este punto donde los poemas considerados se apartan más del modelo de la autobiografía en prosa. Mientras que esta se organiza, por lo general, en un orden narrativo cronológico que implica una secuenciación de sucesos que pretende dar cuenta de todo el trayecto vital del autor, es decir que existe cierta voluntad de exhaustividad, la biografía en verso tiene un carácter fragmentario y no está dominada por un orden cronológico. Lo explicitaba Juan Ramón en la cita que hemos visto («sin orden cronológico») y lo corrobora Caballero Bonald al final del Prefacio, cuando habla de «las arduas fragmentarias memorias que se enumeran a continuación» (2012: 25). Ni secuenciado ni exhaustivo, el poema largo autobiográfico suele estar cargado de digresiones y reflexiones que, más que cortar el hilo de la narración, constituyen muchas veces el meollo de lo que se quiere transmitir, quedando la anécdota vital en mero pretexto o punto de partida.

En *Entreguerras*, aunque se rige vagamente por un orden cronológico, sin embargo se diría que cada uno de los capítulos tiene una articulación más bien temática que temporal, incluyendo a veces episodios de diversos tiempos en torno a un mismo asunto. Por ejemplo, el Capítulo segundo se puede considerar un excursus sobre la memoria y la escritura, en relación con un Madrid de posguerra marcado por los excesos éticos y la desafección al poder; en el Capítulo cuarto se incluyen diversos viajes y se habla también de

enfermedades; el Capítulo séptimo mezcla los recuerdos y reflexiones en torno a Doñana y el cante flamenco; el undécimo gira en torno al Mediterráneo como lugar de encuentros y revelaciones.

Incluso en autobiografías más canónicas en cuanto a la ordenación temporal, como *El prelude*, encontramos multitud de digresiones y de reflexiones sobre la memoria, la naturaleza, la historia, la condición humana; y en Aragon, como hemos visto, la reflexión ocupa casi tanto espacio como la narración de sucesos. La autobiografía de Perros, que se inicia con un orden cronológico clásico, acaba diluyendo tal orden en una serie de reflexiones diversas. *La casa encendida* sigue no la cronología, sino el sucederse de los recuerdos, en un ciclo de recurrencias y obsesiones.

Con respecto a las épocas de la vida rememoradas, resulta significativo que la infancia, uno de los periodos en que se detienen y al que prestan especial atención las autobiografías (lo hace por extenso nuestro autor en sus memorias en prosa), no aparece en *Entreguerras*. Deja clara Caballero Bonald, con esta supresión, su intención de comenzar con la llegada a Madrid y el inicio de su carrera literaria, lo que es coherente con el tono oscuro y, en ocasiones, bronco del poema, retrato de una España sórdida y amordazada.

Poco espacio, pues, para la idealización a la que se presta tanto esta etapa de la vida. La niñez ocupa un lugar destacado en *El prelude*, en el que esta época aparece como el paraíso perdido en que tuvo lugar en toda su plenitud la fusión con la naturaleza, que siempre ha añorado el autor. Es una constante en *La estancia vacía* y ocupa un lugar relevante en *La casa encendida*. En *Une vie ordinaire* es la única etapa que sigue un orden cronológico estricto; y *Chêne et chien* es prácticamente una autobiografía de la infancia, etapa que ocupa la primera parte del poema, la más extensa.

Debido a este carácter fragmentario, digresivo y reflexivo, el poema largo propicia la afinidad y la contaminación con otros géneros, como el ensayo, al que nuestro autor apunta al subtítular su texto como el gran poema filosófico–didáctico de Lucrecio.

4. Forma métrica

Caballero Bonald opta en *Entreguerras* por el versículo largo con supresión de la puntuación, aspecto este último sobre cuya novedad llama la atención: «No es esta la primera vez que me valgo de

versículos sin rima ni metro prefijados para encauzar formalmente mi poesía, aunque nunca antes había prescindido de los signos gramaticales» (2012: 7).

Aunque así lo declare el autor y Flores Requejo hable de «versículos libres» (2018: 13), en realidad se trata de versículos que articulan en una sola línea poética varios metros clásicos, principalmente endecasílabos y heptasílabos, como ha señalado Domínguez Rey (2012).

Veamos un ejemplo:

y siempre era de noche + propiamente de pronto era de
noche (7+11)
cuando empecé a reconocer + en medio de las calles +
penumbrosas vacías (9+7+7)
el sitio donde iba a ir + contrapesando ese acumulativo +
acopio de memorias (9+11+7)
que me ha acompañado + intempestivamente + durante
tantos años (?+7+7)
como un fardo inflexible desbordante + de cábalas creencias
descreencias (11+11)
(Caballero Bonald, 2012: 37-38).

Se comprueba aquí que, aunque a veces no es posible ajustar el cómputo métrico a una medida exacta, como ocurre en el verso cuarto, sin embargo es predominante el uso de metros tradicionales unidos en una sola línea. También es verdad que muchos de los versos pueden ser analizados o fragmentados de maneras alternativas a la que propongo, pero lo que se podría concluir de un análisis detenido de la métrica de *Entreguerras* es que las cadencias de final de verso siempre se ajustan a un patrón establecido, como se puede ver aquí, y que, cuando se trata de enumeraciones, estas suelen responder a módulos de metros clásicos:

la mar es tu mortífero mañana + tu maternal memoria
+ la mer est ton miroir (11+7+7)
tu asiento de sospechas osadías + conjeturas tensiones (11+7)
tu marcación de incontestadas señas + implacables
silencios (11+7)
(Caballero Bonald, 2012: 152).

Llevaría otro artículo analizar con detenimiento las sutilezas métricas de que hace gala aquí Caballero Bonald. Ahora solo quiero

destacar la función que tiene optar por este tipo de metros, que no es otra que responder al carácter fluvial del poema y adaptarse al «flujo y reflujo de la memoria» (2012: 7). En esto coincide con Juan Ramón Jiménez, que acabó prosificando los dos primeros fragmentos de *Espacio*, compuestos inicialmente por versículos contruidos a base de fusión de metros clásicos, y cuyo resultado final es una prosa donde todavía son audibles los patrones medidos (Luján Atienza, 2013). Sin duda, detrás de la elección de Caballero Bonald está el modelo de *La casa encendida*, que opta también por un versículo largo, lleno de repeticiones y ritornelos.

Bien es verdad que la mayoría de los poemas de este tipo optan por el verso largo, más apropiado al ritmo de la narración o la reflexión, y si no llegan al versículo, al menos usan del arte mayor, generalmente endecasílabos, como Panero o Paz. La excepción más notable a este respecto es la obra de Perros, compuesta enteramente por octosílabos, lo que se debe seguramente al carácter más burlón y lúdico del texto. Aragon opta por la polimetría, con predominio del verso largo y la inclusión, en ocasiones, de la prosa. Ambos comparten con Caballero Bonald la ausencia de signos ortográficos.

5. Revelación frente a referencia

Entreguerras se abre con una serie de preguntas que resultan esenciales para determinar el carácter del poema autobiográfico frente al relato autobiográfico. Al arrancar desde «el lugar de las revelaciones», a lo que el autor está apuntando, en realidad, es adónde quiere llegar. En este inicio insiste en «el potencial de la iluminación», y pregunta: «¿iba a poder testificarme allí en lo más intraducible?». En definitiva, de lo que se trata no es tanto de dar cuenta de unas vivencias o testificar un tiempo, sino de alcanzar una revelación y realizar una autoexploración para llegar a una verdad que no es la de la referencialidad: «hacer que el acto de evocar la propia historia sea antes que nada / un implacable irrepitible método para inventar redescubrir la vida» (Caballero Bonald, 2012: 45). Bien pensado, se trata del mismo proceso que hemos visto que preside la referencialidad oblicua del poema lírico, donde lo vivido pasa a ser, muchas veces (des)figurado, mero motivo o pretexto para el surgimiento de una apropiación más auténtica y profunda de la experiencia.

El mismo carácter inquisitivo caracteriza el libro primero de *El preludio*, que funciona a modo de introducción. A la voluntad de dar cuenta de sí, se une la de buscar una revelación en forma de profecía: «Pour forth that day my soul in measured strains / That would not be forgotten, and are here / Recorded: to the open fields I told / A prophecy» (Wordsworth, 2003: 48); tono profético que también adopta Caballero Bonald en determinado momento: «oh blanca oscuridad escrita en los papeles rutilantes de la misericordia / hazme creer que el flujo del pasado equivale a un caudal de predicciones» (2012: 95).

Wordsworth, como el jerezano, se plantea la escritura como una indagación interior que haga aflorar territorios propios todavía no descubiertos: «Came hopes still higher, that with outward life / I might endue some airy phantasies / That had been floating loose about for years, / And to such beings temperately deal forth / The many feelings that oppressed my heart» (2003: 52). De ahí que, en determinado momento, hable de una «lira órfica».

Lo mismo ocurre con *Espacio*, que, aunque nos sorprende en su inicio con una potente afirmación de la autoconciencia, en seguida se sitúa en una ambivalencia inquisitiva en que ese saber es, en el fondo, un no saber: «Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ese, y si quien lo ignora, más que ese lo ignoro. Lucha entre este ignorar y este saber es mi vida, su vida, y es la vida» (Jiménez, 1999: 96). Pero hay que esperar al final para comprobar cómo alcanza sentido la afirmación contundente con que se abre el poema: «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo». Al retomarla en el cierre entendemos que la divinidad del poeta se ha ido alumbrando a lo largo del texto, en tanto que se ha revelado como creador de su propia vida y poseedor de un yo que no equivale a su conciencia, sino que la supera, de manera que ese inicio, como en *Entreguerras*, es en realidad el punto de llegada, completando el círculo de la revelación.

6. *Espacialización*

Nos debe llamar la atención que al inicio de *Entreguerras* se hable de «el lugar de la revelación», y es que es una constante en estos poemas el predominio de lo espacial, cuando lo esperable en un texto autobiográfico es la dominancia de lo temporal. De la elección

juanramoniana de *Espacio* como título para su gran poema podemos deducir la importancia de la espacialidad en el significado de estos textos; espacialidad entendida en un doble sentido: el meramente geográfico, que sitúa los episodios de la vida en sus lugares, y el más esencial de la consideración del recorrido vital, incluso de su escritura, como un desarrollo en el espacio más que en el tiempo.

Nuestro poema se abre precisamente con una indicación de lugar, en una anáfora insistente que recorre todo el Capítulo primero: «Llegué a Madrid», y que es central para situar el tono del libro. Después, el poema está lleno de referencias a lugares, hasta dedicar un capítulo entero a los viajes, como se ha visto, que nos recuerda a «*Summa vitae*» en esa intención de vincular vivencias a lugares.

En Wordsworth la evocación de los lugares forma, sin duda, parte integrante del significado del libro. De hecho, el poema se inicia con la búsqueda de un espacio desde el que emprender la tarea de escribir el poema que se propone, un espacio de paz que le retrotrae a los lugares de su niñez, y que contraste con la vida inauténtica de la gran ciudad, contra la que lanza una invectiva; motivo que encontramos también en *Entreguerras*, cuando a la vida sórdida del Madrid de posguerra se contraponen los espacios gozosos de Doñana, el Mediterráneo en general y, específicamente, algún lugar de revelación como es el Chauen, en Marruecos:

hay un espacio majestuoso una vasta opulenta geografía
en la que comparecen venerables memorias retornos
fascinantes
(Caballero Bonald, 2012: 161).

Hasta el tono de este fragmento suena wordsworthiano. Y es que la idealización y mitificación de diversos espacios parece consustancial a estos poemas. Lo vemos en Juan Ramón: «El riachuelo iba hablando bajo por aquel barranco, entre las tumbas, casas de las laderas verdes, valle dormido, valle adormilado. Todo estaba en su verde, en su flor» (1999: 100); o en Rosales, con la Granada de los belenes y el Corpus. Y, como he apuntado, no se trata solo de asociar vivencias a lugares, sino que el poema en sí se percibe como un espacio. De ahí títulos como *La casa encendida*, *La estancia vacía* o *Piedra de sol*.

Caballero Bonald deja constancia de esta fusión de escritura, memoria y espacio en varios lugares:

pero hasta aquí he llegado desde aquí ya no hay más
 que ningún sitio
 aquí solo es audible el censo pertinaz de lo deshabitado
 aquí de los antaños que he vivido
 ya no puedo otra vez equivocarme de distancia desandar
 los recuerdos
 pensar que nunca quise recurrir a otra belleza que a la
 más ilegible
 (Caballero Bonald, 2012: 21).

O, de nuevo, en el episodio de Chauen, cuando habla de un anciano «mirándome dictándome las claves escrutinios remembranzas / que remitían al no espacio al no sitio de la antibiografía / remontando a la vez el hontanar donde transcurre lo imposible» (2012: 163); o cuando considera el final de su escritura como un recluirse: «me asilo en los amenos territorios nativos donde ya todo es póstumo [...] cierro las negras puertas de la historia los cartapacios del pasado» (2012: 213-214).

Son, por tanto, textos en que la memoria y la escritura como espacio organizan su material en torno a la significatividad de lugares que evocan determinadas vivencias, superando así la mera secuenciación temporal típica de la autobiografía en prosa, lo que nos remite a la ausencia de narratividad y al fragmentarismo que he tratado antes.

7. Formas de interlocución

Por lo general las autobiografías en prosa no van dirigidas a nadie concreto, sino a un público general. Llama la atención, entonces, que Wordsworth elija como destinatario de *El preludio* a su gran amigo y compañero poeta Coleridge, si bien esta interlocución global no obsta para que a lo largo del poema aparezcan otros interlocutores, principalmente elementos de la naturaleza.

La variedad y variación de interlocutores es propia de estos poemas, evidentemente por su entronque con la poesía lírica. *La estancia vacía* se dirige a Dios y a la madre; en *La casa encendida* hay constantes apelaciones a los muertos que se evocan en el poema; Juan Ramón va saludando y dirigiéndose a las diversas criaturas y entidades que salen al paso de su rememoración. No faltan tampoco las apelaciones al propio lector, como un cómplice baudelairiano:

«hermano de la noche hermano de la inmune guarida de la noche» (Caballero Bonald, 2012: 16); «pero escúchame bien hermano mío amigo mío» (2012: 191-192); o como un whitmaniano «hijo de Adán» (2012: 207-209); o incluso en tono de desafío, con el uso de la fórmula de cortesía: «¿conoce usted esa coraza suave esa dulce teoría de hopalandas?» (2012: 205-206), «¿sabe usted cuánto tiempo ha pasado desde la última vez que anduve preguntándome aun sabiendo que la contestación era ninguna?» (2012: 212).

Pero me interesa destacar una modalidad de interlocución que se da especialmente aquí: la apelación a uno mismo por medio del tú autorreflexivo. *La casa encendida* constituiría el ejemplo máximo, al estar toda ella en segunda persona.

En *Entreguerras* encontramos por primera vez esta forma en el Capítulo segundo, en el contexto de una reflexión sobre la palabra poética (Caballero Bonald, 2012: 42-44); otras veces la autorreflexión viene provocada por genuinas preguntas que corresponden a lagunas de la memoria: «¿volviste entonces a Jerez o ya habías intentado / escapar de aquel cuarto?» (2012: 78); pero generalmente este modo de interlocución va asociado a momentos de reconocimiento o descubrimiento de uno mismo: «textura literaria del recuerdo en cuya cerrazón te reconoces» (2012: 139); «fue entonces cuando supiste en un relumbre súbito que la ironía y la melancolía / pueden movilizarse hasta suscitar una fusión tal vez la más fructuosa» (2012:152); «y así supiste un día hasta qué punto la textura de la barra de un bar [...] / y supiste asimismo que semejante discontinua propensión suponía [...]» (2012: 188-189).

Este modo de enunciación resulta lógico en unos textos que, como venimos viendo, no tratan tanto de transmitir una realidad como de explorarla en espera de una revelación. La sensación de desdoblamiento que esta introspección produce deja testimonios tanto en el verso como en la prosa. Wordsworth la hace, en determinado momento, objeto de su poema:

so wide appears
The vacancy between me and those days
Which yet have such self-presence in my mind,
That, musing on them, often do I seem
Two consciousnesses, conscious of myself
And of some other Being (2003: 84-86).

Y Caballero Bonald deja constancia, en prosa, de cómo este desdoblarse en quien narra y quien vivió lo narrado propicia la transformación del autor en personaje y, finalmente, de la memoria en literatura:

Cuando trato de evocar aquellos días tan horacianamente afectados por las primeras sombras de la fugacidad y los anhelos de vivir del modo más intenso posible, solo consigo sacar a flote el sedimento de una historia tan rauda o tan imprecisa que apenas puedo aislar o inmovilizar unas cuantas secuencias fiables. Por supuesto que tampoco me importa mucho que todo se reproduzca al cabo del tiempo de un modo tan arbitrario y enmarañado. Lo que ahora escribo en absoluto pretende parecerse a una autobiografía —que es género desplazado de mis gustos— sino a un texto literario en el que se consignen, por un azaroso método selectivo, una serie de hechos provistos de su real o verosímil conexión con ciertos pasajes novelados de mi historia personal. Por un mecanismo biológico nada impredecible, me veo sumergido en el magma de aquellos años medioseculares como si yo fuese un personaje al que no me seduce rescatar de modo riguroso, de acuerdo con unas referencias fidedignas o de unos hechos comprobables (2010: 410).

La poesía lo único que hace es llevar al extremo esta sensación de ser doble y expresarla por medio del tú autorreflexivo.

CONCLUSIÓN

Que existe una tradición del poema largo autobiográfico en la Modernidad y que *Entreguerras* se inserta en esa tradición creo que ha quedado claro en la exposición precedente. Aunque la limitación y la diversidad del corpus (que, no obstante, dista de ser exhaustivo) no nos permiten hablar de un género en sentido estricto, sí hemos podido detectar ciertas afinidades y continuidades en este tipo de textos.

Frente a la autobiografía tradicional en prosa, el poema largo autobiográfico se singularizaría por relegar la estructura narrativa y el orden cronológico a favor de una organización de tipo más temático, con el consiguiente carácter fragmentario y digresivo, y

sobre todo por articularse en torno a lugares de la memoria (y la memoria como lugar) que alcanzan significatividad en tanto que pivotes para la revelación y el autoconocimiento.

No se trata, por tanto, en estos poemas de dar cuenta fidedigna de una biografía, sino de abrir al lector a un proceso de descubrimiento de sí mismo, gracias a las características que el poema largo hereda y amplifica del tipo peculiar de referencia que se establece en el poema lírico; una referencia que no señala a una realidad pre-existente, sino que la crea en el momento en que esta es asumida por la palabra poética, y cuya relación no puede ser nunca de identidad, sino de refiguración.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Juan Carlos (2018). *El habitante de su palabra. La poesía de José Manuel Caballero Bonald*, Madrid, Visor.
- ÆGIDIUS, Adam (2012). *L'énonciation dans la poésie moderne. Approche linguistique des genres poétiques*, Bruselas, Peter Lang.
- BENOIT, Eric (2007). «Dans les fragments d'un miroir en éclats (l'autobiographie, entre prose et poésie)», en *L'irresemblance. Poésie et autobiographie*, eds. Michel Braud y Valéry Hugotte, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux. <https://books.openedition.org/pub/7019?lang=es>.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (2010). *La novela de la memoria*, Barcelona, Seix Barral.
- (2011a). *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2009*, Barcelona, Seix Barral.
- (2011b). *Regresos a Argónida en 33 entrevistas*, ed. Antonio F. Pedrós-Gascón, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- (2012). *Entreguerras*, Barcelona, Seix Barral.
- CHARLES-WURTZ, Ludmila (2007). «Victor Hugo ou l'auteur sans nom», en *L'irresemblance. Poésie et autobiographie*, eds. Michel Braud y Valéry Hugotte, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux. <https://books.openedition.org/pub/7052?lang=es>.
- COMBE, Dominique (1999). «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en *Teorías sobre la lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco Libros, pp. 127-153.
- DE MAN, Paul (1984). «Autobiography as De-Facement», en *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, pp. 67-81.
- DOCE, Jordi (2011). «Noche, memoria, ruina. Entrevista con José Manuel Caballero Bonald», *Minerva*, 17. <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=477>.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio (2012). «J. M. Caballero Bonald: *Entreguerras o De la naturaleza de las cosas*», *El Imparcial*, 8 de abril. <https://www.elimparcial.es/noticia/102298/los-lunes-de-el-imparcial/j.-m.-caballero-bonald:-entreguerras-o-de-la-naturaleza-de-las-cosas.html>.
- FLORES REQUEJO, María José (2018). *Poética y memoria. Entreguerras o De la naturaleza de las cosas*, de José Manuel Caballero Bonald, Sevilla, Alfar Ediciones.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1982). *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral.

- JACKSON, Virginia (2005). *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton, Princeton University Press.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1977). *Cartas literarias*, Barcelona, Bruguera.
- (1999). *Lírica de una Atlántida*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LERRO, Menotti (2017). *Autobiographical Poetry in England and Spain, 1950-1980: Narrating Oneself in Verse*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2013). «Espacio», de Juan Ramón Jiménez. Entre el verso y la prosa», *Rhythmica*, 11, pp. 61-88. <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13049>.
- MAINER, José-Carlos (2012). «Un poeta insurrecto», suplemento «Babelia», *El País*, 7 de enero. https://elpais.com/diario/2012/01/07/babelia/1325898737_850215.html.
- NEIRA, Julio (2014). *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (2021). *Gestión de simulacros. La poesía de José Manuel Caballero Bonald*, Barcelona, Calambur.
- REY, José Luis (2012). «Entreguerras de Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, 18, pp. 11-13. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccv6g2>.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2012). «El poema total» [Entrevista], suplemento «Babelia», *El País*, 7 de enero, pp. 4-6. https://elpais.com/diario/2012/01/07/babelia/1325898735_850215.html.
- ROSALES, Luis (2010). *La casa encendida. Rimas. El contenido del corazón*, ed. Noemí Montetes-Mairal y Laburta, Madrid, Cátedra.
- WORDSWORTH, William (2003). *El preludio*, trad. Bel Atreides, Barcelona, DVD.