

De repente, la música

De repente, la música

Poesía musical, paisaje
sonoro y silencio

Antología poética
José Manuel Caballero Bonald

Selección e introducción
Ismael Chataigné Gómez

 EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2024

Colección Cultura viva
Núm. 44

COMITÉ EDITORIAL

Araceli López Serena
(Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)
Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
Marina Ramos Serrano
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta: Acuarela *Silla de enea y violonchelo*, José Manuel Caballero Bonald.

Derechos exclusivos de edición en español reservados para todo el mundo:

© Editorial Seix Barral, S.A., 2004, 2011, 2012, 2015
Avinguda Diagonal 662, 6.ª planta. 08034 Barcelona (España)
www.seix-barral.es
www.planetadelibros.com

© Herederos de José Manuel Caballero Bonald 2024

© De la selección e introducción, Ismael Chataigné Gómez 2024

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain

ISBN 978-84-472-2601-6
Depósito Legal: SE 1883-2024

Diseño de cubierta y maquetación: Dosgraphic s.l. (dosgraphic@dosgraphic.es)
Impresión: Podiprint

Yo oigo siempre esa música
que suena en el fondo de todo, más allá;
ella es la que me llama desde el mar,
por la calle, en el sueño.

Juan Ramón Jiménez, *Espacio*

Cuando en el camino hacia la escritura percibimos
un ritmo, una entonación, una nota, algo que es, sin
duda, de naturaleza radicalmente musical,
algo que remite al número y a la armonía,
la escritura ha empezado a formarse.

Escribir exige, ante todo,
del oído una gran acuidad.

José Ángel Valente, *Diario*

ÍNDICE

Introducción	13
--------------------	----

1. De repente, la música

Las adivinaciones, 1952

Ceniza son mis labios	27
Transfiguración de lo perdido	28

Pliegos de cordel, 1963

El papel del coro	29
Hilo de Ariadna	31
Salida de humo	33
Fin de trayecto	34
Vidriera fantasmagórica	35

Laberinto de fortuna, 1984

Camafeo, daguerrotipo, partitura	36
La botella vacía se parece a mi alma	37
<i>Adagio molto</i>	38

Diario de Argónida, 1997

Compás de espera	39
------------------------	----

Manual de infractores, 2005

De repente, la música	40
Canon	41
Música para perplejos	42

Desaprendizajes, 2015

Música no escrita	43
El que tenía que llegar	44

2. Sagrada quejumbre

Anteo, 1956

Hija serás de nadie	47
Semana santa.....	49
Oficio del hierro	51
Tierra sobre la tierra	53

Entreguerras, 2012

Fragmento del capítulo séptimo.....	55
Fragmento del capítulo duodécimo.....	57

Desaprendizajes, 2015

Del centro de la piedra	58
-------------------------------	----

3. El límite del signo

Memorias de poco tiempo, 1954

Música de fondo	61
-----------------------	----

Descrédito del héroe, 1977

Defecto de forma	62
------------------------	----

Laberinto de fortuna, 1984

Epístola censoria	63
-------------------------	----

Manual de infractores, 2005

Atajo del tiempo	64
------------------------	----

Desaprendizajes, 2015

Donde cambian de forma los objetos	65
La palabra, todas las palabras	66
Estoy oyendo el límite del signo	67
Quien da nombre a la luz procede a desnombrarla.....	68

4. Un canto alado

Memorias de poco tiempo, 1954

Somos el tiempo que nos queda	71
-------------------------------------	----

<i>Pliegos de cordel, 1963</i>	
Otra vez en lo oscuro.....	73
<i>Ágata ojo de gato, 1974</i>	
Fragmento.....	74
<i>Descrédito del héroe, 1977</i>	
Contribución al noctambulismo.....	75
<i>Diario de Argónida, 1997</i>	
Justicia del tiempo	76
Doble filo	77
Elogio de la inacción.....	78
A modo de recompensa	79
Vuelta a empezar	80
<i>Manual de infractores, 2005</i>	
Necios contiguos.....	81
A contratiempo.....	82
Viajero de paso	83
<i>La noche no tiene paredes, 2009</i>	
Desaprendizaje	84
Leyenda de la realidad	85
<i>Desaprendizajes, 2015</i>	
Una pluma canora, un canto alado	86
5. Bordes del silencio	
<i>Laberinto de fortuna, 1984</i>	
<i>Zephyrum</i>	89
<i>Diario de Argónida, 1997</i>	
Soliloquio	90
<i>Manual de infractores, 2005</i>	
<i>Ab origine</i>	91
<i>A silentio vindicare</i>	92

La noche no tiene paredes, 2009

Nadie.....	93
Mística poética	94
De repente no hay pájaros.....	96
Bordes del silencio	97

Entreguerras, 2012

Fragmento del capítulo decimocuarto	98
---	----

Desaprendizajes, 2015

Alrededor de la rutina.....	99
El silencio que ocupa la palabra	100
Dejemos hablar al viento.....	101

Bibliografía	103
---------------------------	------------

INTRODUCCIÓN

La poesía de José Manuel Caballero Bonald es la memoria latente de los primeros cantores de la noche. Su lucidez inquieta recoge el testigo de aquel primitivo ritual iniciático donde los hombres fraguaron la palabra. En la introspección de sus versos comparece el maravilloso origen sonoro de la existencia, desde el vínculo prenatal con la voz de la madre hasta los ecos más remotos de la naturaleza acústica del universo. La sensibilidad de su sentido del oído condiciona su pensamiento poético, ya que se muestra plenamente seducido por la dimensión musical de las palabras y por su punzante capacidad evocadora. «La música convoca las imágenes / degradadas del tiempo. ¿Dónde / me están llamando, desde qué / penumbra, hacia qué día / me regresan?», rezan los primeros versos de su poema «Transfiguración de lo perdido». En diversos tramos de su obra se interroga sobre la textura esquiva de la enunciación, por el fragor insurrecto de la voz emergente que todavía no es portadora de significados, por aquel «no sé qué que [ya quedara] balbuciendo» en los labios de Juan de la Cruz. En resonancia con los mejores modelos del legado de la tradición de las letras clásicas y modernas, el escritor jerezano instaura su poética en la escucha, dando lugar a un estilo literario en cuyo acorde selecciona y reordena cuidadosamente las palabras. Quizá por eso le guste recordar que la poesía es una mezcla de música y de matemáticas. La profecía autocumplida de Mallarmé: «chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît» (que cada poeta pueda en su retiro tocar con su propia flauta los aires que le gustan). La música pensada como un patrón estético universal, el paraíso perdido de los

sonidos, una sensual quimera parapetada a prueba de significados rigurosos y de verdades absolutas en cuyo tamiz sonoro el sabio de Argónida sumerge todas y cada una de sus frases.

El marco crítico de esta recopilación de poemas irrumpe en el desarrollo de la tesis doctoral *Literatura y música en José Manuel Caballero Bonald*, defendida por el autor de estas líneas en 2017. Si las relaciones entre las artes nutren muy particularmente su pensamiento estético, la influencia de la música en su escritura representa una de las principales claves de su poética y es un modelo paradigmático para los modernos estudios músico-literarios. En su dilatada obra existen múltiples alusiones al jazz, a la música barroca de cámara, a la canción de autor, a las músicas del mediterráneo, a la copla, y muy particularmente al flamenco, al que le ha dedicado diversos artículos y ensayos. Sin embargo, los límites de su pensamiento musical van mucho más allá de la presencia de la música en su obra como tema literario y como dominio autónomo del arte. Bajo el influjo de algunos de los movimientos de la tradición más sensibles al uso de un repertorio culto de palabras en armonía con su íntima percepción sonora y su secreta capacidad de evocación, como el barroquismo o el misticismo, y de otros subsecuentes, como el romanticismo, el simbolismo o el surrealismo, contrarios al arte mimético, a la razón, y particularmente maravillados por la exaltación sensorial de la música como un arte no portador de imágenes codificadas, José Manuel Caballero Bonald ahonda en las profundidades del lenguaje sonoro para fundar una palabra poética que se fundamenta sustancialmente en su capacidad sugestiva para insinuar imágenes y emociones inauditas. Para el poeta jerezano, la literatura, al igual que la música, ostenta un poder curativo reservado para el lector sensible dispuesto a bañarse en los ecos alucinatorios de la ficción. Durante el proceso de escritura inicia un diálogo fundado en la delectación en la escucha. Un lento proceso de decantación que remite sin pudor a la experiencia vivida, a la memoria individual y colectiva, y que ya estaba presente en los primeros versos del poema «Ceniza son mis labios», que inaugura sus obras completas y también esta selección: «En su oscuro principio, desde /

su vacilante estirpe, cifra inicial de Dios, / alguien, el hombre, espera». El poeta aguarda en la escucha, decanta las palabras que le asaltan y las reordena atendiendo muy particularmente a sus valores fonéticos y a la cadencia interior del fraseo. En ese proceso de creación vive una experiencia estética donde invoca el carácter sagrado y sanador de las palabras frente a los envites de la brutal realidad. Como destructor acérrimo de la estética nacional-católica y como intelectual de izquierdas, en gran parte de su obra arremete contra las injusticias sociales, el pensamiento dogmático, la candidez de los biempensantes y la falta de espíritu crítico que caracteriza a los contubernios de gregarios. Sin embargo, en su poesía, ningún valor ético se sobrepone a su dimensión estética, a todas luces fundacional. El esmero en la forma, en la musicalidad del fraseo o la alta consideración que le profesa a su lector modelo son de por sí un perspicaz manifiesto contra la barbarie que predica la dignidad del hombre a través de la memoria representada en sus letras. «La literatura es como una carta que el escritor se enviara a sí mismo», suele afirmar. En concordancia con su escepticismo frente a cualquier tipo de verdad absoluta, el mensaje filosófico que porta su escritura se reafirma en la duda como el único asidero para el pensamiento crítico, y recurre a menudo a la ironía y al sentido del humor para denunciar el desapego por la cultura y los abusos de poder. Por ello, desde el punto de vista de la sonoridad del lenguaje, la representación estética del universo canoro –el conjunto de los sonidos, voces y palabras que escuchamos y reproducimos en el espacio psicológico– es, por su aspiración a lo sublime, esencialmente musical, ya que reniega de cualquier tipo de adoctrinamiento moral que se aleje del elogio a la belleza que predica en su obra.

El criterio de selección de los poemas que aquí figuran atiende a la influencia de la música en su obra poética en un sentido muy amplio del término. A lo largo de los doce poemarios que la componen, desde *Las –primeras– adivinaciones* (1952) hasta los últimos *Desaprendizajes* (2015), Caballero Bonald reincide en el uso de múltiples aspectos semánticos y formales que emanan de la estética y del pensamiento musical. Los cinco bloques temáticos en los que

se divide esta antología no son más que una ordenación posible de las distintas aproximaciones musicales rastreables en su obra poética y todos están directa o indirectamente emparentados entre sí. Además de destacar uno de los aspectos menos estudiados de su poesía, esta antología pone de relieve el vínculo entre su amor profundo por la música y la importancia del sentido del oído en su poética. Dentro de cada uno de los bloques, los poemas figuran por orden cronológico de aparición. Los epígrafes que encabezan los cinco capítulos han sido extraídos de algunos títulos de poemas o versos inscritos en la propia selección.

Todos los poemas pertenecientes a poemarios anteriores a 2009 han sido extraídos de la edición revisada de su obra poética completa titulada *Somos el tiempo que nos queda* (2011)¹. El apunte es necesario dado que las variantes redaccionales que se pueden apreciar a lo largo de su extensa trayectoria muestran su particular manera de afrontar el aspecto legatario de su obra y desvelan especialmente sus preferencias sonoras a la hora de orquestar la musicalidad de la palabra en su poesía. Como bien lo demuestra María José Flores en su tesis doctoral *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*², nuestro autor ostenta una tendencia muy marcada a corregirse en cada reedición. A menudo, en consonancia con ciertos postulados surrealistas, en las variantes priman los aspectos sonoros del verbo ante la lógica del relato original, ya que tiende a sustituir una palabra por otra de una sonoridad similar, pero con un significado totalmente opuesto. Los demás poemas pertenecen a sus dos últimos libros, *Entreguerras* (2012) y *Desaprendizajes* (2015)³.

De entre los más de cincuenta poemas que componen esta antología, en el cuarto bloque temático, de manera excepcional, hemos introducido un fragmento que no proviene de ningún poemario, sino de la novela *Ágata ojo de*

1. Caballero Bonald, José Manuel, *Somos el tiempo que nos queda, Obra poética completa (1952-2009)*, Ed. Austral, 2011.

2. Flores, María José, *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*, Ed. Regional de Extremadura, Mérida, 1999.

3. Ambos publicados en Seix Barral. Cf. Bibliografía.

gato (1974), donde los límites genéricos entre poesía y prosa quedan en entredicho. A pesar de haber tenido que descartar, por cuestiones de economía discursiva, otros muchos poemas cuya sonoridad trasluce los ecos de su personal estilo literario, no queríamos dejar de subrayar el protagonismo de la musicalidad de la palabra en el viejo debate genérico sobre las fronteras entre poesía y prosa que atraviesa al conjunto de su obra. Es sabido que, desde un punto de vista formal, la poesía de Caballero Bonald es heredera de la crisis del verso simbolista. La renuncia a la rima y a los patrones métricos líricos tradicionales potencia un despliegue musical interno del fraseo que la acerca ineluctablemente a los géneros en prosa en los que el autor también se ha lustrado. De hecho, los patrones genéricos a los que se acoge su poesía alternan entre el verso libre, el versículo y el poema en prosa. Pero, en ocasiones, tanto en su poesía como en su prosa –si es que finalmente no resultan ser el mismo artefacto–, emplea originales procedimientos de representación gráfica que consiguen exaltar los valores enunciativos y sonoros de las palabras. En el fragmento escogido de la novela, además de escuchar la exuberante belleza sonora de Argónida –la imagen poética del Coto de Doñana y epítome simbólico del mundo que reaparece de manera recurrente en el conjunto de su obra literaria–, y de observar el efecto de su vibración acusmática en Manuela Cipriani, la sibilina protagonista de la novela, descubrimos una musicalidad sintáctica que resuena en no pocos tramos de su obra poética, y muy particularmente en el poemario *Descrédito del héroe* (1977), que escribió de manera simultánea a la novela y donde publicó por primera vez diversos poemas en prosa. No obstante, la original disposición gráfica del fragmento que rescatamos tiene un antecedente en el poema *Somos el tiempo que nos queda* (1954), aunque solo en lo que al uso alterno de las cursivas se refiere. En la novela, estos fragmentos en cursivas y sin signos de puntuación representan la voz de la propia tierra, una voz paralela y simultánea a la voz del narrador. Este tipo de procesos de experimentación gráfica tiende a devolverle a las palabras una textura sonora que remite a su prístina dimensión oral. Se trata de una actitud infractora que parte

del conocimiento de la tradición –«La gran literatura la han hecho siempre los desobedientes», suele recordar– que atañe tanto a su poesía como a sus novelas. En fragmentos y poemas donde elige una disposición gráfica escalonada de las pausas versales, el uso de cursivas como marca de la alternancia de las voces del texto o la total supresión de los signos de puntuación, intuimos un sugerente retorno a las cualidades sonoras de la enunciación y la voluntad de encontrar la esencia de la palabra poética más allá de las tradicionales fronteras genéricas entre poesía y prosa. En los textos de esta selección, el jerezano orquesta algunas veces un arreglo polifónico de las voces, un orden sintáctico que brota de un silencio conscientemente representado por espacios en blanco, o que recurre a un ritmo de sucesivos encabalgamientos. Pero siempre a través de una escritura que apela más al oído atento del receptor que a sus manidos reflejos visuales de lector. Un código literario que entronca con las cualidades musicales de la palabra: la sugestión de los significantes frente al relato plano de los significados. Menéndez Pelayo afirmaba que «Cervantes es grande por ser un gran novelista o, lo que es lo mismo, un gran poeta». El ejercicio minimalista, interiorizado, que requiere el tipo de composición poética que estamos introduciendo, sobrepasa los límites genéricos de la escritura. El jerezano no deja de asumirlo en la construcción de un estilo palpable en el conjunto de su obra. Una idea que resume en una premisa universal sobre el arte presente en los últimos versos de su poema *Canon*: «No sin ser deformada / puede la realidad exhibir sus enigmas». O como lo afirmaba en otra ocasión de una manera un tanto más prosaica: «En literatura, lo que no tiende al barroquismo, tiende al periodismo».

En el primero de los bloques temáticos de esta selección, *De repente, la música*, se recoge una serie de poemas donde la música y sus diversos campos semánticos juegan un rol protagonista. José Manuel Caballero Bonald revierte las nociones musicales en un espacio simbólico a menudo asociado a la noche, al erotismo o a la fruición, donde evoca la sensualidad sugerente de la percepción acústica, dialoga con la tradición clásica de la poesía a través de la imagen del canto y recalca la dimensión sonora de la comunicación

literaria. La música también es la alegoría de un espacio idílico que resuena en la mente ensimismada del sujeto poético y se manifiesta en los lugares más recónditos: en el interior del vidrio, en las alas de las aves, en las suturas del sueño, en el riego sanguíneo o en los alrededores de la luz. Una atemporal forma de conocimiento que el poeta observa en la propia naturaleza, en el compás de los ciclos vitales, en los instintos animales, en las mareas o en su propia imaginación, y que integra voluntariamente en la construcción de su identidad poética. Tampoco faltan alusiones a músicos como Wagner o a instrumentos como el laúd, el violín o el saxofón, a los que en ocasiones también recubre de un sugerente arbitrio simbólico. Otras veces la música figura como un dominio del arte independiente, aunque contiguo a la pintura o a la poesía, que, como tal, no deja de ser impelido a subvertir la realidad. Sin embargo, en el conjunto de su obra poética, la música es por encima de todo sinónimo de plenitud y de belleza. El último verso del poema que le da título a esta antología contiene un rotundo alegato que conecta con la exaltación vitalista de la existencia contenida en el conjunto de su obra: «El mundo cabe en esa súbita constancia musical de haber vivido».

En la segunda parte, *Sagrada quejumbre*, están compilados el opúsculo *Anteo* (1956) y algunos poemas y fragmentos de resonancias flamencas. El arte flamenco atraviesa sensiblemente la biografía de José Manuel Caballero Bonald y, en las múltiples atenciones que le ha dedicado a lo largo de su trayectoria intelectual y artística, se manifiesta de la mejor manera su ostensible carácter melómano. En su obra ensayística y a lo largo de diversos artículos críticos, se muestra como un precursor perspicaz de los estudios humanísticos en flamenco. En una época en la que los ecos de lo jondo eran denostados por la sociedad civil, realizó una de las más loables labores de compilación etnomusicológica que se hayan llevado a cabo en España: el *Archivo del canto flamenco* (1968), donde están enfrascadas las voces de los últimos herederos de las grandes sagas cantaoras de la baja Andalucía. Además, durante la década de los setenta trabajó como productor musical para el sello *Pauta-Ariola* bajo el seudónimo de Julio Ramentol, donde hizo las

labores de productor artístico para algunas de las mejores figuras del panorama flamenco y hasta firmó las letras de algunos discos.

En este apartado reproducimos íntegramente el poemario *Anteo* (1956), al estar considerado como uno de los grandes hitos en la historia de la poesía dedicada al cante jondo. En los cuatro poemas que lo componen, José Manuel Caballero Bonald trasvasa alegóricamente los universos semánticos de cuatro de los palos más arcaicos del repertorio flamenco, con la ayuda de un original lenguaje barroco cargado de simbolismo, que marca las distancias con las grandilocuentes florituras neopopularistas en las que la poesía flamenca venía siendo encorsetada por algunos poetas modernistas y del 27. Es la más breve de sus obras poéticas. En ella enhebra magistralmente la tradición flamenca con el mito grecolatino de Anteo, atando dos vetustos cabos que confluyen en la construcción de una identidad andaluza mestiza, culta, austera y de raigambre precristiana. A través de la comparación del gigante hijo de Gea, que vivía en una isla próxima al estrecho de Gibraltar con la música de los gitanos de la baja Andalucía, también puede intuirse en *Anteo* la mitogénesis de Argónida, ya que vaticina la leyenda inscrita en la citada novela *Ágata ojo de gato* (1974), donde también figuran otros pobladores legítimos de Andalucía, personajes de probable ascendencia mudéjar y vikinga que pueblan la misma tierra por donde anduvieron los argonautas.

El interés por el cante jondo propició un nutrido diálogo intelectual y literario que trascendió a las obras de varios de los miembros del grupo poético del 50 y de la generación de medio siglo, entre los que destacan los poetas José Ángel Valente, Francisco Moreno Galván, Fernando Quiñones, Félix Grande y José María Velázquez-Gaztelu. Precisamente, el último de los poemas de este apartado, «Del centro de la piedra», surge de una conversación con Valente alrededor de una letra por soleá que conecta de alguna subrepticia e insospechada manera con la tradición mística española. Es de recibo subrayar que, en su rol de intelectuales, comprometidos todos ellos, colaboraron en una labor de rescate y dignificación del arte flamenco sin la cual

muchas de sus formas cantaoras hubieran quedado sumidas en el olvido.

En la tercera parte, *El límite del signo*, figura una lista de poemas, donde nuestro autor se interroga acerca de las cualidades sonoras de la palabra como manifestación material del valor abstracto y arbitrario del lenguaje verbal, con el que nos aproximamos a la siempre escurridiza noción de realidad. La poesía es aquí una forma de conocimiento que se adentra peligrosamente por las espesuras del verbo hasta desenmascarar el espejo de la extrañeza, anunciada en la contemplación de las palabras a partir de las palabras y más si cabe a través de la escucha de las lenguas que desconocemos. En su órbita poética, la palabra no deja de ser la apariencia musical de una realidad cuyos misterios ocultos apenas intuimos. Por ello, su insinuante plasticidad abona el terreno de lo alucinatorio y debajo de su lógica interna de leyes gramaticales, yace una anárquica y reveladora belleza musical que desborda el terreno de la significación. Así, y de manera coherente, Caballero Bonald esgrime la voluntad de trasgredir el uso cotidiano de las palabras desde el pensamiento lingüístico hasta la frontera que linda con el territorio sensitivo de la sugestión, donde resuena su forma original de grito, de canto, de sollozo, de neologismo. El tono íntimo y meditabundo de estas reflexiones exige del lector una sensibilidad extrema, ya que el discurso metalingüístico se entreteje con la habitual densidad semántica y sonora de su estilo literario. Ante la observación de la distancia insalvable que separa al signo de las ideas, al verbo de la totalidad, en las periódicas autocorrecciones de su obra y en el pulso medido de cada uno de sus versos surge de manera transparente la voluntad de fundar un orden armónico cuyo legado, a falta de poder alcanzar la verdad en la palabra, le rinde un noble tributo a la belleza a través de una elegantísima fijación de sus formas. Un anhelo que él mismo ha llegado a definir como «el imposible oficio de escribir».

En el cuarto apartado, *Un canto alado*, se exhiben algunos poemas donde la sonosfera y el espacio acústico ejercen un efecto gravitatorio predominante en la escritura. En un primer plano, esta propensión tiende a resaltar aún

más la importancia de la voz como el canal de comunicación transcrito en el texto y como el instrumento sonoro que promueve la comunicación literaria entre el poeta y el lector. En alguna ocasión llega incluso a exhortarle directamente a escucharla. Al mismo tiempo, en la poesía de Caballero Bonald, el espacio acústico suele estar copado por la evocación del pasado que pasa por esa música grabada en la memoria. El tiempo pretérito recobra vida particularmente a partir del sentido del oído. Los sonidos del mundo moldean con fuerza el espacio psicológico del poema, modulado por una voz holgadamente apostada en la primera persona que acude voluntaria al silencio de la noche para escuchar los ecos de lo vivido. Tal introspección tiende a exhibirse a través de un correlato objetivo que privilegia particularmente la presencia de las imágenes acústicas y que en algunos tramos de su obra favorece concienzudamente la consagración de ciertos espacios legendarios. Para ello, puede valerse de la alusión al rumor cercano de los hielos que se entrechocan en un vaso, de los bramidos lejanos provenientes de Argónida, o de la imagen de los remotos naufragios que resuenan desde el fondo de las profundidades marinas. Cabe recalcar que José Manuel Caballero Bonald padecía una intolerancia a los ruidos, según cuenta en sus memorias, heredada de su madre. De manera paralela, en su senectud, padeció una isquemia que le provocó una serie de acúfenos que se manifestaban en forma de murmullos y sonidos aparentemente inexistentes, que tuvo una remarkable secuela literaria en la novela *Campo de Agramante* (2005), cuyo protagonista es capaz de presentir los sonidos de su entorno antes de que ocurran realmente. Aunque estos condicionantes físicos no justifican con rigor la exuberante sensualidad sonora de su poesía, que desde el primer poemario viene mostrándose propensa incluso a ciertos pactos con la sinestesia, sí recalcan una tendencia muy contrastada en el conjunto de su obra literaria: la de asomarse al mundo por la ventana de sus oídos y transformar en música todos los elementos que percibe a través de ellos, y todavía, como se observa en el último apartado de esta antología, incluso aquellos que no percibe. A lo largo de su obra, reivindica el don alegórico de la literatura de engendrar el placer

sensorial de lo bello a través de la evocación auditiva. Por eso es capaz de detenerse a escuchar esa música allí donde otros pasan de largo.

En el quinto y último bloque aparece una serie de poemas donde el poeta delimita un acercamiento estético, ideológico y espiritual a los *Bordes del silencio* que constriñen los sonidos del mundo. El silencio es el origen y el destino, la antesala de la vida y la convicción de la muerte, el lugar absoluto de la no significación y el limbo universal de donde provienen las palabras. Para un artesano del lenguaje que durante más de setenta años ha venido exprimiendo los recursos léxico-semánticos de la lengua castellana, se postula como una fuente inagotable de inspiración, una fuente sanadora donde son neutralizados los manidos usos de las palabras y los extenuantes antojos verbales en los que se inscribe toda escritura exigente, y de donde nuevamente emana el flujo verbal como un fénix purificado. En los lances más reflexivos e intimistas de su poesía, el silencio reaparece como una vacua esfera interior donde el yo poético acude voluntariamente para poder escucharse y hacer del caos sonoro un lugar armonioso, homogéneo y atemporal. A menudo representa el último bastión donde guarecerse de los mundanales ruidos, una arcadia muda en cuyo espacio sagrado el tiempo adquiere el valor de una tregua. En la imagen que suele proyectar de sí mismo como sujeto poético entregado a la lectura y la escritura, el silencio suele estar representado en la proyección sonora de la página en blanco que alumbraba la ordenación aleatoria de las palabras que fijan la sonoridad del poema. «También por omisión se escribe un libro», solía recordar. Por omisión de palabras y, sobre todo, por omisión del silencio. De manera paralela, el jerezano no esconde la influencia de los místicos en su sensibilidad poética, cuya «música callada» escucha de preferencia en los renglones de Miguel de Molinos. El silencio también acapara el espacio sonoro de la ausencia en su constante interpelación a la memoria, donde se manifiestan las voces del pasado y reverberan los ecos de la música del mundo que ya fue.

En última instancia, más allá de su evidente propensión a recrearse en las múltiples connotaciones musicales de los

campos semánticos aquí señalados, la música está presente en el conjunto total de su obra, por analogía, a través de la cuidada musicalidad de su escritura. Se trata de una trabajosa y encomiable reivindicación artística: la voluntad de siempre escribir bien, una hondura auditiva manifiesta en la exquisita elaboración de cada uno de los textos que ha publicado, un grado de excelencia en la creación poética palpable en todos los niveles de la estructura del lenguaje, un carácter creador comparable al de un meticuloso compositor musical. Su estilo poético se define por el gusto cultivado en el soniquete barroco de las palabras poco frecuentes, en la armonía de un fraseo medido en el pulso respiratorio de la enunciación, en los silencios que acompañan la disposición gráfica del poema; renglones en cuya libre catadura silábica resalta la desnudez melodiosa del verbo. En la poesía de José Manuel Caballero Bonald, una palabra doliente de su acostumbrada carga de imágenes y significados se reencuentra con su atávica esencia musical. Una palabra nueva vicaria de su voz cálida y seseante, que prelude en anacrusa el pronunciamiento de esa música que nos asalta, de repente, a la vuelta de cualquiera de sus versos.

1. DE REPENTE,
LA MÚSICA

CENIZA SON MIS LABIOS

(Las adivinaciones, 1952)

En su oscuro principio, desde
su vacilante estirpe, cifra inicial de Dios,
alguien, el hombre, espera.

Turbador sueño yergue
su noticia opresora ante la furia
original de la que el cuerpo es hecho, ante
su herencia de combate, dando vida
a secretos quemados,
a recónditos signos que aún callaban
y pugnan ya desde un deseo mísero
para emerger hacia canciones,
mudo dolor atónito de un labio,
el elegido,
que en cenizas transforma
la interior llama viva de lo humano.

Quizá sólo para luchar acecha,
permanece dormido o silencioso
buscando, besando el terso párpado rosa,
el pecho inextinguible de la muchacha amada,
quizá sólo aguarda combatir
contra esa mansa lágrima que es letra del amor,
contra
aquella luz aniquiladora
que dentro de él ya duele con su nombre: belleza.

Allí en el torpe sueño todos
los simulacros de la fe consume,
difunde apenas con fugaz certeza,
unitivo rescoldo de sus vivientes brasas.

El tanto el hombre lucha: existe,
traduce la armonía furtiva del azar,
bebe en los borbotones de su tiempo,
se confina en la fiebre donde afloran
su linaje, su origen, su imposible
destino de buscador de Dios,
de elegido que espera,
ahora,
todavía,
encender la ceniza de sus labios.

TRANSFIGURACIÓN DE LO PERDIDO

(*Las adivinaciones*, 1952)

La música convoca las imágenes
degradadas del tiempo. ¿Dónde
me están llamando, desde qué
penumbra, hacia qué día
me regresan?

Nada me pertenece
sino aquello que perdí.

Máscara del pasado, la memoria confluye
sobre un fondo difuso de alegrías
donde todo zozobra y se reduce
a nada, donde está mi verdad
haciéndose más crédula.

Oh transfiguración
de lo que ya no existe, marca
tenaz de lo caduco, cómplice
reclusión de la memoria
que ciñe al tiempo en ráfagas de música.

EL PAPEL DEL CORO

(Pliegos de cordel, 1963)

Como la doble hacha, viejo emblema
de muerte, aquí
escribo y recupero en la contraria
hoja las dos manos del signo
de la vida, vierto
gritos sobre papeles, cicatrices
encima de cuchillos.

Un escenario triste
devasta la memoria, hoy como ayer
irreparablemente
disfrazada de paz, clamando
todavía con máscaras de guerra,
alzando con coturnos
la estatura falaz del oficante.

El cómplice proscenio, la convicta
tela de araña del anfiteatro,
los ciegos auditorios, todo
el subrepticio ardid
de la mitología, rigen
el estreno del fraude,
reinventan la tragedia con insignias
de templo y de animal votivo.

En el reducto circular, en torno
al concilio del dios, se instaura
el código de sombras del invicto,
señala a los culpables y los marca
con la magistratura del oráculo.
Vitalicia la trama, entronizada
la calidad de augur del dirigente,
hace su entrada el mandatario,
con sus decretos esparcidos
sobre piedras y piedras y amuletos
de piedra, incorporando
al texto de la farsa
los épicos sufragios del destino.

Beneméritos, sórdidos, rituales,
inquebrantablemente
dispersados entre el fervor
y la estulticia, candorosos

de fe, plausibles de conformidad,
avivan sus inertes tradiciones
los himnos de los coribantes,
intermediarios entre el fango
y el oropel, y cantan,
cantan,
cantan del otro lado de la escena,
renegando del tiempo, intercalando
las cláusulas del odio
en la paginación de la esperanza.

Razón del coro, nunca
como ahora más dócil
a las supercherías de la acción, aquí
desentierro la muerte y le devuelvo
el rango de la vida a su papel.

HILO DE ARIADNA

(Descrédito del héroe, 1977)

Posiblemente es tarde, pero ¿cómo
 poder atestiguarlo
 mientras Hortensia canta y no se oye
 más que su grito de musgosa
 lasciva y alguien
 habla con alguien de la conveniencia
 de acostarse borracho?

De repente
 se desató la cinta, hurgando
 bajo el embozo de la lámpara
 por su anhelante cuerpo,
 y en lo tenso del vientre vi
 la cicatriz, no producida
 sino por el rencor contra ella misma
 con algún instrumento
 preferentemente cortante.

Vaho de alcohólica música te empaña
 el esmalte del rostro, Hortensia, dime,
 ¿hacemos algo aquí que nos impida
 quedarnos juntos
 hasta que ya no sea tarde?

En vano
 hubiese preferido desasirme, cegarme
 en la borrasca, no mirar. Cuerpo feroz
 y sin embargo exangüe, desplazaba
 sus ya finales contorsiones
 al borde de la pista. En vano
 hubiese sido huir y no
 por reencontrarnos. Pechos
 como luciérnagas, tenues, vibrantes
 por las cumbres no lácteas, ¿quién
 iba a atreverse a interrumpir
 su equidistante enemistad, desnudos
 como estarían luego en el sopor
 del trópico?

Hortensia, amor mío,
 nadie te va a arrastrar si tú no quieres
 desesperadamente que lo haga.