

# ANOTACIONES CULTURALES SOBRE EL BARROCO (Y SUS ALEDAÑOS) EN LA OBRA DE CABALLERO BONALD

## CULTURAL ANNOTATIONS ON THE BAROQUE (AND ITS SURROUNDINGS) IN THE WORKS OF CABALLERO BONALD

ANTONIO FRANCISCO PEDRÓS-GASCÓN

*Colorado State University*

**RESUMEN:** Este artículo analiza el continuado movimiento hacia una estética barroca que la obra de Caballero Bonald recibe a raíz de tres episodios importantes de salud que le afectaron. En esta consolidación del estilo barroco fueron capitales su exposición a la realidad americana durante sus estancias en Colombia y Cuba que hizo en los 60. Ambos eventos se reflejan en el léxico e ideogramas que van a aparecer en sus textos a partir de entonces. Por último, este estudio aborda la importancia de la escritura barroca como *fármakon* con el que superar el «*coitus interruptus*» como escritor —término que él utiliza—, en el que se hallaba hasta entrada la década de los 70, momento en el que publicó *Ágata ojo de gato* y *Descrédito del héroe*.

**PALABRAS CLAVE:** Barroco; Caballero Bonald; latinoamericanismo; *fármakon*; gongorismo; literatura transatlántica.

**ABSTRACT:** This article analyzes the increasing Baroque aesthetic direction that characterize the works of Caballero Bonald in the years following three health issues that the author endured. Important in the consolidation of this Baroque style were his stays in Colombia and Cuba during the 60s. Both these experiences impact the lexicon and ideologemes of his texts from then on. As such, this article studies the nature of Baroque in Caballero's writing as *pharmakon*, a medicine that helped overcome the «*coitus interruptus*» —in his own words— that affected his creativity until early 70s, when he at last published *Ágata ojo de gato* and *Descrédito del héroe*.

**KEYWORDS:** Baroque; Caballero Bonald; Latin Americanism; *pharmakon*; gongorism; transatlantic literature.

Si hay una unidad de la lectura y de la escritura, como fácilmente se piensa hoy en día, si la lectura *es* la escritura, esa unidad no designa ni la confusión indiferenciada ni la identidad de toda quietud; el *es* que acopla la lectura a la escritura debe descoserlas (Derrida, 1975: 94).

El 9 de mayo de 2021 moría el jerezano José Manuel Caballero Bonald, referente de la literatura hispana contemporánea. Caballero fue autor de una extensa obra poética, novelística y ensayística, que transita del realismo social —que aparece en sus primeros escritos— al barroquismo que preside su madurez. Más allá de la disquisición nominalista y formal del barroco, este artículo intenta iluminar varios de los elementos culturales e ideológicos que convergen en la mente del autor bajo dicho membrete, donde sobresale una visión de la escritura barroca como emblema de alteridad hispana.

Como espera justificarse, el término barroco representa para Caballero un significante con una plusvalía ideológica de significado —lo que siguiendo a Lacan denominaríamos *objet petit a*, o a Mauss (y Trías), *mana*<sup>1</sup>—. Asimismo, este trabajo busca contextualizar el modo en que el barroco y otros modelos literarios se reciclaron para crear una comunidad interpretativa (a lo Fish) transatlántica con la que combatir los ideogramas del franquismo.

Por último, este texto aborda los periodos de enfermedad que afectaron al autor en tres momentos clave, y la manera en que la palabra escrita —cual *fármakon* derrideano— fue origen de ansiedad y liberación, veneno a la par que antídoto, pues como dice el filósofo francés: «El dios de la escritura, que sabe poner fin a la vida, cura también a los enfermos» (Derrida, 1975: 139).

1 «En una primera aproximación —siguiendo a Mauss— podríamos considerar el mana como “una cualidad añadida a las cosas... o como una cosa sobreañadida a las cosas”. “Ese añadido constituye lo invisible, lo maravilloso, lo espiritual, el espíritu en suma, en quien reside toda eficacia y toda vida. No puede ser objeto de experiencia, pues absorbe la experiencia”. / Podríamos decir, mejorando la terminología de Gauss, que el mana constituye un signo sobreañadido a las cosas, que se halla especialmente presente en unas y relativamente ausente en otras. Las cosas se hallan marcadas (+) o no-marcadas por ese signo (-)» (Trías, 1970: 70).

## LA SIMBÓLICA HERENCIA REPUBLICANA TRANSATLÁNTICA

Postergado o menospreciado durante casi tres siglos, habría que esperar al tercer centenario de su muerte [la de Góngora] para que el poeta fuera justamente situado en la cima de las grandes literaturas clásicas europeas, incluso esgrimido como bandera en el tramo más operativo de las vanguardias de entreguerras (Caballero Bonald, 1999: 368).

Las dos últimas décadas del franquismo —la entrada del régimen en las Naciones Unidas de la mano de Dwight Eisenhower, y la etapa de apertura internacional— coinciden con lo que podría considerarse un incipiente proceso de polinización cruzada —en inglés, *cross-pollinization*— de la intelectualidad y la cultura disidente de izquierdas española y latinoamericana. Aunque el número de españoles emigrados a América —México y Argentina, principalmente— fue muy importante, la lejanía espacial menguó el impacto de aquellos en las primeras décadas del franquismo en favor de Francia, donde se hallaba la comunidad más importante y cercana de exiliados. Sin embargo, a partir de la revolución cubana el continente americano ganó enteros en el interés de la izquierda peninsular, que vio en la isla un modelo para la liquidación de la dictadura militar fascista.

Desde cada uno de esos *topoi* de resistencia, la manera en que el franquismo fue confrontado respondió a las dialécticas intelectuales propias de la sociedad que acogía a estos exiliados. Desde allí —y con aquellos mimbres— los exiliados promovieron estrategias interpretativas<sup>2</sup> con las que recrear unas visiones alternas de la modernidad nacional, que promovían en muchos casos una continuación del proceso republicano español de los 30 —un ejemplo claro lo da Max Aub—. En el caso específico que se llevaba adelante desde el continente americano, estos intentos de avanzar un proyecto modernizador venían de la mano de una revisión crítica del pasado peninsular en clave postcolonial, que se concebía como trasunto del aciago presente del fascismo. Con el tiempo, a esta revisión se unió una revalorización del barroco —y de los *otros* realismos, *i. e.*

2 «interpretive strategies are not put into execution after reading (the pure act of perception in which I do not believe); they are the shape of reading, and because they are the shape of reading, they give texts their shape, making them rather than, as it is usually assumed, arising from them» (Fish, 1995: 168).

el realismo mágico/lo real maravilloso— como representantes de una identidad alterna, de un proyecto de modernidad diferente para la nación española y el continente americano. Todos estos ingredientes, junto con las discusiones sobre el realismo, convergían en un punto nodal lacaniano o *point de capiton*<sup>3</sup>, punto sobre el que se construyó una comunidad interpretativa a lo Fish en la que jugó un papel capital la revolución cubana<sup>4</sup>.

A finales del siglo pasado —en «Persistencia del barroco»— Caballero explicaba con claridad la conexión en su mente entre el estilo barroco y estas visiones alternas de la realidad —ubicuas en la literatura latinoamericana del xx, y que «acolchan» su significado<sup>5</sup>—, diciendo:

Carpentier acuñó —refundió— un término de especial interés para precisar de qué modo actúa el barroco en la elaboración de ciertas poéticas contemporáneas. Me refiero a lo «real-maravilloso». [...] Ya está ahí, en cierto modo, el irracionalismo, esa tramitación de audacias poéticas tan próximas al barroco. Una actitud cuya razón de ser, ya con otros tratamientos léxicos y sintácticos, se iría prolongando hasta hoy mismo, cuando lo «real-maravilloso» sigue proporcionando un espléndido balance de incitaciones creadoras en esta y la otra orilla de la lengua (Caballero Bonald, 1999: 416-418).

Esta revalorización de lo barroco en la segunda mitad del xx sirvió tanto para reclamar una alternidad hispana como para rescatar y ensalzar —ideológicamente— un periodo específico de la

3 «the *point de capiton* is rather the word which, as a word, on the level of the signifier itself, unites a given field, constitutes its identity: it is, so speak, the word to which 'things' themselves refer to recognize themselves in their unity» (Žižek, 1989: 96).

4 «Y así como en el Congreso de Intelectuales de Concepción experimenté por primera vez esa repentina y poderosa marea de simpatía por una causa política que unificaba el continente y a todos sus escritores, así también el caso Padilla marcó un fin de esa unidad al sacrificar las lealtades y los trabajos de todo un decenio, disolviendo esa fantasía de no estar relegados en nuestras pequeñas luchas nacionales, como antes de 1960. *Creo que si en algo tuvo unidad casi completa el boom —aceptando la variedad de matices—, fue en la fe primera en la causa de la Revolución Cubana; creo que la desilusión producida por el caso Padilla la desbarató, y desbarató la unidad del boom*» (Donoso, 1998: 60-61; énfasis mío).

5 «The 'quilting' performs the totalization by means of which this free floating of ideological elements is halted fixed —that is to say, by means of which they become parts of the structured network of meaning» (Žižek, 1989: 87).

generación prebélica española: el vanguardista periodo gongorino de la Edad de Plata de las letras peninsulares —que coincide con la publicación en 1927 de las *Soledades* de Góngora por Dámaso Alonso—. Esta era una reclamación doble: de una modernidad vanguardista a la europea y una tradición autóctona antitética al racionalismo — que se consideraba epítome ideológico de lo europeo/occidental<sup>6</sup>—. El 27 tenía además un valor totémico indiscutible, pues era la última generación antes de la barbarie nacional-católica.

Pese a que el elemento gongorino no fuera por lo general más que una limitada praxis —que pronto fue superada por los integrantes de la generación del 27—, lo cierto es que esta quedó simbólicamente identificada con la efeméride del poeta cordobés<sup>7</sup>. Un reflejo de esa importante conexión simbólica para las generaciones posteriores se aprecia en el Caballero Bonald de «Mis clásicos y los otros» —de donde sale la cita que encabeza esta sección—: «habría que esperar al tercer centenario de su muerte para que el poeta fuera justamente situado en la cima de las grandes literaturas clásicas europeas, incluso esgrimido como bandera en el tramo más operativo de las vanguardias de entreguerras» (Caballero Bonald, 1999: 368).

Aunque parte de la intelectualidad peninsular se tuvo que transerrar —término que acuñó el filósofo José Gaos, residente en México—, los exiliados sostuvieron un productivo contacto con figuras disidentes de la cultura nacional del periodo que todavía residían en el país. Paradigmático puente de encuentro entre españoles de uno y otro lado fue, por ejemplo, la revista *Papeles de Son Armadans* —creada y dirigida por Camilo José Cela en 1956—, y de la que Caballero fue su primer subdirector. Como indica Bonald en *La costumbre de vivir*:

Quiero recordar que [Cela] siempre conseguía la autorización [de publicación por parte de la censura], pues el atemorizado funcionario debía de preferir la expulsión del cuerpo o dar con sus huesos en la cárcel, antes que la temeridad de enfrentarse a Cela, con lo que Papeles se convirtió en una

6 Igual reclamación bidireccional —en este caso de la obra de otro barroco, Carpentier— la hace en este periodo el mexicano Carlos Fuentes, para quien «la obra entera de Carpentier es una doble adivinación: a la vez, memoria del futuro y predicción del pasado» (Fuentes, 1974: 51).

7 Neira Jiménez (2018) explica cómo esta identificación gongorina es una invención *a posteriori* y no reflejo de la realidad material del momento.

velada tribuna de desafectos al régimen, cosa que yo me encargaba directamente de mantener y aun de avivar sin que se notara demasiado. La nómina de colaboradores de la revista supuso efectivamente un ejemplo de coexistencia y, por usar un símil muy manido o muy enfático, de integración de las dos o tres Españas (Caballero Bonald, 2001: 229).

Ese declarado deseo —por parte de Caballero— de rescatar y reintegrar esas *otras* Españas continuó durante su estancia en Colombia, donde «mantuvo una página semanal en el suplemento literario del diario liberal *El Espectador*, en la que difundió la joven literatura española del realismo crítico y reseñó obras de exiliados» (Neira, 2021: 26).

Por otro lado, esta experiencia transterrada facilitó el trasvase de dialécticas poscoloniales que se estaban desarrollando en la América Latina a las tierras peninsulares, con las que se conformaron nuevas «estructuras interpretativas» —según la terminología de Stanley Fish—. Ejemplo de estos procesos de resignificación sería la disputa sobre los *otros* realismos —el realismo mágico, lo real maravillo, lo fantástico...— que tuvo su eco en la defensa del *Tirant lo Blanch* por Vargas Llosa en «Carta de Batalla por *Tirant lo Blanch*» (1969); el concepto de transculturación que Fernando Ortiz aplica en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) —que puede entenderse como trasfondo de una parte enorme de la novelística de autores como Luis Goytisolo en la trilogía de Álvaro Mendiola (1962-1975)—; el énfasis en la nación como resultado de un mestizaje social, cultural e histórico, tema obsesivo de la cultura y ensayo mexicano del xx —presente en autores como Paz o Fuentes—, y que tan importante es en la obra poética coetánea de Caballero o en *Ágata ojo de gato* (1974); el policentrismo lingüístico y cultural que defendía Carlos Fuentes —y del que el jerezano también se hace eco<sup>8</sup>—; o el cuestionamiento de las alienantes mitologías heredadas que llevó a cabo magistralmente Luis Martín Santos en *Tiempo de silencio* (1962).

8 «Aunque la posesión, la patria común, sea la lengua, las mismas fronteras geográficas definen otros tantos aportes de savias expresivas confluentes en un mismo tronco. Comparto en ese sentido la tesis del policentrismo defendida por Carlos Fuentes: nadie puede monopolizar el centro rector de esa red de afluencias lingüísticas; todos los que hablamos español somos copropietarios de ese bien común» (Caballero Bonald, 1999: 338).

Todas estas dialécticas «acolcharon» lacanianamente el significado de esos referentes ideológicos como alternidad —creando un «structured network of meaning» (Žižek, 1989: 87)—, acarreado lo que podría calificarse como una *latinoamericanización* del imaginario nacional español, tanto en poesía como novela, que permea la obra de autores peninsulares contrarios a la ideología imperante del nacional-catolicismo. Esta idea de la otredad hispana —convertida en lo que Jauss o Iser definen como horizonte de lectura— fue un punto nodal o *point de capiton* laciano bajo el que se estructuró simbólicamente la realidad de estos autores del periodo.

## LÉXICO AMERICANISTA

Creo que a partir de ese verano de 1960 en «tierra caliente» empecé a reflexionar de otro modo en lo que ocurría a mi alrededor, que era mucho y de muy varia enseñanza (Caballero Bonald, 1999: 42).

La relación con el continente americano de Caballero Bonald es profusa y conocida. A un nivel familiar su padre provenía de Cuba —si bien no conocerá personalmente la isla hasta entrada su treintena—. Sobre esta rama dice en *Tiempo de guerras perdidas*: «Del mismo modo que las ramificaciones de la cultura francesa muy rara vez tuvieron un predicamento efectivo en mi familia, sí lo tuvo y con sistemática intensidad la historia cubana de los Caballero y los Ramentol» (Caballero Bonald, 2004: 136).

En las guerras de independencia de la isla, el abuelo paterno —José Manuel Caballero, cántabro— luchó en defensa de los intereses peninsulares en Cuba (Neira, 2021: 18), donde se había casado «con una criolla, hija y nieta de criollos consagrados a la industria azucarera, que respondía al resonante nombre de Obdulia Ramentol y a la que yo no llegué a conocer» (Caballero, 2004: 135). Cuando la isla finalmente logró su independencia, los Caballero-Ramentol se repatriaron a España. En *Tiempo de guerras perdidas* (1995) —primer volumen de la biografía novelada de Caballero—, explicaba el autor sobre esta rama de la familia:

De niño, me gustaba mucho hojear un álbum de fotografías ya medio estragadas que había en mi casa de Jerez, algunas

de ellas con aspecto de daguerrotipos trucados, donde aparecía la abuela Obdulia bajo los porches de un patio colonial o junto al trapiche de un ingenio azucarero o entre la maraña de los manglares durante una merienda playera. A mí me parecía una mujer hermosa, muy blanca de piel, con labios de mulata. En una de esas fotografías también estaba mi padre vestido de marinerito, sosteniendo con una mano la maqueta de un velero y agarrado con la otra a las faldas de una negra (2004: 135-136).

Un segundo e importante contacto con el continente lo tendrá profesional y personalmente gracias a la amistad con varios autores colombianos a los que conoció en Madrid en los 50 —como Eduardo Cote Lamus y Jorge Gaitán Durán—. Esta amistad le llevó en 1959 como profesor de literatura a la Universidad Nacional de Colombia, puesto que ocupó durante veintidós meses —hasta diciembre de 1961, aunque luego el autor se referiría en múltiples ocasiones a ese periodo como si fueran tres años (Neira, 2014: 239)—. La preocupación social y la asimilación de modelos asociados con esta inquietud —desde el realismo hasta Antonio Machado como referente personal— prefigura la entrada de Caballero en la década de los 60<sup>9</sup>.

Es durante esa residencia en Bogotá cuando Caballero escribe su primera novela, *Dos días de setiembre* —una de las mejores expresiones del realismo dialéctico o social que se cultivó en España a finales de los cincuenta<sup>10</sup>—. El texto recibió el Biblioteca Breve de Barral en 1961 y fue publicado al año siguiente. Poéticamente *Dos días de setiembre* tiene su correlato —en su naturaleza contestaria y

9 Como concluye Payeras Grau al comparar este periodo realista —en el que se percibe una ética de tono machadiano de trasfondo— con su escritura posterior: «Del mismo modo, su poesía testimonial evita en lo posible caer en los tópicos más transitados y banalizar tanto la disidencia política como el género literario en el que se refugia. Sus últimos poemarios, por otra parte, contienen, junto con la espléndida exhibición de saberes librescos, una anudada lección de filosofía moral, un nutrido anecdotario vital y la creación de un universo mítico, que nos devuelve a un punto de partida ético, raíz de todo su decir» (Payeras Grau, 1997: vi).

10 «En todo caso, la estancia de Caballero Bonald en Colombia entre 1960 y 1963 contribuyó a alejarle de la “operación realista” y afirmó unas constantes estilísticas visibles en su primera novela, *Dos días de setiembre* (1963), que recibió significativos elogios de Vicente Aleixandre y Jorge Guillén» (Jiménez Millán, 2007: 111).

de denuncia de la dictadura franquista— en *Pliegos de cordel* (1963), que recoge textos tan importantes como «Aprendiendo a ver claro» (Caballero Bonald, 2007: 199–201), «El registro» (221–222), y «Pompas fúnebres» (226–227), que ataca uno de los símbolos más importantes del franquismo: el Valle de los Caídos. El libro incluye también «La palabra más tuya», poema dedicado a Machado en su tumba.

La experiencia colombiana imprimió un cambio radical en la manera en que Caballero va a comenzar a ver el mundo desde entonces. Sobre este hecho afirma Juan Carlos Abril:

Es curioso que el entorno colombiano y, por extensión, americano, no cambiara su forma de escribir (y se relacionó intensamente con el grupo Mito y con los intelectuales de allá), aunque sí influyó, lógicamente, en su forma de pensar y en sus ideas, como el propio poeta ha reconocido en alguna entrevista concedida en un medio de comunicación. El acercamiento a la realidad americana proporcionó un contacto con lo barroco y con la cultura del mestizaje que se agradece a la hora de elaborar cualquier explicación textual en nuestro autor. De hecho, ¿qué otra significación puede adquirir esta nueva —mejor dicho: otra— capacidad de expresar que adquiere su característica torsión de las palabras? (Abril, 2004: 111).

Como explica este crítico, la asimilación de lo americano no fue inmediata —*Dos días de setiembre* es un texto que, aunque trabajado desde allí, responde a las lógicas y preferencias del momento en que salió de España—, pero a su vuelta va a ser innegable el impacto que la exposición a la realidad de ese continente va a tener en el autor.

Tras esta residencia en Colombia —de la que el autor siempre guardó gratisimo recuerdo— Caballero viaja en varias ocasiones a Cuba durante la década de los 60, y también lo hace a México. Esta experiencia cubana real —no imaginada, como la de su niñez con las fotos de su abuela— va a dejar otra enorme huella emocional y profesional. Fruto temprano de las visitas a la isla surgió en 1968 el libro *Narrativa cubana de la revolución*, aunque —como pasó con otros intelectuales del periodo— Caballero comienza pronto un proceso de desencanto con la revolución a raíz del caso Padilla, que partirá en dos grupos al *boom* latinoamericano.

Es de sobra conocido cómo en una de estas visitas a la isla Caballero buscó las huellas de su familia, y recorrió el ingenio azucarero que habían poseído casi una centuria antes. Uno de los últimos poemas incluidos en *Diario de Argónida* (1997) —titulado elocuentemente «Mestizaje» — rememora/reconstruye dicha visita a la isla, concluyendo:

También yo estoy allí, huelo a melaza  
rancia y a sudor de machetes,  
oigo las pulsaciones grasientas del trapiche,  
siento la floración de un mestizaje  
que a mí también me alía con mi propio decoro  
(Caballero Bonald, 2007: 527-528).

El poema se cierra indicando el nombre de la propiedad: «Ingenio de La Ceiba Grande (1892-1968)». Es necesario resaltar aquí un dato histórico importante: la esclavitud no fue completamente abolida en Cuba hasta 1886. El Ingenio de la Ceiba Grande —el que poseía su familia paterna en 1892— es posible que no llegara a tener esclavos para entonces, mas la rama criolla de su madre —los Ramentol— sí hizo fortuna con la esclavitud antes de la llegada de su abuelo, como demuestran las orgullosas fotos que observaba con curiosidad y pasión el joven nieto. Evidentemente, la toma de plena conciencia de este hecho —ya como persona adulta— debió de ser un fuerte golpe para Bonald y mortificarle enormemente durante sus visitas a la isla tras la revolución, con la que claramente simpatizaba. Su familia —a la que tanto había idealizado de niño— era la viva antítesis de sus ideales de justicia coetáneos. Este descubrimiento conduce a la voz poética del poema a impugnar ese pasado, pasando a identificarse sinestésicamente con los actuales moradores del ingenio: «estoy allí [...] huelo [...] oigo [...] siento la floración de un mestizaje que a mí también me alía con mi propio decoro».

Fruto de estas vivencias, a su regreso del continente el autor va a apropiarse de términos de origen americano para describir la coyuntura cultural y social peninsular, dando con ellos voz a un proyecto de deconstrucción postcolonial de la historia nacional. Así ocurre por ejemplo con el uso del vocablo «cimarrón» para nombrar la realidad de personajes que residen en la península ibérica —como el normando Cipriani de *Ágata ojo de gato* (1974)—, o al describir una persecución de colonos —que habían formado mancomunidades en las marismas en *Toda la noche oyeron pasar*

*pájaros* (1981)— con un evidente trasunto colonial, el de las cacerías de negros y cimarrones que habitaban los quilombos americanos (Pedrós-Gascón, 2011: 178). Equivalente traslación o apropiación de términos americanos aparece también en su obra poética coetánea, en obras como *Descrédito del héroe* —volumen de poemas escrito a la vez que *Ágata*—. Así, en el poema «El hilo de Ariadna», Caballero recrea el mito de la desdichada cretense con un lenguaje y referencias exógenas como el manglar —que asociaba con el ingenio azucarero de su abuela en una cita anterior— o el batey, que actualizan el escenario mediterráneo del mito original:

Playa de Naxos, la mayor  
de la Cícladas, ya a lo lejos  
reverberando entre los barrancones  
del batey y el bullicioso verde  
del manglar, difusa ahora  
entre otros raudos turnos litorales  
donde ni tú ni yo nos conocíamos.  
Abandonada por Teseo, ¿ibas  
a despeñarte tú, rebelde por instinto  
como tu padre negro apaleado  
en Key West, Florida? (Caballero Bonald, 2007: 272).

A estos vocablos como marcadores referenciales exógenos se podrían añadir los poemas que directamente rememoran episodios americanos —como el citado «Mestizaje» (2007: 527-528), «Barranquilla la nuit» (2007: 333-334) o «Crónica de Indias» (2007: 343) —, en los que la presencia de americanismos es más consistente con el referente que se recrea.

Ejemplo asimismo de esta militante conciencia lingüística es el hecho de que Caballero, durante los años 71 a 72, estuvo trabajando en el Seminario de Lexicografía de la Real Academia, donde estaba al cargo de recoger americanismos. Ambos actos constituyen una reafirmación de esa visión transatlántica, transhispana, que intentará importar personalmente a las páginas del diccionario, amén de a su propia obra. En línea con esta labor lexicográfica, en su ensayo «Persistencia del barroco» Caballero propone una reconceptualización del vocablo en los siguientes términos:

habrá que empezar por sugerir otra definición posible, aunque lo que habría que hacer sería acuñar otro término o

menos ambiguo o menos maltratado. No voy a proponer ninguno, pero recomiendo una papeleta lexicográfica; esta: «Barroco, primera acepción: estilo literario que tiende a sobrepasar, incluso a transgredir, las convencionales fronteras expresivas de la lengua; segunda acepción: dicese también de la sensibilidad creadora o de la personalidad que posibilita ese estilo» (Caballero Bonald, 1999: 416).

Importante es resaltar en relación con el tema de este artículo la selección de varios términos de esta cita, en concreto la frase: «sobrepasar, incluso a transgredir [...] fronteras». El contraste de grado entre el primero y el segundo de los verbos no es menor: mientras que «sobrepasar» puede producirse involuntariamente, «transgredir» —«Quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto», según la RAE— implica voluntad y deseo, lo que en términos lacanianos se identificaría con la *jouissance* o placer por la transgresión de la ley. Por último, el vocablo «frontera» ubica al hablante excéntricamente en un límite político o cultural, el *limes*: para poder traspasar una frontera hay que estar físicamente en la periferia. Va a ser desde esa conciencia excéntrica desde la que Caballero buscará quebrantar —barrocamente— el lenguaje y la realidad que se sostiene sobre este.

## CARPENTIER Y LOS TRÁMITES BARROCOS

Los consabidos trámites barrocos de la escritura de Carpentier, su voluntad indagatoria en los más frondosos yacimientos de la realidad, enlazan efectivamente con una tradición donde se entrecruzan, a través de una serie de ejemplares reajustes, las complejas fabulaciones de los libros de caballerías, las taraceas estilísticas de un Góngora o los ornamentos retóricos de un Valle-Inclán o un Gabriel Miró (Caballero Bonald, 1999: 206).

Las filiaciones de Caballero con el barroco fueron ya establecidas tempranamente por la crítica en obras como *Anteo*, que para Albornoz —antes ya de las muy barrocas *Ágata ojo de gato* (1974) o *Descrédito del héroe* (1977)— daba muestras de conceptismo: «En *Anteo* hay un empeño en utilizar la palabra con un sentido crítico. Por ello el elemento conceptual es muy fuerte, acaso en exceso» (Albornoz, 1979: 132).

En sus visitas a Cuba Caballero entró en contacto con dos grandes de las letras latinoamericanas —Carpentier en octubre de 1965 y Lezama Lima en enero de 1968 (Neira 2021: 28-29)—, autores (neo)barrocos por los que manifestó una devoción que compartió con su compañero de escalera en Madrid, Fernando Quiñones, maravillado igualmente con la exuberancia lingüística de *Paradiso* (1966) de Lezama. El contacto personal con Lezama Lima y Carpentier elevó el interés de Bonald por ese barroco de estirpe gongorina que califica de «selvático» — una literatura hermética, hiperconsciente lingüísticamente<sup>11</sup>—, y que en el caso americano se interpreta desde unos parámetros multiculturales y excéntricos que avaloran el poso pre/post-colonial y el mestizaje del continente<sup>12</sup>. Esta renovada apreciación de Góngora está clara en la etapa que surge con *Descrédito del héroe*, donde toma un bellissimo verso de aquel para titular uno de sus poemas —«A batallas de amor campo de pluma» (2007: 284-285)— para, páginas después, en «Defectuosa formación del plural» utilizar un verso de uno de sus hijos contemporáneos —Lezama Lima— como paratexto: «Disfraz, persona unitiva» (2007: 289), verso proveniente del poema «Unidad del círculo ¿dónde?».

En 1992 decía Caballero en «Persistencia del barroco», texto que proporciona las coordenadas de cómo entendía el autor este estilo:

Una escritura es barroca porque también son barrocos los rasgos del carácter del escritor y el mundo que pretende describir, bien entendido que empleo este apelativo en la acepción de audacia enriquecedora, de innovación léxica, de revulsivo metafórico o sintáctico. El barroquismo supone,

- 11 En relación con esto explica Lanz: «La literatura, la poesía, se convierte, así, para Caballero Bonald, en un modo de manifestar una experiencia lingüística a través del lenguaje, en el lenguaje, como un acto de desvelamiento, de conocimiento, que supone en sí mismo un modo de resistencia; no hay, por lo tanto, un más allá de la palabra, ni tampoco un más acá. La poesía de José Manuel Caballero Bonald se establece desde el comienzo con una voluntad introspectiva, con una conciencia decidida de conocimiento, pero de un conocimiento que acontece en y por el lenguaje, que solo existe gracias a la palabra poética que adquiere una dimensión reveladora» (Lanz, 2008: 84).
- 12 «Los primeros cronistas de Indias se enfrentan a un mundo insólito por desconocido, a una realidad maravillosa (a lo “real-maravilloso”, por usar el término acuñado por Carpentier), sin ningún previo referente cultural. Y crean una prosa como recién nacida, como recién alumbrada, cuya vitalidad exuberante se correspondía con la exuberante vitalidad de las nuevas realidades» (Caballero Bonald, 1999: 338).

sobre todo, una tendencia antidogmática, poco menos que subversiva, en la búsqueda de procedimientos para sustituir ideas por palabras. Me atrevo a añadir que es también el más ambicioso método indagatorio en ese material de derribo con que la literatura pretende construir sus propias vías de conocimiento y comunicación (Caballero Bonald, 1999: 412-413).

Los conocedores de las teorizaciones sobre el barroco fácilmente ubicarán a Caballero en la corriente de Eugenio d'Ors —a quien incluso cita (412)—, para quien el barroquismo era una constante histórica que funciona como péndulo, no un estilo sujeto a una temporalidad específica —*i. e.*, el Siglo de Oro<sup>13</sup>—. En la segunda mitad de la cita retoma Caballero la idea de transgresión —«tendencia antidogmática»— de que se hablaba antes, pero añadiéndole la voluntad de cimentar una epistemología diferente a la del racionalismo, a la que Payeras Grau parece aludir cuando habla de cómo «la interrogación lanzada al mundo y a sí mismo es una pauta regular de su escritura, de la que acaba naciendo una duda sistémica ferozmente anticartesiana que es marca característica de sus últimos libros» (Payeras Grau, 1997: VII-VIII). En 1979, poco después de la publicación de *Descrédito del héroe*, ya apuntaba Albornoz:

Destaquemos, también, una cierta veta irracionalista que me parece nueva en la poesía de Caballero Bonald.

Se trata de un irracionalismo relativo. Mas creo que podemos llamar hasta cierto punto «irracional» a una poesía que permite que su imaginación mezcle tiempos, lugares, circunstancias, realidades y fantasías, cosas vividas, soñadas o leídas... Todo esto hay en alguno de los poemas de *Nuevas situaciones*. Muy logrado me parece el primero y el último de esta sección: los titulados *Renuevo de un ciclo alejandrino* y *El hilo de Ariadna*, respectivamente (Albornoz, 1979: 137).

13 Como explica Juan Carlos Abril en uno de sus artículos sobre el autor: «Aunque existe en España una teorización sobre el barroco (ver Eugenio d'Ors), no podemos olvidar que en Hispanoamérica existe una autóctona tradición del barroco, muy viva a través del mestizaje. [...] Lo barroco no es ya un movimiento histórico sino una categoría estética, y expresa la exuberancia de la naturaleza americana. La raíz del mito, en este sentido, para Caballero Bonald, está indisolublemente ligado a lo barroco» (Abril, 2004: 111).

Abundando en lo que para Caballero implicaba el barroco en «Recordatorios de Góngora» —la introducción a *Poesías. Luis de Góngora* (1982), que preparó para Taurus—, advertía:

Ese anhelo [de Góngora] casi patológico por alcanzar la sublimación de lo trivial, por refundir en un desusado crisol estético el mundo físico, ha sido causa tal vez de los presuntos excesos de algunos pasajes de los poemas mayores de Góngora. [...] Por eso quizá pueda reconocerse alguna selvática zona de las *Soledades* y sentir la impresión de que se ha ingresado en un universo contrahecho, hermético, delirante, abastecido de claves y deformaciones a veces agobiadoras donde lo único que resuena es la música del idioma. Pero no creo ni mucho menos que en esas zonas se agolpe un aluvión de bellas palabras destinadas a ocupar un vacío (Caballero Bonald, 1999: 305-306).

Resaltan de esta explicación bonaldiana el uso de referentes como «patológico», «sublimación», «delirante»..., con los que se describe el acto escritural mediante analogías con el discurso clínico, idea esta que se expande en los siguientes apartados de este artículo.

## ESCRIBIR BAJO LA APRIORISTA ACCIÓN DE LA IDEOLOGÍA

En la cama, sin más remedio ante una afección pulmonar que el reposo, tuvo la oportunidad de adentrarse en el universo de los poetas antes de «la necesidad que tuve de expresarme como ellos» (Lugo, 2013: s. p.).

Una convalecencia por una afección pulmonar a finales de los 40 desembocó poco después en la publicación de los primeros poemas del gaditano, ante el enorme impacto que la lectura de poetas clave como Juan Ramón tuvieron en el joven autor: «Mi primer libro de poesía —*Las adivinaciones*— se publicó en 1952 y lo empecé a escribir un par de años antes, coincidiendo ceremoniosamente con otra enfermedad» (Caballero Bonald, 1983: 20).

Tras *Dos días de setiembre* (1962) y *Pliegos de cordel* (1963), Bonald pasará una década sin apenas publicar textos de creación —pues *Vivir para contarlo* (1969) es una antología de textos anteriores—.

El ínterin que va de 1963 a 1974 —que Neira denomina la etapa «de la experiencia del lenguaje» (Neira, 2021: 53)— es un periodo complicado personalmente para el autor, que sufrió unos episodios depresivos que afectaron su capacidad creativa. Sobre esta lucha con la depresión hablaba en su poema «Víspera de la depresión», de *Descrédito del héroe*, donde se lee:

Entré en la luz  
 como en un túnel, recorrí  
 las viscosas lucernas, el declive  
 más lívido del sexo, la neblina  
 tenaz de la obsidiana,  
hasta caer,  
 caer  
 encima del gran vértigo  
 tentacular donde nunca amanece.

Porque logré sobrevivir lo escribo  
 (Caballero Bonald, 2007: 277).

Como se indicó, este es el periodo en el que va a visitar Cuba y México, y va a estar más activo políticamente, activismo que acabó llevándole a la cárcel de Carabanchel. Como explica Bonald en «Autobiografía y ficción»:

Ese prolongado alejamiento de la actividad literaria respondió, en mi caso, a unas contradicciones bastante elementales. No es que renunciara sin más a seguir cultivando una literatura en la que ya no me sentía a gusto; [...] es que terminé convenciéndome de que existía una manifiesta incompatibilidad entre el trabajo creador y la actividad política. [...] Y me llevó mi tiempo aceptar una conclusión nada perspicaz: la de que el escritor traspasará siempre a su obra, aun sin proponérselo, su propia ideología, pero en ningún caso debe tramitar su obra bajo la apriorística coacción de esa ideología (Caballero Bonald, 1999: 361-362).

Este periodo de crisis —de afasia creativa— se identifica en la cita como consecuencia angustiosa de escribir «bajo la apriorística coacción de esa ideología», lo que en términos lacanianos se explicaría como ansiedad y bloqueo ante el *dictum* cultural revolucionario que como *nom-du-père* laciano limitaba la creación únicamente a

lo que pudiera servir como herramienta política<sup>14</sup>. Un texto coetáneo de Caballero que habla de este episodio de afasia —o bloqueo mental y agotamiento que sufre el autor— es el poema de *Pliegos de cordel* titulado «Desnudo estoy igual que este papel» (2007: 155-156).

Ulteriormente, un tercer problema de salud que afectará a Caballero será el acúfeno que sufrió en los 80, y que padece igualmente el personaje de la novela *Campo de Agramante* (1992). Reflexionando sobre estos temas —con un vocabulario de nuevo clínico—, en 1988 Caballero hablaba de la literatura como una terapéutica «parecida a lo que los psiquiatras llaman objetivación» (en García Morilla, 2004: 207), y en 2004 el crítico García Morilla hablaba de «catarsis», tomando como ejemplo *Campo de Agramante*. En su trabajo, este último estudioso acudía a los textos del teórico de la Estética de la Recepción, Jauss —en su *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1986)—, para sustentar su análisis sobre la catarsis<sup>15</sup>.

La lectura del impacto de estos episodios de convalecencia que se propone en este trabajo es altamente deudora de la propuesta por García Morilla, pero a diferencia de él no se lleva solo al periodo en que el autor sufrió un acúfeno, sino que se retrotrae igualmente a esas dolencias anteriores, la pulmonar y la depresión, que dejan una importante huella en la identidad del autor: tras la primera comenzó a escribir poesía, y con la segunda su escritura trasgrede

- 
- 14 En su libro *Historia personal del Boom*, José Donoso ilustraba claramente ese *dic-tum* revolucionario de los 60, que funcionó como un acto de fe, ejemplificado en un evento que vivió con Carlos Fuentes: «En este sentido, lo más importante que Carlos Fuentes me dijo durante el viaje en tren a Concepción fue que, después de la Revolución Cubana, él ya no consentía en hablar en público más que de política, jamás de literatura; que en Latinoamérica ambas eran inseparables y que ahora Latinoamérica solo podía mirar hacia Cuba. Su entusiasmo en la figura de Fidel Castro en esa primera etapa, su fe en la revolución, enardeció a todo el Congreso de Intelectuales, que a raíz de su presencia quedó fuertemente politizado, y la infinidad de escritores de todos los países del continente manifestó casi con unanimidad su adhesión a la causa cubana» (Donoso, 1998: 60-61).
- 15 «Evidentemente, esta interpretación de la catarsis se escapa al control de los escritores, porque hace partícipe al lector en el acto comunicativo que es la literatura y no como simple receptor, sino como necesario complemento creativo del autor. No obstante, es irrenunciable que el escritor elabore un texto lo más artísticamente válido posible, puesto que ello redundará en el placer estético de los lectores. Así, se llegaría a la catarsis por la identificación del lector, a través de un proceso de reflexión, con las intenciones que llevaron a un autor a escribir su obra o por la aceptación de los modelos de conducta moral que pueden deducirse del texto» (García Morilla, 2004: 218).

simbólicamente la interdicción ideológica a través del barroquismo, alejándose del *dictum* materialista histórico del hombre del marxismo —o del «hombre nuevo» guevariano—. A esto parece referirse Caballero en una entrevista con Federico Campbell en 1971 cuando dice:

En efecto, el barroco se desentiende por lo común del hombre histórico, apenas da razón de él, entre tantos lujosos adornos y orquestaciones verbales. No voy a negar su culto a lo aristocrático, su paraíso cerrado para muchos y todo lo demás que tanto denostó Machado. Pero todo eso pertenece a su romántica mala prensa (Campbell, en Pedrós-Gascón, 2011: 97).

## EL RACIONALISMO: UN *COITUS INTERRUPTUS*

Un escritor barroco (es decir, que avanza por libre, que remodela literariamente la lógica de la vida) empieza a indagar en el conocimiento del mundo acotado en su obra a partir de donde se quedó inmovilizado (en situación de *coitus interruptus*) el escritor no barroco. Mientras el barroco se va a la «selva oscura» de Dante, el que no lo es prefiere el bar de la esquina. Lo cual tampoco significa que esta última elección sea equivocada (Caballero Bonald, 1999: 416).

Conectado con la afasia —en este símil con un *coitus interruptus*— decía Caballero en una entrevista en 1988: «La imposibilidad de escribir lleva a la depresión, incluso a la muerte» (Domínguez y Gabriel, 1988: 18)<sup>16</sup>. La manera en la que Caballero habla sobre la letra escrita recuerda a la que Derrida establece en su lectura del *Fedro* de Platón, en la que el francés habla de la escritura como *fármakon*: veneno y antídoto a la vez<sup>17</sup>. Aunque no hay constancia de

16 «Pues el dios de la escritura es también, es algo evidente, el dios de la muerte. No olvidemos que, en el *Fedro*, también se le reprochará al invento del *fármakon* el sustituir el habla viva por el signo sin aliento, el pretender prescindir del padre (vivo y fuente de vida) del *logos*, el no poder responder de sí más que una escultura o que una pintura inanimada, etc.» (Derrida, 1975: 136).

17 «Un poco más allá, Sócrates compara con una droga (*fármakon*) los textos escritos que Fedro ha llevado. Ese *fármakon*, esa “medicina”, ese filtro, a la vez remedio

que Caballero leyera *La farmacia de Platón*, es evidente la cercanía —tal vez intuitiva— entre varias de las ideas del francés y las de Bonald. Eminentemente sobresalen la obsesión o hiperconciencia con la letra escrita —que como *fármakon* puede curar o matar—; la visión de memoria y del registro escrito como falsedad<sup>18</sup> —tema que tendrá vital importancia en sus libros de memorias—; o la visión de la escritura como un elaborado simulacro. Haya leído Caballero a Derrida en dicha época, o sea que ambos se mueven por una pareja intuición y preocupación, lo que sí parece seguro es que ambos llegan a conclusiones semejantes —desde sus diferentes oficios— en relación a la letra escrita, y creo que una lectura de la obra posterior a *Descrédito del héroe* con Derrida a la vera resulta altamente sugestiva.

El autor que «sobrevivió» a estos problemas de salud gracias a la introspección y la transgresión del *dictum* —«Porque logré sobrevivir lo escribo», decía en el poema que se citó—, pasó a ser un escritor renovadamente barroco, para quien la palabra escrita dejó de ser castrante limitación, fuente de ansiedad, para abrazarla con *jouissance* como medicina: «Ese doloroso goce, ligado a la enfermedad tanto como a su apaciguamiento, es un *fármakon* en sí. Participa a la vez del bien y del mal, de lo agradable y de lo desagradable. O más bien, es en su masa donde se dibujan esas oposiciones» (Derrida, 1975: 148).

La liberación del lenguaje de esa camisa de fuerza ideológica que constreñía su escritura en el materialismo dialéctico se manifestó en su escritura con un uso *in crescendo* de recursos poéticos contrastivos —antítesis, paradojas y oxímoros, que había usado en sus poemas anteriores con menor frecuencia—, pero con los que

---

y veneno, se introduce en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia. Ese encantamiento, esa virtud de fascinación, ese poder de hechizamiento puede ser —por turno o simultáneamente— benéfico y maléfico. El *fármakon* sería una sustancia, con todo lo que esa palabra puede connotar, en realidad de materia de virtudes ocultas, de profundidad criptada que niega su ambivalencia al análisis, preparando ya el espacio de la alquimia, si no debiésemos llegar más adelante a reconocerla como anti-sustancia misma: lo que resiste a todo filosofema, lo que excede indefinidamente como no-identidad, no-esencia, no-sustancia, y proporcionándole de esa manera la inagotable adversidad de su fondo y de su ausencia de fondo» (Derrida, 1975: 102-103).

- 18 «La incompatibilidad de lo *escrito* y de lo *verdadero* se anuncia claramente en el momento en que Sócrates se pone a narrar cómo los hombres son puestos fuera de sí por el placer, se ausentan de sí mismos, se olvidan y mueren en la voluptuosidad del canto» (Derrida, 1975: 99-100).

cerrará múltiples poemas de *Descrédito del héroe*<sup>19</sup>. De este recurso al contraste —paragón lingüístico del claroscuro pictórico barroco— habla en *Entreguerras* (2012)<sup>20</sup>, donde lo califica de «contrapalabra»:

¿eres acaso el mismo que creyó en las potestades de  
 esa contrapalabra  
 esa pura acepción de las sucintas contradicciones en  
 los términos  
 la equidistancia terminal entre lo consumado y lo inconcluso  
 entre lo no pensado y lo que el pensamiento no alcanza  
 a descifrar?  
 fue entonces cuando anduve sorteando la sima los  
 invisibles fosos  
 las puertas condenadas en tanto acontecía como una deflación  
 de las verdades  
 el perfil ominoso del enigma lindando con la espeluznante  
 inmortalidad  
 fue entonces cuando supe de lo imperecedero del pavor  
 del no límite  
 esa maldita fijación de la antinomia inserta en las opacidades  
 de la vida  
 (Caballero Bonald, 2012: 89-90).

En este delicado momento en lo personal va a aumentar el interés de Caballero por temas que ya había venido desarrollando desde sus primeros libros, como su quevediana obsesión con el paso del tiempo, que vertebraba poemas tan importantes como «Me abandono en quien fui» (2007: 34-35), de *Las adivinaciones* (1952), «Somos el tiempo que nos queda» (2007: 104-106), de *Memorias de poco tiempo* (1954) o «Defiéndame Dios de mí» (2007: 143-144), poema con el que comienza *Las horas muertas* (1959).

Tanto en novela como en poesía, el autor va a ir escribiendo a partir de esta segunda crisis unos textos en los que el lenguaje está plagado de crípticas metáforas y sustituciones con las que indaga en

19 Albornoz decía antes de la publicación de *Descrédito del héroe*: «En *Las horas muertas* la voz de Caballero Bonald se hace mucho más personal, más suya. La expresión pierde barroquismo para hacerse más directa, más sencilla, si estos términos le cuadran a un poeta que expresa sentimientos y conceptos nada fáciles: claridad y sencillez relativas, cabría añadir. / *Pliegos de cordel* representa mejor que ningún otro libro de Caballero Bonald el lado social de su poesía» (Albornoz, 1970: 332).

20 Para un estudio sobre el uso de figuras retóricas barrocas en esta obra de madurez, véase el estudio de Flores Requejo (2018).

la existencia humana. Todos estos elementos conforman los mimbres de su novela más ambiciosa y hermética, *Ágata ojo de gato* (1974), y del poemario que escribió a la par, *Descrédito del héroe* (1977). En palabras de Guereña en 1975:

Dígase algo, ahora, que me parece convenir atinadamente a Caballero Bonald: la estrecha e indisoluble interpenetración de prosa y verso, esto es, de narrativa y poesía poemática. La respuesta a las acuciantes obsesiones, sí, y al ir buscando nuevas equivalencias, sí, pero... que verso y prosa aúnan y convergen hacia la confluencia de la obra escrita de un novelista-poeta, o viceversa (Guereña, 1975: 467).

Sobre la naturaleza hermética de la obra barroca y esa plusvalía excéntrica o alterna de la que se ha venido hablando, dice el autor en *Entreguerras*:

la belleza es hermética inconsútil esquivada y sus  
 complejas potestades  
 jamás serán holladas por los depositarios de la tradición  
 jamás podrán valorarla los que ejercen de escribanos  
 grafómanos copistas  
 aquellos que abominan largamente de excéntricos  
 y visionarios  
 y en ningún caso admiten la profusión de luz que cohabita  
 en la sombra  
 ese imán que repele los condimentos vacuos de  
 la imaginación  
 (Caballero, 2012: 150-151).

Esta superación de la imperiosa necesidad referencial al mundo material exterior y los problemas desde una perspectiva materialista/marxista no hizo —ni mucho menos— que desapareciera el compromiso con sus ideales y sus conciudadanos: *Ágata* —su obra magna, que puede estudiarse como una novela real-maravillosa— es un texto subversivo en línea con la naturaleza antidogmática que el autor confería a la obra barroca.

En estas primeras obras de la década de los 70 —ya orgulloosamente barrocas—, Caballero recreó la naturaleza marismeña de Doñana con una mitología propia, que elevó brillantemente la realidad mediante unas analogías míticas, y un vocabulario y sintaxis que funciona como esa «selva» de Dante, con «la singular intensidad de

una prosa bellísima, asistida de una adjetivación de veras suntuosa y de un ritmo perfectamente adaptado a la palpitación de la naturaleza descrita» (Caballero Bonald, 1999: 210) —términos con los que el gaditano habla en otro lugar de la obra de Carpentier—. Esta similitud entre la obra de Caballero y lo que él enaltece de Carpentier se puede ver igualmente en el siguiente fragmento:

Cuando yo pretendí trasladar [en *Ágata*] a una experiencia de lenguaje —que es a lo que iba— otras experiencias vividas por mí en el intrincado mundo de Doñana, ¿cómo podía hacerlo sin usar un léxico de cuño por lo menos ambiguo, orientado más bien a describir con ciertas fórmulas barrocas el barroquismo sustancial de la naturaleza? Nada se opone, además, a admitir que la realidad se confunde de continuo con el absurdo (Caballero Bonald, 1999: 363-364).

En estos términos hablaba en otro lugar Caballero sobre *Los pasos perdidos*:

En *Los pasos perdidos* —una novela por la que siento muy especiales predilecciones— esa visión de la naturaleza ocupa prácticamente todo el espacio narrativo. La exacta equivalencia entre el mundo insondable del Orinoco y la prosa que describe ese mundo resulta de una excepcional precisión. No se trata solo de una lujosa ornamentación verbal, de un extraordinario despliegue retórico, sino de la alianza que se genera entre el barroco de la naturaleza selvática y el barroco de la prosa. Ahí están las aventuras creadoras del idioma, ese triunfo del mestizaje lingüístico frente a las alarmas de corrupción de los puristas (1999: 210-211).

Esta naturaleza gemela entre lo que ensalza de Carpentier y lo que él mismo va a practicar en su escritura es uno de los mejores ejemplos de lo que se definió al comienzo de este trabajo como la latinoamericanización del imaginario nacional en la literatura del periodo, y de cómo desde las letras peninsulares se adaptaron ese lenguaje y esas dialécticas transatlánticas a la cultura española coetánea para luchar contra el franquismo.

Parece evidente que hay mucho de experiencia personal en lo que Caballero decía en la cita que comienza esta última sección: «Un escritor barroco (es decir, que avanza por libre, que remodela literariamente la lógica de la vida) empieza a indagar en el conocimiento

del mundo acotado en su obra a partir de donde se quedó inmovilizado (en situación de *coitus interruptus*) el escritor no barroco» (Caballero Bonald, 1999: 416). La frase encierra la experiencia bonaldiana de esa década en que su mente —agostada por la realidad franquista y los realismos formales, el sueño de la revolución cubana pero también el desencanto por el caso Padilla— acabó colapsando y postrándole en un *coitus interruptus* ante el enorme peso de la carga, pero también el momento en que la palabra escrita —barroca— funcionó como un potente antídoto.

El barroco, y otras categorías que para los lectores del periodo estaban interconectadas simbólicamente —lo que en el título se refiere como sus postrimerías, *i.e.*, lo real-maravilloso— sirvieron de referente paraguas con el que se sustentaron unas comunidades lectoras disidentes, tanto la peninsular como la latinoamericana, que soñaron una realidad histórica diferente, una reescritura tanto del aciago pasado como del esperanzador futuro. En el caso peninsular, la izquierda y el republicanismo de la nación esperaban como agua de mayo el cambio político que —como la simbólica tormenta que concluía *Dos días de setiembre*— se auguraba en el horizonte.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Juan Carlos (2004). «Somos el tiempo que nos queda, de J.M. Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, 4, pp. 107-117.
- ALBORNOZ, Aurora de (1979). «José Manuel Caballero Bonald: la palabra como alucinógeno», *Hacia la realidad creada*, Barcelona, Península, pp. 129-151.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1983). *Selección natural*, ed. del autor, Madrid, Cátedra.
- (1999). *Copias del natural*, Madrid, Alfaguara.
- (2001). *La costumbre de vivir. La novela de la memoria II*, Madrid, Alfaguara.
- (2004). *Tiempo de guerras perdidas. La novela de la memoria I*, Madrid, Alfaguara.
- (2007). *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2005*, Barcelona, Seix Barral.
- (2012). *Entreguerras o de la naturaleza de las cosas*, Barcelona, Seix Barral.
- DERRIDA, Jacques (1975). «La Farmacia de Platón», *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, pp. 91-260.
- DOMÍNGUEZ, Gustavo y José Antonio GABRIEL Y GALÁN (1988). «José Manuel Caballero Bonald: “Cuando termino una novela me conozco mejor”», *El Urogallo*, 49, pp. 17-18.
- DONOSO, José (1998). *Historia personal del «boom». 1972-1987*, Santiago de Chile, Alfaguara.
- FISH, Stanley (1995). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge / London, Harvard University Press.
- FLORES REQUEJO, María José (2018). *Poética y memoria: Entreguerras o de la naturaleza de las cosas, de José Manuel Caballero Bonald*, Sevilla, Alfar.
- FUENTES, Carlos (1974). *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- GARCÍA MORILLA, Francisco (2004). «Literatura y catarsis: la narrativa de José Manuel Caballero Bonald», *Medicina y literatura IV: actas del IV Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*, Sevilla, Padilla Libros, pp. 205-219.
- GUEREÑA, Jacinto Luis (1975). «Espejos y espejismos en Caballero Bonald», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 466, pp. 466-470.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2007). «Entre dos luces (Una imagen de José Manuel Caballero Bonald)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 680, pp. 109-113.
- LANZ, Juan José (2008). «José Manuel Caballero Bonald o la poesía como experiencia del lenguaje», *Cuadernos Hispanoamericano*, 693, pp. 83-90.

LUGO, Pepe (2013). «J. M. Caballero Bonald: “Tiendo a la cama como lugar estable donde pasar la vida”», *La Razón*, 12 de mayo, s. p. <https://www.larazon.es/local/andalucia/j-m-caballero-bonald-tiendo-a-la-cama-como-YY2247809/>.

NEIRA, Julio (2014). *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

—— (2018). «Construcción crítica y realidad histórica de la generación del 27», *Epos*, XXXIV, pp. 191-209.

—— (2021). «José Manuel Caballero Bonald, una poética de la transgresión», en José Manuel Caballero Bonald, *Descrédito del héroe. Manual de infractores*, ed. Julio Neira, Madrid, Cátedra, pp. 17-114.

PAYERAS GRAU, María (1997). «Presentación cordial», en José Manuel Caballero Bonald, *El imposible oficio de escribir. Antología*, ed. María Payeras Grau, Palma de Mallorca, Prensa Universitat de les Illes Balears, pp. v-viii.

PEDRÓS-GASCÓN, Antonio Francisco (2011). «Las novelas “ejemplares” de José Manuel Caballero Bonald: latinoamericanismo y disidencia ideológica en la España del franquismo», en *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, eds. Amelie Florenchie e Isabelle Touton, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 165-182.

—— (ed.) (2011). *José Manuel Caballero Bonald. Regresos a Argónida en 33 entrevistas*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

TRÍAS, Eugenio (1970). *Metodología del pensamiento mágico*, Barcelona, Edhasa.

Žižek, Slavoj (1989). *The Sublime Object of Ideology*, London / New York, Verso.