

FIGURACIONES DE BERGAMÍN

Por fin, después de un retraso de varios años, están llegando a México las reimpresiones facsímiles que la Editorial Turner ha estado editando de libros y revistas originalmente publicados en España durante los años 20 y 30. Entre estas bellísimas reimpresiones se encuentra uno de los primeros libros de José Bergamín y también uno de los más atractivos: *Caracteres*. En vista del vivo interés que ahora está despertando la obra de este escritor recientemente desaparecido quizás conviene dedicar algunos párrafos a la reaparición de este librito.

Publicado originalmente en 1926 como suplemento de la revista *Litoral*, *Caracteres* nos permite ver una de las facetas menos conocidas de Bergamín: la de su trabajo como poeta en prosa. Como otros miembros de su generación (Luis Cernuda y Jorge Guillén, por ejemplo), desde el principio de su carrera se vio tentado a experimentar con la prosa como vehículo de expresión poética. También como otros poetas de su generación, en gran parte fue llevado a hacerlo por la admiración que sentía hacia la obra del gran maestro de todos ellos, Juan Ramón Jiménez. Porque, como se sabe, Jiménez se había distinguido no sólo por sus composiciones en verso sino también por su poesía en prosa; como prueba de ello, ahí estaban *Platero y yo* (1914) y su *Diario de un poeta recién casado* (1917). En *Caracteres* la influencia de Jiménez es evidente de principio a fin, pero se palpa de modo especial en el último poema del libro, "El admirable", texto dedicado precisamente al poeta mayor:

Parecía que las estrellas se reflejaban en el fondo de sus ojos como en el pozo de su goce profundo. El agua quieta de sus pupilas trasparentaba la creación invirtiéndola en su mágico espejo para volverla a crear de nuevo; el universo era una figuración suya perfeccionado en cada instante por su lírico empeño. Todo lo hacía bello, poéticamente, sólo con mirarlo. Contemplaba su pensamiento, en la soledad, como un cuerpo desnudo.

▲ José Bergamín: *Caracteres*. Ediciones Turner, Madrid, 1981.

Poseía la virtud diamantina de cortar el cristal sin romperlo y sin herirse; se aislaba sobre sus cristales —instrumento vivo—, para obtener, como el sonido musical, la belleza pura y exacta.

No conozco otro texto que resuma con tanta claridad y concisión la poética que perseguía Jiménez en sus poemas. Pero más que de una nota de crítica literaria se trata de un poema en que, utilizando el lenguaje juanramoniano, Bergamín reproduce perfectamente "la belleza pura y exacta" de la poesía del otro. Sería difícil concebir un gesto de mayor respeto, de mayor veneración.

Sin embargo, *Caracteres* es algo más que un simple homenaje que rinde el discípulo a su maestro. Esto lo podemos comprobar si comparamos el libro de Bergamín con el modelo en que éste se habrá inspirado a la hora de escribirlo. Me refiero a las "caricaturas líricas" —retratos de diferentes poetas, artistas e intelectuales de lengua española— que desde 1922 Jiménez venía publicando por separado en cuadernos y revistas y que años más tarde habría de reunir en un libro bajo el título de *Españoles de tres mundos* (Losada, 1942). Hasta cierto punto el propósito que motivaba los dos libros era el mismo: hacer un retrato de tal o cual figura que fuera a la vez una crítica literaria de su obra; y no sólo esto, sino también verter este retrato y esta crítica dentro del molde de un poema en prosa. Obviamente, los peligros que corrían los dos autores al hacerlo eran muy grandes: existía, por una parte, el riesgo de hacer una confusión injusta entre el escritor y su obra y, por otra, el de distorsionar ambas cosas en función del propósito poemático subyacente. Bergamín parece haber sido mucho más consciente de estos peligros que Jiménez; de ahí su decisión de esconder el nombre de la persona que le hubiera inspirado su poema. De modo que lo que se proponía, en realidad, no era hacer retratos en que el lector reconociera al retratado sino simplemente escribir poemas, basándose para ello en los diferentes "caracteres" que tal o cual persona conocida pudiera sugerirle. Así, no se veía obligado a restringir el vuelo de su imaginación. Jiménez, en cambio, por querer hacer retratos que fueran a la vez "verídicos" y poéticos, muchas veces

terminó escribiendo semblanzas que no fueran plenamente ni una cosa ni la otra. De esta distinción habla Bergamín en el prefacio a sus prosas:

Aunque, en realidad, casi todas ellas se motivaron en personas reales, escritores y amigos o conocidos míos, la figuración que yo les daba las irrealizaba, más que realizarlas, imaginativamente. Por lo que preferí, aun en los casos de mayor parecido aparente, omitir sus nombres; ya que esas imágenes evocadoras, como figuraciones mías, no debían suponer un juicio, en ningún caso, inmovilizándolas o estampándolas en imagen muerta; fijándolas o quitándolas de ese modo su vivacidad misma.

Según cuenta Bergamín, a pesar de sus esfuerzos por mantener sus textos en la esfera de la abstracción poética, muchas de las figuraciones fueron reconocidas como retratos por sus lectores y no fueron apreciados por lo que realmente eran: "fantasmales reflejos de un espejo ilusorio". Él mismo recuerda el nombre de algunas de las personalidades en que sus *Caracteres* estaban inspirados: Rafael Alberti ("El alegre"), Antonio Marichalar ("El temeroso"), Vicente Aleixandre ("El incandescente"), Gerardo Diego ("El descubierto"), Enrique Díez-Canedo ("El alborozado"), Eugenio D'Ors ("El fantasmón desbaratado"), Ramiro de Maeztu ("El espantapájaros"), Cipriano Rivas ("El avispado"), Manuel Abril ("El maligno") y Juan Ramón Jiménez ("El admirable"). Pero después de hacer esta pequeña delación, el autor vuelve a insistir en el propósito esencialmente poético o creativo que motivan sus prosas: "Si algún valor tienen todavía estas epigramáticas semblanzas figurativas de entonces es el de no haber sido reales; su propio carácter se lo impide. Quisieran serlo vivamente por literarias o ficticias. Por sus trazas como por su traza al escribirlas." Y es así, en calidad de poemas y no de documentos históricos, la manera en que nosotros también deberíamos apreciarlos.

Esta diferencia de propósito entre los dos libros lleva naturalmente a cierta diferencia de expresión; si, como vimos, Jiménez influye en *Caracteres*, no es por el estilo que utiliza en *Españoles de tres mundos*. Para captar la diferen-

cia, basta comparar un poema suyo con otro de Bergamín. Tomemos como ejemplos las piezas que cada uno escribió inspirado en la figura de Rafael Alberti. En las últimas líneas de su poema, Jiménez escribe:

Quando se descuelgue su sétimo manto de amanerada elocuencia, tire al abismo su varita de habilidad, se evada netamente de su actual sobrerromanticismo, y en la ramazón de su disgregada labia escesiva aísle otra vez la hermosa ave fresca de su voz una, como tiene además en su último piso esa trampa natural por donde saca, atravesando lámparas de techo con cubo de plata y oro, cosas de fuego diamantino del centro de la tierra. Rafael Alberti le va a decir a lo no mirado una gran cosa del tamaño por lo menos del mar de Cádiz, el más bello mar, para mí, del mundo, el golfo más rico de poesía sudoeste que yo conozco. Cosa que no va poderse repetir sin esa descarga de dedo en el zigzag del rayo, sin ese escalofrío de acariciar una celeste desnudez que tiritita, caída en la tierra, con carne malva de gallina.

Como Jiménez confiesa en el Prólogo a su libro, su estilo aquí es netamente barroco. El discurso avanza por un proceso de amontonamiento más que por un proceso de selección: el brillo de cada una de las imágenes acumuladas es más importante que la coherencia o la organización del poema considerado como un todo. De hecho, tan densa e impenetrable es la maleza de frases subordinadas que, al leer estas líneas, el lector tiene la impresión de haber perdido de vista al retratado. Este defecto, que no se limita por cierto a este poema, fue algo que señaló alguna vez Cernuda al ocuparse de la obra de Jiménez: "Dan a veces sus poemas en prosa o en verso la impresión de una hermosa jaula de palabras donde debía contenerse la realidad, mas por un defecto de construcción o por un descuido del constructor, la realidad, el pájaro que iba a alojarse en ella, ha huido." El poema de Bergamín, en cambio, por contar con una construcción mucho más rigurosa, sí logra captar la realidad clara y concisamente:

Quando decía sus cancioncillas, poniéndose la mano ante la boca como

una bocina para pregonarlas, todo se llenaba de alegría, de la alegría del pregón matutino: una alegría frutal verde y fresca; alegría de mercado, de feria y de banderola; la alegría del cielo radiante en el que se dispara un clarín falso; la alegría de su risa, juvenil y humana, derramándose claramente de todo y llenándolo todo, en su locura, como si se hubiese roto su cañería conductora y no tuviésemos a mano ninguna consigna mágica para evitarlo.

La influencia de Jiménez se ve claramente aquí, sobre todo en la dicción ("una alegría frutal verde y fresca", por ejemplo). Pero no encontramos en estas líneas lo que Cernuda llamó esa "exuberancia efectista" que tiende a anular los contornos en la prosa del poeta mayor. Por supuesto, resulta un poco injusto comparar un poema entero con tan sólo un fragmento de otro; sin embargo, no cabe duda de que la prosa de Bergamín tiene una frescura y una transparencia expresivas que no se encuentran en el poema de Jiménez.

Lo cual no implica, por otra parte, que la obra de Bergamín estuviera libre del barroquismo, tan de moda por esa época. Al contrario, fue uno de sus mayores exponentes, y no sólo entonces sino a lo largo de su carrera. Lo que ocurre es que la versión del barroquismo que elaboraba Bergamín en su obra no coincidía exactamente con la que Jiménez elaboraba en la suya. Aunque los dos se inspiraban en cierta medida en el conceptismo de Quevedo y Gracián, fue mucho mayor en este respecto la deuda de Bergamín; por otra parte, esa complejidad sintáctica y metafórica que Jiménez tomaba de Góngora, apenas si se vislumbraba en la obra de Bergamín. Dos poetas neo-barrocos, pero dos poetas distintos. El conceptismo mayor de Bergamín se hizo evidente desde la publicación de su primer libro, *El cohete y la estrella* (1922), una breve colección de aforismos llena de "agudezas". En *Caracteres* este conceptismo se ve claramente en esas dos magníficas creaciones quevedescas que son "El espanta-pájaros" y "El fantasmón desbaratado". Pero también es notorio en otros poemas, sobre todo por la forma paradójica en que muchas veces se expresa el autor. Por ejemplo: "Nada podía salvarle de su involuntaria y voluntariosa insistencia" ("El insistente");



José Bergamín

"Tenía razones para todo aunque en nada tuviese razón" ("El evasivo"); o "No hacía más que esperar y desesperarse" ("El impaciente"). El gran riesgo de este estilo es que se vuelva pesado a fuerza de sentencioso. Pero en *Caracteres* esto nunca pasa. Quizás siguiendo el ejemplo dado por Gómez de la Serna, Bergamín inyecta sus conceptos con una fuerte dosis de humor que les salva de cualquier pedantería, a la vez que los coloca dentro de un contexto inmediatamente reconocible para el lector moderno. Véanse, por ejemplo, estas líneas tomadas del poema "El bondadoso":

Todo él vivía protegido del exterior, almohadillado y acolchonado en la blanda textura de su cuerpo como en una cabina telefónica; parecía que iba a tener que pedir comunicación para hablarnos desde su involuntario aislamiento, desde su interior sordo y neumático.

Es este aspecto irónico de Bergamín lo que más le diferencia de Jiménez. Jiménez podía ironizar, pero siempre a expensas de los demás, nunca ponía en duda la validez de sus propios sentimientos ni de sus propias impresiones. (No por nada pensaba originalmente poner el título de *Héroes españoles* a sus retratos, confirmando así la concepción exageradamente romántica que tenía del poeta y del lugar que le correspondía en la sociedad.) La modernidad de Bergamín, en cambio, consiste precisamente en su irónica aceptación del carácter relativo de todas sus percepciones. Sabe que su visión de las cosas participa de la verdad, pero que no es toda la verdad; sabe que tiene la razón y que no la tiene. Es decir, el poeta vive una contradicción interna, una duplicidad que en sus textos se resuelve en un juego de paradojas y de agudezas: en conceptismo. En este conceptismo, entonces, no hay nada trivial ni gratuito; al contrario, constituye la forma en que el poeta intenta acercarse a la verdad contradictoria de su visión del mundo.

Dentro de la producción total de Bergamín, *Caracteres* podría parecer un libro un poco apartado de las preocupaciones centrales de su autor. Nada más falso. Aunque no lo parezca, semilla de los grades ensayos literarios y filosóficos de Bergamín se encuentra aquí en este librito, concretamente en

este juego de ingenio que caracteriza su estilo. Porque como había de señalar Pedro Salinas en 1934 al reseñar otro libro suyo, *La cabeza a pájaros*: "Bergamín es en la España intelectual de hoy el representante más cabal de un pensar preocupado que lo juega y se lo juega todo con la apariencia, para el frívolo, de simple diversión mental o verbal, pero en su profunda realidad, terrible lucha del hombre con su duda y por la fe" (reseña luego recogida en *Literatura española siglo XX*). Así, en estos poemas realmente admirables de *Caracteres*, al perfeccionar en conceptismo, Bergamín pone fin a su aprendizaje poético y empieza a establecerse como una de las conciencias más lúcidas y más críticas de su tiempo.

James Valender

EL LUGAR DE LA IMAGINACIÓN

Ha llegado el tiempo en el que todo se va de las casas, y ellas no pueden conservar nada

R M Rilke

En un mundo atestado de objetos, de ruinas y recuerdos, es difícil hablar del vacío. El poeta tuvo que buscar un adjetivo que concretara la imagen y escribió *sólido vacío*. Otras personas han creído, al contrario, que el vacío sólo es un poco de soledad o de pobreza y silencio. Yo creo que, así sea por un instante, el vacío se parece mucho al terror. Es un sentimiento de miedo o algo más, como la ausencia de un fin práctico directo que puede encontrarse alrededor de uno, de acuerdo con Wilhelm Worringer, quien vio en el hombre primitivo un "oscuro terror espiritual del mundo externo", que no desaparece nunca por completo. En el hombre gótico descubrió parte de ese terror, "producto de una inquietud terrenal y de una angustia metafísica".

Pocos años después de publicadas las ideas de Worringer sobre el gótico, Rainer Maria Rilke encontró el lugar donde tuvo la certeza de la intensidad de lo bello, una certeza cuya aprehen-

▲ George Kubler: *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

sión le reveló además que esa intensidad es terrible. El castillo de Duino y sus alrededores, un lugar apartado, enorme, silencioso; era allí donde las evocaciones de la infancia de Malte Laurids Brigge podían ayudar a la maduración del decir poético de Rilke. Imágenes terribles eran bellas; lo eran a pesar de ser atroces e insoportables. Pienso en escenas como la de la muerte del chambelán Christoph Detlev Brigge o la fantasmal aparición de Cristina Brahe, que murió al parir, a la que Malte Laurids Brigge "miraba con un sentimiento completamente nuevo de curiosidad y de atracción". Es esta mirada de lo terrible la misma que le hace describir una alta pared de una zona destruida en París —similar a las superficies que representan la destructividad humana en las pinturas de Antoni Tàpies

Van a pensar que estuve mucho tiempo ante el muro, pero juro que eché a correr en cuanto lo conocí. Pues lo terrible es que lo reconocí. Todo lo que aquí está lo reconozco bien, y por eso entra en mi ensuguída como en su casa

Los apuntes de Brigge necesitan de las paredes para contener su evocación.

No he vuelto a ver nunca esta extraña morada, que cayó en manos extrañas cuando murió mi padre. Tal como la encuentro en mi recuerdo infantilmente modificado no es un edificio, está toda ella rota y repartida en mí () Es como si la imagen de esta casa hubiera caído en mí desde alturas infinitas y se hubiese roto en mi fondo

Todavía tengo que transcribir otro fragmento de los apuntes de Brigge para comprender la vida terrible que vive Rilke en París, la cual une a los recuerdos de su infancia en Alemania, enfrentando en todo ello su propio miedo, y ahí, como un espanto, también está la belleza. En el vacío percibe una vibración del arte.

Estas habitaciones de invitados se encontraban unas al lado de otras, bajo el hastial de Ulsgaard, y como en este tiempo no recibíamos más que escasas visitas, estaban casi siempre vacías. Pero al lado de ellas