

Las memorias de Caballero Bonald

Participantes: Celia Fernández Prieto, José María Pozuelo Yvancos, Anna Caballé y Carlos Castilla del Pino

Celia Fernández Prieto: Buenas tardes. Vamos a empezar esta mesa redonda sobre las memorias de José Manuel Caballero Bonald. Las personas que van a intervenir han estado en otras ocasiones en la Fundación y son bien conocidas de todos ustedes. Por ello, como andamos ajustados de tiempo, no me demoraré en las presentaciones. Doy, pues, la palabra en primer lugar a José María Pozuelo Yvancos, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Murcia, atento y sagaz analista de la obra de Caballero Bonald, a la que dedica un amplio capítulo en su reciente libro *De la autobiografía: Teoría y estilos*.

José María Pozuelo Yvancos: Muchas gracias. Me van a perdonar que lea la intervención, pero en las mesas redondas lo peligroso, muchas veces, es no hacerlo, porque acaba uno hablando más de la cuenta, sobre todo cuando el tema es tan apasionante. En ese caso incurriría en una descortesía con mis compañeros de mesa. Por lo tanto, he intentado disciplinarme y he construido el texto que paso a leerles a continuación.

El grado mayor de calidad y madurez de un escritor suele coincidir con la sospecha de que toda su obra va edificando, a la vez que una construcción verbal, una posición en el mundo y una aventura de conocimiento. Caballero Bonald se sitúa en los antípodas de ese escritor descuidado, meramente entregado a lo que le ocurría al pintor Orbaneja en el gracioso comentario cervantino: que pintaba “a lo que saliere”. Esa es la actitud opuesta a la de Caballero Bonald. Muy pocos escritores trabajan tanto su inspiración como el que hoy nos ha reunido.

Por eso mismo de las muy ricas observaciones que podrían hacerse sobre sus dos libros de Memorias, quiero fijarme, para esta breve intervención mía, en la muy acendrada actitud de autor consciente de lo que hace cuando las escribe y de las muy aquilatadas vetas reflexivas que sobre el género podemos encontrar en ellas.

Si ha subtitulado como “La novela de la Memoria”, el conjunto de los dos volúmenes *Tiempo de guerras perdidas* y *La costumbre de vivir*, es para significar que le preocupa mucho más la verdad novelesca, sería mejor decir literaria, que la verdad histórica, es decir como buen aristotélico prefiere el verosímil literario al puntual registro histórico. Y no sólo no le preocupa la puntual fidelidad a ese dato, sino que teoriza sobre la imposibilidad, cuando no inutilidad de las exactitudes, en el orden de la recuperación del pasado, que el prefiere nutrir desde otras exigencias, como son las de la construcción de un personaje.

Veremos además que esta actitud, y la vindicación de un estilo escritural que responda a otra suerte de fidelidad que la literal, es reiterada una y otra vez por José Manuel Caballero Bonald. Porque otra de las singularidades de su proyecto autobiográfico es haber dado muy cumplida cuenta, dentro de su desarrollo, de su naturaleza y opciones, hasta ser muy crecidos (y más en el segundo volumen que en el primero) los momentos reflexivos sobre el carácter muy lábil del recuerdo y sobre las trampas de la memoria.

No ya el subtítulo sino a cada paso en muchos capítulos. El título del primer capítulo de *Tiempo de guerras perdidas* es “Serias dificultades para mirar de lejos”; otros se titulan “Fundido en negro”, “De las fronteras indecisas”, “Contribución a la perplejidad”... En *La costumbre de vivir* también hay capítulos cuyo rótulo insiste en esa misma isotopía: “Vísperas dudosas”, “Guía de perplejos”, “Entremos más adentro en la espesura”, “Sospechas de verdades”, “Olvidos aplazados” y es muy común que sea en los inicios de algunos de estos capítulos donde Caballero Bonald inserta los discursos reflexivos sobre la naturaleza huidiza del recuerdo o de su desinterés por vindicar una precisión de la que no dispone o que, en todo caso, no le preocupa.

Quizá este fenómeno pueda explicarse desde la opción discursiva que entiendo matriz básica del estilo autobiográfico de Caballero Bonald. Escribe siempre en el presente y desde ese presente actual y de su propia conciencia de tal, allega el pasado, pero nunca deja de sospechar (y afirmar, como veremos) que quien escribe en el presente no es quien era en el pasado. Hay una conciencia constante y pertinazmente afirmada de que el yo evocador suplanta al evocado, lo sustituye en alguna forma de ser *otro* (convendría aquí para quien se sabe poeta, el famoso sintagma de Rimbaud *Je est un autre*).

El otro (Caballero Bonald) está interesado no en “quien he sido” sino en la imagen que la memoria ha podido retener, en su dibujo no de la *historia*, sino de la

pertinencia de su figuración misma, de la personificación, mistificadora casi siempre, literaria siempre, aunque no necesariamente ficticia.

De hecho el primer capítulo de la autobiografía es casi todo él meta-autobiográfico, y opera en el sentido de declarar la dificultad del recuerdo, y la “ambigüedad selectiva” con la que coteja el pasado” (TGP: 7)

“Claro—dice más adelante— que todas estas pretéritas figuraciones, vislumbradas a tan larga distancia, no responden en ningún caso a refrendos objetivos, ni yo los admito como tales. Se trata simplemente de un intento de recuperar ciertas sensaciones que aún se albergan en mi memoria y no de ninguna fidedigna información sobre esa memoria” (p.13)

Incluso esa obvia distinción es marcada por un estigma de vigilancia actual de lo que fue, lo que es y lo que pudo ser, matices que Caballero Bonald siempre va distinguiendo y comentando, y que proporcionarán a su autobiografía un estricto compás que no pretende hacer pasar por cierto lo que es posible que sea una figuración presente sobre un esquema imaginario. No deja de ser curioso que sea un poeta el que advierta sobre el carácter de figuración reconstruida. Como ocurre cuando comenta el motivo tan poético del descubrimiento del mar:

“La muy manoseada cuestión del descubrimiento del mar -que me había tenido tan soliviantado- remite por lo común a toda una serie de falsas alarmas o de fabulaciones provisorias. Es fácil malformar al cabo de los años lo que realmente se sintió ante esa inicial comparecencia de impresiones desconocidas. De modo que no conviene excederse en las conjeturas propias del caso. Es cosa admitida que el presente hace su propia selección de los hechos vividos, o de sus referentes sentimentales, con lo que se tiende a incurrir en una serie de desvíos, o de alteraciones deductivas, cuyo grado de verosimilitud apenas tiene otro sentido que el suministrado por la propia credulidad” (TGP.17).

Caballero Bonald se resiste al tópico, y lo denuncia de ese modo. Y también esa constante proclividad a ser honesto y no dar como hechos las figuraciones presentes que la memoria hace de los recuerdos del pasado. Prefiere saberlos figuraciones. En el análisis extenso que hice de sus dos volúmenes en mi libro *De la autobiografía* (2005)

defendía que había tres matrices de la totalidad de su proyecto: distancia irónica respecto al personaje que fue, resistencia a los esperables tópicos autobiográficos (en este caso de poeta-marinero) y conciencia muy severa de la distancia que el ser reconstrucción actual impone como figuración y no como hecho.

También el caso de la opción literaria que es la que determina muchos de los episodios seleccionados. Caballero Bonald es consciente de ellos y lo proclama así:

“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. Y eso tiene también otro significado adicional, más o menos relacionado con lo que puede llamarse técnica de la imaginación. Incluso sin necesidad de insistir en las conjeturas rilkeanas sobre los almacenajes empíricos previos a la creación poética, 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. [...] 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” (TGP: 245)

En el segundo volumen se acentúa el cerco reflexivo al que somete la propia actividad memorialística. Caballero Bonald traza así la poética del libro:

“Lo que ahora escribo en absoluto pretende parecerse a una autobiografía -que es género desplazado de mis gustos- sino a un texto literario en el que se consignen, por un azaroso método selectivo, una serie de hechos provistos de su real o verosímil conexión con ciertos pasajes novelados de mi historia personal. Por un mecanismo biológico nada impredecible, me veo sumergido en el magma de aquellos años medievales como si yo fuese un personaje al que no me seduce rescatar de modo riguroso, al hilo de unas referencias fidedignas o de unos hechos comprobables. Ni siquiera me ha importado cotejar o comparar la

exactitud de tiempos y lugares para situarlos donde en verdad les corresponde.”
(LCV: 67).

Esta declaración de intenciones viene después de que, a propósito de su estancia en París, admita que gran parte de esos meses han adquirido una pátina de irrealidad que suele asociarse a las rememoraciones de experiencias viajeras (pág. 42), cuyos recuerdos se vuelven cada vez más engañosos y también después de que declare que los años medioseculares quedan mucho más desdibujados que algunos de la infancia. Todo va colaborando en *La costumbre de vivir* a una liberación del narrador respecto al dato discernible con nitidez y con su mucho interés por captar atmósferas, correlatos sensibles de experiencias, segmentos de unas realidades donde se mezclan de modo verosímil hechos e impresiones, historias y personajes, como un friso que pudiera ser leído como se lee una novela.

Otro texto clave respecto a su poética autobiográfica lo encontramos al comienzo del capítulo 5, esta vez referido a los olvidos y metamorfosis que van sufriendo las vivencias en su evocación actual:

“Todas las evocaciones de la vida madrileña anterior a mi traslado a Colombia convergen en una especie de ciclorama donde las imágenes quedan interceptadas a trechos por la irregularidad giratoria de la luz. Aparezco y desaparezco, me veo estabilizado y a la vez ilocalizable en una maraña de peripecias de las que soy y no soy protagonista. Es sumamente complicada, en términos precisos, la reconstrucción de un tramo vital recorrido hace ya muchos años, y afectado en puridad por no pocas averías cronológicas, es decir sujeto a abundantes desviaciones provisionales donde el tiempo se atasca o acelera según las más antojadizas leyes de la memoria. Y donde la alternancia de olvidos aleatorios y deliberados va adquiriendo una densidad hasta cierto punto intraspasable. Nadie que no sea un irreflexivo deja de titubear una y otra vez a propósito de la remodelación verídica de los propios hechos vividos. ¿Dónde acaba lo posible y empieza lo fidedigno? ¿Dónde lo imaginario y dónde lo verosímil? ¿Cuándo se

olvida a sabiendas y cuándo se borran inadvertidamente los recuerdos?” (LCV: 135)*.

De entre las reflexiones meta-autobiográficas referidas además a su actividad en este volumen, y en orden a significar el rasgo de creciente literaturización de su propia memoria, hay una preciosa para calibrar el sesgo casi novelesco de muchos de los episodios narrados en *La costumbre de vivir*. Vuelve a darse este texto reflexivo a comienzo de capítulo, esta vez del 6, titulado “Circunlocuciones”. Después de admitir que solemos seleccionar de nuestra juventud aquellos tramos que “que contienen un más complejo y en cierto modo equívoco desorden vital” (LCV: 160), añade:

“Lo digo porque tengo la casi absoluta certeza de que por ahí se empezaba a filtrar el anticipo, el amago de una *mise en scène* que me hacía vivir ciertos episodios como si ya supiera que iban a serme muy útiles para poder literaturizarlos al cabo del tiempo, esa especie de virus retórico al que tardaría años en encontrarle antídotos. Decía Gabriel Ferrater en *Teoria dels cossos*: “érem / el record que tenim ara” [...] El personaje de ese poema de Ferrater ¿no evoca también un determinado lugar del pretérito donde ya estaba actuando de forma que pudiera ser un recuerdo poéticamente utilizable en algún propicio futuro?” (LCV: 160)

Literatura en suma, por doquier, de quien vive pensando en ella y desde ella. Este segundo libro de su autobiografía no podría entenderse sin ese ingrediente que sitúa también el rescate de los hechos y su misma selección como un ingrediente estético, y subordina otros intereses al de la creación de un libro que funcione asimismo como obra literaria, y no con afán documentalista. Quizá porque o bien la vida ha querido ser lo más literaria posible, o bien porque cuando se la evoca se tiene voluntad de que así sea. Nada del proyecto memorialístico de Caballero Bonald se entendería sin esa irrestricta entrega a la dimensión literaria de su propia composición, en todos los órdenes. Este rasgo inequívoco afecta a los procesos de ideación y escritura de escenas,

* Quien esté interesado en la poética o teoría sobre el hecho autobiográfico puede seguir otros textos de contenido muy interesante sobre los olvidos, las figuraciones, la mayor dificultad de las reconstrucciones del pasado inmediato, etc. en pp. 160-161, 391, 557.

tipos, personajes y lugares, que alcanzan el mismo tono, calidad de prosa, voluntad de estilo e interés para el lector que hemos podido seguir en sus mejores novelas.

Celia Fernández Prieto: Tiene la palabra a continuación Anna Caballé, cuyos libros y artículos son referencia bibliográfica imprescindible para quienes nos interesamos por la literatura autobiográfica en todas sus modalidades. Trabaja en la Universidad de Barcelona donde ha creado la Unidad de Estudios Biográficos, archivo de escrituras personales y centro dinámico de estudio e investigación.

Anna Caballé: Gracias, Celia. Les aseguro que José María Pozuelo y yo no hemos hablado de nada relacionado con esta mesa redonda, y sin embargo me temo que los dos coincidimos en el planteamiento.

El tema de esta mesa redonda da para mucho pero, dado el poco tiempo de que dispongo, voy a detenerme en un aspecto muy puntual de las memorias de Caballero Bonald, relacionado con la tensión permanente en toda autobiografía entre escritura literaria y valor testimonial como dos polos, dos direcciones de significación en cuyo amplio y ambiguo espacio el autor, Caballero Bonald en este caso, propone al lector su realización particular.

En general, el prólogo suele tener, en las obras memorialísticas, un valor considerable, pues es el espacio reservado para definir el punto de vista del autor en relación a su propio pasado: es, en general, el lugar desde el cual se fija desde dónde nos habla el memorialista y por qué lo hace. Pero en el caso de las memorias de Caballero Bonald, hasta el momento formadas por dos volúmenes y a la espera de que el escritor estos días justamente homenajeado quiera proseguirlas en el tramo posterior a 1975, no hay introducciones ni prólogos que expliquen qué motivos le empujaron a escribirlas y desde qué lugar construye la evocación. De modo que el lector se enfrenta desde el primer momento a una narración: “Las fronteras de la infancia suelen coincidir con las del verano” leemos en la obertura de *Tiempo de guerras perdidas* (Anagrama, 1995) de forma que el lector queda ubicado ya en un tiempo remoto y evocador como es el de la infancia y sus fronteras, que en el caso del escritor transcurrirán entre la jerezana calle Caballeros, los veraneos en Sanlúcar de Barrameda y la fascinación por la imagen poderosa que desprende el Coto de Doñana, descrito en el libro como un *locus amoenus* que viene a ser la encarnación de la realidad soñada, el centro del paraíso, materia del

jardín interior que todos llevamos dentro. En *La costumbre de vivir* (Alfaguara, 2001) el comienzo es mucho más cinematográfico, es propiamente una escena:

“Un día de otoño de 1954 en un viaje en tren de Madrid a Ávila, decidí de improviso bajarme en una estación intermedia, y esa arbitraria determinación me pudo costar la vida”.

No me digan que esa frase no insinúa una intriga -¿cómo es el hombre que decide bajarse, de pronto, en Navalperal de Pinares, por qué lo hace y, sobre todo, qué le ocurrirá pues se nos anuncia que a punto estuvo de costarle la vida? Es un arranque diría que muy meditado, de inmediato se nos dice que este hombre que se encuentra de pronto deambulando en un pueblo castellano tan hosco como desconocido, ese *flâneur* improvisado del páramo soriano, sufrirá una crisis momentánea de pérdida de la consciencia. “Era como una obstrucción espontánea y sin embargo estable de la capacidad de recordar, una ausencia abstracta, un desalojo de los sentidos que se parecía mucho al tránsito por la antesala del ensueño”. Si a esa reveladora escena donde la realidad queda momentáneamente desalojada por la irrealidad añadimos el subtítulo del libro (*La novela de la memoria II*) y la cita de la Segunda Parte del Quijote que lo encabeza y que dice así: “Dime tú, el que respondes, ¿fue verdad o fue sueño lo que yo cuento que me pasó en la cueva de Montesinos?”¹, nos encontramos a un lector ya confortablemente situado en un espacio indiviso entre la realidad y la imaginación, es decir, un lector consciente de que, en Caballero Bonald, la fidelidad estricta a lo recordado estará muy por debajo de las exigencias literarias.

Caballero Bonald pone mucho interés en que se comprenda la naturaleza mestiza, él tal vez diría alevosa, de su esfuerzo memorialístico. Y de ahí el explícito subtítulo que comparten ambos libros, nada menos que *La novela de la memoria*, I y II. Pero hay que esperar al capítulo tercero de *La costumbre de vivir* para que Caballero Bonald tome como narrador, y de forma indiscutiblemente sutil, las debidas precauciones antes de acometer uno de los pasajes más delicados de su biografía. En él encontramos ya una clara afirmación de la intensa voluntad de estilo que define su escritura memorialística:

¹ Cap. LXII

“Lo que ahora escribo en absoluto pretende parecerse a una autobiografía –que es género desplazado de mis gustos- sino a un texto literario en el que se consignen, por un azaroso método selectivo, una serie de hechos provistos de su real o verosímil conexión con ciertos pasajes novelados de mi historia”.

Tal vez se pueda hacer una formulación de lo que se pretende más alta pero no más clara. Para el lector de su libro anterior, *Tiempo de guerras perdidas*, llueve sobre mojado, pues al poco de iniciar el relato se le había advertido:

“Se trata, simplemente, de un intento de recuperar ciertas sensaciones que aún se albergan en mi memoria y no de ninguna fidedigna información sobre esa memoria”.

Disculparán ustedes la abundancia de citas cruzadas, que podrían ser muchas más porque salta a la vista que no deja de ser una preocupación del escritor el subrayar no sólo su actitud distante y escéptica ante la autobiografía (“género desplazado de mis gustos” ha escrito), sino de señalar la intensidad con que la preocupación por la escritura, así como la conciencia de la inestabilidad de lo real, han intervenido de forma decisiva en la composición y textura de la obra tal como la conocemos.

Admito que en ocasiones la insistencia del escritor ante el carácter estrictamente literario de sus libros, insistiendo pues en la autonomía del texto desentendido de su alcance autorreferencial, me ha generado cierta incomodidad. Está costando tanto que se reconozca el paradigma epistemológico de la autobiografía, que se admita una ética y una estética del conocimiento distinta al feroz relativismo literario impuesto por la postmodernidad, que a veces llegas a lamentar que un texto, excelente como el suyo, aspire sólo a ubicarse en el ámbito de lo estrictamente literario, cuando es evidente que su alcance es mayor, pues la memoria escrita de Caballero Bonald implica el retrato de toda una generación de escritores. Pero, en cualquier caso, me interesa subrayar el interés del autor jerezano en considerar el carácter “utilitario” que concede a la memoria: es un recurso literario que le resulta, en un momento determinado de su vida, dice, menos forzado, menos artificial, que el estrictamente imaginario, pero recurre a él sin ánimo de ser fiel a sus exigencias y peligros. Así lo exponía en una entrevista concedida a Javier Rodríguez Marcos y publicada en *El País*, a propósito de la publicación de *La costumbre de vivir*:

“Uno de los estímulos que me llevó a escribir este segundo tomo fue el haber perdido el gusto no sólo como autor, sino también como lector. Pensé que el uso de la memoria como argumento novelístico podría suplir ese desinterés estrictamente literario. La elaboración de una novela puede terminar resultando artificiosa y pueril: elegir un tema, crear unos personajes... Todo eso tiene algo de postizo, insuficiente, casi injustificado. Y no estoy hablando de la muerte de la novela, que se está muriendo desde Cervantes”².

Caben pocas dudas acerca de cuál es el punto de vista del escritor. Hay que decir que es un ideal estético muy arraigado en Caballero Bonald (véase la entrevista que yo misma le hice en *Campo de Agramante*³) y que recuerda el expuesto por Carlos Barral en el importante prólogo al primer volumen de sus memorias, *Años de penitencia*, cuando dice: “El libro quisiera alcanzar la dignidad de obra de ficción, por cerca que quede de la crónica y de la reflexión sobre hechos de la historia menuda”⁴. No voy a detenerme en la consideración subalterna concedida a la autobiografía, implícita en el comentario del editor catalán. Barral en este sentido expone una idea de su tiempo⁵, más que del nuestro. Pero es evidente que las memorias de Caballero Bonald se ubican en ese paradigma estético de orfebrería de la palabra, tanto como de cierta ambigüedad en torno al propio autobiógrafo. Yo diría que fue una idea dominante en esa generación del medio siglo y me remito a las memorias de Antonio Martínez Sarrión, al diario de Jaime Gil de Biedma o al ejercicio autobiográfico de Josep Maria Castellet, todos volcados en la búsqueda del acierto formal, de la palabra ceñida (aunque no por ello exenta esa palabra “literaria” de una clara voluntad ideológica).

Así me lo confirmaba Antonio Martínez Sarrión al recordar el comentario de Juan Benet cuando el Moderno le anunció su propósito de escribir unas memorias. A lo que Benet le respondió sin ningún entusiasmo: “Recuerda que si tu libro se salva se salvará por la calidad de la prosa, y por nada más”. Es decir, sus memorias podían salvarse, si se salvaban por disimular lo que son –la historia de una vida- y aproximarse a lo que no son, una novela. Tres ejemplos –Caballero Bonald, Carlos Barral y

² *Babelia*, 15 septiembre 2001.

³ En “Entrevista a José Manuel Caballero Bonald: Entre la acción y la melancolía”, *Campo de Agramante. Revista de Literatura*, núm. 6, (otoño de 2006), 67-87.

⁴ Pág. 69

⁵ Recuérdese que el prólogo está fechado en enero de 1973.

Martínez Sarrión-, como ven, de importantes escritores con muy poca fe en el valor intrínseco de la autobiografía, lo que no ha impedido que los resultados sean excelentes. Es una línea de estudio del memorialismo contemporáneo que ya expuse en otra ocasión⁶.

Barral en su prólogo se disculpa por haber dado forma a un texto distinto al que tenía en mente al empezar el libro: él quería poner su experiencia al servicio de una causa menos personal que la autobiográfica. Quería exponer, nos dice, el panorama urbano y el medio burgués de su radicación en los años cuarenta, “años de penitencia nacional” según expresión del propio Barral (en “Prosa para un fin de capítulo” de *Figuración y fuga*). Pero la tendencia a la mitomanía impide al poeta y editor no erigirse en protagonista absoluto del relato y por tanto teñir de subjetividad el testimonio que en un principio él deseaba que fuera colectivo. Pero así como el propósito que persigue Barral lo consigue a medias⁷ porque el yo del escritor se interpone decisivamente en el curso de la escritura, derivándola hacia un ejercicio mucho más personal, diría que sí lo alcanza Caballero Bonald en las suyas. Porque el peso de una determinada atmósfera que nos quiere transmitir el autor jerezano, una atmósfera a menudo opresiva, sórdida, a veces cruel, sí es progresivamente determinante en su texto, mientras que el sujeto que la vehicula mantiene una identidad borrosa y hasta cierto punto desdibujada, un perfil bajo de observador distante, en la estela de Mersault, el extranjero de Camus que se siente incluso un extraño para sí mismo. De modo que las circunstancias biográficas se utilizan como método, como encuadre para componer una imagen muy pública del personaje en la que el alma del testigo, por decirlo así, cumple, aparentemente, una función mínima. La propia biografía es considerada como arranque de una aspiración a dibujar un paisaje colectivo.

Voy a poner un ejemplo de esa forma de operar, apoyándome en el reciente estudio de Jordi Amat *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo*, donde se analiza un apasionante episodio de la historia intelectual del franquismo, el momento más fecundo de la relación entre los literatos españoles y catalanes de todo el siglo xx: unos y otros estuvieron dispuestos a corregir los excesos de la dictadura franquista, a

⁶ En “La autobiografía contemporánea o la superación del memorialismo anecdótico”, *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre del 2001*, Celia Fernández Prieto y M^a Ángeles Hermosilla (eds.), Madrid, Visor, 2004, pp. 145-155.

⁷ Me refiero a los dos primeros tomos de sus memorias, *Años de penitencia* y *Años sin excusa*. El tercero, *Cuando las horas veloces*, está escrito con apresuramiento y muy lejos del acierto formal de los anteriores.

dialogar sin rencores, sembrando la semilla de una esperanza de mutuo entendimiento que, pese a sus esfuerzos, no fructificó. El epicentro fue el Congreso de Poesía celebrado en Segovia, la última semana de junio de 1952, impulsado por dos hombres: el político e historiador Joaquín Pérez Villanueva (nombrado Director General de Enseñanza Universitaria por el entonces ministro de Educación Ruiz-Giménez, adalid de un nuevo talante político, menos coercitivo y reformista) y el crítico de arte Rafael Santos Torroella, al que Pérez Villanueva confió la gestión del mismo. A dicho congreso asistió Caballero Bonald y la experiencia, o lo que el autor quiso decir de ella, queda recogida en el penúltimo capítulo de *Tiempo de guerras perdidas*, titulado “Contribución a la perplejidad”. Veamos.

Nuestro joven escritor tiene 26 años y está ubicado en el Madrid de 1952, cuando viaja a Segovia con motivo de la organización del primer Congreso Internacional de Poesía. Como digo, fue un encuentro importante del que ha quedado abundante documentación periodística (en *Arbor*, *Ateneo*, *Correo Literario*, *Destino*, *Ínsula*, *Revista*) y personal (cartas, diarios, memorias) tanto por la significación política y moral que tuvo en algunos de sus participantes, como por las repercusiones que se derivaron de él (la creación de una cátedra de Filología Catalana en la Universidad de Madrid, por ejemplo). La secretaría del encuentro corrió a cargo de Rafael Santos Torroella y en él jugó un papel muy especial Dionisio Ridruejo, en aquel momento a caballo todavía entre el deseo de lograr una profunda reforma del Régimen y la disidencia total; a un paso ya de la fundación del ilegal Partido Social de Acción Democrática, en 1957. Recuerden que un año antes, en 1956, Ridruejo ya había visitado la cárcel de Carabanchel como mentor del llamado Congreso de Estudiantes.

Porque el espíritu del I Congreso Internacional de Poesía se correspondía con un ideal obsesivo en el Ridruejo de aquellos años, como era el fomentar un espacio de reconciliación nacional, tanto en el interior como en el exterior, y fundamentalmente con los intelectuales exiliados, como el propio Ridruejo explicó en su artículo “Poetas en la unidad”, que puede leerse en su obra póstuma *Casi unas memorias* (Planeta, 1976). Al parecer, una vez en Segovia y aunque había poetas foráneos -Charles David Ley, Eduardo Carranza o Miguel Torga-, la mayor novedad fue la presencia de los escritores catalanes, tan requerida por Santos Torroella, como prueba la documentación publicada por Amat⁸. Como recordaría después el poeta Marià Manent en una crónica

⁸ *Las voces del diálogo*, ob. cit., págs. 124-125, reproduce el texto de la carta enviada por Santos Torroella a Marià Manent cuando éste y Riba, después de muchas dudas y vacilaciones, deciden declinar

del acontecimiento, “los contactos entre estos y el resto de España apenas existían”. En Segovia, el poeta catalán Carles Riba, más maestro que nunca, se ganó a pulso el reconocimiento unánime y supo contagiar el deseo de afianzar unos lazos entre castellanos y catalanes desgraciadamente muy maltrechos. Su última y vibrante intervención se abrió con dos endecasílabos (traducidos) de Joan Maragall: “Escucha, España, la voz de un hijo que te habla en lengua no castellana”. Al terminar su ponencia, que hizo un emocionado recorrido por la historia de la literatura catalana, los escritores en lengua castellana se volcaron en Riba, conmovidos por el sentido y la dimensión de sus palabras.

Aquel incipiente verano, Caballero Bonald acababa de publicar su primer libro de poemas, titulado *Las adivinaciones*, en Adonais y por mediación de Carlos Edmundo de Ory, amigo de Santos Torroella y del escritor que ahora nos ocupa, fue invitado a las jornadas de Segovia, del 17 al 24 de junio de 1952. Ambos pues fueron testigos directos de aquella nueva *intelligentsia* que se impuso en la ciudad castellana. Sin embargo, ni una palabra al respecto podrá leerse en el diario de Ory, que interrumpe sus entradas precisamente los días del congreso. Vayamos a Caballero Bonald.

Este sí dedica unas páginas al acontecimiento que, comparadas con las de otros memorialistas (Dionisio Ridruejo, Dámaso Santos, José Luis Cano, Marià Manent o Charles David Ley), son las más jugosas y picarescas. La experiencia que domina el pasaje es una visión escéptica, tristona pero sobre todo desentendida del acontecimiento, que contrasta con las pasiones y énfasis que el encuentro levantó en los autores ya mencionados y otros ampliamente tratados en el libro de Jordi Amat. Porque lo cierto es que los catalanes regresaron a su tierra convencidos de haber dado un paso adelante para la definitiva concordia de la sociedad española. Así se lo transmitía el editor Josep María Cruzet al escritor Josep Pla: “Riba, Foix y Manent han regresado eufóricos”⁹. Y así lo expone el propio Riba en carta al exiliado Artur Bladé i Desumvila: “la cuestión ha quedado incluida, así, en una más general: la polémica entre los reaccionarios a ultranza, los que creen que en 1936 empezó una nueva España sin

la invitación a participar en el congreso de Segovia debido a la detención de dos escritores catalanes, uno de ellos poeta, y al secuestro de una revista en catalán, previamente autorizada. Santos a Manent: “(L)a presencia de ustedes en Segovia, no sólo servirá para que en lo futuro se eviten atropellos como el que acaban de sufrir, sino también para que se sumen nuevas fuerzas –las de ustedes– a la lucha que sostengo aquí lo mejor de la intelectualidad castellana contra el oscurantismo y la estrechez mental (...) Créanme que están con ustedes cuantos representan algo vivo y noble en la cultura castellana. Que no sienten recelo hacia ustedes, sino verdaderos deseos de comprensión e inteligencia mutuas.”

⁹ Traduzco del catalán. Josep Pla/ Josep M. Cruzet: *Amb les pedres diperses. Cartes 1946-1962* (ed. de Maria Josep Gallofré), Destino, 2004.

ningún compromiso con su pasado, fuera de lo que se vinculara directamente con el Movimiento, y los que quieren continuar España por la unión de vencedores y vencidos olvidando naturalmente que los haya”.¹⁰

Aquel congreso, en verdad, fue el desencadenante de una especie de idilio entre la cultura española y la catalana. Desgraciadamente, de aquellos años de mutuo entendimiento y voluntad de comprensión apenas queda nada, todo eso se ha ido por el desagüe de los intereses políticos. Pero vamos al pasaje que nos interesa. Escribe Caballero Bonald:

“Que yo recuerde, y aparte de los poetas españoles que más aparecían en los papeles, también acudieron a Segovia algunos extranjeros: el sabio y hermético Giuseppe Ungaretti, el belga Edmond Vandercammen, de tez rubicunda y modales de factótum; el juicioso Charles David Ley y su deplorable paisano Roy Campbell, los portugueses Miguel Torga y Alberto de Serpa; los franceses Claude Aubert y Pierre Emmanuel, y los hispanoamericanos Carranza, Cote, Mejía, Martínez Rivas, Arteché, Fernández Spencer”.

Sin embargo, Ungaretti, también citado como presencia real en Segovia por Dámaso Santos en *De la turba gentil... y de los nombres*, no estuvo por la sencilla razón de que no fue invitado en aquella ocasión. Sí asistió en cambio al segundo encuentro organizado en Salamanca al año siguiente, 1953, y del que hay abundante información en las hemerotecas (al parecer en Salamanca los poetas descubrieron también el orujo y un nuevo baile... que distrajo considerablemente a los asistentes). Aunque el memorialismo, en general, se ha concentrado en el encuentro de Segovia -fue el primero y el que más expectativas generó-, de modo que apenas tenemos crónicas del salmantino (véase, de nuevo, el libro de Jordi Amat) y menos del compostelano y último, celebrado en 1954. Caballero Bonald estuvo en los dos primeros, Segovia y Salamanca.

Bien, que Ungaretti no estuviera en Segovia no tiene ninguna importancia, no crean que soy una señorita Rottenmeyer, ávida de puntualizar cualquier cosa. No, se trata, como decía, de ahondar en el taller literario de Caballero Bonald.

Para ello debemos seguir tirando del hilo de *Tiempo de guerras perdidas*. Como decía, la visión que recibe el lector de la experiencia segoviana es fundamentalmente

¹⁰ En *Cartes de Carles Riba*, ed. de Carles-Jordi Guardiola, Institut d'Estudis Catalans, 2005, vol. IV, págs. 575-576. Citado por Amat, ob. cit., pág. 172.

alusiva, oblicua y deprimente: que nadie espere una crónica puntual del congreso porque el escritor dice no recordar ninguna de las sesiones, que es como decir que no está en su ánimo proporcionar ninguna clase de reportaje sobre las grandes o modestas palabras y/o propósitos que allí se cruzaron. Su foco está puesto indesmayablemente en la atmósfera de conjunto. Una atmósfera hostil en la que brilla su hondo desacuerdo personal con aquel mundo y aquella cultura autoritaria, sin matices. Para ello se recurre a los márgenes del evento, a ciertos detalles, el apunte sagaz de un solo trazo de situaciones y personajes: la cara de acelga de Gerardo Diego, la oratoria puntiaguda de Dionisio Ridruejo, el conato de secesión protagonizado por el poeta Carles Riba, la tristísima visita a la pensión habitada por Antonio Machado durante su estancia en la ciudad o bien la confusión protagonizada junto a Carlos Edmundo de Ory cuando ambos, muy adelantada la noche, creen entrar en un prostíbulo, pero en realidad son unas pobres mujeres que están velando a un muerto... La escena, una escena de humor negro que podría formar parte de una película del guionista Rafael Azcona, con el desvalido Fernando Fernán Gómez quizás haciendo de Caballero Bonald, continúa y los dos poetas se integran en el velorio hasta el punto de ser invitados por la familia a transportar el ataúd para su definitivo entierro. La andanza nocturna de los dos jóvenes acaba pues transformándose en un modesto viaje al infierno de la sordidez oculta, agazapada, en cualquier realidad -la del congreso de poesía, la del velatorio- realidades ambas aparentemente razonables, pero sólo aparentemente. Nada dice el escritor del encuentro de poetas, de las esperanzas cruzadas en él, ni una palabra, porque le importa poner el énfasis no en la mitificación –cosa que sí haría, por ejemplo, Carlos Barral, que tejía mitos allí por donde pasaba- sino precisamente en la desmitificación de la cultura, y yo diría que también de la vida. En conjunto, la estancia en Segovia está descrita como a la luz amarillenta, fría, dura, de una triste bombilla: la mirada del narrador es, de principio a fin, una mirada glauca, donde los escenarios están sometidos a una vulgaridad sofocante, aunque no insoportable (como sí ocurre con otros pasajes del libro). A poco que uno lo piense, ésta será también la atmósfera dominante en el libro siguiente, *La costumbre de vivir*.

El viaje a Segovia, desgranado en sabias pinceladas de experto narrador, concluye con una anécdota relacionada con el poeta Ungaretti que ya sabemos que no fue. Paso a leerla:

“Entre otros sucedidos de menor cuantía, recuerdo alguno marcadamente ridículo. Iban un día paseando juntos Dámaso Alonso y Giuseppe Ungaretti, escoltados por algunos otros congresistas más o menos desentendidos –yo entre ellos-, cuando se les acercó un muchacho con pinta de periodista local al que han encomendado el desempeño de una misión intrépida. Insistía una y otra vez en hablar con Ungaretti, suponiendo quizá que se trataba de algún personaje ilustre para él desconocido. En vista de que no había forma de espantar aquel moscón, se enfrentó Dámaso con él diciéndole:

“¿Quiere dejarnos en paz de una vez?”

“Perdone, soy de *El Adelantado*”, replicó el mozo, y señalaba con un vaivén de pulgar a Ungaretti. “Es que me interesa entrevistar a este señor.”

“¿Sabe vd. quién es?”

“Un poeta extranjero ¿no?”

“Es Ungaretti.”

“Pues entonces lo siento mucho, pero yo no hablo ungaretti.”

Y acaba el escritor: “Algo por el estilo ocurrió, pero no consigo reconstruir el epílogo de una situación que tal vez habría sido más chistosa si no hubiese sido tan literalmente grotesca.”

Si Ungaretti no estuvo en Segovia en aquel Congreso, mal podía protagonizar esta escena que sin duda corresponde al año siguiente, al congreso de Salamanca, en el que sí participó el poeta italiano, y ciudad en la que hay un periódico, *El Adelanto*, que fácilmente puede solaparse con *El Adelantado de Segovia*. Es evidente que el escritor opera con la memoria del modo que él mismo no deja de subrayar a lo largo de los dos volúmenes. Por tanto no es que mienta, ni que yerre, como apuntó Carlos Castilla del Pino aquí mismo¹¹, sino que, como dice, parte de ella, del recuerdo de dos experiencias con muchos elementos en común -que él, naturalmente, no tiene intención de reiterar- para efectuar un conveniente reajuste de perspectivas, una eficaz síntesis literaria. ¿Qué es lo verdaderamente jugoso, literario, de la anécdota en cuestión? La asombrosa

¹¹ Cuando, comentando el juicio de Caballero Bonald -“Todo el que recuerda miente”- en la entrevista publicada en *Babelia*, ya citada, Castilla del Pino prefiere decir que “(T)odo el que recuerda yerra. Porque el presente modifica el curso del pasado y el tiempo diluye las fronteras entre lo fidedigno y lo ilusorio. El psicoanálisis pretendió que habría posibilidad de reconstruir la vida de cada uno mediante el descubrimiento no ya de la infidelidad de la memoria, sino de los motivos que nos hemos dado para que nuestra memoria nos sea infiel. Con otras palabras, los motivos bien para no recordar, bien para no recordar bien, bien para inventar.” (en “Después de la autobiografía”, *Literatura y memoria. Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo*, Fundación Caballero Bonald, pág. 85)

estolidez del supuesto periodista local, fuera de *El Adelanto* o de *El Adelantado*, incapaz de discernir en ese momento un nombre propio de una lengua (¿el húngaro?). En otras palabras, el periodista no sabe qué está buscando y por tanto nada puede hallar. Pero no importa esto sino en la medida en que contribuye a cargar esa deprimente atmósfera de medio pelo, cuando no abiertamente estúpida, nadando en la corriente de aquella política literaria degradada, de aquella vida colectiva sostenida con falsos puntales a la que nada considera que debe el escritor.

En términos literarios podría decirse que la operación que practica aquí Caballero Bonald no es muy distinta de la llevada a cabo con *Dos días de setiembre* o *Campo de Agramante*, por ejemplo, y que consiste en incorporar una atmósfera a una estructura narrativa, en este caso biográfica (y en *Dos días de setiembre*, coral), ya hemos visto por qué. El instrumento es la propia memoria pero el foco de luz no está en ella, ni en los códigos que su escritura ha generado, sino en la mirada que se quiere proyectar del entorno. Una mirada sistemáticamente desmitificadora: insisto en que allí donde Carlos Barral fue levantando mitos (recuerden el mito del hotel Suecia, de los premios Formentor, de su despacho en la calle Balmes, esquina Provenza y tantos más), Caballero Bonald los impide de raíz negándoles cualquier posibilidad de leyenda. Es como si el escritor en sus memorias, e independientemente de las apariencias (la esperanzadora de Segovia, por caso, para él tal vez un falso puntal) no dejara ni por un momento de habitar un mundo gastado, abolido, incluso maligno en muchas situaciones, de cuyos escombros debe surgir algo así como la imagen fantasmagórica de un tiempo histórico, un paisaje moral, una felicidad permanentemente escamoteada. Para mí ahí está lo verdaderamente memorialístico en Caballero Bonald.

Celia Fernández Prieto: Bueno, yo me tengo que presentar a mí misma. Soy Celia Fernández, doy clases de Teoría de la Literatura en la Universidad de Córdoba, y en esta intervención voy a realizar una lectura de las memorias en diálogo con los dos poemarios escritos más o menos por los mismos años, *Diario de Argónida* (1997) y *Manual de infractores* (2005), que exhiben parecido aliento vital, ético, político y estético.

De los dos libros de memorias de Caballero Bonald¹² se desprende la imagen de un sujeto de biografía esquiva y de perfiles varios y contradictorios: bohemio, antiburgués, pero necesitado de un ancla donde equilibrar o serenar su errancia y su desazón; abúlico y retraído, pero dispuesto a implicarse en batallas políticas y estéticas; aventurero, atraído por los ambientes tabernarios y nocturnos, y de vida familiar estable con una mujer; solitario, incluso en ocasiones un tanto misántropo, y con un alto sentido de la amistad... La superficie verbal suaviza estos desajustes mediante el ritmo sintáctico fluido y compacto, de linaje clásico, de las frases narrativas, y el uso matizado y exacto de la adjetivación, a menudo, además, en contraste irónico con el sustantivo. El narrador controla, en fin, cada gesto de dicción y de ficción en la representación de una vida, la suya, que se sucede azarosamente, carente de proyectos vitales decididos y con una cierta inapetencia de la voluntad. La trama, más que encadenar, yuxtapone, con pocos datos temporales y sin marcar los vínculos lógicos o cronológicos, una serie de experiencias, episodios, anécdotas, viajes... que van trazando una historia *posible* de su pasado. Desde la perspectiva del momento actual, que nunca se abandona, el autobiógrafo manifiesta una sensación de extrañeza ante los yoés que habitan su memoria, sensación que se traduce a veces en una aguda conciencia de suplantación: ellos son *otros*, simulacros o sustitutos de quienes fuimos, de ese original que, si alguna vez existió, ha sido borrado por el tiempo:

“Me resulta inviable poner un poco de orden en el tótum revolútum de estos recuerdos. En los recuerdos siempre hay un sustituto del que uno fue que trata de engañarlo. No sé si a mí me engaña por sistema, pero tengo mis dudas a la hora de identificarme con ese sujeto que anda estacionado o dando bandazos en mi memoria y que no se parece sino a ratos perdidos al que ahora creo que fui. El consabido y muy borgiano asunto de los personajes en que uno se puede desdoblar, me obsesionó siempre tanto que he acabado astutamente por no pensar en ello”. (TGP, 291; puede verse también LCV, 161)¹³

¹² *Tiempo de guerras perdidas* (Barcelona, Anagrama, 1995) y *La costumbre de vivir* (Madrid, Alfaguara, 2001). Las citas van referidas a estas ediciones y se indican con las iniciales TGP y LCV, respectivamente.

¹³ En efecto, la conciencia del carácter múltiple, inestable e incierto de la identidad se detecta, en maneras y formas varias, en otros libros de Caballero Bonald. Por ejemplo, en este poema que cierra *Laberinto de fortuna* (Barcelona, Laia, 1984), y que asume en el título la consigna rimbaudiana *Je est un autre*:

“Vengo de muchos libros y de muchos apremios que la imaginación dejó inconclusos. Vengo también de un viaje absolutamente maravilloso que no hice nunca a Samarcanda. Y de un temor consecutivo vengo

El yo que escribe rastrea las huellas de quien fue (o pudo ser), pero no hurga ni indaga. No le interesa saber de sí por desgana introspectiva, por una declarada inepticia analítica o por una desconfianza en que tal empeño sea posible o útil. La evocación del pasado, de los acontecimientos vividos, se impregna de una ambigüedad irresoluble que contamina de incertidumbre la propia identidad del sujeto que narra. Las frases aparentemente constatativas desembocan en el condicional y en el subjuntivo. Casi todo resulta indecible y la adherencia a una versión, a un determinado relato de los hechos, no le otorga ningún aval epistemológico; obedece tan sólo a una preferencia estética, a un convincente atavío literario, a un hábito sentimental. Por eso principios enunciativos como la verdad o la sinceridad permanecen desactivados, inoperantes, ante la imposibilidad de asegurar nada, o casi nada, con certeza. La escritura de la memoria personal se resuelve en un proceso de creación mediante el que los blancos del olvido, los intersticios de las dudas, los fragmentos de pasado se rellenan con suposiciones o conjeturas que obedecen a las propias demandas retóricas o narrativas del texto, al margen de su fidelidad referencial. Caballero Bonald no ha escrito una confesión, ni un testimonio, ni una queja, ni un ajuste de cuentas (por más que estos tonos resuenen aquí y allá, con más o menos intensidad). Tampoco parece empujado por una pulsión a recordar, a *contarse*, a autoexponerse ante los lectores. Más bien al contrario: le falta confianza en la fiabilidad de la memoria y le sobran “rémoras educativas de púdicó”. ¿Entonces? La respuesta la avanza el subtítulo *La novela de la memoria* y se explicita en los numerosos fragmentos autorreflexivos que enmarcan lo narrado y que han sido ya citados y comentados por Anna Caballé y por José M^a Pozuelo.

La literatura se arguye, pues, como legitimación de esta escritura memorialística, que se inscribe en la estela del modelo acuñado por Carlos Barral con el que comparte no pocas actitudes. Baste releer, por ejemplo, el prólogo de *Años de penitencia*, en el que el escritor catalán destaca, como rasgos característicos de su proyecto autobiográfico, la *metódica inexactitud* y la preferencia por los recuerdos *incomprobados* no sólo para respetar “el curso natural del recuerdo” sino también por una motivación estética: “Y, enseguida, las pequeñas coincidencias, las vibraciones, el temblor de la duda en cada afirmación, se convirtieron en una característica tonal, y ya

igual que de una madre. Soy esos hombres juntos que mutuamente se enemistan y ando a tientas buscando el rastro de una historia donde no comparezco todavía. ¿Seré por fin ese protagonista que desde siempre ronda entre mis libros y que también está aquí ahora sustituyendo a quien no sé? Sólo el presente puede modificar el curso del pasado” (pág. 103).

se sabe cuán importantes son las cuestiones tonales para los autores de versos”. El propio Caballero Bonald, en la reseña que dedicó a este libro, titulada “Barral, personaje de sus memorias”¹⁴, vierte una serie de juicios que muy bien podrían aplicarse a sí mismo:

En cierto modo, Barral optó siempre por una especie de cambiante complicidad consigo mismo para acotar sólo algunos concretos tramos –algunas específicas fijaciones– de su experiencia; esto es, dejó fluir la memoria sin someterla a más control que al libre proceso acumulativo de esa memoria, y, acaso también, prefiriendo que el olvido o la vacilación actuaran paladinamente sobre ciertos fragmentarios registros de la vida descrita” (p. 186).

En ambos escritores, la insistencia en subrayar el valor literario sobre el referencial supone la elección de una poética autobiográfica en la que, entre otros rasgos, predominan las estrategias de distanciamiento autor-texto, que despegan el revestimiento emocional o sentimental que parece adherirse al relato confesional, enfrían el *pathos* enunciativo y enfatizan la alteridad del pasado: el yo que actúa en las historias ahora evocadas es *un personaje*, una ilusión mimética producida por el relato y para el relato, y que el narrador observa con humor, ironía o indiferencia (ya nos hemos referido a estos desdoblamientos).

Pero en Caballero Bonald tales estrategias de distanciamiento son inseparables de una interesante y plástica figuración de la memoria como *(des)memoria*. No se entienda que aludimos al hecho de tener buena o mala memoria, ni tampoco a la desconfianza en la capacidad de ésta para retener el pasado, ni al desinterés por precisar y contrastar los recuerdos. Todo eso va de suyo en una poética autobiográfica de la sospecha, como la que aquí se sustenta. Lo relevante está en el modo de representar la memoria (personal), no como una facultad de la mente con sus reglas de funcionamiento y sus limitaciones, sino como un espacio íntimo por el que el sujeto transita y en el que sólo encuentra *residuos confusos, pistas dudosas, vagas informaciones*.¹⁵ Estos materiales *defectuosos*, pero sumamente sugestivos y maleables, le permiten componer *una* historia de su vida y de su tiempo de gran eficacia narrativa y pragmática; en los

¹⁴ *Revista de Occidente*, julio-agosto 1990. Recogida en *Copias del natural* (Madrid, Alfaguara, 1999: 183-188).

¹⁵ Véase el poema “Summa vitae”, en *Manual de infractores* (Barcelona, Seix Barral, 2005. Pág. 11).

dos libros se suceden, en una gradación medida y equilibrada, anécdotas sabrosas, viajes fascinantes, retratos y semblanzas de amigos, familiares y, sobre todo en el segundo volumen, de numerosos personajes de la literatura, de las artes plásticas, de la política, individuos con nombre propio y anónimos que aparecen en los bares, en los prostíbulos, en los despachos ministeriales, que sobreviven con sus trapicheos y cambalaches, que exhiben sus extravagancias o sus ocurrencias. De este conjunto de historias va decantándose un diagnóstico fuertemente crítico de los ambientes intelectuales y artísticos del franquismo, de la grisura y mediocridad imperantes, de la sumisión indigna de tantos. Los juicios sobre estéticas y maneras ajenas y a menudo también propias se expresan con bastante contundencia, sin reprimir sus filias y sus fobias. Hay una fuerte resistencia a la introspección, aunque no se eluden las crisis del ánimo, las tendencias depresivas, los estallidos de ira, el gusto por la soledad y una cierta indolencia vital.

Caballero Bonald reivindica una forma de escritura personal liberada de cargas jurídicas, de cláusulas veritativas y de revelación de secretos, de exigencias referenciales, y sale al paso constantemente de quienes pudieran esperar o reclamarle tales compromisos. ¿Cómo contraerlos si en la (des)memoria sólo le quedan huellas, vestigios, papeles quemados, sedimentos de guerras perdidas? Sólo la literatura puede defenderle¹⁶ de ese vaciado que produce el paso del tiempo, pero cuando lo que se escribe es algo así como la propia vida, la sensación de pérdida, el desasosiego ante la extensión de los olvidos inmunes al esfuerzo evocador, la conciencia de la proximidad de la muerte se intensifican e incitan al discurso -y al sujeto que se construye en él y por él- a *mirar-se* adentro. De ahí el creciente peso de la autorreflexión y la reiteración de ciertas figuras muy próximas a las que habitan en muchos poemas de *Diario de Argónida* (1997) y de *Manual de infractores* (2005):

Introspección

Una luz vespertina de prostíbulo,
de resto de alcohol, de inconsolable

¹⁶ La idea de la literatura como legítima defensa la ha reiterado el autor en diversos lugares. Así en los versos que cierran el poema “Biobibliografía”: “también yo soy aquel que nunca escribe nada / si no es en legítima defensa” (*Diario de Argónida*, Barcelona, Tusquets, pág. 125). Puede leerse también en la entrevista con Anna Caballé publicada en *Campo de Agramante*, 6.

innumerables, transportadas allá desde las cosas de todas suertes que los sentidos perciben...” (capítulo X).

Claro que estamos aquí muy lejos de aquellos venerables órdenes arquitectónicos, tan sólidos, con sus tesoros inagotables. La memoria es un edificio, sí, pero desgastado, devastado, cuyas dependencias han sido abandonadas y en las que sólo quedan *sombras*, señales apenas reconocibles de sus antiguos habitantes; un lugar con *tramos quebrados*, averiados, contusionados; con *distritos marginales* (¿pero hay centro?), *trastiendas* (en que se guarda lo inconfesable) y enormes cuartos oscuros donde se acumulan *los desperfectos o los desperdicios de los años*. La (des)memoria se alimenta de las imágenes de la ruina, del residuo, del escombros, representaciones de la destrucción operada por el tiempo y que impulsan una deriva elegíaca que el sujeto se esfuerza en contener y esconder mediante el escepticismo, sólo paliado por la intolerancia a la impostura, la necedad y el gregarismo social, y la ironía, contrapunto divertido o sarcástico al desaliento barroco que rezuma el verso de Quevedo “Falta la vida, asiste lo vivido”, recogido como título de uno de los capítulos de *La costumbre de vivir*. Esta conciencia de la disolución de los recuerdos, de que la memoria del pasado se desmemoria de modo incesante e irremediable halla quizá alivio en determinadas geografías - Doñana, el desierto del Sahara-, que atraen precisamente por estar llenas de memoria, hechas de capas y capas de sedimentos materiales y humanos que han ido superponiéndose, mezclándose, alimentándose... en una continuidad inmemorial, sagrada, mítica.

En la figuración de la (des)memoria afloran además tensiones incómodas: aparecen *desagües, sumideros*, por los que los recuerdos son secretamente evacuados, y de vez en cuando se producen *drenajes*. Lo que va a los desagües y a los sumideros es el agua ya usada, no potable, sobrante, que puede inundar o ahogar. Drenaje sugiere un proceso curativo, catártico, pues drenar, según el diccionario de la RAE, es liberar la salida de líquidos “generalmente anormales (?) de una herida, absceso o cavidad” :

“La vida es en cada caso un intrincado almacén de avances y retrocesos, de espacios ganados a la felicidad y de guerras perdidas. En ese almacén persevera también lo nunca evidenciado, lo recluido en la propia personalidad, lo maquinalmente extraviado por las trastiendas de la memoria, esa fracción hermética de la intimidad donde se silencian las acciones inconfesables, no ya

por motivos que pueden rondar ciertas formas delictivas, sino por sus meras conexiones con la ridiculez, la estulticia, el impudor.” (LCV, 68).

Una obsesiva tropología que sugiere conflictos (averías, litigios) morales y sentimentales entre el sujeto y su pasado. La necesidad de soltar lastre, de descargarse de culpa, vergüenza, miserias, infidelidades, equivocaciones, es otro modo de sellar las vías de acceso a uno mismo. Para qué guardar, para qué preguntar. Queda un eco de silencio que no parece llevar a ninguna parte.

La impregnación elegíaca, en fin, se adueña de historias como la del anciano vietnamita¹⁸, llegado con su familia a Sanlúcar, cuyo desarraigo y cuya desorientación le condujeron a la playa, donde apareció solo, “medio agazapado entre unas barcas varadas, como examinando la composición de la arena y los ingredientes acuosos del aire”. Un día fabricó una cometa y todos los niños del pueblo acudieron a admirar el vuelo del artilugio y la pericia de quien lo manejaba, hasta que de pronto los vietnamitas desaparecieron con la misma azarosa perplejidad con que habían aparecido.

“Me acuerdo que yo anduve como husmeando el rastro impersonal de una desdicha colectiva, ese sumidero de la historia que no figura en ninguna historia de la infamia. Descubrí de pronto la cometa en un repecho de la playa, al amparo del viento y de la marea. Según todos los síntomas, había sido puesta allí justo para que pudiera ser encontrada. Pero ya no iba a volar más: el papel del juguete aparecía minuciosamente recortado. Algo había querido expresar así el anciano vietnamita. En todo caso, la figura de esa cometa rota tenía mucho de escritura ideográfica. Por eso lo cuento, porque siempre me ha tentado el prestigio conceptual de los viejos jeroglíficos, esa especie de complicidad expansiva entre la imaginación y los signos alegóricos” (TGP, 261-262).

La proyección del narrador en la figura de este anciano extraviado y absorto ante el mar, con la memoria perdida en ignotas lejanías, se revela en que él mismo se presenta como el destinatario previsto de su único y enigmático legado: la cometa de alas *minuciosamente* recortadas. Metáfora quizá de esta escritura de la (des)memoria,

¹⁸ Este relato, publicado originalmente en *El Semanal* (18 de enero de 1987), se recoge en la antología *Copias del natural* (Madrid, Alfaguara, 1999: 404-406)

Al hilo de la relectura de las memorias de Pepe Caballero Bonald, y reflexionando sobre la escritura de la mía, he llegado a la conclusión de que, en sentido estricto, una autobiografía es una tarea imposible.

Una autobiografía sería el conjunto de todas las actuaciones de alguien. Pero a diferencia de la Biografía, que sólo puede ser el conjunto de sus actuaciones públicas, que han sido observadas por muchos, y las que se llaman privadas, observadas por pocos, a la autobiografía deberían añadirse las actuaciones íntimas, esto es, pensamientos, deseos, fantasías, sentimientos..., es decir, todo lo que constituye “lo más interior” de alguien, que es lo que en realidad significa “íntimo”, “intimidad”.

Pero eso no es posible. Me refiero a que no es posible hablar de nuestra intimidad.

Si lo fuera, lo limitaría el pudor, nuestra resistencia a hacer el ridículo, cuando menos, contando las puerilidades que fantaseamos. Ya lo dice Rousseau en *Las Confesiones*: más se teme a contar algo que nos ridiculiza que algo que afecta a nuestra catadura moral.

Pero es que, ante todo, la comunicación de las actuaciones íntimas es una tarea imposible. Para hacer como que describimos nuestras actuaciones íntimas hay que valerse del lenguaje de todos, es decir, del lenguaje público, que es el único que tenemos.

¿Qué valor tiene esta descripción? Muy escaso, por no decir nulo.

Un ejemplo. Alguien siente pesar por lo que quiera que sea, pongamos por caso por la muerte de un sobrino. Dice sin más: “estoy muy triste porque mi sobrino ha muerto”. Y añade con justeza: “Nadie puede imaginarse lo triste que estoy”. El que le oye responde: “yo también estuve muy triste cuando mi sobrino murió. Pensaba lo mismo que tú, que nadie podía imaginarse lo triste que estaba”. Los dos han dicho lo mismo; pero ¿han sentido lo mismo?

Esa expresión, “muy triste”, es una expresión general para describir un pesar que sin embargo es singular para cada uno de los tíos que ha perdido a sus sobrinos. Porque la relación del primero y del segundo con sus respectivos sobrinos es singular en cada uno de ellos. Consecuencia: que no es posible entender el pesar de uno porque el otro haya sentido también su pesar por el otro. “Pesar” es una palabra que se ha de usar para todos los pesares posibles, que son muy varios. Mi pesar, ¿cómo puedo saber que es

idéntico al pesar del otro? Y además no puedo hacerle ver al otro cual es mi pesar para que lo compare con el suyo.

Conclusión: La intimidad es incomunicable porque las palabras no dan cuenta de la misma. Luego la Autobiografía es imposible.

Pero, respecto de nuestras actuaciones públicas, que por definición son observables y puede que hayan sido observadas por alguien, los problemas son de otra índole:

En primer lugar, he de seleccionarlas, quiero decir, que hablo de algunas y callo otras. Cuestión de pudor, de relevancia o de lo que quiera que sea.

En segundo lugar, el de la memoria, el de la evocación. Nadie es tan memorioso como para recordar todo. Por tanto, ¿qué se recuerda de lo pasado? ¿Es fiable nuestra memoria?

Ni se recuerda todo, ni todo lo que se recuerda se puede asegurar que se recuerda bien, esto es, fielmente.

También en este aspecto la Autobiografía es imposible.

Les repito que a esta conclusión he llegado reflexionando sobre mi Autobiografía y releendo la de Caballero Bonald.

No sé cuáles han sido los criterios de selección de sus evocaciones ni cuáles sus pudores para hablar de mucho y callar de mucho más, pero sí nos cuenta sus problemas con la memoria, con la función de evocar, de recordar, que le surgieron mientras las redactaba. Sus problemas con la memoria están en las páginas 245, 291 y 363, del vol. I, y en la 161 y 254 del II. Sus problemas respecto de la fidelidad de lo evocado, en las 67, 128, 171 y 209 del Vol. II. Algo sobre sus pudores en las páginas 52 y 170, del vol. II.

Todo esto que he dicho tiene como objeto hacerles ver que las Autobiografías que ofrecemos los que las escribimos son las que queremos ofrecer y que tienen tan serias limitaciones como para poder afirmar, como hice al principio, que una Autobiografía en sentido estricto es imposible.

Con otras palabras: que los autores de Autobiografías hacemos con ellas lo que podemos y, de entre lo que podemos, lo que queremos.

Y los lectores hacen lo de siempre: o las toman o las dejan.

Celia Fernández Prieto: Disponemos de unos minutos para alguna intervención o alguna pregunta.

Público: Quisiera saber qué diferencia hay entre una autobiografía y un libro de memorias.

José María Pozuelo Yvancos: Voy a servirme de una distinción de Carlos Castilla del Pino: unas memorias se corresponderían básicamente con lo observable, porque es público, y en ellas el sujeto construye las actuaciones, no sólo las suyas, sino las de su ser en el mundo, en relación con ese mundo, que es el protagonista principal, el mundo evocado, ya sea político, ya sea sindical, o el que fuere. En el género de las memorias hay un yo en los otros o un yo desde los otros, con los otros. Por lo tanto, se atenúa la intervención de lo privado y de lo íntimo, los otros dos espacios que, en una primera versión, el profesor Castilla del Pino distinguía en las esferas de construcción del individuo. En las autobiografías, ese *yo* se está construyendo él, y lo contado, buena parte de las veces, no es observable sin él, es decir, que dependes de lo que él haya contado; de lo contrario, la información es insostenible. Por ejemplo, los elementos y los episodios infantiles o familiares que se cuentan en las autobiografías no son observables por nadie, y la información depende de la que el sujeto suministra. En la autobiografía, por tanto, ese yo narrativo es el que construye la realidad al mismo tiempo que la narración. La realidad no le es independiente. En las memorias, la realidad contada es independiente del sujeto, aunque el sujeto pueda evocarla con mayor o menor fidelidad. Ese hecho es decisivo y marca una frontera.

Otra cosa es que buena parte de las memorias y las autobiografías compartan designios, o que a menudo, en obras que se llaman memorias, el primer volumen -donde se narra lo infantil y lo que el sujeto ha hecho antes de acceder a la vida pública- es autobiografía puramente, en tanto que el segundo volumen es más propiamente memorialístico.

Básicamente, en la autobiografía hay una dependencia casi absoluta de la construcción del sujeto narrador, mientras que en las memorias esa dependencia es

menor. Unas memorias pueden ser rebatidas y contrastadas; una autobiografía, muy difícilmente.

Carlos Castilla del Pino: Yo creo que hay una distinción relativamente clara pero implícita, es decir, no formulada. El pacto con el lector es diferente. En la autobiografía, el pacto es “Yo quiero contar mi vida”, mientras que en las memorias es “Yo quiero contarles lo que quiero contarles, y nada más”. Por ejemplo, si se ha sido Director General de Seguridad –como lo fue Santiago Carrillo durante los años de la guerra civil en el sitio de Madrid-, puede limitarse a ello. O el ejemplo de López Rodó, o Fraga Iribarne, que escribieron de lo suyo. Y nadie tiene derecho a reclamarles por qué no hablan de su madre, o de su infancia. Hay un pacto que la mera lectura de la obra –ni siquiera hace falta el prólogo- va explicitando. En la autobiografía, el pacto es contar la propia vida. Resultará veraz o no veraz, falsable o no, pero ése es el pacto.