

La poesía humanizada de Bergamín y algo más sobre *Los Filólogos*

La obra de José Bergamín puede entenderse como la búsqueda constante de la razón poética y de sus formas de plasmación a través de la palabra. Empeño digno de alabanza si tenemos en cuenta que la crisis del significado es una de las notas que mejor definen al arte moderno. Bergamín —fantasma que fue siempre burlón— utiliza la palabra, como hombre de su tiempo, con ironía, mas sin melancolía ni afección trágica de la vida. Por eso, si Kafka dijo que «las cosas ya no son y las palabras ya no dicen qué son», Bergamín, por el contrario, nos dirá, afirmativa e inquisitivamente: «Las cosas como son ¿cómo son las cosas?»¹, y, además, que «los nombres no hacen las cosas, es cierto. Pero las pueden deshacer»² y, finalmente, que sólo una cosa importa «la cosa sola, la realidad o idea que nos hacemos de las cosas; el germen de la cosa futura en nuestra sangre: la fe viva»³.

Fe en Dios, ciertamente, pero, sobre todo, fe en la palabra poética trascendente, en la facultad del hombre para «figurarse» poéticamente el mundo, fe en la poesía capaz de revelar aún misterios y propiciar «maravillosos silencios» o «silencios mudos». De Unamuno, de Valle-Inclán, de Juan Ramón Jiménez, y de sus «maestros antiguos»: Dante, Lope, Santa Teresa..., aprendió Bergamín, tratándose de poesía, a reparar sólo en lo esencial. Esta búsqueda da coherencia a su obra literaria y pervivencia a su pensamiento poético. La constancia de sus ideas interrelaciona los distintos géneros literarios cultivados por el escritor. Así, por ejemplo, el aforismo (*El cohete y la estrella*, 1923), el teatro (*Los Filólogos*, 1925), el ensayo («La decadencia del analfabetismo» 1933), y la poesía («Porque habláis sin razón

¹ El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros, ed. de José Esteban, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 30.

² «Reflexiones sobre la independencia de la tortuga», en Al fin y al cabo, Madrid, Alianza Tres, pág. 58. Deshacer, claro está, por el oído: «La fe es por el oído. Y el oído, por la palabra de Dios». José Bergamín glosó a menudo esta máxima de San Pablo en sus reflexiones sobre poesía y estética.

³ El cohete..., pág. 91.

y sin sentido/ y sin pensar en lo que estáis diciendo,/ decís que sois poetas, cacatúas/ pajarracos parleros...»⁴; sirven de igual modo a Bergamín para declarar sus ideas literarias: rechazo de la retórica banal, defensa de la palabra frente a la letra, del sentimiento frente al academicismo formal, etcétera.

La posición de Bergamín como escritor dentro del panorama literario español de los años veinte, en el que se dan cita la estética de Ortega, el magisterio lírico de Juan Ramón y la vanguardia artística, ejemplifica y explica muy bien el carácter de su pensamiento poético. En los años veinte, la vanguardia irrumpe en el arte desligada por completo de la tradición. Tanto en lo artístico como en lo social, las vanguardias aspiran a romper con el pasado, a crear una realidad nueva, a hacer tabla rasa de todo. En esta época, las jóvenes generaciones, provenientes de la burguesía liberal ilustrada, asumen bajo el magisterio de los intelectuales de la llamada generación del 14 un protagonismo cultural que, a diferencia del exhibido por la «gente nueva» finisecular —que a decir de Ortega y Gasset parecían «... gentes a quienes un incendio acaba de arrojar de su casa y andan des-pavoridos buscando otro albergue...»⁵, no es crispado ni agónico. Esta juventud se afirma frente a la tradición, como signo de emancipación, cultivando un arte eutrapélico, desenfadado, no revolucionario. Quizá sea Bergamín el escritor que en los veinte ofrezca una respuesta literaria más coherente y equilibrada a esta tensión que en el arte siempre se produce, aparentemente, entre conservación y progreso. Bergamín no concibe escalonadamente ni la literatura ni el arte en general, de tal modo que el escritor o el artista no están constreñidos en un momento dado a decantarse necesariamente por la tradición o por la ruptura total. Su visión estética, en este sentido, no se circunscribe a la moda o a una determinada escuela poética; de ahí su originalidad. La verdadera poesía, por su intención metafísico-moral —esto lo sabían muy bien Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez—, anhela la permanencia en el tiempo; es decir, aspira a transmutar «un momento histórico en un instante eterno»⁶. En el prólogo a la edición de *Antes de ayer y pasado mañana*, Bergamín enuncia esta búsqueda —por la poesía— de la simultaneidad del pasado en el presente: «Tal vez de lo que aquí se trata es de *mañanizar* y *ayerizar* un tiempo vivo que pasa y que se queda a la vez. Algo que Unamuno llamaría la historia o la intra-historia. Y Santa Teresa, Dios, cuando decía: “Asirse bien de Dios que no se muda”. Asirse como de un clavo ardiendo, según el decir popular. Asidero de lo temporal en lo eterno y de la eternidad en lo pasajero: Abismo del no ser al ser abismo/ La eternidad, del tiempo prisionero»⁷.

Esta conciencia extrema de la temporalidad, de la *distentio animi* que, según San Agustín, padece el hombre no participe de la eternidad divina, determina ya desde sus primeros escritos la actitud de Bergamín ante las

⁴ Rimas y sonetos (1962), en *Poesías casi completas*, Madrid, Alianza, 1980, pág. 45.

⁵ Ensayos sobre la generación del 98, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, pág. 153.

⁶ Véase José Bergamín, «De la naturaleza y figuración fronteriza de la poesía», en *Al fin y al cabo*, op. cit., pág. 201.

⁷ Barcelona, Seix Barral, 1974 (2.ª).

corrientes poéticas que se manifiestan hacia 1925. Así, cuando por ese mismo año los jóvenes poetas-profesores de la futura generación del 27 se decantan por la poesía pura que postula Paul Valéry, Bergamín permanece fiel al camino trazado por Juan Ramón Jiménez, que no es otro que el del simbolismo moderno de carácter neorromántico⁸.

En un temprano texto de 1922 («Clasicismo»)⁹, pueden advertirse ya algunas ideas poéticas que serán luego objeto por parte de Bergamín de mayor reflexión teórica. Al referirse al movimiento neoclasicista que representa la revista de Jules Romains, *Cordero blanco*, consideraba el escritor malagueño que esta corriente tenía su lado positivo al contrarrestar las manifestaciones vanguardistas más radicales: por ejemplo, las proclamas antirrománticas de Marinetti. Sin embargo, enseguida matiza el sentido del término «clasicismo» aplicado a la historia de la literatura española. En primer lugar, sostiene Bergamín, hay que desechar la opinión mayoritaria que tiende a identificar en las letras españolas clasicismo con arte realista («Entre nosotros no sería, en cambio, provechoso insistir sobre un *clasicismo* de tal enseña, pues el blanco cordero correría riesgo de ser guisado por aquellos para quienes *clásico* quiere decir: “guisote grasiento”, “garbanzo”, “olla podrida”, etc., todo el consabido *realismo* que tanto gustan paladear, chupándose los dedos, los interpretadores culinarios de lo que suele llamarse, generalmente, nuestra literatura clásica»¹⁰). Por el contrario, el clasicismo verdadero es tan extraño en España que, según Bergamín, «habría que llamarle mejor: un mirlo blanco». Clásicos, a su entender, son en nuestra literatura Góngora, Bécquer y..., por supuesto, Juan Ramón Jiménez. Glosando de éste su *Segunda Antología poética*, Bergamín nos transmite su admiración por el maestro y, al mismo tiempo, nos revela su posición ante las nuevas tendencias. Así, para Bergamín, el verdadero clasicismo, el «clasicismo vivo», será el que represente una poesía —como la de Juan Ramón Jiménez— que se halle libre de todo lo accesorio, que persiga la «sencillez como resultado» y no como expresión de una creatividad superficial, y que, finalmente, sea deudora de la tradición popular: «Así acierta, enteramente, el poeta, cuando indica en sus notas finales (breviario de estética cuya meditación aconsejamos) esa aristocracia del arte popular —la aristocracia verdadera del arte, añadiríamos; una tradición, inconsciente en quien solamente la transmite— consciente en el poeta que es su creador»¹¹. Lo que deseamos destacar en este texto es que Bergamín, al adscribirse en los años veinte a la poética de Juan Ramón, se distancia tanto de los experimentos vanguardistas más extremos como del arte deshumanizado que preconiza Ortega y Gasset. En realidad, Bergamín, permaneciendo en la tradición lírica decimonónica, se opone a los postulados antirrománticos en boga por esos años. Bastante tiempo después, en «Rousseau

⁸ Sobre las discrepancias poéticas que Juan Ramón mantuvo con algunos miembros del 27, véase Javier Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón*, Salamanca, 1981, págs. 187-201. En 1925 aún no se había roto la amistad que unía a Bergamín con el poeta de Moguer. Es dos años más tarde cuando, con motivo del homenaje a Góngora que organizan los poetas del 27, se produce el enfrentamiento generacional. Acerca de las relaciones de Bergamín con Juan Ramón, véase Gonzalo Penalva, *Tras las huellas de un fantasma. Aproximaciones a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner, 1985, págs. 45-53.

⁹ *Horizonte*, 3 (1992), pág. 7, ed. facsímil de la revista fundada por Pedro Garfias, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Osuna, Sevilla, 1990.

¹⁰ Op. cit., pág. 7.

¹¹ *Ibid.*

paseante en sueños», cuando la «rehumanización» de la poesía es ya un hecho consumado, Bergamín nos señalará los orígenes de esta tradición. De Rousseau parte, a su juicio, la nueva sensibilidad lírica capaz de captar el «presentismo hipersensible» de la realidad, que habrá de cobrar fructífero desarrollo con el simbolismo, el impresionismo y más tarde con el surrealismo¹².

Este apego a la tradición no parte en Bergamín de una incompreensión hacia lo moderno; muy al contrario, surge de una lúcida conciencia crítica respecto al arte de su tiempo. La forma aforística de su primer libro, *El cohete y la estrella*, viene determinada por el simbolismo que define la naturaleza, puesto que el aforismo no sólo remite a un significado, sino que representa por sí mismo dicho significado («El aforismo es pensamiento: un pensamiento. Porque se piensa en pensamientos: se dice en pensamientos el pensar. Y si no se dice, no se piensa, o si no se piensa, no se dicen. Pero una vez dichos, ya no hay más que decir. Ni una palabra más: aforismo perfecto»¹³). Aunque Bergamín, al igual que la joven vanguardia, se deja seducir por los juegos de palabras, trasciende en su escritura el mero lucimiento del ingenio. Así escribe: «Doble juego. Si empiezo a jugar con las palabras, las palabras acabarán por jugar conmigo. No importa. Lo mismo me da hacerme juguete de los dioses, que hacerme dioses de juguete. Porque las palabras son los dioses: la divinidad. El Verbo es Dios solo»¹⁴). Dar con el aforismo perfecto significa materializar el pensamiento; esto es, la poesía. Al igual que las pequeñas formas musicales de Anton Webern ensayadas por la misma época, la principal característica de los aforismos bergaminianos es el grado de concentración —facilitado por su misma brevedad— a que permiten llegar: «El aforismo no es corto, es inconmesurable». Como dietarios de sentencias de ética y estética antinovocentista pueden leerse los libros de aforismos de Bergamín de los años veinte, ya que contestan las teorías de Ortega expuestas en *La deshumanización del arte* («La realidad es el espíritu —imaginación o pensamiento—»; «La fe no es una comodidad para el espíritu, es un esfuerzo»; «Pasión no quita conocimiento, al contrario, lo da»...).

Pero también el teatro, tal como lo concibe Bergamín, es cauce idóneo para la manifestación poética, pues «el teatro es una especulación superficial de imágenes, reflejo de la vida imaginativa popular, reflejo de figuras y formas: una especulación fabulosa y fantástica del pensamiento»¹⁵. No deja de ser significativo que Bergamín escriba *Los Filólogos* en 1925, justo cuando la moda neoclasicista está en su apogeo y poetas como Jorge Guillén abrazan abiertamente la poesía pura de Paul Valéry¹⁶. Esta obrita, aparentemente desenfadada y burlesca¹⁷, calificada por su autor de «farsa aristofanesca», puede leerse ciertamente como «un conflicto elemental entre

¹² En *Al fin y al cabo*, op. cit., págs. 69-71.

¹³ *El cohete y la estrella...*, pág. 88.

¹⁴ *El cohete...*, pág. 89.

¹⁵ «*La decadencia del alfabetismo*» (1936), en José Bergamín, *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*, Madrid, Lúcar, 1974, pág. 44.

¹⁶ Véase, al respecto, Javier Blasco Pascual, op. cit., págs. 179-183.

¹⁷ Sobre esta obra, véase Raúl Fernández Sánchez-Arco, «*Los Filólogos años veinte de José Bergamín*», *Art Teatral*, 4 (1992), págs. 87-89.

dos actitudes opuestas hacia la lengua»¹⁸, pero también cabría contemplarla como una defensa de la poesía «humanizada» y, por ende, como una crítica satírica de la estética deshumanizada que representan tanto las teorías de Ortega como la poesía pura según la entiende Valéry. Parecería apoyar esta idea la definición que en dicha obra se hace de un filólogo: «Un hombre que sin dejar de ser hombre, ya no es hombre». También el objetivo final y siniestro de los filólogos, liderados por el maestro inefable don Ramón Menéndez Pidal —constreñir científicamente la facultad humana del lenguaje—, podría interpretarse como un aviso paródico para aquellos que creen que la poesía es el resultado de un proceso de laboratorio sujeto a leyes y reglas precisas. Recordemos, al respecto, los principios que regían la poesía pura de Paul Valéry: uso de la estrofa, primacía de la técnica, alejamiento de la realidad y de la vida. *Los Filólogos*, por contra, ensalza la naturalidad como signo de lo verdaderamente humano y popular frente a la disciplina filológica deshumanizadora («¿Qué sabéis vosotros de la palabra? —dice en la obra el personaje que encarna la figura de Unamuno—. De la palabra viva, sangre y cuerpo de nuestra alma. De la fe, del amor, de la poesía...»¹⁹). El triunfo, finalmente, de los pájaros guiados por el «Ruisenor» (Juan Ramón Jiménez), «que viven en el libertinaje y la anarquía, en la más desordenada y divertida vida poética», lejos del influjo de los seres extravagantes que habitan la selva (Ortega, d'Ors, Azorín...), simboliza la fe poética de Bergamín en la poesía como expresión viva y creativa del ser humano.

El antiformalismo bergaminiano es, pues, neorromántico y simbolista, es decir, proviene directamente del modernismo. De ahí el carácter experimental permanente que asume su literatura, sobre todo su teatro, que le aleja del convencional gusto estético burgués. Como ha escrito Carlos Gurméndez refiriéndose al pensamiento de Bergamín, «renunciando a la razón analítica burguesa de la tranquilidad habitual, del orden establecido, el pensamiento se hace vivo, existencial, dialéctico, revolucionario»²⁰.

Bergamín ahonda en los mejores hallazgos del simbolismo, en la naturaleza simbólica que constituye la esencia de todo arte, y que hace del mismo, como indica Gadamer, un «insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación»²¹. Por ejemplo, así se ofrece su teatro, como un juego de contrastes y transfiguraciones, de luces y sombras, de personajes y fantasmas («Ausencia y presencia,/ causa y consecuencia,/ si todo se olvida,/ se pierde la vida./ Yo soy inocencia/ —presencia y ausencia—/ la vida con ciencia,/ la ciencia sin vida;/ el alma perdida»²²). El aforismo bergaminiano que reza: «La palabra es sombra creadora de abstracto silencio luminoso»²³, alude ejemplarmente también a esta concepción del símbolo. Poder transmutor de la poesía, de la metáfora como instrumento redefinidor de la realidad, no como retórica artificial, ni como medio creador de reali-

¹⁸ Nigel Dennis, «José Bergamín, dramaturgo (Apuntes sobre la antifilología)», Cuadernos El Público, 39 (1989), pág. 40. Este artículo apareció originariamente en Cuadernos Hispanoamericanos, 409 (1984), págs. 111-117.

¹⁹ *Los Filólogos*, Madrid, Ediciones Turner, 1978 (1.ª ed.), pág. 28. El texto se reproduce también en *El Público*. Cuadernos (dedicado a José Bergamín), 39, Ministerio de Cultura, 1989, págs. 43-57.

²⁰ José Bergamín, *El pozo de la angustia, prólogo de Carlos Gurméndez*, Barcelona, Anthropos, 1985, pág. 8.

²¹ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, pág. 87.

²² «Cántico de la fluorescencia», de la obra *Enemigo que huye*, Madrid, Nostro, 1973, pág. 85.

²³ *El cohete...*, pág. 89.

dades ajenas al hombre. La modernidad de Bergamín radica en ser consciente de que ese juego de ocultación y mostración no es sólo condición y privilegio del arte moderno, sino de toda la historia del arte. Únicamente en sí misma, y no en la función referencial de la realidad material más inmediata, la obra encuentra su razón de ser. En «Los espejos vivos», Bergamín aclara el alcance significativo de estas ideas. Comentando *Las Meninas* de Velázquez, Bergamín tachaba de absurdo el capricho museográfico que durante bastantes años pretendió enfatizar lo que se creía el valor esencial del cuadro: su realismo. Mediante la instalación de un espejo se permitía al visitante contemplar de espaldas la pintura; así se potenciaba la ilusión de realismo, pues el cuadro se veía reflejado como un espacio «real». A este respecto escribe Bergamín lúcidamente: «La ilusión pictórica de la vida parece que se limpia y aclara sobre la superficie cristalina del espejo que la refleja; y el lienzo parece más natural o naturalmente vivo. Cuando es lo contrario. Porque lo vivo en él no es esa ilusión aparente, sino lo que ese fantasma luminoso nos dice de vida y de verdad: su propio lenguaje de creación fantástica, de poética realidad»²⁴.

Para terminar: a través de todos sus escritos, Bergamín («El monstruo en su laberinto...») ensayó delimitar teórica y creativamente la esencia de lo poético. La verdadera poesía no reside en las reglas, ni en el ritmo ni en el acento, es decir, no es mensurable, es «Arte de temblar»:

Ni de nada, ni para nada; ni qué perder, ni qué ganar. La poesía es, siempre, nueva (eterna nueva edad) y no necesita disfrazarse de ningún modo pasajero, de ninguna carnavalesca modernidad. El arte del poeta es contemplarla desnuda y sola, enigmática, como los astros. Temerosa, temblorosamente. Arte de temblar²⁵.

²⁴ En *Al fin y al cabo*, op. cit., pág. 169.

²⁵ *El cohete...*, pág. 119.

Raúl Fernández Sánchez-Alarcos

