

Escrituras del exilio. El problema de la escritura en José Ortega y Gasset, María Zambrano y José Bergamín

Max HIDALGO NÁCHER
GEXEL – CEFID / Universitat de Barcelona
maxhidalgo@ub.edu

“¿Cuál es la condición del hablante que se perfila en los versos de Bergamín?”¹
Nigel Dennis

RESUMEN

El presente artículo estudia las singularidades de la obra de José Bergamín y de María Zambrano y, en particular, el modo específico en que entienden el acto de escritura y despliegan la relación con el lector. La comunidad entre el lenguaje, el sujeto y sus contemporáneos, y el papel que en su trabazón cumple la escritura, son aspectos centrales para articular la obra de ambos autores como respuesta a un problema común. En ese sentido, sus posiciones de enunciación –que serán comparadas con la de Ortega y Gasset– serán estudiadas en relación a un problema de escritura abierto en la modernidad y, más en concreto, a la situación política y social de los años treinta y a su posterior experiencia del exilio.

Palabras clave: José Bergamín; María Zambrano; Ortega y Gasset; exilio; historia intelectual.

ABSTRACT

The present article studies the works of José Bergamín and María Zambrano and, in particular, the specific way in which they understand the act of writing and unfold their relationship with the reader. The relationship between the subject, its language and its contemporaries, and writing's role in their unity, are central aspects to articulate the works of

¹ N. Dennis (2009), p. XII.

both authors as an answer to a common problem. In that sense, their position as enunciators –which will be compared with that of Ortega y Gasset– will be studied in relation to a writing problem opened in Modernity and, more specifically, to the political and social situation of the thirties and to their subsequent experience of exile.

Key words: José Bergamín; María Zambrano; Ortega y Gasset; exile; intellectual history.

Sumario: 1. Intelectuales, pueblo y masas en los años treinta; 2. El escritor José Bergamín; 3. El escritor y el espacio nacional; 4. La ironía del testimonio; 5. Zambrano, las dos formas del testimonio y la neutralización poética de la ironía

Este escrito –que se suma a una breve serie que reflexiona desde diferentes lugares en torno a la misma cuestión²– surge con la voluntad, no de dar respuesta, pero sí de perfilar de manera satisfactoria el problema al que alude Nigel Dennis, al que tanto debemos los lectores de José Bergamín, en el epígrafe. ¿Cuál es la especificidad del sujeto poético bergaminiano tal como va tomando cuerpo en su poesía a partir de la década de los cincuenta? Esta pregunta no podrá ser respondida frontalmente. Tanto menos cuanto que a través de ella se pretenden poner en cuestión algunos de los tópicos críticos todavía imperantes en torno a la poesía, la política y el propio acto de escritura.

Para acotar el espacio de nuestra interrogación, estudiaremos las obras de José Ortega y Gasset, de María Zambrano y del propio José Bergamín en el marco de los años treinta. Escrituras que serán interpretadas como tres respuestas diferentes a un mismo problema de lecto-escritura. En esas escrituras se dirimen preguntas como las que siguen: ¿Qué es ser un escritor? ¿Cuáles son las funciones de un intelectual? Y, ¿qué tipo de relaciones establecen el uno y el otro con sus lectores? Eso nos permitirá acotar sus diversas *posiciones de enunciación* en los años treinta y nos permitirá estudiar en un segundo momento cómo estas se verán obligadas a transformarse, de uno y otro modo, en escritos posteriores. Siendo expeditivos, y por señalar unos puntos de referencia provisionales, podemos decir que, en los años treinta, en Ortega esa posición será aristocrática (el escritor ocupa un espacio *superior* al lector), en Bergamín heroica y populista (el escritor, al expresar la voz del pueblo analfabeto, lo representa) y en Zambrano cordial y comunitaria (con un sujeto que se retira a la escritura para poder volver a conquistar el espacio común del habla, renovando el vínculo). Esas posiciones, que no se dejan interpelar de modo directo, tendrían que articularse con las modalidades de escritura elegidas por esos autores –aquello que Roland Barthes llamara “la responsabilidad de una escritura”, íntimamente ligada a “la moral de la forma”³– y, en relación a este punto,

² Cf. M. Hidalgo Nácher (2014a; 2014b; 2016).

³ R. Barthes (1953), p. 19.

con sus diversas interpretaciones de las experiencias artísticas y literarias de la modernidad.

Se trata, por lo tanto, de acotar –a través de la escritura de estos autores durante los años treinta– tres diferentes posiciones de enunciación ante un mismo problema. A través de estas transiciones, queremos acercarnos oblicuamente a esa otra voz, *disruptiva*, que emergerá de manera cada vez más clara en Bergamín a través de ciertas prácticas de escritura ya ligadas a su experiencia del exilio. En esos escritos, cuya lectura es la razón de ser de este ensayo, la posición del escritor será *atópica*. Esa relación atópica surgirá a partir de una fractura reconocida como problema tanto por Zambrano como por Bergamín. Ahora bien, mientras Bergamín tratará de ahondarla a partir de un determinado momento, Zambrano buscará sanar la herida, apostando por la escritura como procedimiento para restaurar el vínculo social a través de la renovación del lenguaje que constituye su fundamento. De ahí la importancia de su figura en este escrito. “Escribir es defender la soledad en la que se está [...] desde un aislamiento comunicable”⁴, se lee en su ensayo “Por qué se escribe” (1934). La escritura preserva la distancia al tiempo que supone un combate contra las derrotas sufridas en el habla; desplegada desde el retraimiento, arrancaría y tomaría vuelo desde la propia intimidad⁵. Se trata de una figura eminentemente moderna de la escritura, la cual parte de la distancia que se ha abierto entre subjetividad y objetividad para intentar restañarla a través de una escritura que vuelva a fundar comunidad. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando esa escritura no llega a su destino? ¿Qué ocurre cuando la escritura, lejos de constituirse en una extensión del circuito de la comunicación, se convierte en una reserva que ya no encuentra un espacio de luz al que ofrecerse? Ésa es la pregunta que querríamos que comandara estas líneas, las cuales constituyen los prolegómenos ineludibles para una lectura por venir de la poesía del exilio de José Bergamín.

1. Intelectuales, pueblo y masas en los años treinta

“Desde hace casi dos siglos se ha creído que hablar era hablar urbi et orbi; es decir, a todo el mundo y a nadie. Yo detesto esta manera de hablar y sufro cuando no sé muy concretamente a quién hablo.”

Ortega y Gasset, “Prólogo para franceses” (1937), *La rebelión de las masas*

Los años treinta son un momento decisivo de la historia de España –y de Europa– en el que las distancias que separan modernamente las diferentes esferas

⁴ M. Zambrano (1934), p. 35.

⁵ Cf. M. Hidalgo Nácher (2014c).

de lo social tenderán a achatare y en el que se asistirá a la creciente politización de los escritores, para quienes será cada vez más difícil conservar una voz propia con independencia de los acontecimientos políticos. Como ha señalado Manuel Aznar Soler, lo que entraba en crisis en el umbral de los años treinta “no era sólo la literatura sino la propia función de la inteligencia y la misma naturaleza de la cultura”⁶. En lo que sigue queríamos presentar, junto con algunas transformaciones políticas de los años treinta, el recorrido de Ortega y Gasset, que contrasta con el de Bergamín y Zambrano.

Con la proclamación de la República, y como escribe Santos Juliá,

este redescubrimiento político del pueblo como sujeto de una revolución es lo que permite comparar la revolución popular española de abril de 1931 con las revoluciones de 1848 y asegurar que los intelectuales alcanzaron el punto máximo de influencia entre 1930 y 1931 al desempeñar en la fundación del nuevo régimen un papel probablemente no igualado por los intelectuales de cualquier parte de Europa desde las revoluciones de 1848”⁷.

En esos años en los que la relación de lecto-escritura que liga a los intelectuales con el público se verá sacudida por los imperativos políticos, Bergamín pasará de la defensa de un arte selecto y elitista a una apuesta decidida –que casi nunca dejará de ser paradójica– por el pueblo y por lo popular; y, durante la Guerra Civil, se comprometerá con la causa del pueblo y –sin por ello abandonar sus convicciones religiosas– se pondrá al lado de “quienes pelean por mi patria con ejemplar generosidad y heroísmo, dentro de y fuera de España, como vienen peleando los comunistas españoles”⁸. Esa decisión política durante la guerra, que hará de Bergamín un exiliado, y la paralela liquidación del campo intelectual y de la esfera pública en el territorio de la nación tras ella, condicionarán el resto de la vida y de la obra del escritor, y sigue marcando ciertos límites a la recepción que, a día de hoy, hacemos nosotros, sus lectores.

En ese contexto, Ortega defenderá una relación de lecto-escritura en la que la preeminencia e independencia del intelectual están fuera de cuestión. El filósofo

⁶ M. Aznar Soler (2010), p. 147.

⁷ S. Juliá (2002), p. 211.

⁸ La cita completa –extraída del semanario *Marcha* de Uruguay– dice así: “Ni soy comunista, ni me ofende que me supongan serlo: pues si, por mi solitaria independencia moral de español, de escritor, libre de todo compromiso político de partido, como por mis creencias religiosas, estoy muy lejos del marxismo, teórico o practicante, no lo estoy, como español, de quienes pelea por mi patria con ejemplar generosidad y heroísmo, dentro y fuera de España, como vienen peleando los comunistas españoles” (J. Bergamín (1951), pp. 4-5, citado de R. M. Grillo (1999), p. 40). Para matizar el tópico que hace de Bergamín un “católico comunista” pueden consultarse las precisiones de I. López-Cabello (2012), pp. 152-156.

parte de una clara conciencia de la *individualidad* del escritor, el cual está destinado a *dirigir* la sociedad. Ahora bien, las condiciones sociales españolas dificultan enormemente esa tarea. Así, escribía Ortega en 1927: “No creo que exista entre las civilizaciones alguna menos dócil al influjo intelectual que la nuestra”⁹. El error de los intelectuales en España pasaría por subordinar su labor a la política. “Falto de poder social, busca el escritor una compensación aproximándose al único oficio que goza de él en España”: la política. En el final de los años veinte le parecía al filósofo que España llegaba, sin embargo, “a un recodo histórico en el cual sólo pude salvarla, políticamente, la seria colaboración de los intelectuales”. De ese modo, concluía: “Se ha llegado a una sazón en que es preciso inventar nuevos destinos y nueva anatomía para nuestro pueblo”¹⁰. Ese influjo intelectual *sobre* la política –que Ortega sitúa en el polo opuesto del influjo de la política *sobre* la intelectualidad– va a concretarse en la fundación, junto con Gregorio Marañón y López de Ayala, de la Agrupación al Servicio de la República en febrero de 1931. Ortega contribuirá de ese modo activamente al gran acontecimiento político del período: el advenimiento de la República, el 14 de abril de 1931.

Y, sin embargo, dado que el proyecto intelectual de Ortega requiere de unas condiciones sociales –y de una relación entre el individuo y la sociedad– específica, en ese nuevo contexto posterior a 1930 –año en que se publica en forma de libro *La rebelión de las masas*– el dirigismo intelectual del filósofo va a ir volviéndose cada vez más problemático. La Agrupación al Servicio de la República se disolverá en octubre de 1932 y, en diciembre del año siguiente, Ortega publicará en *El Sol* sus dos últimos artículos políticos antes de su retraimiento de la vida pública¹¹.

Para enlazar con la lectura de Zambrano y de Bergamín, me gustaría detenerme un momento en la concepción filosófica de la existencia de Ortega, la cual contribuye a entender su progresivo “ensimismamiento”. El peculiar estatuto de la escritura deriva, para él, de la naturaleza del habla; y ambas se entroncan en la consustancial historicidad del hombre. Frente a falsos universalismos de raigambre ilustrada, el circuito de la comunicación literaria es, para el filósofo, el resultado de un diálogo, el cual constituye un *a priori* existencial. Así, escribe en su “Prólogo para franceses” de 1937 a *La rebelión de las masas*:

Se olvida demasiado que todo auténtico decir no sólo dice algo, sino que lo dice alguien a alguien. En todo decir hay un emisor y un receptor, los cuales no son indiferentes al significado de las palabras. Esto varía cuando aquellos varían. *Duo*

⁹ J. Ortega y Gasset (20-X-1927).

¹⁰ J. Ortega y Gasset (6-XI-1927).

¹¹ Por lo demás, como ha señalado Francisco López Frías, los artículos políticos de esos años dan forma a “una sensación de impotencia e incluso de desespero ante el rumbo de los acontecimientos” (1985, p. 357).

si edem dicunt, non est idem. Todo vocablo es ocasional. El lenguaje es por esencia diálogo, y todas las otras formas del hablar depotencian su eficacia.

[...] Desde hace casi dos siglos se ha creído que hablar era hablar *urbi et orbi*; es decir, *a todo el mundo y a nadie*. Yo detesto esta manera de hablar y sufro cuando no sé muy concretamente a quién hablo [el subrayado es mío].

Estas palabras –dirigidas por el filósofo a los franceses– apuntaban a unos ideales universalistas herederos de la Ilustración. De ese modo, y a través de una anécdota atribuida a Victor Hugo –tomado como representante de lo francés–, Ortega atacaba el imperialismo del universal propio de la “civilisation” francesa:

Cuentan, sin insistir demasiado sobre la realidad del hecho, que cuando se celebró el jubileo de Victor Hugo fue organizada una gran fiesta en el palacio del Elíseo, a que concurrieron, aportando su homenaje, representaciones de todas las naciones. El gran poeta se hallaba en la gran sala de recepción, en solemne actitud de estatua, con el codo apoyado en el reborde de una chimenea. Los representantes de las naciones se iban adelantando ante el público, y presentaban su homenaje al vate de Francia. Un ujier, con voz de Esténtor, los iba anunciando: “Monsieur le Représentant de l'Angleterre!” Y Victor Hugo, con voz de dramático trémolo, poniendo los ojos en blanco, decía: “L'Angleterre! Ah Shakespeare!” El ujier prosiguió: “Monsieur le Représentant de l'Espagne!” Y Victor Hugo: “L'Espagne! Ah Cervantes!” El ujier: “Monsieur le Représentant de l'Allemagne!” Y Victor Hugo: “L'Allemagne! Ah Goethe!”. Pero entonces llegó el turno a un pequeño señor, achaparrado, gordinflón y torpe de andares. El ujier exclamó: “Monsieur le Représentant de la Mésopotamie!” Victor Hugo, que hasta entonces había permanecido impertérrito y seguro de sí mismo, pareció vacilar. Sus pupilas, ansiosas, hicieron un gran giro circular como buscando en todo el cosmos algo que no encontraba. Pero pronto se advirtió que lo había hallado y que volvía a sentirse dueño de la situación. En efecto, con el mismo tono patético, con no menor convicción, contestó al homenaje del rotundo representante diciendo: “La Mésopotamie! Ah l'Humanité!”¹².

Al texto citado, añadía Ortega: “He referido esto a fin de declarar, sin la solemnidad de Victor Hugo, que yo no he escrito ni hablado nunca para la Mesopotamia, y que no me he dirigido jamás a la Humanidad”¹³. En efecto, Ortega, cuando escribía pretendía dirigirse a lectores concretos y situados, en un circuito de la comunicación jerarquizado. Pero, en mayo de 1937, sólo podía seguir conservando su voz al precio de no estar en España y de no dirigirse a los españoles¹⁴. Desde su atalaya y *au dessus de la mêlée* –desde, como él mismo dirá un año después, “un paisaje

¹² J. Ortega y Gasset (1937a), pp. 9-11.

¹³ J. Ortega y Gasset (1937a), p. 11.

¹⁴ Ese “Prólogo de 1937 a la edición francesa de *La rebelión de las masas*” fue escrito durante la guerra civil en Oegstgeest (Holanda), en mayo de 1937.

holandés, a donde el destino me había centrifugado”¹⁵– Ortega seguía conservando su voz y, con ella, su individualidad. Apostando por “un ensayo de serenidad en medio de la tormenta”¹⁶, en diciembre de ese mismo año continuará rechazando “la alteración”, manteniéndose firme en su decisión de confinarse al “recato del ensimismamiento” del que habría de brotar “el auténtico poder de creación histórica”¹⁷. La propuesta de Ortega, en la línea de las tesis expuestas en *La rebelión de las masas*, rechaza los excesos populares a los que, desde por lo menos 1934, se habría arrojado la República. Por eso el levantamiento militar del bando nacional –sobre el que escribe el 17 de agosto de 1937 desde París: “Las notas de Franco son cada vez más acertadas y en su punto”¹⁸– aparece como un mal menor, y escribe:

Vendrá una *articulación* de Europa en dos formas distintas de la vida pública: la forma de un nuevo liberalismo y la forma que, con un nombre impropio, se suele llamar “totalitaria”. Los pueblos menores adoptarán figuras de transición e intermediarias. Esto salvará a Europa. Una vez más resultará patente que toda forma de vida ha menester de su antagonista. El “totalitarismo” salvará al “liberalismo”, destiñendo sobre él, depurándolo, y gracias a ello veremos pronto a un nuevo liberalismo templar los regímenes autoritarios¹⁹.

Son, de hecho, estos regímenes autoritarios los únicos que –para Ortega– pueden salvar a Europa y, en ella, a España del empuje inexorable de las masas. La lección de Ortega –aun con toda su problematicidad– no deja de ser clara. En ella, se pretende salvar una cierta imagen del hombre entero, del hombre íntegro que, como minoría selecta, es capaz de imponer su criterio al “universal esnobismo”²⁰ del mundo contemporáneo en el que “las masas se han hecho indóciles frente a las minorías”²¹. El filósofo –en un momento en el que las aglomeraciones urbanas han hecho difícil “encontrar sitio”²²– trata de preservar las distancias en un diálogo en el que las funciones del habla y de la escucha están claramente jerarquizadas.

¹⁵ J. Ortega y Gasset (1938), p. 239.

¹⁶ J. Ortega y Gasset (1937a), p. 46.

¹⁷ J. Ortega y Gasset (1937b), p. 282.

¹⁸ A. López Vega (2008b), p. 193.

¹⁹ J. Ortega y Gasset (1937b), p. 281.

²⁰ J. Ortega y Gasset (1937a), p. 20. En ese sentido, Ortega defiende una aristocracia del pensamiento frente al hombre-masa, quien “tiene sólo apetitos, cree que sólo tiene derechos y no cree que tiene obligaciones: es el hombre sin la nobleza que obliga –*sine nobilitate*–, *snob*” (p. 20).

²¹ J. Ortega y Gasset (1930), p. 59.

²² “Lo que antes no solía ser problema, empieza a serlo casi de continuo: encontrar sitio” (p. 48).

La propuesta de Ortega durante la Guerra Civil consiste, en palabras de Jordi Gracia, en “defender una nueva forma de liberalismo que pueda conducir, tras un período de transición, o de equilibrio inestable, hacia la constitución de una nueva forma de unidad política que represente a Europa, pero sólo cuando regrese a sí misma, cuando recupere lo que llama sus *vigencias*”²³. Ortega pretende, en tanto que intelectual, “erigirse en minoría dirigente de la sociedad”²⁴; sin embargo, los acontecimientos no se lo permitirán y, tras la guerra, sufrirá “el vacío primero y la abierta hostilidad clerical después”²⁵, y “no recuperó en la posguerra apenas nada de lo que había sido”²⁶. La ausencia de una esfera pública será también vivida trágicamente por él tras la guerra, aunque con una resolución muy diferente que Bergamín o Zambrano. Como escribe Antonio López Vega, “su escasa capacidad de influencia y acción en la España de posguerra llevó a Ortega a una constante desesperanza y, en ocasiones, a la angustia. Su retirada a la vida privada llevó a que fueran muy pocos los que verdaderamente tuvieron acceso al filósofo”²⁷.

Frente a la opción aristocratizante de Ortega –que, confiando en el autoritarismo, no podrá reinsertar su voz en el espacio político del franquismo–, el populismo será la gran tendencia de los años treinta. El achatamiento de la distancia entre la voz del escritor y la del pueblo, y entre el pensamiento y la acción, recorrerá todo un arco en el que se juegan las prevalencias, distancias y componendas entre vanguardia estética y vanguardia política. Así, esa imbricación irá desde una reivindicación del pueblo tan paradójica como la que presenta Bergamín en “La decadencia del analfabetismo”²⁸, donde la provocación vanguardista construye una imagen del pueblo analfabeto resistente a la apropiación política, hasta –en el otro extremo y ya en plena Guerra Civil– los versos con que Antonio Machado cerrará su soneto a Lister (“Si mi pluma valiera tu pistola / de capitán, contento moriría”) o el prólogo del propio Bergamín al libro de Max Rieger (pseudónimo de Wenceslao Roces) *Espionaje en España*, donde el lenguaje y los mandatos de la política se han impuesto ante cualquier veleidad poética o literaria.

Ortega escribe durante la guerra –en el “acallamiento” de un “silencio opaco”²⁹– desde Holanda, París y Portugal confiando en las virtudes regeneradoras del fascismo; y Bergamín, en 1936, lo hace esperanzado en nombre del pueblo. El

²³ J. Gracia (2004), p. 86.

²⁴ S. Juliá (2002), p. 207.

²⁵ J. Gracia (2004), p. 191. Puede consultarse también, respecto a la posición de Ortega durante la Guerra Civil, J. Gracia (2014), pp. 523-563.

²⁶ J. Gracia (2004), p. 192.

²⁷ A. López Vega (2008a), p. 74.

²⁸ El ensayo de Bergamín, publicado en 1933, fue originalmente una conferencia dictada en La Residencia de Señoritas de Madrid.

²⁹ Estas son las palabras que le merecerá la actitud de Ortega durante la Guerra Civil a María Zambrano en 1940 (M. Zambrano (1940), p. 74).

filósofo, rota la posibilidad del diálogo, decidirá retirarse a un silencio ensimismado. Bergamín, en cambio, después de 1939, habiendo visto rotos sus lazos con el público y con la comunidad pero no resignándose a retirarse a un espacio privado, producirá un tipo de escritura en la que –roto el circuito de la comunicación– ésta se afirmará a sí misma de un modo inquietante. Bergamín habrá dejado innumerables esbozos de reflexiones al respecto. No todavía durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra, donde el vínculo de carácter popular y populista con la República y, posteriormente, con la “España peregrina” todavía conserva, aunque virtualmente, el vínculo con la comunidad, pero sí a partir de los años cincuenta y, sobre todo, los sesenta, cuando empieza a reconocerse que la Historia condena a la República –y a todo aquello que, en el discurso de Bergamín, ésta pasará a representar– a ser una “España fantasmal” que forma parte de un pasado que ya no puede arraigar más que como pieza de anticuario en el presente.

Frente a Ortega, que aceptará –resignado– retirarse al espacio privado, Bergamín hará de la negativa de distinguir vida privada y vida pública uno de los pilares de su obra. Así, en el siguiente poema se observa cómo la escritura será, para él, ese movimiento de restauración del vínculo social, de instauración comunitaria, evocado anteriormente por Zambrano:

Amigo que no me lee,
amigo que no es mi amigo:
porque yo no estoy en mí
más que en aquello que escribo.
Yo estoy en mí en lo que escribo,
tal vez porque estoy en ti,
fuera de mí, y no conmigo³⁰.

La amistad, para Bergamín, no pasa por el habla, sino por la escritura. Pero el espacio de la escucha ha quedado obturado: “Tú me estás oyendo hablar / como las paredes oyen: / oyendo sin escuchar”³¹. Sus contemporáneos miran para no ver y oyen para no escuchar: “Eso de darle un “vistazo” a las cosas como a los libros es muy característico español. ¿Un vistazo para no oír? ¿Para no oír, para no escuchar ese grito que decía Lope que da la verdad en libros mudos?”³².

Mariano José de Larra será, en este sentido, un referente para Bergamín. Un pseudónimo como el Pobrecito Hablador apunta al poco “poder social” –por utilizar la expresión de Ortega– del escritor en tiempos de Larra y, más en general, a la inconsistencia de la esfera pública. Pues Larra –lo mismo que Bergamín más de un siglo más tarde– escribe, sabiendo lo que es el público, en su ausencia:

³⁰ J. Bergamín, *Esperando la mano de nieve* (2009), p. 580.

³¹ J. Bergamín (1974), p. 42.

³² J. Bergamín (1974), p. 42.

Escribir y crear en el centro de la civilización y de la publicidad, como Hugo y Lherminier, es escribir. Porque la palabra escrita necesita retumbar, y como la piedra lanzada en medio del estanque, quiere llegar repetida de onda en onda hasta el confín de la superficie; necesita irradiarse, como la luz, del centro a la circunferencia. Escribir como Chateaubriand y Lamartine en la capital del mundo moderno es escribir para la humanidad; digno y noble fin de la palabra del hombre, que es dicha para ser oída. Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apuntación, es escribir un libro de memorias, es realizar un monólogo desesperante y triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta³³.

La falta de esa esfera pública, la cual es el producto específico de un momento histórico y de toda una serie de fuerzas en tensión, será el gran problema de Larra y, desde 1939 –y, sobre todo, de manera ya irrecusable, desde los años sesenta–, el de Bergamín. En “Lectores, escritores y habladores”, publicado en 1962 en *Al volver*, Bergamín plantea abiertamente esa cuestión. “Todo el mundo habla. Casi nadie escucha. Y algunos leen. Otros pocos escriben. Escribimos”. El habla se le antoja al extraño como un rumor inacabable e indefinido. Max Aub, en su viaje a España de 1969, no ve más que un desierto, y escribe en su diario: “Durante aquellos dos meses y medio ningún estudiante, ningún periodista, ningún estudiante de periodista se me acercó para preguntarme: ¿Usted estuvo aquí con Hemigway? ¿Usted estuvo aquí con Malraux? ¿Usted estuvo aquí con Regler? ¿Qué hizo Dos Passos durante la guerra?”³⁴. Comparadas con aquello que –según Aub– *debería hablarse*, las conversaciones aparecen como banales: “¿Qué te parece España? :: Bien :: ¿Qué te parece Valencia? :: No sé :: ¿Vamos?”³⁵. En un tal contexto, el espacio del habla se ha vuelto irrespirable. Por ello, aquél que vuelve descubre que lo duro no era el exilio, sino –como recuerda un personaje de Aub– la vuelta: “Pavese tenía razón: lo terrible no es el exilio –el *confino*–, sino volver”³⁶. Del antiguo mundo “ni ruinas quedaron”³⁷. Y la escritura –aquella reserva del sentido a través de cuyo desvío podría empezar a formularse una crítica al presente– es inexistente. Dice otro personaje de Aub: “¿Escribir? ¡Para qué! Y, sin embargo, una se decía que, después de todo, lo único importante en la vida era escribir. Lo intenté, pero era imposible. Así que no escribí; y ahora no lo hago porque me da asco. Para escribir se necesita un estímulo. Y todo estaba cerrado”³⁸.

³³ M. J. de Larra (1997), pp. 601-602.

³⁴ M. Aub (1995), p. 108.

³⁵ M. Aub (1995), p. 153.

³⁶ M. Aub (1965), p. 217.

³⁷ M. Aub (1995), p. 130.

³⁸ M. Aub (1965), p. 224.

Bergamín plantea el problema de ese cierre o ceguera partiendo precisamente del propio Larra: “Aquella pregunta paradójica de Larra: “En España no se lee porque no se escribe o no se escribe porque no se lee”, sigue teniendo todavía vigencia equívoca”³⁹. Esa equivocidad es la que mantiene al escritor –esté dentro o fuera del territorio de la nación, sea un “enterrado vivo” o un “desterrado muerto”– aislado, sin público. Dado que “buen lector y buen escritor casi siempre van juntos”⁴⁰, la falta de lectores supone en sí misma la falta de escritores. Ambas señalan, en tanto que estructura, la ausencia de una esfera pública. Conviene volver al escrito de Larra, “Carta a Andrés escrita desde las Batuecas por el Pobrecito Hablador” (11 de septiembre de 1832), para entender lo que aquí está en juego: ““En este país no se lee porque no se escribe, y no se escribe porque no se lee”, que quiere decir en conclusión que aquí ni se lee ni se escribe”⁴¹. Por eso Bergamín se identifica con el lema que estampara Nietzsche en su *Also sprach Zarathustra*, el cual, sin estar ya escrito para la Humanidad criticada por Ortega, sigue siendo, *en otro sentido*, un libro “para todos y para ninguno” (“cosa bastante cierta”, escribe Bergamín, “y que puede afirmar cualquier escritor”⁴²).

Frente a esta última afirmación de Bergamín cabe sostener que el que escribe para todos y para nadie es alguien bastante particular; y, en este caso, alguien que ha visto rotos sus lazos con la comunidad de sus lectores, perdiendo la perspectiva. Ahora bien, escribir desde esa posición de enunciación, ¿no será ya de primeras – como parecería sugerir el fragmento de Ortega anteriormente citado– condenarse a errar?

2. El escritor José Bergamín

Zambrano, escritora que aspiraba al habla, escribió en marzo de 1961 unas pocas páginas admirables sobre Bergamín tituladas, significativamente, “El escritor José Bergamín”⁴³. El artículo, publicado el 9 de mayo de ese mismo año en *El Nacional* de Caracas, presenta a Bergamín como paradigma del escritor moderno tal como se configura a partir del barroco. En una figuración contraria a la del último Ortega – que afirmaba su individualidad por el silencio–, para Zambrano “el escritor es quien no puede callar, permanecer callado”⁴⁴. Bergamín –que, no lo olvidemos, habiéndose comprometido con la República y llegado a ser uno de los máximos representantes de la “España peregrina”, vive entonces en la España franquista– sería ése que “prosigue sin poder callar, callarse ante la realidad, atravesado por el aliento abrasador de la verdad que salta a sus labios”: “el escritor es el herido, el

³⁹ J. Bergamín (1974), p. 39.

⁴⁰ J. Bergamín (1974), p. 40.

⁴¹ M. J. de Larra (2003), p. 138.

⁴² J. Bergamín (1974), p. 39.

⁴³ M. Zambrano (1995), pp. 63-67.

⁴⁴ M. Zambrano (1995), p. 63.

más herido y por ello inevitablemente el más hiriente de los hombres”⁴⁵. Y sería, de ese modo, aquél que “respira por esa herida”⁴⁶: por la herida del habla. En este punto, lanza Zambrano la siguiente hipótesis: “¿No será que el escritor, lo que se dice el escritor, haya nacido propiamente en el período barroco?”⁴⁷. Ese escritor “que prosigue sin poder callar, callarse ante la realidad”, es alguien impelido por un principio superior a él. Frente a él, el escritor clásico y pre-clásico,

el autor más bien, iba a depositar su palabra en otro medio que se le aparecía como más seguro y permanente: mármol, o alguna otra materia consistente. O bien, contaba con la memoria de las gentes que las repetirían cantadas, o entonadas, en las largas veladas, o en la Plaza del lugar, como el Arcipreste, o en los salones del castillo o del palacio, en lectura en alta voz, o en el Refectorio del Convento. Contaban con el mármol y con la memoria, donde indeleblemente quedarían grabadas para siempre⁴⁸.

Tras los clasicismos, la unidad del escritor y de la lengua –asegurada por la Retórica– empieza a fracturarse, surgiendo la libertad del escritor (la “responsabilidad, el hacerse cargo” fruto de la soledad en la que surge la persona⁴⁹); dicho en términos barthesianos –y la hipótesis de Zambrano no es en este punto lejana a la expuesta por el autor francés en *El grado cero de la escritura* en 1953–, la posibilidad de una elección, la cual es propiamente la que constituye como tal la *escritura*. Ese *compromiso* supone pues la lucha y el acuerdo de dos principios contradictorios: el de la *lengua* y el *estilo*, es decir el del lenguaje y el sujeto, los cuales conforman –de uno u otro modo– el eje de coordenadas, la cruz geométrica donde va a tener que darse la escritura. Y, si eso es posible, es porque en el Barroco la comunidad de origen ha entrado en crisis a través, entre otras cosas, de la circulación de las escrituras favorecidas por la imprenta. La unidad de la comunidad, del lenguaje y del escritor consigo mismo se rompe; y al resultado de esa fractura se le llama “libertad”. En ese contexto, el escritor tiene “la conciencia inquieta siempre”. A lo que añade Zambrano: “Y ¿cómo puede existir la conciencia sin inquietud? Tener la conciencia tranquila es sinónimo de no tenerla”⁵⁰. Sinónimo –por lo menos– de tener una conciencia pre-moderna. Ahora bien, la subjetividad del escritor moderno no coincide con aquella subjetividad hegeliana según la cual el espíritu “está siempre en el movimiento hacia delante”⁵¹. Más bien se diría que éste bebe de esa profunda crisis que se dio a finales del siglo XVIII en Alemania en

⁴⁵ M. Zambrano (1995), p. 64.

⁴⁶ M. Zambrano (1995), p. 63.

⁴⁷ M. Zambrano (1995), p. 64.

⁴⁸ M. Zambrano (1995), p. 65.

⁴⁹ M. Zambrano (2004), p. 157.

⁵⁰ M. Zambrano (1995), p. 65.

⁵¹ G.W.F., Hegel (2009), p. 118.

torno al Círculo de Jena, en la cual se ponía en crisis la pretensión misma de cerrar cualquier herida a través de la razón. Escribe Zambrano: “El escritor –este escritor nacido en el barroco del que tan cumplido ejemplo es Bergamín– está frente a la historia y en medio de ella, como en la noche está el centinela; cuando los demás duermen, él vigila. Y siempre es noche en la humana historia”⁵². El escritor es un vidente. Pero no por predecir el futuro, sino por dar a ver aquello que, estando a la vista de todos, no es visto por nadie. Como escribirá el propio Bergamín: “Los profetas no son augures sibilinos de lo venidero sino críticos históricos del presente”, “su testimonio crítico es visionario, sobrenatural y palabrero (entiéndase creador, poético)”⁵³. En su caso, no es su menor mérito el llevar a cabo una inversión según la cual los contrarios comunican y se intercambian:

Mírate en mis ojos
y verás en ellos
la imagen oscura
de tu claro sueño⁵⁴

Ese “sueño de una sombra” es, de hecho, la sombra de un sueño, el cual está velando el desvelo del poeta “de claridad desierta”⁵⁵. Bergamín, como Hölderlin, escribe en un tiempo de crisis: en la ausencia de dioses. Ahora bien, mientras que en el poeta alemán se intimaba la inminente llegada de los dioses venideros, nada de ello se da en el escritor español. Zambrano capta bien, en ese sentido, cómo en Bergamín “proyecto y decisión” (dos de los grandes conceptos sartreanos y heideggerianos que comandarán el pensamiento fenomenológico y existencialista desde por lo menos los años cuarenta) no son categorías vinculantes. Pues “el vero escritor de estirpe barroca, como José Bergamín, no vive de preocupación ni de proyecto alguno, sino en temblor y cuita”⁵⁶. Ese temblor y esa cuita no se proyectan hacia el futuro afirmativamente para dar un suelo firme al presente –y en esto se desvían del pensamiento de Ortega–, sino que exploran los despojos en donde emerge la fragilidad humana. El imperativo que lo guía es dar voz a lo negado. Por ello “es la libertad de la palabra la que mantiene al escritor, la que él mantiene antes que la suya”⁵⁷. Y ésa es, al fin, “la cruz del escritor”⁵⁸, en la cual se le revela su libertad.

⁵² M. Zambrano (1995), p. 65.

⁵³ J. Bergamín (1983), p. 236.

⁵⁴ J. Bergamín, *Velado desvelo* (2009), p. 511.

⁵⁵ J. Bergamín (2009), p. 512.

⁵⁶ M. Zambrano (1995), p. 66.

⁵⁷ M. Zambrano (1995), p. 66.

⁵⁸ M. Zambrano (1995), p. 67.

Quizás se entiende ahora por qué Zambrano hablaría de Bergamín como un “crucificado”⁵⁹: un escritor que no busca cubrir piadosamente las ruinas históricas, reintegrándolas en una prehumana naturaleza, sino que rompe a hablar, poniendo el grito en el cielo, para mostrar como inaceptable la condena que hace que el cadáver de Polinices tenga que quedar insepulto y la condena paralela que hace de Eteocles un cuerpo oficial de la Nación⁶⁰. El escritor que afronta de ese modo la experiencia del exilio descubre la relación sumamente problemática que le liga a su propio lenguaje y al de sus contemporáneos. A través de ella, podemos comenzar a acotar las coordenadas de enunciación de *la escritura del exilio* de Bergamín.

3. El escritor y el espacio nacional

“Porque ahora conozco mi condena: “Antígona, enterrada viva, no morirás, seguirás así, ni en la vida ni en la muerte, ni en la vida ni en la muerte...””⁶¹
María Zambrano

“¿Quiénes sois vosotros que venís del otro mundo?
Fantasmas, y ya nadie cree en ellos”⁶²
Max Aub

En la escritura de Bergamín está en juego el problema de la pertenencia. En tanto que ha sido expulsado del espacio nacional, y que su escritura busca insistentemente religarse al mismo, la exclusión es su manera de estar incluido en él. Su ausencia relativa en el debate democrático es una ausencia positiva; su presencia en él, una presencia espectral. Ahora bien, esto no era así en los años treinta, cuando Bergamín ocupaba una posición central en el campo intelectual español. Basta cotejar su absoluta centralidad en aquel período con la incomodidad que despertará posteriormente su figura para darnos cuenta de la anomalía que supone Bergamín en el sistema literario nacional a partir de su exilio. Basta con cotejar dos obras de referencia sobre la materia. En los años noventa, Bergamín merecía únicamente el siguiente comentario de José-Carlos Mainer en el tomo IX de *Historia y crítica de la literatura española*, dedicado al periodo entre 1975 y 1990: “Una necesidad patética de transgredir barreras y respetabilidades sacudió los últimos años de José Bergamín que, huyendo de su ejecutoria nacionalista española, vino a dar en el

⁵⁹ M. Zambrano (1985), pp. 231-233.

⁶⁰ Cf. M. Hidalgo Nácher (2014a).

⁶¹ M. Zambrano (2012b), p. 177.

⁶² M. Aub (1965), p. 232.

irredentismo vasco”⁶³. Y, dos décadas después, en una reciente historia de la literatura, se le presenta como un escritor cuya “etapa final resulta patética por la incompreensión de Bergamín ante la situación sociopolítica española, por sus desmesuras panfletarias y su consentida instrumentalización por parte del independentismo vasco”⁶⁴.

Es significativo, en relación a su exilio, que el desarrollo de su poesía sea paralelo al descubrimiento de la dificultad de volver a religarse con la España peregrina que, como fantasma, pretendía encarnar⁶⁵. Esa poesía, de naturaleza

⁶³ J.-C. Mainer (1992), p. 58. En dicha historia, Bergamín apenas es reseñado en el estudio de literatura contemporánea de Domingo Ynduráin (volumen VIII de la serie dirigida por Francisco Rico) y, fundamentalmente, aparece como editor. En el apartado dedicado a la poesía, el criterio generacional lo deja fuera, y Joaquín Marco señala –como única referencia– que Bergamín “cultiva la poesía al margen de la órbita en que insertan la suya los integrantes de su generación” (J. Marco (1980), p. 111). En 2003, Mainer presenta la etapa final del escritor en “Tombeau à Bergamín” del siguiente modo: “El escritor había sido víctima de sí mismo, de la terrible entropía de la arbitrariedad como norma de pensamiento, del culto fetichista de la palabra como ley del lenguaje. Víctima de la mucha soledad irremediable y de los camaradas tan mal elegidos, con los que no había más diálogo que el intercambio de toscar quimeras rencorosas, el pedestal de fondo de todo fascismo” (2003, p. 16).

⁶⁴ J. Gracia y D. Ródenas (2011), p. 432. Una de las líneas fundamentales de dicha historia –ligada a un juicio y a una *valoración del presente*– queda resumida en las primeras páginas del libro: “Si alguna forma geométrica dibuja el largo proceso literario que examina este libro es la de una espiral ascendente que ha estabilizado sus vueltas en los últimos veinte años de democracia sin ceder ya ni a la euforia infantil y narcisista ni al catastrofismo masoquista y cicatero con nuestro pasado y nuestra más inmediata actualidad literaria” (pp. 8-9). En ese esquema, el *rencoroso fantasma* de Bergamín sería uno de los representantes destacados del segundo polo.

⁶⁵ Escribe Nigel Dennis: “De joven, Bergamín escribía versos constantemente pero, por motivos personales, prefería no darlos a conocer”. “Si nos detenemos brevemente en estas circunstancias, con el propósito de identificar con más precisión cómo y cuándo y con qué motivo va afirmándose nuestro poeta, veremos que el año 1936 tiene una importancia innegable. No sería exagerado decir que la experiencia desgarradora de la guerra civil tiene el efecto de desinhibir al Bergamín poeta”. Ahora bien, “su vuelta a Europa a finales de 1954 será una experiencia fundamental, constituyendo algo así como la culminación de este proceso de libre auto-afirmación poética. Al fijar su residencia en ese año en Francia –tan cerca pero tan lejos de su añorada España– y ante la sensación de fracaso, de aislamiento y de desesperación que se va apoderando de él, Bergamín se dedica más sistemáticamente a la poesía, como una especie de desahogo espiritual”. “Durante su estancia en París en los años cincuenta, Bergamín comienza a cultivar una costumbre a la que permanecerá fiel hasta el final de su vida: empieza a llevar una especie de “diario poético”, recogiendo en unos cuadernos la cosecha poética de cada día” (2009, pp. V-IX). Éstas son las fechas de publicación de sus libros de poesía: *Rimas y sonetos rezagados* (1962), *Duendecitos y*

profundamente irónica, es un punto privilegiado de su obra para entender la experiencia de irrealidad (o, para ser más exactos, de desrealización) propia del exilio. Bergamín la ha plasmado concisamente en unos pocos versos:

Soy peregrino en mi patria,
y tan peregrino en ella,
que voy solo, y voy andando
sin casi pisar su tierra.
Su tierra “que toda es aire”
para mí, como si fueran
mis pasos los de un fantasma
que pasa sin dejar huella⁶⁶.

La tierra –espacio de arraigo, anclaje de la existencia– se convierte en “aire”; y, al perderse el fundamento, el sujeto reconoce su propio vacío, reconociéndose a sí mismo como fantasma que no puede inscribir su voz en la historia sino de forma negativa. Por eso Bergamín desconfiará de los que no oyen a los muertos⁶⁷; y, afirmándose en ocasiones él mismo, de modo paradójico, como un muerto (“yo soy un muerto”⁶⁸), no se sentirá escuchado. Ésa es la descripción exacta que da en un poema de *Velado desvelo* que reflexiona sobre la vuelta a España:

Cuando he vuelto, me parece
que no me conoce nadie:
no me conocen las gentes,
no me conocen los árboles:
me miran y no me ven,
me oyen sin escucharme:
por eso me voy a ir
con la música a otra parte⁶⁹.

coplas (1963), *La claridad desierta* (1973), *Del otoño y los mirlos* (1975), *Apartada orilla* (1976), *Velado desvelo* (1978), *Esperando la mano de nieve* (1982) y *Hora última* (1984).

⁶⁶ J. Bergamín, *Apartada orilla* (2009), p. 418.

⁶⁷ Así, y por dar tan solo un ejemplo, encabezará su libro *Fronteras infernales de la poesía* con una cita de Nietzsche en la que, tras nombrar a Epicuro, Montaigne, Goethe, Spinoza, Platón, Rousseau, Pascal y Schopenhauer, exclama el filósofo: “Que me perdonen los vivos si son ellos quienes me parecen como sombras: ¡de tal modo los encuentro pálidos y tristes, inquietos y ávidos de vivir! Mientras que aquellos otros ocho son los que me parecen más vivos: como si por haberse muerto ya no pudieran cansarse nunca de la vida. Porque es esa eterna vitalidad lo que importa: la que nos hace una vida eterna; o, sencillamente, eterna la vida” (J. Bergamín (1980), p. 7).

⁶⁸ J. Bergamín, *Velado desvelo* (2009), p. 485.

⁶⁹ J. Bergamín, *Velado desvelo* (2009), p. 494.

Con ello, cambia tanto la función como el sentido de la escritura. En 1958 Bergamín todavía podía albergar la ilusión de una vuelta. Un poema como “Volver”, escrito poco antes de su primer retorno a España, enunciaba la esperanza de volver a arraigar en ella sin tener que desdecirse:

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 nada⁷⁰.

El poeta, que afirmaba tener “el alma muerta, / sin enterrar, desterrada”, quería “volver a su tierra / para poder enterrarla”; para poder volver a vincularse al espacio nacional sin por ello renunciar ni “volver atrás de nada”. Ese proyecto se mostrará, no obstante, sumamente problemático, y la experiencia de Bergamín en los años sesenta irá en el sentido de hacer palpable que su voz es, efectivamente, la de un fantasma. Bergamín descubrirá en esos años que la escritura –aquel refugio, aquella reserva construida a través de una cierta distancia respecto al mundo– ha quedado cortada del circuito de la comunicación, descubriéndose aislado, entendiendo que sus contemporáneos no van a poder leerle ni escucharle. ¿Y qué ocurre cuando la escritura, en lugar de suponer un trabajo de restitución de un vínculo presente, se convierte en el resto de una labor privada e improductiva o, en el mejor de los casos, en un mensaje incierto, lanzado sin esperanzas, como una botella al mar? La imagen de la escritura de Zambrano ya no es aquí de recibo. La escritura, en Zambrano, servía para recuperar el habla: para refundar el mundo, fundando una nueva comunidad. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando se hace imposible –tal como la concebía Zambrano– la “confesión”? La creencia en la potencia de la escritura implica, a su vez, una cierta posición de enunciación en la que se sabe –o se confía– que el circuito de la comunicación puede llegar a ser efectivo. Que si los que oyen no escuchan, los que leen sí. Pero, ¿qué ocurre cuando el que escribe reconoce su escritura, a su pesar, como un acto que no encuentra resonancias? ¿Qué, cuando la propia escritura se vuelve un acto insignificante, que acaba confundándose con las propias sustancias corporales, pegándosele al escritor al cuerpo?

Iba sembrando semillas
de ideas y pensamientos:
se las comían los pájaros;
se las llevaban los vientos⁷¹.

⁷⁰ J. Bergamín (1984), pp. 96-97.

⁷¹ J. Bergamín, *Hora última* (2009), p. 836.

En ese contexto, el escritor se identifica con aquél que no tiene acceso al *orden del discurso*⁷². Con ésas, acaso puede empezar a entenderse la violencia que se hace patente cuando, en un tal contexto, el escritor –que, sin haberse resignado a callar, tampoco ha logrado con su obra romper el muro de silencio que le separa de sus contemporáneos–, en lugar de guardar silencio, *rompe a hablar*. *Romper a hablar* quiere decir, en tales circunstancias, hacer visible una violencia. Aquél que rompe a hablar siente cómo choca con el discurso invisible que configura el espacio de un habla determinada. Y cuando éste, tras haber hablado, calla, se revelan claramente los hilos invisibles que acotan el espacio de una determinada visibilidad. De esa manera, la violencia que le atraviesa es la diferencia tácita que le separa, en su silencio, de los discursos que le circunscriben. La violencia del acto de habla es paralela al carácter infinitamente ajeno del Otro –en este caso, España– al que se dirige. Y esa distancia, lejos de resolverse por el trabajo de la escritura, vuelve a atravesar al hablante cada vez que, separado de su comunidad, tiene que sostener un discurso.

La posición discursiva de Bergamín tras la Guerra Civil –la cual, por lo demás, no deja indemne a su obra anterior– está basada en esta exterioridad respecto al espacio político de una España que lo ha arrojado fuera de sí. Y habría que entender acaso que esa posición es inmanente al espacio político del siglo XX, tal como ha sido descrito por Agamben en sus estudios sobre el estado de excepción⁷³. Quizás, a través de ello, la posición de escritura propia de Bergamín podría ayudarnos a arrojar algún tipo de luz sobre nuestra historia inmediata y, a través de ella, sobre nuestro presente.

4. La ironía del testimonio

La escritura moderna es, en esta precisa modalidad, disolutiva. Si la reflexividad era un momento propio del pensamiento moderno, cuando ésta se fija y no se relanza hacia nuevos objetos, se convierte en una facultad eminentemente corrosiva. A través de ella el lenguaje, en vez de lanzarse hacia el mundo y hablar de las cosas, se vuelve contra sí, adquiriendo un estatuto sumamente problemático, pues ese movimiento lleva a la desintegración efectiva de la objetividad. El propio Hegel –quien definió doblemente la positividad de la vida espiritual en *La Fenomenología del Espíritu* y en su *Lógica*– estudió esta cuestión al comienzo de su *Estética* tratando de cernir el problema de la llamada *ironía romántica*. En ese contexto, y como escribe Domingo Hernández, “filosofía, arte y literatura se entrecruzan”⁷⁴.

⁷² Cf. M. Foucault (1971).

⁷³ Puede verse al respecto, especialmente, G. Agamben (2010).

⁷⁴ D. Hernández Sánchez (2002), p. 71.

El arte, como se sabe, ocupa en la filosofía de Hegel un momento de *verdad* en el proceso a través del cual el espíritu se expresa a sí mismo, cada vez de forma más adecuada, hasta ser devuelto a su propio ámbito: el de la transparencia. Su afirmación según la cual el arte es cosa del pasado debe ser tomada en serio a la luz de este desarrollo. El filósofo, quien sostenía que el arte tenía que ser relevado por la filosofía y el concepto, no podía considerar digno de ese nombre a un arte que hiciera suyos lo cómico, lo irónico o lo feo. Para Hegel, el arte –que “debe tener un fin moral”–, “ya no tiene” en su época “la inmediatez que tenía en el tiempo de su apogeo supremo”⁷⁵. La capacidad de expresar lo absoluto habría pasado, según Hegel, a la filosofía y al medio que le es propio: el concepto. Lo que se ha convenido en llamar en ocasiones “arte moderno” podría ser, de hecho, el reverso y la parte sombría de dicho espíritu hegeliano. En él, la *inquietud* del espíritu –que no puede estar nunca donde está– se troca en algo verdaderamente *inquietante*. Como señala Félix Duque, en lo que no podía pensar Hegel –de quien dice Domingo Hernández que “lo vemos fuera de sus casillas poniendo el grito en el cielo”⁷⁶ cuando se refiere a la ironía romántica– “es en que el arte podía servir, no para la expresión del ideal religioso, sino justamente para deformar, caricaturizar y corroer internamente toda conexión global significativa”⁷⁷. Y ése es, precisamente, el problema que se pone en juego en la llamada *ironía romántica*, teorizada por Friedrich Schlegel.

Hegel lleva cabo una crítica de dicha ironía, puesto que ésta lleva a la disolución del mundo. En ese sentido, conviene avanzar ya que la figura bergaminiana del “esqueleto” –un esqueleto que ya no advierte, sino que ríe– entra de lleno en ese paradigma de la ironía romántica. Hegel, criticándola, trata de defender a la filosofía de una negatividad que, lejos de resolverse en el concepto, lo mina infinitamente, arrebatándole la seriedad. Así, señala en su *Estética* cómo en el yo formal “todas las cosas desaparecen en la libertad abstracta; puedo aniquilar y negar todo en mí”⁷⁸. El artista genial, al comprobar que la objetividad reposa en sí, se vuelve irónico respecto al derecho y al deber: “El individuo vive de tal modo como artista que el derecho, los vínculos, la religión, el amor, son para el individuo sólo una apariencia, es decir, el individuo se comporta en tales relaciones sólo irónicamente ante ellas. Todo lo ético, lo verdadero, lo legal es únicamente algo puesto, el genio no está en tales relaciones, sino más allá de ellas”⁷⁹. Ahora bien, esa actitud según la cual “todo es para mí apariencia”, que “puede designarse como la perspectiva de la vanidad de todo lo sustancial”, no deja tampoco indemne a aquél que así piensa, el cual –como le pasaba al racionalista que mecanizaba el

⁷⁵ G.W.F. Hegel (2006), pp. 75 y 61.

⁷⁶ D. Hernández Sánchez (2002), p. 63.

⁷⁷ F. Duque (1998), p. 869.

⁷⁸ G.W.F. Hegel (2006), p. 89, B-4-36.

⁷⁹ G.W.F. Hegel (2006) p. 91, B-4-38.

universo⁸⁰— no podrá menos que verse afectado por tal transformación. El sujeto, al vaciar el mundo, queda él mismo vacío. De modo que “en tal vanidad todo lo verdadero y objetivo está en poder del sujeto, sólo se satisface el sujeto y, por lo tanto, el sujeto mismo es esa vanidad, pues ya no tiene nada sustancial en sí; él mismo es lo vacío”⁸¹. Por todo ello, Hegel sostiene que “lo irónico [...] expone su autoaniquilación”⁸². Su peligro, para el filósofo, es evidente, pues “la nulidad de aquello que es grande para el hombre, que tiene una dignidad, implica que no se tome en serio lo ético, lo religioso, que ello se refute absolutamente, que se anule”⁸³.

Si, como señala Domingo Hernández, “siempre hay un problema de comunicación en el discurso romántico”⁸⁴, la obra de exilio de Bergamín, ¿no puede describirse como una peregrinación a través de la que, partiendo de un deseo de compromiso, va revelándose poco a poco la nadería y la falta de fundamento de un mundo histórico que lo ha rechazado a sus márgenes? Bergamín, que fue y será un *abanderado* de la República, es en ese sentido un *abandonado* de la Historia⁸⁵. La ironía se manifiesta en él, de ese modo, como una potencia que surge en esa relación especial que es la falta de relación.

Es interesante la lectura que hace Giorgio Agamben de esta cuestión:

Hegel ya se había dado cuenta de esta vocación destructora de la ironía. Al analizar en la *Estética* las teorías de Schlegel, había visto en la anulación omnilateral de cualquier determinación y de cualquier contenido un referirse extremo del sujeto a sí mismo, es decir, un modo extremo de tomar conciencia de sí. Pero también había entendido que, en su proceso destructor, la ironía no podía detenerse en el mundo y, fatalmente, su propia negación tenía que volverse contra sí misma. El sujeto artístico, que se ha elevado como un dios sobre la nada de su creación, cumple ahora su obra negativa destruyendo el principio mismo de la negación: él es un dios que se autodestruye. Para definir este destino de la ironía, Hegel se sirve de la expresión *ein Nichtiges, ein sich Venichtendes*, “una nada que se autoaniquila”⁸⁶.

⁸⁰ Cf. J. Bergamín (1941), pp. 177-187.

⁸¹ G.W.F. Hegel (2006), p. 91, B-4-39.

⁸² G.W.F. Hegel (2006), p. 93, B-4-40.

⁸³ G.W.F. Hegel (2006), p. 93, B-4-40.

⁸⁴ D. Hernández Sánchez (2002), p. 72.

⁸⁵ Para pensar esta cuestión (en la cual emerge la relación entre el Derecho y lo que Giorgio Agamben llama la “nuda vida”), remito a G. Agamben (1998). Ahí escribe el filósofo italiano: “Llamamos *bando* [...] a esa potencia [...] de la ley de mantenerse en la propia privación, de aplicarse desaplicándose. La relación de excepción es una relación de bando. El que ha sido puesto en bando no queda sencillamente fuera de la ley ni es indiferente a ésta, sino que es *abandonado* por ella, es decir que queda expuesto y en peligro en el umbral en que vida y derecho, exterior e interior se confunden” (pp. 43-44).

⁸⁶ G. Agamben (2005), p. 93.

Eso no hace que *el arte muera*, sino que lo convierte en *una nada que se autoaniquila* y que, por ello, *sobrevive eternamente a sí misma*. “Su muerte es, precisamente, el no poder morir”⁸⁷: un *no poder llegar a nada*⁸⁸.

Estas palabras de Hegel y de Agamben sirven para entender una parte nada desdeñable de la poesía moderna. A través de ellas, y de la lectura de Bergamín, pretendemos señalar algunas de las raíces históricas de esas escrituras modernas y, en el caso que nos ocupa, su íntima relación con la experiencia de abandono propia del exilio. Bergamín es un escritor al que se le ha sustraído el suelo nacional y, con ello, el vínculo con la tradición que durante algún tiempo pretenderá seguir *conservando* a través de su *España peregrina*. Ese redoblamiento que engendra un *deber ser* frente al *ser* para hacer la crítica de lo realmente existente es típicamente moderno. Lo que ya no es moderno en el mismo sentido –y aquí convendría distinguir entre la modernidad poética y la filosófica– es la fantasmagoría de un deber ser que no encuentra el lazo a través del cual volver a arraigar en el mundo. Cuando eso ocurre, todo se enturbia. Perdido el lazo con el mundo, se revela “la irrealidad de lo vivido”⁸⁹; y el escritor se ve abocado a un proceso de desubjetivación a través del cual va a verse obligado a reconocerse a sí mismo como un fantasma. Dice un personaje de Max Aub: “¿Quiénes sois vosotros que venís del otro mundo? Fantasmas, y ya nadie cree en ellos”⁹⁰. Bergamín se convertirá en un fantasma en el momento en el que acepte esa difícil posición de enunciación propia de aquél en el que la vida y la muerte se confunden, haciendo entrar en crisis la propia temporalidad, lo que ocurrirá a grandes rasgos a partir de la década de los sesenta.

5. Zambrano, las dos formas del testimonio y la neutralización poética de la ironía

“No me puedo morir hasta que no se me dé la razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando vivir a la vida. Sólo viviendo se puede morir”⁹¹.
María Zambrano

⁸⁷ G. Agamben (2005), p. 94.

⁸⁸ “Cercado por el desgarrar de esta conciencia [la conciencia infeliz], el arte no muere, al contrario, precisamente está instalado en la imposibilidad de morir” G. Agamben (2005), p. 95).

⁸⁹ “¡Ay!, todo lo que ha sido / la realidad del sueño / será la irrealidad de lo vivido: / será su desensueño / al despertar de un sueño interrumpido” (J. Bergamín, *Canto rodado* (2009), p. 698).

⁹⁰ M. Aub (1965), p. 232.

⁹¹ M. Zambrano (2012b), p. 186.

El conflicto inherente a las propuestas poéticas y políticas de Zambrano y Bergamín encuentra aquí un buen punto de apoyo. Pues la violencia que hace visible el que rompe a hablar y la afirmación de la distancia que se mantiene en el arte moderno son dos actitudes vitales que intentará neutralizar la razón poética de Zambrano. Desde un artículo temprano como “Nostalgia de la Tierra”⁹² (1933) o el algo posterior “La destrucción de las formas”⁹³ hasta la parte final de su libro *La confesión*, pasando por la crítica al psicoanálisis contenida en “El freudismo, testimonio del hombre actual”, todo apunta a que la labor del pensamiento es, para la escritora, la superación de esa escisión a través de una aceptación de la pérdida y de una reivindicación de la trascendencia del pensar humano. Oponiéndose a la teorización positiva del *arte nuevo* elaborada en los años veinte por su maestro Ortega y Gasset (y a pesar de la pretendida imparcialidad que llevará a afirmar al filósofo: “Me ha movido exclusivamente la delicia de intentar comprender –ni la ira ni el entusiasmo”⁹⁴), la escritora defiende el carácter humano –y, por lo tanto, terreno– del arte: “El arte deshumanizado no es sino el arte desterrado. Hombre, humano, hace alusión a tierra. El hombre sobre la tierra; fuera de ella deja de serlo para convertirse en ángel o en fantasma”⁹⁵. La pintura moderna parte de una falla y se deja resumir en un primer momento en “dos pendientes de disgregación”: “la pintura de fantasmas, la pintura de espectros, que fue el impresionismo; y la pintura de razón, que fue el cubismo. Polarmente opuestos, partían del mismo desventurado origen; nacieron de la desilusión en que los ojos quedaron cuando se les arrebató el mundo de lo sensible”⁹⁶.

En su artículo “La destrucción de las formas”, incluido en *La agonía de Europa* (1945), Zambrano sigue reflexionando sobre este problema. En él reconoce que en el siglo XX “el arte europeo, desde los más diversos lugares, presenta el escalofriante aspecto de la destrucción de las formas”⁹⁷; se dio “un proceso de desintegración” que “era, más que deshumanización, destrucción de las formas, la humana, claro está, la primera”⁹⁸. La historia del arte habría sido una historia humana, profundamente humana. “El arte occidental tuvo una raíz de humanismo, fue humanista desde el momento mismo en que nació”⁹⁹. Por ello, la representación del rostro ocupa un lugar central en esa historia. La reaparición de la máscara en el arte del siglo XX supone, así, un eclipse: “El rostro humano, el rostro de los hombres y el rostro con que lo humano se miraba a sí mismo, contemplándose en su

⁹² M. Zambrano (1933), pp. 28-33.

⁹³ En M. Zambrano (1945).

⁹⁴ J. Ortega y Gasset (1985), p. 53.

⁹⁵ M. Zambrano (1933), p. 32.

⁹⁶ M. Zambrano (1993), p. 30.

⁹⁷ M. Zambrano (1945), p. 288.

⁹⁸ M. Zambrano (1945), p. 290.

⁹⁹ M. Zambrano (1945), p. 291.

espejo tranquilizador, desaparecía”¹⁰⁰. Ese eclipse es síntoma de una crisis que no se trataría de ahondar, sino de superar, volviendo a refundar la posibilidad de una vida colectiva y de un arte humano. Pues, para Zambrano, ese arte moderno es el último resultado de una modernidad filosófica guiada por el primado de la conciencia. Como señalaba ya la pensadora en su artículo de 1933, la conciencia necesita de un contrario, “la materia: nombre de la desilusión producida por encontrar un límite, un tope, al disolvente de la conciencia”. Es ella la que hace que el mundo sensible deje de existir, disgregándose “en fantasma de una parte, y materia por otra. Espectro de sí mismo, vagaba extraño por el mundo interior adonde había ido a parar, prófugo, ajeno, enajenado. Interiorizado el mundo sensible, hecho espectro, tenía que polarizarse en sensación, es decir: tortura de la inestabilidad, impureza de lo alusivo, peligro del equilibrio, o en razón quieta, recta y fría razón. Y ésta fue la encrucijada del arte llamado moderno”¹⁰¹.

La deshumanización del arte supone así para la pensadora la moderna dificultad del hombre de arraigar en la tierra. Y, ¿qué es el *destierro* desde este punto de vista, sino una forma crítica de la enajenación? Esta situación extrema requiere, para Zambrano, de una confesión. Ahora bien, si el arte moderno ha destruido la forma, el poeta moderno no puede llevar a cabo rectamente una confesión porque no ha borrado de su pecho el rencor. Merece la pena citar por extenso el siguiente fragmento de *La confesión*, en el cual habla del poeta moderno:

Un poeta –surrealista– piadosamente los ha recordado en la figura de tres poetas. Dice Paul Éluard: “Si Lautréamont, Baudelaire y Rimbaud parecían llenos de remordimientos, es porque su soledad era ilimitada. Ellos sueñan con hijos, con hermanos y vienen a creerse muertos entre los muertos; de ahí su excepcional facultad de aniquiliarse”. La verdad es que éstos no son el hombre “subterráneo”, que vendrá después, sino algo menos activo y más lleno de dulzura; son versiones de un personaje de tragedia griega, de Antígona, la enterrada viva. Son muertos vivos, enterrados en una sepultura, que, invisible, los aísla de los vivientes. El “poeta solitario” ha llegado a hacerse tan familiar a los europeos de última hora que se ha llegado a creer que siempre haya sido así. Sin embargo, siglos enteros nos han presentado la imagen de un poeta en íntima comunicación con su mundo y siendo como el alma de él, sopro de gracia vivificante que aligera las horas, la gravedad de la vida, el peso de las horas¹⁰².

Y sigue Zambrano algo más adelante: “De haberse logrado la confesión que presentían, el nudo terrible se hubiese desatado, la salida del infierno hubiese suavemente cedido”¹⁰³. Pero no se dio tal cosa. Esa confesión tendría que volver a

¹⁰⁰ M. Zambrano (1945), p. 289.

¹⁰¹ M. Zambrano (1933), p. 29.

¹⁰² M. Zambrano (1943), pp. 99-100.

¹⁰³ M. Zambrano (1943), p. 102.

religar al hombre con el mundo y al sujeto con el lenguaje, abriendo la vida a la verdad:

La Confesión parece ser así un método para encontrar ese *quien*, sujeto a quien le pasan las cosas [...]. Lo grave es ser un extraño para sí mismo, haber perdido o no haber llegado a poseer intimidad consigo mismo; andar enajenado, huésped extraño de la propia casa.

La inserción de ese centro interior, si de veras lo es, hace que ese mundo del desvarío cobre forma y se ordene, porque las entrañas doloridas y rencorosas al punto se hacen de alguien, de un ser que las recoge. Pero algo más, desde él les llega una luz, en la que se tornan visibles. Se hacen propias; el sujeto, que ya lo es, las posee, aunque sin nada que implique dominio violento, pues no obedecen de esa manera. Es una forma de posesión sin mandato ni mandado, porque se trata de unir lo que al unirse formará un nuevo ser¹⁰⁴.

Las palabras con las que Zambrano acababa su libro son sumamente significativas para nosotros, ya que en ellas aparece la figura del “fantasma” ligada a la del “rencor”:

La pavorosa faz de la actualidad ¿no nos presenta, sin duda, esta figura de un mundo sin sujeto, donde ha desaparecido el sujeto, donde el yo anda errante como rey sin súbditos ni territorio, donde no existe por parte alguna el alguien responsable, el alguien con identidad y figura propia? Mundo anterior al ser, en que lo psíquico tiene la existencia demoniaca de la multiplicidad inapresable y diluida; mundo de donde han huido las formas, quedando sólo el fantasma inasible y rencoroso; el fantasma y el vacío. ¿No estará necesitado de una verdadera e implacable confesión?¹⁰⁵.

Y esa confesión encontrará en la figura trágica de Antígona una ejemplificación paradigmática. El personaje de Antígona –también actualizado, aunque de otro modo, por Bergamín en una obra de teatro– es fundamental para Zambrano. Su reescritura de la tragedia de Sófocles le permitirá desplegar su posición específica en torno al desgarramiento que supuso la Guerra Civil. Una de las claves de su planteamiento consiste en una ligera variante del argumento de Sófocles, la cual es, no obstante, fundamental: “Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta”¹⁰⁶. Antígona es aquella que nunca ha dispuesto de su vida; atrapada en la red familiar, víctima de la maldición paterna, no puede de verdad morir porque nunca tuvo acceso a la vida. Su recorrido le llevará, a través del dolor, desde la inocencia de la niñez hasta la claridad de la

¹⁰⁴ M. Zambrano (1943), pp. 107-108.

¹⁰⁵ M. Zambrano (1943), p. 108.

¹⁰⁶ M. Zambrano (2012a), p. 145.

conciencia: “Despertada de su sueño de niña por el error de su padre y el suicidio de su madre, por la anomalía de su origen, por el exilio, obligada a servir de guía al padre-ciego, rey-mendigo, inocente-culpable, hubo de entrar en la plenitud de la conciencia”¹⁰⁷. Ésa es la única salida digna para Antígona: asumir ese espacio en el que los contrarios comunican y todo es confusión para hacer emerger la verdad de su corazón, dándose en sacrificio para libertar la historia.

Dado que “el sacrificio sigue siendo el fondo último de la historia, su secreto resorte”¹⁰⁸, Antígona se sacrificará para fundar la ciudad nueva: una ciudad que no estará basada ya ni en la ley de los hombres ni en la de los dioses, sino en “la ley por encima de los dioses y de los hombres, más antigua que ellos”¹⁰⁹. Por eso la muerte se transmuta en nacimiento (“no, tumba mía, no voy a golpearte [...]. Una cuna eres; un nido. Mi casa”¹¹⁰) y a su través se dirige hacia la aurora. Negándose al Sol, la condena de Creonte le brinda la oportunidad —a través del lapso de tiempo en el que, habiendo sido abandonada por el poder a su propia suerte, todavía no ha muerto— de hacer el proceso a su propia historia para nacer de ella. En la noche, dice Antígona en su soledad: “Seguiré sola con toda la vida, como si hubiera de nacer, como si estuviese naciendo en esta tumba. O acaso, ¿no nací dentro de ella, y todo me ha sucedido dentro de la tumba que me tenía prisionera? [...]. Iré a nacer aquí, ahora. Me han devuelto a la prisión de donde no había salido nunca, prisionera yo de nacimiento”¹¹¹. Antígona es mediadora de la verdad (“sale de mí la verdad”¹¹²). Ahora bien, la dificultad es cómo comunicar ese renacimiento a los hombres. Máxime cuando “no escuchan, los hombres. A ellos, lo que menos les gusta hacer es eso: escuchar. Pero yo, mientras muero, quiero oírte a ti, mi tumba, quiero oírlos a vosotras, piedras de esta tumba mía, blanca como la boca del alba”¹¹³. Zambrano, copiando al dictado su delirio, se constituye a su vez en mediadora de Antígona, tratando de hacer pasar esa voz, esa verdad que debería fundar una nueva comunidad humana. El Desconocido Primero, que aparece en la última escena y que ha sido identificado en ocasiones por los críticos con la propia Zambrano, cumple esa función de mediación de manera ejemplar. “Puedo bajar a los pozos de la muerte y del gemido y puedo subir”, explica: “entro en el laberinto y salgo. Y siempre de estos lugares de encierro saco a alguien que gime y me lo llevo conmigo. Y lo pongo arriba en medio de las gentes, a que cuente su historia en voz alta. Porque los que claman han de ser oídos. Y vistos”¹¹⁴.

¹⁰⁷ M. Zambrano (2012a), p. 145-146.

¹⁰⁸ M. Zambrano (2012a), p. 148.

¹⁰⁹ M. Zambrano (2012a), pp. 172-173.

¹¹⁰ M. Zambrano (2012b), p. 179.

¹¹¹ M. Zambrano (2012b), p. 180.

¹¹² M. Zambrano (2012b), p. 188.

¹¹³ M. Zambrano (2012b), p. 179.

¹¹⁴ M. Zambrano (2012b), p. 234.

Ahí concluye el periplo del personaje trágico. Antígona parte de una crisis radical. Su pasión “se da en la ausencia y en el silencio de sus dioses”¹¹⁵, en “el abandono total de sus dioses”¹¹⁶; por ello, no “puede dejar de pasar por los infiernos”, “por los infiernos de la soledad, del delirio”¹¹⁷. Paso por los infiernos que es la condición para una nueva ascensión hacia la luz, pues “parece que la condición sea ésta de haber de descender a los abismos para ascender”, “pues que el amor y su ritual viaje a los *inferos* es quien alumbrará el nacimiento de la conciencia”¹¹⁸. El viaje iniciático que propone Zambrano –y que ella sitúa como refundación mítica de la ciudad– va del infierno y del dolor del mundo histórico, que nos arrancan de una infancia natural ya perdida para siempre, hacia la luz y la conciencia. Antígona es la figura que ejemplifica ese paso haciendo posible, por su propio sacrificio, la refundación de la vida, alumbrada por la verdad. En ella se despliega la estructura enunciativa del testimonio.

Antígona es, al comienzo de la tragedia, alguien que no tiene derecho a la palabra. Éste es el sentido profundo de *no haber podido disponer nunca de su vida*. La condena que Creonte lanza sobre ella es, así, la separación que le permite reconocer, en ese último trance, cuál había sido ya desde siempre su condición. Su castigo abrirá la posibilidad del conocimiento (el cual en Zambrano es, ante todo, reconocimiento y aceptación): “Porque ahora conozco mi condena: “Antígona, enterrada viva, no morirás, seguirás así, ni en la vida ni en la muerte, ni en la vida ni en la muerte...””¹¹⁹. Los enterrados vivos están, lo mismo que los fantasmas, en la linde de dos mundos. Su modo de estar en cada uno de ellos es el de la impropiedad: vivos sin morada trascendente donde afirmarse, espíritus sin cuerpo donde alentar.

La modernidad surge en esa brecha en la que se separan la vida y la verdad, el sujeto y el lenguaje. En sus casos extremos, esta brecha desemboca en una imposibilidad de morir, paralela a la imposibilidad de vivir de veras. Puesto que morir, al fin y al cabo, requiere de un ámbito de propiedad, ¿cómo va a morir del todo aquél que nunca ha vivido de veras? “No puedo vivir sin vida, ni puedo morir sin muerte”¹²⁰, dice Antígona. Su confinamiento le dará el tiempo necesario para alumbrar la verdad a través de las tinieblas de su propia historia; y, de ese modo, hará posible su propia muerte, dándole sentido. “No me puedo morir hasta que no se me dé la razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando vivir a la vida. Sólo viviendo se puede morir”¹²¹.

¹¹⁵ M. Zambrano (2012a), p. 154.

¹¹⁶ M. Zambrano (2012a), p. 152.

¹¹⁷ M. Zambrano (2012a), p. 149.

¹¹⁸ M. Zambrano (2012a), p. 150.

¹¹⁹ M. Zambrano (2012a), p. 177.

¹²⁰ M. Zambrano (2012a), p. 188.

¹²¹ M. Zambrano (2012a), p. 186.

Ahora bien, ¿bastaría con que Antígona –encerrada entre unos muros, sepultada dentro de una cueva, sola por siempre en su soledad– al fin comprendiera y resolviera para ella misma el misterio oscuro de sus entrañas? La estructura de la obra de Zambrano, como decíamos, es la del testimonio y, por lo tanto, requiere de algo más. Antígona entra en su tumba delirando. La labor de la escritora consiste en que ese delirio –momento auroral del pensamiento– pueda comunicarse y ser escuchado. El delirio de Antígona es testimonio histórico (de su persona, de su familia, de su ciudad); Zambrano, a través de su escritura, le prestará oídos para, a su vez, comunicarlo. A continuación, lo único que haría falta serían oídos para escucharlo. Esos oídos –tal como exponía la escritura antes de la Guerra Civil– parecería que, de alguna manera, se hallarían ya contenidos virtualmente en la propia obra¹²².

Con ello, Zambrano concibe la confesión –y el sacrificio de Antígona es un caso paradigmático de confesión– como un modo de refundación de una cierta comunidad. Comunidad en la que el escritor exiliado que es Bergamín (ese “fantasma inasible y rencoroso”) ya no podrá participar. Frente a ella, la ironía es una categoría estética –y, en tanto es la relación específica que configura a un sujeto respecto a un régimen enunciativo, una posición de enunciación– basada en la distancia. Esa distancia no es, como bien capta Hegel, la que separa a un sujeto soberano de un contenido insustancial (separación aristocrática de Ortega respecto al arte humano y a las indóciles masas), sino la que pone en crisis la propia relación que los une y los separa hasta el extremo de disolverla, desvelando “la irrealidad ilusoria”¹²³ de lo vivido. Ahora bien, ese fracaso puede enseñarnos algunas cosas de nuestro presente que acaso no estamos dispuestos a escuchar. El problema que surge entonces, y que aquí se trataría simplemente de abrir, es cómo podría ser un espacio de habla que diera cabida a este tipo de voces que, por definición, aparecen como su negativo. ¿Sería posible leer de ese modo la poesía de Bergamín? Y, a través de ella, ¿cómo podría hacerse audible su testimonio? Un testimonio que no fuera de la oscuridad a la luz, de la confusión a la claridad, de la vida rencorosa a la verdad, sino que se presentara él mismo como testimonio de una desubjetivación: de una imposibilidad de hablar.

¹²² Escribe Zambrano en 1934: “Comunidad de escritor y público que, en contra de lo que primeramente se cree, no se forma después de que el público ha leído la obra publicada, sino antes, en el acto mismo de escribir el escritor su obra. Es entonces, al hacerse patente el secreto, cuando se crea esta comunidad del escritor con su público. El público existe antes que la obra haya sido o no leída, existe desde el comienzo de la obra, coexiste con ella y con el escritor en cuanto tal. Y sólo llegarán a tener público, en la realidad, aquellas obras que ya lo tuvieron desde un principio. Y así el escritor no necesita hacerse cuestión de la existencia de ese público, puesto que existe con él desde que comenzó a escribir” (pp. 43-44).

¹²³ J. Bergamín, *Velado desvelo* (2009), p. 513.

Obras citadas:

- AGAMBEN, Giorgio: *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-textos, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio: *El hombre sin contenido*, Barcelona, Àltera, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio: *Estado de excepción. Homo sacer II, 1*, Valencia, Pre-textos, 2010.
- AUB, Max: *La gallina ciega. Diario español*, Barcelona, Alba, 1995.
- AUB, Max: *La vuelta: 1964* (1965), en *Escritos sobre el exilio*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- AZNAR SOLER, Manuel: “Crisis de las vanguardias artísticas, nuevo romanticismo y literatura de avanzada (1930-1931)”, en *República literaria y revolución (1920-1939)*, Sevilla, Renacimiento, 2010.
- BARTHES, Roland: *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 (2004).
- BERGAMÍN, José: “La peripecia del autómatas” (*El pozo de la angustia. Burla y pasión del hombre invisible*, México, Séneca (“Lucero”), 1941), citado de Gonzalo Penalva Candela (ed.), *Antología*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 177-187.
- BERGAMÍN, José: “Carta de los lectores”, en *Marcha*, nº 592, 7 de septiembre de 1951.
- BERGAMÍN, José: “Lectores, escritores y habladores”, *Antes de ayer y pasado mañana*, Madrid, Seix Barral, 1974.
- BERGAMÍN, José: *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Taurus, 1980.
- BERGAMÍN, José: *Cristal del tiempo (1933-1983)*, Madrid, Revolución, 1983.
- BERGAMÍN, José: “Volver” (1958), *El pensamiento de un esqueleto. Antología periodística II*, Málaga, Litoral, 1984.
- BERGAMÍN, José: *Poesías completas I*, Valencia, Pre-textos, 2009.
- DENNIS, Nigel: “José Bergamín, poeta”, en José Bergamín, *Poesías completas I*, Valencia, Pre-textos, 2009.
- DUQUE, Félix: *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*, Akal, 2ª edición, Madrid, 1998.
- FOUCAULT, Michel: *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- GRACIA, Jordi: *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- GRACIA, Jordi y Ródenas, Domingo: *Historia de la literatura española, titulado Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Madrid, Crítica, 2011.
- GRACIA, Jordi: *José Ortega y Gasset*, Madrid, Taurus, 2014.
- GRILLO, Rosa María: *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay (1947-1954)*. Lleida: Universitat de Lleida, 1999.
- HEGEL, G.W.F.: *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.

- HEGEL, G.W.F.: “Prefacio”, *Fenomenología del Espíritu*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Valencia, Pre-Textos, 2009.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo: *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.
- HIDALGO NÁCHER, Max: “Los límites del teatro de José Bergamín y el exilio como contra-tiempo”, *Revista Chilena de Literatura*, nº 87, 2014a.
- HIDALGO NÁCHER, Max: “De una España peregrina a una España fantasmal: las imposibles vueltas de José Bergamín”, en Manuel Aznar Soler, José Ramón López García, Francisca Montiel Rayo, Juan Rodríguez (coord.), *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*, Sevilla, Renacimiento, 2014b.
- HIDALGO NÁCHER, Max: “El habla del exilio de María Zambrano”, en *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, nº 16, 2014c.
- HIDALGO NÁCHER, Max: “El testimonio en la poesía última de José Bergamín”, en Max Hidalgo Nácher, Iván López-Cabello, María Teresa Santa María, *José Bergamín: entre literatura y política* (Regards sur l’Espagne contemporaine), Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2016.
- JULIÁ, Santos: “Intelectuales y prensa en el siglo XX” (pp. 197-218), en Celso Aluñá y Eduardo Sotillos (coords.), *Del periódico a la sociedad de la información*, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, vol. 1, 2002.
- MAINER, José-Carlos: “Cultura y sociedad” (pp. 54-62), en Darío Villanueva, *Volumen IX: Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (editor), Crítica, Barcelona.
- MARCO, Joaquín: “La poesía” (pp. 109-131), en Domingo Ynduráin, *Volumen VIII: Época contemporánea: 1939-1980. Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (editor), Crítica, Barcelona, 1980.
- LARRA, Mariano José de, “Horas de invierno” (pp. 599-603), *Figaro*, Alejandro Pérez Vidal (ed.), Barcelona, Crítica, 1997.
- LARRA, Mariano José de, “Carta a Andrés escrita desde las Batuecas por el Pobrecito Hablador” (pp. 127-138), *El pobrecito hablador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- LÓPEZ FRÍAS, Francisco, *Ética y política. En torno a pensamiento de José Ortega y Gasset*, 2ª ed., Barcelona Promociones Publicaciones Universitarias, 1985.
- LÓPEZ VEGA, Antonio: “Estudio introductorio”, en *Epistolario inédito: Marañón, Ortega, Unamuno*, Barcelona, Espasa, 2008a.
- LÓPEZ VEGA, Antonio (ed.): *Epistolario inédito: Marañón, Ortega, Unamuno*, Barcelona, Espasa, 2008b.
- LÓPEZ-CABELLO, Iván, *José Bergamín, una voz republicana y disidente en la España de la Transición*. Tesis Doctoral (Doctorado Europeo), Université Paris Ouest Nanterre La Défense / Universidad de Cádiz. Cotutela internacional bajo la dirección de Marie-Claude Chaput y Julio Pérez Serrano, defendida en Nanterre (Francia) el 12 de diciembre de 2012 (http://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2012PA100183_diff.pdf).

- MAINER, José Carlos: “Tombeau à Bergamín”, *Turia*, Teruel, nº 66-67, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, José: “El poder social (III)”, *El Sol*, 20 de octubre de 1927.
- ORTEGA Y GASSET, José: “El poder social (IV)”, *El Sol*, 6 de noviembre de 1927.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*, Madrid, Clásicos del siglo XX, 2002 (1930).
- ORTEGA Y GASSET, José: “Prólogo de 1937 a la edición francesa de *La rebelión de las masas*” (1937a), en *La rebelión de las masas*, Madrid, Clásicos del siglo XX, 2002.
- ORTEGA Y GASSET, “En cuanto al pacifismo” (París, diciembre de 1937) (1937b), *La rebelión de las masas*, Madrid, Clásicos del siglo XX, 2002.
- ORTEGA Y GASSET, José: “Epílogo para ingleses” (París, abril de 1938), en *La rebelión de las masas*, Madrid, Clásicos del siglo XX, 2002.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- ZAMBRANO, María: “Nostalgia de la Tierra”, *Los cuatro vientos*, nº 2, abril de 1933, pp. 28-33 (citado de la edición facsímil *Los cuatro vientos. Revista literaria*, Nendeln, Kraus Reprint, 1976, pp. 108-113).
- ZAMBRANO, María: “Por qué se escribe” (1934), en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2008.
- ZAMBRANO, María: “Una voz que sale del silencio” (*Nuestra España*, nº 8, La Habana, 1940, pp. 35-44), en María Zambrano, *Escritos sobre Ortega*, Madrid, Trotta, 2011.
- ZAMBRANO, María: *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 2004 (1943).
- ZAMBRANO, María: *La agonía de Europa*, Madrid, Trotta, 2000 (1945).
- ZAMBRANO, María: “Bergamín, crucificado” (pp. 231-233) (*Diario 16*, 19-5-1985, suplemento *Culturas*), *Las palabras del regreso*, Madrid, Cátedra, 2009
- ZAMBRANO, María: “El escritor José Bergamín” (pp. 19-24), *Revista de Occidente*, Madrid, nº 166 (marzo de 1995), citado de *Homenaje a José Bergamín*, Gonzalo Penalva (ed.), Madrid, Comunidad de Madrid, 1997.
- ZAMBRANO, María: *Persona y democracia*, Madrid, Siruela, 2004.
- ZAMBRANO, María: “Prólogo”, *La tumba de Antígona (y otros textos sobre el personaje trágico)*, Virginia Trueba (ed.), Madrid, Cátedra, 2012a.
- ZAMBRANO, María: *La tumba de Antígona (y otros textos sobre el personaje trágico)*, Virginia Trueba (ed.), Madrid, Cátedra, 2012b.