

SONIDO Y RITMO EN LA GÉNESIS DE LA OBRA POÉTICA DE JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD Y EN SUS VARIANTES

María José Flores Requejo
Università degli studi dell'Aquila

Como bien saben sus apasionados lectores, y como ha destacado la crítica, la poesía de José Manuel Caballero Bonald es una continua y profunda indagación en la experiencia y en el lenguaje, en el laberinto de lo vivido y en su representación artística; en busca siempre de la palabra precisa –esa palabra a la que se reconoce por su carácter de insustituible–, para salvarse con ella o para con ella condenarse¹.

Una búsqueda incesante, como digo, que puede apreciarse en cada nueva entrega de nuestro poeta pero que afecta también a toda su poesía precedente², continuamente rescrita, continuamente reinventada en las distintas entregas de las que su autor gusta llamar “Poesías completas”, y en los numerosos volúmenes antológicos que recogen sus versos, como he tenido ocasión de explicar detalladamente en mi estudio *La poesía de José Manuel Caballero Bonald y sus variantes*³, ya que las citadas obras no son volúmenes meramente recopilatorios sino que presentan, con respecto a las ediciones príncipes, numerosas y sustanciales modificaciones, de carácter amplio y complejo, que afectarán la primitiva estructura interna de cada uno de los poemarios, los títulos y la datación de los textos, y que incluyen, además, numerosísimas variantes textuales –las llamadas “variantes de autor”–. Cambios continuos, de gran relevancia, que testimonian no sólo pasiones y desamores estilísticos –graduales elecciones que no siempre redundan en una mayor belleza o expresividad del texto pero que lo mantienen

1. En palabras de Luis García Jambriña: “para este autor, escribir es buscar en el laberinto de la memoria y del lenguaje la palabra precisa para dar cuenta de lo vivido, de lo salvado de la ruina del tiempo”, “Los años y los libros de José Manuel Caballero Bonald (una introducción a su laberinto poético y vital)”, en J. M. Caballero Bonald, *Años y libros*, edición e introducción de Luis García Jambriña, Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, Salamanca, 2004, p. 9.

2. Porque existe un flujo o *continuum* artístico en la obra poética de Caballero Bonald, entre los procesos de escritura y los de rescritura.

3. María José Flores Requejo, *La poesía de José Manuel Caballero Bonald y sus variantes*, Editora Regional de Extremadura-Universidad de Extremadura, Mérida, 1999.



abierto, vivo⁴—, sino también sucesivos modos de entender la poesía y de componerla —porque las variantes no se limitan a las cuestiones formales, en el peor sentido de la palabra “forma”⁵—, y estados psicológicos y de conciencia muy distintos de un autor que ha vivido años fundamentales para la lírica de la segunda mitad del siglo XX español y que aun sigue, para nuestro bien, siendo uno de sus mayores y más lúcidos protagonistas. Uno de nuestros poetas más modernos, en el más noble sentido de la palabra, y más clásicos también, y de nuevo, en el sentido más noble de la palabra clásico —lo moderno y lo clásico se dan milagrosamente la mano en los grandes escritores—. El creador de una poesía, como digo, sometida a una obstinada rescritura —lo que constituye, a mi parecer, uno de los rasgos más acusados de su actitud poética y de su poesía, que debe ser entendida como un proceso de continua indagación renovadora—, desde el principio de su andadura literaria, cuando a los 25 años mareaba al linotipista con urgentes cambios de última hora en el primero de sus libros, *Las adivinaciones* (1952)⁶, hasta hace pocos meses cuando publica la última edición de su obra poética completa⁷. Sin contentarse nunca, siempre insatisfecho. Una insatisfacción y un ideal altísimo —detrás de toda insatisfacción personal hay un ideal no alcanzado, o que sentimos como no alcanzado, ¿no?— que revelan, como ya apunté, la extraordinaria importancia concedida por Caballero Bonald a los aspectos formales del arte de la palabra, al lenguaje, siempre —han ido cambiando sólo sus mecanismos verbales⁸—. Es más, la poesía es para él un “acto

4. Respecto a esta cuestión recuerdo que, como señala R. Paoli, “Contrariamente a lo que comúnmente se cree, las variantes de autor no mejoran necesariamente y en todo caso la calidad estética del texto, tanto en los detalles como en su conjunto” (R. Paoli, “La poesía de César Vallejo a la luz de sus variantes”, en *Il Confronto Letterario*, 15, 1991, pp. 85-102, p. 85). Idea en la que insiste C. Segre, que destaca, precisamente a partir del estudio de la obra de uno de los mayores poetas italianos del siglo XX, Giuseppe Ungaretti, la necesidad de superar la teoría evolucionista según la cual variantes y nuevas redacciones perfeccionan y puntualizan una idea o proyecto inicial (C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, p. 83). Es más, como demuestra G. Contini en su estudio de algunas variantes leopardianas, éstas pueden, en algunos casos, significar una involución y una pérdida, o revelar una quiebra o fisura en el conjunto del texto (G. Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino, 1988, p. 298). Y existen, incluso, ejemplos de rechazo de nuevas versiones de un poemario —tanto por parte de la crítica como por parte de los lectores—, como en el caso de *Pianissimo* (1914), de Camillo Sbarbaro, rescrito y publicado de nuevo en 1954: una versión unánimemente rechazada (ver L. Polato, “Introduzione”, en Camilo Sbarbaro, *Pianissimo*, al cuidado de L. Polato, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 7). Todas las traducciones del italiano, éstas y las sucesivas, son mías.

5. Véase M. J. Flores Requejo, *La poesía de José Manuel Caballero Bonald y sus variantes*, ob. cit., p. 128.

6. A. Caballé, “José Manuel Caballero Bonald: Entre la acción y la melancolía”, en J. M. Caballero Bonald, *Prefiguraciones*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010, pp. 55-82, p. 57.

7. Me refiero a *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2009*, que contiene la misma nota del autor que las ediciones de 2004 y 2007; nota en la que comenta que ha procedido “a sustituir algunos adjetivos, a reparar determinadas averías sintácticas y a efectuar ciertos cambios en la ordenación de los textos”, Seix Barral, Barcelona, 2011, p. 15.

8. En palabras de A. Luque: “El poeta ha modificado sus estrategias verbales y ha reemplazado los



de lenguaje” –qué extraordinaria expresión–, como afirma en las siguientes declaraciones, en las que al distanciarse críticamente de sus primeros poemas, nos da la gran clave de su obra, la que nos permite adentrarnos en su espesura, en su centro. Dice así Caballero Bonald:

“Yo no soy nada partidario de releerme, pero ahora, cuando me he visto obligado a hacerlo para corregir las pruebas de alguna reedición de mis poesías, me he sentido cada vez más extraño respecto a la conducción de mi propia experiencia en el caudal lingüístico de ese primer libro [*Las adivinaciones*]. Aparte del envaramiento psicológico, comparece por ahí una especie de regodeo sentimental y una artificiosa propensión metafísica que me resultan ciertamente impostadas. [...]. No sé si me he referido antes a estas cuestiones, pero creo que aún no había asimilado la idea de que la poesía es esencialmente un “acto de lenguaje””⁹.

Una idea que asimiló luego, muy profundamente; conceptualización de una atracción personal, de un gusto “casi neurótico” por las palabras, generado y alimentado por su propia tradición familiar, andaluza y mestiza, y por esos grandes poetas con los que Caballero Bonald se declara noblemente en deuda: los grandes poetas barrocos españoles, que es como decir los grandes poetas barrocos andaluces, especialmente con el mayor de ellos, don Luis de Góngora (lo íntimo y vital y lo literario se mezclan, se confunden siempre en Caballero Bonald):

“Góngora me sigue pareciendo el creador de una lengua poética absolutamente fascinante. Estoy de acuerdo hasta con su hermetismo. Igual podría decir de otros grandes contemporáneos suyos: Carrillo y Sotomayor y Soto de Rojas. Todo lo que en mi obra podría obedecer a una exigencia verbal, a un gusto casi neurótico por la palabra, me viene de ahí y a mucha honra. Luego, aparte de eso, está una especie de impregnación lingüística que me llega de la propia tradición andaluza [...] es esa congénita capacidad imaginativa y es esa riqueza de matices léxicos que se da como por añadidura. La categoría de la palabra por sí misma, incluso su valor fónico. Yo eso no lo he olvidado nunca, creo que está presente de algún modo en mi poesía y también en mi novela”¹⁰.

utensilios retóricos a medida que los sabía gastados, pero no ha dejado de merodear en torno a las mismas reincidentes obsesiones.”, “Una noche en Argónida”, en J. M. Caballero Bonald, *Ruido de muchas aguas*, ob. cit., pp. 15-22, p. 17.

9. J. M. Caballero Bonald, *La novela de la memoria*, Seix Barral, Barcelona, 2010, pp. 218-219.

10. Entrevista de T. Villanueva, en *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald*, Tamesis Book, Londres, 1988, pp. 348-364, pp. 350-351. Un gusto barroco que no debe confundirse con lo hueco o con la palabrería, como ha afirmado, en más de una ocasión, el propio



Un incluso –“incluso su valor fónico”– (un “sobre todo”, a mi parecer) sobre el que volverá Caballero Bonald cuando en entrevista con María Payeras destaca la importancia de los valores fónicos de las palabras y de sus combinaciones, de su encadenamiento –es decir, del ritmo–, y de la forma literaria en general:

“pero lo que a mí me pasa es que la palabra, incluso el valor fonético de la palabra, supone muchísimo. No puedo escribir si lo que estoy escribiendo no me suena de forma muy grata al oído. Alguna vez he dicho que pienso que la literatura es un todo donde la forma enaltece al contenido. Este contenido está funcionando hasta tal punto que la forma es lo que fundamenta este contenido. Para mí la literatura sigue siendo cuestión de palabras, y de palabras artísticamente encadenadas de forma que el lector se enriquezca y vea algo más que la pura realidad de unos hechos contados de forma simple”¹¹.

Y volverá al “incluso” –yo vuelvo al “sobre todo”– cuando reconoce y constata, con legítimo orgullo, “sus manías en materia lingüística, incluso de índole fonética”¹². Unas “manías” y una pasión por la indagación en el lenguaje, que creo que son la clave del impulso, de la génesis de su escritura, de su lengua poética: una lengua que es un estilo en las antípodas de lo banal, que brilla y a veces hasta deslumbra por su densidad y por su originalidad: la lengua de un escritor que arriesga, que indaga, que se deja llevar por el lenguaje y que se rebela contra él, que ofrece una visión nueva de las cosas a través de asociaciones inusitadas entre las palabras:

“la poesía es un hecho lingüístico, un acto de lenguaje. Son las palabras las que, enlazadas de una manera concreta o asociadas al texto de un modo inusitado, crean, inventan esa versión emocionante de la realidad que llamamos poesía. Ya se ha dicho muchas veces, desde Mallarmé a Juan Ramón Jiménez, que la poesía está hecha con palabras y que son esas pa-

Caballero Bonald, y baste como ejemplo una de sus declaraciones más recientes al respecto: “Yo empecé a escribir poesía porque fui primero un lector fervoroso de poesía. Esas lecturas iniciales me marcaron un camino, me enseñaron unos modales expresivos que yo asimilé, quizá de un modo apresurado. No andaba lejos de un gongorismo que remitía primeramente a la escuela gongorina y se fragmentaba luego en otras inciertas direcciones. No obstante, el barroco no tuvo nada que ver para mí con una acumulación de bellos términos para llenar un vacío o con ninguna excesiva ornamentación léxica, sino simplemente con un sistema de selección de aquellas palabras que resultaran insustituibles, o así lo entendía yo, en la estructura del poema.”, *Prefiguraciones*, ob. cit., p. 10.

11. M. Payeras Grau, “Entrevista con J. M. Caballero Bonald”, *Caligrama*, 2, t. 2, 1987, pp 237-246, p. 245.

12. J. M. Caballero Bonald, *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2009*, ob. cit, pp. 14-15.



labras, por su sola capacidad selectiva, las que van a hacer que un poema sea o no sea artísticamente válido. Siempre me ha seducido indagar en el contenido poético que pueden tener dos palabras juntándose de manera impensada, es decir, cuando esas palabras significan más de lo que significan en los diccionarios de la lengua. Quién duda [de] que, formalmente hablando, la poesía consiste en la facultad para elegir esas palabras que, ensambladas, crean una nueva realidad.”¹³.

Unas asociaciones novedosas, inusitadas, que pueden ser fruto del azar¹⁴, como reconoce el propio poeta –de nuevo un “incluso”–, cuando se refiere, en *La costumbre de vivir*, a la que se acabó convirtiendo en su más irrevocable norma de conducta literaria: “la ratificación de que la poesía es, antes que ninguna otra cosa, un hecho lingüístico que genera incluso por azar sus propios códigos iluminadores”¹⁵.

Pero se trata de un azar buscado, perseguido a través de las variantes, de los ecos fonéticos, como veremos. Un azar sabio que recuerda ese “azar objetivo” –ese punto en el que se cruzan la libertad y la necesidad, la libertad y el destino, en palabras de O. Paz, que recuerda a Hegel y a Engels¹⁶–, que iluminó a los surrealistas, que supieron darle, en palabras de R. Gómez de la Serna, “el valor que tiene sobre la especulación encadenada de logicismos, entronizando la seducción mayor de la vida, que es la seducción del azar”¹⁷. Un azar y un lenguaje ligados a un “irracionalismo” –entendido como gran libertad creativa y como autogeneración del lenguaje poético, y de nuevo estamos muy cerca del surrealismo–, al que Bonald se ha sentido siempre muy cercano, y una de las constantes más interesantes de su poesía:

“Mi producción poética de estos años con la que me siento hoy más conforme es, efectivamente, la que se organiza a partir de ciertos irracionalismos de fondo en los atributos expresivos. De ahí arranca –creo yo– la más recurrente conducta de toda mi poesía: convertir una experiencia vivida en una experiencia lingüística, usando para ello de esas asociaciones ‘ilógicas’ que coinciden con lo que se entiende por irracionalismo”.¹⁸

13. J. M. Caballero Bonald, *Prefiguraciones*, ob. cit., p. 10.

14. De este sustantivo, de su relevancia y sentido en la poesía de Caballero Bonald y en sus variantes, me he ocupado en “El destino y el azar en la poesía de Caballero Bonald y en sus variantes”, en M. Bernard, I. Rotta y M. Bianchi (al cuidado de), *Vivir es ver volver. Studi in onore di Gabriele Morelli*, Bergamo University Press-Sestante Edizioni, Bergamo, 2009, pp. 227-233.

15. J. M. Caballero Bonald, *La costumbre de vivir*, Alfaguara, Madrid, 2001, p. 579.

16. Véase M. J. Flores Requejo, “Ramón Gómez de la Serna y el amor surrealista”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 1998, pp. 73-83, p. 79.

17. R. Gómez de la Serna, *Ismos*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1931, p. 73.

18. J. M. Caballero Bonald, “Introducción”, en *Selección natural*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 16-29, pp. 22-23.



Como se ha sentido también siempre muy cercano al surrealismo –Caballero Bonald muestra una gran fascinación, sólo en apariencia contradictoria, por estéticas tan distintas como la barroca, completamente codificada, y la surrealista y hasta la romántica¹⁹–, y sin que el irracionalismo suponga una negación del valor de la inteligencia en la poesía y en el arte en general²⁰.

Se trata de un lenguaje poético, el de Caballero Bonald, y es lo que quisiera demostrar en estas páginas sirviéndome de las variantes (que nos ofrecen, además de interesantes datos psicológicos, lingüísticos y estilísticos, un punto de vista privilegiado para acercarnos a los procesos creativos del escritor –siempre misteriosos, complejos, incluso para el propio artista–), en el que posee un valor capital el valor fónico de las palabras y de sus asociaciones –el “sobre todo” del que he hablado–; quiero decir que su poesía parece brotar inicialmente del sonido, no del sentido. Una génesis que está estrechamente ligada al ritmo del verso y al ritmo del poema; ritmo generador en torno al cual se organiza la estructura del texto, como lo demuestra el hecho de que las variantes, en buena parte de los casos y en mayor medida las que afectan a los primeros poemas y libros, pertenezcan a la modalidad de la sustitución –aquí ofrecemos sólo tres ejemplos de adición–, y respeten la rima y todos los acentos principales y secundarios, es decir, la sonoridad, la musicalidad y el ritmo, porque éste es para nuestro poeta, a mi juicio, el elemento que genera la creación lírica, por lo que ni siquiera inconscientemente se viola. Y junto al ritmo, la resonancia, el eco fónico: es abundantísimo el número de variantes en las que una palabra será sustituida por otra con la que sólo la unen razones fónicas –se llegan a crear cadenas de tres o incluso cuatro términos–, sin que al menos en buena parte de los casos existan motivos semánticos que puedan explicar tales cambios²¹. Variantes azarosas (pienso en un

19. Al respecto, dirá: “Yo me considero un hijo, o un nieto descarriado, del surrealismo, sobre todo en el sentido de andar husmeando por detrás de la realidad. [...] yo creo que sí, que en mi obra hay siempre como una tendencia barroca, una inclinación del gusto [...] pero eso no impide que humanamente me sienta de lo más bien en el tinglado romántico”, Caballero Bonald entrevistado por L. Martínez de Mingo, “Caballero Bonald: fabulador de nuestras carencias”, en *Entre la Cruz y la Espada: En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Gredos, Madrid, 1984, pp. 265-272, p. 267.

20. Y él mismo lo aclara: “Yo creo que la poesía tiene muy poco de racional, al menos en lo que podría entenderse como una consecuencia lógica. Tampoco es que esté seguro de que sea así. Lo que es malo para la poesía es el ingenio, toda esa morralla de la agudeza y los floreos retóricos y los picos de oro andaluces y no andaluces. La inteligencia es otra cosa muy distinta, por supuesto. En el grupo poético del 50 hay poetas muy inteligentes: Valente, Brines, Barral, Jaime Gil, pero apenas son ingeniosos. Y si aparentan serlo es con intención irónica [...] Supongo que a mí lo que más me va, poéticamente hablando, es el irracionalismo. Pero eso no quiere decir que yo no razone, razono tanto que de pronto me da la depresión”, L. Martínez de Mingo, “Caballero Bonald: fabulador de nuestras carencias”, ob. cit., p. 271.

21. Se trata de un hecho, como señala S. Marotti, bastante frecuente en escritores especialmente



cubilete y en un dado que se lanza cada vez que una palabra, en la rescritura, sustituye a otra –pero con sabiduría, con fino instinto–; pienso en ese golpe de dados, de S. Mallarmé, que jamás abolirá el azar, evocado por Caballero Bonald en el poema “Barranquilla la nuit”). Variantes que muestran la incapacidad de separarse del sonido, de una determinada encadenación de sonidos: da vueltas, gira alrededor del verso, del vocablo, y sólo a veces da por acabada la “búsqueda fonética”, llamémosla así, e introduce una variante que nada tiene fonéticamente que ver con las anteriores, como comentaba.

Y todo lo dicho está muy relacionado con los que según Caballero Bonald son sus procedimientos de escritura, su mecánica creadora: composición y corrección mentales basadas en la memoria; sonidos, al cabo, que conducen a sonidos, o que los recuerdan; sonidos y ritmos:

“Siempre he pensado que toda mi obra poética depende de la memoria, aunque luego esa memoria, trasladada al poema, se modifique, se altere de acuerdo con las necesidades de la propia mecánica creadora. La memoria es el factor desencadenante, la materia prima de todo acto creador, al menos para mí. Ocurre también que yo suelo empezar a escribir un poema reteniéndolo en la memoria. De pronto pienso en un primer verso, en una capacidad cuya sola capacidad de seducción me permiten suponer que pueden ser el arranque de un poema. Y lo voy componiendo mentalmente, corrigiéndolo una y otra vez. Hasta que me falta la memoria o temo que se me olvide y entonces lo escribo. Ya se sabe además que la experiencia del lenguaje, reelaborado en la memoria, siempre es una consecuencia de la experiencia vivida”²².

Con mucha razón dirá P. Gimferrer que en la poesía de C. Bonald el tema externo es “únicamente morada del habla”, porque se trata de una poesía que nace de sí misma, de su propio decir:

“Extrema en densidad, en rigor, en poderío sonoro, llama la atención en esta poesía, por encima quizá de cualquier otro rasgo estilístico, la capacidad autogenésica que en ella posee el lenguaje. Se suscita a sí mismo, se nutre a sí mismo, se propaga a sí mismo, se destruye a sí mismo, se redescubre a sí mismo: la palabra, aquí, vive de la palabra, aunque jamás del palabreo o la palabrería”²³.

atentos a las resonancias fónicas de las palabras: “Escritores especialmente sensibles a los valores fónicos pueden encontrar en la palabra presente en su página o en su mente, la sugerencia para una variante similar en cuanto el sonido pero totalmente nueva en su significado”, S. Marotti, “Varianti d’autore e varianti di trasmissione”, en AAVV, *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Salerno Editrice, Roma, 1985, pp. 97-112, p. 104.

22. J. M. Caballero Bonald, *Prefiguraciones*, ob. cit., pp. 11-12.

23. P. Gimferrer, “Con Caballero Bonald”, en J. M. Caballero Bonald, *Doble vida*, Alianza, Ma-



Y también con mucha razón dice Jenaro Talens que:

“cuando se afirma, en relación con Caballero Bonald, su impresionante capacidad verbal, la brillantez de los recursos que pone en juego, no hay que entenderlo como descripción de un estilo sino como síntoma caracterizador de un mundo que se compone nada más (y nada menos) que de palabras y que sabe que, puesto que no hay ningún más allá, hay que trabajar con ellas con todo el rigor del orfebre. De ahí que sea tan importante, a la hora de describir el desarrollo de su producción, hacer hincapié en la continua investigación formal sobre los recursos que engastan las palabras en un discurso fragmentario pero coherente”²⁴.

La fuerza del sonido

Como acabo de decir, son abundantes los ejemplos –aquí daré sólo una breve muestra²⁵– de variantes por sustitución que reproducen unos mismos sonidos: el eco de una sonoridad y de un ritmo basados en la repetición de fonemas idénticos o muy similares, en un mismo número de sílabas y en una misma posición de la tónica; una estruc-

drid, 1989, pp. 7-11, p. 10.

24. G. Talens, “Prólogo”, en J. M. Caballero Bonald, *Summa vitae. Antología poética (1952-2005)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 27.

25. Para mostrar mejor los cambios, y las eventuales vacilaciones, presento las variantes en orden cronológico. En los versos que reproduzco pueden aparecer, y a menudo sucede, otras variantes, además de las comentadas, que no señalaré. De cada poema indico el volumen en el que se publica por primera vez, o la revista: no haré referencia a cambios relacionados con esta cuestión en los volúmenes recopilativos. He tenido en cuenta, además de los volúmenes considerados por su autor “poesías completas”, los volúmenes antológicos más representativos desde el punto de vista anecdótico. Utilizaré el siguiente sistema de siglas: *Las adivinaciones*, Adonais, Madrid, 1952 =AD; *Memorias de poco tiempo*, Ed. de Cultura Hispánica, Madrid, 1954 =M; *Anteo, Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 1956 =ANT; *Las horas muertas*, Col. Premios Boscán, Barcelona, 1959 =HM; *El papel del coro*, Mito, Mito, 1961 = EP; *Pliegos de cordel*, Col. Colliure, Barcelona, 1963 =PC; *Descrédito del héroe*, Lumen, Barcelona, 1977 =DH; *Laberinto de fortuna*, Laia, Barcelona, 1984 =LF; *Vivir para contarlo*, Seix-Barral, Barcelona, 1969 =V. A los poemas publicados por primera vez en “Nuevas Situaciones” (que se incluirá en *Vivir para contarlo*) me referiré con la sigla NS; *Poesía*, Plaza-Janés, Barcelona, 1979 =P; *Selección natural*, Cátedra, Madrid, 1983 =SN; *Doble vida*, Alianza, Madrid, 1989 =DV; *Descrédito del héroe*, nueva edición revisada =DH nu; *Laberinto de fortuna*, nueva edición revisada =LF nu, ambas, Visor, Madrid, 1993; *Poesía amatoria*, Renacimiento, Sevilla, 1999 =PA; *Antología personal*, Visor, Madrid, 2003 =AP; *Somos el tiempo que nos queda*, Seix Barral, Barcelona, 2004 = ST2004; *Años y libros* (edición e introducción de L. García Jambrina), Ediciones Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional, Salamanca, 2004 =AL; *Poesía amatoria. Nueva edición aumentada (1952-2005)*, Visor, Madrid, 2007 PAN; *Summa Vitae. Antología poética. 1952-2005* (selección y prólogo de J. Talens), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007 = SV; *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa (1952-2005)*, Seix Barral, Barcelona, 2007 =ST2007; *Casa Junto al mar. Antología* (selección de Pablo Méndez), Vitrubio, Madrid, 2008 =CJM; *Prefiguraciones*, Círculo de Bellas Artes, Madrid 2010 =PR; *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa (1952-2009) (Edición actualizada)*, Seix Barral, Barcelona, 2011 =ST2011; *Ruido de muchas aguas* (selección y prólogo de A. Luque), Visor, Madrid, 2012 =RMA.



tura fónica de la que Caballero Bonald no quiere o no puede alejarse –separarse, como de alguien a quien se conoce, o que incluso se ama, podríamos decir–. Porque sólo relaciones de tipo fonético parecen explicar –en las siguientes variantes, pertenecientes a poemas diversos y a épocas muy distintas– el paso de “azul” a “azar”, y de “nítido” a “férvido”, o esa “ansiedad” que ocupará el lugar de la “crueldad”, así como las sustituciones adjetivales “trágico-lúbrico” y “délfico-pérfido”, o las sustantivales “alegría-ardentía-armonía”:

“Cráter del tiempo” (*Papeles*)

“ya cerca

del marítimo **azul** visionario”. (vv. 2-3, *Papeles*)

“ya cerca

del marítimo **azar** visionario”. (*Mito*, HM, EP, V, P, SN, DV, PA, ST2004, AL, PAN, SV, ST2007, ST2011, RMA).

“**nítido** cuerpo vil, resbaladiza

hechura de **crueldad**, ven a mis brazos”, (vv. 45-46, *Papeles*; vv. 46-47, *Mito*, HM; vv. 45-46, EP; vv. 44-45, V)

“**nítido** cuerpo vil, resbaladiza

hechura de **ansiedad**, ven a mis brazos”, (vv. 45-46, P)

“**férvido** cuerpo vil, resbaladiza

hechura de **ansiedad**, ven a mis brazos”, (vv. 45-46, SN)

“**férvido**

cuerpo vil, resbaladiza

materia de **ansiedad**, ven a mis brazos”, (vv. 40-42, DV, PA, ST2004, AL, PAN, SV, ST2007, ST2011, RMA).

“Experiencia de lectura” (*Informaciones*)

“repitiendo

desde un **trágico** fondo de algodón

y sangre”, (vv. 44-46, *Informaciones*, NS)

“repitiendo

desde un **lúbrico** fondo de algodón

y sangre”, (DH, P, SN, DV, DH nu, PA, AP, ST2004, AL, PAN, SV, ST2007, PR, ST2011, RMA).

“**délfico** rastro de sustituciones

que ahora acude

y permanece en el poema”. (vv. 60-62, *Informaciones*, 61-63, NS; vv. 62-64, DH, P)

“**délfico** rastro de sustituciones



que ahora acude
y *permanece en el poema*". (vv. 62-64, SN)
"pérfido rastro de sustituciones
que ahora acude
y permanece en el poema". (vv. 62-64, DV, DH nu, PA, AP, ST2004, AL,
PAN, SV, ST2007, PR, ST2011, RMA²⁶).

"Bar nocturno" (EP)²⁷
"Era una esquirra el clarinete,
un estertor de la **alegría**". (vv. 20-21, EP)
"Era una esquirra el clarinete,
un estertor de la **ardentía**". (V, P, SN)
"Era una esquirra el clarinete,
un estertor de la **armonía**". (DV, PA, AP, ST2004, AL, PAN, SV, ST2007,
ST2011).

El proceso de resonancias fonéticas que estamos analizando –y como digo, los ejemplos son muy numerosos²⁸–, podría explicarnos también la sustitución de "fragoroso" por "borrascoso" en las variantes del poema "El libro" (M), así como la de "caudaloso" por "clamoroso" en "La soleá" (*Papeles*); o el paso, en el poema "La música del mundo", de "ofrecidas" a "proferidas", y, finalmente, a "preteridas":

"El libro" (M)²⁹
"Qué movimiento **fragoroso**
surge, infamante, desde el contenido" (vv. 16-17, M)
"Qué movimiento **borrascoso**
surge implacable desde el semillero" (vv. 17-18, V, P; vv. 18-19, ST2004,
ST2007, ST2011).

"La soleá" (*Papeles*)³⁰
"menguando el **caudaloso**
martirio de la luz". (vv. 33-34, PSA)
"menguando el **clamoroso**
martirio de la luz". (V, P, SN, DV, PA, AP, ST2004, AL, PAN, SV, ST2007, ST2011).

26. Los últimos dos versos aparecen en cursiva sólo en las versiones de PA, AP y ST2004.

27. Este poema pasará a titularse, a partir de *Vivir para contarlo*, "Somos el tiempo que nos queda".
28. No las analizaré aquí, pero saltan a la vista y al oído las relaciones entre "sidental-candéal-mineral"; "calor-candor"; "cobardía-agonía"; "inquietante-apremiante"; "extensibles-imposibles-imposibles"; "marginal-ocasional", o "su interioridad más decisoria–su veracidad más ilusoria"; variantes que afectan a distintos poemas de épocas muy diferentes. Y los ejemplos podrían haber sido otros.

29. Este poema pasará a titularse, a partir de *Vivir para contarlo*, "Un libro, por ejemplo".

30. Este poema pasará a titularse, a partir de *Vivir para contarlo*, "Hijas serás de nadie (La soleá)".



“La música del mundo” (M)³¹

“sobre las intenciones **ofrecidas**”, (v. 25, M)

“sobre las intenciones **proferidas**”, (V, P)

“sobre las intenciones **preteridas**”, (SN, DV, ST2004, SV, ST2007, CJM, ST2011).

En el mismo poema puede apreciarse el paso –de nuevo, una extremada similitud fonética– de “caudal” a “ritual”:

“Súbitamente, esa palabra, aumenta
el hallazgo **caudal** de la existencia”, (vv. 10-11, M)

“Súbitamente esa palabra aumenta
el hallazgo **caudal** de la memoria”, (V)

“Súbitamente, esa palabra, aumenta
el hallazgo **ritual** de la memoria” (P)

“Súbitamente, esa palabra, aumenta
el vértigo **ritual** de la memoria”, (SN, DV)³².

“Súbitamente esa palabra aumenta
el vértigo **ritual** de la memoria”, (ST2004, SV, ST2007, CJM, ST2011).

Un “vértigo ritual” de la memoria, el que acabamos de ver, que reaparece, como un eco de la propia voz poética, en una de las múltiples variantes que presenta el poema “Un cuerpo está esperando”, del mismo volumen, en las que encontramos, de nuevo, una significativa similitud sonora entre las formas adjetivales elegidas por el poeta:

“Un cuerpo está esperando” (M)

“De un **hilo capital** pendiente el cuerpo,
ya no es posible reducir su lastre”. (vv. 25-26, M)

“De un **hilo funeral** pendiente el cuerpo,
ya no es posible reducir su lastre”. (vv. 32-33, V)

“De un **vértigo ritual** pendiente el cuerpo,
ya no es posible conjurar su lastre”. (vv. 33-34, P, SN, DV, PA, ST2004, AL, ST2007, CJM, ST2001).

Otro cambio que afecta, como en el que acabamos de ver, a formas adjetivales femeninas agudas acabadas en “-al”, lo encontramos en el

31. Este poema pasará a titularse, a partir de *Vivir para contarlo*, “Música de fondo”.

32. La misma sustitución “caudal-ritual” puede apreciarse en el siguiente verso del poema “Los signos inmortales” perteneciente también a *Memorias de poco tiempo* (a partir de *Vivir para contarlo* se titulará “Signos favorables”): “la vigilia **caudal** de la naturaleza” (v. 2, M, V, P), “la vigilia **ritual** de la naturaleza” (SN, DV); variante con la que coincide la última versión publicada del poema: ST2011.



paso de “germinal” a “genital” en las siguientes variantes –nótese la cercanía sonora que existe también entre “baluartes” y “estandartes”–:

“No tengo nada que perder” (HM)

“La tierra **germinal**, los baluartes fugitivos del sueño”, (vv. 12-13, HM)

“La tierra **germinal**, los estandartes fugitivos del sueño”, (vv. 12-13, EP)

“La tierra **genital**, los estandartes clandestinos del sueño”, (vv. 11-12, V, P, SN, DV, PA, ST2004, AL, PAN, SV, ST2007, CJM, ST2011).

Pero no siempre desaparece el adjetivo –bello para mí, y de literaria memoria– “germinal”; por el contrario, puede introducirse en una variante, como ocurre en el primero de los siguientes ejemplos, en el que sustituye a “tutelar” –sustitución acompañada por el cambio de título del poema que, a partir de *Vivir para contarlo*, pasará a titularse “Entre todas las manos”–, y será así también en la última versión publicada por nuestro autor; mientras que en el segundo ejemplo, vemos que regresa –también en la última versión publicada de estos versos–, tras haber sido sustituido por “inmemorial” –volveremos a ver vacilaciones de este tipo–.

“La mano tutelar” (M)

“¿De dónde vienes tú, señal oscura, mano implacable, **tutelar**³³ presagio”, (vv. 23-24, M)

“¿De dónde vienes tú, perenne asedio, mano infamante, **germinal** presagio”, (V, P, ST2011).

“La seguriya” (*Papeles*)³⁴

“de la sabiduría más primera, infusa clarividencia **germinal** del alma”, (vv. 61-62, *Papeles*)

“de la sabiduría más primera, difusa clarividencia **inmemorial** del sueño”, (vv. 60-61, V, P)

“de la sabiduría más primera, difusa clarividencia **germinal** del sueño”, (vv. 60-61, SN, DV, ST2011).

33. Se trata de un adjetivo que aparece con frecuencia en el primer tramo de la obra de Caballero Bonald (recuerdo, por ejemplo, el “misterioso azul tutelar”, “su origen tutelar de llamas” o las “primeras aguas tutelares”), y que, a veces, será sustituido.

34. Este poema pasará a titularse, a partir de *Vivir para contarlo*, “Tierra sobre la tierra (La seguriya)”.



El adjetivo “genital”, que hemos visto en las variantes del poema “No tengo nada que perder” (HM), volveremos a encontrarlo en una de las versiones del poema publicado por vez primera, sin título, en la revista *Litoral*, e incluido por primera vez en volumen en *Descrédito del héroe*, con el título “Técnica de la imaginación”; aunque como puede apreciarse, en este caso será, a su vez, sustituido por “ornamental” –de nuevo una vacilación, una vuelta atrás–:

“Hay un olor a papiro y a remo de Esmirna y a sudor de caballo en cada lastimoso deterioro **corporal** de la geografía”. (4-6, *Litoral*)

“Hay un olor a papiro y a remo de Esmirna y a sudor de caballo en cada lastimoso repliegue **genital** de la geografía”. (DH, P)

“Hay un olor a papiro y a remo de Esmirna y a sudor de caballo en cada repliegue **ornamental** de la geografía” (SN, DV, DH nu, PA, ST2004, SV, ST2007, ST2011, RMA).

Otros ejemplos de esas vacilaciones, de esas vueltas atrás tan características del hacer poético de Caballero Bonald –una clara prueba, por otra parte, de que el proceso de rescritura no debe entenderse, como ya dije, como un proceso “ascendente”–, son los representados por los cambios “minerales-tutelares-minerales”, o “sarmiento-fermento-sarmiento”; en este último caso, la aparición de “fermento” logra, a mi juicio, un mayor rendimiento poético –la oscura humedad de la cueva como un humus propiciatorio de la vida– (uno de los raros casos en los que la versión de *Doble vida* enriquece el texto³⁵); rendimiento eliminado con la vuelta atrás:

“Como la sangre de los suyos” (*Poesía Española*)³⁶

“por sus bodegas de Jerez

con órficas sustancias **minerales**”, (vv. 31-32, *Poesía Española*, M, V, P)

“por sus bodegas de Jerez

con órficas sustancias **tutelares**”, (SN)

“por sus bodegas de Jerez

con órficas sustancias **minerales**”, (ST2004, AL, ST2007, ST2011).

35. “Como comenté en mi estudio ya citado, la poesía de Caballero Bonald y sus variantes, *la antología Doble vida* (1989) representa una quiebra, a mi juicio en la línea poética de Caballero Bonald: las versiones que introduce, a menudo empobrecen notablemente las precedentes; reflejo de una actitud vital especialmente desengañada y dolorosa, fruto de una íntima crisis personal que se manifiesta de modo evidente en el estilo y que desvela una gran desconfianza en los artificios poéticos, que es como decir en la poesía misma, lo que lo llevará a rechazar las versiones más cuidadas y a preferir soluciones de menor altura estética.

36. Este poema pasará a titularse, a partir de *Vivir para contarlo*, “Itinerario familiar para R. B.”.



“La cueva del siurell” (*Papeles*)

“cavernario **sarmiento** entre los grumos” (v. 38, *Papeles*)

“cavernario

sarmiento entre los grumos” (vv. 37-38, HM; vv. 35-36, V, P; vv. 36-37, SN)

“cavernario **fermento** entre los grumos” (v. 36, DV)

“cavernario

sarmiento entre los grumos” (vv. 36-37, ST2004, AL, SV, ST2007, ST2011, RMA).

La fuerza del eco fonético, de la sonoridad, tiene tal poder sobre el poeta, que en ocasiones la inclusión de una variante de tipo fonético, llamémosla así, crea una cierta anomalía, o incluso incongruencia, en el sentido del verso, que obliga a su autor a un reajuste posterior. Así por ejemplo, el cambio de “traición” por “razón” genera, a mi parecer, en las siguientes variantes, el de “cómplice” por “incrédula”; quizá del mismo modo la aparición de “compartida”, en el poema “No tengo nada que perder”, podría deberse al paso precedente de “delicia” a “codicia”:

“Señal de mi enemigo” (M)³⁷

“la **cómplice traición**, la venenosa” (v. 9, M)

“la **cómplice razón**, la venenosa” (V, P)

“la **incrédula razón**, la venenosa” (SN, PA, ST2004, PAN, SV, ST2007, ST2011)³⁸.

“No tengo nada que perder” (HM)

“**Vespertina**

delicia, ¿qué haré con este cuerpo?” (vv. 18-19, HM)

“**Clandestina codicia**

¿qué haré con este cuerpo?” (vv. 18-19, EP)

“**Compartida codicia**,

¿qué haré con este cuerpo?” (vv. 17-18, V, P, SN; vv. 16-17, DV, PA).

“**Compartida codicia**, ¿qué

haré con este cuerpo?” (vv. 16-17, ST2004, AL, PAN, SV, ST2007, CJM, ST2011, RMA).

37. Este poema pasará a titularse, a partir de *Vivir para contarlo*, “Soy mi enemigo”.

38. También en los casos en los que no hay identidad fonética se producen reajustes que tienden a eliminar una anomalía o incongruencia provocada por una rescritura precedente, como en el siguiente ejemplo, en el que la sustitución de “tristeza” por “paciencia” provoca, por motivos de reajuste semántico, la de “terrible” por “imposible”, en el poema “El mendigo” (*Correo Literario*) –a partir de *Platero* se titulará “Mendigo”–: “su **terrible tristeza** extenuada” (v. 8, *Correo Literario*, *Platero*, AD), “su **terrible paciencia** extenuada” (V, P, SN), “su **imposible paciencia** extenuada” (DV; variante que coincide con la de la última versión publicada por Caballero Bonald: ST2011).



Un fenómeno que también puede advertirse en la siguiente serie de variantes, en las que la aparición de “sin nadie” –eco, en cierto modo, de “durable”–, y el cambio de “nada necesaria” por “hermandad necesaria”, hace que el verso que resulta en las versiones de *Vivir* y *Poesía* carezca de sentido, por lo que el autor se verá obligado a introducir otro cambio posterior, es decir, a sustituir “necesaria” por “imposible”, adjetivo que más tarde cambiará de lugar; hasta conseguir llegar, en la última versión, a una expresión más clara y contundente, “la pobreza de todos”:

“Domingo” (*Aula*)

“la **nada necesaria** que es **un cuerpo durable**”. (v. 20, *Aula*, AD)

“la **hermandad necesaria** que es **un cuerpo sin nadie**”. (v. 19, V, P)

“la **hermandad imposible** que es **un cuerpo sin nadie**”. (v. 19, SN)

“la **imposible hermandad** que es **un cuerpo sin nadie**”. (v. 19, DV)

“la **pobreza de todos** que es **un cuerpo sin nadie**”. (v. 19, PA, ST2004, AL, PAN, SV, ST2007, ST2011).

Un mayor rendimiento conceptual y estético

En algunas ocasiones el eco fonético, esa resonancia que lleva de una variante a otra, que las enlaza, logra –dándole así razón a su autor y premiándolo por no haberse contentado, por haber lanzado de nuevo el dado– lo que seguramente Caballero Bonald perseguía: mayor expresividad, o coherencia, o sugestión; un mayor logro estético, en definitiva; como puede apreciarse en el siguiente ejemplo, perteneciente a uno de los primeros poemas publicados por Caballero Bonald, que dará título a su primer poemario, *Las adivinaciones*; variantes en las que el “borrón –más cercano fonéticamente a “hondón” de lo que lo está “hondón” de “fragor”– muestra de forma más explícita los estragos del olvido:

“Las adivinaciones” (*Platero*)

“pierde pie poco a poco hacia un **fragor** de olvido”, (v. 7, *Platero*, AD)

“pierde pie poco a poco hacia un **hondón** de olvido”, (V, P, SN)

“pierde pie poco a poco hacia un **borrón** de olvido,” (DV, PA, ST2004, AL, PAN, SV, ST2007, ST2011).

El sustantivo “fragor”, que aparece frecuentemente en la primera poesía de Caballero Bonald, posteriormente irá siendo sustituido,



como acabamos de ver y como ocurre también en el siguiente ejemplo del poema “Señal de mi enemigo” (del que ya se ha señalado el cambio de título) –nótese también la semejanza entre “insistente” e “inclemente” y entre “sacrificada” y “encarcelada”:

“Señal de mi enemigo” (M)

“el insistente

fragor de aquella paz sacrificada”. (vv. 10-11, M)

“el insistente

terror de aquella paz sacrificada”. (V, P, SN, PA)

“la inclemente

pasión de aquella paz encarcelada”. (ST2004, PAN, SV, ST2007, ST2011).

Pero no siempre el sustantivo “fragor” se elimina: puede conservarse, o incluirse en una nueva variante, pero generalmente en contextos relacionados con la percepción acústica o con el sonido en general, con su significado más natural y propio, como demuestra el siguiente ejemplo:

“Versículo del Génesis” (V)

“y en el **hondón** de las palabras

entra también la noche”. (vv. 26-27, V, P)

“y en el **fragor** de las palabras

entra también la noche”. (SN, DV, PA, AP, ST2004, AL, PAN, SV, ST2007, CJM, PR, ST2011, RMA).

El logro de una mayor coherencia semántica o de un mayor rendimiento textual, en casos de evidente similitud fonética entre los términos sucesivamente incluidos y sustituidos por Caballero Bonald, puede apreciarse en las siguientes variantes –a la sustitución se añade el añadido del posesivo– en las que, a mi juicio, el adjetivo “anhelante” posee, en el contexto en el que aparece, mayor expresividad que los que lo preceden –nótese la vuelta atrás en la versión de *Casa junto al mar* (CJM)–:

“El hilo de Ariadna” (NS)³⁹

“el **acezante** cuerpo”, (v. 11, NS)

“por su **impaciente** cuerpo”, (DH, P)

“por su **acuciante** cuerpo”, (SN, DV)

“por su **anhelante** cuerpo”, (DH nu, PA, ST2004, AL, PAN, SV)

39. Este poema pasará a titularse, a partir de *Descrédito del héroe*, “Hilo de Ariadna”.



“el **acezante** cuerpo”, (CJM)

“por su **anhelante** cuerpo”, (PR, ST2011).

Mientras que “sudor”, al dejar paso a “estupor” en los siguientes versos, además de eliminar una referencia que Caballero Bonald quizá consideró en su momento demasiado explícita, introduce un elemento de carácter psicológico que enriquece, a mi parecer, el sentido del verso:

“Psicología aplicada” (NS)

“pululan

por el insomnio algo así como bultos

gesticulantes de **sudor**, siluetas”, (vv. 2-4, NS)

“pululan

por el insomnio algo así como bultos

gesticulantes de **estupor**, siluetas”, (DH, P, SN, DV, DH nu, PA, ST2004,

PAN, SV, ST2007, ST2011, RMA).

Un proceso paralelo al paso de “sopor” a “impudor” lo encontramos en las variantes del siguiente poema de *Laberinto de fortuna*:

“Molusco de jardín” (LF)

“Ingería una enorme cantidad de **sopor** mientras hablaba y una baba epicúrea le pendía del labio como un resentimiento”. (ll. 1-3, LF)

“Ingería una enorme cantidad de **impudor** mientras hablaba y una baba epicúrea le pendía del labio como un resentimiento”. (DV, LF nu, ST2004, ST2007, ST2011).

Otro ejemplo de la aparición del sustantivo “estupor”, tan amado por nuestro poeta, que con una mirada infantil o adolescente se nos muestra maravillado o impresionado por la realidad, lo encontramos en las variantes de los siguientes versos, pertenecientes a un poema de *Las horas muertas* –la versión de *El papel del coro* refleja el tono general de las variantes de esta obra, que provocan, entre otras cosas, un gran empobrecimiento formal⁴⁰:

“Mañana, me decían” (HM)

“bajo el látigo

del **corazón** y de las letanías”. (vv. 43-44, HM)

“bajo el látigo

40. Véase M. J. Flores Requejo, *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*, ob. cit., pp. 67-76.



del **monitor** y de las letanías”. (vv. 43-44, EP)

“bajo el látigo

del **estupor** y de las letanías”, (vv. 42-43, V; vv. 43-44, P, SN, DV, ST2004, AL, PAN, SV, ST2007, ST2011).

Por lo que respecta al sustantivo “estupor”, pese a las vueltas atrás y a las vacilaciones, las siguientes variantes –por las relaciones que establecen entre dolor, temor y estupor– parecen confirmar que se trata del estupor del niño, de la mirada atónita del niño o de quien igualmente indefenso asiste asombrado a un dolor quizá provocado por el temor –nótese, también, la gran similitud que poseen los adjetivos “cambiantes-sangrantes-sobrantes”–:

“Domingo” (*Aula*)

“pespuntos de **dolor**, esperanzas cambiantes” (v. 5, *Aula*, AD)

“pespuntos de **dolor**, esperanzas sangrantes” (V, P)

“pespuntos de **temor**, esperanzas sobrantes” (SN)

“pespuntos de **estupor**, esperanzas sobrantes” (DV)

“pespuntos de **temor**, esperanzas sobrantes” (PA, ST2004, AL, PAN, ST2007)

“pespuntos de **dolor**, esperanzas sobrantes” (CJM)

“pespuntos de **temor**, esperanzas sobrantes” (ST2011).

Un sustantivo, “estupor”, que reaparece en una de las variantes que presenta uno de los versos del poema, perteneciente a *Memorias de poco tiempo*, “El libro”, del que ya se ha señalado su cambio de título; variante en la que el “oscuro rumor” dejará paso a un “vibrante estupor”: “vibrante” recoge, en cierta medida, el contenido semántico de “rumor”, y lo intensifica; por otra parte, las “hojas impregnadas” serán “hojas arrasadas” –la rescritura intensifica la desolación con la que se contempla el libro, y la belleza del verso, a mi juicio–; vocablo sustituido –de nuevo, una vuelta atrás–, por el precedente “impregnadas”:

“El libro” (M)

“Se escucha allá en su fondo el **oscuro rumor**
de las cautivas hojas **impregnadas**”. (vv. 22-23, M)

“Se escucha allá en su fondo el **vibrante estupor**
de las cautivas hojas **arrasadas**”. (vv. 23-24, V, P)

“Se escucha allá en su fondo el **vibrante estupor**
de las cautivas hojas **impregnadas**”. (vv. 24-25, ST2004, ST2007, ST2011).



Una mayor intensificación lírica o rendimiento poético, como queramos denominarlo, puede apreciarse, asimismo, en el siguiente ejemplo, que afecta al poema “La soleá” (también en este caso hemos señalado ya el cambio de título), en el que la variante “jadeante” enriquecerá doblemente el sentido del verso, a mi parecer, ya que si por una parte evoca el jadeo del cante al que se refiere, por otra sugiere también el jadeo amoroso:

“La soleá” (*Papeles*)

“mientras las **devorantes** llaves
del amor” (vv. 8-9, *Papeles*, V)

“mientras las **jadeantes** llaves
del amor” (P, SN, DV, PA, AP, ST2004, AL, PAN, SV, ST2007, ST2011).

Se trata de un vocablo, “jadeantes”, que aparece en otras variantes, como la incluida en el poema “Lo desahuciaron de vivir” (*Platero*) —una inclusión que sumada a los otros cambios, nos lleva, en sólo dos versos, de un paisaje dulce, tópico y sentimental, a un espacio mucho más personal, inquietante y erótico—; o las que aparecen en la rescritura del poema “El martinete”, en el que, como se puede notar, a partir de “anhelantes”, que no tiene ninguna relación sonora con “deleitosos”, se crea una serie íntimamente unida por la sonoridad: “anhelantes-jadeantes-sofocantes-palpitanes” (con una vuelta atrás, además) —nótese, asimismo, el trío de adjetivos antepuestos esdrújulos “angélico-tiránico-atónito”—; un nuevo y similar trío de adjetivos encontramos en el poema “Las adivinaciones” (“penetrante-anhelante-jadeante”):

“Lo desahuciaron de vivir” (*Platero*)

“**en la arboleda**

verdeante”, (vv. 2-3, *Platero*, M)

“**junto a las cercas**

jadeantes”. (V, P, ST2004, ST2007, ST2011).

“El martinete” (*Papeles*)⁴¹

“angélico recinto, macilenta

raíz del corazón que va entreabriendo

los **deleitosos** bordes de su herida”. (vv. 35-37, *Papeles*)

“tiránico refugio, mitológica

fragua del corazón que va entreabriendo

41. Este poema pasará a titularse, a partir de *Vivir para contarlo*, “Oficio del hierro (El martinete)”.



los **anhelantes** bordes de su herida”. (V, P)
“atónito refugio, mitológica
fragua del corazón que va entreabriendo
los **jadeantes** bordes de su herida”. (SN)
“atónito refugio, mitológica
fragua del corazón que va entreabriendo
los **sofocantes** bordes de su herida”. (DV)
“atónito refugio, mitológica
fragua del corazón que va entreabriendo
los **palpitantes** bordes de su herida” (ST2004)
“atónito refugio, mitológica
fragua del corazón que va entreabriendo
los **jadeantes** bordes de su herida”. (vv. 36-38, SV)
“atónito refugio, mitológica
fragua del corazón que va entreabriendo
los **palpitantes** bordes de su herida”. (vv. 36-38, ST2007, ST2011).

“Las adivinaciones” (*Platero*)
“su virus **penetrante**, su estrato corrosivo”, (v. 3, *Platero*, AD)
“su virus **anhelante**, su terror al vacío”, (V, P, SN)
“su rastro **jadeante**, su terror al vacío”, (DV, PA, ST2004, AL, PAN, SV,
ST2007, ST2011).

Un caso contrario al último que acabamos de ver –muestra de la tendencia opuesta, pero también, un ejemplo más de la frecuente relación que establece Caballero Bonald entre “jadeante” y “anhelante”– lo encontramos en los siguientes versos, en los que “jadeante” deja paso a “anhelante”, así como el “relato” al “retablo” y el “retablo” al “derredor”:

“Gúardate de Leteo” (DH)
“el **jadeante**
relato de la noche: los difusos” (vv. 12-13, DH, P)
“el **jadeante**
retablo de la noche: los difusos” (SN)
“el **anhelante**
rededor de la noche: los difusos” (DV, DH nu, PA, AP, ST2004, AL,
PAN, SV, ST2007, PR, ST2011).

También puede apreciarse el logro de un mayor rendimiento conceptual y estético en el siguiente ejemplo, en el que la “lucidez”, más tarde “declinante lucidez” –un segundo ejemplo de adición, en este



caso adjetival—, abre, a mi juicio, un espacio conceptual de mayor riqueza y sugestión que el creado por el sustantivo “red”:

“Contra Séneca” (LF)

“Son contagios acérrimos, testarudos expolios que embadurnan mi alma, la confinan a un tramo residual **de esa red** en que a veces se atrofian los recuerdos”. (ll. 9-11, LF)

“Son contagios acérrimos, testarudos expolios que embadurnan mi alma, la retienen en **esa lucidez** en que a veces se enturbian los recuerdos”. (DV)

“Son contagios acérrimos, testarudos expolios que embadurnan mi alma, la confinan **en esa declinante lucidez** donde a veces se atrofian los recuerdos”. (LF nu).

“Son contagios acérrimos, testarudos expolios que embadurnan mi alma, la confinan **en esa declinante lucidez** donde a veces se atrofian los deseos”. (ST2004, AL, PAN, SV, ST2007, ST2011).

Del mismo modo, la sustitución de “lugar” por “ramal” tiñe al verso de un mayor poder evocador, como también ocurre con la sustitución de “humedad” por “ansiedad” —lástima de esa “represalia” que ocupa el lugar de “acometida” en la versión de *Selección natural* y en las poesías completas y antologías posteriores que recogen el poema—:

“Fuego provocado” (LF)

“¿Se incendiará la casa mientras estoy dormido? ¿Irán cayendo sobre mi cabeza las remotas cenizas de esa hoguera que se quedó prendida en un **lugar** del sueño?” (ll. 1-4, LF, DV)

“¿Se incendiará la casa mientras estoy dormido? ¿Irán cayendo sobre mi cabeza las remotas cenizas de esa hoguera que se quedó prendida en un **ramal** del sueño?” (LF nu, PA, ST2004, PAN, ST2007, ST2011).

“Verano solo” (PC)

“vaheaba la arena
como una incandescente **acometida**
de **humedad**”. (vv. 81-83, PC; vv. 80-82, V)

“vaheaba la arena
como una incandescente **acometida**
de **ansiedad**”. (vv. 78-80, P)

“vaheaba la arena
como una incandescente **represalia**
de **ansiedad**”. (vv. 71-73, SN, ST2004, PAN, ST2007, ST2011).



Igualmente, en el poema “El libro” –que se tituló posteriormente “Un libro, por ejemplo”, como ya he señalado–, de *Memorias de poco tiempo*, el adjetivo “combativo”, además de eliminar cierta imprecisión semántica presente en “vocativo”, añadiendo con ello intensidad al verso, subraya la idea –el tema del poema es la escritura, el libro– de ese combate que implica para todo autor la consecución de la propia obra literaria:

“de un **vocativo** pecho que lo irguió con su vida” (v. 20, M)

“de un **combativo** pecho que lo irguió con su vida”. (v. 21, V, P; v. 22, ST2004, ST2007, ST2011).

Mayor fuerza y precisión semántica alcanza también Caballero Bonald, a mi juicio, en las siguientes variantes, con la inclusión de “carcelarias” en lugar de “tumultuarias”, adjetivo que oscurecía el significado del verso, y con el que quizá el poeta pretendía referirse al hacinamiento de las celdas (una lectura a la que me lleva “carcelarias” y a la que no habría llegado sólo con la lectura del verso original); y en cierta medida, también con el paso de “sustancia” a “constancia”: una constancia que alude a la presencia constante del rocío, y del amigo, Eduardo, al que se dedica el poema –concepto subrayado por la aparición del verbo “resistir” (“así resiste”), en lugar del verbo “caminar” (“así camina”):

“No sé de dónde vienes” (*Tertulia*)

“Es posible que ya estuvieses cerca

de esas habitaciones **tumultuarias**” (vv. 3-4, *Tertulia*, M)

“o es posible que ya estuvieses dentro

de esas habitaciones **tumultuarias**” (V, P)

“o es posible que ya estuvieses dentro

de esas habitaciones **carcelarias**” (SN, DV, ST2004, PAN, SV, ST2007, ST2011).

“Se llamaba Eduardo aquella compañía” (M)

“gota exangüe, la vegetal **sustancia**

postrera del rocío, así camina” (vv. 36-37, M).

“gota exangüe, la vegetal **constancia**

postrera del rocío, así resiste” (V, P, ST2004, SV, ST2007, ST2011).

A veces la simple sustitución de un adjetivo –variante a la que a lo mejor el autor llega por simples resonancias fónicas– puede provocar



un sutil cambio de tono poético, como ocurre por ejemplo en el siguiente caso, en el que el paso de “corporal” a “comunal” implicará el de una poesía en cierta medida intimista y sentimental, a otra orientada hacia una estética de tono sociorrealista, como ocurre en el poema “El mendigo” –posteriormente “Mendigo”, como ya se señaló–:

“El mendigo” (*Correo Literario*)

“su bocanada de rotura **corporal**”, (v. 30, *Correo Literario*, *Platero*, AD)

“su bocanada de rotura **comunal**”, (V, P, SN, DV, ST2004; v. 33, AL; v. 30, ST2007, SR2011).

Ruptura del eco sonoro

Aunque en menor medida, no faltan ejemplos en los que se rompe la “línea fónica”, la continuidad de sonidos construida por la serie de variantes, o que une a un grupo de éstas, al incluir Caballero Bonald, en la última versión, un término que no posee ninguna relación fónica con los precedentes, como en el paso de “temblor” a “tesón” y de “tesón” a “avidez”, o en los grupos de variantes “desterrada-despojada-desvalida” –si bien, en este caso, hay una vuelta atrás–, “azar-imán-afán-proporción”, o “borrón, tesón, turbión, boquetes” –en este último caso se trata no sólo de sustitución sino también de adición: se añaden un posesivo y un adjetivo, con grave pérdida, dicho sea de paso, del poder evocador de las versiones precedentes–:

“En la hora propicia” (*Caracola*)

“recuenta su esperanza con el mismo

temblor que el avariento sus monedas”. (vv. 2-3, *Caracola*, HM)

“recuenta su esperanza con el mismo

tesón que el avariento sus monedas”. (EP)

“recuenta su esperanza con la misma

avidez que el avariento sus monedas”. (V, P)

“recuenta su esperanza con la misma **avidez**

que el avariento sus monedas”. (SN, DV, ST2004, SV, ST2007, ST2011).

“La noche

desterrada, el vacío del mundo”, (vv. 5-6, *Caracola*)

“La noche

desterrada, lo caduco del mundo”, (HM, EP)

“La

noche **desterrada**, lo abolido del mundo”, (V)



“La noche
desterrada, lo abolido del mundo”, (P)
“La noche
despojada, lo abolido del mundo”, (SN)
“La noche
desvalida, lo abolido del mundo”, (DV).
“La noche
despojada, lo abolido del mundo”, (ST2004, SV, ST2007, ST2011).

“Femme nue” (*El Socialista*)
“¿no perpetúan **el** cartesiano **azar** de la anarquía, esa otra estirpe sexual de la cultura cuya razón de ser consiste en su vivificante sinrazón?” (ll. 11-13, *El Socialista*)
“¿no perpetúan **el** cartesiano **imán** de la anarquía, esa otra estirpe sexual de la cultura cuya razón de ser consiste en su vivificante sinrazón?” (LF)
“¿no perpetúan **el** cartesiano **afán** de la anarquía, esa otra estirpe sexual de la cultura cuya razón de ser consiste en su vivificante sinrazón?” (DV)
“¿no perpetúan **la** cartesiana **proporción**⁴² de la anarquía, esa otra estirpe sexual de la cultura cuya razón de ser consiste en su vivificante sinrazón?” (LF nu, ST2004, AL, PAN, SV, ST2007, ST2011).

“Versículo del Génesis” (V)
“deja el **borrón** de su espesura
entre los cuerpos que se aman”, (vv. 32-33, V)
“deja el **tesón** de su espesura
entre los cuerpos que se aman”, (P)
“deja el **turbión** de su espesura
entre los cuerpos que se aman”, (SN)
“**abre sus últimos boquetes**
entre los cuerpos que se aman” (DV, PA, AP, ST2004, ALPAN, SV,
ST2007, CJM, PR, ST2011, RMA).

En el siguiente ejemplo puede apreciarse la sustitución de “turbión” por “furor”, y de “furor” por “sabor”: una línea fonética rota con la última de las variantes, en la que encontramos a “lastre”, un sustantivo que no es extraño a la poesía de Caballero Bonald, sobre todo a sus primeros poemarios, aunque no siempre se conserva, y que aparece incluso en el título de uno de los poemas de *Las horas muertas*, “El lastre de mi historia”, si bien posteriormente el poema se titulará “Todo, nada está escrito”:

42. Sustantivo cuya presencia podría deberse a razones de coherencia semántica con el adjetivo.



“La equidad de la mañana” (HM)
 “El cuerpo entonces, todavía
 con **el turbión** del barro hollado
 entre sus baluartes”, (vv. 12-14, HM)
 “El cuerpo entonces, todavía
 con **el furor** del barro ardiendo
 entre sus baluartes”, (vv. 13-15, EP; vv. 12-14, V, P, SN)
 “El cuerpo entonces, todavía
 con **el sabor** del barro hirviendo
 entre sus baluartes”, (vv. 12-14, DV)
 “El cuerpo entonces, todavía
 con **el lastre** del barro ardiendo
 entre sus baluartes”, (vv. 12-14, ST2004, PAN, SV, ST2007, ST2011).

El mismo fenómeno puede apreciarse en el siguiente ejemplo, en el que “sucesivas” –adjetivo ligado fonéticamente a “unitivas” y “fugitivas”– sustituye a “irremediables”, vocablo que cierra la serie de variantes fónicas “innumerables-indeclinables-irremediables”, y que subrayaba la idea de ese inevitable paso del tiempo que simbolizan las “aguas fugitivas” –la más bella versión, a mi juicio–:

“Se llamaba Eduardo aquella compañía” (M)
 “de sus **innumerables** aguas **unitivas**”. (v. 8, M)
 “de **indeclinables** aguas **fugitivas**”. (V)
 “de **irremediables** aguas **fugitivas**”. (P)
 “de **sucesivas** aguas **tutelares**”. (ST2004, SV, ST2007, ST2011).

A modo de conclusión

Como decía al principio, la palabra poética de Caballero Bonald nace y vive de la fascinación por el sonido y por el ritmo. Una meditación sonora, rítmica, podríamos decir: por el sonido al sentido.

Autor quizá de una única obra lírica, si le aplicáramos las siguientes palabras de D. Isella:

“Podría decirse que el escritor más fecundo y con mayor capacidad de renovación en cada uno de sus libros, es en realidad el autor de una sola obra, perseguida en sucesivos intentos y nunca realmente lograda. En tal sentido, a ningún escritor se le concede separarse de la propia página



como de algo completamente acabado, pero para algunos esta imposibilidad se convierte en un conflicto nunca resuelto”⁴³.

Un conflicto que estimula y da vida –sus poemas como animales vivos, no cristalizados o momificados; casi a salvo del tiempo–. Una rescritura que en sus enmiendas y vacilaciones, en sus errores y en sus hallazgos, y sobre todo en la apasionada obstinación de la búsqueda, nos muestra la gran aventura literaria y humana de José Manuel Caballero Bonald.

43. D. Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di Filologia d'autore*, Liviana, Padova, 1987, p. 93.