

EPÍLOGO PARA UN LIBRO DE POEMAS DE JOSÉ BERGAMÍN

Nadie, en las confusas letras españolas de nuestros días, ha podido ser tan confundido y tomado por otro como José Bergamín. Quizá el propio Bergamín ha creído ser otro, o ha cedido, con cierta coquetería, a ese *traspapelarse* en otras posibilidades suyas, *muy suyas*, pero que no eran, acaso, su ser más íntimo y verdadero, sino más bien como un lujo de sí mismo. “Se nos debe confundir con otro”, dice Nietzsche. Es, pues, *bueno* que se nos confunda. ¿Por qué?, se dirá. Pues... porque sí -Nietzsche, como se sabe, habla siempre desde ese clima duro, crudo, de su vigorosa verdad indemostrable-, y también, quizá, porque ser confundidos con otro nos resguarda, nos preserva, nos ahorra, más aún, nos permite ser aquello que más intensamente y centralmente somos; ser confundidos con otro nos mantiene intactos, incontaminados, limpios; siempre, claro es, que se tenga fuerza suficiente para afrontar la desalmada y pura soledad en que ese trueque nos deja tirados.

En 1923 Bergamín aparecía en el ruedo de las letras con un libro, aparentemente, aforístico, pero ahora nos parece entrever que se trataba, en realidad, de un *disimulado* libro de versos; todos esos renglones de *El cohete y la estrella* son como una indecisa forma de versificación, sin duda provocada por esa especie de pudor o de timidez que nos parece descubrir en nuestro joven debutante; se diría que Bergamín retrocede, alarmado o avergonzado, ante la tentación del verso. (Es algo, desde luego, insólito, ya que no hay nada tan cínico como ese juvenil impulso versificador.) ¿Qué podía, pues, cohibirlo, entrecortarlo así? No una, sino muchas cosas; algunas muy vagas y subterráneas. Por una parte, el peso, el contrapeso de su endiablada inteligencia, es decir, de una inteligencia, no ya extrema, sino... excesiva -muy temeraria, además- y, por lo tanto, entorpecedora, incómoda. Quizá tampoco resultara muy fácil confesarse a sí mismo una descarada vocación de poeta -oficio, como se sabe, un tanto ridículo y desarrapado-, sobre todo para quien, como él, nos llegaba de una atmósfera familiar castiza, buenamente conservadora, de simpático señorío andaluz afincado en la Corte, sin olvidar el acento especial que ha de poner en la vida de un jovenzuelo sensible el hecho de tener un padre demasiado famoso, demasiado público, y sufrir la consabida vigilancia de varios hermanos mayores. Pero la causa principal de su *abstinencia* habría, acaso, que buscarla en la poesía misma que por entonces se *estilaba* e iba desplegándose sobre “el vistoso tablero del presente”; ese tablero del simple y accidental acontecer histórico, siempre epidérmico, y que cada generación nueva vive, de manera insensata, como algo profundo y definitivo. En esa superficie del agitado trajín estético, a la luz engañosa del día, del deslumbrante día actual, es en donde suceden los hechos puros, es decir, vacíos -que críticos e historiadores toman siempre por el objeto real y central de sus estudios-; en esa superficie es en donde se producen las innovaciones, las vanguardias, los movimientos, pero no la creación artística verdadera, pues ésta fluye siempre *igual* y muy silenciosamente. (Los viejos pintores y poetas chinos y japoneses tuvieron muy clara conciencia de todas esas cosas, y mientras nosotros, llenos de frívola petulancia occidental, íbamos acumulando novedades, modernidades, invenciones, experimentos, conquistas -hasta formar todo ese riquísimo basurero en que nos encontramos-, ellos se mantenían, durante más de veinte siglos, no inmóviles, como tontamente se suele pensar, sino *firmes* en su esencia única.)

De 1920 a 1930, y a la sombra de dos relumbrantes personalidades -Federico García Lorca y Rafael Alberti, de quienes se hacían remedos e imitaciones-, surgieron innumerables e irresponsables revistas de poesía que, claro es, no podían animar a nadie medianamente consciente a escribir en verso -y el joven Bergamín no era un consciente mediano, sino excesivo- porque envalentonaban y ponían en circulación un tipo de gracia versificadora muy frágil, muy gratuita, muy cantarina, o sea, completamente inútil; pero, por otra parte, todo aquel canturreo vacuo era tan vistoso, y resultaba tan alegre, incluso tan vívido, que, por un momento -unos años- pudo parecer agua fresca, benéfica, que le llegaba a la poesía moderna española, muy legítimamente, desde el fondo de una riquísima tradición popular. Fue Lorca, sobre todo, quien con más fuerza y por más tiempo mantuvo en casi todos nosotros esa engañosa ilusión, apoyándola con su plebeyo genio de parloteo sin fin; un parloteo, claro es, que terminaría por empujarlo fatalmente al teatro, a ese teatro suyo, no propiamente poético, como se supone, sino imaginístico, lleno de imágenes y de imagen, pero vacío de sustancia poética, vacío de poesía. Aquellas destempladas y extemporáneas explosiones de lirismo se habían impuesto de tal modo, con esa terca y tiránica necedad de la moda, que, incluso para quien instintivamente no gustaba de ellas, venían a ser como algo inevitable, y hasta obligado, del poetizar mismo. Existían, o parecían existir, tres excepciones: Jorge Guillén, Pedro Salinas y... Luis Cernuda, pero hay que añadir inmediatamente que en Guillén no era tanto una ética y una estética más rigurosas lo que le impedía caer en aquellos jacarandosos excesos, sino más bien como una... impotencia, pues la verdad es que desde su docta perfección de versificador castellano no dejaría nunca de suspirar, con cierto reconcomio, por la exuberante y más o menos gitana “genialidad” de Lorca. En cuanto a Pedro Salinas, también *negado* para todas aquellas salerosidades andaluzas, no puede decirse que escribiera en verso, sino en una especie de prosa cortada, entrecortada; lo suyo era siempre, más que un poema, un *tema*, un *motivo* poético explicado o comentado en prosa común. La excepcionalidad de Cernuda, en cambio, sí era real y verdadera, no debida a *pobreza* de facultades, sino a un tiránico instinto de lo esencial, a una lírica elegancia interior; su *ausencia*, pues, del cacareo general de aquellos años se parecía muchísimo a la *abstinencia* de José Bergamín. Cernuda no se encontraba en el ruedo -aunque lo había pisado ya, como sobresaliente, con unos primeros lances mal acogidos-, sino que estaba como agazapado en un rincón de su fina Sevilla hostil, escribiendo calladamente; Bergamín, de formación más pública, escribía entre los demás -sus amigos-, pero no exactamente con ellos, como ellos, sino con ese *verso* suyo disfrazado, enmascarado de prosa y que se le aplaudía como prosa. Por si todo esto fuera poco, los tres fuertes pilares de Unamuno, Machado y Juan Ramón -que también habían canturreado algunas veces- quedaban un poco atrás, y muy fijos -aunque más tarde habrían de sufrir, y siguen sufriendo, muchos de esos altibajos de estimación que forman parte de la historia, de la atolondrada historia, pero no de la rigurosa realidad, y no podían, por el momento, satisfacer ni servir de apoyo a ese joven artista que, con tanto afán, busca... *otra cosa*.

No se dice aquí que su endiablada inteligencia, el viejo poso familiar, una moda inconsistente, una distancia de los tres mayores, impidiera a José Bergamín cultivar el verso, sino que ninguna de estas cosas podían favorecer su *aparición*. Y, sin embargo, *no se trataba más* que de un poeta. Era, pues, como un poeta... “interrotto”, como un poeta que se interrumpe a sí mismo, que se detiene, que se detiene a pensar -pensar es siempre detenerse-, que se detiene a pensar lo poético, no a decir en prosa lo poético de la realidad -eso es lo que hacía Ramón Gómez de la Serna-, sino a pensar y a decir en una especie de prosa que era como verso lo poético de la poesía. Sus escritos sobre Lope, Cervantes, Quevedo, Góngora, no son nunca, como pueden parecer a primera

vista, ensayos literarios (juzgados por muchos un tanto caprichosos); no son nunca investigación, ni análisis, ni crítica de lo poético, sino ellos mismos creación poética completa; no son un razonado comentario suyo a tal o cual obra de otro, sino irrazonada, inspirada obra propia; Bergamín no se colocará jamás *delante* o *enfrente* de una obra -ese es siempre el *mal lugar* del ensayista, del crítico-, sino que lo vemos *circular* amorosamente por ella, por entre sus pasillos, sus habitaciones, sus patios, no para medir y pesar las virtudes o las faltas, no para reconocer excelencias o descubrir caídas, sino algo así como para tocar, diríase, *tierra firme*, la misteriosa tierra firme de esa “esencialidad sustancial de la poesía” que él sabe encerrada allí, oculta muchas veces en el recodo de una estrofa, en la esquina de un verso. Su insistente peregrinación por casi toda la poesía escrita -que ha podido darle una muy acusada fama de hombre de letras, de complacido y empedernido hombre de letras- se debe más bien a que quiere *cerciorarse* de algo que ya conoce por creencia; porque Bergamín es creyente -por otra parte, como se sabe, es católico... *original*-, y su fe más decidida, más clara, es una fe inquebrantable en esa sustancia que se refugia en el fondo de éste o aquel cuerpo material escrito, pero que no es el escrito mismo. Como si su gusto de escritor fuera, sí, la poesía, pero su apasionada creencia de hombre, en cambio, no fuera ya la poesía, sino algo que ésta puede, de tarde en tarde, misteriosamente, encerrar y ocultar en su seno. Es algo como un regalo, como un premio que la poesía recibe. Es como un premio, pero... ¿a qué, a la perfección del poema, a su pureza, a su trascendencia, a su sentimiento? No. Todo esto, aunque importante -quizás indispensable-, no es, acaso, lo decisivo. ¿Se tratará, entonces, de una recompensa concedida arbitrariamente? Tampoco. Es posible que la muy extrema y rara virtud que va a merecer ese don tan alto sea una virtud muy simple: la simple *autenticidad*. Pero, de nuevo, autenticidad ¿de qué?, de sentimiento y pensamiento, de composición, de arte? No exactamente, ya que conocemos demasiadas obras magistrales y colmadas de sentido que no han logrado ser tocadas por esa gracia última. No tiene más remedio, pues, que ser una autenticidad del impulso creador, de la motivación creadora, es decir, una autenticidad inicial, de arranque, de arranque íntimo, de íntimo *porqué*. Lo cierto es que sabemos muy bien que esa sutilísima sustancia máxima existe, es más, casi no sabemos otra cosa de ella sino que existe; sólo conocemos su evidencia. Y Bergamín, en sus paseos por Dante, Bécquer, Nerval, no es que quiera, como un “estudioso”, individualarla, identificarla, y tratar, entonces, de disfrutarla, sino... *visitarla* nada más, visitarla en los rincones que le son propios, respetando siempre su luminosísimo misterio. A él le basta saber por creencia, es decir, por *transparencia*, que la... *divinidad* vive y se mueve en nuestro mundo. Por eso Bergamín no es nunca, no puede ser nunca un ensayista, porque cree, y el ensayista, no; el ensayista ensaya, indaga, tantea, no buscando una verdad -en la que no cree-, sino, extrañamente, como ansiando una mentira, como esperando tropezarse con una mentira -que es en lo único que cree el incrédulo-, una mentira que nos pueda ser mostrada, demostrada, ya que en el ensayo -como todo lo que de algún modo forma parte de una actitud científica- es malintencionado de por sí. Bergamín, en cambio, cuando se acerca a la obra poética de otro es porque de antemano ha visto o entrevisto en su fondo *lo mejor*. Por eso a Bergamín lo encontramos tantas veces -con el consiguiente escándalo de muchos- inmerso en unas obras -que pueden muy bien ser *La Celestina*, *Les Filles du Feu* o... *La Verbena de la Paloma*- de categoría o calidad estética muy diferentes, tratándolas y exaltándola *por igual*, ya que a Bergamín -como creyente que es- lo que en definitiva le importa es el milagro, y en el milagro no caben jerarquías; el milagro es siempre uno y el mismo; no hay milagros, sino milagro; no puede haber lo más o menos milagroso, ni unos milagros mejores o peores, sino el milagro absoluto. Y Bergamín sabe -como creador creyente que es- que el milagro

puede brotar, producirse, depositarse en el rincón más modesto o incluso más deleznable; Bergamín no ignoraría, por ejemplo, que *Don Juan Tenorio* no es *El Rey Lear*, y, sobre todo, que Zorrilla no es Shakespeare, pero tampoco ignoraría que esas dos piezas de teatro son *igualmente* geniales, *igualmente milagrosas* (1). No se trataría entonces de una arbitrariedad suya, de una travesura suya, de un caprichoso juicio suyo, sino de un *conocimiento*, de un misterio que le ha sido indicado, dado a conocer. Todo contribuye a la dificultad de su lectura, ya que el pobre lector de hoy, es decir, el lector apresurado, desatento, listo, pasado de listo -o sea, vuelto a ser tonto-, cuando tropieza con el *ingenioso artificio expresivo* de Bergamín, piensa (ahora tranquilamente) que ha topado con todo; y Bergamín, por legítima soberbia de creador auténtico, no explicará, no aclarará nunca nada; no saldrá jamás al encuentro de esos errores, sino que irá dejando, diabólica y buenamente, que se forme ese *otro* que no es propiamente él, pero que acepta, quizá entre triste y divertido, como a una especie de hermano entrañable, inevitable, y del que se responsabilizará por generosidad, por dignidad. Estos poemas de *La claridad desierta* han sido escritos por el Bergamín más despojado, más interno; son los poemas de un *versificador* muy reciente, en colaboración, diríamos, con un hombre de setenta años, o sea, pleno, completo, lo que dará, pues, a esos poemas, una condición privilegiada de madurez juvenil -una juventud madura, en cambio, no es posible- y una transparencia, una “claridad” única, última. Después de una abstinencia tan larga y una destilación tan escondida, este poeta nato no puede ya temerle a escribir en verso, quizá porque ahora ha podido sentir vagamente, como aquel otro que ignoraba estar hablando en prosa, que ha escrito siempre en verso sin saberlo, o casi sin saberlo.