



Formación literaria y visión de la literatura
en las “novelas de la memoria” de José Manuel Caballero
Bonald

Antonio Unzué

IES Santiago Sobrequés (Girona)
aunzue@xtec.cat

Resumen: Este artículo analiza el proceso de formación literaria del protagonista de las novelas de la memoria de Caballero Bonald. A partir de los elementos de autor implícito que recogen estas dos narraciones y de la confrontación con otros testimonios, se esbozan las líneas principales que conforman la visión de la literatura del escritor jerezano.

Palabras clave: Caballero Bonald, memorias, formación literaria.

Que un escritor exponga su proceso de formación literaria o que explicite su poética no deja de ser un hecho habitual. Para entender la visión de la literatura de un autor, estos testimonios directos resultan de gran interés, si bien, como es natural, deben interpretarse con las debidas reservas y a la luz de las obras en que se han concretado. Esta prevención debería acentuarse en el caso de las “novelas de la memoria” de Caballero Bonald por el cuestionamiento sistemático de su propia historia.

1. Algunas consideraciones sobre el autor y su relato

Cuando en 1995 el escritor jerezano José Manuel Caballero Bonald publica la primera entrega de sus “novelas de la memoria”, se trata de un autor con una obra poética, narrativa y ensayística reconocida por la crítica como una de las más destacadas del panorama literario hispánico desde los años cincuenta. Con esta nueva narración, el escritor amplía su dedicación genérica acercándose a las memorias y a la autobiografía, sin abandonar por ello del todo el terreno ficcional. Conviene tener presente esta circunstancia para enmarcar adecuadamente la interpretación acerca de su formación literaria a la luz de estos relatos.

El proceso de formación literaria de un escritor constituye un elemento clave de su construcción personal. En *Tiempo de guerras perdidas* (1995) y *La costumbre de vivir* (2001), Caballero Bonald dibuja, respectivamente, una secuencia de formación y otra de consolidación del proyecto personal. Por eso, el autor-protagonista-narrador se ocupa de sus primeras lecturas y señala las líneas principales que determinarán sus preferencias como lector y como escritor. No obstante, conviene no perder de vista el contexto genérico (se trata de unas “novelas de la memoria”) en el que se enmarcan estas secuencias. Por eso, para configurar las líneas básicas que caracterizan la visión de la literatura del escritor jerezano, es importante atender también a otras fuentes que permitan matizar las conclusiones.

En una obra ya clásica, W.C. Booth (1961) propone distinguir entre el autor real, entendido como una instancia socialmente identificable, y el autor implícito, que podría definirse como la imagen del escritor presente en el texto a través de diversos procedimientos. El análisis de esta presencia del autor en un texto de contenido memorialístico resulta de gran interés y conviene abordarla considerando algunos matices en torno a la fiabilidad, ciertamente relativa, que el propio relato postula.

Tal como señala Loureiro (1991:3), la interpretación de la escritura autobiográfica como un juego en torno al texto y al sujeto constituye una de las corrientes dominantes en los estudios literarios actuales, después de la primera etapa, la del *bios*, en la que la atención parecía centrarse en el referente externo. De este cambio surge la reflexión en torno a las posibilidades del propio conocimiento y acerca de la escritura como construcción personal.

Realmente, en el caso de las memorias de Caballero Bonald, es evidente la insistencia del narrador en las dificultades del proceso de recuperación del pasado. Incluso, en diferentes ocasiones, esta voz narrativa subraya el carácter creativo del propio proceso de evocación, que no reproduce necesariamente lo vivido, sino que, a menudo, tiende a elaborar un relato probable en torno a la experiencia. El autor se cura en salud del riesgo de la coherencia, que con frecuencia rebaja la verosimilitud del relato memorialístico, subrayando las dificultades de la evocación y poniendo en primer plano reiteradamente los límites de su empresa. Así pues, la validez del relato no reside en su veracidad, pues ésta es cuestionada a menudo, sino precisamente en su carácter narrativo, en su condición literaria. Ya el mismo subtítulo lo deja bien claro: “novela de la memoria”.

Así pues, llegado a la frontera de la ancianidad, el escritor quiere dar a conocer la versión *definitiva* de sí mismo. Es un tópico en la crítica de la literatura personal la consideración de los motivos que conducen al escritor a convertir su persona en objeto de escritura. Caballero Bonald pone de relieve una de las motivaciones recogidas por Georges May en *La autobiografía*, el intento de recuperar sensaciones del pasado, de rescatarlas de su natural deterioro:

Se trata, simplemente, de un intento de recuperar ciertas sensaciones que aún se albergan en mi memoria y no ninguna fidedigna información sobre esa memoria. (Caballero 1995:13)

En realidad, la escritura personal supone un intento de recuperar un pasado escurridizo. El escritor, en efecto, es consciente de las limitaciones de su empresa. Por eso pone de relieve el enmascaramiento de la realidad operado por la memoria y la pervivencia entre los escombros del recuerdo de algunas sensaciones inconexas de intenso poder evocador. De ahí el deseo de evitar "las trampas literarias" (1995:154) en la reconstrucción del pasado y la apuesta por la ironía como herramienta distanciadora. Algo de eso se puede observar en la siguiente cita, a propósito de una escena sorprendente de su juventud:

Ya sé que quien recuerda se equivoca, pero yo he conservado durante más de cuarenta años la absoluta certeza de que aquella noche recibí una visita sobrenatural. Fue, en todo caso, un epílogo de mucho lucimiento para mis irregulares andanzas gaditanas. (1995:171)

De todas maneras, en línea con numerosos teóricos de la literatura personal, el escritor es consciente de la imposibilidad de reconstruir fielmente el pasado. Por otra parte, la experiencia personal del autor y su realidad más próxima ha sido objeto de reelaboración literaria en su obra narrativa previa:

Soy consciente de que ahora, mientras rastreo todo ese anecdótico río revuelto, lo que hago es reiterar con otros fines no pocas historias vividas por mí y aprovechadas como injertos ocasionales en mi obra novelística. (...) es obvio que hay efectivamente muchos tramos de mi experiencia personal, o de los objetos ordinarios de mi experiencia, que me han servido de una manera casi coercitiva y generalmente anfibológica en el desempeño de mi función de narrador. (1995: 245)

En efecto, el espacio físico, las relaciones sociales, los conflictos vividos por el escritor, todo ello, con una base biográfica clara, está presente en sus novelas desde *Dos días de setiembre*, centrada en el mundo vinatero jerezano, a *Campo de Agramante* (1991), ambientada en Sanlúcar de Barrameda y su comarca. ¿A qué se debe, entonces, ese interés por reelaborar los mismos materiales en forma de memorias? El escritor ofrece una respuesta que resulta en cierto modo paradójica, pues subraya, en una línea muy frecuente en la literatura contemporánea, la desaparición de las fronteras genéricas:

A fin de cuentas, el hecho de redactar unas memorias también equivale a montar una novela a partir de esa memoria. El suministro de mentiras no es en este caso sino una norma subsidiaria, casi un factor inexcusable dentro de la propia dinámica imaginativa de la ficción. ¿Qué crédito se le puede otorgar entonces a estas difíciles evocaciones? No soy capaz de calcularlo, aunque la verdad es que tampoco sería ya recomendable cambiar de tácticas deductivas. (1995: 245)

Así pues, Caballero Bonald se alinea con quienes ponen de relieve la imposibilidad del propio conocimiento. Lo cual le lleva a asimilar, en cierto modo, la escritura memorialística con la escritura de ficción. Reiteradamente, en declaraciones públicas el escritor identifica memorias y ficción. Por eso, preguntado acerca de la mezcla de realidad e invención en sus "novelas de la memoria", el escritor señala:

No sabría separar las porciones de realidad y de ficción, porque yo creo que la memoria es un género de ficción, y cuando me olvido de algo, lo invento. (www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2001/10/207/)

La memoria funciona con una dinámica ajena al control del escritor, que se deja llevar por sus impulsos:

La concordancia del recuerdo está plagada de anacolutos. Y yo no soy ya el que consecutivamente fui cuando acaecieron todas esas historias abreviadas, así que -una vez más- sólo puedo dejar fluir la memoria sin más arbitrio que el de su coactiva progresión. Un sistema posiblemente tan engañoso como el del propio transcurso del tiempo. (1995: 363)

Paradójicamente, junto con esta deriva ficcional implícita en el acto de escritura, en estas peculiares memorias se perfila de forma nítida también la imagen que el escritor quiere proyectar de sí mismo. Es evidente en estas narraciones la idea de la escritura del yo como un trabajo de autocreación, en la línea defendida por Eakin (1985). Así, la verdad autobiográfica no resulta ser una realidad fija externa al texto, sino una construcción resultado de la conciencia actual del autor. Se reconoce, por tanto, en estas narraciones la construcción de una imagen de sí mismo en la evocación de la infancia y la adolescencia del autor. A pesar del carácter fragmentario de la rememoración, el escritor sigue un orden muy estudiado, que comprende sus orígenes familiares, sus primeros recuerdos infantiles, sus estudios y los sucesivos intentos por lograr una autonomía personal. En todo ello se observa unos cuantos ejes semánticos que funcionan como nexos supraseducionales y caracterizan la imagen que el escritor decide proyectar de sí mismo. Los más importantes son la independencia de criterio frente al medio y una acusada sensibilidad artística.

2. El proceso de formación del escritor en sus memorias

La imagen que el autor ofrece de sí mismo en el relato es compleja. Como se ha indicado ya, el choque entre la visión que el autor recuerda y la autopercepción en el momento de la escritura constituye un rasgo muy relevante de la narración. Pero a esta contraposición se añaden otros elementos que contribuyen a crear una imagen poliédrica. Esta complejidad, por cierto, no deja de funcionar como un factor de verosimilitud.

Desde el punto de vista literario, *Tiempo de guerras perdidas* alcanza un interés destacado en cuanto que refleja el proceso de formación del escritor. El proceso arranca en lo que podría denominarse su prehistoria literaria, de cuyo desarrollo da cuenta el capítulo tercero. En él, el lector encuentra las referencias principales del escritor en su preadolescencia: Salgari, Conrad, Melville... (1995: 54-55) La afición por los relatos de aventuras constituye un rasgo destacado del muchacho, hasta el punto de determinar, con el tiempo, su ingreso en la Escuela Náutica de Cádiz. Esta decisión, sin embargo, no resultará satisfactoria. En el capítulo 5 el autor reconoce su inclinación por la biblioteconomía, afición que en la adolescencia comparte con otras actividades como la equitación y las ciencias. A ello contribuye notablemente el origen social del escritor, pues la biblioteca familiar y el acceso a otras bibliotecas privadas le permiten iniciar su formación como lector en un contexto privilegiado.

El capítulo 6 desarrolla pormenorizadamente, entre otros aspectos, la iniciación lectora del autor. Destaca en ella, como se ha señalado, el gusto por las novelas de aventuras, pero también subraya otros centros de interés, como la poesía francesa parnasiana o la figura y la obra de Espronceda, modelo más como hombre de acción que como escritor. A este respecto, destaca el distanciamiento con que el autor adulto refiere su devoción adolescente por Espronceda, en un tono que denota un notable desapego hacia el romanticismo español. Durante el curso previo a su ingreso en la Escuela Náutica, el autor profundiza sus conocimientos de francés y latín. En relación con ello, el narrador subraya el interés del latín para su formación como escritor a través de las traducciones de Virgilio:

(...) me estaba inculcando otra clase de sensibilidad ante la poesía, especialmente localizada en todo lo que la lengua de Virgilio tenía de interiorización esplendorosa de la naturaleza. Sin despojarme todavía de mis lastradas predilecciones románticas, medio comprendía que una nueva inducción retórica me estaba condicionando el gusto casi sin yo advertirlo. (1995: 133)

Esa atracción por el latín como lengua literaria reaparece en momentos posteriores (208-209). En cambio, reconoce su escaso interés por la poesía francesa.

En esa misma época, el acceso a la biblioteca de Pérez Clotet le permite descubrir una sensibilidad romántica distinta. De este modo, con la lectura de los románticos ingleses, comienza a rectificar sus criterios retóricos, lastrado “de no pocas deficiencias” (1995: 140). De esa época, como recuerda el escritor en relación con su vida sentimental, data su tendencia a considerar la experiencia vital como fuente de inspiración literaria, con la intención de ser “el más precoz e inspirado poeta de la provincia” (1995: 142). Esta actitud, que en otro momento el autor caracteriza como “afanes noveleros” (1995: 175), es la que le lleva a ingresar en la Escuela Náutica.

Pero es en su etapa posterior a las milicias navales, especialmente en su convalecencia, cuando el escritor comienza a asentar sus preferencias poéticas: el grupo del 27, el barroco y el surrealismo. Precisamente el descubrimiento de la poesía surrealista constituye una revelación, cuyos efectos alcanza a intuir ya en aquel entonces. En referencia al clima moral y la continuidad argumental de *Sobre los ángeles* de Albertí, Caballero Bonald señala:

(...) me sirvieron sin duda como soportes simbólicos de un más halagüeño y evidentemente más abstracto litigio entre la palabra poética y la experiencia personal. (1995: 200)

A propósito de Albertí, siente devoción por la atormentada poesía de *Sobre los ángeles*, mientras que, lo mismo que le ocurre con García Lorca, apenas le interesan sus veleidades popularistas. Otra referencia clave en su trayectoria es el descubrimiento de *La realidad y el deseo* de Cernuda, obra que representa un paso definitivo en la maduración de su sensibilidad lírica y estilística.

En contraste con estos aprendizajes, la lectura de la poesía modernista, a excepción de la escrita por Juan Ramón Jiménez y Tomás Morales, no deja de provocar en el joven lector una sensación decepcionante, por el regusto falso de sus versos excesivamente sonoros y coloristas. El modernismo, en conjunto, suscita el recelo del joven lector por su exquisitez, un tanto excesiva. Así pues, bajo la influencia de sus lecturas, y especialmente de la obra de Cernuda, Caballero Bonald compone su primer poemario, *Las adivinaciones*. El tono de severa autocrítica con el que evalúa su obra primeriza resulta elocuente, en cuanto que muestra la distancia entre el poeta adolescente y el escritor maduro. De ahí, su rechazo del envaramiento, del sentimentalismo, de la propensión metafísica, de la sentenciosidad y del pesimismo de cartón piedra (1995: 227). Tras la aparición del poemario, el autor maduro destaca su factura un tanto inocente y una clamorosa

falta de “cláusulas irónicas” (1995: 300) que le hace sentirse muy alejado del personaje que lo creó y de sus preferencias literarias.

Por otra parte, a pesar del aprendizaje en torno a la transformación de la experiencia, todavía en el escritor primerizo pervive la necesidad compulsiva de profundizar en la experiencia para cimentar en ella su escritura, como señala a propósito de la lectura, superficial en su opinión, de Rilke. Asimismo, en ese proceso de reajustes continuos que constituye la etapa formativa de un escritor, el autor subraya el descubrimiento de Baudelaire y Rimbaud, lo que deriva en una cierta reconciliación con la lírica francesa. En todo caso, las preferencias literarias del joven se apartan del academicismo dominante en los círculos artísticos madrileños. Es interesante para el conocimiento de sus gustos la lectura de sus comentarios acerca del grupo noventayochista: el rechazo de la prosa descuidada de Baroja, el desinterés por las preocupaciones filosóficas de Unamuno, el desvío de la sencillez expresiva de Azorín. Sólo Valle-Inclán recibe una valoración positiva:

Valle-Inclán era todo lo contrario. Me complació mucho su adjetivación, su sabiduría léxica en el trasvase artístico de la realidad. Por ahí se codificaba sin duda una poética suntuosa que todavía hoy me sirve de estimulante paradigma. Creo que ninguna de las prosas modernas que frecuenté entonces me enseñaron tanto como la de Valle. (1995: 305)

Este aprecio por la creatividad lingüística como elemento básico de la obra literaria le hace preferir, a excepción del período barroco español, los escritores hispanoamericanos a los peninsulares.

En el último capítulo, el narrador pone de relieve su aprecio de la literatura entendida como creación verbal, su devoción por la herencia surrealista, que le lleva a revisar completamente su enfoque de la poesía. Se trata, en definitiva, del descubrimiento del irracionalismo como “estrategia generadora de la poesía entendida como “hecho lingüístico”” (1995: 358). De ahí el distanciamiento de la literatura de denuncia practicada por algunos escritores comprometidos:

La verdad es que siempre he detestado esas dramaturgias empecinadas en erigirse como dedo acusador de las calamidades circundantes, un poco al estilo -valga el ejemplo- de Ernesto Sábato, meritorio escritor y hombre honrado, cuyos oficios de apocalíptico en versión rioplatense me resultan de todo punto indigeribles. (1995: 351-352)

Así pues, el relato ofrece la imagen de un joven en pleno proceso formativo. No obstante, algunos rasgos apuntan ya como constantes en la sensibilidad personal, artística e ideológica, a la espera sólo del paso del tiempo, que permitirá su consolidación. Con todo, el narrador adulto subraya con cierta distancia este ejercicio de autocontemplación, llegando a verse como un extraño. El choque de perspectivas contribuye a formar la imagen dominante del autor implícito, esa mirada irónica que impregna todo su relato. Llega así a convertirse en el elemento caracterizador que recubre el conjunto con su pátina.

En cuanto a *La costumbre de vivir*, por lo que respecta a su evolución literaria, puede señalarse que el autor implícito queda caracterizado como una figura de especial sensibilidad artística. Se hace hincapié, desde el comienzo del relato, en su particular relación con la literatura francesa: el aprecio por la poesía y el rechazo de la prosa por desavenencias fónicas con el idioma (2001: 48-50). Mucho más próximo, en cambio, se siente a la vertiente americana del castellano, lo que empieza a hacerse patente en su amistad con escritores vinculados a la revista *Mito*. A este respecto, junto con grandes figuras de la narrativa universal como Faulkner, Kafka o Camus, el autor subraya la trascendencia de la escritura barroca de Lezama Lima:

Aparte de todo eso, *Paradiso* -que apareció precisamente durante uno de mis viajes, en 1966- es la obra de un impar maestro, de un investigador órfico en los atajos menos frecuentados y las comarcas más abisales de la palabra poética. Ahí se estabiliza sin duda una de las grandes aventuras llevadas a cabo en la lengua española desde Góngora o Juan Ramón Jiménez. (2001: 427)

La equiparación del escritor cubano a las figuras de estos dos poetas españoles resulta significativa, en cuanto que ambos desarrollan una obra poética en la que el idioma se convierte en elemento clave. Conviene no olvidar la visión de la literatura que el escritor defiende en su poesía y su obra novelística, planteamiento en el que la indagación lingüística tiene reservado un papel destacado.

A este respecto, puede señalarse precisamente el cambio de la contención lingüística de su primera novela, *Dos días de setiembre* (1962), a un uso más barroco del idioma en *Ágata ojo de gato* (1974), novela escrita en pleno desarrollo de la literatura experimental, si bien en este caso se justifica por el deseo de adaptar el idioma a la propia exuberancia de la naturaleza protagonista (2001: 467). Si bien novelas posteriores como *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) o *En la casa del padre* (1988) abandonan la elaboración mítica de *Ágata ojo de gato*, en ellas y también en *Campo de Agramante* (1991), su última novela, se aprecia la dimensión poética de la prosa, un elemento fundamental en la construcción de su mundo narrativo.

En este contexto conviene aducir las palabras con las que el escritor resume su credo literario. Su formulación se produce en el momento en que el narrador intenta justificar las tensiones entre literatura y ética en torno a la redacción de *Dos días de setiembre*, relato publicado en pleno franquismo. El escritor se siente impelido a dar testimonio de una realidad social muy próxima, la del viñedo jerezano, lo cual frena su libertad expresiva y le impide seguir tranquilamente sus preferencias literarias. Pese a ello, el novelista subraya tres principios: la interiorización irracionalista, el barroquismo como sistema expresivo y la búsqueda de equivalencias mitológicas (2001: 284); tres rasgos que el lector encuentra de forma inequívoca en *Ágata ojo de gato*. De ahí el rechazo del escritor por algunas propuestas poéticas muy próximas a la lengua cotidiana, como la de Gil de Biedma. En la siguiente cita, puede observarse las discrepancias literarias con la poesía del escritor barcelonés, lo que indirectamente caracteriza las preferencias del autor:

Salvo algún incidente de poca monta, todo fue bien y entre Jaime y yo siguió manteniéndose un razonable nudo afectuoso que sólo se aflojaría tiempo después, con ocasión de un artículo que publiqué en Bogotá sobre su poesía. No era la primera vez que me ocurría algo así, ya lo he contado. Yo me refería en el citado texto a ese coloquialismo demasiado simplificado, a esa obviedad manifiesta de ciertos poemas suyos que obstruía, por lo explícita, la posibilidad de ir más allá de lo que expresaban, la anulación de ese hábito mío de lector, seguramente vicioso, de desdeñar la poesía que no ocupa más espacio que el poema, quiero decir que no trasciende al propio mecanismo de la sintaxis y el léxico. (2001: 204-205)

Nótese cómo esta cita compone una imagen cabal de las preferencias literarias del autor. Así, el rechazo de la expresión directa es la otra cara de su credo barroco. Ahora bien, la querencia lingüística por el barroco pasa también por la interiorización romántica y surrealista, de donde procede precisamente el irracionalismo como forma de acercamiento a la subjetividad. De este modo, en esta segunda entrega de sus memorias, el escritor pone de manifiesto nuevamente su preferencia por estos tres momentos de la historia literaria: el barroco, el romanticismo y el surrealismo.

3. Más testimonios sobre la formación del escritor

La obra literaria de Caballero Bonald, según diferentes testimonios recogidos en entrevistas y obras ensayísticas, deriva de las tres corrientes citadas: el barroco, el romanticismo y el surrealismo. El escritor gusta de extenderse con frecuencia sobre estas raíces que comparten una preocupación por la obra literaria como expresión de marcado carácter artístico. En primer lugar, convendría señalar la compatibilidad de estos movimientos, al menos de los dos primeros, tal como explica el autor a Luis Martínez de Mingo en una entrevista de los años ochenta:

(...) en mi obra hay siempre como una tendencia barroca, una inclinación del gusto, en el sentido de que para mí el barroco coincide con lo que se entiende por prosa artística. Pero eso no impide que humanamente me sienta de lo más bien en el tinglado romántico, aunque luego no se me note mucho en lo que escribo. Cuando era joven y no tan joven me iba por ahí con la emoción encima a descubrir mundos exóticos o a meterme en berenjenales que no tenían nada de exóticos. Me divertía mucho, aunque no me vistiera de árabe, que es lo mío. Yo siempre he sido muy literario, una ingenuidad como otra cualquiera, eso forma parte de las propias clandestinidades de cada uno como hombre y como escritor. O sea, que también yo me he fabricado mis propias variantes de la revolución romántica. Y me sigue atrayendo mucho el romanticismo, sobre todo el anglosajón, claro, más por lo que tiene de exacerbación psicológica que por sus logros literarios. (...) La verdad es que no releo a los románticos españoles casi desde que salí de la Facultad, que ya ha llovido. (...) Había algunos poetas que me atraían bastante, sobre todo los que andaban muriéndose de melancolía y me dejaban con la lágrima puesta, siempre he sido muy llorón. La prosa de nuestros románticos no me interesó nunca lo más mínimo. Ya te he dicho que a mí lo que me atrajo en algún momento era la imaginación romántica en general, no lo que se produjo por aquí. (1983: 28-30)

Sin ningún reparo, el poeta reconoce la influencia del romanticismo como un pilar de su educación literaria y su iniciación como escritor:

En realidad yo empecé siendo un neorromántico. Para mí el romanticismo tiene muchos encantos, sobre todo por la búsqueda de lo exótico, la recuperación de las viejas leyendas clásicas. Las primeras influencias de la gente de mi edad creo que provienen todas del romanticismo. Sobre todo de los románticos ingleses, alemanes y de los españoles en cierto modo. (Vilà y Pi 1995: 30)

Un poco más abajo, el autor reconoce el peso de la obra, pero sobre todo de la figura de Espronceda, a quien emuló en sus inicios:

Así empecé a escribir poesía neorromántica, que la justicia del tiempo ha tenido la deferencia de extraviar. (1995: 31)

Junto con el romanticismo, el barroco constituye un referente básico para la obra de Caballero Bonald. La presencia del barroco en su obra tiene como consecuencia inmediata el contagio de la obsesión por la palabra. Fiel seguidor de Luis de Góngora, continúa su estela en el objetivo de crear una lengua poética, sin rehuir el hermetismo:

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. (Villanueva 1985: 50)

Por ello, reivindica el barroquismo de *Ágata ojo de gato* como una opción estética justificada por la propia materia novelesca. En ella, pretende buscar a la historia sus propias equivalencias mitológicas, ayudado por un léxico exuberante escogido a conciencia (Villanueva 1985: 56). En este sentido, el autor relaciona el barroco y la particular sensibilidad que él observa en Andalucía, hasta el punto de defender un cierto determinismo geográfico:

Yo creo que el barroco andaluz está en el ambiente, es una predisposición temperamental y una especie de educación sensual. No es exactamente un sistema expresivo, un deseo de complicación expresiva, sino un sistema de conocimiento de la realidad. Ese lujo verbal de que hablas nunca es innecesario, se da como por añadidura. (...) Cada uno tiene luego que arreglárselas por su cuenta y reelaborar esa herencia. Si no, se quedaría en la elección arbitraria de un barroquismo sin más sentido que el del adorno insoportable. (Villanueva 1985: 56)

Esta preocupación por la palabra queda de manifiesto en estas declaraciones a María Payeras en las que se refiere a su condición de miembro de la generación de los 50:

Nosotros intentábamos de todas maneras la rehabilitación de la palabra poética, de la lengua, y creo que esto lo conseguimos. (...) Por eso, cuando luego se habló tanto de *generación del lenguaje* para los que vinieron detrás, fue algo que me dejó y que me deja estupefacto. Precisamente éramos nosotros los que habíamos trabajado más en la dignificación de la palabra poética y del lenguaje. Yo creo que eso es, sobre todo, lo que hemos aportado. (Payeras 1987: 240)

A este respecto, en la entrevista concedida a Vilà y Pi, el autor subraya el componente lingüístico como la principal característica de la creación literaria, por encima de los temas:

A mí me parece que la literatura, y la poesía en particular, es un hecho lingüístico, es un acto de lenguaje y que, por tanto, la temática no importa demasiado. Yo escribo un poema pensando que voy a crear un artificio literario artísticamente válido. (1995: 30)

En una entrevista anterior, después de ponderar la importancia de la huella romántica en su obra, se detiene en la fijación de su personal percepción del barroco, o mejor, de lo barroco. Para él, el término debería encuadrarse más como una visión de la literatura que como una etapa histórica, lo cual le permite reclamar ese adjetivo para su propia creación literaria:

Para mí, el barroco, más que un método expresivo es un sistema de conocimiento de la realidad, o sea, que no es un asunto de decoración recargada o de complicaciones del fraseo de la sintaxis, sino de capacidad indagatoria del lenguaje en esa realidad. O en la cara oculta de la realidad, ¿me explico? Por ahí se puede llegar incluso a esa consabida tesis de la literatura como vehículo de transfiguración artística del mundo descrito. La literatura tiene mucho de trampa, quién lo duda, pero también tiene mucho de equivalencia. Y lo que yo me he propuesto en buena parte de mi obra es sustituir la historia por sus presuntas equivalencias mitológicas. Para eso me venían muy bien ciertos recursos barrocos, digo yo. (Martínez de Mingo 1983: 29-30)

Por otra parte, en el prólogo de la novela *Guarnición de silla* de Alfonso Grosso, Caballero Bonald reflexiona sobre la técnica literaria de este escritor, con el que guarda ciertas similitudes, especialmente, como se verá, en su concepción de la técnica narrativa. Así, en el comentario de la obra de Grosso puede rastrearse la poética del escritor jerezano con notable claridad:

Grosso entiende el barroco como un sistema de penetraciones indagatorias en la realidad. La suntuosidad, la pomposa orquestación del lenguaje, no están concebidas como una hojarasca destinada a abastecer de lujos superfluos un vacío imaginativo, sino como una enriquecedora búsqueda de reajustes entre la realidad y sus más prolíficas equivalencias literarias. (...) El novelista tiende a proyectar los personajes y situaciones sobre un plano poético donde puedan quedar potenciados sus más ocultos atributos. (Caballero Bonald 1999: 259)

La poética de Grosso, según aparece expuesta, y la del propio Caballero Bonald presentan una clara raíz barroca, lo cual no supone un gusto injustificado por la complicación formal. Por el contrario, el autor jerezano pretende con su obra llegar al conocimiento profundo de una realidad compleja a través de un tratamiento específico del lenguaje. Por eso, rechaza el esteticismo estéril. Es el caso, en su opinión, de Fernando de Herrera. La relectura de su obra, un tanto decepcionante para el autor jerezano, permite reconocer en él a un imitador de Garcilaso, con nuevos *aparejos* formales (1999: 282-283).

En una entrevista publicada por la revista *Quimera* en 1995, Caballero Bonald reconoce algún exceso en el uso del adjetivo y una tendencia nueva hacia la contención:

Antes quizás fuera un poco abrumador en ciertos sectores de mis textos. Ahora intento limpiarlos de tanta hojarasca que a lo mejor había en ciertas zonas de mi prosa. Me parece que esto no desvirtúa para nada la atención del lector pero tiendo, cada vez más, a dar un adjetivo exacto y basta. Un adjetivo o dos y basta. (1995: 31)

Además del barroco y del romanticismo, el escritor se siente heredero del surrealismo, sobre todo “en el sentido de andar husmeando por detrás de la realidad” (Martínez de Mingo 1983: 28). De ahí, la importancia de la huella irracionalista en su obra poética: como poeta persigue transformar en signos literarios, en literatura, los signos de la experiencia, en cuanto que “los materiales expresivos que usa el poeta son irracionales” (1983: 30). Caballero se reconoce lector fiel de los surrealistas, cuyas técnicas pueden rastrearse, según propia confesión, en su obra poética. No vacila en considerar el surrealismo como “el movimiento más crucial, la revolución técnica en la literatura más importante del siglo XX.” (Vilà y Pi 1995: 30).

Estas raíces, el barroco, el romanticismo y el surrealismo, explican el escaso entusiasmo con que Caballero Bonald se suma a la corriente comprometida dominante en los años cincuenta. Mientras los teóricos de la literatura y los escritores coinciden, en líneas generales, en la necesidad de utilizar el arte como un arma social, el joven autor siente, según confiesa en su entrevista con Tino Villanueva, un cierto despego:

Recuerdo que la poesía de Celaya me dejó un poco desconcertado, me cogió como de sorpresa, y debí de relacionarla más o menos con lo que andaban defendiendo en *Espadaña*, una poesía opuesta a la que circulaba oficialmente. (...) Yo no estaba muy de acuerdo con algunas cosas de esa poesía, me resultaba un poco reseca, un poco monocorde, y sobre todo de lo más simplificada desde un punto de vista artístico. Todavía no estaba muy dispuesto a aceptar que aunque esa actitud no tuviese demasiada justificación literaria, podía tener su justificación histórica. Mi vinculación con un tipo de poesía o de novela, digamos, comprometida, vino años después, hacia el 56 ó 57. A todos los escritores de mi edad -los de la promoción de los cincuenta- se les despertó más o menos por esas fechas la necesidad moral de usar la literatura con ciertos fines políticos. Fue una consecuencia de la propia historia en que vivíamos. (Villanueva 1985: 51)

Caballero reconoce, por tanto, su tardía vinculación con el compromiso político, pero subraya su distanciamiento de la visión de la literatura como mero instrumento de acción política, en cuanto que esto choca radicalmente con su idea de la literatura. Entre quienes pretendieron servirse de la creación literaria para fines ajenos a ella, el escritor, con la perspectiva que dan los años, reconoce muchas mediocridades:

Los que se salvaron, los que todavía sirven de ejemplo a los que vinieron detrás, son los que no se olvidaron de que el primer objetivo de toda literatura válida tiene que ser un objetivo estético. Lo demás o no se da nunca o se da por añadidura. (Villanueva 1985: 51)

Con todo, el escritor, si bien intuye ya la primacía de lo estético en la creación literaria, se siente cercano a la actitud moral de compromiso político, encarnada en autores como Antonio Machado, por ejemplo, cuya poética no comparte, sin embargo. Por ese mismo motivo, Caballero Bonald rechaza la literatura española de urgencia que, por intereses editoriales y políticos, se difundió en el extranjero como muestra de la nueva hornada de escritores españoles.

A este respecto, de toda su obra poética, el autor reniega particularmente de algunos poemas de su libro *Pliegos de cordel*, “un tanto mecánicos, como contagiados de la necesidad moral suministrada por el ambiente”, según reconoce a Tino Villanueva (1985: 55). Este contagio tiene una explicación generacional: el origen burgués de muchos de estos escritores explica su conflicto entre el entorno familiar y la toma de conciencia política (1985: 54). Pero el autor reconoce también en su primera novela una cierta incidencia de los postulados neorrealistas proclives al compromiso, si bien subraya la presencia en ella de los rasgos estéticos básicos que luego ha desarrollado, contenidos voluntariamente.

En relación con *Dos días de setiembre*, el autor subraya su distanciamiento respecto a la doctrina socialrealista, si bien puede observarse en esta novela una intención crítica implícita, un cierto compromiso político fruto del contexto histórico:

Yo nunca me planteé la literatura como una crónica, como un documento, sino que para mí la literatura tenía unas razones de reelaboración artística de la realidad. En este sentido, *Dos días de setiembre*, aunque está muy despojada de elementos retóricos y de barroquismo, en cierto sentido, sin embargo tampoco quise que respondiera a una simplificación maniquea del tema. Es decir, la novela es un alegato a pesar de mi propia intención. Previamente yo no me propuse demostrar ni acusar nada de una forma concreta, sino que a través de lo que había ocurrido y estaba ocurriendo en la novela se pudieran sacar luego conclusiones más o menos morales, pero en todo caso previamente nunca me pongo yo en novela a demostrar nada. (Molina 1982: 47)

En otra entrevista, en relación con esta misma novela, el autor subraya haberse sentido condicionado por las circunstancias, pese a residir entonces en Colombia. Con todo, en su opinión nunca perdió de vista su idea de la literatura como realidad autónoma (Vilà y Pi 1995: 29). Este rechazo de las consignas del socialrealismo se corresponde con el carácter abierto a la interpretación de la novela y su notable elaboración artística. En ello, se aprecia la originalidad del escritor desde su primera entrega narrativa.

Es evidente con este testimonio el cambio experimentado por el autor: de una matizada proximidad al compromiso político en sus inicios, Caballero Bonald pasa a defender el papel *desmoralizador* de la literatura en los noventa. En efecto, el escritor profesa un rechazo explícito del carácter educativo o aleccionador que pudiera conferirse a la literatura. Así, en un comentario sobre su libro de poemas *Pliegos de cordel*, de cuyas líneas maestras se siente alejado, expresa su actual rechazo de la propuesta moral que el poemario encierra:

Eso es lo que más me molesta ahora, que son poemas donde hay un designio moral, ético, que hoy no comparto porque me parece que la poesía es sustancialmente inmoral. Entonces salió así porque es un libro condicionado a la realidad que uno estaba viviendo, ligado a una poesía civil. (Payeras, 1987: 242)

Por eso, frente a *Pliegos de cordel*, el escritor destaca su aprecio por *Descrédito del héroe*. En vez del propósito moral del primer libro, Caballero se siente más cercano al malevolismo, la crítica moral y el erotismo del segundo (Molina 1982: 50). Lo mismo puede decirse de otro poemario, *Laberinto de fortuna*:

Es un libro que yo quiero, porque está muy ligado a *Descrédito del héroe*. Hay en él el mismo malevolismo, una cosa tortuosa, venenosa, eso que me gusta decir, de ahondar, escarbar, por las zonas prohibidas de la experiencia. (Payeras 1987: 243)

En esa misma entrevista, el poeta confiesa la importancia del erotismo, vinculado a los ámbitos más oscuros de la personalidad, como un ingrediente fundamental en su poesía y su narrativa. Para él, el erotismo implica un rastreo en las experiencias vividas y su enaltecimiento por la palabra poética. Junto con el erotismo y el malevolismo, otras de las obsesiones del autor son los enigmas de la realidad, la memoria y el tiempo. A este respecto, la técnica barroca, a la que tan fiel se ha mostrado el escritor en la mayor parte de su obra, es un instrumento de conocimiento, pues “sólo deformando la realidad se pueden poner de manifiesto los enigmas que están dentro de ella” (Payeras 1987: 244).

En cuanto a la memoria, reconoce la imposible recuperación objetiva del pasado, llegando a subrayar por ello el carácter novelesco de su autobiografía. Por este motivo, la subtitula *novela de la memoria*. Por encima de la fidelidad a los hechos, el narrador destaca su trabajo de reelaboración lingüística de la realidad:

Muchas cosas que cuento a lo mejor no son verdad, pero son posibles. Ese niño que fui de ninguna manera está ahí representado en toda su amplitud humana, sino que solamente es una aproximación, una trampa a través del tiempo. Cuando yo ya soy un adulto, un viejo, intento redescubrir a ese niño, a ese adolescente, y eso siempre es imposible. (...) Cuando yo escribo, estoy operando ante un hecho lingüístico, y a mí lo que me interesa es que mi texto sea lo más esmerado posible. (Vilà y Pi 1995: 32)

En esta misma obra el autor destaca la importancia de la ironía y el humor como medio de alcanzar una distancia respecto a sí mismo. Por lo demás, la falta de estos recursos hace que, en su opinión, la literatura se acerque a la oratoria, perdiendo de esta manera su interés. El humor y la ironía le permiten, asimismo, huir del tono moral, lo que resulta prioritario para el escritor. Así, refiriéndose a otro poemario, *Diario de Argónida*, Caballero Bonald declara lo siguiente:

En este libro hay también una serie de enfoques irónicos sobre la vida, el paisaje, la historia. Si la literatura no tiene ese trasfondo de ironía se inclina a la trascendencia y la solemnidad, que cada vez me gustan menos. La solemnidad en la poesía es casi tan nefasta como el ingenio. (Mora 1998: 12)

Preguntado por su creencia en la literatura como recurso desmoralizador, esto es lo que responde en la revista *Quimera*:

Siempre es posible desmoralizar. Aunque eso sea un poco una *boutade*. Cuando se habla de la función moral de la literatura a mí me suena un poco a música celestial. A veces he cometido esa frivolidad, por así decirlo, de intentar que el lector se desmoralice o se escandalice con ciertas cosas que cuento. Pero no deja de ser una frivolidad. (Vilà y Pi 1995: 34)

Otro aspecto interesante acerca de la visión que el autor tiene de la literatura es la lista de escritores en los que se reconoce. Ya se ha comentado la importancia de Góngora en la formación del criterio estético. Pero no sólo es Góngora: admira también la obra de Carrillo y Sotomayor, y Soto de Rojas (Villanueva, 1985: 50). Frente al clasicismo reivindicado por los poetas de la revista *Garcilaso*, Caballero se inclina por el barroco en su máximo esplendor culterano. En cuanto a Cervantes, el novelista reconoce la influencia de *Persiles y Segismunda* en *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981), su tercera novela:

Cuando releía esa fascinante novela bizantina, con todo su atractivo lingüístico, con todas esas aventuras que irradian del foco argumental, me sentí de lo más recompensado, como si recordase una buena lección. (Martínez de Mingo 1983: 28)

El gusto por el barroco le lleva del Siglo de Oro a algunos escritores, como Lezama Lima, Carpentier y Onetti, cuyas propuestas coinciden en una rigurosa elaboración literaria:

El escritor es un eslabón en una larga cadena de influencias, desde Homero hasta el último autor que te interesa y que lees con agrado. Siempre se está aprendiendo a escribir, y en este sentido Carpentier ha supuesto para mí uno de los grandes puntos de referencia en mi formación como escritor. Lo leí bastante tempranamente y creo que me dejó una huella clarísima, sobre todo en el aspecto del artificio literario, de la búsqueda de una palabra artística que no sólo reproduzca la realidad sino que la reinvente. Y en este aspecto el barroquismo, ese concepto del barroco como indagación de la realidad, me parece que me dejó una huella imborrable. Lo mismo que otro compatriota suyo, Lezama Lima, con *Paradiso*. Me parece este un libro en el que te puedes perder. Me ocurre un poco como con las *Soledades* o el *Polifemo* de Góngora, te pierdes en ellos porque es una selva, pero de pronto descubres algo especialmente fascinante. (Vilà y Pi 1995: 29)

La preocupación por el estilo, por la *literariedad*, en el sentido del término asignado por los formalistas, no puede separarse en la obra de Caballero Bonald de la enseñanza de Juan Ramón Jiménez:

Entre otras razones, porque cada vez estoy más convencido de que muchas de mis trastiendas artísticas, de mi gusto por las infiltraciones neuróticas del lenguaje, dependen en parte de esas ya lejanas relaciones entre la poesía -y la prosa- juanramoniana y los tramos más sensibles de mi experiencia. Lo cual es siempre de agradecer. (Caballero Bonald 1999: 203)

No demasiado lejos de esta rigurosa depuración estilística, la influencia de Faulkner puede rastrearse, y el autor la reconoce, en su obra narrativa. En efecto, como el escritor sureño, Caballero Bonald construye un mundo propio lleno de referencias míticas. Así, admite el ascendiente faulkneriano en *Ágata ojo de gato*, novela en la que el autor procede a un tratamiento mítico de la materia proporcionada por la realidad: la naturaleza, como una madre terrible, acaba vengándose de quienes se atreven a profanarla.

Por otra parte, junto con estas tres tendencias básicas ya señaladas, el barroco, el romanticismo y el surrealismo, conviene destacar, el propio escritor así lo hace, la impronta existencialista entre los intelectuales de su época. Un tanto oscurecido por las urgencias impuestas en España por su situación política, el existencialismo fue objeto de debate entre los escritores:

El existencialismo, o Sartre directamente, fue una de las lecturas más persistentes de todos nosotros en aquellos años, y yo creo que influyó aunque fuera indirectamente en casi todos, novelistas y poetas. (Payeras 1987: 245)

En un artículo publicado en *ABC*, Caballero Bonald destaca la integridad intelectual de Albert Camus, su coherencia personal y cívica. Por encima de su condición de escritor, destaca su ejemplaridad. Al preguntarse por la vigencia de Camus en los años noventa, reconoce su proyección ejemplar:

Sin duda, y antes que ninguna otra estimación literaria, lo que suele llamarse un paradigma generacional: la íntegra lección de un activista en solitario que esgrimió los aparejos de su honradez para tratar de ir desactivando las facciones destructivas de la sociedad. (Caballero Bonald 1999: 169-170)

Esta misma honradez personal es la que el escritor reconoce en Antonio Machado, por más que su obra no le atraiga particularmente. Esta admiración explica la presencia del Caballero Bonald en el homenaje que se le rindió a Machado en Collioure en el vigésimo aniversario de su muerte, en 1959. Algo similar le sucede respecto a Celaya:

La poesía de Celaya no me ha influido a mí en ningún sentido. Yo siempre he andado por otras tentaciones. Lo que sí reconozco es una deuda a su actitud humana, su comportamiento, su ejemplo como luchador. Pero su poesía no coincidía del todo con mis gustos, con lo cual no estoy emitiendo ningún juicio de valor sobre la obra de Celaya. Me ocurre, nos ocurría a algunos del grupo del 50, como con Antonio Machado. A mí la poesía de Machado no me interesó nunca demasiado, pero sí me sentí muy cerca de su pensamiento moral y de su conducta civil. (Villanueva 1985: 54)

Entre los poetas de posguerra, el autor destaca a Luis Rosales, especialmente el Rosales de *La casa encendida*, y a Eugenio de Nora, el más señalado de los poetas vinculados a la revista *Espadaña*. De los poetas que en algún momento de su trayectoria son catalogados como *sociales*, el autor prefiere a Blas de Otero:

Otero ha sido siempre un poeta muy preocupado por la calidad de su palabra, incluso de signo minoritario en bastantes aspectos de su obra. (Villanueva 1985: 53)

Al margen de esta tendencia, reconoce su admiración por José Hierro y el grupo *Cántico* de Pablo García Baena, pese al desprecio que sus poéticas causaban entre los partidarios del compromiso político en literatura. La labor poética con la que Caballero Bonald se identifica podría resumirse, en sus propios términos, como “una rehabilitación de la palabra poética” en la línea iniciada por el grupo del 27:

Creo que, en contra de lo que dicen algunos, nuestro grupo intentaba una continuidad cultural que la guerra había interrumpido. De esto estoy convencido, aunque también pienso que no están todos de acuerdo. En mi caso concreto, y puedo hablar también de Valente o de Ángel González, intentábamos aprovechar la enseñanza del 27, sobre todo en poetas muy concretos, como eran Alexandre, Cernuda, Guillén y Salinas, por supuesto. Intentábamos ir más lejos por el camino de lo que ellos habían conseguido que a nosotros nos parecía válido, y sobre todo, reestructurar la palabra poética, remozar el lenguaje poético, desasiéndonos de lo que habían sido las *imperiales carroñas* de la posguerra, con el garcilasismo, y de la zafiedad expresiva de los de *Espadaña*, que para nosotros no fueron ningún ejemplo a seguir. (Payeras 1987: 240)

4. Conclusiones

La lectura de las “novelas de la memoria” de Caballero Bonald permite reconocer, como se ha visto, el proceso de formación literaria del escritor. Se trata de uno de los aspectos más interesantes de estas narraciones. Llama la atención, por una parte, la claridad con que el escritor establece las bases de su formación literaria: la pasión barroca por la lengua, la impronta romántica y el espíritu irracionalista, bien patente en el surrealismo, por lo que respecta a la búsqueda del lado oscuro de la realidad.

Por otra parte, si la literatura autobiográfica responde a menudo al deseo auctorial de construirse una imagen pública, lo cierto es que el escritor es plenamente consciente de cuáles son los fundamentos de su visión de la literatura. En efecto, las referencias rastreadas en las “novelas de la memoria” coinciden con las declaraciones periodísticas del autor o sus ensayos de crítica literaria. Así pues, frente a las pistas falsas, las incertidumbres y los huecos en el recuerdo que menudean en estas memorias, hasta el punto de etiquetarlas con el término de “novelas”, acercándolas así al terreno ficcional; frente a todas esta visión nebulosa del pasado, el autor-narrador-protagonista muestra una claridad meridiana en la percepción de su evolución literaria.

Se trata, sin duda, de una de las paradojas de estos relatos. Al lado de numerosas evocaciones en las que el autor reconstruye de manera hipotética, o inventa directamente, el pasado; en contraste con numerosas escenas que dejan una impresión de perplejidad, en estas “novelas de la memoria” se encuentra también una exposición sobre los orígenes y la poética del autor desde la perspectiva del momento de la escritura, coherente con las ideas desarrolladas en otros testimonios.

En otro orden de cosas, destaca también una matización recurrente en las memorias y en otras fuentes en torno a la distinción entre ética y literatura. Al hilo del debate acerca del compromiso social de la obra artística, el escritor subraya su punto de vista, que consiste en valorar la obra literaria en cuanto producción artística de base verbal. Esto le permite ponderar la generosa trayectoria vital de algunos escritores (el caso de Machado es paradigmático), cuya obra, en opinión de Caballero Bonald, tal vez no resista la comparación con su estatura como símbolo civil.

Del mismo modo, la visión de la literatura que deja traslucir en sus memorias y en otros testimonios, fiel al trípode señalado anteriormente, incide en la consideración de la obra literaria como una construcción de gran

exigencia verbal. De ahí, el rechazo del escritor tanto del coloquialismo y del descuido de algunos coetáneos, como del manierismo de otros, aunque sean barrocos. En definitiva, el poeta, ensayista y narrador jerezano considera la literatura como una forma artística de indagar en la realidad y sus contradicciones, a través de una escritura exigente.

Esta exigencia, que deriva en algunas obras, como su novela *Ágata ojo de gato*, en una prosa barroca, de períodos amplios, sintaxis compleja y adjetivación sorprendente, no es fruto de un mimetismo caprichoso del modelo gongorino. Para el novelista, la prosa de este relato se ajusta en su desmesura a la historia excesiva que pretende transmitir. Del mismo modo, la contención expresiva de *Dos días de setiembre* o la prosa desconcertante de *Campo de Agramante* se integran como un elemento fundamental de cada una de estas obras. Hay en ello, por tanto, un evidente deseo de acertar con el tono en función de cada una de las novelas. Otro tanto puede decirse de su producción poética, donde conviven los poemas, demasiado evidentes en su opinión, de *Pliegos de cordel* con la complejidad de *Descrédito del héroe* o *Laberinto de Fortuna*.

Otro aspecto de notable importancia, respecto a las preferencias del escritor, es la distinción en torno a la impronta de las lecturas en su etapa formativa. Podría decirse, en general, que algunas parecen ejercer una notable incidencia en la maduración de su personalidad. Es el caso de las novelas de aventuras de Melville o Conrad, o la trayectoria vital de Espronceda, que algunos textos reflejan. En cambio, otras obras alcanzan una notable influencia en su formación como escritor. La nómina es amplísima, pero podrían destacarse los autores latinos traducidos en su adolescencia, Góngora y otros barrocos, el *Persiles* de Cervantes, los románticos ingleses y alemanes, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez y los poetas de la generación del 27, numerosos escritores latinoamericanos, la narrativa de Faulkner...

En definitiva, la lectura de las novelas de la memoria de Caballero Bonald, entre otros muchos puntos de interés, permite identificar el proceso de formación literaria del autor en un contexto cultural marcado por las dificultades de la posguerra, a pesar de las cuales el poeta y novelista recibe la mejor herencia de la literatura española y universal, madurando así su propia visión de la escritura.

4. Bibliografía

BOOTH, Wayne C. (1961): *La retórica de la ficción*. Madrid, Taurus, 1989

CABALLERO BONALD, José Manuel (1995): *Tiempo de guerras perdidas*. Barcelona, Anagrama

— (1999): *Copias del natural*. Madrid, Alfaguara

— (2001): *La costumbre de vivir*. Madrid, Alfaguara

CANO, José Luis: "Charlando con Caballero Bonald". *Ínsula*, 1962,185, p.5

EAKIN, Paul J. (1985): « Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje». VV.AA. (1991): *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, *Suplementos Anthropos* 29, p.79-93

LOUREIRO, Ángel (1991): "Problemas teóricos de la autobiografía". VV.AA: *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, *Suplementos Anthropos*, 29, p. 2-8

MARTÍNEZ DE MINGO, Luis: "Fabular nuestras carencias". *Quimera*, 1983, 28, p.28-30

MOLINA, César A.: "Encuentro con Caballero Bonald". *Camp de l'Arpa*, 1982, 103-104, p.45-50

MORA, Rosa: "Entrevista a Caballero Bonald". *Babelia-El País*, 10-1-1998, p.12

PAYERAS, María: "Entrevista a Caballero Bonald". *Caligrama* II, 1987, 4, p.240

VILÀ, Anna y Anna PI: "Entrevista a José Manuel Caballero Bonald". *Quimera*, 1985, 140-141, p.30

VILLANUEVA, Tino: "José Manuel Caballero Bonald. Biografía del poeta". *Cuadernos del Norte*, 1985, 30, p.47-57

© Antonio Unzué 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

