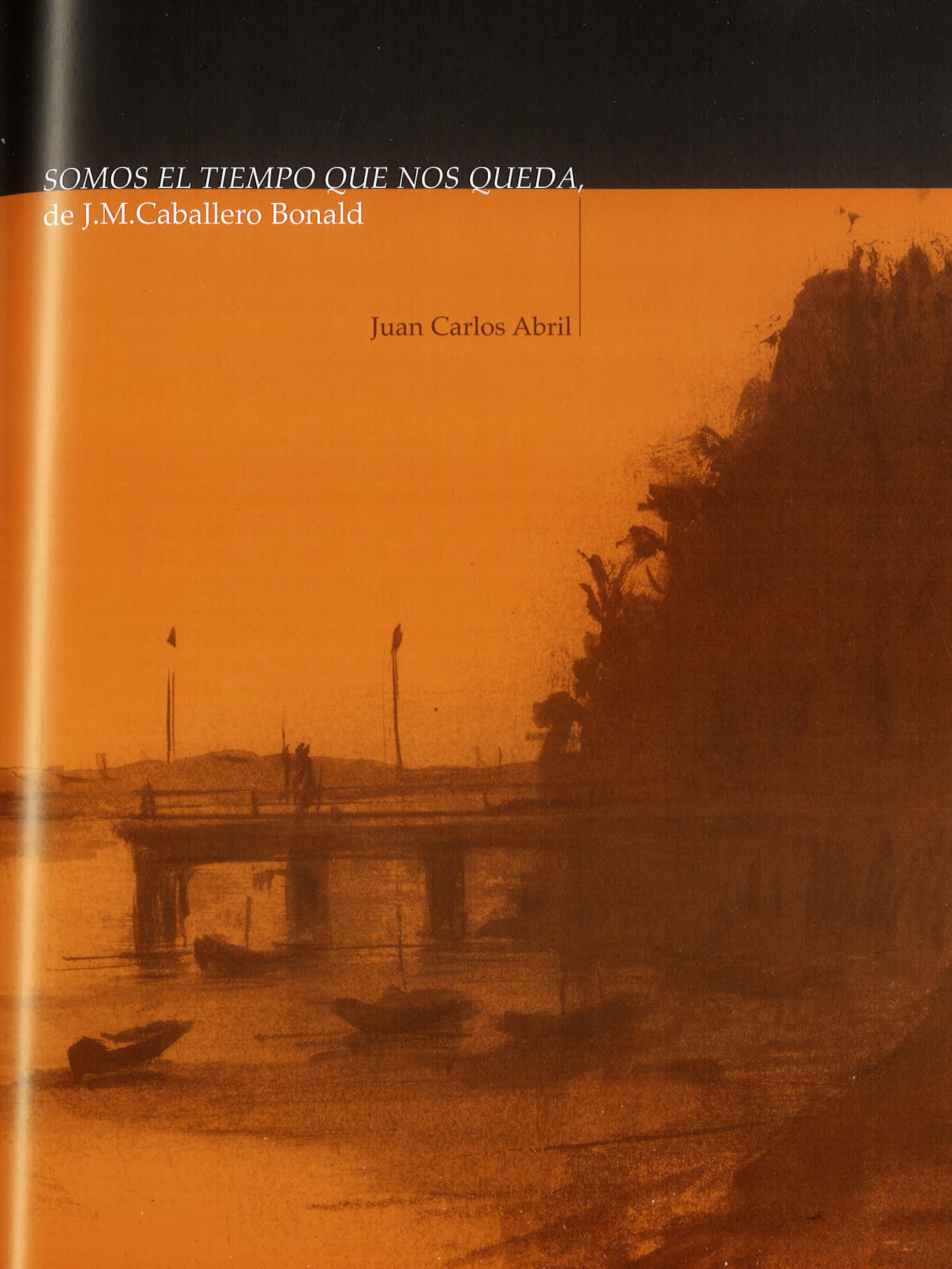
SOMOS EL TIEMPO QUE NOS QUEDA, de J.M.Caballero Bonald

Juan Carlos Abril



Juan Carlos Abril

Somos nombres que nada significan
J. M. CABALLERO BONALD

La singularidad de la trayectoria literaria de José Manuel Caballero Bonald en el panorama poético español de los últimos cincuenta años, resulta clara a la vista de *Somos el tiempo que nos queda* (Barcelona, Seix Barral, 2004),[1] poesías completas que desde *Vivir para contarlo* (Barcelona, Seix Barral, 1969), y el volumen inencontrable *Poesía, 1951-1978* (Barcelona, Plaza & Janés, 1979), no salían a la venta, si bien antologías o reediciones han venido supliendo esta carencia editorial, una especie de silencio autoimpuesto, y algo paradójico en el marasmo mercantil de publicaciones de los últimos lustros. Ejemplos significativos de las antologías son *Selección natural* (Madrid, Cátedra, 1983), *Doble vida* (Madrid, Alianza Editorial, 1989), u otras más recientes como *Poesía amatoria* (Sevilla, Renacimiento, 1999); entre las reediciones debemos contar *Descrédito del héroe* y *Laberinto de Fortuna* (Madrid, Visor, 1993). Pues bien, estas obras, que delimitan y nos ofrecen un epítome de su actividad poética, han suplantado *de facto* una presencia, pero, a la luz de la obra completa, podemos asegurar que son sólo breves nociones de la riqueza y extensión que ocupa. Parece que durante todas estas décadas el propio autor se haya empeñado en ir dejándonos escasas trazas de su obra, que ahora se desvela en su complejidad; y es que, en realidad, la poesía subsiste gracias a ese ámbito de estricta privacidad del individuo, y en este sentido es evidente que existe un lazo invisible de unión con sus lectores, lazo que se mantiene a través de intermitencias necesarias y que hace saludable esa misma relación.

De otro modo sería imposible. Por tanto, acogemos con entusiasmo un libro que se ha hecho esperar —dos ediciones se han agotado en dos meses— y que, más que nada, resultaba ineludible para detallar con cierta perspectiva el cuadro de las letras españolas en la segunda mitad del siglo XX,[2] si bien no se encuentra esta trayectoria poética cerrada por completo —el jerezano ha renunciado expresamente en público a seguir cultivando todos los géneros, excepto la poesía— y se han dejado ver por diversas

[1] Todas las citas de poemas y versos seguirán esta edición.

[2] Esta edición (no exenta, a su vez, de revisión y correcciones) era necesaria además para la propia fijación de los textos, que a lo largo de los años habían ido modificándose, y de algún modo dispersándose en correcciones, sin referencia definitiva.

revistas literarias algunos poemas nuevos, los cuales extienden el tono meditativo de *Diario de Argónida* (1997), y que a buen seguro acabarán formando un libro: "(...) En cualquier caso, los textos que aparecen en este volumen son, hoy por hoy, los que yo deseo que constituyan mi obra poética completa",[3] lógicamente podemos augurar que Caballero Bonald se desdecirá de esta afirmación y será fiel a sus contradicciones interiores, pues también sabe que: "Las ediciones de poesías completas nunca lo son del todo, quizá no pasen de ser una pretensión meramente nominal",[4] aunque algo mucho más improbable sería escrutar los mecanismos —la aprehensión metódica del *raptus*— de una labor creativa que explícitamente se define como escurridiza y pausada, esto es "con las debidas lagunas"[5], debiendo volver sobre sus pasos en multitud de ocasiones y retomando el camino emprendido para conocer, de esta manera, la propia dirección descrita y el destino de la ruta.

La crítica ha ido realizando diferentes y felices incursiones en esta obra, particularmente a partir de los años setenta, y el itinerario desarrollado en *Somos el tiempo que nos queda* no sólo viene a confirmar los postulados más canónicos, como los de Aurora de Albornoz[6] o José Luis Cano,[7] sin olvidarnos de otros como Tino Villanueva o María Payeras Grau,[8] por citar sólo algunos; sino que también viene a descubrir otros aspectos no reconocidos con anterioridad, superando el marco referencial de lo ya expuesto. Se nos ofrece un tejido abierto para la investigación que aquí nosotros sólo vamos a esbozar esquemáticamente, a partir la raíz unitaria de ciertos temas, aunque requerirá nuevas escalas.

[3] Del prólogo a *Somos el tiempo que nos queda*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 11.

[4] *Ídem*, p. 9.

[5] *Ídem*, p. 10.

[6] ALBORNOZ, Aurora de: "La vida contada, de J. M. Caballero Bonald" en *Revista de Occidente*, n. 87, Madrid, junio, 1970, pp. 328-335, separata; reimpreso en "José Manuel Caballero Bonald: La palabra como alucinógeno", en *Hacia la realidad creada*, Barcelona, Península, 1979, pp. 129-151.

[7] CANO, José Luis: "La poesía exigente de Caballero Bonald", en *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974; o: "La realidad hostil en la poesía de Caballero Bonald: *Descrédito del héroe*", en *Poesía española en tres tiempos*, Granada, Editorial Don Quijote, 1984, pp. 141-147. (Este conocido estudioso y crítico se ha ocupado en diferentes ocasiones de la poesía de Caballero Bonald, sobre todo desde la revista *Ínsula*, ver n. 156, n. 185 y n. 377.)

[8] VILLANUEVA, Tino: *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald (Estudio y Entrevistas)*, London, Tamesis books limited, 1988. PAYERAS GRAU, María: *Memorias y suplantaciones: La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1997.

Nada hay gratuito. El poeta efectuó en 1969 —con la publicación de *Vivir para contarlo*— una división interna en su propia trayectoria, marcando así un antes y un después no sólo productivo-editorial, que venía gestándose desde *Pliegos de cordel* (1963): en esa primera etapa la infancia y el compromiso social marcaban la nota dominante,[9] aunque no nos eximirá de poder dibujar otros planteamientos. Parece, pues, como si él mismo se hubiera dado cuenta de algún asunto, más o menos trascendente para el decurso de su propia escritura, previamente no contemplado, y esas oportunas suspensiones en la composición global de lo que hoy ha resultado ser *Somos el tiempo que nos queda,* dejan constancia también de ricas significaciones: habría que considerarlas casi tanto como las fases fértiles. Lo que sucede realmente es que en esa otra mitad cronológica —*Descrédito del héroe* está datado en 1977— del cómputo global de una obra que venía desarrollándose desde bastante antes a los años sesenta y que ha venido generándose tan lentamente, existen otras vicisitudes que han merecido la atención de Caballero Bonald hacia otro sitio, por no citar obviamente esos ciclos de crecimiento interior o silencio. De cualquier modo —y aunque aquí nos ocupemos sólo de la poesía— hace falta recalcar que nos encontramos frente a un escritor íntegro, que gestiona hábilmente sus propias necesidades expresivas, consiguiendo óptimos resultados. Pero tal y como se puede apreciar en los tres libros posteriores a 1969, la evolución de Caballero Bonald tenderá hacia la búsqueda de la intimidad, hacia la indagación en la realidad personal, y poco a poco irá abandonando aquel primer compromiso social al que obligaba la coyuntura histórica, dándose paso a una recreación meditativa y reflexiva del tiempo, con los privilegios del pasado, infantil o no, y a una crítica de las costumbres que, en cualquier modo, sustituirá su proverbial capacidad incisiva por inquirir en esa realidad que se halla más en la superficie, con las palabras más cotidianas. Y en este recorrido no se inhibe de desplazamientos en el foco de atención, tal y como han señalado muchos, desde Gimferrer a García Montero:[10] la capacidad que posee el lenguaje por renovarse y recrearse a sí mismo será una

[9] Así lo asegura VILLANUEVA, Tino: *Op. cit.*, corroborando lo que afirman BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, y ZAVALA, Iris M., en su *Historia social de la literatura española*, vol. II, Madrid, Akal, 2000, p. 500: "J. M. Caballero Bonald, de verso culto y clásico, lleno sin embargo de misteriosas resonancias y con cierta tendencia a fundir lo subjetivo y el compromiso social".

[10] GIMFERRER, Pere: "Con Caballero Bonald", prólogo a *Doble vida. Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1989. GARCÍA MONTERO, Luis: "La lucidez y el óxido (Sobre la poesía de Caballero Bonald)", en *Campo de Agramante*, n. 1, Fundación Caballero Bonald, Jerez de la Frontera, 2001, pp. 17-23.

de las características fundamentales. Para nosotros, esta capacidad de indagación palabra a palabra, en las construcciones sintácticas y en las apreciaciones de cualquier circunstancia o pensamiento, son muestra de un trasfondo más amplio que abarca todos los engranajes de la labor creativa. No hablamos del sistema abstracto de la *langue*, sino de la fricción semántica de la *parole*. Esta premisa podría rastrearse con precisión en algunas composiciones de *Las adivinaciones* (1952), como son "Copia de la naturaleza" o "Poema en la escritura", que prefiguran posteriores preocupaciones en la línea apuntada.

Es a partir de *Memorias de poco tiempo* (1954), cuajando definitivamente en *Las horas muertas* (1959) y en *Pliegos de cordel* (1963), donde esta indagación en el lenguaje adquiere un carácter estructural más amplio, que superará al mismo lenguaje o incluso los simples detalles de cualquier verso, convirtiéndose en signo vital (en el sentido bergsoniano) de una labor: trascendiendo taxativamente la propia anécdota de la que se parte, observamos cómo se van diseminando las referencias a la propia escritura, cómo esa escritura gira sobre su eje, obteniendo una ambigüedad buscada y trabajada, cómo la tensión de una palabra con otra configura una cadena de signos concernientes a un discurso semiótico donde no podrán separarse los factores que lo determinan: un eslabón que engancha al siguiente.

El autor mismo se alejará del emisor —al que sólo nominalmente pertenece, como si 'de otro' se tratara, ostenta la conciencia de que su lenguaje es discurso— y de igual forma se distanciará de los receptores, o lectores, poniendo las bases de la emisión, en sentido lato, y desplazando sólo aparentemente la atención del foco discursivo hacia otro lugar, situándonos *a posteriori* en un lugar antes no visitado, es decir su propia experiencia; y la capacidad de hacer de ella una experiencia fundamentalmente lingüística en el poema, irá pareja a la capacidad por recrear el pasado a través de la memoria. Se produce una pérdida de las nociones cotidianas de comunicación para adquirir otra nueva, que es, por supuesto, mucho más ética, en el sentido dialógico del término.[11] En principio, la coyuntura histórica va a reafirmar esta actitud, pero con el paso de las décadas y con la transformación de la sociedad española, podemos reconocer que esta ética personal forma parte de un compromiso responsable más amplio, el del

[11]SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo: *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*, Granada, Comares, 1999.

hombre frente al mundo, algo que supera en mucho un determinado momento socio-político. 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.[12] De hecho, ¿qué otra significación puede adquirir esa nueva —mejor dicho: *otra*— capacidad por expresar que adquiere su característica torsión de las palabras?

Pero planteábamos que existen ciertas correlaciones que debemos tener en cuenta, también a modo de extensión, en tanto que la noción de texto se correspondería con la noción de discurso. La noción de emisor con la noción de emisión. La noción de receptor con la de recepción. Desde este distanciamiento formal y a través de la argumentación de este paquete teórico, que escarba en una concepción estética y vital, se nos plantea, en suma, un producto literario extrañamente acabado, en el que cualquier referencia supera su propia enunciación nominal: he ahí el tiempo que nos queda no sólo por vivir, sino sobre todo por pensar. El tiempo que nos queda por imaginar. El poema "Diario reencuentro", (p. 163) explicaría esta paradójica relación del autor/ emisor consigo mismo y con cada lector/ receptor, lógicamente extensible a cualquier individuo: "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.", aunque con más claridad podría observarse en este fragmento de "Documental" (p. 260): "(...) Puede/ ser que las cosas no sucedan/ así, que las veamos ajenas a su propio/ poder de persuasión desde el precario/ ardid que como espectadores/ nos exigen y que no sea/ más que un espejo deformante/ quien realza hasta el asco la copia/ (...)". Son sólo dos ejemplos, casi escogidos al azar.

[12]Aunque existe en España una teorización de lo barroco (ver Eugenio d'Ors), no podemos olvidar que en Hispanoamérica existe una autóctona tradición del barroco, muy viva a través del mestizaje. Esa tradición cultural arranca desde el siglo XVII y tiene una personalidad propia, con manifestaciones muy importantes en México o Centroamérica. La mezcla de iconografías, por ejemplo, la indígena y la sacra. 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 ligada a lo barroco. Curiosamente, en contraste con lo barroco, antes señalado, se halla la sobriedad estilística, la pulcritud del poema.

Seix Barral Los Tres Mundos *Poesía*

J. M. Caballero Bonald

Somos el tiempo que nos queda

Lo que se busca conscientemente es revivir, con la memoria, la doble vertiente que la bordea: desde la propia realidad que se vive de nuevo, a fondo, de la que surge la fantasía, y desde la recreación de esa realidad a través de la escritura, que se erige al fin y al cabo como otra realidad y que puede estar más imbricada con cuestiones de imaginación que con lenguajes al uso. De ahí la celebrada capacidad de fricción de unas palabras con otras y la insistencia de la crítica en este aspecto, puesto que las palabras provienen de ese ámbito imaginativo —podríamos decir ideológico, nunca "hecho", casi falso— que se ha emancipado de la realidad vivida o recordada. Lo cual pondría de manifiesto tesis tan actuales como las que plantean que el lenguaje no es un hecho autónomo, tal como subrayaban los formalistas (los cuales conceden al lenguaje *status* de categoría universal inmanente, esencia recibida de una manera u otra por el ser humano, *causa sui* que iguala a todos los seres para que no puedan diferir entre sí, ni ser desiguales, ni entrar en contradicción los unos con los otros...),[13] y en general toda esa suerte de crítica estática y oficialista, que pule y da esplendor; sino que el lenguaje es un *hacer* (en el sentido greimasiano). El lenguaje es un hacer-creer, un hacer-saber y un hacer-hacer.

Nada más encarar estos temas, que traspasan de parte a parte la concepción teórico-literaria de J. M. Caballero Bonald, que subyacen a cualquier apreciación y que van madurándose en cada libro en el proceso de decantación de cada poema, surgen serias dudas sobre los objetivos autoriales; me refiero a ese paso que va desde la habitual lección —que nos remite directamente a la *lectio* retórica de cualquier texto, y que a través de una serie de mecanismos hermenéuticos ("Hermenéutica", p. 407) debemos desentrañar— a la lectura. La lectura nos enmarcaría en un horizonte de expectativas totalmente nuevo y desconocido, porque, ante todo, estaríamos dispuestos a encontrarnos un *novum*, de la índole que sea, para asimilar, en el denominado "proceso de producción de enunciados culturales" de la

[13] Sólo citamos de pasada aquí esa gramática universal, que opera desde el lenguaje, según Chomsky (pero también Habermas), que nos pondría con facilidad delante de nuestro objeto de estudio, con la que podríamos describir líneas claras, pero sabemos que es un camino con trampas. Es más bien una *gramática aleatoria* de lo que hablamos, sin embargo: a través de la memoria el lenguaje se convierte en objeto de sí mismo, esto es, en algo interno. Podríamos hablar ahora de *lenguaje proyectado*. Es la imagen que actúa dentro y que por medio de las palabras se duplica: la imagen de la imagen. Martin HEIDEGGER explica esto en *Caminos de bosque* (Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 75-109). Pero hay que recordar que hasta el siglo XVIII aproximadamente, la literatura universal se interpreta como expresión de una acción externa al sujeto. Por cierto, Carlos CASTILLA DEL PINO apunta brillantemente la siguiente afirmación en *La culpa* (Madrid, Alianza Editorial, 1968, p. 25): "La creación de un mundo fantástico, las más bizarras formas de comportamiento, no han sido inteligidas cada vez que el análisis de las mismas se pretendía llevar a cabo *por fuera del contexto de la realidad del sujeto en que tenían lugar*".

teoría cognitiva. Nos enfrentaríamos a la polisemia del lenguaje, a la incapacidad por aferrar una identidad que caracterizará el Simbolismo y las Vanguardias (las cuales no son sino otra vuelta de tuerca más a ese simbolismo), teniendo en cuenta, además, que lo que se pone en evidencia tras esta afirmación es la dicotomía moderna entre "Yo soy otro"/ "Yo es otro" y toda su herencia y repercusiones históricas que luchan también para lograr una identidad.

Quizá de ahí nazca una matriz, porque, de hecho, esta dialéctica atraviesa en multitud de ocasiones los primeros libros, pero sin duda a partir de *Las horas muertas* (1959) podrá apreciarse todo este complejo entramado de signos, toda esta base que estructura y sujeta la composición poemática. Las herencias simbolistas de nuestro escritor, que es un vigía que se encuentra a la vanguardia en una sociedad muerta o dormida, presentan para la segunda generación de posguerra, y en concreto para ese sector de poetas más visionarios, rasgos ineludibles; algo que ya ha demostrado copiosamente la crítica. Y se pueden rastrear desde los primeros libros —por ejemplo, el poema "Signos favorables" (p. 87), de *Memorias de poco tiempo* (1954)— versos tan esclarecedores como éstos: "Desde las nubes migratorias viene/ fraguándose la costra del verano,/ la rezumante oferta de la tierra (...) De pronto hallo en mí mismo el instrumento/ que irá remunerándome de todo lo perdido:" Todo lo que se asocia a lo exterior encuentra un correlato en lo interior, o más aún, lo interior se apropia del mundo de la naturaleza aun a sabiendas de que se corre el riesgo de permanecer en la superficie, en la cáscara y en la imagen vacía, en el simulacro. No puede ser casualidad o algo gratuito que el título de la obra poética completa que aquí analizamos ya se encuentre latente, desde entonces, en unos versos de este libro, justamente en el homónimo poema del mismo libro. "*¿Cómo evitar el simulacro?* (...) *Somos el tiempo que nos queda.*" (p. 104).

Curiosamente en "La botella vacía se parece a mi alma" (p. 372), podemos observar algunos trasvases —paralelismos— intertextuales que el autor realiza sobre su propia obra, lo que se convertirá en deliciosas marcas que se repiten a lo largo del libro. Otras son el "Presente histórico" de la p. 340, con el de la p. 478; "Tema cero" (p. 323) y "Sumario cero" (p. 400); y podríamos enumerar otras recurrencias y citas *intratextuales* que vienen a urdir con más fuerza toda una serie de asuntos, extendiéndolos y haciéndolos más atractivos.

Retomando lo anteriormente mencionado, ¿a qué se debe esta forma de denominar el mundo?, ¿a qué necesidad? Lógicamente el poeta se rebela

ante la realidad, porque no le gusta, porque no la comparte, y por muchas cosas más. Y la palabra será el refugio donde buscará liberarse, elevando —y renovando, desde el vasto conocimiento y el dominio de la tradición grecolatina— el concepto de retórica, aunque en alguna ocasión se convierta en su propia cárcel, en su propio laberinto, casi en un desafío; y así "El habitante de su palabra" (p. 119) declara: "Desnudo estoy igual que este papel" (p. 153).

Llegado a este punto, resultaría muy esclarecedor una revisión textual y una particular atención a esas palabras clave que, en definitiva, son signos inequívocos: La nueva (entiéndase: *otra*) denominación de nociones como el tiempo y el espacio, la libertad, la paz o la historia,[14] a fuerza de recurrentes —en unión con otros semas, en contacto con otras estructuras sintácticas, sin desdeñar sugestivas particularidades métrico-musicales— irán aglutinando diversas significaciones y referencias, se redefinirán, se lavarán de un determinado lastre social y se pondrán en *otra* dirección semántica.

Veamos quizás el paradigma más característico, breve y sentencioso, donde el tiempo y el espacio, en concreto, se someten a estas duras pruebas —en sentido lingüístico— de resistencia, aguantando el desgaste, para encontrar una nueva definición. No en vano este poema sirvió para resumir una de las antologías al principio apuntadas: "Doble vida" (p. 292): "Entre dos luces, entre dos/ historias, entre/ dos filos permanezco,/ también entre dos únicas/ equivalencias con la vida.// Mi memoria equidista de un espacio/ donde no estuve nunca:/ ya no me queda sitio sino tiempo." La dicotomía abierta en la memoria pone de manifiesto no sólo a un ser fragmentado, o doble, sino que nos muestra un abismo insondable que no podemos conocer.

Y siguiendo la misma razón por la que nuestro autor se enfrenta al "Cráter del tiempo" (p. 189), en "Hasta que el tiempo fue reconstruido" (p. 247) abjura de su pasado abiertamente: "Hasta que el tiempo fue reconstruido/ bajo tu propia vigilancia, cuántas/ residuales versiones de los hechos/ fueron depositando su carroña/ en papeles, en bocas, en conciencias", porque está decidido a abolirlo y a desechar esas "residuales

[14] Respecto a la palabra 'historia', ver en "Crónica de Indias" (p. 341): "(...) los sumideros de la historia"; "Supremum vale" (p. 342): "(...) las iracundas cuencas de la historia"; y las diversas referencias desperdigadas en *Laberinto de Fortuna* (1984), en las pp. 407, 412, 422, 438 y 445, por citar algunos ejemplos significativos. Otro tanto respecto al término 'paz' ("paz impuesta", p. 142; "despreciable paz", p. 175; etc.), y de igual modo con la palabra 'libertad'.

versiones" que ya no puede seguir consintiendo, creando un nuevo tiempo que decididamente pretende diluir en el espacio de la creación antes señalado y que, no obstante, a partir de 1969 no podrá sustraerse de otro carácter espacial, ese *otro* orden de las cosas. Y he ahí que en "Sobre el imposible oficio de escribir" (p. 313), cuando dice: "(...) Lo que aquí/ no está escrito es ya la única/ prueba de que dispongo/ para reconocerme, interrumpir/ mi turno de erosión entre recuerdos/ apremiantes", se nos esté haciendo referencia a ese otro espacio, nuevo o diverso, fundamental para comprender la poética que aquí nos ocupa. También el poema "Ayer o nunca" (p. 367) necesitaría de cierta exégesis a propósito de todos estos temas. En suma, ¿la sociedad española ha cambiado?, ¿o es el propio poeta que ha crecido y que ha madurado, *que ha comprendido*? Son todas estas —y más— cuestiones a la vez, desde luego, las que se pueden rastrear. Casi veinte años después de *Pliegos de cordel* (1963) aparece *Laberinto de Fortuna* (1984). Las casi dos décadas que median son el tiempo de la libertad que ha desplazado todas aquellas inquietudes... *Descrédito del héroe* (1977) se nos presenta como escala natural entre ese gran paso, dando testimonio de realidades totalmente distintas:[15] no nos referimos sólo a las motivaciones y a la vida u obra del poeta sino también a la sociedad española, puesto que, como es bien evidente, nosotros entendemos la obra —el resultado— como la marca única y exclusiva de un individuo determinado que se inserta en una colectividad cultural dada.

Cualquier reflexión posterior sobre el tiempo, como "Serias dificultades para mirar de lejos" (p. 375), irá provista de diferentes preocupaciones: ya no se abjura del pasado sino que se cuestiona con la suficiente distancia, despertando así la propia voluntad de vivir el presente. Dicho con otras palabras: aparece literariamente lo que nuestro escritor ha denominado

[15] Entresacamos de José ANDÚJAR ALMANSA, en "Memoria, mito y laberinto en *Descrédito del héroe*, de J. M. Caballero Bonald", en *DICENDA*. Cuadernos de Filología Hispánica, n. 18, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 51-60; este fragmento esclarecedor: "Como ocurre con otros libros de Caballero Bonald, en *Descrédito del héroe* (1977) la textura de los poemas sigue dependiendo directamente del ejercicio literario de la memoria, de ésta y de la escenificación de lo biográfico como tentativa y asedio desde donde construir una identidad poética reconocible. Pronto observamos, sin embargo, que en *Descrédito del héroe* este mecanismo deja de constituir un simple elemento evocador para convertirse en ámbito donde lo biográfico cobra una interpretación y un significado hasta ese momento inéditos. El interés del autor es sólo tangencialmente el de contarnos lo vivido (...), sus verdaderas intenciones pasan por hacer de la poesía un instrumento de análisis y de reflexión sobre lo íntimo, por eso y por la aceptación de que lo biográfico poético es siempre, en mayor o menor medida, una construcción literaria, atenta por igual a lo singularizado de las subjetividades como a las servidumbres asumibles del género. Bajo la luz de los focos, el yo irá así representando sus convicciones más íntimas, definiendo su espacio moral y mítico (...)".

recientemente en su libro de memorias, *La costumbre de vivir*, ya "lejos de la edad de la envidia", como reza la cita horaciana con la que abre *Diario de Argónida* (1997), en la que se dan paso a los recuerdos y a las recreaciones míticas que con tanta eficacia se habían venido realizando desde *Descrédito del héroe* (1977). Llega un momento en que se atiende más a la "Justicia del tiempo" (p. 461) que a otra cosa, aunque nos encontremos expuestos a hablar solos, a conformarnos de algún modo, como en "Soliloquio" (p. 472): " Con paso incierto y no segura/ voluntad de vivir,/ se acerca el día opaco, macilento,/ insustancial, ridículo,/ en que todo se acalla,/ el rescoldo mejor/ que ya dejó ese día/ precipitadamente/ entre un raudal de interferencias/ cada vez más presuntas./ Ninguna/ palabra será ya la palabra/ que desmienta al silencio,/ ninguna certidumbre/ anulará el valor de lo ficticio.// Evocar lo vivido equivale a inventarlo."

Sin duda que mención especial y capítulo aparte se merece el tratamiento del mito, de un calibre inigualable, quizás una de las características que más disfrutamos en el conjunto de la obra, no sólo por la capacidad de recrear mitologías, ya sean conocidas o no, sino por la de inventar un espacio donde el tiempo queda suspendido, donde los personajes más variados y seductores se dan cita, efectuando sobre el receptor una feroz atracción, casi atávica. Se conjugan entonces, con los restos de la imaginación y de la realidad más apreciados, los poemas más lujosos, envueltos en atmósferas inolvidables, y quizá sea ésta su característica más emblemática.