

DIARIO DE ARGÓNIDA, DE J. M. CABALLERO BONALD,
O LA ESTRUCTURA DIARÍSTICA COMO FICCIÓN LITERARIA

JUAN CARLOS ABRIL
Universidad de Granada

1. *DIARIO DE ARGÓNIDA* DENTRO DEL PROYECTO ESTÉTICO BONALDIANO

Aparecido en 1997, *Diario de Argónida* plantea una depuración tendente hacia la naturalidad (que no naturalismo) alrededor de las obsesiones de siempre de nuestro autor (Valverde 1998: 66)¹, aunque sin duda existe un tema –como punto de partida de este artículo– que predomina desde el título: Argónida, ese mundo ficticio, imaginario y aglutinador del conjunto de la obra bonaldiana. El neologismo *Argónida* –de invención propia– significa, desde su etimología, el territorio del Principio, tanto en sentido antropológico como histórico, y en esa confluencia de *mythos/lógos* –mito/historia– (Yborra Aznar 1998) se cruza su concepción más amplia. En Argónida confluye todo, erigiéndose como territorio de llegada. El autor ya reside en Doñana/Argónida, y su espaciotiempo (el cronotopo bajtiniano) de creación ha llegado a tales extremos de mezcla con la realidad, que no se puede separar a ciencia cierta qué es *mythos* y qué *lógos*. Todos los libros a partir de finales de los años sesenta, desde las “Nuevas situaciones” de *Vivir para contarlo*, se escriben desde ese “topónimo ficticio” que se refiere al

¹ En “Literatura o autoservicio epistolar” (1997: 131, luego reducido a “Autoservicio epistolar”, 2011: 519) dice: “Al menos entendí lo más palmario: / que la literatura se parece a una carta / que el escritor se manda sin cesar a sí mismo”. La literatura es un ejercicio que ante todo sirve para que el autor se explique o se hable a sí mismo, una vía de conocimiento del propio sujeto y de la realidad que le rodea.

Coto de Doñana (Jurado 1998). Ahora en 1997, de ahí surge el título. El mito es un elemento axial en la poesía madura del jerezano.

Argónida es un topónimo ficticio con el que suelo referirme literariamente al Coto de Doñana, frente al que ahora vivo buena parte del año. El hecho de que ese supuesto nombre geográfico quede asociado al título del presente libro, quizá no resulte del todo razonable, ya que en esta ocasión antes que a un espacio imaginario remite a una concreta localización territorial. Quiero decir que los personajes que comparecen en estos poemas se movilizan en un escenario preferentemente real, así que sus vínculos con Argónida deben entenderse como meras licencias poéticas. (Caballero Bonald 1997: 155)²

La indistinción entre mundo ficticio y real, mapa imaginado y geográfico, nos advierte de que al autor no le interesa diferenciar ambos territorios. Da igual que el espacio creado sea inventado o real. Estos trasvases son canales incontrolables –deliberadamente incontrolados– y, por eso, existe un continuo diálogo entre ambos mundos. Argónida o Doñana: allí suceden las experiencias narradas, contadas o evocadas, pero a través de la literatura se funden, en la poesía se acrisolan en un mundo personal que, cuanto más lo circunscribimos al espacio geográfico, más posee la marca de la imaginación individual del autor, un mundo que aunque lo reduzcamos al espacio ficticio siempre exhibe la muesca de la realidad, el reflejo literario que produce y en el que se inspira el jerezano. Son “meras licencias poéticas”, dice, explicándonos con una sencilla frase que su poesía ha colonizado un territorio fundado para eso, para desarrollarlo literariamente. ¿La consecuencia? Una sola “verdad” poética, que es lo que importa, lejana de la verdad sagrada y cercana a las verdades nómadas (Guattari y Negri 1999) o, por decirlo con otras palabras, habitante de ese territorio de *veracidad* (Williams 2006), de inspiración aristotélica. Y la veracidad (frente a la verdad) es lo que importa. Lo que tiene valor en literatura es el “efecto de verdad”, “la única certeza íntima del sujeto” (Payeras Grau 2007: 111).

VERDAD POÉTICA

Adolescente de livianos lazos,
lienzo de luna, pétalo impoluto
que cruza el arenal, cruza el exiguo
lindero de los acebuches,
llega al vidrioso estanque,
y allí precisamente,
cuando se inclina para verse a solas,
hace su aparición el asesino.

Sangre junto al tupido seto
de arizónicas, sangre
por los rezumaderos de los caños

² A partir de ahora, cuando citemos un texto de Caballero Bonald, no repetiremos el nombre.

y en la huraña ruina
del fortín y en la playa acosada
de pájaros y larvas y alacranes.

¿De quién la transitoria furia,
qué se hicieron
aquellos vengadores? ¿Soy yo acaso
el que oyó las aladas palabras de Tiresias?

—*El asesino que buscas eres tú.*

Empieza a ser verdad mientras lo escribo. (Caballero Bonald 1997: 19-20; 2011: 461)

Diferentes planos, lugares distintos. Sin embargo prevalece el concepto de verdad poética o razón poemática. Esta responde a una concepción alejada de ribetes sagrados, y solo se realiza en tanto que construcción o artificio, de ahí el verso final, por el que el autor es consciente de que cuanto más se acerca —escribiéndola—, más verdad acaba siendo. El mito de Edipo refuerza esa capa primera o esa lectura central que funciona como correlato objetivo de la composición. Recordemos que Edipo quiere saber quién había sido el asesino de su padre para salir de la duda obsesiva de quién era él mismo, y cuando lo descubre, obligando a Tiresias a decírselo, se arranca los ojos. En busca de su identidad, el poeta descubre al asesino que llevamos dentro (“asesino asesinado”, Virallonga 1998), en el proceso de la escritura misma a través del poema, igual que Edipo lo descubrió atosigando a Tiresias. El poeta es un asesino, ¿pero de quién? En sentido figurado, el autor se refiere a la respuesta que todo individuo da a una amenaza vital, íntimamente ligada al ser humano, al descubrir que queremos acabar con nuestro padre y suplantarle, un padre que aquí simboliza aquello que se encuentra por encima de nosotros y que aunque hemos amado con pasión debemos destruirlo para erigirnos en su puesto. Comienza el poema nombrando a un personaje adolescente que tenemos que relacionar con la adolescencia del poeta en un plano temporal distinto al que se refiere el último verso, ya fruto de una reflexión en la que se han sucedido muchas décadas. Aquel adolescente inmerso en el complejo de Edipo que quiso destruir aquello que era superior a él para suplantarle, era el mismo poeta de joven, con sus ambiciones desmedidas y sin límite³. Se nos presenta así el poema como una experiencia de conocimiento *a posteriori* dinámicamente enmarcada en un mito universal con una lección: la poesía se construye a fuerza de matar a tu propio padre, esto es tus propias tradiciones, tus verdades sagradas. Una evolución solo se puede concebir desde la ruptura, y así vislumbramos ciertos recuerdos de la ruptura que realizó el poeta de joven, cuando tuvo que abandonar aquellos resabios metafísicos para

³ Más allá de los gustos clásicos o una exégesis del mito de Edipo a través de este poema, trasladándolo a su propia vida, resalta aquí la arrogancia del joven Edipo, quien no duda en matar a aquel que se le cruza en su camino por una cuestión de orgullo, y su inocencia, pues no sabía que era su padre quien se le había cruzado. El poeta, como Edipo, fue arrogante e ingenuo cuando era joven, y falto de conocimiento.

decantarse por una experiencia vital de clara estirpe materialista, con lo que eso conllevaba moral y estéticamente. Verdad y veracidad, por tanto, se desarrollarán en este poemario, puesto que cualquier confusión debería ser entendida en tanto que la veracidad suplanta a la verdad.

SUCESOR DE HOMICIDA

Como quien rasga, como
quien deja un gran rastro de andrajos
sobre el martirizado cuerpo
de la víctima, como quien solicita
un nuevo plazo punitivo,
así se perpetúa
en los anales de la sinrazón
la ominosa progenie
de aquel que fue llamado el execrable
y aun hoy actúa entre nosotros
con saña vitalicia y una misma
dinástica jactancia de asesino. (Caballero Bonald 1997: 101; luego "Sucesor de
asesino", 2011: 503)

No solo se trata del asesino que llevamos dentro sino que hay que redireccionar este asunto hacia cuestiones morales: el héroe que en el fondo es un villano, o el escritor que habla de grandezas pero vive una vida mísera. El asesino representa lo más deplorable de la raza humana, que sigue siendo un lobo para el hombre. En este análisis de la condición humana se hallan las claves de la postura moral del poeta frente al mundo.

La depuración al inicio apuntada consiste en un ejercicio de síntesis, de decantación temática, en tanto que el poeta posee menos objetivos que cumplir en el poema que en otras etapas de su trayectoria. Al quitarle "ambición" al poema, se gana en profundidad. Las composiciones, aunque parezca que tienen que cumplir menos objetivos, alcanzan más. El poeta sabe mejor decir, se ha instalado en la sabiduría, y en el control absoluto de los recursos expresivos, esto es lo que quiere decir⁴. El eje central del poema gana en densidad y complejidad. Con pocos elementos, pero bien urdidos, se compone un texto certero, que no tiende a la especulación, y se da en el blanco. Técnica conseguida a través de una sabiduría retórica y reflexiva de la propia palabra poética, con una madurez que convierte en intensidad cualquier tema, y que sin demasiados excesos consigue extraer de cada asunto una sentencia. "*Diario de Argónida* [...] reafirma un decir muy personal entre la meditación con lo real y la meditación sentenciosa

⁴ "Esa desencantada manera de mirar, distanciada de las cosas aunque nunca desatenta, es una de las posibilidades que otorga la edad (hablo por supuesto de esa edad en la que el pensamiento se ha transformado en sabiduría, en clara mirada sobre los hombres y los hechos). La lucidez no es una consecuencia inexorable del paso del tiempo, el privilegio de los más viejos. El paso de los años favorece la sabiduría, pero no la garantiza. Para lograrla es preciso haber vivido comprometidamente, pero también despojarse de lo superfluo, ejercer tenazmente la reflexión, prescindir de la vanidad" (Mata 1998: 144).

en el lenguaje” (Villena 2004). De ahí que el tono sentencioso, que por otro lado entronca con la herencia grecolatina tan del gusto del autor, sea cada vez más ostensible, a modo de un emblema que sirve de broche a los poemas (García López 1999: 61). Estos se convierten en dardos certeros. Porque lo sentencioso –también en ese sentido veremos el recorte irónico, a modo de sarcasmo o estupefacción, que era también una constante en su poesía anterior– tendrá un espacio estilístico recurrente en este libro a través de la brevedad de muchos poemas. La brevedad, su cauce sin circunloquios. El apotegma, el pensamiento a modo de máxima y sus correspondientes –y austeros– aderezos líricos, emotivos o descriptivos, servirán para elaborar una estructura de alta tensión y contenido poéticos en lo que entendemos como “el contorno del poema” (Ballart), el cual nunca es superado más allá de los referentes implícitos del texto. No nos referimos a que el autor posee una conciencia sobre el límite del decir, reflexión que le acompaña siempre, sino que ha llegado a un estrato donde domina el límite de las palabras y sus asociaciones. Saber hacer en sentido greimasiano, complementado por un saber decir: más aún –usando una expresión del filósofo Austin–, lo que ahora operaría en Caballero Bonald sería un saber mirar en tanto que decir y mirar de una manera son también una forma de *hacer*. La poesía del jerezano será más que nunca un acto de lenguaje sabiamente dirigido por una mirada que, a modo de cámara, dirige el foco de atención sobre lo que más importa resaltar. Una vez determinado el objeto u objetos y localizada la asociación o las ideas para destacar, el foco allí se concentra, acentuándolo y mostrándonoslo en su esplendor semántico.

El poeta sabe hacer, sabe mirar, y si es cierto que siempre supo hacerlo, ahora sabe mirar mejor que nunca; de ahí que los poemas busquen sencillez; de ahí que busquen en general *menos*, encontrando como contrapartida *más*. La búsqueda se invierte para ceñirse al hallazgo. El poeta encuentra. Nada hay más feliz que lo que hallamos sin haberlo buscado. Pero estos procedimientos no son opuestos sino complementarios, se van superponiendo en una evolución natural de un poeta que nunca baja la guardia (Martínez de Mingo 1998: 134) y que aporta dialéctica y humildemente granitos a su arena poética (Benítez Ariza 1998: 67). Por eso Caballero Bonald seguirá transitando por aquellas zonas prohibidas de la experiencia (poesía que no va a ser “distinta”, eso es imposible, sino que evoluciona), pero con una salvedad: ahora esas zonas prohibidas no estarán ocultas ni se descubrirán tras haber realizado una indagación lingüística y reflexiva profunda sino que estarán más explicadas en el intento –y su consecución– de llegar directamente al asunto y, por consiguiente, al lector. Serán experiencias prohibidas que se encaran sin ningún pudor, pues con esa maestría y edad no se posee miedo alguno a expresarse con libertad, ni se anda con rodeos. Austin de nuevo, podríamos decir, resumiendo, en la intención de solucionar con las palabras las cosas en su complejidad intrínseca, no a la hora de decir superficialidades sino tratar esas cosas de una manera lo más sencilla posible; claro: dependiendo del tema y de la perspectiva que se adopte. Intentar decir las cosas para evitar que se enreden aún más, intentar desenredarlas (Lorenci 1998 *ápud* Flores 1999: 105).

Caballero Bonald es un poeta de su tiempo y a la vanguardia de la poesía española, creándola y marcando pautas. No nos referimos a que escriba y evolucione según van moviéndose los gustos pendulares de la poesía, sino que va decantando con sus libros y propuestas esos gustos, explorando al máximo cada época y proyectando su capacidad estilística, sentando precedente. Nuestro poeta no es ajeno a la palabra que busca la claridad o que evita el hermetismo, puesto que el acto de lenguaje no está reñido en ese sentido con esa propuesta, sino que cuenta en su larga trayectoria con una nutrida serie de variantes estilísticas a partir de la concepción unitaria y plural de su escritura. El realismo nunca se definía *a priori* sino siempre *a posteriori*. Es un lugar de llegada y no de partida, la consecución de unos procedimientos que asedian a la realidad y que al plasmarse de una manera u otra poseen más o menos ingredientes de tipo figurativo o narrativo.

Caballero Bonald siempre ha escrito guiado por sus necesidades expresivas. Unas necesidades que ideológica, social o históricamente, y sólo de modo tangencial, encuentran lectores ideales, que se identifiquen con la obra. T. S. Eliot afirma en "La función social de la poesía": "Importa poco si un poeta tiene o no un público vasto en su época. Lo que importa es que siempre tenga al menos un público reducido en cada generación" (Eliot 1992: 18). *Diario de Argónida* se ve acrecentado dentro de los límites de lo que significa que existan lectores de poesía, con los que se conecta en todo momento desde una moral compartida y transgresora. Y así lo vio Víctor García de la Concha:

Desde *Descrédito del héroe* (1977), y aun antes, al tiempo que intensificaba la presencia de elementos culturales y mágicos en sus poemas, venía Caballero Bonald sometiéndolos a una depuración expresiva, que aquí se traduce en una forma clásica, por debajo de la cual circulan esos haces de tensiones mencionados. Se acredita así la maestría literaria y se logra en la estética la verdad moral que el poeta persigue. (García de la Concha 1997: 11; 2006: 182; 2007: 33)

En la mordedura de lo clásico se encuentra esa particular síntesis aludida. Las referencias a la cultura clásica grecolatina son muy abundantes en nuestro autor y se intercalan de diversas formas, más allá de la intertextualidad y la creación de varios espacios-tiempo en el poema, de una manera pantextual o transtextual, como apuntaba Genette: las referencias clásicas son claves para entender literatura y vida como un palimpsesto continuo donde se acumulan capas de lecturas o ficciones, experiencias reales o contadas, necesarias para comprender el conjunto: para leer la última capa, sin embargo, deben hallarse –haber sedimentado– dentro otras que no podemos leer a simple vista. Un poema significativo –íbamos a decir paradigmático– es el titulado "Un paradigma".

UN PARADIGMA

Dejó escrito Virgilio, ofuscado quizá
por los pronósticos adversos del cielo de Brindisi,
que los doce libros de la *Eneida*, a cuya gestación

dedicó los últimos once años de su vida,
debían ser quemados tras su muerte.

No consintió Augusto, sin embargo,
que semejante designio se cumpliera, y así
se perpetuó en la historia la historia portentosa
del príncipe troyano, que aún incumbe al periplo
de nuestras más honrosas usanzas culturales.

Mediante las palabras ascendió Virgilio
al círculo glorioso
de los inextinguibles conductores de hombres
y el hecho de que un día quisiera destruir
el cardinal linaje de su palabra escrita
nos llega hasta ahora mismo
como un supremo ejemplo de horror a la impotencia. (Caballero Bonald 1997:
153; 2011: 506)

Nos encontramos ante la conocida decisión de Virgilio de quemar la *Eneida*: debía pulirla antes de darla como acabada, antes de difundirla. No pudo realizar esa *labor limae* y, sin embargo, ha perdurado por los siglos como una de las obras más importantes de todos los tiempos. Es el vivo reflejo de una historia que posee la fuerza de los hombres del pasado que viven a través de una obra en el presente. La historia es conocida: el emperador Augusto le había encargado la obra y no permitió que desapareciera, puesto que la *Eneida* ensalzaba propagandísticamente su figura y la dinastía Julia, entroncándola con Yulo, hijo de Eneas, hijo a su vez de Anquises y Venus, su madre. En la tercera estrofa se cuenta que Virgilio ascendió al círculo –referencia a la *Commedia* de Dante– de los *condottieri*, “conductores de hombres”, un título reservado solo para pocos generales y caudillos alabados por las masas y muy relacionado con la capacidad de ser guía, pero para ser conductor de hombres antes hay que demostrar que se poseen cualidades suficientes como nobleza de espíritu, justicia, clemencia, fuerza, astucia, etc., cualidades características de los héroes. Virgilio se presenta, de este modo, como un héroe que, sin embargo, en el último verso del poema, está abocado al “horror a la impotencia” de no haber limado en once años una obra que quizá nunca habría podido limar del todo, y que le iba a dejar insatisfecho siempre pues jamás iba a dar por concluida: tales eran las ambiciones de un autor que quiso abarcar tanto en una obra tan grande y valiosa, y que al final de sus días pensó que no lo había conseguido. Esta es, a primera vista, la lectura del poema, con las referencias intertextuales aludidas, Virgilio, Dante, etc., pero hay más, un último detalle, pues nos parece una muestra más de cómo Caballero Bonald cuida la forma de *Diario de Argónida*, presentándonos una obra acabada, revisada y pulida, aun a sabiendas de que podría ser reordenada y corregida infinitamente, tal y como le sucedía al propio Virgilio. El detalle alude a ese personaje o héroe que siente horror a la impotencia, correlato de “Temor a la impotencia” (1977: 102; 2011: 356) con el que finalizaba *Descrédito del héroe*. Si el poeta era un héroe –Espronceda como modelo desde la adolescencia

de nuestro autor–, la propia escritura nos devuelve su descrédito, su otra cara menos agradable: el escritor frente a sí mismo, la imposibilidad de decir en cada palabra que se ha redactado, asomando en sus bordes.

Y como contrapunto grecolatino a todo esto, este poema:

GUSTO POMPEYANO

En herméticos pomos
que la materna lava guareció
durante veinte siglos, encontraron un día
un residuo azulenco recamado
de líquenes, mejor tela
de araña que depósito sacro,
oriundo al parecer
de alguna interferencia sexual de la cultura.

Semen fosilizado o polvo
de cosmético, ceremoniosamente
obtenido en burdeles
y ergástulas, qué esposa de patricio
lo usaría a manera de tónico facial
antes de que el azufre empedrara su piel.

Dicen quienes lo saben
que el derecho romano
reguló desde entonces los consultorios de belleza. (Caballero Bonald 1997: 63;
2011: 483)

He aquí el contrapunto romano irónico donde se encuentran los gustos del autor. Por un lado el poema se sitúa directamente en temas rayanos a lo escabroso y la escatología, nos referimos al hábito poco frecuente que supone embadurnarse la cara con semen –utilizado como cosmético, rito o liturgia sexual– haciendo de los hábitos sexuales de la Antigüedad un divertido relato evocador y un punto erótico-festivo. Por otro lado el poema circula indirectamente por ese paisaje de Pompeya y por esa visión atónita del viajero estupefacto ante un mundo que se quedó fosilizado, petrificado, y que todavía conserva, por ejemplo, los grafitis en las paredes, los dibujitos obscenos en los portales, los más mínimos detalles de la época, tales como un cesto de frutas o, en este caso, un pequeño recipiente donde se guardaba, de modo sagrado, el semen del amante. A ese hábito de guardar el semen en un pomo –y al hecho de que veinte siglos después nosotros lo descubramos– lo denomina nuestro autor una “interferencia sexual de la cultura”.

En ambos poemas, por razones bien diversas, debemos “escarbar” y “excavar” para encontrar esas referencias intertextuales (esas interferencias), pero también las intratextuales –que aluden a su propia obra–, esas capas superpuestas que configuran el palimpsesto de la escritura: para que perviva la primera capa deben existir las de debajo. Como sabemos, ante la imposibilidad de vivir

la vida y la poesía hasta el final con todas sus consecuencias, porque no existe nada más allá de lo que normalmente existe en su rutina, y sólo son excepciones las que nos deslumbran, ambas se repliegan y consisten en una suerte de buceo en sus recovecos vitales y búsquedas expresivas, en una indagación total, topándonos con la poética bonaldiana, esto es volvemos a aludir a sus obsesiones y temas de siempre. Nada de esto es nuevo, sólo el modo en encararlo:

Después de un “muy prolongado alejamiento de la poesía”, publica Caballero Bonald, por fin, *Diario de Argónida* (1997), en el que se recogen poemas escritos entre 1995 y 1997. Sin duda, lo más relevante es que reaparecen aquí, tratados desde una nueva perspectiva, algunos de sus principales temas obsesivos: las trampas de la memoria, la capacidad fabuladora del recuerdo y la reinención del pasado personal e histórico a través de la escritura. (García Jambrina 2000: 132; 2006: 209)

El paso del tiempo y su consecuencia lógica, el recuerdo y su extensión a través de la memoria –galerías machadianas– con su capacidad de acumulación, siempre están interconectadas y en permanente simbiosis (Payeras Grau 1997).

ELOGIO DE LA INACCIÓN

El paso de los años suele hacer un ruido
desapacible, bronco, de colisión
de herrumbres, de trasiegos fabriles
y como de asamblea
de pedregosos contertulios.

Ya

sin disfraces, va amontonando el tiempo
sus muchos desperdicios
en un fértil reducto de la imaginación
rebotante de fiebres, apegos clandestinos,
conspiraciones, curas de reposo,
nocturnidades: esa historia común
que empecinadamente arrastra
un ensordecedor rímero de fetiches.

Hoy ya todo sosiega: apenas se oye
el rumor marginal de la desidia.
Y es como si de pronto el tiempo se internara
por un renuente atajo del recuerdo:
llega tarde a la cita que tenía conmigo. (Caballero Bonald 1997: 109; 2011: 508)

Se habla de inacción desde el título pero el tema es el paso del tiempo. El tiempo del que se habla solo sucede en la imaginación, abre galerías en el recuerdo y excava en la memoria tiempos alternativos, virtuales que, por eso, parece que no responden al término que particularmente denominamos “acción”. ¿El pensamiento no es acción? (Arendt 1998). El autor nos respondería que sí, pero se obstina en la recreación de ese mundo que establece como una

elegía a modo de *tempus fugit* infinito. El tiempo que huye ya no posee disfraces, porque se fuga, y en ese rastro que deja crece el recuerdo arrastrando imágenes, ilusiones perdidas, éxitos, rememoraciones, emociones... Se van amontonando y prevalecen aquellos recuerdos que por su carácter más positivo –fetiches– nos ayudan a continuar adelante. Pero aunque el tiempo ya no duela sigue pasando, y el propio autor no se encuentra a sí mismo –de nuevo las problemáticas de la identidad– puesto que se ha configurado a través de esos recuerdos: él es también un recuerdo, y su tiempo presente consiste en una proyección del pasado y del futuro (fluyendo pero sin consistencia), ante la imposibilidad de fijar un presente estable (lo único que de verdad existe como tal), y de conocer la verdadera identidad, su estable y definitiva identidad que, como sabemos, tampoco existe.

El lenguaje como proyección de la memoria y del tiempo a través de un personaje que intenta comprenderse, teniendo en cuenta que la memoria ya es una proyección del recuerdo y a su vez una proyección del pensamiento. Una retroalimentación que cobra consistencia a través de estos nuevos moldes expresivos (véase Flores 1999: 104-105). Se trata de señalar la sobriedad expresiva para calibrar el proceso de depuración, la evolución producida. Caballero Bonald ha optado en su madurez por una “pragmática del discurso lírico” (Luján Atienza 2005) donde se encuentra cada vez más cómodo: cualquier laberinto es concebido como lugar de salida, ya no es ese lugar donde se introducía cada vez que comenzaba un libro o un poema. En esa depuración y sobriedad, los ritmos elegidos, melódicos o antimelódicos acentúan la función expresiva del poema, la cual, dicho sea de paso, viene siendo una constante retórica del particular fraseo de nuestro autor.

[P]ero, ¿qué debemos entender por ello? No solo mero barroquismo en su acepción fenomenológica, sino vocación hacia *la palabra sensitiva*, es decir hacia el lenguaje utilizado con conciencia carnal, con los cinco sentidos. Porque la fonética, como el temblor de una cuerda instrumental, no es solo un fenómeno acústico, sino una experiencia física del espíritu. Igual que la sintaxis lograda representa algo más que una manifestación del orden: es un tratado de armonía terrestre, un rastro de migas que atraviesa el bosque para que podamos salir de la espesura. (Marzal 2004: 11; 2006: 206)

La poética se ha “desbarroquizado”, si es que existe ese término, con el objetivo de otros logros lingüísticos, siempre teniendo en cuenta que el camino de vuelta es mucho más rico para aquel que optó por la dificultad en la ida, y que dejó la sencillez para el final. Sobriedad renovada que, atendiendo a las leyes más básicas de la historia del arte, evita los artificios barrocos, las volutas y los sentidos retorcidos, predominando las líneas y trazos clásicos sin adornos. O mejor dicho: solo elige esos artificios, esas volutas o esos sentidos algo más retorcidos cuando le interesa, y por tanto posee un conocimiento del lenguaje sorprendente por su puntería y su enorme y penetrante capacidad de pensamiento, por su densidad, no ya basada en una intrincada sintaxis en la que las anfibologías se potencian, sino en otras relaciones más básicas entre las palabras y en una connotación evidente en la mayoría de los casos. Esa renovación,

entendida como evolución de la poética, debe ser analizada o concebida como un importante repliegue apolíneo dentro de su ya tradicional y proverbial estética dionisiaca. Un repliegue efectuado no en beneficio del sentido –pues este también estaba asegurado en la etapa barroca– sino en pro de una estructura expresiva determinada, la que el autor necesita ahora. La unidad conceptual que rige el eje del poema, que en la anterior etapa se definió como un espacio fundamentalmente enfocado hacia diferentes campos semánticos (entroncando de algún modo con la teoría de los polisistemas, desde la acepción semántica del término), ahora se ha desplazado hacia un sistema de sentido principal que funciona como vertebrador del poema. En el mosaico poemático, por continuar con un símil querido a esta teoría, destaca sobre todo una figura gramática, mientras que las otras piezas (que por supuesto tenemos que entender como fundamentales para comprender el sentido total del texto) resultan accesorias en tanto que pueden hacer referencia sólo a un marco o a un detalle que nunca es el motivo central. Resultado: encontrar una combinación que equilibre en una misma estructura el fondo y la forma, por decirlo con palabras de la retórica convencional, en un intento de búsqueda del equilibrio personal al retomar una poesía que se aleja del culteranismo y que se ciñe al texto, lo que se sugiere más desde lo implícito: una poesía, en suma, que a través de una estructura sólidamente articulada se dirige hacia donde quiere sin rodeos.

2. LA UTILIZACIÓN DEL GÉNERO DIARÍSTICO

Ya comentamos la segunda parte del sintagma explícito del título del libro, *Diario de Argónida*, a propósito de ese topónimo ficticio que adquiere un lugar deíctico principal, y ahora vamos a ver la otra parte, partiendo de las propias acotaciones que establece el autor en la nota al final del volumen. El “diario” se relaciona con *Memorias de poco tiempo* (1954) que, por su mismo título, implicaba que eran apuntes que se habían anotado en lapsos breves (ya que por entonces nuestro autor era todavía joven). La elaboración del pasado más o menos reciente o lejano se certifica y refrenda en el primer volumen de sus memorias, *Tiempo de guerras perdidas. La novela de la memoria, I* (1995), cuando el autor era más que un hombre adulto, corroborando la afición y el gusto por el diario, el apunte y el esbozo, la anotación a pie de página de ese tipo de estructura vigilante en que consiste un diario donde se anotan con singular disciplina los estímulos recibidos. Adivinamos sin dificultades que el jerezano ha mantenido a lo largo de su vida una relación personal con la literatura/escritura que poco o nada tiene que ver con lo que públicamente conocemos. Hablamos de una relación vivencial que le ha servido, ya sea como terapia individual, a modo de canalización de sus inquietudes formales, o ya sea cuando se ha propuesto publicar lo que va escribiendo, o cuando ha publicado por encargo libros o textos para ganarse la vida. Porque el escritor no es aquel que está publicando libros sin parar sino aquel que los escribe: da igual que publique muchos o pocos, o que sus escritos circulen clandestinamente. Prima el acto de escritura frente a la publicación. En buena lógica, publicar una obra como libro es su salida natural, pero no

la única. Es mucho más importante escribirlo. La sociología y el mercado quedan aparte, ya que la lección que se oculta tras el *modus operandi* bonaldiano ofrece una visión más compleja que la de un simple poeta más o menos reconocido por las estructuras culturales, y que publica con periodicidad sus libros. Este se halla impelido por unas necesidades expresivas que le han ido atosigando durante toda su vida, y decide publicar un libro tras casi catorce años de silencio⁵. Aquí la cuestión económica queda al margen de cualquier poeta que se digne como tal, y se trata más que nunca de una cuestión de capital simbólico (Bourdieu 1995).

Lo que prima en el diario, por tanto, es su carácter fragmentario y de apunte, su aspecto de proyección del escritor en su escritura, su cuidado constante y lo que eso conlleva de desvelo. Parece ser que, a la luz de este diario, podríamos extraer estas ideas al contrastarlas en el conjunto de su obra.

Uso el término "diario" con una deliberada imprecisión. Supongo que si me he decidido a emplearlo no es sin alguna malicia teórica, en el sentido de considerar que el diario puede avecindarse impunemente en el campo de la ficción. Siempre me ha parecido que, a efectos literarios, nadie es capaz de evocar lo que ha vivido sin incurrir en alguna desviación engañosa o consecuentemente equívoca. Incluso se tiende a otorgarle al estilo mayor poder argumental que al testimonio. Y como estoy bastante convencido de que la poesía no tiene por qué coincidir con la verdad autobiográfica sino con esa otra verdad generada en el texto, el concepto de "diario" también puede disponer aquí de su propia ambivalencia. (Caballero Bonald 1997: 155; cf. 2011: 531-532)

El autor nos lo confirma, ya que si en el párrafo precedente quería establecer un territorio ficticio y real al mismo tiempo en Argónida/Doñana, que solo posee cabida en la literatura y que es fruto de la creación y de la imaginación, mezclando esos territorios sin establecer compartimentos estancos entre ambos, con el término "diario" se reafirma en la idea de que la literatura y la poesía posibilitan este juego al fin y al cabo. Juego didáctico, en términos horacianos, pues enseña deleitando o deleita enseñando, tanto monta. Y si citamos a Horacio no es casual, como veremos. Pero juego vital en el que se va la vida, no sólo por lo que tenga de autobiográfico sino por lo que posee de una parte de la energía y la dedicación del poeta cuidando sus escritos con inusitada vigilancia. El texto es sin duda de una maestría incalculable, pues nos presenta con breves pinceladas y de una manera lo más sencilla posible el aparato teórico desde el que se ha escrito este libro, esto es desde la asunción explícita de la indistinción entre "verdad y veracidad" (Williams 2006) en literatura, donde todo es veracidad y donde la verdad no importa, donde da igual que el apunte responda a algo vivido, inventado o provenga, por ejemplo, de un cuaderno con más de treinta años: lo importante es que funcione en el texto, que encaje en el patrón del diario (Juristo 1998). Y habría que remitir también a las solapas de la primera edición: la concepción fragmentaria de la escritura, inserta en un

⁵ Para un recorrido vital y literario completo, y las correspondencias entre vida y literatura, ver la magnífica biografía de Julio Neira (2014).

tiempo que se escapa, cobra así una relevancia decisiva y estructural en la obra bonaldiana, algo que había estado apenas vislumbrado o quizá nunca planteado con tanta rotundidad en libros anteriores. De este modo aparece más como una consecuencia que como un método estructurador. Las visiones totalizadoras abarcaban más en otras etapas de la poesía de nuestro autor, y no se apostaba decididamente, como ahora, por atrapar y solidificar ese pequeño fragmento que nos puede ofrecer el poema. Los poemas de *Diario de Argónida* no aspiran a ninguna concepción sublime, sino a situarnos con los pies en la tierra.

Atesora una dimensión distinta la concepción de lo cotidiano, enmarcado en el método del diario, y que será sometida a una valoración y revisión tras un conveniente alejamiento de la escritura. La realidad y sus temas siguen estando ahí, y el poeta vuelve a mirarlos con renovados ojos, estableciendo su nueva mirada a ese mundo que en otro momento de la vida podría parecer gastado, por demasiado observado. Por esto es tan importante el silencio en la literatura, no por lo que no se dice en un poema o por cuestiones místicas intrínsecas a la relación silencio/palabra sino por el desgaste lingüístico que supone para el poeta afrontar la realidad desde perspectivas parecidas sin haberse concedido suficiente respiro como para renovar esa perspectiva y ese lenguaje (lo que se suele denominar en las etapas de silencio como "crecimiento interior"). El diario es, sin duda, el método más vital y pasional de cuantos existen en literatura, puesto que implica un constante cuidado por la escritura. Y nos llama la atención además que

... [s]iempre me ha parecido que, a efectos literarios, nadie es capaz de evocar lo que ha vivido sin incurrir en alguna desviación engañosa o consecuentemente equívoca. Incluso se tiende a otorgarle al estilo mayor poder argumental que al testimonio. (Caballero Bonald 1997: 155; 2011: 531)

Aquí se condensa la teoría bonaldiana de la escritura, recordándonos al personaje principal de *El hombre sin atributos* (muy leído por Caballero Bonald, y citado, recordemos, al inicio de *Laberinto de Fortuna*) en donde Ulrich, quien también poseía un diario, aseguraba que era imposible anotar todas las cosas que le sucedían en un solo día porque le sucedían tantas y eran de tanta profundidad y complejidad que jamás tendría tiempo para plasmar la eternidad e infinitud que sentía en una lapso de tiempo determinado y en unas páginas que, al fin y al cabo, eran un resumen del resumen de lo que sentía. También decía que sería imposible escribir lo que le ocurría en un periodo de tiempo y que le faltaría espacio, esfuerzo y memoria para realizarlo, puesto que no habría lugar para acumular tanto papel escrito en caso de que se dedicara a esa ímproba tarea.

El modelo diarístico posee en la literatura un amplio seguimiento como patrón creativo y espacio de ficción, a modo de cuaderno de trabajo respecto a las tesis juanramonianas de la obra en marcha, de la obra que se va concibiendo y reformando a diario y que se va reescribiendo, reestructurándose constantemente. Es evidente una intencionalidad de creación y ficción en nuestro autor por debajo de cualquier apariencia autobiográfica⁶, y al presentarnos este

⁶ "A medida que avanza el proceso de depuración y remozamiento, el autor va despojando el

cuaderno como un diario, se refuerza esa idea de creación respondiendo así a esos fines y a ese mundo de elaboración retórica, mezcla entre los planos real e imaginado. Con esta nota, colocada al final del libro para que nos sirva como remate teórico de lo que acabamos de leer, el autor nos arrastra hacia su espacio de ficción desde el punto de vista conceptual, enlazando desde la pragmática con ese certero interlocutor que nos habla sin rodeos. Luis Muñoz relacionaba la evolución poética bonaldiana de nuestro autor con la elección premeditada del término "diario":

Diario de Argónida no está [...] menos sujeto a las preocupaciones del lenguaje que sus libros anteriores, pero presenta diferencias evolutivas. En un equilibrio sorprendente escuchamos la voz propia de Caballero Bonald siendo ya, sin embargo, otra. Si repasásemos lo que han sido las características centrales de su poesía, podríamos afirmar que *Diario de Argónida* nos ofrece, sobre todo, la sorpresa de la depuración, del desnudamiento verbal.

Sí encontramos en estos poemas, sin embargo, el resto de matices de su timbre poético, el gusto, aunque atenuado, por el vocablo poco usado, las frases sentenciosas, las referencias a la literatura clásica, la fuerza de la plasticidad y el protagonismo modular de los conceptos. Pero, sin embargo, el barroquismo que en sus libros anteriores le hacía seguir los vericuetos de la brillantez expresiva, internarse en enjambres verbales, propagar una suerte de pulsación eufónica, de análisis de sensaciones, en *Diario de Argónida* se ha convertido en economía verbal, en deshuesamiento, en síntesis.

De ahí que el soporte diarístico le convenga tanto a este conjunto generoso de poemas impecables. Se trata de elaborados apuntes en los que el autor parece ponerse a sí mismo en observación. Y de esta observación, siempre intensiva, aun en la observación, por ejemplo, de la desidia, surgen almendras paradójicas: la soledad, que salva de estar solo, el riesgo de no escapar de algún peligro, la evocación de lo vivido como una forma de invención, las disputas del presente zanjadas en el pasado, el apego y el desapego por la vida, o el miedo a la impotencia verbal. (Muñoz 1998: 46-47; 2006: 184)

Sin duda que existe una relación entre la elección de la forma y el contenido de los poemas, como venimos defendiendo, pues desde nuestros planteamientos no se entiende una cosa sin la otra en el engranaje que concebimos como estructura, tomado de las propuestas bajtinianas. Además, Luis Muñoz se hace eco del proceso de depuración al que ya hemos aludido, a la inversa: un método expresivo por el que se "desbarroquizan" los conceptos. O en palabras de la lingüística: economía verbal, brevedad con la que se consigue decir más con menos en un formato que aparentemente dice poco pero que es el epítome de todo lo que nos sucede en un día. El diario pone en marcha una literatura que quiere atrapar el presente. El diario es el presente hecho literatura. Ya hemos

poema de referencias biográficas reconocibles. En el punto de llegada, el poema que nació versificando una experiencia está protagonizado por elementos específicamente literarios, que apenas remiten ya a la misma: la música y el ritmo, los enlaces generativos de las palabras, los bucles metafóricos... La biografía queda así sustituida por artefactos lingüísticos que nacieron a partir de ella, pero que ya no están supeditados a ella" (Prieto de Paula 2007: 101).

hablado más arriba de las intersecciones temporales que conlleva el diario, y esta confluencia de tiempos en un presente continuo se puede observar desde la primera página del libro como una advertencia. El título del primer poema es muy significativo:

PRESENTE HISTÓRICO

Vuelven
los días cada vez más raudos
a su casa nativa.
Ya no saldrán nunca de allí.

Traen
su osamenta, su escoria, su doblez,
su equipaje superfluo
y una mancha de sangre alrededor.

Vienen
de lugares remotos, con frecuencia
improbables, de tiempos
con boquetes
equivocados de fugacidad.

Días veloces, inconstantes, híbridos,
juntos ya en el presente como un ascua.

Vigencias del recuerdo: olvidos aplazados. (Caballero Bonald 1997: 15; 2011: 482)

El tiempo se presenta como tiempo que vuelve. Pero vuelve a donde partió, es decir que regresa. Así deja de pertenecernos. Lo que alguna vez tuvimos, deja de ser nuestro. El poeta sabe que una vez que se escape, una vez que los días idos regresen definitivamente a la casa que les vio partir, no volverán nunca. En la segunda estrofa nos ofrece una pequeña descripción de cómo esos días, marcados por la sangre y por la escoria, llevan la miseria y el esplendor de la vida, la luz y la oscuridad. Son días buenos y malos, hay de todo (aunque nos punquen los malos, cf. "Día crítico", 1997: 39; 2011: 471). En la tercera estrofa se nos introduce en una visión del tiempo virtual, pues se nos advierte que esos días pertenecen a muy diferentes lapsos de tiempo, que pueden ser recortes de otros días, evocaciones, galerías por las que el recuerdo va construyendo otros tiempos alternativos. Antes del verso lapidario final un dístico nos ofrece una definición del presente y su inconsistencia, el doble filo de los días, enlazando con el título y haciendo un guiño hacia una concepción totalizadora. Recordemos que el presente histórico, utilizado casi siempre en las traducciones latinas, aludía a un tiempo presente que se traducía por presente pero enmarcado en una narración en pasado: ¿podría ser ese el resumen de este poema? Un presente que está forcejeando con el pasado que lo domina. El último verso ofrece una cara doble de la memoria, a la vez persistencia del recuerdo y olvido postergado.

Este presente histórico, que es también un presente continuo diario y una advertencia para no bajar la guardia y mantener siempre la vigilancia sobre nuestra cotidianidad, posee su lectura más fiel en su estructura de diario y en la mirada de los días como retazos fugaces, pues se corresponde esa mirada que intenta apresar los pequeños detalles de la realidad con los chispazos que surgen de vez en cuando en medio de la rutina.

Ya sabemos que Juan Ramón Jiménez es en la literatura española el primer gran referente que mezcla y traslada la autobiografía del diario con la ficción, llámese creación o imaginación. Pero nos olvidamos la elaboración posterior que cualquier escritura posee al darse a la publicación. El diario (da igual si es considerado como género o subgénero), hipotéticamente debe ser solo autobiográfico puesto que se refiere a los sucesos que le ocurren a un sujeto determinado cada día. Si se opta por ser más imaginativo o por contar una historia ficticia, podría elegirse el término "novela" para definir tal obra, y ahí ya realizar las variantes necesarias para que parezca que es un yo, un personaje con su yo, el que cuenta una historia, la de su vida (Lejeune 1994). Pero en la literatura española, como decimos, el referente ineludible es el brillante *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez. Su huella juanramoniana emerge ahora guadianesamente de las profundidades de aquellas lecciones juveniles que tan bien asimiló nuestro autor.⁷ Así lo asegura Francisco Gutiérrez Carbajo:

El poeta parece aludir a [la] "intersubjetividad postmoderna", y que se caracteriza a grandes rasgos por la potenciación en cada persona de sus "distintas facetas", de la multiplicidad que la habita o del conjunto multiforme o polimorfo de sus máscaras. La intersubjetividad depende de una porosidad gracias a la cual el individuo explota sus propias potencialidades, evitando la *reductio ad unum* y manteniéndose en continua y permanente movilidad [...]. El componente autobiográfico, con el aludido recurso de la intersubjetividad, así como la concepción en cierto sentido intemporal de la historia, están igualmente presentes en *Diario de Argónida*. Nos resultan también familiares el lenguaje y el espacio mítico designado por el topónimo, entorno inconfundible del que surgen los estímulos, reflexiones y recuerdos expresados en los poemas. Los apuntes autobiográficos asumen aquí el género de *diario* al estilo juanramoniano, en el que –como un cuaderno privado– el autor escribe sus anotaciones. Los poemas aparecen ordenados, de acuerdo con la cronología de su escritura, en un espacio de tiempo que comprende desde febrero de 1995 hasta mayo de 1997. Se asiste en ellos a la crónica del reencuentro físico y moral con un paisaje que el poeta reconoce como suyo, un reencuentro en el que surge inevitable el enfrentamiento con el paso del tiempo, con el fluir histórico, y con el propio yo que, de nuevo, es dinámico y poliédrico. (Gutiérrez Carbajo 2000: 324-325)

⁷ La lectura y la lección juanramoniana están muy presentes en Caballero Bonald, comenzando por la constante y obsesiva reescritura de los poemas en las sucesivas ediciones, continuando con la versificación o prosificación, según en cada caso, de los mismos poemas, pero también, como en esta ocasión, la influencia de soportes concretos, de referencias directas sobre los géneros o la modernidad literaria acogida. Las alusiones esporádicas a Dios suelen estar conectadas en el fondo y en la forma a aquel *Dios deseado y deseante* juanramoniano, y de hecho referencias directas a *Animal de fondo* se detectan en *Manual de infractores*, en poemas como "La transparencia". (2005: 36; 2011: 563)

La multiplicidad del sujeto genera diferentes yoes o, dicho de otro modo, un yo poliédrico. Así, la intersubjetividad o transindividualidad definen a este sujeto puesto que separan del tradicional estatismo o rigidez términos como subjetividad o individualidad, compartimentos estancos y asépticos. Además, no existen compartimentos estancos más allá de las gélidas y estrictas teorías, racionales, abstractas, y el sujeto no se puede encerrar ya ahí. El sujeto genera diferentes yoes que van cambiando, fluyendo de modo proteico, yoes inestables a su vez que evolucionan con el devenir de sus circunstancias. Esta lección del barroco ha quedado sedimentada y permanece en la poesía madura de nuestro autor. Yoes opuestos, contrapuestos, antitéticos, que se relacionan dialógicamente, pero que tienen el estigma de ser irreconciliables, de no poder congeñarse nunca, de mantener un diálogo inconcluso que nunca llegará a acuerdo.

Por otro lado hay que centrarse en lo que aparentemente nos dice el poeta, y que el crítico reproduce, que es la cronología de los poemas. Pero no tenemos por qué seguir con fidelidad los comentarios del poeta y, por tanto, dudamos también del crítico que reproduce sus palabras: vamos a tomar las palabras del poeta siempre con mucha precaución, acostumbrados como estamos a que se deslicen imprecisiones y borrado de huellas que para nuestra investigación son suculentas y sugestivas. Nos referimos –respecto a la cronología de los textos de este diario, e incluso a su orden de presentación–, a que los poemas de verdad estén así dispuestos, tal y como fueron escritos⁸. Eso es a lo que alude Gutiérrez Carbajo, haciéndose eco del último párrafo de la citada y significativa “Nota de autor” con la que el jerezano concluye *Diario de Argónida*:

Los poemas aparecen ordenados, salvo en alguna ocasional coyuntura operativa, de acuerdo con la cronología de su escritura. El primero data de febrero de 1995 y el último de mayo de 1997. Es muy probable que, debido a la índole fragmentaria –y, en cierto modo, acumulativa– del libro, se haya deslizado alguna que otra reiteración. Sobre todo en lo que se refiere al aprovechamiento de los estímulos lingüísticos que me fueron animando a entenderme, después de un muy prolongado alejamiento de la poesía, con estos textos. (Caballero Bonald 1997: 156)

No vamos a incurrir en la ingenuidad de creernos a pie juntillas todo lo que dice el autor sobre su obra, teniendo en cuenta los precedentes de despiste que él mismo interpone entre su obra y sus modos de concebirla, porque al fin y al cabo no importa para el conjunto de esta⁹. Lo que interesa, y eso sí que impor-

⁸ La prueba de que nos encontramos una vez más ante un artificio literario sencillo pero efectivo es que la edición de la obra poética completa de 2011 (y las anteriores de 2004 y 2007) presenta un orden diverso al de la primera edición, manteniendo la nota en la que se dice que aparecen dispuestos en orden cronológico de escritura.

⁹ En la “Nota del autor” (1997: 156; cf. 2011: 532) de la obra poética completa solo se sustituye una frase, reforzando la trama urdida: “Es muy probable que, debido a la índole fragmentaria –y, en cierto modo, acumulativa– del libro, se haya deslizado alguna que otra reiteración.” Por esta otra: “Es muy probable que, debido al carácter fragmentario –y nada orgánico– del libro, se haya deslizado alguna que otra reiteración”. Al sustituir “acumulativo” por “orgánico” se acentúa el aspecto disperso y fragmentario de los poemas, los cuales responden a destellos y pedazos más que a una concepción única y totalizadora de la realidad.

ta, es que el autor, al haber presentado el conjunto como diario, haya querido además reforzar la idea de este subgénero con estas anotaciones sobre los poemas que presenta, advirtiéndonos de su cronología y de que están ordenados según esta. Para una obra de ficción, sin embargo, lo importante no será que los poemas que reproduce un diario efectivamente hayan sido escritos en ese lapso de tiempo, sino que lo parezca. Volvemos a la idea de veracidad, decisiva en literatura, frente a la verdad. Un poema habla de Argónida, describe unos pájaros que sobrevuelan las marismas, se recrea en unas dunas y a lo mejor ha sido escrito en Madrid o en un viaje en tren, mirando otro paisaje diferente. Sin embargo, al lector le interesa que el yo que habla en el poema de esos pájaros parezca que está ahí enfrente del Coto de Doñana, contemplándolos y reflexionando sobre ellos. No insistimos más en este punto, una vez ha quedado zanjado.

3. EL PASO DEL TIEMPO Y LA METAPOESÍA

El *topos* moderno –o posmoderno– y sus vasos comunicantes no distinguen la ficción de la realidad como clave de la literatura, los caminos del recuerdo y el olvido, la memoria y cualquier evocación (Mella 2012: 95 y ss.): la literatura proyecta el lenguaje, a su vez proyectado por la memoria. El juego de repliegues se convierte en un alucinante rollo de recovecos, sinuosidades y senderos que se bifurcan... Por eso Gutiérrez Carbajo subraya el paso del tiempo como el gran tema del libro. La cita horaciana que lo introduce nos pone sobre aviso: *Dum loquimur, fugerit invida aetas*, perteneciente a las *Odas*, I, 2¹⁰. Más allá de los problemas de la traducción¹¹, el tema clave que aquí se plantea es el del *tempus fugit*, recurrente en la obra del jerezano y de la poesía de todos los tiempos. Tampoco extraña que un autor clásico introduzca el libro, recurso usado en otras ocasiones, como en *Las horas muertas* o *Descrédito del héroe*. Su particular gusto por las lecturas o expresiones grecolatinas, entroncando de ese modo con el barroco más enmarañado, y el conocimiento exhaustivo y apasionado de esa cartografía de los mitos, también le avalan. El paso del tiempo es clave y sobresale entre los otros temas (Ezkerra 1997). El poeta se encuentra en una edad ya avanzada –cuando publica este libro acababa de cumplir setenta y un años– y

¹⁰ Hay muchas formas de traducir esta frase, y se puede consultar cualquier edición medianamente fiable. Optamos por "Mientras hablamos habrá huido el tiempo hostil". No nos parece correcta la traducción de Flores, "Mientras hablamos huye nuestra edad más hermosa" (1999: 102n), aunque sí coincidimos en que el contenido de la oración alude a la fugacidad del tiempo. El texto horaciano pertenece a la oda en la que se exhorta y se plantea el tópico del *carpe diem*, uno de los fragmentos más famosos de la literatura universal.

¹¹ Más allá de los problemas de traducción o interpretación que nos pueda sugerir el texto, existe otro aspecto muy interesante, el "error" al citar la ubicación: la cita en cuestión es *Odas*, I, 2 (esta misma errata se repite en la obra poética completa, véase 2011: 457), cuando en realidad es *Odas*, I, 11. ¿Responde este gazapo a una "errata", o es un procedimiento o negligencia consciente? Nos enfrentaríamos a una marca realizada para despistar, con lo que el autor subraya que lo importante es el texto y no su adscripción, pues al lector poco le interesa si la referencia es exacta o no con tal de que haya desentrañado el contenido de la cita (en cuyo caso debería saber latín, lo cual tampoco es demasiado común). En esta dirección debemos comprender la omisión bonaldiana, enmarcada siempre en un conjunto más amplio de pistas e indicios en torno a su particular forma de componer y a sus concepciones sobre la noción de transtextualidad.

obviamente ya ha entrado en la vejez (una vejez, por otro lado, no exenta de vitalidad). El paso del tiempo, que escapa muy deprisa, se convierte en una recurrencia que sin embargo no posee un carácter obsesivo, y se contempla con la distancia y la sabiduría de los años. Pero ni las obsesiones son lo que eran: con los años Caballero Bonald envejece y se convierte en un sabio; con la sabiduría se aprende a mirar esos años que se van.

Todo habla a quien sabe escuchar lo que ocurre en su entorno, a quien tiene oídos para oír y ojos para ver las maravillas que la naturaleza presenta cada día [...] El tiempo se hace recurrente: insinúa, obliga; de modo que el poeta decide no intentar nada en contra. Será el tiempo, precisamente, el introductor de otro tema fundamental del poemario, la creación [...] Asimismo, se convertirá en el motivo de la desaparición del poeta [...] Y el causante directo de la pérdida de los poemas creados pero no pasados al papel. (Gómez Yebra 1997)

Ante la inexorabilidad del tiempo el poeta no toma ninguna contrapartida excepto, quizás, usar la poesía como salvoconducto, como *ramus aureus* que le permita atravesar esos terrenos inhóspitos del tiempo que se va, para que al menos su palabra sobreviva. La palabra poética con la conciencia del poeta, que sobrevive al propio poeta y a su propia conciencia se encontrará también en esta receta de la supervivencia frente al tiempo hostil (Cervera 1998). Pero a nosotros, más allá de la obvia cuestión del paso del tiempo, que viene dada por el verbo *fugerit*, nos interesa señalar la primera frase, *Dum loquimur*, pues nos parece que ahí se halla la clave dialógica y creativa de este libro y buena parte de las intenciones de nuestro autor, en ese diálogo continuo que establece con el lector, con la literatura y consigo mismo. El interlocutor abierto de *Diario de Argónida* no es solo el lector o el otro en cualquiera de sus acepciones, sino que se parte de una concepción en la que el diálogo es la base de las relaciones interpersonales. Una vez más, el diálogo en la poética bonaldiana como base del sistema. Y existe un lector *a posteriori*, al publicar el libro, pero no como objetivo principal. Más bien existe una intención esencial a la hora de establecer una relación dialógica con lo otro (entiéndase, ahora sí, lector, literatura o uno mismo) desde el primer momento en que se decide escribir cualquier apunte, cualquier reflexión o idea que pasa por la cabeza. Sobre todo, esa relación dialógica se proyecta en los diferentes yoes del sujeto que aparece en los poemas y que establecen una conversación de carácter inconcluso. Repetimos que cada vez queda más clara la división entre escritura y publicación de un libro en nuestro autor, como si lo que da para publicar fuera solo una parte de lo que escribe, igual que se establece el paralelismo entre lo que se escribe y lo que previamente se ha pensado, que nunca mantiene una obediencia estricta en la escritura. De igual manera, en estos poemas más que nunca, incluso poseyendo ese rasgo de aparente sencillez que hemos remarcado, hay una taxativa distancia entre el público como lector y el otro como interlocutor. La necesidad de comunicarse con lo otro es el germen del conocimiento interior: vemos así cómo se funden las teorías de la poesía entendida como conocimiento –monólogo interior– junto a la exploración dialógica de la comunicación. Una comunicación que, por otra parte, aunque esté abierta a cuestionamientos –incluso los más radicales– sobre

su efectividad, debe ofrecernos una esperanza humana, no como entendimiento, que eso no siempre es posible, sino como posibilidad.

Se funden por tanto en *Diario de Argónida*, según Gómez Yebra, sus dos temas axiales, el paso del tiempo y la creación poética en sí. Pero esta vez, en la voz del Caballero Bonald más maduro, no se van a articular complejos mecanismos metapoéticos que expliquen este proceso sino que asumirá estas problemáticas desde parámetros que, aunque son conscientes de su profundidad, buscan la sencillez. He ahí la razón por la que la búsqueda de un interlocutor –del otro, la otredad– será la clave para entender la creación poética en un intento de colmar las aspiraciones lingüísticas totales del poeta, de comprender el poema sin tener por ello que desarrollar temas difíciles. Puesto que en nosotros mismos sólo hemos hallado el vacío y todas esas categorías esenciales con las que lo ha rellenado la ideología dominante (Bajtín 2004: 72), será en lo desconocido –en esa otredad– donde se encontrará lo que buscamos, para volcarlo en nuestra propia poesía, ese territorio que debemos explorar. Y repetimos que cuando hablamos de relaciones dialógicas no nos ceñimos a un diálogo, sino que aludimos a algo bastante más complejo (Bajtín 2004: 67 y Sánchez-Mesa 1999: 53). Este poema, ya casi al final del libro, indica esa unión –que no mezcla– a la que está destinado el ser humano, en tanto que necesita las relaciones con el otro y en tanto que esas relaciones son el resumen de nuestra existencia:

ATRACCIÓN DE CONTRARIOS

Se me quedó la vida en muchos sitios
donde no estuve nunca.

Vuelvo así
consecutivamente de esas ávidas
lontananzas de la imaginación
hasta el lugar fortuito en que ahora estoy.

No se ve a nadie desde tantas
fabulaciones de la geografía,
solo un crespón de bruma matinal,
la trama ondisonante del otoño,
el dardo gris del frío.

Los fulgores viajeros son ya mustias
supercherías de la luz
y es como si de pronto se fuera insinuando
un último vestigio de alcohol y de abulia
por los abigarrados vericuetos
del tiempo:

esa impura manera
de ir dejando la vida
en lugares donde no estuve nunca. (Caballero Bonald 1997: 151-152; 2011: 505)

Esa atracción de contrarios se enfatiza aquí hacia nuestras propias proyecciones, hacia los diferentes yoes que poseemos. Esos diferentes yoes viven

en lugares donde no hemos estado nunca, puesto que ninguno de esos yoes es auténtico: son proyecciones. A la vez, nos queda una única salida para comprendernos a sabiendas de que no existe una identidad esencial, y que cualquier intento de comprensión esencial del sujeto es falso. Mejor, por tanto, ceñirse en la virtualidad de nuestra identidad, conformarse con eso, que no es poco, y observar cómo esos yoes a veces nos van suplantando, presentándose de un modo u otro, elaborando su propio mundo. Pero desde la unidad de la conciencia, que pide una única forma de ver el mundo, y desde nuestra unidad física también, sólo hay frío, y otoño fuera, y todo es fabulación de una geografía, esas galerías del recuerdo y de la imaginación. En esa dialéctica interna del sujeto, yo/yoes, que intenta desposeerse de su esencialidad, sin embargo tampoco se encuentra contento con sus proyecciones, pues le parecen (y son de hecho) falsas. Ahí se mueve el poema. Los yoes se atraen, se complementan, se intentan entender en algunos casos, pero son contrarios. Una vez más la teoría bajtiniana de la dialogía parece haber sido elaborada para explicar la poesía de nuestro autor.

4. CONCLUSIONES: LOS MECANISMOS FICCIONALES EN LA OBRA DEL AUTOR

Para leer otro poema, "Soliloquio", hay que recordar la cortina existente entre el pensamiento y el discurso, y el discurso que elaboramos y que luego proyectamos escrito. Estos dos pasos de un mismo proceso son ficción, invención y elaboración literaria de un mundo a través de las palabras, pues nos referimos al lenguaje, a los pasos que se establecen desde el *lógos* al *grafos*, y que tendrían su paralelo en el modelo cognoscitivo que articula nuestro cerebro en la memoria, y que pasa a través del recuerdo a elaborar un mundo evocado. La explicación podría sobrar para un poema que habla por sí solo.

SOLILOQUIO

Con paso incierto y no segura
voluntad de vivir,
se acerca el día opaco, macilento,
insustancial, ridículo,
en que todo se acalla,
el rescoldo mejor
que ya dejó ese día
precipitadamente
entre un raudal de interferencias
cada vez más presuntas.
Ninguna
palabra será ya la palabra
que desmienta al silencio,
ninguna certidumbre
anulará el valor de lo ficticio.

Evocar lo vivido equivale a inventarlo. (Caballero Bonald 1997: 49; 2011: 476)

"Evocar lo vivido equivale a inventarlo". También el poema aquí se concibe como proyección de sí mismo, como lenguaje proyectado, aunque la primera

lectura se enfoca desde y hacia ese sujeto que dialoga consigo mismo y que maneja las posibilidades de la enunciación. Un sujeto camina con paso incierto, estableciendo un correlato objetivo con el atardecer, con el día que se va, igual que él, que ya está en la senectud. Todo se mezcla y se establece sin orden, la identidad del personaje es un conglomerado de estímulos y sensaciones, he ahí las "interferencias": todo llega al mismo tiempo porque el poeta mantiene sus sentidos intactos, y porque él, igual que el día, vive como los rescoldos del crepúsculo, todavía con fuerza. Pero cada vez menos: el día va muriendo y se establece un paralelismo con nuestra muerte que se acerca. La conciencia del poema permanecerá, la certeza juanramoniana de la palabra poética que posee su propia conciencia seguirá estando viva. Eso no lo podrá anular nunca la muerte puesto que la imaginación, aunque fugaz, posee en la poesía y en su escritura un camino de materialidad y permanencia inextinguible. Y ese mundo poético con una conciencia propia sólo ha sido posible puesto que el yo del poeta se ha proyectado en el poema, ha creado un mundo paralelo donde la alteridad cobra una entidad sólidamente construida. El proceso dialógico por el que ha llegado hasta ahí es su mejor aval. Hablar con uno mismo equivale a poseer nuestra propia proyección. Quizás en el otro o en lo otro (sea otro yo proyectado o sea verdaderamente una alteridad) no hallemos la solución definitiva ni la verdad última de nada, puesto que las soluciones o las verdades como tales no existen, pero sí al menos nos reconoceremos de otro modo y nos servirá, como poesía, de manera transitoria, para disfrutarlo. Porque la poesía sigue siendo una forma lúdica de conocernos a nosotros mismos y al mundo.

El pensamiento dialógico que atraviesa la madurez poética bonaldiana, y muy en concreto *Diario de Argónida*, es de naturaleza extremadamente crítica y alerta, que no renuncia a expresar lo que piensa a pesar de que en muchos casos eso que se piensa puede escandalizar a los biempensantes. Caballero Bonald, siguiendo la lógica machadiana, ya ha pensado lo que dice y ahora invierte los términos para decir lo que piensa. Nos estamos adelantando a la lectura de *Manual de infractores*, pero también es verdad que no se puede entender *Diario de Argónida* sin esa "cultura de la responsabilidad" (Sánchez-Mesa 1999) o moral antes aludida (Rosales 2006). El vínculo moral, más que ningún otro, atará este ciclo poético (Abril 2011) a unos objetivos comunes. Y esa lectura moral de *Diario de Argónida* será otro de los bastiones en los que se refugiará la crítica más destacada (García de la Concha 1997: 11; 2006: 181; 2007: 32).

Diario de Argónida consigue ofrecer, gracias a la pericia y al esplendor de un maestro, el testimonio moral de un personaje que vuelve, después de haber vivido mucho, al territorio de la niñez. Un territorio del que nunca se ha ido, porque sus formas son el compendio simbólico del mundo, y al que nunca podrá volver del todo, porque el pasado es una ilusión óptica, una materia flexible manipulada por las cicatrices del tiempo. El personaje se encierra con sus libros, con sus recuerdos, con el saldo de sus experiencias, con la dignidad azul de los amaneceres marinos, con los desperdicios de unos veraneantes que maltratan las orillas igual que la Historia maltrata a los sueños. Bajo la rigurosa elaboración literaria de este ajuste de cuentas, penetra un presente de bande-

ras desgastadas, de patéticos sermones puros, de figurones despreciables, de voces agresivas y biempensantes. (García Montero 1998: 13)

Partiendo del paso del tiempo como clave, el autor realiza una lectura moral de la realidad que le rodea y las costumbres. En *Diario de Argónida* aparece la melancolía (Ortiz 1999) porque se alude al tiempo y a las mellas que deja en nuestra vida cuando se escapa, pero también la conciencia última –que se resuelve en moral– del inconformista que no quiere convertirse en un vegetal sin capacidad de intervenir en la realidad, porque todavía está vivo: viejo pero vitalmente activo, *Diario de Argónida* es por tanto el germen de esa visión crítica que luego desarrollará en *Manual de infractores*. He ahí la correa de transmisión entre ambas entregas poéticas. Esto explica e ilustra la clave de la temporalidad, centrándonos en ese aspecto moral que late y estructura el conjunto.

La edad es la única manera de acumular experiencia [...], pero es al mismo tiempo la causa de la decepción. Esa es la desdicha del hombre: vivir simultáneamente con el recuerdo feliz y el desencanto. La escritura se presenta entonces como una forma de venganza contra las ofensas de la propia vida, un acto de defensa propia. (Mata 1998: 145)

O de otro modo: “Solo la exigencia de una moral más ingenua y noble, más delicada y orgullosa, puede surgir de tan deslumbrantes palabras” (García López 1999: 62). Esa moral, siempre crítica y atípica, fuera del cliché y en muchos casos extravagante, nos ofrece el otro lado de la realidad que antes no habíamos visto y que contemplamos a través de esa reflexión desde la que el poeta somete a la realidad. Y no deberíamos olvidar que, también desde la perspectiva lingüística que tanto ha preocupado a nuestro poeta en sus mejores libros, se puede hacer una lectura de ese manejo de la moral, en tanto que moral del lenguaje. García Montero explica esta particular forma de enfrentarse al lenguaje:

Afirmar que *Diario de Argónida* es el mejor libro de poemas de Bonald no es simplemente un halago fácil al calor de la noticia. Sus lectores de siempre reconocerán en el tono de estas páginas el cumplimiento de un itinerario que se extiende en el tiempo y en la meditación poética. Caballero Bonald ha representado en su generación [...] la búsqueda extrema del lenguaje como actitud moral. Escoger un determinado adjetivo, una palabra precisa, supone el rasgo ético de quien opina que los poemas no son el relato superficial de la vida, sino la construcción viva de una verdad literaria. Los poemas de este *Diario [de Argónida]* suelen cerrarse con frases lapidarias, sentencias, certidumbres de un conocimiento depurado con los años. Pero estas certidumbres no quieren funcionar como aforismos solitarios, dependen de las palabras anteriores, de los versos que abren el camino de los matices y convierten en realidad lingüística las insinuaciones de la experiencia [...] las palabras matizan, establecen perspectivas, buscan la complicidad del distanciamiento, evitan que las certidumbres de disuelvan en los desmanes impúdicos del dogmatismo. Son los trucos de un superviviente, de alguien que no renuncia, que quiere resistir sin que su actitud moral se confunda con la ingenuidad [...]. Esta distancia sigue siendo la necesidad de un implicado. (García Montero 1998: 13)

“Un implicado” se desvive por una realidad, no la mira desde lejos sin mancharse sino que se enfanga y asume su responsabilidad, en este caso lingüística. Como poeta posee un mundo que representar con palabras, pero ninguna intervención sobre la realidad, sea con palabras o no, es gratuita o deja las cosas tal como estaban, para bien o para mal. No aludimos ya a que ese fin se consiga, que eso es más que dudoso, sino a que la conciencia del que se implica se sienta suficientemente satisfecha. Porque quien se implica en la realidad, no sólo estética, debe al menos sobrevivir a la aventura de esforzarse o esperanzarse por algo que no nos devolverá prácticamente nada, como en los tiempos de la lucha por la libertad contra el franquismo. El poeta posee una actitud moral vital, una forma de encarar el mundo, de desarrollar el lenguaje, y ahora se aprecia en su esplendor (Cervera 1998). El poeta –sea del signo político que sea– siempre velará por la justicia (Flores 1999: 103), y si no, no será poeta (García López 1999: 62).

La independencia moral de *Diario de Argónida* deconstruye la moral establecida planteando alternativas tradicionales, como la mordacidad, la ironía, o el radical inconformismo. La serie titulada “Retrato” jalona el libro a lo largo de sus cuatro poemas, paradigma de esa crítica moral (Jurado 1998): los poetas malos, estultos, necios, imbéciles o memos (todos estos calificativos desfilan por la serie aludida), o gerifaltes locales de las letras que han creado en su provincia una compleja red de relaciones, y esa saga de poetas y escritores nefandos que existe en cualquier lugar (Martínez de Mingo 1998: 134). El último de esta serie, que aquí reproducimos, es sin duda el más blando o suave, pero igual de incisivo, irónico y, por qué no, divertido. Con él concluimos:

RETRATO, 4

Ese tenaz grafómano, causante minucioso
de obras de prescindibles oquedades,
tuvo un día la sensación de caer
en un pozo sin fondo.

Mas la suerte
no abandona a los necios: cuando al fin
logró recuperarse estaba en las antípodas.

Allí sigue ejerciendo de escritor al revés. (Caballero Bonald 1997: 137; 2011: 522)

OBRAS CITADAS

- Abril, Juan Carlos (2011): “Los ciclos poéticos de J. M. Caballero Bonald”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 736, pp. 59-76.
- Bajtín, Mijaíl (2004): *Problemas de la poética de Dostoievski* [1986]. Trad. de Tatiana Bubnova. Madrid, FCE, 1ª reimpr.
- Ballart, Pere (2005): *El contorno del poema (claves para la lectura de la poesía)*. Barcelona, El Acantilado.

- Benítez Ariza, José Manuel (1998): "La dignidad de la mañana", *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, vol. III, n.º 14, pp. 66-67.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama.
- Caballero Bonald, José Manuel (1954): *Memorias de poco tiempo*. Ilustraciones de José Caballero. Madrid, Ed. de Cultura Hispánica.
- (1969): *Vivir para contarlo*. Barcelona, Seix Barral.
- (1977): *Descrédito del héroe*. Nota introductoria de Martín Vilumara. Barcelona, Lumen, col. El Bardo, Premio de la Crítica de Poesía 1977.
- (1984): *Laberinto de Fortuna*. Barcelona, Laia.
- (1995): *Tiempo de guerras perdidas. La novela de la memoria, I*. Barcelona, Anagrama.
- (1997): *Diario de Argónida*. Barcelona, Tusquets.
- (2005): *Manual de infractores*. Barcelona, Seix Barral, Premio Internacional Terenci Moix 2005, Premio Nacional de Poesía 2006.
- (2011): *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2009*. Barcelona, Seix Barral, col. Austral.
- Cervera, Alfons (1998): "Contra el olvido", *Levante*, Valencia, 6 de febrero.
- Eliot, Thomas Stearns (1992): *Sobre poesía y poetas*. Trad. de Marcelo Cohen. Barcelona, Icaria.
- Ezkerra, Iñaki (1997): "Caballero Bonald o la experiencia de la poesía", *El Correo Español* (Bilbao), 24 de diciembre.
- Flores, María José (1999): *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*. Mérida, Extremadura, Editora Regional-Universidad.
- García de la Concha, Víctor (1997): "Diario de Argónida", *ABC*, 19 de diciembre, p. 11. Reimpreso en: Antonio Jiménez Millán (ed.): *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario. Litoral*, n.º 242, 2006, pp. 180-183. Luego reimpreso en: *Zurgai. Con José Manuel Caballero Bonald*, diciembre de 2007, pp. 32-33.
- García Jambrina, Luis (2000): "José Manuel Caballero Bonald". En: Luis García Jambrina (ed.): *La promoción poética de los 50*. Madrid, Austral, pp. 127-134. Reimpreso en: Antonio Jiménez Millán (ed.): *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario. Litoral*, n.º 242, 2006, pp. 207-209.
- García López, José María (1999): "La poesía cíclica de Caballero Bonald", *Claves de la Razón Práctica*, n.º 91, pp. 56-62.
- García Montero, Luis (1998): "La dignidad poética", *Babelia (El País)*, 10 de enero, p. 13.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus.
- Gómez Yebra, Antonio (1997): "Argonauta poético", *Sur* (Málaga), 27 de diciembre. PÁGINAS
- Guattari, Félix y Negri, Antonio (1999): *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente y comunismo*. Trad. de Carlos Prieto del Campo y Mario Domínguez Sánchez. Madrid, Akal.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2000): "Autobiografía e historia en la poesía de Caballero Bonald". En: José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.): *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975-1999): Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y de nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid,

- Visor, pp. 313-330.
- Jiménez Millán, Antonio (ed.) (2006): *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario. Litoral*, n.º 242.
- Jurado, Manuel (1998): "La lucidez del mito", *Diario de Córdoba*, 5 de febrero.
- Juristo, Juan Ángel (1998): "Yo, como Ulises...", *El Mundo*, 17 de enero.
- Lejeune, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. de Ana Torrent, trad. de la introd. de Ángel G. Loureiro. Madrid, Endymion.
- Lorenci, Miguel (1998): "«Los escritores apocalípticos me producen alergia.» Ha roto trece años de silencio poético con este insólito *Diario de Argónida*. Entrevista a J. M. Caballero Bonald", *Ideal* (Granada), 24 de enero.
- Luján Atienza, Ángel Luis (2005): *Pragmática del discurso lírico*. Madrid, Arco Libros.
- Martínez de Mingo, Luis (1998): "*Diario de Argónida*", *Voz y Letra. Revista de Literatura*, vol. 2, tomo ix, Madrid, Arco Libros, pp. 133-134.
- Marzal, Carlos (2004): "Fidelidad de las palabras", *La Estafeta del Viento*, n.º 5, pp. 9-12. Reimpreso en: Antonio Jiménez Millán (ed.): *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario. Litoral*, n.º 242, 2006, pp. 204-206.
- Mata, Juan (1998): "*Diario de Argónida*", *Extramuros. Revista literaria*, vol. III, n.º 9-10, pp. 144-145.
- Mella, O. G. (2012). "Escrituras recurrentes: la ficción del tiempo en la poesía de José Manuel Caballero Bonald", *Castilla. Estudios de Literatura*, n.º 3, pp. 95-119. Disponible en <<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/118>> [última visita: 01.04.2015].
- Muñoz, Luis (1998): "Presente histórico (Sobre *Diario de Argónida*)", *Hélice. Revista de poesía*, n.º 10, pp. 46-47. Revisado en *Litoral*, n.º 242, pp. 183-184.
- Neira, Julio (2014): *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografías 2014.
- Ortiz, Fernando (1999): "*Diario de Argónida*", *El Correo de Andalucía* (Sevilla), 11 de noviembre.
- Payeras Grau, María (1997): *Memorias y suplantaciones. La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Prensas Universitarias.
- (2007): "*Diario de Argónida* y la linde ilusoria en la poética de Caballero Bonald", *Zurgai. Con José Manuel Caballero Bonald*, diciembre, pp. 109-111.
- Prieto de Paula, Ángel L. (2007): "De la vida al poema, del poema a la vida: la materia biográfica de Caballero Bonald", *Zurgai. Con José Manuel Caballero Bonald*, diciembre, pp. 101-103.
- Rosales, José Carlos (2006): "Infractores de Argónida". En: Antonio Jiménez Millán (ed.): *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario. Litoral*, n.º 242, pp. 185-187.
- Sánchez-Mesa, Domingo (1999): *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*. Granada, Comares.
- Valverde, Álvaro (1998): "Rara avis", *ABC*, 17 de abril, p. 66.
- Villena, Luis Antonio de (2004): "*Somos el tiempo que nos queda*", *El Cultural (El Mundo)*, 19 de febrero. Disponible en <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/8883/>

- Somos_el_tiempo_que_nos_queda> [última visita 19.10.2014].
- Virallonga, Jordi (1998): "Cuando el tiempo acecha", *Diario de Córdoba*, 5 de febrero.
- Williams, Bernard (2006): *Verdad y veracidad. Una aproximación genealógica*. Trad. de Alberto Enrique Álvarez y Rocío Orsi. Barcelona, Tusquets.
- Yborra Aznar, Juan José (1998): "Diario de Argónida", *Europa Sur* (Campo de Gibraltar), 7 de febrero.