

DIOSES Y DEMONIOS EN LAS HORAS MUERTAS (1959) DE JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

GODS AND DEMONS IN *DEAD
HOURS* (1959) BY JOSÉ MANUEL
CABALLERO BONALD

NURIA RODRÍGUEZ LÁZARO

Université Bordeaux Montaigne - AMERIBER

RESUMEN: Caballero Bonald alude directa e indirectamente a Dios y a la moral católica en los años 50-60. Nuestro poeta se centrará en los conceptos de pecado y de sentimiento de culpa que el catolicismo asoció durante años a la noción de placer carnal. Ese es uno de los demonios que, junto con el paso inexorable del tiempo, atormenta al yo poético en *Las horas muertas*. El texto orienta hacia la búsqueda de una actitud para enfrentar esos temores, impulsando una dinámica vital.

PALABRAS CLAVE: Caballero Bonald; poesía; Dios; moral; pecado; carne; tiempo.

ABSTRACT: Caballero Bonald alludes directly and indirectly to God and Catholic morality in the 1950s and 1960s. Our poet will focus on the concept of sin and guilt that Catholicism associated for years with the notion of carnal pleasure. That is one of the demons that, along with the inexorable passage of time, torments the poetic self in *Las horas muertas*. The text guides towards the search for an attitude to face those fears, promoting a vital dynamic.

KEY WORDS: Caballero Bonald; poetry; God; morality; sin; flesh; time.

Como sabemos, la amplia obra poética de José Manuel Caballero Bonald se reúne en un volumen significativamente titulado *Somos el tiempo que nos queda*, que abarca los textos escritos por el autor desde 1952 hasta 2009. Desde el punto de vista estético, el poemario *Las horas muertas*, publicado en 1959, ha sido señalado por la crítica como una de las cimas de la madurez del autor (Villa Pastur, 1959: 18; Albornoz, 1970: 332; Buendía, 1982: 138; Soto Vergés, 1992: 29; Payeras Grau, 2006: 221). Tal vez dicho poemario suponga la mayor indagación llevada a cabo sobre sí mismo por José Manuel Caballero Bonald. Sin tratarse de un libro de ensimismamiento y mucho menos de éxtasis místico, sí asistimos a una constante revelación de un yo antes silenciado que se propone compartir con los lectores sus dudas y su zozobra. Como bien señala Aurora de Albornoz, tal y como queda recogido en el excelente acercamiento a la obra de nuestro poeta llevado a cabo por Juan Carlos Abril, «*Las horas muertas* es, digamos, el libro del yo» (Abril, 2018: 149). Abril prolonga el pensamiento de Albornoz al precisar que no se trata de un simple yo biográfico, sino que produce ramificaciones que atañen al propio discurso poético. Afirma Abril: «el yo forma parte de un discurso que lo engloba. No es el motor, por tanto, sino el discurso —y la lógica textual— que lo encierra» (2018: 148).

En efecto, a pesar de incursiones puntuales en la que se dio en llamar poesía social, en donde naturalmente la voz poética se hace portavoz de las masas con un constante nosotros, en *Las horas muertas* un yo a veces de tintes autobiográficos asume la enunciación del discurso poético de principio a fin. No será así en el siguiente poemario, *Pliegos de cordel*, en donde el poeta da rienda suelta a la expresión de la solidaridad con el resto de los hombres. El libro *Las horas muertas* constituye, pues, dentro de la producción de Caballero Bonald, un momento casi íntimo, un momento de confesión y de connivencia entre el poeta y su lector. Estamos en 1959, y el curso de la poesía española camina por unos derroteros singulares. En efecto, domina el debate poético una polémica que aún no ha dejado de dar sus últimos coletazos: ¿la poesía debe ser conocimiento o comunicación?

Caballero Bonald resuelve el problema escribiendo una poesía situada en un entredós: la voluntad clarísima de dialogar con el lector, de «contarle» lo que le sucede. En efecto, la expresión del tormento del deseo, de la soledad amorosa, de la angustia frente al paso inexorable del tiempo, se conjuga con una alta reflexión

metafísica mediante la cual, y gracias a la escritura poética, el poeta avanza hacia el auto-conocimiento. El tema general está claramente definido, preconcebido si queremos, pero el contenido preciso de cada texto surge a medida que el poema va escribiéndose. A veces incluso asistimos a momentos en donde la mano creadora toma las riendas dejando al poeta prácticamente sin voluntad.

Acabamos de hablar de la mano creadora, y esto nos conduce hasta otro punto singular de *Las horas muertas*: se trata del constante vaivén entre el tema de la escritura poética y el del deseo sexual frustrado que termina en un acto onanista. De ahí la preponderancia de la mano, que aparece de principio a fin a lo largo de nuestro poemario. Los temas principales son la noche —presentada a la vez como momento propicio para la escritura y para la tentación onanista—, el deseo, el pecado, el temor; también aparecen la soledad amorosa, la confesión espiritual y el tópico del *tempus fugit*, esto es, el paso inexorable del tiempo, no concebido como incitación al placer, como ocurría con el *carpe diem*, sino como un constante lamento frente a la vida que pasa de modo inevitable. Encontramos en este poemario los tres temas esenciales que, según Pedro García Cueto (2018), definen la poética de Caballero Bonald: el tiempo, la muerte y la infancia, que en realidad se resumen en el paso del tiempo. El propio poeta lo expresa así:

Las horas muertas se publicó a principios del 59 y es uno de los textos poéticos míos que más me satisfacen. Probablemente, y a pesar del nada disimulado acarreo de ciertas modas filosóficas, el libro tiene como una tonalidad que procede en muy buena medida de mi propia cosecha. Su elocución, muchos de sus ingredientes verbales y registros imaginativos, marcan sin duda una nueva etapa —una etapa distinta— en el despliegue cíclico de mi poesía. A través de una tenaz vigilancia rítmica de la frase, de una sintaxis bastante airosa y de un léxico entreverado de préstamos barrocos —qué despilfarro—, *Las horas muertas* puede significar la decantación de toda mi obra anterior, al menos en el área de lo que se conoce como poesía de la experiencia. A los casi veinticinco años de haber sido escrito, no hay nada que me impida seguir estando muy de acuerdo con su autor.

Las materias de este libro, pasadas muchas de ellas por el entonces frecuente tamiz del existencialismo, tal vez desarrollen en profundidad las mismas sensaciones de mi poesía

precedente. Pero ahora, junto a esos contenidos globales (las confabulaciones amorosas, la fragilidad horaciana del tiempo, las nocturnidades más o menos malévolas, los injertos del absurdo, la libertad), se acentúa el sondeo en el paisaje moral y físico de la infancia y, acaso por idénticas razones, en esa cantera educativa de la que iba surgiendo cierta apremiante tendencia a la crítica de la sociedad. El ascendente irracionalista sigue actuando, desde luego, en los tramos más vistosos del libro, allí donde apuntan una serie de corrosivas intuiciones que no sé muy bien si procedían de algún impúdico rincón del subconsciente (Caballero Bonald, 1983: 23-24).

Si pasamos revista a los títulos de los poemas, emergen de manera cristalina los temas esenciales del libro. El transcurrir del tiempo es lo que predomina, y se ramifica para expresar varios matices que el texto poético subraya con más insistencia, como momentos específicos del día y una percepción cíclica del tiempo («Desde aquella noche», «Túmulo de la noche», «Diario encuentro», «La equidad de la mañana», «En la hora propicia»), alusiones al pasado («Vivo allí donde estuve»), al futuro («Mañana me decían»), al tiempo que nos lleva directamente a la muerte («Cloto») o al tiempo como sustantivo específicamente notificado en el título («Mientras junte mis años con el tiempo», «Cráter del tiempo»). Junto a la temática del paso angustioso del tiempo aparece de forma patente en los títulos la de la pérdida o la derrota («No tengo nada que perder», «Transfiguración de lo perdido», «El vencido», «Como un naipe»).

El libro consta de tres secciones que no comportan título, sino que aparecen en el sumario precedidas de simples cifras romanas: I, II y III. Se trata de una estructura equilibrada, puesto que en la primera sección figuran nueve poemas, en la segunda once y en la tercera nueve.

En la primera sección asistimos globalmente a la confesión de los miedos del sujeto poético, en relación al descubrimiento del placer y al sentimiento de culpa que este conlleva. En la segunda sección aparecen de manera concomitante al mencionado tema incursiones puntuales en lo que se dio en llamar poesía comprometida o social, en particular con el poema «Blanco de España». En la última sección el tono es claramente pesimista (valgan como ejemplos títulos de poemas como «El vencido» o «Como un naipe»), y el libro se cierra con una amarga reflexión sobre el paso del tiempo y sobre

la soledad, en el poema titulado «Cráter del tiempo», cuyos últimos versos absolutamente metapoéticos rezan a modo de conclusión: «Aquí / vuelvo a escribir con ciega mano / los turbios rudimentos de mi vida». Esta es pues la visión de nuestro poeta sobre el libro que nos interesa: *Las horas muertas*. Veamos con cierto detenimiento cuáles son esos turbios rudimentos de la vida que Caballero Bonald pone de relieve en su poemario.

Hemos elegido tres textos que nos han parecido especialmente reveladores o significativos: el texto liminar, «Defiéndame Dios de mí»; el siguiente, «Desde aquella noche»; y un poema que se encuentra en la segunda sección, titulado «Diario reencuentro».

Antes de detenernos en los tres poemas mencionados, razonemos muy brevemente sobre el título que Caballero Bonald da a su poemario: *Las horas muertas*. Surge inmediatamente la idea de una reflexión llevada a cabo a partir de la temática del tiempo. Pero el grupo nominal «horas muertas» genera cierta ambigüedad, puesto que se puede leer como el equivalente de ‘tiempo libre’ o como una referencia a las horas que ya han pasado y que son imposibles de recuperar, y en esta segunda posible lectura entroncamos con el tópico del *tempus fugit* que, como veremos, impera en el poemario. Añadamos por último una posible paronomasia *in absentia*, esto es, una semejanza fónica, que vincularía «horas muertas» con «hojas muertas», «hojas secas», imagen tradicionalmente asociada al otoño, a la decrepitud y a lo que ya se lleva el viento y no vuelve nunca más.

I

DEFIÉNDAME DIOS DE MÍ

*Contra mí mismo peleo,
defiéndame Dios de mí.*

Cristóbal de Castillejo

Entre muros de vidrio
y de papel, sangrientas láminas
de tinta agraz y vino
intraducible, voy recogiendo
cada furtiva noche alguna
palabra, algún rescoldo

5

de humildad o de olvido
con que pueda perder
mi lucha contra mí.

Yo imploro al miedo, 10

a la locura, al delincuente
corazón, para que no mancillen
este piadoso vértigo de tierra

podrida, esta borrosa efigie
del desdén, y que me dejen 15

desoír los oráculos,
andar a tientas hasta

poder llegar a equivocarme
impunemente, mereciendo
mi propia perdición. 20

Usurpadores panes, sucios
oros coléricos,

vaso y libro malditos,
libradme del laurel

alevoso, de la paz enemiga. 25

¿Quién eres tú

que osas profanar este inviolable
cerco de esclavitud: la mesa vil,

la sábana cobarde, los oficios
degradados del tiempo? ¿Para qué 30

tanta propiciatoria rebelión?

Nunca

más, nunca más. Estoy solo

mirando las cenizas de la noche
indefensa, los rastros del azar 35

trunco en vida sin nadie.

Tumba y tesoro, duermo

conspirando conmigo, levantando
setenta veces siete

la bandera del miedo, la culpable
rapiña de los años. 40

Madre

primera, búscame entre los hijos

de la ira, ciégame el pecho

injusto, restáñame este vidrio 45

desolado, este papel

escrito para nunca. Aquí

se yergue la equidad de mi derrota.
Defiéndame Dios de mí.

Se trata de un conjunto de 49 versos, estructurados en tres unidades estróficas, en el que coexisten versos de arte mayor y de arte menor. La diversidad a nivel de versos y de estrofas se completa con el hecho de haber optado por una versificación libre que, si bien no impide juegos rítmicos y fónicos, renuncia a la rima. El resultado es una forma aparente y voluntariamente irregular, en algunos casos caótica, perfectamente acorde con la lucha interior que la voz lírica emprende.

El paratexto, esto es, todo lo que rodea al texto propiamente dicho, a los versos, suele dar una clara orientación de lectura del conjunto. El paratexto consta de tres etapas o niveles: 1) el título, «Defiéndame Dios de mí»; 2) una selección de dos versos tomados de una composición anterior; 3) la identificación del autor de los versos citados: Cristóbal de Castillejo. El dispositivo paratextual permite constatar que el título del poema de Caballero Bonald es uno de los versos citados de Cristóbal de Castillejo, verso que también constituye el remate final del poema de Bonald (v. 49). Cristóbal de Castillejo (1491-1556), poeta renacentista que defendió el metro castellano frente a los poetas que se dejaron seducir por las formas italianas (Boscán, Garcilaso), es, como muchos de sus coetáneos, un poeta presente en los cancioneros. Los autores del siglo XVI manifestaron un interés especial por la lírica popular que rescataron recopilando una infinidad de versos procedentes de dicha tradición. En realidad, no se conformaron con recopilar los versos, sino que a continuación proponían una glosa personal. Los versos de Castillejo son en verdad la parte recopilada seleccionada por el poeta del siglo XVI y que sirven de base a su propia creación. Una primera iniciativa de Bonald consiste en seleccionar los versos glosados dentro de un amplio abanico de posibilidades. La etapa siguiente consiste en troncar la cita, al revelarnos únicamente los dos últimos versos: «Contra mí mismo peleo, / defiéndame Dios de mí». Expuesto así, la impresión que produce el incipit es que el «yo» poético, consciente de su fragilidad y de su debilidad, pide la ayuda de Dios para no apartarse del camino de la virtud. La estrofa íntegra de Castillejo hubiera matizado la recepción del texto: «En el campo me metí / a lidiar con mi deseo. / Contra mí mismo peleo, / defiéndame Dios de mí». Se preserva la idea de conflicto interior («a lidiar con mi

[...]»). Pero la situación peligrosa aludida es voluntariamente provocada por la voz poética («me metí»). La temática es mucho más concreta gracias al verso 2 («mi deseo»), y la orientación erótica aparece discretamente sugerida por la referencia al espacio natural («En el campo»), por lo común asociado a connotaciones sexuales, sobre todo en la tradición medieval y renacentista. Pero, insistamos, Caballero Bonald no propone la cita completa de Castillejo, sino truncada, evitando la alusión erótica.

El poema se estructura en tres unidades. En el primer movimiento (vv. 1-26), la voz lírica lucha con sus pocos recursos y se siente aislada y frágil, como confirman las huellas morfológicas de primera persona del singular (vv. 4, 8, 9, 10, 15, 20, 24). El segundo movimiento (vv. 27-32) es un eje de transición o de articulación entre el movimiento anterior y el siguiente. Estalla el conflicto interno. El yo se dirige a sí mismo mediante un «tú» (vv. 27-32). En la última parte (vv. 33-48), el «yo» sale de la fase de desdoblamiento y verbaliza una fuerza y una determinación que no se manifestaban en la primera unidad.

¿Cómo se invierten los códigos de la oración a Dios para ponerla al servicio de una concepción de la vida alejada del discurso religioso y moral impuesto por una larguísima tradición?

La primera manifestación del «yo» está relacionada con el tema de la búsqueda («voy recogiendo», v. 4). La lectura de lo que sigue de texto establece progresivamente un vínculo entre el verbo «recoger» y el motivo del *carpe diem*. La búsqueda resulta compleja por la limitación de libertad que afecta a la voz lírica, cuyo cautiverio se deja apreciar desde el primer verso («entre muros»). Sin embargo, las fronteras que la separan de su objetivo parecen franqueables («vidrio», «papel»). La fuerza de esas barreras es puramente subjetiva y de orden moral. La intensidad del dilema es tal que van borrándose los puntos de referencia menos enigmáticos, como sugiere la hipálage de los versos 2-4 («láminas / de tinta agraz y vino / intraducible»). La dificultad y la confusión así puestas de realce justifican que las «victorias» alcanzadas por el «yo» son muy modestas («alguna / palabra, algún rescoldo», vv. 5-6). Se cierra la primera estrofa con la formulación del deseo de no salir victorioso de un desafío o combate metafórico, combate en el que surge otra particularidad: los dos adversarios son una misma entidad («con que pueda perder / mi lucha

contra mí», vv. 8-9). La transgresión invade pues la primera estrofa al relacionar la ayuda divina con el proyecto de no conseguir algo.

La consolidación del «yo» y de su proyecto se desarrolla a lo largo de la segunda estrofa, que se abre con un pronombre personal de primera persona del singular («Yo», v. 10). Paralelamente, la distorsión también va amplificándose. La oración deriva hacia la súplica («Yo imploro», v. 10). Las potencias imploradas constituyen una trinidad que reúne fuerzas negativamente connotadas («miedo», «locura», «delincuente corazón», vv. 10-12). El lector vuelve a extraviarse al constatar que el objetivo, a pesar de todo, es aparentemente la preservación de algo puro («para que no mancillen», v. 12). Sin embargo, al expresar el «yo» la voluntad de no ensuciar algo negativamente percibido («este piadoso vértigo de tierra / podrida, esta borrosa efigie / del desdén», «desoír», «andar a tientas», «equivocarme», «mereciendo / mi propia perdición», vv. 13-20), nos encontramos frente al clímax de la paradoja. La voz no pide ayuda para preservar la moral, sino para impedir que dicha moral se yerga en obstáculo a la hora de disfrutar y de deleitarse dedicándose a lo que la cultura religiosa denomina pecado. La estrofa, y asimismo la primera parte, termina con el rechazo de una imagen virtuosa, rechazo formulado a partir de dos oxímoros: «laurel alevoso» y «paz enemiga» («libradme del laurel / alevoso, de la paz / enemiga», vv. 24-26). En semejante lucha, los aliados de la voz poética reciben una adjetivación que deja muy claro que esta ha optado definitivamente por el lado maléfico («usurpadores», «sucios», «malditos», vv. 21-23). La distorsión alcanza su punto álgido, ya que los adjetivos mencionados caracterizan sustantivos que remiten todos a un episodio bíblico. La oración se vuelve, pues, irreverente («panes», «oros coléricos», «vaso», «libro», vv. 21-23). «Panes» alude a uno de los milagros de Cristo; «oros coléricos», a la expulsión de los mercaderes del templo; el «vaso» podría designar al cáliz y el «libro», a la *Biblia*.

La transición entre el primer movimiento y el tercero se hace mediante seis versos que adoptan un sistema elocutivo radicalmente diferente. Frente a la soledad preocupante para el «yo», de pronto, surge un «tú». Otra característica formal es el hecho de recurrir a la interrogación directa. El «yo» procura entablar un diálogo consigo mismo («¿Quién eres tú / que osas [...]?», vv. 27-28). El lector familiarizado ya con la técnica de distorsión practicada hasta ahora comprende que la osadía anunciada en el verso 28 deberá interpretarse según el pacto de lectura impuesto desde el principio. En

efecto, la profanación afecta «la mesa vil», «la sábana cobarde» y los «oficios degradados del tiempo» (vv. 29-31). El concepto de degradación abre la puerta a varios comportamientos depravados. Los otros dos ejemplos sugieren pecados capitales como la gula y la lujuria. De manera más global, el «inviolable / cerco de esclavitud» (vv. 28-29) designa mediante una perífrasis el conjunto de los pecados y de las múltiples tentaciones terrenales. Solo que, en el caso de este poema, la voz se complace con esta esclavitud que se propone preservar. De ahí el grito de indignación de los versos 27-31. El «yo» asume y hasta reivindica el derecho a ceder, a pecar, a transgredir y a disfrutar. La voz poética hace estallar siglos de tradición, y dicho estallido se repercute en la forma de la segunda unidad, que cobra un aspecto caótico: encadenamiento de preguntas, ausencia de respuesta, oxímoron, ausencia de coincidencia entre unidad sintáctica y métrica, encabalgamientos. Semejante celo de resistencia indigna al «yo» poético, que, a partir del verso siguiente, opta por asumir sus anhelos de manera aún más abierta.

La ruptura cronológica con la que se abre el último movimiento marca un antes y un después dentro del razonamiento llevado a cabo por el «yo» lírico («Nunca / más. Nunca más [...]», vv. 32-33). La ruptura rotunda y definitiva por su formulación reiterada no acaba con la soledad de la voz lírica («Estoy solo», v. 33), pero sí implica la aparición de una voz nueva, un renacimiento después del conflicto interior entre «yo» y «tú». Hasta el final de la tercera parte, todo se vuelve más categórico, como si las dudas en cuanto a una posibilidad de vencer en la lucha se desvanecieran progresivamente.

El espectáculo que ofrece el entorno actúa como un estímulo suplementario, recordando el irremediable flujo temporal y sus indisociables estragos: «mirando las cenizas de la noche / indefensa, los rastros del azar / trunco en vida sin nadie» (vv. 34-36).

En los versos citados, todo sugiere la finitud: la noche y su correlativa ausencia de luz, la degradación presente en el adjetivo «trunco» y en el sustantivo «cenizas», el léxico vinculado con la noción de fragilización («rastros», «indefensa»), la desposesión («vida sin nadie»). La constatación efectuada no deja lugar ni para la duda ni para los matices. Puede que sea mucho más tarde de lo que parece.

La determinación de la voz poética no borra de golpe la tendencia al desdoblamiento, símbolo de la lucha interna que la sacude («Tumba y tesoro», v. 37). La multitud de connotaciones que

conllevan los dos sustantivos establece una red densa de antagonismos: muerte vs. vida, duelo vs. alegría, dolor vs. placer, tinieblas vs. luminosidad, inacción vs. deleite, pasado vs. presente.

El «yo» necesita emprender la última batalla:

Tumba y tesoro, duermo
 conspirando conmigo, levantando
 setenta veces siete
 la bandera del miedo, la culpable
 rapiña de los años (vv. 37-41).

El «yo» deja de ser el enemigo declarado para convertirse en un aliado frente al proyecto de insurrección moral con el que culmina el poema («conspirando conmigo»). Es imprescindible lanzarse a la lucha cuanto antes, puesto que el enemigo también es el tiempo que transcurre despiadado («la culpable / rapiña de los años»). En cuanto a la bandera levantada, afirma el principio de la batalla, así como la voluntad de ser identificado como combatiente de la norma vigente («levantando [...] la bandera del miedo»).

Si la evocación de la finitud había movilizado sonidos fricativos («mirando las cenizas de la noche / indefensa, los rastros del azar / trunco en vida sin nadie»), los sonidos oclusivos sordos se agolpan para traducir la violencia de la contienda:

Tumba y tesoro, duermo
 conspirando conmigo, levantando
 setenta veces siete
 la bandera del miedo, la culpable
 rapiña de los años.

El verso 39 es una irreverencia más dentro del contexto de lucha por los placeres de la vida. En efecto, más allá del valor hiperbólico del verso, que refleja la determinación rotunda de la voz lírica, «setenta veces siete» remite al *Evangelio*, Mateo, 18: 21-22, donde Pedro le pregunta a Jesús cuántas veces debe perdonar al hermano que peca contra él. Y la respuesta de Jesús es: «No te digo que hasta siete veces, sino hasta setenta y siete veces».

La decisión extrema adoptada por el «yo» es tan irrevocable que juzga necesario contar con la intercesión de aquella que se encarga de encomendarnos a Dios en el último trance («Madre», v. 41). Los

versos 41-45 se convierten pues en una reescritura de la oración a la Virgen:

Madre
 primera, búscame entre los hijos
 de la ira, ciégame el pecho
 injusto, restáñame este vidrio
 desolado, este papel
 escrito para nunca (41-45).

Vuelven a aparecer los elementos anunciados desde el principio en señal de que el poema oración se encamina hacia su desenlace («vidrio», «papel»). Sin embargo, el cristal y el papel que se erigían en posibles obstáculos al principio han perdido su eficiencia. El vidrio ha dejado de ser un muro de vidrio para degradarse en simple vidrio «desolado». En cuanto al papel, carece ahora de vigor y está desprovisto de su misión aleccionadora («papel / escrito para nunca»). Los elementos paródicos de la oración estriban en que la intercesión se solicita para hundirse definitivamente en el lado oscuro («hijos / de la ira», «pecho / injusto»). La referencia al lado oscuro se justifica por la voluntad de la voz poética de no acceder a la luz («ciégame»). Las huellas que favorecen el tratamiento paródico del Ave María son: la búsqueda de una posible intercesión («búscame»), la acumulación de imperativos («búscame», «ciégame», «restáñame»), el uso del vocativo («Madre»), la valoración y el orden jerárquico de la entidad solicitada («Madre / primera»). «Aquí / se yergue la equidad de mi derrota. / Defiéndame Dios de mí».

El poema culmina con una serie de obliteraciones léxicas. Dentro de la lógica a contracorriente elaborada a lo largo del poema, la «derrota» no es sino la gran victoria de la voz poética. De la misma manera, el significado del último verso se aleja mucho de lo que dejaba presagiar el título del poema.

La reflexión atormentada de la voz poética nace de la autocensura que esta se impone por motivos culturales y tradicionales. La petición dirigida a Dios no es una petición de ayuda para resistir las tentaciones, sino de una ayuda del mismo Dios para tener la fuerza suficiente para hacer caso omiso de ese peso abrumador considerado como un freno frente a las opciones placenteras que depara la vida.

La paratextualidad revela aquí su poder y su enorme capacidad para manipular al lector. Lo que sugería el título, «Defiéndame Dios

de mí», dista considerablemente del significado del verso final, que paradójicamente también reza «Defiéndame Dios de mí».

II

DESDE AQUELLA NOCHE

Era una blanda emanación, casi una terca oquedad de ternura, un tibio vaho humedecido con no sé qué tentáculos.		
	Abrí	5
los ojos, vi de cerca el peligro. No, no te acerques, adorable inmundicia, no podría vivir. Pero se apresuraba hacia mi infancia, me tendía su furia entre los lienzos		10
de la noche enemiga. Y escuché la señal, cegué mi vida junta, anduve a tientas hasta el cuerpo temible y deseado.		
	(Madre mía,	15
¿me oyes, me has oído caer, has visto mi gustosa rendición, tú me perdonas?)		
La mano balbucía allí dentro, hurgaba entre las telas jadeantes, iba		20
desatando el delirio, calcinando la desnuda razón.		
	Agrio desván	
limítrofe, gimientes muebles lapidarios bajo el candor maléfico		25
del miedo, ¿qué hacer si la memoria se agotaba allí mismo, si no había otra locura más para vivir?		
	Dulce	
nafragio, dulce naufragio,		30
nupcial ponzoña pura del amor, crédula sed sin agua, ¿dónde me hundo, dónde me salvo desde aquella noche?		

El título del poema subraya la noción de tiempo. Presenta un hito temporal que marca el principio de algo diferente. El paratexto liminar anuncia, pues, una composición estructurada en torno a la temporalidad. Expresa simultáneamente el principio («desde») y la distancia («aquella noche»). Connota un cambio drástico que impacta a la voz poética, como si de un ritual iniciático se tratara.

El poema «Desde aquella noche» se sitúa inmediatamente después del texto poético titulado «Defiéndame Dios de mí». Se trata, pues, del segundo texto del poemario. El lector aborda la composición teniendo en mente los ecos recientes del poema inicial, que ofrecía una reflexión sobre la temporalidad y las dudas existenciales. El vínculo se preserva entre los dos textos mediante las nociones de inquietud y de desasosiego. También vuelve a surgir otro aspecto ampliamente desarrollado en el texto de apertura: la voluntad de disfrutar, de gozar de la vida.

El poema es un conjunto de 33 versos. No hay ninguna estructura estrófica regular. Tampoco hay rima. Es un caso de versificación libre, en total adecuación con las dudas y el miedo generados por el acto transgresor.

En el primer movimiento (vv. 1-14) predomina lo implícito a modo de autocensura («emanación», «humedecido», «peligro», «furia»). El último verso del primer movimiento garantiza la transición hacia la segunda parte, caracterizada por la integración de referencias concretas («cuerpo»).

En el segundo movimiento (vv. 15-28) brotan las preocupaciones de tipo moral («delirio», «razón», «maléfico», «miedo», «locura», «naufragio», «ponzoña»). Muy significativamente, la forma corrobora la orientación de la segunda parte al integrar la formulación de preguntas: vv. 13-16, 23-25 y 28-29.

¿Cómo se superponen la dinámica temporal y la dinámica reflexiva con el fin de superar una etapa vital convertida en tabú responsable de una inquietud reforzada por un amplio sentimiento de culpa? Observaremos cómo, a medida que el disfraz verbal (connotaciones, alusiones) va cediendo paso a lo prosaico, surgen las preguntas para expresar que superar una etapa solo facilita la transición hacia otra temática, tal vez más compleja aún.

La reelaboración lírica del recuerdo impone una temporalidad que implica un traslado al pasado. De hecho, la primera palabra del

poema es un verbo en imperfecto («Era»). Pero la reapropiación del pasado lejano («aquella noche») supone paralelamente un esfuerzo de definición. La dificultad no estriba en la necesidad de movilizar los hechos pasados, sino en conseguir definir la sensación experimentada. La asociación del verbo «ser» y de un artículo indefinido confirma el proyecto de definir con exactitud («Era una blanda [...] / una terca [...] / un tibio [...]). En los tres casos, el sustantivo anunciado por el artículo va precedido de una caracterización («blanda», «terca», «tibio»). Frente al esfuerzo por definir, el lector percibe la dificultad de la iniciativa. La sensación cuya definición va tomando forma corresponde a una experiencia nueva para el «yo» y a algo censurado o prohibido por la moralidad de una sociedad estricta y conservadora. De ahí las múltiples tentativas de aproximación («una», «una», «un») que se asemejan a tanteos desesperados y vanos, las perífrasis («un tibio vaho humedecido»), las contradicciones que se manifiestan a través de la yuxtaposición de elementos positivamente connotados («blanda emanación», «tibio vaho») y otros negativamente connotados («terca oquedad»). Predomina la idea de dificultad y de imprecisión («casi», «con no sé qué»). La primera unidad sintáctica se cierra con una sensación de fracaso a la hora de verbalizar concretamente los hechos («no sé»). Los «tentáculos» inyectan en la frase la noción de amenaza o de peligro. De este modo, el «yo» se percibe como una entidad amenazada, a punto de ceder y de convertirse en víctima. Varios son los elementos que sugieren el caos frente a la tentación: el fracaso a pesar de la tentativa reiterada de definición, las contradicciones semánticas, la renuncia confesada en el verso 4, así como los encabalgamientos («casi / una terca [...]», «Abrí / los ojos [...]).

Con la referencia a los ojos, la construcción del recuerdo franquea una nueva etapa al pasar de la evocación de sensaciones aproximativamente definidas a una serie de imágenes visuales («Abrí / los ojos», «vi de cerca»). Se percibe el peso abrumador de la norma moral impuesta por la sociedad y la Iglesia. Sentir el deseo de experimentar placer se asimila a un «peligro». La situación de emergencia, percibida como tal a causa de la moral vigente, provoca un último esfuerzo de resistencia formulado en el poema mediante el desdoblamiento de la voz lírica, que procura de esta manera liberarse del peso de la conciencia y de la responsabilidad («No, no te acerques») que cobra ecos intertextuales bíblicos: *vade retro*. La perspectiva de un castigo hiperbólico («no podría vivir») revela la brutalidad de la

manipulación de las mentes. A pesar de todo, ya trasparecen indicios de debilidad con el oxímoron («adorable / inmundicia»). En este caso, el encabalgamiento se puede interpretar como un último esfuerzo desesperado por separar el bien («adorable») y el mal («inmundicia»).

La unidad siguiente confirma la debilidad frente a la tentación. Cualquier esfuerzo por contener la pulsión parece condenado de antemano («Pero se apresuraba hacia mi infancia»). Se perciben cada vez mejor las implicaciones del título. Un cambio definitivo («Desde») y no carente de consecuencias («cegué mi vida») se produjo en un tiempo lejano («infancia»). La personificación de la tentación se asimila a un acto de seducción imposible de resistir («me tendía su furia entre los lienzos / de la noche enemiga»).

La unidad sintáctica que sigue alcanza un clímax al revelar el fracaso definitivo. La fragilidad de la carne («cuerpo») implica una predisposición a ceder. Por otra parte, el cuerpo se convierte en su propio enemigo («temible y deseado»). La rendición se expresa mediante tres verbos en pretérito («escuché», «cegué», «anduve»). El tiempo elegido recuerda que no existe ninguna posibilidad de vuelta hacia atrás. Por otra parte, los verbos citados ocupan el final del verso («escuché»), el centro («cegué») y el principio («anduve»). De esta manera, los verbos que semánticamente expresan la rendición invaden el espacio textual.

Si el primer movimiento se cierra con esta confesión de fracaso, la integración regular de preguntas en estilo directo es una de las especificidades que caracteriza al segundo movimiento. En los tres casos se subrayan la duda, la inquietud y el sentimiento de culpa que se apoderan de la voz poética. Sin embargo, a pesar de la convergencia subrayada, la primera pregunta se diferencia claramente de las demás por varios motivos. Es la pregunta que con más fuerza deja entrever el sentimiento de culpa, hasta tal punto que el «yo» anhela conseguir el perdón de la madre («¿tú me perdonas?»). También es la pregunta que exige que se tome en consideración la existencia de otro destinatario («Madre»). En fin, la pregunta figura entre paréntesis como para delimitar y preservar el espacio de comunicación con la madre. La fórmula «Madre mía» admite dos interpretaciones. A primera vista, corresponde a una exclamación reveladora del tormento impuesto por el hecho de haber cometido lo irremediable. Los versos que siguen, al dejar las huellas morfológicas de la segunda

persona del singular («oyes», «has oído», «has visto», «perdonas»), invitan a considerar el fragmento «Madre mía» como una referencia a la madre, y de paso a la autoridad materna, habilitada para redimir («me perdonas») los pecados («gustosa / rendición») dentro del marco familiar. La confusión alcanza un nivel superior frente a lo innegable («has oído», «has visto»). La confusión se percibe también a través de la superposición de los planos temporales y cronológicos («¿me oyes, me has oído [...]»). La conciencia de la falta cometida está muy presente («rendición»), pero tampoco consigue borrar el placer experimentado («mi gustosa / rendición»). La dualidad placer / pecado se pone de realce con el oxímoron y el encabalgamiento.

El remate de la paulatina evolución de lo implícito hacia lo explícito se produce entre los versos 19 y 22. Es el resultado de los tanteos iniciales y de los esfuerzos por verbalizar la transgresión:

La mano balbucía allí dentro, hurgaba
entre las telas jadeantes, iba
desatando el delirio, calcinando
la desnuda razón.

A pesar de un resto de pudor que impide recurrir a la palabra exacta («allí dentro»), la confesión se vuelve mucho más concreta («La mano») y mucho más prosaica («hurgaba»). Se percibe el recuerdo en su fase de desarrollo, como confirma la presencia de los verbos en imperfecto del indicativo («balbucía», «hurgaba»). El impacto fue tan intenso para el «yo» que se revela perfectamente capaz de revivir el momento lejano con todo lujo de detalles. Después de una lucha interior impuesta por las normas religiosas y sociales, pero condenada a fracasar, se produce el clímax del episodio a través de imágenes que expresan la victoria rotunda de la tentación y del placer sobre la razón:

La mano [...]
iba
desatando el delirio, calcinando
la desnuda razón.

La conciencia culpable convierte el placer en una manifestación patológica destinada a atenuar el peso de la responsabilidad («delirio»). Sin embargo, la estrategia de desresponsabilización no impacta la potencia («desatando») de la peligrosa llamada a solicitar

los sentidos y a gozar. La razón, estructurada y a veces manipulada, no consigue imponerse en el campo de batalla donde se enfrenta con el instinto, que no admite ninguna forma de manipulación. El desenlace se dejaba prever a causa de la superioridad incontrolable del instinto, situación confirmada por la imagen de desposesión que caracteriza a la razón («la desnuda razón»). Por tanto, la victoria es rotunda y provoca el aniquilamiento de la razón («calcinando»).

La dimensión alegórica de los versos favorece la personificación masiva. La mano, representación metonímica de una entidad completa, es sujeto de los verbos «balbucir», «hurgar», «desatar» y «calcinar». La razón está «desnuda» y las telas «jadean». La estrategia consiste en atenuar la responsabilidad del «yo» atemorizado frente a lo irremediable. Los verbos se acumulan entre los versos 17 y 20 sin que el «yo» aparezca como sujeto, es decir, como si la situación se impusiera a pesar de su voluntad.

La toma de distancia de la voz poética se prolonga a lo largo de la siguiente unidad («agrio desván», «gimientes muebles»): «Agrio desván / limítrofe, gimientes muebles / lapidarios bajo el candor maléfico / del miedo».

La pérdida total de control, así como las amenazas proferidas dentro de una sociedad ultraconservadora, son el origen del terror que se percibe a lo largo del conjunto de los versos, terror que estalla de nuevo con una fuerza inquietante («candor maléfico / del miedo»). La presencia indirecta del infierno («maléfico») es característica de la autoridad que asume la propaganda moral de la sociedad. La violencia de la manipulación intelectual genera una crisis interior profunda que estalla con las preguntas que la voz poética se hace a sí misma: «¿qué hacer si la memoria / se agotaba allí mismo, si no había / otra locura más para vivir?». Notemos cómo predomina la idea de finitud, de falta que condena definitivamente («se agotaba», «si no había / otra locura más para vivir»):

Dulce
naufragio, dulce naufragio,
nupcial ponzoña pura del amor,
crédula sed sin agua, ¿dónde me hundo,
dónde me salvo desde aquella noche?

Muy significativamente, las últimas palabras del poema pertenecen a la tercera pregunta formulada. Por supuesto, la interrogación

viven juntos y fértiles, conforman
 mi memoria conmigo.
 Únicamente soy
 mi libertad y mis palabras.

10

El título del poema insiste machaconamente en la noción de tiempo. El paratexto liminar anuncia, pues, una composición estructurada en torno a la temporalidad que entronca con el título general del poemario, *Las horas muertas*, también de marcada temática temporal.

Se privilegia una percepción cíclica del tiempo con el adjetivo «diario». Es decir, que no se interrumpe el transcurrir inexorable del tiempo, sino que lo que resalta es una impresión de rutina cronológica. La voz poética afirma así estar presa de una temporalidad cíclica que, a primera vista, le deja poco margen de iniciativa.

El prefijo «re-», de «reencuentro», añade una dimensión complementaria al evocar sin nombrarla la soledad. En efecto, los versos confirman que dicho reencuentro es un reencuentro del yo poético consigo mismo.

El poema es un conjunto de trece versos sin separación en estrofas. Tampoco hay rima. Es un caso de versificación libre, en total adecuación con la libertad a la que aspira la voz poética y que aparece afirmada y reivindicada en el último verso.

A pesar de todo, constatamos una regularidad interna en la medida en que la mayoría de los versos son endecasílabos o heptasílabos. Solo dos versos se apartan de dicho esquema: el verso 8, «cada día» (tetrasílabo), y el verso final, «mi libertad y mis palabras» (eneasílabo). Son precisamente los versos que parecen constituir el cierre de dos partes. En efecto, podemos percibir una estructura que divide en dos el poema. La primera parte pone en escena el encuentro consigo mismo. Las huellas morfológicas de la reflexividad, así como el campo léxico del dolor, invaden los versos:

Desde donde me vuelvo
 a la pared, en medio de la noche,
 desde donde estoy solo
 cada noche, cautivo
 bajo mi propia vigilancia, allí
 me hallo según la fe que me fabrico
 cada día.

En la segunda parte asistimos a un balance de la situación. Apreciamos una evolución hacia lo positivo. El yo se libera de la cárcel impuesta por la reflexividad y adquiere autonomía:

Lavada está mi vida
 en virtud de su asombro. Ayer, mañana,
 viven juntos y fértiles, conforman
 mi memoria conmigo.
 Únicamente soy
 mi libertad y mis palabras.

¿Cómo, a pesar de la brevedad de la composición, se instala en el poema una evolución que convierte una constatación inicial que implica sufrimiento en una fuerza reivindicada por el yo?

Los cinco primeros versos de la primera parte (siete versos en total), comparten el objetivo común de presentar de manera pormenorizada el «allí» que se sitúa al final del quinto verso. Es un caso de caracterización anticipada. Lo que se define todavía no se ha mencionado. Es señal de que las características presentadas constituyen una obsesión para la voz poética. Es algo que se impone hasta tal punto que se antepone a cualquier cosa.

El texto arranca con una voluntad de plasmar un origen, un punto de partida, un principio al inicio precisamente del poema: «Desde donde» (dos veces). La voz constata su propia situación, caracterizada por el sufrimiento debido a la pérdida de libertad («solo», «cautivo», «vigilancia», «pared»). Amplifica la dimensión dolorosa la referencia a la noche («en medio de la noche», «cada noche»). La privación de libertad se pone de realce con la imagen de volverse a la pared. No existe escapatoria, pues el yo está encerrado metafóricamente. La ausencia de escapatoria hace que cualquier intento de cambiar de rumbo lleve a la «pared». El encierro es a la vez espacial («pared», «donde», «allí») y temporal («en medio de la noche», «cada noche»). «Desde» vale tanto para el espacio como para el tiempo. La noche desencadena la reflexión a la vez que despierta el sufrimiento. Al volver de forma cíclica, no ofrece ninguna posibilidad de evitarla. Por eso se sitúa al final del verso 2, pero al principio del verso 4.

En los versos «allí / me hallo según la fe que me fabrico / cada día», el adverbio espacial «allí» sintetiza la globalidad de los versos que preceden. Es el espacio desde el cual el yo consigue actuar («me hallo», «me fabrico»). El verbo «hallar» puede implicar una doble

lectura: «me hallo», con el significado de ‘estoy’ o con el significado de ‘descubro quién soy’.

Al final de la primera parte, se detectan las primicias de un cambio profundo. El estancamiento subrayado por varios elementos (repetición de «desde», repetición de «donde»; «solo», «cautivo», «vigilancia») no es más que aparente al final de la primera parte, ya que la voz se declara responsable de lo que es («me fabrico») y, además, da a entender que la variedad de lo que es constituye un descubrimiento aleatorio cotidiano («según la fe [...] / cada día»).

El proceso evolutivo anunciado desde la problemática arranca desde el final de la primera parte:

Lavada está mi vida
en virtud de su asombro. Ayer, mañana,
viven juntos y fértiles, conforman
mi memoria conmigo.

El empezar algo nuevo todos los días se expresa al principio del segundo movimiento con la idea de limpieza y de pulcritud transmitida por el participio «lavada». Cada día, el contexto y las experiencias forjan al yo poético y lo colocan en situación de producir algo nuevo. La temporalidad va borrando sus fronteras, como en la poesía metafísica de Quevedo («Ayer, mañana, / viven juntos»). La perspectiva se vuelve global. La experiencia adquirida (pasado) y los proyectos («mañana») se mezclan para determinar la orientación del día («viven juntos y fértiles»). La reflexividad ahora se percibe como una ventaja («conforman / mi memoria conmigo»). La noción de fertilidad puede remitir al acto de escribir, con lo que el texto adopta una leve orientación metapoética.

Los dos últimos versos («Únicamente soy / mi libertad y mis palabras») son el balance del proceso evolutivo iniciado desde el insomnio, la soledad y el fluir incontrolable del tiempo, y que desemboca en una necesaria introspección, un perfecto conocimiento de sí declarado como una fase previa e imprescindible para la creación. La reivindicación de existencia sirve de clímax al proceso y justifica la integración de referencias a la primera persona del singular («soy», «mi», «mis»). El adverbio tal vez no deba considerarse aquí con su posible valor restrictivo, sino con el significado de ‘soy una entidad única’, diferente de todo lo demás e incluso diferente del yo que fui ayer y del yo que seré mañana.

El choque diario de dicho descubrimiento («asombro») es señal de las infinitas posibilidades evolutivas del yo y, por tanto, de su libertad. El concepto de libertad, según el yo, consiste en hacer uso de la palabra.

El texto poético ofrece, pues, un viaje introspectivo, con matices metapoéticos, caracterizado por una dinámica que activa un proceso evolutivo. El contexto inicial que causaba el malestar de la voz poética acaba generando la fuerza necesaria para alcanzar una total autonomía con repercusiones sobre la creatividad.

CONCLUSIÓN

Caballero Bonald alude directa e indirectamente a Dios y a la moral católica en una época, los años 50-60, en la que el tema interesa particularmente a los poetas, y no solo a poetas creyentes como Blas de Otero; pensemos por ejemplo en el José Ángel Valente de *Poemas a Lázaro* (1960). Ya en los 70, Francisco Brines, compañero de generación, escribirá «Entendimiento de una experiencia» (*Insistencias en Luzbel*). Nuestro poeta se centrará en los conceptos de pecado y de sentimiento de culpa que el catolicismo asoció durante larguísima años a la noción de placer carnal y que marcaron profundamente a varias generaciones de españoles. Ese es uno de los demonios que, junto con el paso inexorable del tiempo, atormenta al yo poético en *Las horas muertas*, de ahí el título del poema que abre el libro y que configura el resto de textos, «Defiéndame Dios de mí».

Una obra literaria se revela paulatinamente al lector atento y familiarizado con los códigos inherentes al género explotado por el autor. El sutil juego de complicidad que la obra entabla con el lector empieza desde las primeras manifestaciones textuales. El conjunto del paratexto es una fuente considerable de datos transmitidos por el título, el subtítulo, la identidad del poeta, la fecha de elaboración, una posible dedicatoria o un prólogo que orientan la manera de aprehender el conjunto del texto.

En el caso del poemario que hemos tratado modestamente de analizar, nos atreveríamos a decir que los poemas iniciales completan el dispositivo de lo que de forma imprecisa solemos denominar el principio. Semejante a una partitura cuyo principio del primer pentagrama revela un género, un ritmo, un tempo, una tonalidad

con sus consecuentes alteraciones, el principio del poemario de Caballero Bonald incluye dos textos de apertura que condicionan al lector, al entregar las claves de lectura que irán siendo necesarias para abordar la totalidad del corpus. El principio bonaldiano define un eje, una dinámica, una temática de predilección, unos centros de interés. Desde allí asoman preocupaciones esenciales como son la inquietud existencial, los miedos y temores ante el goce carnal, el tiempo.

Globalmente, el eje de lectura orienta hacia la búsqueda de la actitud o postura idónea para enfrentar esos temores, para obtener la energía y el valor para poder seguir adelante. Y de este modo descubrimos cómo, a pesar del desasosiego generado por el transcurso del tiempo, la poesía impulsa una dinámica vital.

Se percibe una constante evolución que impide que las dudas y los miedos paralicen al «yo» poético. Mediante la exteriorización lírica de sus fobias, se inserta dentro de un proceso claramente evolutivo que le permite sacar fuerzas de flaqueza. Un contexto inicial —social, cultural, religioso— constituye el origen de un malestar persistente que encuentra una forma de superación mediante la reconstrucción lírica, la reflexión metapoética o el desafío iniciático.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Juan Carlos (2018). *El habitante de su palabra. La poesía de José Manuel Caballero Bonald (1952-2015)*, Madrid, Visor.
- ALBORNOZ, Aurora de (1970). «La vida contada de Caballero Bonald», *Revista de Occidente*, 87, pp. 328-335; reed. como «José Manuel Caballero Bonald: la palabra como alucinógeno», en *Hacia la realidad creada*, Barcelona, Península, 1979, pp. 129-151.
- BUENDÍA, José Luis (1982). «La poesía de inspiración flamenca: Anteo, de Caballero Bonald», *Candil*, 19, pp. 27-29.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1983). *Selección natural*, ed. e intr. del autor, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA CUETO, Pedro (2017). «Caballero Bonald: en el laberinto del ser», *Revista Arena y Cal*, 244. https://www.islabahia.com/arenaycal/2017/244_enero/pedrogarciacueto244.asp.
- PAYERAS GRAU, María (2006). «La memoria y otros apremios de la imaginación en la poesía de Caballero Bonald», *Litoral*, 242 [«José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario», ed. Antonio Jiménez Millán], pp. 215-231.
- SOTO VERGÉS, Rafael (1992). «Ascensión del barroco. La obra lírica de Caballero Bonald», *El Urogallo*, 71, pp. 26-29.
- VILLA PASTUR, Jesús (1959). «Las horas muertas», *Pliego Crítico*, separata de *Archivum*, 9, pp. 17-18.