



Laberintos de José Bergamín (Un laberinto de poesía en los laberintos de la Historia)

MAX HIDALGO NÁCHER

GEXEL - CEFID Universidad de Barcelona

- **Resumen:** la figura del laberinto es una buena puerta de entrada a la obra de José Bergamín. A través del despliegue y análisis de ese motivo, este artículo pretende ser una introducción al pensamiento poético del escritor, el cual opone enormes resistencias al intento de separar de manera tajante poesía, pensamiento e historia. Las diversas tonalidades afectivas del laberinto bergaminiano permitirán mostrar cómo se ha transformado históricamente esta figura en la escritura del autor y cómo a través de ella –y de la huella que imprimirá en su escritura la experiencia del exilio– se acabará revelando la figura de un sujeto que experimenta una extrema dificultad al tratar de enunciarse en un lenguaje que ya no considera suyo. Por último, y a partir de esta situación límite, el artículo se pregunta por la posibilidad de proveer, en tanto que críticos, un mapa de dicho laberinto, un mapa de dicha obra.

Palabras clave

José Bergamín. Laberinto. Historia. Poesía. Lenguaje.

- **Abstract:** the figure of the labyrinth is a good opening door to enter José Bergamín's oeuvre. It is through the analysis of such motive that this article intends to be an introduction to the poetic thoughts of the writer, who is very reluctant to separate poetry, thought and history. The diverse affective hues of Bergamín's labyrinth will allow to show how it has been transformed thorough time and how through the labyrinth –and the trace the exile leaves in his writing– will end up revealing the figure of a subject experimenting extreme difficulty when trying to enounce in a language that he does no longer consider

his own. Finally, analyzing this limit situation, the article will address the possibility to provide, as critics, a map of the labyrinth, a map of his oeuvre.

Keywords

José Bergamín. Labyrinth. History. Poetry. Language.

A Nigel Dennis, in memoriam

«¡Qué llenas de laberintos aparecen nuestras almas y nuestras representaciones del alma (...)! Si quisiéramos ensayar una arquitectura modelada sobre el patrón de nuestra alma (somos demasiado cobardes para ello), el laberinto sería nuestro arquetipo»

Friedrich Nietzsche, *Aurora. Meditaciones sobre los prejuicios morales*, Barcelona/Palma de Mallorca, Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, 1978, p. 99.

Un laberinto de poesía...

En su disparidad, los laberintos clásicos compartían un rasgo en común: aquél que los atravesaba, cuando no avanzaba hacia su centro, confiaba en la posibilidad –o albergaba el deseo cuanto menos– de salir de él, recuperando el suelo firme del exterior.¹ La doble proeza de Teseo consistió, pues, en enfrentarse cara a cara, en el corazón de la noche, con el Minotauro para volverse victorioso hacia la luz del día gracias al hilo de Ariadna. De ese modo, alcanzar el centro o salir al exterior son las dos formas clásicas de triunfar sobre el laberinto.

José Bergamín –se ha dicho muchas veces– es un escritor laberíntico. Sin embargo, su teoría y práctica del mismo no coincide con esa visión clásica. En lo que sigue, se tratará de pro-

¹ Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo*, Madrid, Siruela, 2002 (*Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, 1967), p. 397.

poner algunas vías de acceso a la singularidad del laberinto bergaminiano. Y, como tendremos ocasión de ver, cualquier punto es bueno para adentrarse en el laberinto; lo difícil será, una vez hecho esto, no perderse en él. Situemos, pues, como pórtico de nuestro escrito –tan arbitraria como estratégicamente– un poema del propio Bergamín, datado entre 1959 y 1962, e incluido en *Rimas y sonetos rezagados*:

«El corazón no sabe
que está en su laberinto
como un monstruo inocente
prisionero o perdido:
que sólo Ariadna, el alma
pendiente de su hilo,
puede, si no lo rompe,
encontrar su camino
por el confuso dédalo
de puertas y pasillos:
profundas galerías
lejanos espejismos
que prolongan sus sombras
y sus ecos equívocos
poblando de fantasmas
su absoluto vacío.
Inútilmente busca
su sangre otro latido
que le responda, dándole
un palpitar distinto.
Vacío y solitario
corazón, de tu abismo
sólo el alma es guardiana,
sólo el alma es testigo».²

¿Encontraremos el hilo del laberinto bergaminiano? ¿Nos llevará hasta Ariadna, sacándonos del laberinto? ¿O más bien nos perderemos «por el confuso dédalo / de puertas y pasillos» sin haberla encontrado a ella, sin haber dado con la voz del escritor? Para entrar en el laberinto hay que seguir el hilo de la lectura. Y el hilo de la lectura nos dice que éste es un *empeño del alma* que la liga al sueño:

«¡Con qué delicado empeño
ovilla el hilo del alma
el laberinto del sueño!».³

De ese modo, en la figura del laberinto se ovilla una relación específica entre el sujeto, el lenguaje y el mundo. En las páginas que siguen, trataremos de tejer y de desovillar un poco esas relaciones.

Entrando en el laberinto...

«De un laberinto no se puede salir de cualquier manera, sino de una sola manera: la de haber entrado»
José Bergamín, *La cabeza a pájaros* (1925-1930),
en *El cohete y la estrella*.
La cabeza a pájaros, Madrid, Cátedra, 1981, p. 92.

Bergamín nos da de forma sucinta un esbozo de su teoría del laberinto –que se aprecia en estado práctico en sus ensayos y poesías– en un articulito titulado «El hombre perdido». La relación con el laberinto no es objetiva ni predicativa, sino práctica: «La finalidad del laberinto no es la de encontrar su

² *Rimas*, en *Poesías completas I* (desde ahora *PC I*), Valencia, Pre-textos, 2009, p. 120.

³ José Bergamín, *Canto rodado*, *PC I*, p. 628.



salida, sino, al revés, su entrada. Salir es renunciar al laberinto. No es perder ni ganar el juego, es no jugar».⁴ El laberinto es, por lo tanto, un juego al que hay que estar dispuesto a jugar; y, para ello, hay que encontrar la entrada. El *deseo del laberinto* que mueve la vida y la escritura queda plasmado en «A cierra ojos», en tan solo dos páginas, donde Bergamín narra un recuerdo o experiencia infantil: un niño y una niña juegan a perderse por los pasillos de la casa paterna.⁵ Ella le cubre los ojos y le guía por la casa. Es un recuerdo escrito en presente. «La mano que me ciega, me guía»: «unas manos de niña». Y esos niños avanzan, por estancias y pasillos, «tejiendo cada vez con más empeño el laberinto de perdición querida».⁶ Inmersos en el juego, en «el laberinto del juego», «queriendo que la perdición entrañable pueda sucederse de veras»: «así quieren perderse los dos niños».⁷ Perderse, y no encontrarse, por la casa. La casa paterna, que ellos hacen laberinto, y al que consagran –*¡con qué delicado empeño!*– el misterio de la perdición.

Este recuerdo o figuración infantil, que vuelve varias veces en la escritura de Bergamín, puede ser tomado como un elemento privilegiado para trazar una vía de acceso al laberinto: el laberinto nos permitiría perdernos; y perderse sería, a fin de cuentas, aquello que se busca al adentrarse en él. Para lo cual hay que encontrar una puerta de entrada;

pues de lo que se trata es de jugar al laberinto, de perderse en él.

Ahora bien, si el mundo infantil estaba constituido para el niño por la casa paterna, para el adulto será el propio mundo el que marque los límites de su hogar. Y Bergamín nos recuerda que ese antiguo niño que jugaba a perderse en su casa está ahora leyendo una novela: «Quiere olvidarse, perderse por completo en la novela, enterándose de ella o entrándose por ella, como por el amor, como por un soñado laberinto: para perderse en él, para no encontrar nunca la salida». Con ello, las fronteras del mundo se habrán ensanchado, pero no habrá decaído el deseo de perdición. Ya sea a través del juego infantil ya sea a través de construcciones palabreras, la pasión por los laberintos es una constante del universo poético bergaminiano. Los laberintos son así, como ya señala esta escena originaria, un espacio de intimidad que, separándonos del mundo, nos permite adentrarnos en él de manera mucho más decidida. Es así como «jugamos a perdernos, de niños. Jugamos a perdernos toda la vida».⁸ Y no se trata, como decíamos, de perderse para volver a encontrarse, pues «al encontrar la salida del laberinto ya no se pierde uno: se pierde el laberinto».⁹ El hombre bergaminiano, de esa manera, lejos de buscar la salida, buscará siempre su perdición, aunque no siempre la encuentre, pues «es difícil perderse».¹⁰

⁴ José Bergamín, *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona, Noguer, 1973, p. 84.

⁵ Ésta sería, según José Antonio González Casanova, la primera vez que el escritor diera forma a ese recuerdo de sus juegos de niño, acompañado de la mano de Gloria, una de las niñas con las que aprendió a perderse por los pasillos de la casa paterna. En 1943, a la muerte de su esposa Rosario, Bergamín dio forma de soneto a este recuerdo (José Antonio González Casanova, *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995, p. 28).⁴ José Bergamín, *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona, Noguer, 1973, p. 84.

⁶ *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, op. cit., p. 81.

⁷ *Ibidem*, p. 82.

⁸ *Ibidem*, p. 83.

⁹ *Ibidem*, p. 84.

¹⁰ *Ibidem*, p. 83.

El laberinto del mundo

«Los laberintos del sueño
tienen entrada y salida
sólo para el pensamiento.

El alma tiene su hilo
y el laberinto su monstruo
para enredarle el ovillo».
(*Duendecitos y coplas, PC I*, p. 214)

La novela es para Bergamín un laberinto, lo mismo que la poesía. Pero no lo es tanto –como pudiera parecer en un primer momento– porque suponga una salida del mundo como porque supone una entrada en él. Pues la entrada en el mundo equivale a la entrada en el laberinto. Lo mismo que aquel niño que confiaba sus ojos al tacto de la mano de la amiga, el lector cubre su mirada con la fabulación novelesca para ver con una mirada más nítida y más clara. Y eso, lejos de borrarle o impedirle el acceso al mundo, se lo posibilita: «La vida, la existencia del hombre, ¿no es su más verdadera novelería?».¹¹

Desde este punto de vista, la fabulación no es lo contrario de la realidad. Escribe Bergamín: «Lo que pasa, pasa por decirlo. La historia pasa

de verdad cuando se escribe, que es cuando se lee: cuando se hace leyenda».¹² No habiendo una diferencia radical entre fabulación y realidad, y dando así raíces voladoras al pensamiento, la labor bergaminiana consistirá en levantar un laberinto en el corazón mismo del mundo y del lenguaje de modo que –creyendo circular por un recorrido razonable– nos sorprendamos de repente, al doblar un recodo, confundidos. Ese momento de extravío es fundamental en su obra, pues marca el punto en el cual, lejos de comprender nosotros el laberinto, el laberinto nos comprende, anunciando el punto de no retorno hacia el afuera. Y en él se abre la posibilidad de que nos descubramos a nosotros mismos como otro Asterión¹³ que ignorara su condición hasta entonces.

Se entiende, pues, que lo que separa a la escritura de Bergamín de la figuración clásica del laberinto es la relación que el sujeto establece con el mismo; se entiende entonces por qué Jorge Guillén podía presentar –todavía en diciembre de 1927 en un poema titulado «Unos amigos»– a Bergamín como «dueño en su laberinto», para añadir de seguido: «Sobra Ariadna».¹⁴ Lo que en ese momento podía entenderse como señal de maestría –que es, ante todo, maestría técnica– pasará a convertirse, poco a poco, en una consta-

¹¹ *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, op. cit., p. 85.

¹² «La cabeza parlante (burladera del pensamiento)», *El pasajero I. Peregrino español en América* (primavera de 1943), en Nigel Dennis (ed.), *El pasajero. Peregrino español en América (México, 1943-1944)*, A Coruña, Edición do Castro, «Biblioteca del exilio», 2005, p. 93.

¹³ Asterión es una figura mítica del Minotauro recreada por Jorge Luis Borges en «La casa de Asterión», *El Aleph* (1949), en *Obras completas I*, Barcelona, RBA / Instituto Cervantes, 2005. En dicho relato escuchamos la voz apesadumbrada de un personaje que vive encerrado en un laberinto del que no es prisionero («¿repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura?» [p. 569]), pero que lo condena a una extraña soledad, la soledad de aquél que puede afirmar: «El hecho es que soy único». En la última frase del libro descubrimos quién es él al escuchar las palabras de Teseo: «¿Lo crearás, Ariadna? –dijo Teseo–. El minotauro apenas se defendió» (p. 570).

¹⁴ Citado de Jorge Guillén, «Carta inédita de Jorge Guillén sobre José Bergamín» (20 de febrero de 1977) (pp. 25-28), *Revista de Occidente*, nº 166 (marzo de 1995), p. 28.



tación de otro orden. Ya sea que Ariadna se haya colgado, como sugería Michel Foucault a propósito del pensamiento filosófico de Gilles Deleuze,¹⁵ o que la hayamos dejado colgada, ya sea que no se pueda o no se quiera, el hecho es que ya no se vislumbra –y ni siquiera se plantea– la manera de salir de *aquí*. El hilo de Ariadna –ese hilo del que pendía el alma todavía a principios de los sesenta– acabará rompiéndose, cortando la comunicación del laberinto con un afuera prometido en el que podría finalmente reposar. El sueño clásico y racionalista que levantaba un laberinto como doble fantasmal y pirotécnico de la razón –un laberinto construido por la maestría del hombre y de la técnica–, fuera del cual seguía rigiendo clara y distinta la ley del mundo y del trabajo, es aquí desplazado hasta conformar un laberinto del cual *no hay plano ni proyecto* y que, extendiéndose más allá de sus propios confines, lo invade todo. No es ya, por lo tanto, un laberinto levantado conscientemente por la mano y el esfuerzo de los hombres, sino otro en el que descubriremos, al doblar un recodo, que *ya estábamos ahí desde siempre*. Y en esto radica justamente la ironía del laberinto pues, como escribe Bergamín, «la verdadera ironía no es la que el escritor pone en su obra, sino la que se interpone entre la obra y él».¹⁶ De ese modo, quizás el autor se propuso en algún momento de su vida,

de forma literal y consciente, y como cifra de su maestría, la construcción de un laberinto; pero la ironía es que, una vez puesto a la faena, perdió los papeles. Expulsado de una obra que ya no podría contemplar nunca más como Luis XIV contemplaba, desde su alta majestad, sus jardines en Versalles, se vio condenado a *errar*, como un visitante más, por sus pasillos. ¿Convertido en un fantasma? ¿Convertido en un monstruo? Roto en todo caso el hilo de Ariadna que –confiriendo al discurso su luz y su transparencia– ligaba la subjetividad y el lenguaje, el lenguaje y el mundo.

Verso y reverso del lenguaje: el laberinto del sueño

«Por mucho que corra el viento
nunca llegará a alcanzar
el vuelo del pensamiento».¹⁷

Ese hilo de Ariadna parece ir ligado a un cierto estatuto o estadio histórico del lenguaje. Por ello, y porque la obra de Bergamín es una obra de lenguaje, conviene entender la relación que establece el lenguaje con el mundo en su propuesta poética. Pues si la lectura no nos saca del mundo, sino que nos sumerge más en él, se debe a que la existencia humana está fundada poéticamente.

¹⁵ Michel Foucault, «Ariane s'est pendue» (*Le nouvel observateur*, nº 229, 31 de marzo - 6 de abril de 1969, pp. 36-37), citado de Dits et écrits I, Paris, Gallimard, 2001 (pp. 795-799). Allí se lee: «Lasse d'attendre que Thésée remonte du Labyrinthe, lasse de guetter son pas égal et de retrouver son visage parmi toutes les ombres qui passent, Ariane vient de se pendre. Au fil amoureux tressé de l'identité, de la mémoire et de la reconnaissance, son corps pensif tourne sur soi. Cependant, Thésée, amarre rompue, ne revient pas. Corridors, tunnels, caves et cavernes, fourches, abîmes, éclairs sombres, tonnerres d'en dessous: il s'avance, boîte, dance, bondit» (p. 795).

¹⁶ José Bergamín, *La cabeza a pájaros* (1925-1930), en *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 99.

¹⁷ *Hora última, PC I*, p. 834.

De ese modo, para Bergamín, el lenguaje poético no es un caso especial de lenguaje, sino lenguaje en estado esencial. Heredero en este aspecto de Friedrich Nietzsche, Oscar Wilde y Martin Heidegger, autores a los que cita en sus textos y con los que dialoga, sólo a partir de ahí se hace inteligible la siguiente sentencia bergaminiana: «Existir es pensar; y pensar es comprometerse».¹⁸ La singularidad de su concepción y práctica del compromiso deriva precisamente de su respuesta a esa cuestión poética y, por lo tanto, no es separable sin menoscabo de la estética que la vehicula. Aquí Bergamín es tajante: la poesía es fundadora («la poesía se cuenta como un cuento que nunca acaba, que siempre empieza o acaba de empezar. El canto de nunca acabar, de empezar siempre es la poesía»; «el origen o fundamento de toda manera de contar –origen último y primero– es la poesía»);¹⁹ ahora bien, el lenguaje –cuya esencia es propiamente poética–, ¿qué es? Bergamín no duda en dar una respuesta: «La raíz del lenguaje humano es babélica: no conviene olvidarlo [...]. Por su propia naturaleza de lenguaje humano, cualquier forma viva de dicción tiende, babélicamente, a dispersarse, a divertirnos».²⁰ Esa esencial heterogeneidad del lenguaje se debe, sin duda, a su ausencia de fundamento; y es precisamente esa falta de fundamento la que permite a la poesía proce-

der a una fundación: la que hace posible que la razón *disparate*.²¹ «La verdadera filosofía se burla de la filosofía», escribía Pascal. Del mismo modo, para Bergamín, el pensamiento, en su estado esencial, ha de ser burla y crítica del pensamiento. Pues en un pensamiento íntimamente ligado a la ironía, «la burla es la forma más inteligente de la caridad».²² Frente a ese vivo disparatar (del que saldrían tanto las aventuras de don Quijote como el pensamiento de Santa Teresa), la ciencia pretende –con toda la seriedad del mundo– encontrar un fundamento firme, un principio final que acabe con «el disparate de la razón» para instituir –y aquí el escritor carga las armas de la ironía– «un disparate que razona».²³ No es extraño, pues, que Bergamín pueda burlarse del delirio de una ciencia que, en último término, trataría de abolir la relación del sujeto con el lenguaje, de la cual surge la posibilidad misma de la multiplicidad del sentido: «El lenguaje ideal de la ciencia aspira a una absoluta simbolización unionesca enteramente ininteligible: a una especie de poslenguaje. Como la mística. Todo lo contrario hace la poesía, que quiere hacernos absolutamente inteligible su propio lenguaje simbólico».²⁴ Tanto la mística como la ciencia –en tanto que no son poesía– postulan un centro de gravedad estable allende las fronteras del lenguaje. Totalidad del sentido

¹⁸ José Bergamín, *El cohete y la estrella* (1923), en *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, op. cit., p. 63.

¹⁹ *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, op. cit., p. 17.

²⁰ En «La raíz babélica del lenguaje» (pp. 127-132), en *Calderón y cierra España, y otros ensayos disparatados*, Barcelona, Planeta, 1979, p. 131.

²¹ Cf. José Bergamín, *El disparate en la literatura española*, Sevilla, Renacimiento, 2005.

²² José Bergamín, *La cabeza a pájaros* (1925-1930), en *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, op. cit., p. 94.

²³ Como escribe Bergamín, «no es lo mismo el disparate de la razón que la razón del disparate», «no es lo mismo la razón que disparate que el disparate que razona» (José Bergamín, *El disparate en la literatura española*, Sevilla, Renacimiento, 2005, p. 62).

²⁴ En «La raíz babélica del lenguaje» (pp. 127-132), en *Calderón y cierra España, y otros ensayos disparatados*, op. cit., p. 132.



(a través de la fusión con la divinidad) y nada del sentido (a través de la omisión de la pregunta por la divinidad) son dos modos de una misma denegación. Frente al misticismo y al positivismo, la inteligencia del lenguaje pasa por el reconocimiento de su propia raíz poética. La poesía tiene su suelo vivo más allá de sí: en sus relaciones con el habla –de la que, partiendo, se separa– y con la crítica –que, oponiéndose a ella, la instituye–²⁵ hay que buscar el desplazamiento que la funda en su especificidad. Escribe Bergamín en 1929, a propósito de la poética de Jorge Guillén:

«Cada palabra del lenguaje lleva tras sí, al arrancarla de su terreno o lugar propio, común, extra-poético, múltiples ramificaciones, raicillas, antes invisibles. El poeta, al desarraigar la palabra, analiza o descompone esta complicadísima arquitectura vegetal para trasponerla –componerla–, trasplantarla, arraigándola de nuevo en el sitio propio o lugar poético que le corresponde. A veces, el poeta modifica estas raíces verbales, dirigiéndolas a la absorción de juegos más profundos. Y va formando, a medida que piensa –a la medida imaginativa de su pensamiento–, nuevas raíces; echando raíces verbales al pensar poético».²⁶

Al desarraigar las palabras se pone de manifiesto su sustancia y arquitectura poéticas; en un primer

momento, de lo que se trata, cuando se escribe, es de sacar de quicio las palabras, de sacarlas de su «lugar común».²⁷ Luego podrá procederse a reencuadrarlas, a fijarlas firmemente en un nuevo contexto –en un nuevo juego de relaciones y correspondencias– o a dejarlas, en la medida de lo posible, abiertas a su propio movimiento (opción ésta por la que muchas veces optará el propio Bergamín).

Al afirmar «la independencia, la sustantividad del poema o de la imagen poética»,²⁸ la poesía descubre su origen profano o popular. De ese modo, su vinculación con lo que Bergamín llama «el lenguaje vulgar» es directa. En un artículo con ese mismo título, el escritor habla de «una ley que rige el lenguaje vivo sin posibilidad de eludirse: y es la de su impropiedad [...]. Para fijar su significado propio, para hablar con propiedad, en fin, hay que empezar por apropiarse las palabras».²⁹ Ahora bien, apropiarse las palabras es lo mismo que darles muerte. Pues, como las palabras, las ideas son libres (libres: pertenecientes al ámbito de los medios, de la medialidad y, por lo tanto, sin fin) o –como gusta de decir Bergamín– *liebres*; y, por ello, no se pueden poseer, si no es aniquilándolas. Goethe decía, cuando presentaba su idea de una *Weltliteratur* –la cual era, de hecho y entre otras cosas, una apuesta por el *uso* de la literatura–, que la verdadera patria poética «no está vinculada a ninguna provincia o país en concreto», de modo que el poeta deberá tomar la poesía «allí donde la encuen-

²⁵ Bergamín es tajante a este respecto: «Toda poesía determinada implica una poética determinante, que, a su vez, explica esta poesía. Sin choque con su propia conciencia crítica, la obra poética no existe» (José Bergamín, «La poética de Jorge Guillén» [*La gaceta literaria*, nº 49, 1 de enero de 1929, p. 3], citado de *El pensamiento de un esqueleto. Antología periodística I*, Málaga, Litoral, 1984, p. 76).

²⁶ *Ibidem*, p. 79.

²⁷ Para ver el procedimiento llevado a cabo por Bergamín, cf. Nigel Dennis, «José Bergamín y la recreación del lugar común» (pp. 83-92), *Pandora: revue d'études hispaniques*, nº 1, 2001.

²⁸ José Bergamín, «Las nuevas generaciones literarias españolas en las letras y en las artes» (1934), en *Revista de Occidente* (marzo de 1995), nº 166, p. 117.

²⁹ José Bergamín, «El lenguaje vulgar» (pp. 157-160), *Al fin y al cabo. Prosas*, Madrid, Alianza, 1981, p. 158.

tre». «En ello», añadía, «se parece al águila que, con la mirada libre, sobrevuela muchos territorios distintos, y a la que le resulta indiferente si el conejo sobre el que se abalanza corre por Prusia o por Sajonia».³⁰ Pero coger un conejo o cazar una liebre (tal como se cazan al vuelo las ideas), no es lo mismo que acarrearla. Pues, como escribe Bergamín, «el que lleva consigo una idea, arrastra un cadáver tras sí».³¹ Tal como tiene que abrirse libre curso a las ideas («todas las ideas son malas, muy malas, cuando se tienen; porque se detienen –y retienen– en vez de dejarlas correr»),³² tal como su destino es dispararse y dispararse (pues pensamiento vivo es pensamiento que dispara, que dispara)³³, así el laberinto tiene que recorrerse poéticamente, en un diálogo vivo que se querría fuga: instauración de la diferencia allá donde se creía que había identidad («La verdadera crítica no dice *se parece a...* sino *se diferencia de...*»)³⁴ y postulación de identidad donde estaba dada de antemano la diferencia. Por ese doble procedimiento, la poesía y la crítica podan y ramifican el pensamiento, dándole sus raíces voladoras. Raíces basadas en la diferencia: en la distancia que separa la lectura y lo escrito; lo escrito y el habla; el habla y el pensamiento; el pensamiento y el sueño; el sueño y el alma; el alma y el corazón. Y, al mismo tiempo, en la afirmación de que el único modo que tiene el corazón

de dar testimonio es el de entrar en ese circuito en el que, por otro lado, está preso. Por eso el poeta tiene que hablar de un modo descreído y atento, para hacer que se escuche eso que no pueden decir en propiedad las palabras; y por eso «huyendo de la forma y de la idea / escapa el pensamiento / como si una jauría de palabras / lo fuese persiguiendo».³⁵ No hay que apropiarse de palabras, ideas ni cosas, porque todas ellas son impropias. Dejarlas correr a ellas es dejarse recorrer el laberinto: tal es la doble propuesta bergaminiana de un laberinto en el que

«nadie encuentra su camino.
El camino se hace huyendo
del camino, y el pensar
huyendo del pensamiento».³⁶

II. ...en los laberintos de la Historia Razón del laberinto y laberinto de razón

«¿En donde acaba la ilusión de la vida empieza la
angustia de la muerte?»
José Bergamín, *Fronteras infernales de la poesía*,
Madrid, Taurus, 1980, p. 20.

Si no hemos perdido el hilo en las páginas anteriores,
y si no queremos quedar atrapados en la arbitrariedad

³⁰ Declaraciones de marzo de 1832, en J.P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, Barcelona, Acantilado, 2005, p. 580.

³¹ José Bergamín, «Aforística de ideas liebres» (publicado originalmente en Guillermo de Torre, E. Salazar Chapela y Miguel Pérez Ferrero (eds.), *Almanaque literario*, Madrid, Plutarco, 1935, pp. 162-163), en *Las ideas liebres*, Barcelona, Destino, 1998, p. 27.

³² *Ibidem*, p. 26.

³³ «El disparate es pensamiento; es una forma inventiva, creadora, poética del pensamiento» (*El disparate en la literatura española*, *op. cit.*, p. 27).

³⁴ «Aforística inactual», *Alfar* (mayo de 1924), nº 40, La Coruña, p. 3. En su artículo sobre la poética de Jorge Guillén, Bergamín afirma: «La poesía existe porque se determina o se define a sí misma críticamente, situándose, o sea, relacionándose; y esta relación, puramente, exclusivamente poética –no histórica ni psicológica–, no es de semejanza, sino de diferencia: no hay relación ni definición posible, que no sea: diferenciación» (citado de *El pensamiento de un esqueleto. Antología periodística I*, *op. cit.*, pp. 76-77).

³⁵ *Rimas*, PC I, p. 124.

³⁶ *Duendecitos y coplas*, PC I, p. 138.



del solipsismo poético, tendremos que dar un paso más, doblar un nuevo recodo y señalar cuanto menos algunos *límites* del pensamiento poético bergaminiano. Uno de esos límites (espacios con los que limita y que lo configuran por contraste) será la Historia. Bergamín defiende un estado natural del lenguaje; pero, si lo hace, se debe a que considera que, históricamente, ese estado se ha pervertido. El quicio de esa problemática lo encontramos en el siglo xvii y aparece desarrollado en su ensayo *El disparate en la literatura española*, escrito en 1936. Tras exponer brevemente su particular teoría del disparate, ligada a un cierto uso natural del lenguaje («en el principio era el disparate»),³⁷ Bergamín se detendrá en un giro –al tiempo histórico y racional– por el que «esta razón del disparate se nos va a volver, ya entrado en el siglo xvii –se nos va a volver como un guante, suavemente, casi sin sentir– en el disparate de la razón. Disparate de lo racional, puro disparate de lo puramente racional que alcanza su cúspide en Quevedo y Calderón».³⁸ A un lado y otro de la disyuntiva –que es tanto histórica como tipológica– tenemos dos experiencias del mundo y del lenguaje: «En Cervantes, en Lope, en Santa Teresa, la vida se dispara en su dramática dualidad, o disparidad, por la muerte, *desparejándose*, disparatándose por la muerte: y contra la muerte. En Quevedo, en Gracián, en Calderón, es la muerte la que dispara por la vida; la que se dispara contra la vida».³⁹ Algo se ha transformado de manera radical: la pasión poética de la vida ha dado paso a la pasión racional de la muerte: «La razón del disparate

en Cervantes, Santa Teresa, Lope, es la de la vida, la razón de la vida contra la muerte: contra la pasión de la muerte. El disparate de la razón en Quevedo, Gracián, Calderón, es el disparate de la muerte, el de la razón de la muerte –el mayor disparate– contra la vida, contra la pasión de la vida».⁴⁰ En el quicio de esta doble relación ancla de forma clara la propuesta de Bergamín; propuesta que no podemos considerar, en el sentido débil de la palabra, simplemente «estética», y que tiene su paralelismo filosófico en la revolución científica introducida por el pensamiento de Descartes.⁴¹ Pues en ella está en juego una cuestión grave relativa a una cierta *comunidad*: ¿podemos entender que lo que hace Bergamín es algo que, de alguna manera, ya le estaba pasando al lenguaje y a las cosas desde siempre, o hay que sostener más bien una discontinuidad radical entre su lenguaje y el nuestro? Las revueltas del camino, las trampas, los rodeos, los espejismos y los juegos de espejos que afrontamos, ¿ya estaban inscritos desde siempre en las propias cosas, en las propias palabras de nuestro mundo, de nuestro sueño o son disparates del autor? Esta pregunta –que, sin duda, está mal planteada– no acepta una respuesta definitiva. Sólo cabe decir al respecto que, en esta escritura, el sueño del laberinto clásico –la proyección a distancia de un laberinto como ámbito diferenciado, ámbito de castigo o de recreo– se convierte en el laberinto del sueño; y, como «la vida es sueño», es la propia vida la que se vuelve laberinto bajo nuestros pies.

La escritura de Bergamín –que surge tras el re-

³⁷ José Bergamín, *El disparate en la literatura española*, *op. cit.*, p. 24.

³⁸ *Ibidem*, p. 61.

³⁹ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 64.

⁴¹ Para esta cuestión, cf. «La peripecia del autómeta» (pp. 177-187), en Gonzalo Penalva Candela (ed.), *Antología*, Madrid, Castalia / Comunidad de Madrid, 2000.

conocimiento de una brecha propiamente histórica— propone, de ese modo, un tipo de relación peculiar con el mundo y con la Historia. Leemos: «Un laberinto no es un lío: es todo lo contrario. Es muy fácil hacerse un lío; pero no es fácil hacerse un laberinto». Pues el laberinto es un artificio de precisión que, en cuanto tal, nada tendría que ver con el *efecto* de confusión que provoca en el sujeto. «El monstruo en su laberinto: y el tonto en su lío», escribe en otro aforismo. El arte de la fuga, del que tanto se ha hablado en relación a la ensayística bergaminiana, es laberíntico; lo curioso es que la fuga no proponga una salida del laberinto, sino que lo constituya en su propio recorrido. Aquí cada escrito, cada poema, cada frase, cada palabra lleva al desplazamiento del resto, desplegando la lógica propia al laberinto, recorrido en el que las oposiciones se traman y se deshacen, y el cual parece constituir una propuesta de relación con los otros basada en la paradoja.

La acusación repetida de irracionalidad contra Bergamín parece, así, una defensa del mundo o de la razón literal—que se querría estable y autoevidente— para no entrar en laberinto: en un laberinto analfabeto. Pues «el que sólo busca la salida no entiende el laberinto y aunque la encuentre saldrá sin haberse enterado: o como si no se hubiese enterado».⁴² Con ello, el escritor defiende la razón del laberinto—propiamente divino— frente al laberinto de una razón supersticiosa. En este quicio histórico y formal están en juego las relaciones de la razón literal con la razón infantil analfabeta,⁴³ la diferencia entre «el disparate de la razón» y «una razón que disparata». Desde esta doble perspectiva se diría que un laberinto es al

mismo tiempo un engendro de razón—compulsable, en ese sentido, con la literalidad de un plano— y —en la medida en que no se dispone de plano o éste no «funciona»— una provocación a la razón: una puesta en movimiento de la misma.

Las cosas tienen una existencia práctica, pre-temática, antes de convertirse en objeto de nuestros enunciados. Restaurar las cosas a ese estado es devolverlas a su condición profana, original. La razón, las cosas, las palabras y el lenguaje son activos (y ahí radica su vitalidad) en tanto se hallan en estado práctico. De ahí el sentido del siguiente poema:

«Poeta, tu razón de ser
no es ser de razón engendro;
Dios no inventó un diccionario
cuando creó el universo;
ni para nombrar las cosas
utilizó un alfabeto;
ni consultó la gramática
cuando empezó por el Verbo».⁴⁴

¿Bergamín, irracional? A aquellos que lanzan esa acusación les pasa, quizás, que al girar un recodo tratan de compulsar en su plano la situación exacta en la que se encuentran; y no pueden menos que hacerse un lío. Por eso podemos decir que, frente a lo que ocurre en la entrada del Infierno dantesco, en el de Bergamín no hay inscripción alguna: sus mil y una entradas constituyen mil y una diferentes inscripciones. Pues el laberinto bergaminiano es un laberinto sin mapa, en el cual los pasillos se van tramando y destramando a medida que avanzamos por ellos; en

⁴² José Bergamín, *La cabeza a pájaros* (1925-1930), en *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros, op. cit.*, p. 92.

⁴³ José Bergamín, «La decadencia del analfabetismo» (pp. 31-53), en *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*, Madrid, Júcar, 1974. Ahí se lee, entre otras cosas, que «la razón del niño es una razón puramente espiritual: poética» (pp. 33-34).

⁴⁴ *Duendecitos y coplas*, PC I, p. 140.



el cual no es posible dar *marcha atrás* (pues «volver no es volver atrás»):⁴⁵ una vez dentro, y dado que no hay mapa, los pasillos y las galerías se van imperceptiblemente desplazando. Porque es un laberinto histórico. Y se acaba borrando la frontera entre adentro y afuera...

El aposento en el aire

«Una voz que no encuentra
apósito en el aire
es una voz perdida
que no oye nunca nadie».⁴⁶

Esta aproximación al laberinto bergaminiano no es poética (no, por lo menos, si por «poética» se sigue entendiendo «subjativa», «libre» o «evocadora»). Al contrario, aspiraría a ser una descripción de los mecanismos que la propia escritura pone en juego y de la experiencia de lectura aparejada; y un punto de anclaje para empezar a formular una pregunta histórica por el problema de la escritura en Bergamín. Para ello, sería necesario rescatar un sentido fuerte de las nociones de lectura y escritura las cuales, presentándose por lo común como momentos separados, son en ellas mismas tanto *diferentes* como *diferenciantes*. Para Bergamín, tanto la lectura como la escritura son actos productivos, que no se limitan a reproducir

algo ya dado de antemano, sino que —en lo que no deja de ser un diálogo— producen algo nuevo. El lector pasa a ser así responsable de lo leído, asumiendo la difícil tarea de estar a la altura de sus interlocutores, obligándose a hacerse cargo de una herencia que le excede. El corte con la tradición que supone el final de la guerra civil —momento en el que Bergamín, que era hasta entonces un agente central del campo intelectual, será expulsado del espacio nacional— llevará al escritor a renovar, de manera más intensa, el contacto con los clásicos de la tradición castellana. El escritor hace suyos los versos de Quevedo, quien, en la primera estrofa de un célebre soneto, afirma:

«Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos,
y escucho con mis ojos a los muertos».⁴⁷

Bergamín, desde la obligada distancia de su «apartada orilla», tratará de conservar en su reserva la imagen de una España peregrina que, con el tiempo, acabará convirtiéndose en una España fantasmal. Esa «conversación con los difuntos» irá ganando centralidad a medida que el escritor vaya viendo reducida su propia posición, cada vez de forma más clara, a la de una voz del pasado. Todo ello le llevará a afirmar, a través de su identificación con esas voces

⁴⁵ Dice así el poema «Volver», escrito en París en 1957, un año antes de su vuelta a España: «Volver no es volver atrás. / Lo que yo quiero de España / no es su recuerdo lejano: / yo no siento su nostalgia. / Lo que yo quiero es sentirla: / su tierra, bajo mi planta; / su luz, arder en mis ojos / quemándome la mirada; / y su aire que se me entre / hasta los huesos del alma. / Volver no es volver atrás. / Yo no siento la añoranza: / que lo que pasó no vuelve, / y si vuelve es un fantasma. / Lo que yo quiero es volver / sin volver atrás de nada. / Yo quiero ver y tocar / con mis sentidos España, / sintiéndola como un sueño / de vida, resucitada. / Quiero verla muy de cerca, / cuerpo a cuerpo, cara a cara: / reconocerla tocando / la cicatriz de sus llagas. / Que yo tengo el alma muerta, / sin enterrar, desterrada: / quiero volver a su tierra / para poder enterrarla. / Y cuando la tierra suya / la guarde como sembrada, / quiero volver a esperar / que vuelva a ser esperanza. / Volver no es volver atrás: / yo no vuelvo atrás de nada» («Al volver», citado de Gonzalo Penalva Candela (ed.), *Antología*, op. cit., pp. 396-397).

⁴⁶ *Rimas, PC I*, p. 74.

⁴⁷ Francisco de Quevedo, «Poema 52», *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 2000, p. 178.

intempestivas, una relación de lectura basada en la comunicación entre vida y muerte que remite a una cierta idea del testimonio. Por eso escribe:

«Procura que tus maestros
no sean nunca los vivos
que no escuchan a los muertos».⁴⁸

A partir de ese momento de crisis, empieza a constatare que este recorrido –a diferencia del de los laberintos clásicos– no tiene ni centro ni afuera. Por un lado, no hay un yo poético esencial que preste sustancia a lo dicho por la voz; y, por el otro lado, no hay una diferencia clara y estable entre lo que dice la voz y el mundo del que habla. Como constataba Hegel al referirse a la ironía romántica, aquí se han disuelto tanto el sujeto como el objeto;⁴⁹ y, cuando esto ocurre, no queda una mera «nada», sino que la disolución provoca efectos específicos.⁵⁰ Lo que ahí está en juego es la singular condición de un sujeto de la enunciación que no se identifica con su lenguaje. El propio estatuto genérico de estos poemas refuerza esa tendencia. Pues –si tratamos de suspender por un momento los automatismos críticos de nuestro lenguaje–, ¿en qué diríamos que consisten esos volúmenes? ¿Son verdaderamente «libros» de poesía?

¿Constituyen más bien una especie de diario íntimo, a imagen y semejanza del *Cancionero* de Unamuno?

Bergamín comenzó a escribir esos poemas en su primer exilio parisino a mediados de los años cincuenta. Anotados sobre la marcha «en una especie de “diario poético”» compuesto en su mayoría por «cuadernos comunes, de colegial, de portadas azules, en los que recoge la cosecha poética de cada día, apuntando la fecha correspondiente a cada poema», comparte espacio con «apuntes de índole más bien prosaica: el número de teléfono de algún conocido, la cita que tiene con el médico, el recuerdo de alguna visita que espera...».⁵¹ En dichos cuadernos –y entremezclados con los poemas–, se encuentran además cartas recibidas, recortes de prensa y facturas, que así inscriben esas anotaciones en la cotidianidad del escritor.

No obstante, la adscripción de los «libros» de poemas de Bergamín al género «diario poético» provoca una primera duda. Pues, como señala Nora Catelli, el rasgo característico del diario es «la presencia de la fecha» y «su única exigencia formal es la secuencia cronológica de escritura: el hilo de los días».⁵² En el *Cancionero* de Unamuno con el que frecuentemente se le ha comparado –y que era, sin duda, una referencia para el poeta–⁵³ tenemos, en efecto, la aparición

⁴⁸ *Duendecitos y coplas*, PC I, p. 155.

⁴⁹ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*, edición de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov (ed. bilingüe), trad. Domingo Hernández Sánchez, Abada / UAM, Madrid, 2006, B-4-36, p. 89.

⁵⁰ Escribe Peter Bürger en su «Nota preliminar» a *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid, Akal, 2001: «Del mismo modo que la muerte de Dios deja algo tras de sí, a saber, la marca del lugar en el que estaba Dios, así deja también la muerte del sujeto una huella que remite a él. Esto significaría que: también tras su muerte nos es aún presente el sujeto, sólo que ya no como un esquema, libre de contradicción, del orden de nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos, sino como un esquema quebrado en sí» (p. 13).

⁵¹ Nigel Dennis, «José Bergamín, poeta (dentro y fuera de la Generación del 27)», en Rafael Bonilla Cerezo (ed.), *José Bergamín: el laberinto de la palabra*, Córdoba, Diputación de Córdoba / Universidad de Córdoba, 2008, p. 35.

⁵² Nora Catelli, «“Pruebas de haber vivido”: los *Diarios* y la *Carta al Padre de Franz Kafka como límites de la autobiografía*» (pp. 109-142), *En la era de la intimidad. Seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 2007, p. 109.

⁵³ Escribe Bergamín en «Los últimos versos de Unamuno» (pp. 191-197), *El Nacional* (Caracas), 15 de febrero de 1954 (reproducido en *Entregas de la Licorne*, Montevideo, nº 4, 1954), citado de *El epistolario: 1923-1935. José Bergamín y Miguel de*



constante de las fechas, las cuales datan los poemas, dándoles así un suelo que hace posible conectar historia e intrahistoria. Ahora bien, en Bergamín encontramos una absoluta ausencia de fechas que, no obstante, no abole del todo el carácter de «diario» de esos poemarios.⁵⁴ El propio poeta escribe en *Velado desvelo*:

«Las horas que da el reloj
son horas que yo no cuento.
Mi tiempo no tiene horas:
yo vivo fuera del tiempo».⁵⁵

Si queremos conservar la referencia al diario –y parece que, en cierto sentido, no queda otro remedio que conservarla–, ésta sólo podrá aparecer de un modo negativo en Bergamín. La ausencia casi absoluta de referentes externos y cotidianos –que se va acrecentando a medida que avanzamos a través de sus libros de poemas–, así como su extrema monotonía –que parece contrastar con la *variedad* propia de un diario–, señalan la liminaridad de este género de escritura, a caballo entre la anotación y el poema, y siempre a las puertas de la nada. Por lo demás, si una de las funciones del diario ha sido, tradicionalmente, la de darse una morada, abriendo un espacio a la inti-

midad, aquí –en un «diario» en el que no aparecen ni fechas ni anécdotas ni referencias a lo cotidiano– nos enfrentamos más bien a una experiencia de despojamiento en la que, propiamente, se da testimonio de una desubjetivación, es decir de la imposibilidad que experimenta un sujeto que no logra apropiarse de su lenguaje.⁵⁶

De ese modo, más que tratarse de una elaboración de la experiencia, se diría que estos poemas aparecen como los restos nocturnos –no trasmisibles ni simbolizados– de la experiencia del autor. El propio proceso de publicación, desfasado en el tiempo la mayoría de veces, y más cercano, en ocasiones, a la yuxtaposición que a la composición, da cuenta del carácter intempestivo de dichos poemarios.⁵⁷ Y, cuando eso ocurre, el propio sujeto poético se empieza a ver tocado de irrealidad:

«Tu corazón es del aire.
Del aire es tu pensamiento.
Como es del aire tu alma.
Como es del aire tu cuerpo.
Toda tú fuiste del viento;
como la llama en la lumbre;
como la nube en el cielo».⁵⁸

Unamuno (ed. de Nigel Dennis, Valencia, Pre-textos, 1993), que «más que diarios», se trata de un «horario» y «más que horario», se trata de un «minutero», «porque en él sus versos parecen contarnos y cantarnos, más que las horas y los días, los instantes» (p. 192).

⁵⁴ Es cierto que en sus cuadernos, Bergamín «en muchos casos, aunque no siempre, señala la fecha exacta que corresponde a los poemas» (Nigel Dennis, «Introducción y bibliografía», *PC I*, p. ix). Ahora bien, estas fechas no serán publicadas en los libros.

⁵⁵ *Poema de Velado desvelo*, en *PC I*, p. 484.

⁵⁶ Cf. Giorgio Agamben, «Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamín» (pp. 81-87), *Archipiélago*, nº 46 (abril-mayo de 2001), *José Bergamín, el esqueleto de la paradoja*, p. 83.

⁵⁷ Nigel Dennis ha dado, en su edición de *Poesías Completas I*, una fecha aproximada de ese desfase («Introducción y bibliografía», p. xi). Sólo es a partir de *Apartada orilla* (1976) –prolongándose en *Velado desvelo* (1978) y *Esperando la mano de nieve* (1982)– que la publicación pasa a puntuar regularmente el proceso de escritura. Frente a éstos, *Del otoño y los mirlos* (1975) está compuesto por poemas escritos en Madrid y en Montevideo a comienzos de los sesenta; y *Canto rodado* –publicado póstumamente en 1984– recoge poemas que van desde los sesenta hasta los últimos años de vida del autor.

⁵⁸ *Esperando la mano de nieve*, *PC I*, p. 520.

El laberinto del alma, el laberinto de la Historia

«Tenía el alma en un hilo,
entre la sombra y la luz,
Ariadna en su laberinto»

Duendecitos y coplas, PC I, p. 199.

El estatuto de esta poesía última de Bergamín remite a una nueva problemática, relativa a la tonalidad afectiva del laberinto bergaminiano. Esa tonalidad –que va a sufrir un desplazamiento considerable a lo largo de la obra del autor– no podrá menos que ir ligada íntimamente a la irrupción de la Historia en la vida del escritor. El problema de la Historia se inscribe y se incardina de manera crucial en la obra poética de Bergamín, y puede reconocerse a través de una transformación de la tonalidad afectiva del laberinto. Un análisis detallado de su recorrido poético en relación a esta problemática requeriría un largo esfuerzo. Bástenos indicar aquí –a título de sugerencia– la conveniencia de llevar a cabo un estudio diacrónico en el cual se mostraría cómo el entramado «de puertas y pasillos» se va transformando históricamente en la propia escritura de Bergamín, articulando de forma específica las relaciones entre «yo» y «tú», entre «la voz» y «el otro» o entre «la sangre», «el corazón», «el alma» y «el pensamiento».

Ni siquiera podemos pensar que, al menos, aunque el mundo y las cosas cambien, nosotros nos mantendremos firmes en todo ello. Pues, tal como el mundo aparece como un laberinto, lo mismo le ocurre al alma. Ese momento marca el giro hacia un enrarecimiento de la voz poética en la obra de

Bergamín, la cual va a ir afirmándose de manera cada vez más firme en su poesía en tanto que potencia corrosiva a medida que el propio poeta se vaya descubriendo como un extraño condenado a un peregrinaje eterno. Al descubrirlo, la propia subjetividad adquirirá una consistencia problemática. Las relaciones entre el corazón, el alma y el pensamiento –que constituyen tres instancias clave de la topología bergaminiana de la subjetividad– apuntan hacia el origen oscuro que vela bajo la claridad del laberinto: una fuerza que puja y alienta en las formas. Esta imagen nietzscheana de un mundo como producción y representación poética de los sentidos lo condensa Bergamín en el último de sus «Tres sonetos a Cristo crucificado ante el mar», publicados en 1938 en *Hora de España*. En ellos, un Dios salido de las aguas –«Hijo a tus entrañas evadido»– agoniza anclado en tierra firme, «frente al mar, ante el mar crucificado».⁵⁹

Los tres sonetos suponen una progresión pautada. El primero presenta a Cristo crucificado, abandonado por Dios a la muerte junto al mar. El segundo pide al mar que venga a rescatar a Cristo, anegándolo con sus aguas y devolviéndole al seno marino y materno de la indistinción. El tercero concluye en un grito trágico que es, de hecho, síntesis de lo desplegado en los sonetos anteriores. ¿Es Dios el padre del mundo, y con él de la mar o, más bien, es la mar la madre del mundo y, con él, de Dios? Tal es el dilema desplegado admirablemente en los sonetos, el cual no recibe una resolución sino que, justamente, acaba rompiendo en *el grito al mar de un dios salido de las aguas*. Lejos de fijar un origen, el poema despliega una dialéctica entre

⁵⁹ «Tres sonetos a Cristo crucificado ante el mar», *PC I*, p. 12.



la forma y la fuerza o, si se prefiere, entre la determinación y lo indeterminado.⁶⁰

El problema del alma no es, por lo demás, diferente al de Dios y el mar. Pues el alma, que vive gracias a algo que no es ella, puede acabar quedando presa de sus propios tejidos, tal como Dios acabará muriendo –separado de las aguas– ante el mar:

«De la red que teje el alma
con el hilo de su sueño
se va quedando ella misma
prisionera sin saberlo».⁶¹

Cuando esa dialéctica se enturbia, el corazón, al dejar de comunicar con las otras instancias, se cierra sobre sí, mostrando la escisión entre la voz y el lenguaje, entre el corazón y el alma. Así, se lee en *Canto rodado*:

«La voz no sale del alma
–el alma no tiene voz–
la voz sale de la sangre
que viene del corazón».⁶²

Con ello se constata que el laberinto no es obra de arquitectos ni de una conciencia, sino que brota del corazón; y el corazón, cuando no halla posibili-

dad de trascenderse a sí mismo, procede a su propia aniquilación. Hay, sin duda, algo inquietante en todo ello; pues, cuando se pierde el contacto con un suelo firme, las palabras pierden su fundamento y lo visto, lo vivido o lo pensado *se vuelve sobre nosotros* reflexivamente;⁶³ de modo que, lejos de prestarnos suelo, lo pensado puede llegar a ser aquello que, en su mudanza, nos hurte el suelo bajo los pies. Por ello, puede escribir el poeta:

«La verdad es que la vida
no es una línea derecha
sino una línea torcida.
Preso de su laberinto
el corazón es un monstruo
que se devora a sí mismo».⁶⁴

Ése es el momento en el cual –rompiéndose la coherencia de los éxtasis de la temporalidad– se va a dar por perdida a Ariadna y, con ella, a la propia alma. Se lee en uno de los últimos poemas de *Esperando la mano de nieve* (1982):

«En vano busco ya por el recuerdo
aliento a mi esperanza:
no veré más arder la llama viva
en la hoguera apagada.

⁶⁰ La contraposición entre forma y fuerza es claramente nietzscheana, y remite a la distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco, desplegada en *El nacimiento de la tragedia*. Allí se lee: «Se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individuationis*» (Madrid, Alianza, 1984, p. 43).

⁶¹ *Velado desvelo*, PC I, p. 499.

⁶² *Canto rodado*, PC I, p. 636.

⁶³ Que lo pensado no deja indemne al que lo piensa lo recuerda Bergamín, entre otros lugares, en «La peripecia del autómatas», donde se expone cómo, al mecanizar el hombre el universo con su pensar, éste, a su vez, lo mecaniza a él reflexivamente. Así arranca su artículo: «La concepción mecánica del mundo, ¿proyectó en la conciencia humana una imagen o figuración automática de sí misma? El Universo, mecanizado maravillosamente por el pensamiento del hombre, ¿vuelve contra él su automático testimonio? ¿El hombre queda preso dentro de esa prodigiosa máquina que al absorberle por entero le verifica mecánicamente?» (Gonzalo Penalva Candela (ed.), *Antología*, op. cit, p. 177).

⁶⁴ *Velado desvelo*, PC I, p. 472.

No espero que una luz reveladora
ilumine mi alma:
ni dé a mi corazón calor un fuego
que se durmió en la brasa». ⁶⁵

Con todo ello, se observa cómo el divino y prodigioso artificio del ingenio que era para Bergamín el laberinto habrá dado paso, con el tiempo y con la Historia, a una imagen infernal:

«Te reconozco, al fin, como un fantasma:
como la sombra de un amor perdido
al luminoso despertar del alma.
Monstruo nacido de su laberinto
infernal, del que apenas desentraña
el corazón su huida al sueño mío». ⁶⁶

Entrar en el laberinto bergaminiano supone exponerse a atravesar esa falta de fundamento, lanzarse a la perdición sin ninguna garantía de que, tras la crisis, nos aguarde la plenitud de un nuevo y más originario suelo donde reposar.

Laberintos y relectura

«No te empeñes en buscarme
porque te perderás tú
sin que llegues a encontrarme». ⁶⁷

Son éstas algunas entradas al laberinto bergaminiano, a un laberinto del que no hay posible plano. De ese modo, su razón no se halla escondida ni en la historia política, ni en la historia de la literatura, ni en la propia biografía del autor (todas ellas postulación de un centro estable o de un espacio exterior que daría sentido al laberinto); por eso decimos que no es *archivable*. ⁶⁸ El que entra en el laberinto y se deja recorrerlo se da cuenta de que ya estaba –de uno u otro modo– en él desde siempre, y que lo que son de veras espejismos son esas «historias» separadas, esos otros cuerpos que él creía firmes y que se le revelan espectrales. Buscar al Minotauro en ese laberinto, buscar –como aún hoy pretende la crítica en ocasiones– al «monstruo en su laberinto», ⁶⁹ es condenarse bien al engaño –cuando el crítico prefiere contemplar el laberinto desde fuera– o bien –cuando el crítico se atreve a adentrarse en el mismo– a la perdición.

Ahora bien –como se ha sugerido en lo que precede–, esa perdición tiene sus propias reglas y, por lo tanto, es posible reconstruir, siquiera parcialmente, sus modos de funcionamiento. Unos modos de funcionamiento en los que se tramaría la perdición efectiva del

⁶⁵ *Esperando la mano de nieve*, PC I, p. 582.

⁶⁶ *Velado desvelo*, PC I, p. 482.

⁶⁷ José Bergamín, *Velado desvelo*, PC I, p. 473.

⁶⁸ Cf. Giorgio Agamben, «El archivo y el testimonio» (pp. 143-180), en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2000.

⁶⁹ Esa expresión, retomada por Bergamín en múltiples ocasiones, proviene de una leve transformación de un verso de Segismundo, perteneciente a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, en el que el personaje se compara con «el bruto», «monstruo de su laberinto». Bergamín la retoma literalmente en otros lugares: «Engendro de la razón: / monstruo de su laberinto: / sueño del hombre sin Dios» (Duendecitos y coplas, PC I, p. 228). Nigel Dennis la empleaba, ligeramente transformada, en 1975 en un artículo titulado «Dueño en su laberinto. El ensayista José Bergamín (de la irreal anti-academia)» (Camp de l'Arpa, Barcelona, nº 23-24 (agosto-septiembre de 1975), pp. 13-19). Y Jordi Gracia y Domingo Ródenas titulan precisamente «Bergamín en su laberinto» (pp. 429-432) las páginas que le dedican en su volumen de la Historia de la literatura española, titulado *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Madrid, Crítica, 2011.



yo poético del autor. La escritura de Bergamín propone –como en general acostumbra a hacer la poesía– su propio plano de inteligibilidad, que tendría que rastrearse a través de sus escritos. Tal como el psicoanalista tiene que hacer emerger en el discurso del hablante el código (en ningún caso ajeno al propio sujeto) que le da sentido y lo hace transparente, del mismo modo el lector tendrá que extraer de ella misma las claves de esta escritura.⁷⁰ Así, para aprender a recorrer el laberinto, lo que hace falta es entrar en él. Y no sólo atravesarlo una vez, sino infinitas veces; no sólo leer –lo que no siempre han hecho los críticos e historiadores que *se han ocupado de él para disculpar ocuparse de su obra*–, sino –como recomendaba Bergamín– releer. Pues al que simplemente lee –lee una sola vez y cierra el libro y no vuelve sobre lo leído– le suele pasar aquello de que se hace una idea del laberinto, quedándose fuera de él. En ese sentido, Bergamín afirmaba en «Leer y releer» que «olvidamos con facilidad aquello mismo que creemos saber mejor»: porque nos separamos de ello, porque lo tratamos como un «objeto», como algo que no se volviera sobre nosotros, que no nos afectara. Por eso dice Bergamín que «enseñar literatura no es otra cosa que esto. Enseñar a releer lo que ya se ha leído y olvidado de puro leído».⁷¹ Ya que «el que quiere saber lo que lee, y por saberlo puramente quiere no olvidarlo, relea y

no lee solamente». En la relectura, el saber se hace sabor, nos dice Bergamín; y diríamos que la propia palabra «saber» revela ahí su parentesco, en la relectura, con la de «sabor».⁷² El verdadero sabor de la lectura se nos daría así como un saber de la misma que se revelaría históricamente en la relectura. Saber que pasa por saborear la mudanza misma de las palabras y los tiempos, lo intrincado de los pasillos, sus sucesivas transformaciones.

El que entra en un laberinto sale –si es que sale: por cansancio, por aburrimiento, por desidia– cambiado. Este laberinto bergaminiano parecería querer ser una estancia en la que morar. Laberinto en oxímoron presto a sacar de quicio las palabras y su sentido común: poniéndolas en movimiento, haciéndolas resonar entre sí y liberándolas del saber de sí mismas al cual, en nuestros tratos diarios, solemos condenarlas.

Por otra parte, quizás no sea del todo cierto esto que estoy sosteniendo aquí del laberinto bergaminiano; y, después de todo, acaso sea posible trazar un plano del mismo, asignar lugares fijos a la «voz» y al «otro», al «corazón» y al «alma», a la «llama» y al «silencio». Habría que verlo: que producirlo a través del ejercicio de la lectura y de la relectura. Ahora bien, el día en el que se logre trazar ese plano, en el que se condense el recorrido en una figura clara, nos habremos desecho del laberinto. Desde ese día, ya no habrá misterio ni enigma

⁷⁰ Escribe Michel Foucault en «La folie, l'absence d'œuvre» (1964) : «La littérature (et cela depuis Mallarmé, sans doute) est en train peu à peu de devenir à son tour un langage dont la parole énonce, en même temps que ce qu'elle dit et dans le même mouvement, la langue qui la rend déchiffrable comme parole» (*Dits et écrits I*, op. cit., p. 446).

⁷¹ José Bergamín, «Leer y releer» (pp. 13-17), *La corteza de la letra (palabras desnudas)*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 13.

⁷² *Ibidem*, p. 14.

ni experiencia que afrontar. Pues un plano no toma el laberinto como proceso y experiencia, sino como objeto. ¿Para encerrar en él a un *monstruo*, para deshacernos del mismo?

Es así como el mapa nos saca fuera del laberinto, permitiéndonos archivarlo; y, como ya decía Bergamín –al que hemos citado antes, pero al que vamos a volver a citar por sí, después de todo, lo escrito pudiera hacer algo y transformarse en sus relecturas–, «al encontrar la salida del laberinto ya no se pierde uno: se pierde el laberinto».⁷³ Que era, *críticamente*, lo que se quería conservar. ■

Fecha de recepción: 26/03/2013
Fecha de aprobación: 16/09/2013



⁷³ José Bergamín, *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, op. cit., p. 84.